

Indice

Introduzione	3
Capitolo I - La narrativa breve nel primo trentennio del Novecento	
1.1 La narrativa breve: un genere novecentesco.....	7
1.2 Dalla novella al racconto.....	11
1.3 La nascita della Terza pagina.....	14
1.4 Le riviste.....	18
1.5 La narrativa breve fino agli anni trenta.....	22
1.6 La presenza femminile.....	28
1.7 <i>La signorina Anna, Di giorno in giorno, Sole d'estate, Boscovivo</i>	33
Capitolo II - Paola Drigo, <i>La signorina Anna</i>	
2.1 I racconti di Paola Drigo.....	37
2.2 La raccolta del 1932.....	41
2.3 <i>La signorina Anna</i>	45
2.4 <i>Paolina</i>	56
2.5 <i>Pare un sogno</i>	65
2.6 <i>Un giorno</i>	69
2.7 <i>Il compagno di scuola</i>	73
2.8 <i>Il dramma della Signora X</i>	77
Capitolo III - Ada Negri, <i>Di giorno in giorno</i>	
3.1 Le prose di Ada Negri.....	81
3.2 <i>Di giorno in giorno</i>	86
3.3 <i>Fili d'incantesimo</i>	89
3.4 <i>Ore d'Assisi</i>	98
3.5 <i>Casa in Pavia</i>	104
3.6 <i>Vie d'anime</i>	112
Capitolo IV - Grazia Deledda, <i>Sole d'estate</i>	
4.1 La narrativa breve di Grazia Deledda.....	121
4.2 <i>Sole d'estate</i>	128
4.3 <i>Elzeviro d'urgenza</i> e <i>La grazia</i> : due metaracconti.....	130
4.4 La linea autobiografica: la malattia e la vecchiaia.....	134

4.5 Le trame lievi.....	142
4.6 Gli epiloghi drammatici.....	146
4.7 La suggestione dei paesaggi.....	151
4.8 I giochi di luce.....	157
Capitolo V - Gianna Manzini, <i>Boscovivo</i>	
5.1 I racconti di Gianna Manzini.....	163
5.2 <i>Boscovivo</i>	169
5.3 Il tema degli animali.....	172
5.4 <i>Amici alberi</i>	182
5.5 Le modalità narrative.....	187
5.5.1 La narrazione.....	187
5.5.2 I ritratti.....	193
5.5.3 L'interazione tra la narrazione e il ritratto.....	197
5.5.4 Il ricordo.....	198
Conclusion	203
Bibliografia	209

Introduzione

L'attuale disistima editoriale di cui la narrativa breve sembra soffrire, nonché la sua emarginazione da parte di molta manualistica, sono da guardare come un'inversione di tendenza, o se si vuole un disconoscimento, nei confronti di uno dei generi più prestigiosi del nostro Novecento letterario. Abbandonata la pretesa di costruire opere orientate verso l'unità e la coerenza del racconto, surclassato l'ideale di un mondo da indagare nella sua oggettività, la scrittura della modernità predilige un ritmo discontinuo, rapsodico, fondato sul pezzo staccato, il frammento, l'episodio. La forma narrativa breve si appresta così ad incarnare la negazione della totalità (e quindi anche del romanzo), divenendo diretta espressione dell'universo franto del Novecento (1.1).

Un discorso sul genere narrativo breve non può prescindere da un rilevante discrimine terminologico: quello tra novella e racconto. Col primo termine, parte della critica e degli scrittori hanno inteso indicare una forma in cui la narrazione è rinchiusa in uno spazio esatto, ove predominano i fatti reali che l'autore riporta senza intervenire col bagaglio delle sue esperienze, della sua soggettività. Il racconto, al contrario, sfugge alla coincidenza perfetta fra narrazione e realtà, frappone tra i fatti narrati e il loro significato la coscienza e la memoria dello scrittore, schiude il campo del narrare al puro scorrere dell'esistere, alla luce abbagliante dell'accadere, facendo della liricità una specificità del genere (1.2).

Al di là della consonanza ideologica con la coscienza moderna, alla base del successo della narrativa breve nel secolo scorso, c'è una ragione più pratica, più materiale: la committenza da parte delle testate giornalistiche, che in quello scorcio di secolo iniziano ad ospitare racconti e novelle nelle prime due colonne della Terza pagina (1.3), e dalle riviste, luogo promozionale per molti autori importanti della nostra letteratura, oltre che principale canale d'espressione della vivacità culturale del periodo (1.4).

Numerosissimi, pertanto, sono gli autori che si occupano di narrativa breve nel primo trentennio del secolo: dai vociani ai futuristi, da Pirandello, Svevo, Tozzi, fino ai

rondisti, ai solariani e alle esperienze artistiche che da «Solaria» furono variamente influenzate (1.5). Tra questi, copiosa e di grande rilievo artistico è la narrativa breve d'autrice, caratterizzata, negli anni trenta, da opere di esordio che la differenziano dalla letteratura femminile della generazione precedente e che problematizza, arricchendolo, il quadro letterario tra le due guerre (1.6).

Le quattro raccolte prese in esame in questo elaborato, pur essendo pressoché coeve, raccontano in modo esatto e compiuto il magmatico panorama della narrativa breve di cui si è parlato (1.7).

Come si avrà modo di vedere nel secondo capitolo, quando scrive *La signorina Anna*, Paola Drigo ha già dato alle stampe altre due raccolte, ma non ha ancora raggiunto il successo che seguirà alla pubblicazione dei suoi due romanzi (2.1). La silloge, qualitativamente superiore alle prime due, anticipa alcune tra le caratteristiche più proprie delle opere a venire e sceglie per la maggior parte dei suoi testi la forma chiusa e il narrare oggettivo della novella, pur non rinunciando ad una certa varietà di temi e di toni (2.2). Il numero esiguo dei testi di questo volume, mi ha permesso la trattazione individuale di ciascuna novella o racconto: *La signorina Anna* (2.3) e *Paolina* (2.4) sono dedicate al motivo delle vite femminili soffocate, sfiorite, profondamente sofferte, copertamente o violentemente ferite. Una prosa più distesa, sorridente, quasi fiabesca, si riconosce nelle pagine del più breve *Pare un sogno* (2.5), mentre ne *Il compagno di scuola* (2.7) è il tono cupo, tetro, ad avere la meglio. Diversissimi dal resto della raccolta, sono i testi *Un giorno* (2.8) e *Il dramma della Signora X* (2.8), visibilmente orientati verso un movimento autobiografico, verso una scrittura intensa ed evocativa in grado di alludere ad un significato più vasto: questi, racconti, più che novelle.

Nella compatta e coerente opera narrativa di Ada Negri (3.1), *Di giorno in giorno*, oggetto del terzo capitolo, segna il felice approdo dell'autrice lodigiana al genere delle *Prose*, come esplicitato dal sottotitolo stesso del volume. Una scrittura elegante e musicale, che nel percorso di poche e nitide pagine accoglie senza sbavature l'ispirazione della scrittrice, normalmente di breve respiro (3.2). Si vedrà come – e qui procederò per sezioni – il ritmo quotidiano e annotativo di *Fili d'incantesimo* (3.3) si

modificherà, in *Ore d'Assisi* (3.4) e in *Casa in Pavia* (3.5), nella descrizione di luoghi ideali, di rifugi per lo spirito, lasciando infine il posto, in *Vie d'anime* (3.6), al ritratto, all'incontro fortuito con altre storie, con altre anime, appunto.

Sole d'estate, a cui è dedicato il quarto capitolo, è l'opera che chiude il lungo itinerario novellistico di Grazia Deledda (4.1). Differentemente dal volume di Ada Negri, quest'ultima silloge deleddiana si presenta come una raccolta eterogenea (4.2), i cui testi sono suddivisibili in due grandi gruppi: quelli che adottano moderne forme di narrazione, rubricabili a pieno titolo come racconti, ove l'autrice è velatamente o manifestamente partecipe (4.3 e 4.4); e quelli che scelgono modalità più tradizionali, mettendo in campo vicende d'invenzione, lontane dalle emozioni e dalle esperienze della scrittrice, come è tipico delle novelle (4.5 e 4.6). Ad accomunare le due diverse soluzioni narrative sono i paesaggi (4.7), in cui l'arte di Grazia Deledda vive momenti di integrale liricità, specie grazie al sapiente utilizzo dei giochi di luce (4.8).

Il capitolo conclusivo ha come protagonista un'opera, *Boscovivo*, che si inserisce nella fase aurorale della narrativa di Gianna Manzini (5.1) e che condivide poco con le precedenti tre raccolte, se non il gusto per la prosa calligrafica, elzeviristica, qui esentata però dal raccontare momenti di vita dell'autrice (5.2). Si avrà modo di osservare come la Manzini, in questo suo volume d'esordio, individui insieme a due nuove categorie contenutistiche – gli animali (5.3) e gli alberi (5.4) – inedite categorie della struttura che verranno approfondite nella sua produzione futura (5.5). Testi narrativi, questi, che sembrano rimandare ad un'altra stagione letteraria, quando il nostro Novecento, dopo l'esperienza brutale del disastro bellico, sentirà il bisogno di tornare a raccontare e quindi di riporre nuovamente la sua fiducia nella forma romanzo.

Capitolo I

La narrativa breve nel primo trentennio del Novecento

1.1 La narrativa breve: un genere novecentesco

Seppur oggi guardata con sospetto dall'editoria e avvicinata con qualche esitazione dagli scrittori,¹ la narrativa breve costituisce uno degli assi portanti della prosa italiana. Non occorre sprofondare verso il passato remoto del *Decameron*, del *Novellino* o dei Fioretti per rendersene conto, anche perché ci si troverebbe poi di fronte ad un vuoto, più che di produzione, di permanenza del canone.² È sufficiente pensare all'età contemporanea, ove la narrativa breve ha consolidato un prestigio indubitabile. Il suo riscatto si prepara già alla fine dell'Ottocento, quando autori come Nievo, Verga e D'Annunzio destinano a questo genere letterario sforzi premiati dalla consacrazione e dall'influsso perdurante. Col nuovo secolo, la forma breve entra a pieno titolo e con un ruolo centrale nell'opera dei maggiori. Lo testimoniano a sufficienza Svevo, Pirandello, Neera, Serao, Deledda, Negri, Tozzi, Palazzeschi, Guglielminetti, Gadda. Seguono Moravia, Manzini, Banti, de Céspedes, Calvino, Buzzati, Levi, Parise. L'attuale sfavore editoriale di cui la narrativa breve pare soffrire sarebbe insomma un'inversione di tendenza se letta in una storia più lunga e in fondo anche «una sorta di disconoscimento (o pavidità) nei confronti di uno dei generi più produttivi del Novecento».³

Alle responsabilità dell'industria del libro, va aggiunta la meditazione teorica che si accompagna alla produzione di racconti e che ha avuto una progressione lenta e

1 Ne parla il volume Andrea CORTELESSA (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014.

2 Raffaele DONNARUMMA, *Introduzione*, in Mara Santi, Tiziano Torracca (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, p. 8.

3 Ivi, p. 9.

discontinua, dato che la riflessione narratologica è stata a lungo monopolizzata dal romanzo.⁴ Riflesso della scarsa attenzione della critica (che si protrae almeno fino agli anni sessanta)⁵ è «la ghettizzazione o addirittura l'oblio del genere all'interno delle proposte di canonizzazione, tradizionalmente consegnate, in Italia, alle storie letterarie».⁶ Selezionando un campione delle più diffuse, come ha fatto Gilda Policastro,⁷ si nota come ad esempio in *La letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa,⁸ la sezione intitolata *Le opere* non dedica molto spazio alla narrativa breve, se non all'interno dei profili dei singoli autori: è il caso, ad esempio, di Pirandello e di Tozzi, laddove del primo viene analizzata soprattutto l'opera narrativa e teatrale, e del secondo viene privilegiato il romanzo. Il manuale di Giulio Ferroni⁹ alle novelle e ai racconti del primo Novecento dedica un'attenzione minoritaria, con brevi paragrafi all'interno dei capitoli sui vari autori. Similmente, nel *Manuale di letteratura italiana* di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo,¹⁰ articolato per generi, la forma breve è marginalizzata a tutto vantaggio del genere del romanzo.

La narrativa breve meriterebbe una maggior centralità nella storia letteraria del secolo scorso, non solo a fronte della rilevanza quantitativa del genere (e basti pensare ai due narratori premi Nobel della prima metà del Novecento, Deledda e Pirandello, i quali scrivono rispettivamente circa trecento e quattrocento novelle ciascuno) ma anche

4 Si legga in proposito Vittoria INTONTI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico-critico sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Bari, Edizioni del Sud, 2003.

5 Tra la fine degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta esce infatti un profluvio di antologie dedicate a racconti e novelle, come ad esempio quelle di Domenico Porzio (a cura di), *Le più belle novelle di tutti i paesi*, che vengono pubblicate ininterrottamente ogni anno dal 1956 al 1966 dall'editore Aldo Martello; Alberto Asor Rosa (a cura di), *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Canesi, 1960; Antonio Baldini (a cura di), *Nuovi racconti italiani*, Milano, Nuova Accademia Italiana, 1962, 1963; Elio Pagliarani, Walter Pedullà (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964; Giacomo Antonini (a cura di), *Racconti e novelle del Novecento*, Milano, Sansoni, 1967.

6 Gilda POLICASTRO, *La «brevità succosa»: la novella e il canone contemporaneo (per un'ipotesi di revisione)*, in Piero Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, p. 239.

7 Ivi, pp. 240-242.

8 Alberto ASOR ROSA (diretta da), *Letteratura italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1992-1996, vol. IV.

9 Giulio FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2002, vol. XIII.

10 Franco BRIOSCHI, Costanzo DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, vol. IV.

in considerazione alla sua aderenza ideologica all'universo franto della modernità.

Tracciando la storia della novella italiana, Cesare Segre definisce la forma narrativa breve un genere polimorfo e libero, che non essendo «obbligato a fornire modelli del mondo, è in grado di cogliere, del mondo, infiniti aspetti e giochi e combinazioni, e di potenziare le suggestioni insite in campioni o frammenti di uno sviluppo taciuto».¹¹ Come la critica ha più volte rilevato, il genere breve presenta infatti come caratteristica essenziale e costitutiva un singolare paradosso: la refrattarietà ad univoci criteri definitivi.¹² Tale peculiarità, questa sua elasticità tanto stilistica quanto contenutistica, lo mette in consonanza con la modernità novecentesca, una modernità problematica, frammentata e dalle identità liquide, per utilizzare la celebre espressione di Bauman.

Occorre a questo punto chiamare in causa un ottimo saggio di Guido Guglielmi su *Le forme del racconto*.¹³ Il critico definisce la narrativa breve in contrapposizione all'altro principale genere prosastico, ossia, naturalmente, il romanzo. Se quest'ultimo tende «alla raffigurazione di un mondo, di una totalità di eventi»,¹⁴ novelle e racconti al contrario considerano per lo più solo una parte significativa di una storia, propongono una visione parziale. La massima ambizione degli scrittori ottocenteschi era stata quella di «riempire l'intero spazio del narrabile, che è poi l'intero spazio del mondo». Si pensi al romanzo storico o a quello realista, alle grandi serie narrative di Balzac, Zola e allo

11 Cesare SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in Id., *Notizie della crisi*, Torino, Einaudi, 1993, p. 119.

12 Ha scritto in merito Sergio ZATTI: «Non sono così frequenti i casi, come quello della novella, in cui lo studioso delle forme letterarie si trova a maneggiare un oggetto di palpabile evidenza e consolidata tradizione, e tuttavia sfuggente e refrattario a una definizione in chiave di 'genere'. Una prima giustificazione è che, con la novella, ci troviamo di fronte a una sorta di Ur-narrazione, una forma primaria, archetipica, antropologicamente prima ancora che letterariamente fondata, un nucleo elementare che coincide col principio stesso di affabulazione ed è genericamente legato all'oralità, ovvero alla forma di comunicazione più precaria e inafferrabile». *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010. Allo stesso modo ASOR ROSA precisa, a proposito del racconto affermava: «La "forma" del "genere" è difficilmente definibile. Ma l'esemplificazione delle 'possibilità' ricchissima». *Un'Italia di racconti*, «Nuovi Argomenti», V, 17, gennaio-marzo 2002, p. 253.

13 Guido GUGLIELMI, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in Stefano Bianchi (a cura di), *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editore, 1989, vol. I; ID., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998; ID., *Un'idea di racconto*, in Luigi Rustichelli (a cura di), *Seminario sul racconto*, West Lafayette (USA), Bordighera, 1998.

14 Guido GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, cit., p. 3.

stesso Verga che progettò un ciclo di romanzi che pretendeva di riassumere un mondo in un quadro totale. Lo scrittore novecentesco rinuncia alla totalità, non la progetta più. Questo accade perché la realtà non parla più, cessa di dichiararsi, smette di dire il suo nome e si propone piuttosto come un problema. Un problema non da risolvere, da esaurire in una risposta, bensì in grado di alludere ad un significato più vasto, ad ulteriori livelli di complessità. La realtà appare ora sotto forma di «frammenti, grovigli, illuminazioni».¹⁵ La narrazione non può più procedere per connessioni di causa ed effetto, non può più orientarsi verso l'unità e la coerenza del racconto. La scrittura della modernità si abbandona ad un ritmo discontinuo, rapsodico, fondato appunto sul pezzo staccato, l'episodio, la forma breve.

Lo stesso genere del romanzo, sempre secondo Guglielmi, nel Novecento pare ispirarsi alla narrativa breve. All'inizio del secolo scorso, trova infatti sviluppo il romanzo a cornice, vale a dire il romanzo che si articola in episodi autonomi, ciascuno dei quali è connesso all'altro ma al contempo mantiene una forte autonomia. Di questo tipo è *Ulysses* di Joyce e in Italia *La coscienza di Zeno*, strutturato in otto episodi che possiamo considerare unità a sé stanti. Questo non accadeva nei romanzi che l'Ottocento ha prodotto. Non possiamo leggere un capitolo de *I promessi sposi* come fosse un testo autonomo; siamo obbligati a leggerlo per intero. Nel romanzo a cornice «ogni episodio è una totalità parziale»¹⁶ e quindi, in qualche modo, anche un racconto o una novella. Sicché la forma breve sembra essere nel Novecento la forma ispiratrice del romanzo. Se nel secolo precedente gli autori ambivano a passare dal racconto al romanzo, cioè dal dettaglio al tutto, nel Novecento è il racconto ad agire sul romanzo.

Viene meno la consueta dispositio di una narrazione pura, concentrata sui contenuti, sulle azioni e soprattutto sull'epilogo finale. Ciò a favore di strutture più flessibili privilegiando piuttosto tensioni emotive o intellettive, dilemmi dell'io, descrizioni metaforiche o resoconti di stati d'animo. Temi senz'altro idonei a rappresentare le dissonanze e le crepe cognitive del magmatico mondo novecentesco.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

1.2 Dalla novella al racconto

Prima di indicare quali altri fattori, oltre alla consonanza ideologica con la coscienza moderna, hanno favorito la fortuna della narrativa breve nel secolo scorso, è bene porre l'accento su un importante discrimine terminologico: quello tra novella e racconto. Sebbene spesso – e peraltro anche da parte della critica letteraria – i due termini siano usati come sinonimi, si deve notare, come ha fatto Romano Luperini,¹⁷ che la parola “novella” prevale su “racconto” fino agli anni trenta del Novecento, quando la tendenza si inverte ed è il secondo a prevalere sul primo. I più grandi narratori italiani fra i due secoli, Verga, D'Annunzio, Pirandello, Svevo, scelgono per i loro titoli il termine “novella”. Non manca tuttavia anche in questo periodo il ricorso a “racconto”, come nelle opere di Tarchetti, Fogazzaro, Serao, mentre Caterina Percoto utilizza sia l'uno che l'altro. Più tardi, tra il 1930 e il 1950, Bilenchi, Landolfi, Bonsanti, Tecchi, Dessi, Alvaro, de Céspedes, Moravia e Calvino preferiscono “racconto”. Emblematico il caso degli *Accoppiamenti giudiziosi* di Gadda, del 1963, in cui vanno a confluire, sotto la dicitura complessiva di *Racconti (1924-1958)* anche le *Novelle dal ducato in fiamme*, uscite dieci anni prima.

In *Romanzo, racconto, novella*,¹⁸ Pirandello ci informa che sul finire dell'Ottocento con racconto ci si riferiva ad un genere intermedio per lunghezza tra novella e romanzo. In altre parole, il racconto sarebbe una novella lunga o un romanzo breve. A tale parametro di giudizio, lo scrittore agrigentino si oppone nettamente, proponendo una distinzione basata su «qualcosa di intimo», su «un diverso atteggiamento dell'arte narrativa». Che sia breve o lungo, secondo Pirandello nel racconto la rappresentazione non è mai diretta e oggettiva: in esso la storia viene esposta «per dir così descrittivamente o riferita dall'autore o da un personaggio che parli in prima persona,

17 Romano LUPERINI, *Il trauma e il caso. Appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», V, 1, 2003, pp. 13-22, successivamente in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006, pp. 163-176.

18 L'articolo fu pubblicato in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897. Ora in appendice a Giovanna FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979.

più che rappresentata o messa in azione».¹⁹ La differenza tra novella e racconto sarebbe allora di natura tecnica e consisterebbe nell'esposizione dei contenuti della trama da parte di un personaggio fittizio interno alla storia da un lato, e una rappresentazione oggettiva dell'azione narrativa colta nella sua dinamicità, dall'altro.

Tra la fine degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta, con l'aprirsi del dibattito critico sulla narrativa breve, proprio come aveva già fatto Pirandello, si inizia a distinguere tra novella e racconto.

Alberto Asor Rosa, nell'introdurre la sua antologia *La novella occidentale dalle origini a oggi*, ripercorre la storia della narrativa breve dalle origini ai giorni nostri e segnala il «salto» che la prosa narrativa compie nel passaggio all'età contemporanea, assumendo «forme e nomi nuovi». Ad un certo punto della storia letteraria del nostro Novecento, nella parola «novella» si inizia ad avvertire una lieve eco di classicità, mentre «racconto» è il termine che meglio sembra prestarsi alle nuove forme della modernità.²⁰

Riprendendo la distinzione tra la «struttura chiusa» della novella e la «struttura aperta» del racconto di cui parla Antonio Russi,²¹ Elio Pagliarani e Walter Pedullà, nell'introduzione alla loro antologia *I maestri del racconto italiano* (1964),²² individuano gli elementi che caratterizzano novella e racconto, arrivando a concludere che se nella novella l'oggetto si impone sul soggetto, nel racconto vi è una prevalenza del soggetto sull'oggetto. Per più di un aspetto, novella e racconto risultano speculari. Se la novella vive della «coerenza del rapporto fatti-significato», ecco che quel rapporto viene meno nel racconto. Di conseguenza:

Nella novella i fatti predominano sui caratteri, le azioni sui personaggi, i nomi concreti su quelli astratti, i verbi di moto su quelli di stato; il modo di gran lunga prevalente è quello tipico della realtà, cioè l'indicativo; i tempi sono quelli tipici

19 Ivi, p. 146.

20 Alberto ASOR ROSA, *Introduzione*, in Aa. Vv., *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Canesi, 1960.

21 Antonio RUSSI, *Poesia e realtà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, p. 310.

22 Elio PAGLIARANI, Walter PEDULLÀ, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, cit., p. V-XXIV.

dell'azione, cioè il presente e il passato remoto; la persona quella tipicamente oggettiva e impersonale, cioè la terza persona. [...] Nel racconto i caratteri predominano sui fatti, i personaggi sulle azioni, o almeno tendono a equilibrarsi; come tendono all'equilibrio nomi concreti e nomi astratti, verbi di moto e verbi di stato; al modo della realtà si oppongono più copiosamente quelli della possibilità, cioè congiuntivo e condizionale.²³

Simmetrico sarebbe anche il ruolo del narratore. Nella novella:

Il narratore si pone dunque rigorosamente come mero tramite, neutro portavoce dei fatti; presuppone soltanto un lettore-ascoltatore, non chiede di essere guardato o giudicato in quanto narratore, ma pretende piuttosto che la reazione del lettore-ascoltatore sia unicamente in rapporto coi fatti narrati, che il significato scaturisca da quelli.²⁴

Mentre nel racconto:

I fatti, le azioni, perdono la loro preminenza; mentre viene privilegiata la funzione del narratore, il quale stavolta vuole essere guardato e giudicato, non soltanto ascoltato, presuppone cioè un lettore-spettatore; anche se racconta in terza persona mostra un tale tipo di partecipazione alla vicenda narrata, o, meglio, alla problematica della vicenda narrata, che è come se parlasse sempre in prima persona, nel senso cioè che la coscienza dello scrittore è diventata esplicitamente elemento costitutivo dell'opera.²⁵

Secondo questi schemi generali, la novella appare un genere stilistico congeniale al naturalismo, mentre il racconto sembra essere la forma ideale del decadentismo. Tuttavia, questo non significa che il genere della novella si esaurisca coi naturalisti e che quello del racconto nasca coi decadenti. Una riprova è data dal fatto che, a proposito di alcuni autori scapigliati, sarebbe più corretto parlare di racconti, mentre ci si può riferire col termine novelle a scrittori novecenteschi tutt'altro che passatisti, come Moravia.

Talvolta poi può avvenire che uno stesso scrittore si presenti tanto come autore di

23 Ivi, p. VI.

24 Ivi, p. VII.

25 Ibidem.

novelle che di racconti. Esempio, in tal senso, è l'itinerario artistico di un'autrice di cui parlerò in seguito, vale a dire Grazia Deledda. Osservando i testi che la scrittrice nuorese consegna al «Corriere della Sera» nell'arco di ventisette anni, Patrizia Zambon osserva che parte di essi:

sono ancora eminentemente a matrice naturalistica, rubricabili a pieno titolo come novelle, nella vicenda svolgente e conclusa di una vicenda d'invenzione, estranea al narratore, che non vi immette la propria presenza nemmeno in posizione di testimone, di narratore presente alla scena, con la costruzione di «cornici» che quantomeno volessero ridurre l'autonomia inventiva del raccontare novellistico.²⁶

Mentre altri sono:

una – novecentesca – occasione narrativa, più che una narrativa d'invenzione totalizzante, per far rivivere, nel respiro breve di un racconto, occasionali momenti di vita, con quel tanto di incompiutezza anche che dà loro la capacità di alludere ad un significato più vasto, ad un senso globale dell'esistenza che, proprio perché non costretto in immagini concatenate e compiute, appare come lievitato.²⁷

Naturale però che sia il racconto, più aperto a cogliere il fibrillare di una memoria o lo sgocciolio del tempo vitale e le conseguenti movenze liriche a cui sovente trascinano queste tematiche, il genere che più si presta alla narrativa novecentesca.

1.3 La nascita della Terza pagina

A favorire il successo novecentesco della narrativa breve, oltre alla rispondenza al contesto ideologico del secolo, di cui ho già detto, c'è anche una ragione più pratica, o meglio materiale, connaturata nell'esistenza stessa di novelle e racconti: la committenza da parte delle numerose testate giornalistiche che sorgono nell'ultimo quarto

26 Patrizia ZAMBON, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera" (1909-1914)*, in EAD., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1993, p. 169.

27 Ivi, p. 178.

dell'Ottocento. Ancora oggi, molti racconti brevi hanno la loro principale ragion d'essere nella committenza; succede talvolta che uno scrittore venga invitato a collaborare ad un quotidiano, e – se non ha già qualcosa di pronto nel cassetto – ciò impone delle scelte ben precise: ci sono anzitutto dei limiti di tempo (occorre fare alla svelta) e di spazio (i giornali e le riviste consentono di pubblicare solo testi di qualche pagina). Avviene così che, nella maggior parte dei casi, proprio questo sia il primo stimolo a scrivere delle novelle o dei racconti, eccezion fatta ovviamente per gli specialisti di tale genere letterario.

Si tratta di una tradizione inaugurata all'inizio del secolo scorso, quando i giornali italiani iniziarono a destinare un'intera pagina, la terza, alla rappresentazione della vita culturale e letteraria del Paese. La data di nascita della Terza pagina viene di solito individuata nel 10 dicembre 1901, quando il n. 25 de «Il Giornale d'Italia» dedicò l'intera terza pagina al resoconto della prima della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, con Eleonora Duse, al teatro Costanzi di Roma. Il giudizio postumo del direttore Alberto Bergamini su quella pagina ci spiega come essa gli abbia suggerito di raccogliere in una sola pagina i temi letterari ed artistici:

L'ampia relazione della agitata serata occupò una pagina che aveva un grosso titolo disteso su tutte le colonne: una intera pagina allora inconsueta, che mi parve signorile, armonioso e mi suggerì l'idea di unire sempre, da quel giorno, la materia letteraria, artistica e affine in una sola pagina, distinta, se non proprio avulsa dalle altre: come un'oasi fra l'arida politica e la cronaca nera. E fu la “Terza pagina”.²⁸

Secondo alcuni studiosi, tale dichiarazione di Bergamini ha un valore del tutto autoreferenziale.²⁹ Infatti, come spiega Alessandra Briganti, la pagina così concepita non ebbe su «Il Giornale d'Italia» uno sviluppo immediato: «La materia letteraria e di varietà continuò ad oscillare per anni fra prima, seconda e terza pagina, né si estese oltre la

28 Alberto BERGAMINI, *Nascita della “Terza Pagina”*, «Nuova Antologia», XC, 1859, novembre 1955, p. 349; ora in: Raffaele GIGLIO, *Qualche riflessione sulla storia della Terza pagina*, in Daniela De Liso, Raffaele Giglio (a cura di), *C'era una volta la Terza pagina. Atti del convegno di Napoli 13-15 maggio 2013*, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 23-24.

29 Cfr. Raffaele GIGLIO, *Qualche riflessione sulla storia della Terza pagina*, in *C'era una volta la Terza pagina, Atti del convegno di Napoli 13-15 maggio 2013*, cit.

misura dell'articolo di due colonne, fatta eccezione per poche circostanze particolari, quali ad esempio la scomparsa di grandi nomi del mondo culturale. Perciò la novità allora non venne avvertita, al punto che le testimonianze dei contemporanei non vi fanno alcun riferimento».³⁰ Tuttavia, secondo Enrico Falqui, è bene riconoscere ad Bergamini il merito di tale innovazione, perché «fino ad allora una Terza pagina, con le caratteristiche culturali che dovevano poi renderla tipica dei nostri giornali, non s'era avuta: e l'avercela ideata e attuata resta vanto del Bergamini».³¹

È certo però che la Terza non nacque così all'improvviso da una brillante idea giornalistica; essa fu piuttosto lo sbocco di un processo iniziato intorno agli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia. Il nuovo assetto politico-istituzionale del Paese con il progressivo allargamento del suffragio, poneva la propria base nel consenso dei diversi strati sociali. I gruppi dirigenti cominciarono allora a finanziare organi di stampa volti a condizionare l'opinione pubblica, a creare consenso. Pertanto, ogni giornale iniziò a mirare alla conquista di un più vasto pubblico, diventò più vivace, si impegnò ad attrarre i lettori con la varietà. È così che intellettuali e scrittori iniziarono a collaborare con le testate giornalistiche. Si arrivò allora a concepire prima la pubblicazione a puntate di romanzi (il cosiddetto romanzo d'appendice noto anche con il termine francese *feuilleton*) e più tardi la famosa Terza pagina.

Seppur non immediatamente, dopo l'esempio de «Il Giornale d'Italia», la Terza pagina fu non solo imitata dagli altri giornali, ma anche «potenziata con oculata larghezza di mezzi».³² Segno che se ne era capita e apprezzata l'importanza. Per «La Tribuna» si può parlare di Terza pagina a partire dal 1903. Il «Corriere della Sera» «giunse ad una Terza che somigliava a quella di Bergamini soltanto il 3 gennaio 1905, e comunque non ancora con l'impostazione grafica che poi sarebbe diventata classica».³³

30 Alessandra BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della Terza Pagina*, Padova, Liviana Editrice, 1972, p. 62

31 Enrico FALQUI, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969, p. 13.

32 Ivi, p. 15.

33 Glauco LICATA, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 135. Ne parla anche Patrizia ZAMBON, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera" (1909-1914)*, in EAD., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., pp. 167-168.

Sotto la direzione di Luigi Albertini, il «Corriere» raccolse attorno alla propria pagina culturale i maggiori letterati del tempo: Paolieri, Pirandello, Bracco, Zuccoli, Pastonchi, Praga, Albertazzi, Zambaldi, Ojetti, Civinini, Bontempelli, Bonelli; molte autrici come Grazia Deledda, Neera, Ada Negri, Térésah, Annie Vivanti; e D'Annunzio, poi, che, oltre a publicarvi nove delle dieci *Canzoni delle gesta d'oltremare*, le prose delle *Faville del maglio*, della *Contemplazione della morte*, della *Leda senza Cigno*, scelse questo giornale per la ripresa di un vero e proprio giornalismo militante.³⁴ Su «La Stampa», «La Ragione» e «Il Secolo» la proposta di una terza pagina dedicata alla cultura parve definirsi intorno al 1909. In quegli anni, anche «Il Resto del Carlino» iniziò a seguire l'esempio di Bergamini ed ebbe il vanto di pubblicare autori in vista ma allora non ancora noti al grande pubblico: Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Emilio Cecchi, Pietro Pancrazi, Corrado Alvaro, Umberto Saba e Marino Moretti.³⁵

Alla compilazione della Terza pagina non presiedette un criterio unico, costante, «quantunque una certa ripartizione e combinazione della materia vi risulti più o meno regolata nella stessa formula»,³⁶ che, secondo Falqui, è quella: del taglio messo al centro (di solito una corrispondenza dall'estero); della varietà nelle ultime due colonne (e variabile dalla cronaca alla polemica, dalla curiosità scientifica a quella storica); del riempitivo di alcune rubriche (dedicate spesso ai resoconti degli spettacoli teatrali, musicali, cinematografici); e infine, in apertura, nelle prime due colonne, l'elzeviro.

L'elzeviro è l'erede di quello che sul finire dell'Ottocento veniva chiamato «articolo di risvolto», poi «articolo di fondo» o all'inglese «editoriale», in considerazione del fatto che «anche se firmato, impegna la responsabilità del giornale».³⁷ Tale articolo inizialmente era destinato unicamente all'esposizione di argomenti politici ed economico-sociali e collocato tra la prima e la seconda pagina, poi iniziò a trattare temi anche culturali e letterari. Con il nascere di uno spazio dedicato costantemente ad

34 Ibidem.

35 Per la nascita della Terza pagina nei vari giornali dell'epoca di veda Alessandra BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della Terza Pagina*, cit.

36 Enrico FALQUI, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 30.

37 Ivi, p. 8. Ma precedentemente anche in Id., *Inchiesta sulla Terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 9.

argomenti di questo tipo, «volendo conservare e distinguere la propria funzione», l'articolo di risvolto scalò allora in terza pagina, occupandovi le colonne di apertura e assumendo il nome del carattere tipografico in cui per solito veniva stampato: l'elzeviro. Nello spazio dell'elzeviro, entro «la misura massima e risicata e temeraria delle due colonne», i giornali primo novecenteschi alternarono articoli di natura diversa, le cui variabili non furono però infinite: recensioni letterarie, musicali o dedicate alle arti figurative; articoli di attualità o di costume; pezzi di divulgazione scientifica; e infine, con un ritmo variabile, testi narrativi brevi.

Si tratta di una cosa ben diversa dalla commissione di romanzi da pubblicare a puntate in appendice. I *feuilleton* dovevano puntare su tutta una serie di artifici della letteratura popolare per coinvolgere il lettore in una lettura a puntate. La necessità di interrompere il racconto ad ogni puntata, e quindi ogni volta l'esigenza di trovare un finale atto ad eccitare il lettore per la puntata successiva, spingeva spesso gli autori ad articolare la narrazione in singole scene, oltre che ad adeguare linguaggio, strutture, temi e ideologie alle attese del grande pubblico. La forma breve e conclusa di novelle e racconti consente invece di unire qualità e leggibilità, permettendo agli autori di esprimere liberamente la propria arte e spingendo i periodici a rivolgersi anche a scrittori lontani dalla letteratura popolare.

1.4 Le riviste

Accanto ai giornali, si individua una ricca gamma di riviste che in questo scorcio di secolo pubblicano testi brevi. Esse, ha scritto Renato Bertacchini, «funzionano da luoghi promozionali, da officine ed équipe di ricerca che esprimono e vivono il dinamico, correlato intrecciarsi di momenti storici e vicende culturali, di pubblicistica e di editoria, di propositi artistico-filosofici e di impatto, di militanza ideologica».³⁸

38 Renato BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 239.

Prenderò in esame nel paragrafo successivo i canoni di poetica propugnati da alcune riviste o le suggestioni esercitate da esse sulla narrativa breve. Qui mi limito ad un'essenziale ricognizione delle più significative, di quelle cioè che hanno maggiormente inciso sul dibattito culturale di allora, ospitando, accanto a saggi e articoli di vario genere, novelle e racconti di autori importanti nella nostra letteratura del primo trentennio del Novecento.

In quegli anni, e anche oltre, continuano a vivere riviste che hanno alle spalle un'antica tradizione, alla quale si mantengono fedeli pur aprendosi agli eventi e ai dibattiti del nuovo secolo. La «Nuova Antologia», ad esempio, si affaccia al Novecento già carica d'anni (ne sono passati trentacinque dalla fondazione) e di autorità, «serbando il suo costume di illustrare e giudicare con larghezza di idee la cultura e la vita italiana».³⁹ Agli articoli culturali, soprattutto di origine universitaria, si accompagnano testi letterari che vanno dai romanzi (Verga vi anticipa le pagine di *Mastro don Gesualdo*, Pirandello quelle de *Il fu Mattia Pascal*, Palazzeschi *Le sorelle Materassi*) ai racconti (quelli di Matilde Serao, Grazia Deledda, Ada Negri, Carlo Emilio Gadda).⁴⁰ La sua posizione cauta ed equilibrata nella cultura come nella politica ha assicurato a questa rivista una vita ultra secolare, fino ai giorni nostri.

L'avanguardia futurista trova nelle riviste il canale più adatto alla diffusione delle proprie idee, in quanto le offrono la possibilità di intervenire contemporaneamente, o meglio simultaneamente, in più settori dell'attività artistica (dalla letteratura alla pittura, all'arte pubblicitaria). Seppur di breve vita, riviste come «Leonardo», «Hermes» e «Lacerba»⁴¹ svolgono un'intensa ed essenziale azione tesa ad affermare le nuove idee letterarie, ma queste riguardarono più la poesia che la narrativa: l'unico manifesto in materia, *Il romanzo sintetico*, compare a firma di Marinetti, Scrivo e Bellanova, solo nel 1939 su «Il Giornale d'Italia», a ben trent'anni di distanza da quello di fondazione,

39 Aurelia ACCAME BOBBIO, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, Editrice La scuola, 1985, p. 11.

40 Gli indici dei volumi della «Nuova Antologia» sono disponibili nel sito nuovaantologia.it.

41 Le maggiori riviste futuriste possono essere sfogliate online grazie al progetto CIRCE a cura dell'università di Trento, disponibile all'indirizzo r.unitn.it/it/lett/circe/circe.

quando il futurismo era ormai agonizzante.⁴²

Tra le più importanti riviste culturali dell'anteguerra è da collocare «La Voce»,⁴³ fondata da Giuseppe Prezzolini nel dicembre 1908 (durerà fino al 1916). Definirne sinteticamente la fisionomia non è facile, dato che attraversa varie fasi, con direttori e orientamenti diversi. Certo è però il fatto che, dopo la crisi redazionale del '12⁴⁴ e soprattutto quando la direzione passa a Giuseppe De Robertis – è la quarta fase, quella della cosiddetta «Voce bianca», dal colore della copertina – «La Voce» diventa una rivista esclusivamente letteraria, che si dedica alla pubblicazione di poesie e di prose, come quelle liriche e febbrili di Giovanni Boine, Piero Jahier e Scipio Slataper; quelle brevissime di Carlo Linati e Giorgio Vigolo; quelle in seguito rinnegate di Riccardo Bacchelli e Vincenzo Cardarelli.

La prima importante rivista letteraria, subito dopo la conclusione della guerra, è «La Ronda»⁴⁵ che esce a Roma nel 1919 (chiuderà nel 1923) e che sin dal titolo della testata si propone di ristabilire una serie di valori e di regole per la letteratura da contrapporre al velleitario sperimentalismo d'inizio secolo. Il clima politico di quegli anni, all'insegna della confusione e dello sbandamento, tra le attese dei reduci, l'urto sociale e l'affermarsi del fascismo, si risolse «in quella realtà dagli orizzonti più ristretti, dagli impulsi più controllati e quasi spenti [...], dalla maggior prudenza a confermare qualunque cosa fosse nuova o tale apparisse, che è il tono più caratteristico e facilmente individuabile della “Ronda”». ⁴⁶ Ne deriva il desiderio di un certo distacco dalla realtà, un isolamento nel mestiere da parte degli scrittori rondisti che sulla pagina si risolve in una prosa di elaborata compostezza. Su «La Ronda» furono pubblicate le prose d'arte di Vincenzo Cardarelli poi confluite in *Favole della Genesi* e quelle di Emilio Cecchi poi comprese

42 Cfr. Giovanna DE ANGELIS, Stefano GIOVANARDI, *Storia della narrativa italiana del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 197.

43 Oltre che sul già citato CIRCE, «La Voce» è consultabile nel sito della biblioteca Gino Bianco. Per l'indice si veda: Enrico FALQUI, *Indice della «Voce»*, Roma, Ulpiano, 1938; ID., *Indice della «Voce» e di «Lacerba»*, Firenze, Vallecchi, 1966.

44 Ne parla Aurelia ACCAME BOBBIO, *Le riviste del primo Novecento*, cit., pp. 191-210.

45 Su «La Ronda»: Carmine DI BIASE, *La Ronda e l'impegno*, Napoli, Liguori, 1971; Giuliano MANACORDA, *Dalla Ronda al Baretto*, Roma, Argileto, 1973.

46 Riccardo SCRIVANO, «La Ronda» e la cultura del Novecento, in Id., *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 14-15.

in *Pesci rossi*, assieme a quelle, sempre di calibrata ricerca formale, di Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Lorenzo Montano, Bruno Barilli, Aurelio Emilio Saffi e Marcello Cora.

Ma la rivista che esercita la più larga influenza sul clima letterario del prima metà del secolo è «Solaria»,⁴⁷ fondata a Firenze nel 1926 (durerà fino al 1936) da Alberto Carocci, affiancato prima da Giansiro Ferrata e poi da Alessandro Bonsanti. Copiosa la narrativa breve che trova ospitalità in questa rivista: dai racconti de *La Madonna dei filosofi* di Gadda a quelli raffinati ed ironici di Arturo Loria; da quattro testi di Gianna Manzini poi confluiti in *Boscovivo* a sette prose d'arte di Giovanni Comisso. In «Solaria» trovano approfondimento molte istanze del dibattito letterario dell'epoca. Uno dei temi più importanti e dibattuti della seconda metà degli anni venti, tema che percorre trasversalmente riviste come il gobettiano «Baretti» e il bontempelliano «900», è quello dell'apertura alla letteratura europea. Mentre valorizzano la narrativa di Svevo e Tozzi, i solariani frequentano assiduamente Proust, Valéry, Gide, Rilke e Kafka oltre a Joyce ed Eliot. Ma «Solaria» intensifica anche quella ricerca di stile che era iniziata con «La Ronda» e che ora approda a quell'«aura poetica»⁴⁸ che dà alle pagine dei solariani suggestioni liriche e musicali. Merita infine attenzione il fatto che negli ambienti di «Solaria» si formino autori come Vittorini e Pavese (il primo vi pubblica racconti e vi fa uscire a puntate il romanzo *Garofano rosso*, il secondo, per le Edizioni di Solaria, scrive le poesie di *Lavorare stanca*) nelle cui opere le suggestioni della rivista avranno un peso precipuo.

1.5 La narrativa breve fino agli anni trenta

Seguendo le ricostruzioni di Romano Luperini (*Il trauma e il caso: appunti sulla*

47 Anche «Solaria» è reperibile su CIRCE. Per l'indice e altre informazioni Pier Paolo CARNAROLI, «Solaria» (1926-1934). *Indice ragionato*, Firenze, Firenze libri, 1988. Per il rapporto con «La Ronda» e con il contesto culturale del periodo Riccardo SCRIVANO, *Dalla «Ronda» a «Solaria»*, in Id., *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, cit.

48 Giovanni Battista ANGIOLETTI, *Aura poetica*, «L'Italia letteraria», 7 luglio 1929.

tipologia della novella moderna in Italia) e di Pagliarani-Pedullà (*Introduzione a I maestri del racconto italiano*), un primo esempio della forma aperta che è associata ai racconti, quindi un anticipo alla narrativa breve di stampo novecentesco, lo si può trovare nella letteratura scapigliata. La Scapigliatura cerca di rompere gli schemi narrativi allora dominanti, mettendo in crisi «le strutture linguistiche della prosa romantica» e compiendo «una vasta, seppur spesso in modo arruffato, corrosione delle ideologie risorgimentali». ⁴⁹ Questi orientamenti si riflettono naturalmente anche nei racconti scapigliati (quelli, ad esempio, di Iginio Ugo Tarchetti, dei fratelli Boito, di Emilio Praga, di Luigi Gualdo), i quali mostrano la scoperta di nuovi schemi narrativi e di contenuti inediti (specie l'elemento irrazionale: «La vita sembra sottratta ad ogni controllo, e preda di forze ignote e misteriose»), ⁵⁰ oltre che un rinnovamento del linguaggio. Come nei più moderni racconti, negli scapigliati l'iniziativa della narrazione è interamente nelle mani dell'autore, il quale manovra a proprio piacimento i temi scelti, che sono spesso quelli della precedente tradizione, ma modificati o commentati dalle frequenti analisi psicologiche e dagli inserti autobiografici.

La novella ritorna in auge con il verismo, cioè quando si instaurano nuove certezze, fondate sull'osservazione di realtà che hanno già di per sé una loro drammatica evidenza e che quindi non ammettono, o rendono superflue, divagazioni psicologiche o commenti personali. Conseguente è pertanto il narrare dall'esterno, oggettivo ed impersonale, che, approssimando, è tipico di autori come Giovanni Verga, Luigi Capuana, Emilio De Marchi, Mario Pratesi, Federico De Roberto, Matilde Serao. Autori, molti di questi, che certo non possono essere definiti veristi se pensiamo alla parte successiva della loro produzione (o precedente nel caso di alcuni), ma che, almeno per un periodo, individuano nell'osservazione del vero le proprie ragioni narrative.

Come ho già detto (cfr. 1.2), la novella non è il genere della narrativa breve dell'Ottocento, né tanto meno quello esclusivo del verismo: la rottura decisiva con la

49 Elio PAGLIARANI, Walter PEDULLÀ, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, cit., p. X.

50 Romano LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 168.

temperie verista è opera, infatti, dell'autore di una delle più ampie raccolte di novelle della nostra letteratura: Pirandello. I temi delle *Novelle per un anno* sono quelli più tipici del Novecento: l'angosciosa inconoscibilità del reale, il vagheggiamento di un'evasione impossibile, la disintegrazione della personalità, l'impossibilità di realizzare la pienezza della propria identità, la demistificazione dei valori della società borghese.⁵¹ A livello di strutture narrative, Pirandello opera in maniera più sotterranea, «anzi, entro certi limiti, egli ha la necessità di mantenere il più possibile inalterata la struttura esterna dei suoi componimenti perché risulti più flagrante e drammatico il capovolgimento dei significati, la rottura della meccanica di causa ed effetto»;⁵² sicché si viene a creare la singolare situazione in cui a prevalere è la prospettiva soggettivistica del racconto, una prospettiva volta a far riflettere sulla crisi della società borghese e a rappresentare la frantumazione, la relatività e la casualità della vita nel moderno, ma essa è risolta «nelle forme oggettive della novella».

Anche se è il «romanzo ad essere parte del suo temperamento», come rileva Giacomo Debenedetti,⁵³ uno dei suoi più precoci e acuti lettori, Italo Svevo scrisse racconti per circa un quarantennio. Si tratta di un corpus di testi spesso relegato sbrigativamente nelle riduttiva sezione degli scritti minori,⁵⁴ che è tuttavia essenziale nella storia della narrativa breve italiana, poiché è con Svevo che la narrazione dei fatti oggettivi è sopraffatta dall'analisi della coscienza dei personaggi e quindi la riflessione vince sull'azione. Se alcuni dei suoi testi brevi hanno il taglio della novella, altri non si adattano a questa misura chiusa, si sbarazzano dell'intreccio che rimane sotteso al racconto. La narrazione mette i particolari, in apparenza trascurabili, nella condizione di prendere rilievo e di sprigionare significati di cui sembravano sprovvisti, attraverso un procedimento che ha ricordato a Pagliarani e Pedullà quello dell'epifania di Joyce e

51 Cfr. Salvatore GUGLIELMINO, Hermann GROSSER, *Il sistema letterario. Storia 3. Secondo Ottocento e Novecento*, Milano, Principato, 2002, pp. 282.

52 Elio PAGLIARANI, Walter PEDULLÀ, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, cit., p. XIV.

53 Giacomo DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici, II serie*, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 52.

54 Si veda uno degli studi più completi sulla novellista sveviana: Massimiliano TORTORA, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003.

delle intermittenze del cuore di Proust, a cui si potrebbe aggiungere quello dei momenti d'essere di Virginia Woolf; ovvero un procedimento che è tipico della forma aperta associata al racconto novecentesco.⁵⁵

Assieme a Svevo e a Pirandello, nei primi due decenni del secolo a muoversi alla ricerca di soluzioni in grado di liquidare le forme narrative ottocentesche sono anche i futuristi e i vociani. I primi, seppur maggiormente attivi sul versante poetico, propongono racconti quasi privi di trama, caratterizzati dal brusco incalzare di brevi periodi senza legami tra loro, nei quali si sovrappongono immagini metafisiche e surreali, slanci lirici e divagazioni fiabesche.⁵⁶ Allo stesso modo, gli autori che gravitano intorno alla rivista fiorentina «La Voce», come Giovanni Boine, Scipio Slataper, Piero Jahier, sembrano essere caratterizzati da un'impotenza narrativa che li porta al consapevole rifiuto di strutture articolate e complesse. Come scrive Romano Luperini, «la rottura delle barriere fra i diversi generi letterari» (con una lirica che aspira a farsi prosa e una prosa che aspira a farsi lirica), «la mescolanza di livelli diversi e tradizionalmente disgiunti del linguaggio», «la compresenza di tempi narrativi differenti», scardinano l'impianto narrativo «con un valore piuttosto di distruzione che di costruzione di un nuovo flusso narrativo»;⁵⁷ sicché alla loro prosa, che non si può dire si risolva in racconti e tanto meno in novelle, non resta altro che il frammento.

Federigo Tozzi non è indifferente alle istanze dei vociani, anzi, in un primo momento (con *Bestie*, 1917) ne è partecipe, ma la sua vocazione per la sperimentazione narrativa lo porta poi a trascendere il frammentismo contemporaneo e a tornare ad una narrativa che a Borgese parve essere accostabile al naturalismo.⁵⁸ In realtà, come

55 Per questa ragione, Pagliarani e Pedullà considerano Svevo «il primo narratore italiano che abbia usato, con piena coerenza e con tutte le implicazioni ideologiche e di linguaggio [...] la forma aperta del racconto». *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, cit., p. XVI.

56 Sulla narrativa futurista Stefano GIOVANARDI e Stefania DE ANGELIS, *Storia della narrativa italiana del Novecento (1900-1922)*, cit., pp. 195-228.

57 Romano LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, I, p. 198. Sulla poetica vociana si veda anche Id., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

58 Borgese, alfiere di una nuova letteratura antiframegmentaria e di solida struttura narrativa, dedica il suo *Tempo di edificare* «alla cara memoria di Federigo Tozzi, uno dei primissimi edificatori della nuova giornata letteraria italiana». Giuseppe Antonio BORGESE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.

rilevato dalla critica nei decenni posteriori, se gli ambienti e l'impianto esteriore di certe vicende assomigliano a quelli dei nostri veristi, le strutture narrative rimandano alla forma aperta dei racconti novecenteschi.⁵⁹ I suoi testi sono «una successione di accadimenti snodantisi secondo una specie di indiscriminazione psicologica che nega gerarchia di fatti e rapporti di causa e di effetto».⁶⁰

Nell'immediato dopoguerra, dopo l'esperienza futurista e il frammentismo vociano, i letterati italiani avvertono il bisogno di rimpossessarsi di un mezzo sicuro e pieno di espressione. Questa la ragione contingente dell'origine de «La Ronda» (1919-1923), la rivista romana che condanna quanto di confuso, di velleitario e di sperimentale c'era stato in tante manifestazioni letterarie d'età giolittiana e promuove un programma di ritorno all'ordine che, in riferimento ai propositi annunciati nell'editoriale del suo primo numero, può essere così riassunto: sorvegliatezza dello stile; «ereditarietà e familiarità del linguaggio»; rilettura dei classici nell'intento di «essere moderni alla maniera italiana, senza spatriarci».⁶¹ Gli autori rondisti – come Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Riccardo Bacchelli, Bruno Barilli, Lorenzo Montano e Marco Aurelio Saffi⁶² – teorizzano e concretamente realizzano un tipo di prosa di consumata perizia formale che, nel percorso di poche e nitide pagine, accolga senza sbavature la loro ispirazione, solitamente di breve respiro. È quella prosa elegante e raffinata, dall'andamento lirico, che venne definita prosa d'arte e che trovò nello spazio dell'elzeviro dei quotidiani le sue realizzazioni migliori.

Varcata la soglia degli anni trenta, è difficile individuare nella narrativa italiana una linea di sviluppo univoca e dominante. Moltissimi gli autori esordienti destinati a

59 Su Tozzi novelliere si legga anche Gino TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nisi-Listri, 1972 e Aurelio BENEVENTO, *Il reale e l'immaginario: saggi su Federico Tozzi*, Napoli, Alfredo Guida, 1996.

60 Elio PAGLIARANI, Walter PEDULLÀ, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, cit., p. XVIII.

61 Vincenzo CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», I, 1, aprile 1919. Del *Prologo* e della poetica de «La Ronda» parla Romano LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 322.

62 Sono i sette redattori della rivista, chiamati ironicamente i «sette savi» nell'articolo *La lista bloccata de «La Ronda»* di Margutte, pseudonimo di Antonio Baldini, «La Ronda», I, 7, novembre 1919, pp. 92-98).

lasciare un segno nella nostra letteratura (Alberto Moravia, Arturo Loria, Alessandro Bonsanti, Corrado Alvaro, Gianna Manzini, Elio Vittorini, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Anna Banti, Vittorino Brancati) e altrettanti quelli ancora nel pieno della loro attività (Luigi Pirandello, Paola Drigo, Aldo Palazzeschi, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Ardengo Soffici, Grazia Deledda, Ada Negri).

Alcuni propongono testi rubricabili a pieno titolo come novelle, con la scelta di vicende d'invenzione estranee al narratore, neutro portavoce dei fatti, come nel caso di molti testi di Paola Drigo. Altri scrivono racconti che si distinguono per la cordialità narrativa, per la particolare freschezza, come Palazzeschi e Soffici. Altri ancora coltivano la prosa nuova del Novecento, il racconto lirico, quello che, nel breve percorso delle colonne d'elzeviro, schiude il campo del narrare al puro scorrere dell'esistere, quasi volesse scandirne, in brevi segmenti narrativi, lo scorrere del tempo. E qui si pensi all'ultima Deledda e all'ultima Negri, ma anche a Bontempelli, Banti, Manzini.

È il gruppo di «Solaria» (1926-1936) ad aprire la strada a forme inedite del narrare. La dimensione narrativa alla quale tendono i solariani è piuttosto particolare: è una prosa di carattere lirico ed evocativo che mostra un'esigenza prioritaria di trasfigurazione del dato reale in una dimensione rarefatta e arcana. La rievocazione memoriale e lo scavo psicologico rappresentano le costanti di scrittori come Arturo Loria, Gianna Manzini, Alessandro Bonsanti, scrittori che nelle loro pagine, o meglio, in quelle ascrivibili al periodo solariano, mirano a realizzare quella che Giovanni Battista Angioletti definì «aura poetica»,⁶³ da intendere come un'atmosfera che aleggia sulla pagina, conferendo a dati e vicende connotazioni poetiche. Dei racconti solariani, ha scritto Giuseppe Petronio, «il lettore si porta nella memoria, a lettura finita, non tanto personaggi e trame, come è per la narrativa dell'Ottocento, quanto ambienti e più ancora atmosfere, stati d'animo, movenze di stile».⁶⁴

63 Giovanni Battista ANGIOLETTI, *Aura poetica*, «L'Italia letteraria», cit.

64 Giuseppe PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia: storia della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 924.

Tuttavia, quando si parla di «Solaria» non si deve considerare come tipicamente solariano soltanto l'atteggiamento di una generica ricerca di narrativa, com'era stato per «La Ronda». Lo sostiene, tra gli altri,⁶⁵ Giuseppe Langella nel denso capitolo *La polemica contro i Calligrafi e la preistoria del Neorealismo*: «Tutta la storia di “Solaria” [...] non è altro che il tormentato e faticoso tentativo se non di dissociarsi – ché era impensabile – dalla precedente decisiva esperienza stilistica della “Ronda”, certo di superare le angustie dimensionali e tematiche, per non dire le secche, in cui s'era costretta la prosa d'arte».⁶⁶ Quanto alle «angustie dimensionali», gli anni trenta registrano il bisogno comune di una dilatazione dello spazio, di una scrittura più strutturata. «La misura dell'elzeviro» viene così gradualmente smantellata «in favore di quella, più funzionale ad un'arte riconciliata con le umane ragioni del racconto lungo, dello stesso romanzo».⁶⁷ Quanto invece alle «tematiche», «Solaria» suggerisce agli autori del nostro trentennio un ventaglio di possibilità diverse. La narrativa infatti costituisce, sì, l'asse prediletto dei solariani, ma si sviluppa in toni e temi distanti tra loro. C'è il realismo magico di Massimo Bontempelli, nato in seno al gusto solariano per una narrativa trasfigurante che sottolinei lo scarto tra dato reale e rappresentazione letteraria, una narrativa che includa, appunto, qualcosa di magico. C'è, da e con Bontempelli, tutto quel filone del nostro Novecento – si pensi a Buzzati, Landolfi, Savinio – che è stato chiamato fantastico o magico o surreale (la varietà delle ipotesi di definizione si spiega con le differenze che intercorrono fra gli scrittori inseribili in tale linea narrativa: lo stesso Contini, presentandone alcuni in un'antologia, è ricorso a più di un aggettivo, intitolandola *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*).⁶⁸ C'è infine, ma non da ultimo, quel racconto realistico – quello di Brancati o di Moravia – che prepara alla letteratura del dopoguerra, quando si farà vivissimo negli scrittori il bisogno

65 Si veda anche Lia Fava GUZZETTA, *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in Francesco Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

66 Giuseppe LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal “Baretti” a “Primato”*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, p. 332.

67 Ivi, p. 333.

68 Gianfranco CONTINI, *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988. La prima edizione uscì a Parigi, in lingua francese, nel 1946.

di una rappresentazione documentaria della realtà storico-sociale.

Nel complesso, «Solaria» contribuisce notevolmente ad arricchire il variegato panorama narrativo degli anni trenta. Un decennio, a mio avviso, polimorfo, se si pensa che la prosa lirico-evocativa, quella prosa calligrafica che aveva trovato le sue migliori realizzazioni negli elzeviri del ventennio, si trova a convivere, e talvolta a prestare le sue suggestioni, con racconti fantastici, magici o surreali, e al contempo a giustapporsi a narrazioni che trovano origine nella scabra osservazione della realtà. Racconti quindi, ma ancora novelle, senza che il temine, con l'eco di classicità che trascina seco, possa offuscarne la modernità.

1.6 La presenza femminile

Uno degli aspetti più nuovi tra quelli che caratterizzano la storia della narrativa breve nel primo trentennio del Novecento è la significativa presenza di autrici donne: Neera (cioè Anna Zuccari), Jolanda (Maria Majocchi), Matilde Serao, Grazia Deledda e Ada Negri, e poco dopo anche Anna Franchi, iniziarono a pubblicare sul finire dell'Ottocento e dunque all'aprirsi del nuovo secolo hanno un mestiere già verificato dal successo di pubblico e critica; Térésah (Teresa Ubertis), Maria Messina, Amalia Guglielminetti, Paola Drigo, Annie Vivanti (Anna Emilia Vivanti), Carola Prosperi, Maria Luisa Fiumi, Flavia Steno (Amelia Cottini Osta), Milly Dandolo (Emilia Dandolo), Willy Dias (Fortunata Morpurgo) raggiungono il pubblico nei due decenni successivi; seguono Gianna Manzini, Anna Banti (Lucia Lopresti), Anna Maria Ortese, Fausta Cialente, Alba de Céspedes, Elsa Morante, Paola Masino.⁶⁹

69 Informazioni su molte di queste autrici sono reperibili grazie al progetto di ricerca *Le autrici della letteratura italiana. Bibliografia dell'Otto/Novecento*, curato da Patrizia Zambon, avviato nell'aprile del 2005 e consultabile nella sezione «Ricerca» del sito del Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova, all'indirizzo www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI. Si veda inoltre: Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998; Graziella PAGLIANO, *Scrittura femminile e novella nel primo Novecento italiano*, in Monique Steiff Moretti (a cura di), *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del*

Non che le donne inizino ora a novellare: «Una linea d'autrice ininterrotta e significativa percorre per intero la storia della civiltà letteraria italiana, variegandosi, naturalmente, nelle ragioni, individuali e sociali, le forme, i testi, la stessa consistenza, secondo quella che è stata la storia civile, sociale, culturale, delle idee delle prassi e del costume, della civiltà italiana ed europea». ⁷⁰ La ragione della consistente presenza di narratrici nella storia del nostro Novecento è da collegare ai profondi mutamenti che interessarono la stampa periodica e l'editoria libraria sul finire dell'Ottocento. Nei decenni successivi all'Unità d'Italia, l'impostazione imprenditoriale dell'editoria, l'accesso alla letteratura di gruppi sempre più vasti di fruitori popolari e lo svilupparsi di un gran numero di periodici aperti a forme e spazi d'intrattenimento letterario crearono la nuova figura professionale dello scrittore autonomo, che vive dei proventi del proprio lavoro e non più – come nei secoli precedenti – del mecenatismo di committenti altolocati. Tale professione, nota Patrizia Zambon, appare particolarmente congeniale alle scrittrici, sia perché si può esercitare entro lo spazio domestico, sia perché non richiede una competizione con il mondo maschile, giacché è comune l'idea che «quella femminile sia una produzione diversa rispetto a quella degli scrittori». ⁷¹

Sicché a partire dall'Ottocento e poi più intensamente nel nuovo secolo, soprattutto con la nascita della Terza pagina e con il moltiplicarsi delle riviste, le donne iniziano a scrivere intessendo una rete serrata di relazioni con la stampa periodica: Neera collabora ai maggiori giornali e riviste dell'epoca, dal «Corriere del Mattino» al «Corriere della Sera», dalla «Nuova Antologia» a «L'Illustrazione italiana»; ⁷² oltre che collaboratrice di vari periodici, Matilde Serao assieme al marito è direttrice del «Corriere di Roma», poi del «Corriere di Napoli» e quindi «Il Mattino», a cui lavora fino al 1904, quando si separa dal marito e fonda – prima donna nella storia del giornalismo italiano – «Il

Novecento, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997; Marina ZANCAN, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Albero Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 112.

70 Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, p. 127.

71 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, cit., p. 10.

72 Cfr. Antonia ARSLAN, *Neera*, in Id., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

Giorno», che dirige fino alla morte;⁷³ Carola Prosperi inizia a scrivere pubblicando su giornali scolastici poi, nella «Gazzetta del Popolo», per passare presto a «La Stampa»; Maria Luisa Fiumi è direttrice del mensile «Rassegna Nazionale» mentre Flavia Steno de «La Chiosa» (di cui è anche fondatrice); Milly Dandolo scrive per numerose testate ed è redattrice de «Il Giornalino della Domenica»;⁷⁴ Gianna Manzini esordisce su «La Nazione», collabora con «Solaria» e tiene rubriche di moda ne «Il Giornale d'Italia», «Oggi», «Tempo»;⁷⁵ amplissimo poi il rapporto con i quotidiani e con le riviste delle maggiori, specie quello della Negri e della Deledda.

Il punto di partenza per questa folta schiera di scrittrici primonovecentesche pare essere uno solo: la narrativa breve. Quasi tutte le autrici citate cominciano infatti a dedicarsi alla letteratura inviando testi brevi a riviste, quotidiani, almanacchi, strenne, per approdare, solo più tardi, al romanzo. L'abitudine alla scrittura rapida, alla scrittura giornalistica, certo incoraggia il taglio breve della novella e del racconto, ma il genere, per la sua molteplicità di espressioni diacroniche e sincroniche, permette loro una sperimentazione tematica, strutturale e linguistica, una sperimentazione assolutamente necessaria perché in grado di affrontare il problema fondamentale dell'individuazione di una scrittura femminile.

Parte significativa delle novelle e dei racconti d'autrice appare non indifferente a suggestioni, toni e temi letterari della prima parte del secolo scorso: c'è il realismo della prima Deledda e della prima Negri, di parte della produzione di Matilde Serao e di Maria Messina; c'è l'umorismo di alcuni testi di Annie Vivanti⁷⁶ o di *Amore... Amore*⁷⁷ di Carola Prosperi; c'è il realismo magico di *Angelici dolori*⁷⁸ di Anna Maria Ortese; e c'è

73 Cfr. Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista*, Lecce, Milella, 1986.

74 Del rapporto col giornalismo di Prosperi, Fiumi, Steno, Dandolo e altre autrici novecentesche ne parla Graziella PAGLIANO, *Scrittura femminile e novella nel primo novecento italiano*, in Monique Steiff Moretti (a cura di), *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, cit.

75 Cfr. Giamilia YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in Cecilia Bello Minciocchi et al. (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci, 2006, p. 25.

76 Si legga, ad esempio, *Trovar marito (diario di una signorina)*, *Cardiopalmo*, *Concorso di bellezza in Perdonare Eglantina!*, Milano, Mondadori, 1926.

77 Firenze, Battistelli, 1919.

78 Milano, Bompiani, 1937.

l'apertura verso il racconto lirico, quella prosa calibrata ed elegante che trova negli elzeviri delle terze pagine dei quotidiani le realizzazioni migliori: qui, si pensi di nuovo alla Deledda e alla Negri, ma anche a Gianna Manzini o ad Anna Banti.

Ma l'irrompere della soggettività femminile nella letteratura novecentesca comporta innovazioni forti nella tradizione maschile. Ed è naturale: «Lo spazio creativo delle scrittrici appare ed è altro da quello degli scrittori: la percezione della realtà, degli avvenimenti pubblici, dei fatti culturali, dei dibattiti politici o intellettuali, e dunque la modalità che viene utilizzata per “dare forma” alla propria percezione è diversa».⁷⁹ Ad essere ribaltata è anzitutto la visione della quotidianità femminile che, lungi dall'essere solamente cucina, casa, rivalità tra belle donne o cicaluccio fra comari, così com'è rappresentata in molta letteratura maschile, diviene l'oggetto di osservazione privilegiato dalle autrici. Tutti gli spazi della realtà femminile (dalla casa al salotto borghese, dal paese di provincia alla fabbrica), così come i tempi (la fanciullezza con le sue scoperte, l'adolescenza con le sue illusioni, la maturità con le sue verità, la vecchiaia coi suoi rimpianti), i sentimenti (l'amore e il dolore, la speranza e l'illusione, la ribellione e la sottomissione), i ruoli (la moglie, la madre, l'adultera, la maestra, la zitella, la serva) sono scandagliati fin nel più profondo, laddove la letteratura si congiunge alla vita e dà origine a quel carattere autobiografico, ora velato ora scoperto, ma sempre coraggioso, che è una cifra ricorrente e precipua della letteratura femminile novecentesca.

Secondo Marina Zancan, è con la generazione successiva, vale a dire con le donne nate negli anni dell'emancipazionismo e adulte nel ventennio fascista, che la ricerca letteraria femminile inizia a seguire altre vie. Esse «si propongono con opere di esordio che le differenziano, nella loro specificità, dalle generazioni tra i due secoli, mentre problematizzano, nella loro specificità, il quadro letterario che, nella tradizione storiografica, descrive abitualmente gli anni tra le due guerre».⁸⁰ Colte ed emancipate,

79 Saveria CHEMOTTI, *La voce e le parole. Alcuni modelli della narrativa italiana nel Novecento*, in Antonia Arslan, Valeria Chemotti, *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

80 Maria ZANCAN, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura

autrici come Gianna Manzini, Fausta Cialente, Alba de Céspedes, si propongono come «parte apparentemente indifferenziata di una generazione di scrittori», sicché la loro attenzione non è focalizzata sulla raffigurazione dell'universo femminile, ma vivono, al pari degli autori, la ricerca letteraria che, dopo le esperienze primonovecentesche e con «Solaria», sta tornando al romanzo, sperimentando inedite forme di rappresentazione del reale.

Oggi non mancano gli studi su questa «galassia sommersa»,⁸¹ per usare un'espressione di Antonia Arslan che vuol essere forse anche un invito ad intraprendere un percorso di scoperta di un giacimento letterario di grande valore. A mancare è piuttosto l'interesse pubblico generale, determinato probabilmente dalla scarsità dei testi a disposizione che, oltre ad essere gli unici depositari della singolarità e della bellezza di queste scritture, costituiscono un elemento fondamentale affinché lettori diversi dagli specialisti del settore si avvicinino a queste autrici. Tale mancanza riguarda in modo particolare la narrativa breve e a dimostrazione del fatto mi è sufficiente chiamare in causa le quattro raccolte di cui parlerò nei capitoli successivi. Se *Maria Zef*, il romanzo più noto di Paola Drigo, conosce diverse edizioni,⁸² *La signorina Anna* – così come le altre due sillogi, *Fortuna* e *Codino* – non è più stata ristampata integralmente dopo il 1932.⁸³ Le raccolte *Di giorno in giorno* e *Sole d'estate*, pur essendo opere di due autrici di ininterrotta considerazione all'interno della nostra storia letteraria, quali sono Ada Negri e Grazia Deledda, sono state riproposte solamente nei volumi che raccolgono

di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, cit., p. 112.

81 Antonia ARSLAN, Saveria CHEMOTTI, *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, cit.

82 *Maria Zef*, a cura di Livio Garzanti, Milano, Garzanti, 1982; Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1998; a cura di Mario Turello, Udine, La Biblioteca del Messaggero Veneto, 2003; a cura di Paola Azzolini e Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2011. Più sfortunato il secondo romanzo della Drigo, *Fine d'anno*, la cui unica riedizione è quella a cura di Patrizia Zambon, stampata a Lanciano da Rocco Carabba nel 2005.

83 Solo alcune novelle de *La signorina Anna* sono state accolte in volumi antologici. *Il dramma della Signora X*, tradotto in lingua francese da Danièle Valin, è nell'antologia *Nouvelles d'Italie: femmes écrivains (1860-1930)*, a cura di Emmanuelle Genevois e Danièle Valin, Paris, Alfil, 1994; *La signorina Anna*, *Il dramma della Signora X* e *Un giorno* fanno parte di *Racconti*, a cura di Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2006; *Un giorno* e ancora *Il dramma della Signora X* sono in *Donne allo specchio: i più bei racconti della letteratura italiana al femminile*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Rizzoli, 2015.

l'intero itinerario novellistico delle due scrittrici.⁸⁴ Ancora più emblematico il caso della silloge di Gianna Manzini: a fronte delle numerose riedizioni dei romanzi manziniani, testi che hanno goduto e godono di un largo successo di lettura, *Boscovivo* non ha più varcato le soglie di una tipografia dopo il 1932.⁸⁵

1.7 *La signorina Anna, Di giorno in giorno, Sole d'estate, Boscovivo*

Le raccolte *La signorina Anna*,⁸⁶ *Di giorno in giorno*,⁸⁷ *Sole d'estate*,⁸⁸ *Boscovivo*⁸⁹ rappresentano bene il variegato campionario letterario dell'apertura degli anni trenta e l'altrettanto complesso panorama della narrativa d'autrice novecentesca. La distanza cronologica tra la pubblicazione delle quattro sillogi è quasi inesistente (dico quasi perché *Sole d'estate* esce nel 1933, mentre le altre tre sono del 1932). Eppure, solo sfogliandone le pagine, senza nemmeno lasciarsi coinvolgere nella lettura, si percepisce di essere dinanzi a quattro opere, e a quattro scrittrici, molto diverse una dall'altra: lunghi i testi di Paola Drigo, qualcuno arriva quasi a sfiorare le cento facciate; pagine di diario quelle di Ada Negri, un diario di viaggio, si direbbe, se ci si sofferma sull'itinerario tracciato dai titoli; similmente brevi i racconti di Grazia Deledda, quasi tutti della stessa misura, quella ben riconoscibile dello spazio d'elzeviro; di lunghezza variabile i testi di Gianna Manzini, alcuni tanto esili da poterne contare i periodi, altri più distesi con qualche spazio tipografico ad indicarci il procedere di una narrazione.

Già le differenze di estensione ci anticipano che le quattro autrici assumono

84 Per la Negri mi riferisco al volume delle *Prose*, a cura di Bianca Scalfi e Eugenio Bianchetti, Milano, Mondadori, 1954. Per la Deledda, le edizioni che ripropongono tutte le novelle sono due: *Opere*, Milano, Mondadori, 1964; *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 1996.

85 Gli unici testi riediti di *Boscovivo* sono quelli della sezione *Amici alberi* in *Favola dell'ulivo e altre prose liriche*, con una nota al testo di Clelia Martignoni, Pistoia, Via del Vento, 1991; e *Una trota in Bestiario: tre racconti*, a cura di Maura Del Serra, Pistoia, Via del Vento, 1996.

86 Paola DRIGO, *La signorina Anna*, Vicenza, Jacchia, 1932.

87 Ada NEGRI, *Di giorno in giorno*, Milano, Mondadori, 1932.

88 Grazia DELEDDA, *Sole d'estate*, Milano, Treves, 1933.

89 Gianna MANZINI, *Boscovivo*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

posizioni ben diverse nei confronti della letteratura coeva. I testi de *La signorina Anna*, per temi, struttura, toni, sembrano rimandare ad una narrativa di stampo ottocentesco, collocandosi in quella linea d'autrice che individua nel realismo «le ragioni narrative ed estetiche per il racconto delle vite senza storia, quotidiane, oscure, soffocate anche, qualche volta violentemente, o copertamente, ferite».⁹⁰ Esulano da questo discorso due racconti, *Un giorno* e *Il dramma della Signora X*, dove l'autrice pare accostarsi alla prosa novecentesca, connessa agli snodi del vissuto, proprio come quella di *Di giorno in giorno* e di *Sole d'estate*, due raccolte con cui le autrici scelgono la scrittura calibrata ed elegante dell'elzeviro, la prosa d'arte ormai già da tempo definita e praticata. Quanto alla posizione assunta da *Boscovivo* nella storia letteraria degli anni trenta, occorre rievocare quanto detto per «Solaria». Giuseppe Langella (ma non solo) sostiene che i solariani abbiano cercato di superare quelle «secche, in cui s'era costretta la prosa d'arte»,⁹¹ attraverso «motivi di umanità più complessi».⁹² È quanto accade in questa raccolta della Manzini:⁹³ accanto a testi di gusto rondesco, di intenso impegno stilistico, convivono racconti di profondo scavo psicologico.

Rimane un'ultima domanda a cui rispondere, così da concludere laddove si era iniziato: si tratta di novelle o racconti? Novelle, racconti e forse anche qualcos'altro. Facile riconoscere la forma della novella ne *La signorina Anna*: vicende d'invenzione, il cui significato scaturisce dall'intreccio, senza che il narratore si frapponga tra il lettore e i fatti raccontati. La definizione però non è adatta a tutti i testi del volume. L'autobiografismo, o se si vuole la partecipazione dell'autrice alla problematica della storia, dei sovracitati *Un giorno* e de *Il dramma della Signora X* ci impedisce di definire *La signorina Anna* una raccolta di novelle. Ben lontano dalla forma chiusa della novella un qualsiasi testo di *Di giorno in giorno*. La soggettività della scrittrice, con il suo carico e di ricordi e di emozioni, è esplicito elemento costitutivo dell'opera. È un

90 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, cit., pp. 27-28.

91 Giuseppe LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, cit., p. 332.

92 Raffaello FRANCHI, *Paragrafi dello scontento*, «Solaria», II, 1, 1927, p. 3.

93 Come dirò in seguito, alcuni testi di *Boscovivo* furono scritti per «Solaria».

raccontarsi più che un raccontare quello della Negri. *Sole d'estate* adotta una sorta di compromesso: le vicende, la maggior parte per lo meno, sono inventate, non corrispondono a fatti reali, ma la scrittrice, anche quando sceglie la terza persona, è coinvolta nei fatti narrati, nella loro significatività. Si potrebbe parlare allora non di un raccontarsi, ma di un soggettivo raccontare. Più problematica la definizione dei testi di *Boscovivo*. Il narratore, come nelle novelle, non si intromette nella vicenda, non interviene mai, ma i testi sfuggono alla coincidenza perfetta e conclusa della novella. Talvolta sembrano rimandare a qualcosa che non accade lì, nello spazio del testo, ma al di fuori dei suoi limiti, ove il lettore non può e non è tenuto a vedere ma soltanto a immaginare. La reazione del lettore non è più unicamente in rapporto a dei fatti narrati, ma impone un rapporto con dei fatti immaginati. La liricità poi, quella liricità che affiora appena in alcuni testi de *La signorina Anna* mentre si fa più intensa in *Di giorno in giorno* e *Sole d'estate*, quella liricità che è una specificità del genere del racconto novecentesco, in *Boscovivo* si dispiega come flagrante.

Capitolo II

Paola Drigo, *La signorina Anna*

2.1 I racconti di Paola Drigo

Quando, nell'agosto del 1937, la discussione per l'assegnazione del prestigioso premio Viareggio impose all'attenzione dei critici e dei lettori un'opera di un'autrice poco nota, in molti si chiesero come mai, data l'eccellenza artistica di quelle pagine, soltanto così tardivamente quella scrittrice si fosse rivelata «una delle più interessanti figure letterarie del suo tempo».¹

Si trattava di Paola Drigo, che otteneva il suo primo eclatante successo con il romanzo *Maria Zef* (Milano, Treves, 1936). Primo grande successo sì, ma anche l'ultimo, perché pochi mesi dopo (il 4 gennaio 1938), Paola morì nel giorno del suo sessantaduesimo compleanno.

Uno dei primi a spiegare la ragione di una fama così tardiva fu Manara Valgimigli,² prestigioso filologo classico che aveva conosciuto Paola soltanto quando, ormai gravemente malata, aveva lasciato Mussolente per il villino padovano di Riviera Paleocapa:

Ingiusta e troppo tarda la fama? Non direi questo. Chi rilegga oggi i suoi tre volumi di novelle, ha un lume che non ebbe chi li lesse quando uscirono per la prima volta: solo da questo lume certe pagine acquistano e danno luce a loro volta; altre cadono definitivamente nell'ombra. Sono le novelle migliori, come esperimenti, come abbozzi, come studi, i quali avessero dovuto poi trovare altrove, in altro e più compiuto disegno, la loro più

1 «Corriere della Sera», 16 agosto 1937. Il passo è riportato da Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, «Aevum», XXXVII, 5-6, settembre-dicembre 1963, p. 504.

2 Manara VALGIMIGLI, *Una scrittrice virile: Paola Drigo*, «Nuova Antologia», LXXV, 1630, 1940; poi in ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943.

propria e compiuta situazione.³

Non una sorte ingiusta quella delle prime opere della Drigo quindi, ma tappe necessarie di un itinerario artistico da poter comprendere soltanto a posteriori, una volta raggiunto il vertice con la prosa potentissima di *Maria Zef*, il suo capolavoro, quello che allora le diede la notorietà e quello su cui oggi, a buon diritto, si appoggia la critica per individuare in lei la più importante scrittrice veneta della prima metà del Novecento.

È la stessa Drigo, in alcuni passi della sua corrispondenza amicale, a suggerirci di leggere *Maria Zef* partendo dai suoi testi più lontani. Nel marzo 1937 scrisse a Diego Valeri:

Non creda che *Maria Zef* sia improvvisata dopo *Fine d'anno*. È nata oltre 5 anni fa: fu finita lo scorso inverno. E io sono quasi malcontenta del suo "successo": sì, non rida, è proprio così. Sono io forse venuta al mondo oggi? E l'Amore, e la Fortuna, e Codino, e Un giorno? Maria Zef ha sorelle e fratelli maggiori e minori.⁴

E poi ancora, il 10 ottobre dello stesso anno, ad Alberto Musatti:

Maria Zef non esisterebbe, se non esistessero Nanna [...], Innocenza, Rosa, Adelaide, Paolina, Anna, dolorose creature, che la precedono, esprimendo in vario modo il dolore ch'è nel destino umano.⁵

Ma la ripetuta opposizione indica anche una diversa percezione da parte dei suoi interlocutori, che certo dovettero incontrare più di qualche difficoltà nel considerare unitario un percorso artistico segnato da lunghi, forse troppo lunghi, periodi d'assenza. Dati alla mano, è infatti oggettivo riconoscere in Paola Drigo una scrittrice discontinua.

La prime opere ad andare in stampa sono *La fortuna*, pubblicato da Treves nel 1913, e *Codino*, realizzato dallo stesso editore nel 1918. Insieme raccolgono in volume quattordici testi non raramente già comparsi su riviste letterarie o culturali di prestigio e

3 Ivi, p. 416.

4 Le lettere di Paola Drigo a Diego Valeri sono ancora inedite. Il passo è riportato da Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., p. 206.

5 Alberto MUSATTI, *Ricordo di Paola Drigo*, «Ateneo veneto», CXXIX, 2, 1938, p. 8. Anche questo passo è riportato da Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., p. 207.

di larga diffusione, come «La Lettura», «Nuova Antologia», «Illustrazione Italiana» e «Il Secolo XX». Poi, segue un lungo silenzio dedicato probabilmente alla difficile gestione del patrimonio dissestato dopo la morte del marito. Alcune novelle in realtà escono ancora nel corso degli anni venti, fino a poter costituire, ma molto tempo dopo, *La signorina Anna*, una raccolta di sei testi pubblicata solo nel 1932 a Vicenza, presso la assai più periferica editrice di Ermes Jacchia.⁶

Venti testi⁷ in più di un ventennio, che se colti in uno sguardo d'insieme, rivelano che Paola Drigo fu portata ad entrare nel mondo dell'arte o attraverso la contemplazione distaccata, ma severa e dolorosa, del destino che grava sull'umanità; o attraverso l'autobiografia, che di volta in volta si reinventa e riaffiora ora sotto forma di confessione, ora di riflessione, ora di rievocazione. Il primo motivo è portato a compimento da *Maria Zef* e il secondo da *Fine d'anno*, entrambi del 1936.

A voler essere più precisi, a questi due campi emozionali e narrativi se ne aggiunge un terzo, quello di una mondanità leggera ma velata da un moralismo ipocrita, a cui si ascrive un piccolo gruppo di novelle pubblicate nei primissimi anni della sua attività letteraria. Si tratta di testi come *Il voto alle donne* o *La donna e la lente* apparsi nella prima raccolta, o come *Tango* nella seconda.⁸ Storie che rimandano al mondo raffinato ed elegante nel quale si svolse la vita dell'autrice subito dopo il matrimonio con Giulio Drigo, agiato proprietario terriero.

Nel resto della sua produzione, la scrittrice trevigiana rivolge la sua attenzione ad ambienti più poveri e semplici, in cui lo stile di vita non interviene a celare i moti più autentici dell'animo umano. «Fame, miseria, desolazione, privazione di ogni cosa più necessaria al vivere elementare; [...] passare per le vie del mondo con questo peso e chinare il capo, coprirsi e chiudere gli occhi, e finalmente cadere»: questi, secondo

6 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., pp. 18-19.

7 Venti sono i testi raccolti in volume. A questi bisogna aggiungerne tre: *La partenza di Sise*, uscito su «La Lettura» nel maggio 1923; *Una storia qualunque* stampato nella terza pagina della «Gazzetta di Venezia» del 25 febbraio 1923, la cui vicenda, almeno in parte, transitò poi a comporre *Il compagno di scuola*; e l'elzeviro *Finestre sul fiume*, pubblicato dal «Corriere della Sera» il 18 agosto 1937.

8 Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, cit., p. 504.

Manara Valgimigli,⁹ i motivi che la Drigo predilige, e gli accenti più suoi. Novelle quindi d'impianto realista, dure e amare, come le due eponime ai primi volumi, *La fortuna* e *Codino*.

Quando invece sono i ricordi a vincere sull'autrice, nascono testi come *Di guardia* e più tardi *Un giorno*. Qui, il tono è quello di un accorato compianto di un mondo felice sparito per sempre e vivo soltanto nel ricordo, unico rifugio dalle miserie della vita.

Come ha osservato Patrizia Zambon, se si considera la stagione letteraria in cui vengono pubblicati – sono questi gli anni del futurismo, del vocianesimo, dell'espressionismo – così orgogliosamente sperimentale e antipassatistica, la narrativa di Paola Drigo può sembrare anacronistica, o per lo meno non rilevante per quella che noi (posterì) avremmo poi considerato l'attualità culturale. Scelte tematiche, tonalità stilistiche e strutture narrative rimandano infatti più spesso ad un percorso di ascendenze ottocentesche, più che novecentesche, come la critica ha concordemente notato. Ma questo «non per un attardamento su forme manierate ed epigoniche».¹⁰ Il mondo delle novelle drighiane, così privo di qualsiasi tentazione trasgressiva, non è mai un piatto calco del già letto. I gesti, i pensieri, le personalità dei personaggi in gioco non sono mai stereotipati, ma anzi tratteggiati con amorosa partecipazione e scrupolosa attenzione. Quella della Drigo è piuttosto una scelta consapevole di un'altra tradizione, quella della scrittura d'autrice, che si definisce in un altro percorso «fatto di intensità di significati, di originalità di sguardo, di necessaria e feconda autonomia di mezzi».¹¹ In questo percorso, scrive Delia Garofano, la Drigo occupa un posto significativo e ben definito: se indubbiamente l'avvicina a Grazia Deledda il senso del male primordiale e il gusto per una descrizione minuziosa a Matilde Serao, più sottili e probanti appaiono le consonanze che la legano alla poetica delle vite femminili consumate nell'ombra, conculcate, talvolta volutamente ferite, che la pongono in continuità con autrici come Anna Zuccari e Maria Messina.¹²

9 Manara VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., p. 419.

10 Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., p. 208.

11 Ivi, p. 208.

12 Delia GAROFANO, *Intorno a Paola Drigo: fortuna critica di una «scrittrice virile» nel panorama*

2.2 La raccolta del 1932

La raccolta del 1932, *La signorina Anna*, unisce sei testi pubblicati con discreta frequenza nel corso degli anni venti su riviste piuttosto rilevanti: *Il compagno di scuola*, la cui storia costituiva, almeno in parte, *Una storia qualunque*, viene stampato nella terza pagina della «Gazzetta di Venezia» il 25 febbraio 1923; *Pare un sogno* esce per l'«Illustrazione Italiana» l'11 maggio 1924; *Il dramma della Signora X* è edito dalla «Gazzetta di Venezia» il 15 giugno 1928; *Un giorno* viene pubblicato in «La Lettura» il 1 ottobre 1928; *La signorina Anna*, con il titolo *La signorina De Friours*, esce in tre puntate nella «Nuova Antologia»: 1 e 16 maggio e 1 giugno 1929; *Paolina* compare ne «Il Secolo XX» in quattro puntate: 5 e 20 giugno, 5 e 20 luglio 1929.¹³

Al 1929 seguono tre anni di silenzio, nei quali, stando a quanto raccontano le lettere scritte in quel periodo all'amico Diego Valeri,¹⁴ Paola cerca di pubblicare in volume i testi di quegli anni. Scomparsi Emilio Treves e Beltrami,¹⁵ le è infatti difficilissimo trovare un editore. Arriva ad un esito solo nel 1932, grazie all'appoggio dell'editore vicentino Ermes Jacchia.

Questa terza raccolta, nei temi e nelle figurazioni, è sì, come la definisce Patrizia Zambon,¹⁶ «quasi un'appendice lungamente procrastinata» dei due volumi degli anni giovanili. Tuttavia, essa parve fin da subito qualitativamente superiore a *La fortuna e Codino*, come già la critica dell'epoca si avvide e segnalò.

della letteratura italiana femminile tra Otto e Novecento, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009, pp. 277-278.

13 Beatrice BARTOLOMEO, *Le carte di Paola Drigo nell'Archivio degli scrittori veneti del Novecento*, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, cit.

14 «Avrei il materiale per un terzo volume di novelle, ma la verità è che non ho trovato l'editore che me lo pubblichi. Si dice che i volumi di novelle non vanno; può essere, ciò condanna il mio nome a dormire il sonno eterno sotto una pietra tombale», Paola Drigo a Diego Valeri, s.d., ma certamente del 1930 o primi giorni del 1931. Il passo è riportato da Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., p. 18.

15 Emilio Treves (Torino 1834 – Milano 1916), fondatore della Fratelli Treves, il pittore e critico Giovanni Beltrami (Milano 1860 – 1926) divenne consigliere delegato della casa editrice fino alla morte.

16 Patrizia ZAMBON, *Paola Drigo*, in Antonia Arslan, Adriana Chemello, Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, p. 255.

Nell'articolo *Scrittrici*, firmato da Raul Radice il 24 maggio del 1932 sull'«L'Ambrosiano», mentre le opere di tutte le altre malcapitate sono bersaglio di strali velenosi, *La Signorina Anna* è la sola ad essere salvata senza esitazioni:

La Drigo è scrittrice solida, minuziosa e accurata, gentilissima donna e robusta narratrice, capace di suscitare tutto un mondo attorno ai suoi personaggi con quella semplicità di mezzi che sembra facile, una volta raggiunta, e che è invece difficilissimo ottenere.¹⁷

Nello stesso anno, nel saggio *Letteratura narrativa femminile nel 1931-32*, uscito per «Ateneo Veneto», Elda Bossi osserva a proposito della nuova silloge della narratrice veneta:

Paola Drigo ha scritto poco finora, ma dimostra una piena maturità artistica. Il suo stile non ha nulla di scintillante: è piano, discorsivo, all'antica. E tuttavia, o forse proprio per questo, l'Autrice ottiene effetti mirabili di efficacia e di emozione: emozione, però, sempre discreta, contenuta, anche là dove il racconto tocca la tragedia, quasi che la narratrice avesse ritegno ad abbandonarvisi.¹⁸

Anche nella recensione de *La signorina Anna* apparsa sulla «Gazzetta del Popolo» il 30 novembre 1932, Lorenzo Gigli spende parole di lode per il nuovo lavoro di Paola Drigo, i cui testi gli sembrano «non letteratura, vita; momenti dello spirito e stati sentimentali tradotti in forme d'arte».¹⁹

Insomma, la terza silloge della Drigo sollevò l'attenzione dei letterati di allora, confermando di fatto le aspettative che su di lei si erano accese con il primo libro, *La fortuna* (di *Codino* non sembrano essere state scritte molte recensioni, probabilmente perché pubblicato in tempi difficili, sul finire del primo disastro bellico).

Più che di una conferma, ritengo però più opportuno parlare de *La signorina Anna* come di un'evoluzione, di un giro di boa che non è certo un cambio di rotta, ma è svolta

17 Raul RADICE, *Scrittrici*, «L'Ambrosiano», 24 maggio 1932. Parte di questo intervento e dei seguenti sono riportati da Delia GAROFANO, *Intorno a Paola Drigo: fortuna critica di una «scrittrice virile» nel panorama della letteratura italiana femminile tra Otto e Novecento*, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, cit. p. 278.

18 Elda BOSSI, *Letteratura narrativa femminile nel 1931-32*, «Ateneo veneto», CXXIII, 1, giugno 1932.

19 Lorenzo GIGLI, *Paola Drigo*, «Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1932.

e preludio all'eccezionalità dei due romanzi del 1936. Se *La fortuna* e *Codino* sembrano evocare motivi tipici di alcuni grandi autori della tradizione letteraria ottocentesca – ci sono Verga e Manzoni in *L'amore e Ritorno*, De Amicis in *Barba di Dürer*, D'Annunzio in *Fiori d'arancio* – ne *La signorina Anna* la matrice ottocentesca è ancora ben riconoscibile, ma i riferimenti sono molto meno evidenti. E se i primi volumi assumono volentieri tonalità emozionali ed enfasi dolorose, il terzo le recupera ma le pulisce da mollezze troppo evidenti, annunciando l'asciuttezza tragica e potente di *Maria Zef*. Si pensi ad esempio alla sobrietà della figura di Anna De Friours. Quando sul finire della novella, la protagonista è costretta a disilludere le aspettative amorose del conte Piero Orsenigo, ella non si lascia andare alla disperazione, non cerca la consolazione del caro padre, non infierisce sull'amante crudele che le sta innanzi per esaltare la sua pena. Si ritira qualche istante nella stanza accanto, per poi ricomparire con la maschera della maestrina e della figlia devota, soffocando tutto il dolore che la opprime.

Non è un caso che la raccolta del 1932 sia l'unica per la quale Paola Drigo scrive una prefazione. Evidentemente, è adesso che l'autrice ha ben chiaro in mente un programma artistico definito. Un programma che intende prendere le distanze da quel mondo dorato di cui si era occupata in parte delle sue prime due opere: «Le creature che si incontrano qui» esordisce, «non sono quelle che piacciono generalmente al pubblico che dedica qualche ora alla cosiddetta letteratura amena».²⁰ Molti dei protagonisti sono «modeste creature senza splendore, a cui pochi o nessuno presta attenzione, figure in penombra, vestite solamente della loro semplicità e del loro dolore», già note ai suoi lettori grazie alle novelle migliori dei primi anni.

Quanto al significato dei suoi testi, non vi sarà volontà di denuncia giacché il «si vuol dimostrare»²¹ è piuttosto compito dello scienziato o del filosofo, non dell'artista. Ma è veramente così? Si pensi alla vita sfiorita nel dolore di Anna De Friours o all'ingiustizia delle ragioni inappellabili degli uomini che travolgono Paolina: è difficile credere che la narratrice non intenda schierarsi dalla parte delle sue vittime, quando il

20 Ivi, p. 7.

21 Ivi, p. 8.

solo «raccontarne le vicende, il fissare le linee toccanti del loro destino», le è costato «vera sofferenza».²² Anche *Maria Zef*, seppur del tutto estraneo al sentimentalismo e al patetismo, conterrà, a suo modo, una forma di denuncia. Una denuncia che non è mai declamata dall'esterno, ma piuttosto radicata nell'essenza stessa della storia, nella rappresentazione stessa delle vite umiliate che scorrono nel buio delle sofferenze e dell'ottundimento.

Ad uno sguardo d'insieme, *La signorina Anna* si presenta come una raccolta eterogenea. Il motivo delle vite annegate nel dolore di chi sa che tutto è vano e vuoto, sta alla base dei primi due testi, i più lunghi e forse anche i meglio riusciti: *Paolina* e *La signorina Anna*. Diversissime però le cause del soffrire delle due protagoniste: Paolina è prima vittima dell'ottusità, tanto dei compaesani quanto degli abitanti di villa Ottoboni, inclusa la proprietaria Donna Carlotta, poi è travolta dall'egoismo cieco di un marito fedifrago. Anna, invece, non ha nessuno a cui imputare il proprio dolore: il tempo è il cappio che le stringe la gola e che la tiene ben lontana dalla speranza di una vita felice. Il dramma del tempo torna nell'ultimo testo della raccolta, *Il dramma della Signora X*, disegnando una sorta di cerchio che si chiude attorno a quello che probabilmente era il tema prediletto dalla Drigo di quel periodo. Ma queste ultime pagine sono anche espressione di una possibilità autobiografica che è stata già praticata in un altro testo, *Un giorno*, rievocazione di un momento significativo dell'infanzia dell'autrice. Rimangono fuori due novelle, forse le meno rilevanti della silloge: *Pare un sogno* e *Il compagno di scuola*. La prima ripropone con toni quasi favolistici gli ambienti eleganti che avevano fatto da sfondo a parte della prima novellistica della Drigo. La seconda è la vicenda cupa di una sorta di “iettatore” spinto al suicidio dall'impossibilità di sottrarsi all'ingiusta fama addensatasi attorno a lui.

Come ho anticipato (cfr. 1.7), contribuisce all'eterogeneità del volume anche la scelta delle forme narrative: se *La signorina Anna*, *Paolina*, *Pare un sogno* e *Il compagno di scuola*, con la loro conclusa vicenda di narrazione del tutto estranea alla soggettività dell'autrice, sono senza alcun dubbio ascrivibili al genere della novella, *Un*

²² Ivi, p. 7.

giorno e Il dramma della Signora X, per via della scelta del tema autobiografico e della partecipe voce della scrittrice, si avvicinano alla forma del racconto e dunque alla stagione dell'elzeviro.

Concludendo, *La signorina Anna* è una raccolta tendenzialmente, ma non eccessivamente, eterogenea, che all'interno della produzione drighiana pare assolvere diversi ruoli: attenua le tinte emozionali e sfoltisce la schiera di topoi ottocenteschi presenti nei primi volumi; annuncia alcune tra le qualità più sorprendenti dei romanzi del 1936; si fa portavoce, con la sua prefazione, di un programma artistico più chiaro; e, infine, con due dei suoi testi, si accosta alla prosa più tipica del nostro Novecento.

2.3 *La signorina Anna*

Al brillare dei primi lumi d'una sera d'ottobre, dalla corriera che presta servizio in un angolo sperduto della campagna veneta, scendono due soli viaggiatori: un anziano signore e una giovane donna. Camminano svelti sotto i portici di via Nazario Sauro al seguito di un garzone, carico del loro bagaglio, e bussano alla porta di una vecchia locatrice.

L'arrivo dei due forestieri passa inosservato agli abitanti della piccola borgata, rimasta deserta in quelle prime ore di buio, per via di qualche gocciolina di pioggia. L'indomani però, al Caffè Centrale, un ben informato è già pronto a dispensare notizie: si chiamano De Friours e sono due nobili piemontesi. Il vecchio è un colonnello di cavalleria in pensione; la signorina invece, sua figlia, è la nuova insegnante d'inglese al Convento delle Orsoline.

Ma con la modestia i pettegolezzi non hanno molto a che vedere, soprattutto se si tratta di una modestia schiva come quella dei De Friours (tra la casa e il Convento, Anna «camminava a passi svelti sia nell'andata che nel ritorno; non guardava né a destra né a sinistra, non si fermava a parlare con nessuno»),²³ ma non certo priva di buone maniere

23 Paola DRIGO, *La signorina Anna*, in *La signorina Anna*, cit., p. 12.

(«Se al loro passare qualcuno salutava, il vecchio rispondeva con una bella scappellata all'antica; la figlia, con un lieve chinare del capo e con un gentile sorriso»).²⁴ Gente per bene insomma, ben lontana dal voler essere oggetto delle chiacchiere del paese.

A portare il nome dei De Friours sulla bocca di tutti è una disgrazia. In un pomeriggio d'inverno, durante la consueta passeggiata pomeridiana, il vecchio colonnello si accascia a terra tutt'a un tratto sotto gli occhi della figlia. «Un malore improvviso», «uno svenimento»,²⁵ commenta il corteo di soccorritori intento a trasportarlo in farmacia. Qualcuno corre difilato in cerca del dottor Bartoli, per poi tornarsene con un amaro responso: il medico, quel pomeriggio, è fuori paese. Dinanzi al corpo inerte del vecchio, anche il farmacista assume un'espressione preoccupata. Ma ecco apparire il conte Piero Orsenigo, laureato in medicina benché non praticante, pronto a suggerire di trasportare subito il colonnello a casa, così da poterlo adagiare nel suo letto. Un intervento dalla parvenza quasi provvidenziale, ma anzitutto un gesto magnanimo, così come magnanima è la sua tenace frequentazione di casa De Friours, quando passato il peggio, la signorina Anna è costretta a lasciar solo il padre convalescente per riprendere le lezioni al Convento.

Le prime volte, miope e distratto com'è, Orsenigo si sente goffo e maldestro con quelle sue gambe lunghe tra gli spazi esigui di quella stanzetta bassa e buia; ma poi, superato il primo impaccio, finisce per affezionarsi a quelle visite, a far di esse un'abitudine gradita, quasi un bisogno quotidiano.

Piero Orsenigo è in fondo un ragazzo fortunato. Frutto di un effimero capriccio che il padre, il conte milanese Alvise Orsenigo, ebbe per una bella cameriera, Piero trascorse un'infanzia infelice, tollerato solo per interesse dai fratelli della madre, morta alla sua nascita. Un bel giorno, tutto era improvvisamente cambiato. Il padre, privo di un erede e ormai vicino alla morte, reclamò il fanciullo e lo collocò in uno dei più prestigiosi collegi d'Italia. Una volta conseguita la laurea e deciso a dimenticare quei primi anni disgraziati, Piero preferì vendere il palazzo di Milano per trasferirsi in una villa di

24 Ivi, p. 13.

25 Ivi, p. 15.

famiglia nella campagna veneta. Una villa maestosa, una di quelle in cui le educande si recano in visita per ammirarne i giardini e gli affreschi delle pareti. Qui, Piero vive ora dividendo le giornate tra la caccia e l'amministrazione dei suoi beni. Giovane, sano, bello e ricco, potrebbe certamente avere di più. Ma nella sua persona non vi è traccia d'ambizione a spingerlo al desiderio. Così, si accontenta di una vita mediocre, adeguandosi all'accidia che stagna nella vita di paese.

Il conte Orsenigo ci viene quindi presentato come un soggetto privo di desideri. Desiderare significa mettersi in gioco, accettare dei rischi, impegnarsi per raggiungere ciò a cui si anela. In altre parole, sconvolgere lo stato di quiete ottenuto con la rinuncia. Chiaro perciò che un soggetto reticente quale è il conte Orsenigo possa scoprire il desiderio – amoroso in questo caso – solo attraverso la mediazione altrui. La Drigo utilizza due espedienti per lasciare intravedere l'insorgere di un nuovo sentimento nel suo personaggio. Dapprima, è il dottor Bartoli a portare all'attenzione di Piero la sobrietà e lo spirito di sacrificio della signorina Anna:

– Quella ragazza è ammirabile – aveva detto una mattina a Orsenigo uscendo con lui dopo una crisi particolarmente grave e penosa del colonnello. – Adora suo padre; si vede che soffre; e riesce a dominarsi per sembrargli serena, per aiutarlo meglio, per agire. Sono venti giorni che non si concede un attimo di riposo né di giorno né di notte. Una donna che tace e che lavora! Se avessi una figlia, vorrei che fosse così, come questa.
E Orsenigo aveva risposto:
– Ha ragione.²⁶

Poi sono i frequentatori del Caffè Centrale, avvezzi a scommesse d'ogni sorte. Una sera, è «il colore femminile» degli occhi della signorina Anna a decidere chi debba pagare una bicchierata. Sono grigi o neri? Gli scommettitori sono convinti che il conte possa decidere con cognizione di causa, ma Orsenigo non risponde, alzando le spalle seccato. Ma poi, tornando a casa, al chiaro di luna, nella pianura piena di silenzio e di poesia:

Senza volerlo, alla mente del giovane si riaffacciò la questione.
– Grigi o neri?...

26 Ivi, p. 23.

Mah!... Che cosa strana!... Seppure avesse voluto, non avrebbe potuto rispondere recisamente. Aveva conosciuto Anna in circostanze così eccezionali che non aveva mai pensato ad osservarla come si osserva una donna; al letto del padre di lei, si era abituato a considerarla come un bravo e coraggioso compagno di lavoro, come un buon camerata. Ma il colore femminile dei suoi occhi – come della sua anima – gli era ancora stranamente ignoto.²⁷

L'indomani, lo sguardo a digiuno di risposte del conte accoglie la signorina Anna di ritorno da scuola. Ne percorre, lento, i lineamenti delicati e le tinte tenui, le esili spalle e l'espressione malinconica. Poi, nel congedarla, si ferma sui suoi occhi: grandi, di un azzurro intenso e limpido, capaci di turbarlo, di introdursi nell'animo con un lembo di dolcezza. È l'incantesimo dello sguardo ad accendere la fiamma dell'innamoramento nel bel conte. Anna, fino ad allora, nulla aveva voluto condividere con il suo fedele amico. Avrebbe voluto restare isolata, passare inosservata. Sono gli occhi a tradirla.

La dimensione nuova dell'amore provoca all'animo inquieto di Piero un'epifania sulla verità del vivere, smaschera il segreto di un'esistenza incompiuta, assuefatta in uno stato di anestesia permanente, imbozzolata nel guscio rassicurante dell'abitudine. Abitudine che, fino a ieri, gli era sembrata «tollerabile, talvolta quasi piacevole», ma che ora si rivelava essere una tendina ricamata tirata sul vuoto. Un vuoto che emerge come un brivido quando, ai margini della routine quotidiana, si libera uno spazio per il pensiero: osservandola dalla campagna, la sua villa immensa e deserta gli pare «un corpo senz'anima», una casa priva di affetti, dove fino a quel momento aveva immaginato di trascorrere la sua vita. Ma quale vita? La vita di paese gli sembra ora «ristretta e senza varianti; tra dipendenti e parassiti; senza amici». Le occupazioni – la caccia, la partita, i conti col fattore, qualche scappata in città – nient'altro che «sapor di cenere».

Ritrovo in Orsenigo quel Demetrio Pianelli che, nell'omonimo romanzo di Emilio De Marchi, solo attraverso le parole del cugino Paolino, scopre di amare la bella moglie del fratello defunto. Lo scenario è completamente diverso, ma le reazioni emotive sono

27 Ivi, p. 31.

le stesse: un soggetto privo di desideri, avvezzo alla rinuncia per tutelare il proprio stato di quiete e rannicchiato nel guscio confortante dell'abitudine, scopre l'amore attraverso la mediazione altrui, e in questa nuova dimensione prende coscienza della propria incompiutezza, avverte un senso di solitudine e di vuoto. Lì sarà il fattore economico a giocare la parte decisiva, in coerenza con l'impostazione realistica della storia. Il povero impiegatello lascerà la donna che ama al cugino, ben provvisto fittavolo. Piero Orsenigo invece non ha nulla a che fare con le limitazioni che l'economia impone alla povera gente. Egli è un conte, è giovane e ricco. Nulla gli impedisce di rinunciare all'oggetto del suo desiderio. Giunge così ad una decisione: l'indomani chiederà Anna in sposa.

Prima però occorre che Piero, assieme al lettore, conosca il passato della famiglia De Friours. L'occasione si presenta quando due uomini giungono da Milano per reclamare un vecchio credito. Privo di denaro a sufficienza, Orsenigo è costretto a soccorrere personalmente il colonnello. Si apre a questo punto un lungo flashback dal tono concitato, quasi un climax drammatico. Fu la moglie la responsabile del tracollo economico familiare, una bella americana avida di lusso ed insaziabile di divertimento che trattava Anna aspramente, costringendola ad accudire da sola la casa e la famiglia. Un bel giorno la donna annunciò la sua partenza per l'America assieme all'altro figlio, Edgar, il suo prediletto, che rifletteva il suo carattere irrequieto ed insipiente. Da quel viaggio la signora De Friours non tornò più: morì oltreoceano di febbre spagnola. Edgar, invece, tornò in Italia profondamente turbato, irrequieto, ma soprattutto infelice. La povertà era per lui causa di dolore e di umiliazione. Così, annoiato e attirato dal miraggio di facili guadagni, iniziò a giocare, e in seguito ad un'irreparabile perdita, si tirò un colpo di rivoltella alla tempia.

Nulla il colonnello ha saputo impedire, pur vedendo e soffrendo. Egli non ha fatto altro che aggiungere agli errori altrui il fardello della propria debolezza. Ma Piero ha ascoltato il racconto dell'infermo con l'egoismo che è proprio degli innamorati: non sono le disgrazie del vecchio De Friours a colpire la sua attenzione, né tanto meno la tragica fine di Edgar, quanto piuttosto i sacrifici e le pene di Anna, ora ancora «più toccante e più cara».

Ma come fare a confessarle i suoi sentimenti? Bisogna anzitutto creare un momento

di intimità, di quiete. Aspettarla all'uscita di scuola non funziona: Anna è stanca, di fretta, ansiosa di poter tornare al capezzale del caro padre. Orsenigo pensa allora di chiederle delle lezioni di inglese. Ma nemmeno lo stratagemma puerile di annotare parole d'amore sulla prima pagina del quaderno sembra aiutarlo. Poi d'un tratto, vittima dell'impazienza, ecco la dichiarazione. Schietta, sincera, limpida. Piero Orsenigo l'ama e la chiede in moglie. «Non è possibile»²⁸ è l'unica dichiarazione di Anna. Ma il conte ha bisogno di una spiegazione. La sua è forse paura di staccarsi dal padre? No, Piero lo mette subito in chiaro: il colonnello avrà un posto accanto a loro. Il suo cuore non è libero? No, Anna smentisce anche questo: nessuno degli ostacoli a cui Piero pensa esiste. Ma ce ne è un altro «insuperabile e irrimediabile». Anna ha trentotto anni, Piero ventisei.

Nella stanzetta di casa De Friours tumultuano allora ira, rimorso, imbarazzo, addirittura senso del ridicolo. Il conte Piero Orsenigo a ventisei anni ha chiesto in moglie una donna di quasi quaranta. È un'ancora che non può emergere, pesa più dell'orgoglio, della classe sociale, dei sentimenti. Anche l'amore non vale tanto quanto il tempo:

Ed ora?... Che dire ad Anna?... Pochi minuti innanzi le aveva parlato di amore e matrimonio. Ora che dirle?... Un fallo si perdona; una memoria si cancella; un rivale si combatte; ma il tempo, l'invincibile nemico, la colpa senza colpa, il fallo senza rimedio, la malattia inguaribile, come perdonarla, come dimenticarla, come cancellarla?²⁹

Anna si allontana, si rinchiude per qualche istante nella stanza accanto e poi ricompare nel tentativo di salvare anche in quel momento la sua sobria compostezza con le maschere a lei più consuete: quella della figlia devota e della maestrina («È ora del calmante di papà»); e poi: «Scusi se l'ho lasciata un momento. Vuole che riprendiamo il nostro dettato?»).

L'incanto svanisce per sempre e rimane soltanto il rimpianto nell'aurea luce del tramonto, assieme al congedo tra i due amanti che suona come un addio. Piero la prega

28 Ivi, p. 95.

29 Ivi, p. 97.

di poterla rivedere, vorrebbe aiutarla, sollevarle un poco quel cuore che ha conosciuto solo la malinconia e che egli stesso ha ferito. Ma Anna – e qui si capisce davvero – lo ama troppo:

Pallidissima, ella corrugò leggermente le ciglia; parve esitare un attimo; poi, posò tutte e due le sue manine nelle grandi mani di lui, guardandolo dirittamente negli occhi.
– No, amico mio – disse con dolcezza.³⁰

La signorina Anna non piacque ai letterati amici di Paola Drigo, che avrebbero preferito, in posizione eponima, un altro testo della raccolta. Glielo dicono anche apertamente, ma l'autrice difende la sua scelta e scrive a Diego Valeri:

Peccato però che Anna non sia riuscita ad interessarla. È una figura delicata di pochi gesti e di pochissime parole (artisticamente difficile), “effacée”, direbbero i francesi; tutta in profondità. Bisogna avere la pazienza di cercarla un poco. [...] A me è venuto istintivamente di far così, ma è probabile che abbia fatto così perché la figura di Anna esigeva di non essere messa in luce bruscamente, ma per gradi, e direi quasi con pudore. Ma io trovo nella sua delicatezza una forza, e l'amo molto.³¹

L'appunto dell'autrice è condivisibile. Il personaggio della signorina De Friours emerge piuttosto lentamente, attraverso un'accumulazione di elementi: prima la figura di una figlia devota, instancabile sostegno del padre malato; poi l'immagine di una donna dalle tinte tenui e dai lineamenti tracciati con un segno quasi eccessivamente delicato; poi ancora la vittima designata di un padre debole, di una madre egoista ed esigente, di un fratello incapace di disciplina e sacrificio; infine la donna ormai quarantenne, non più quindi in età da marito e dunque condannata alla solitudine.

Il profilo che emerge da questa caratterizzazione a passo lento è quello di un personaggio molto diverso dalle altre figure femminili dell'universo drighiano. La differenza più sostanziale sta nella totale assenza di un impulso di ribellione. Il giorno del funerale del figlio, morto per una misteriosa tabe ereditaria, la mite protagonista de

30 Ivi, p. 102.

31 Paola Drigo a Diego Valeri, da Asolo, Casa Bianchetti, 3 luglio 1932, inedita. Il passo è riportato da Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., p. 214.

La fortuna tenta disperata di rompere i ceppi che l'avevano legata, si strappa di dosso le vesti donate, i monili, la fede, fugge per i campi e si accascia sulla soglia della misera casa paterna.³² Costretta all'inerzia e alla solitudine, la protagonista di *Ritorno* matura uno spirito di ribellione che la allontana anche dalla religione, sentita come un'ulteriore costrizione.³³ In *Maria Zef*, l'assenza di ogni speranza e la coscienza triste di ciò che è accaduto e accadrà predispone Mariùte al gesto vendicatore che chiude il romanzo. Ne *La signorina Anna*, invece, non ci sono impulsi anarchici o volontà di ribellione o bisogno di evasione. Anna De Friours vive il dovere come un valore, un dovere che è in realtà sottomissione all'insensibilità e al capriccio dei familiari. Non si oppone in alcun modo all'insipienza della madre e del fratello, tanto meno si lamenta della debolezza del padre, ma sopporta, rendendosi così anch'essa responsabile del proprio fardello d'infelicità.

Sappiamo che Bernard Berenson, il celebre critico d'arte con cui l'autrice veneta intrattenne un importante scambio epistolare, si sorprese molto del brusco *revirement* di Piero Orsenigo.³⁴ Probabilmente, Berenson ritenne difficile accettare un così repentino cambiamento d'opinione da parte di un uomo realmente innamorato. Innegabile infatti che il sentimento di Piero, maturato lentamente pagina dopo pagina, per quanto faticosi ad insinuarsi in un personaggio così accidioso, sia davvero un sentimento autentico. Addirittura, si ravvisano nella storia i topoi letterari più tipici dell'innamoramento: gli occhi come filtro d'amore;³⁵ il desiderio di conoscere il più possibile l'amata;³⁶ la continua oscillazione, insopportabile per l'animo di Piero abituato ad un solido

32 Paola DRIGO, *La fortuna*, in *La fortuna*, Milano, Treves, 1913.

33 Paola DRIGO, *Ritorno*, in *La fortuna*, cit.

34 «Non so se abbiate ragione di sorprendervi del brusco *revirement* di Piero. Nella vita reale, un uomo del tipo di Piero, cioè un uomo comune, si sarebbe comportato probabilissimamente come lui o peggio di lui». Paola DRIGO, *Come un fiore fatato: lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson (1934-1937)*, a cura di Rossana Melis, Padova, Il Poligrafo, 2016, p. 91.

35 «Allora, senza parlare, ella gli tese tutte e due le mani e alzò gli occhi su di lui. Grandi, azzurri, di un azzurro intenso e limpido: con una luce così viva e sincera di gioia e di riconoscenza, che egli ne fu tocco fin nel profondo dell'animo». Paola DRIGO, *La signorina Anna*, cit., p. 39.

36 Mi riferisco all'insistenza dello sguardo di Piero, quando rimasto per la prima volta solo in casa De Friours, cerca di reperire informazioni su Anna e il colonnello, osservandone i modi eleganti e lo scarno mobilio del loro angusto quartierino.

equilibrio, tra emozioni contrastanti.³⁷ Insomma, il conte Orsenigo ama davvero la signorina Anna e lo svanire improvviso del suo desiderio può sembrare un passaggio quasi forzato. Tuttavia, come Paola rispose all'illustre corrispondente, in un ragionamento di questo tipo si dimentica un elemento di fondamentale importanza: nella novella si parla di matrimonio, non soltanto di amore. Si tratta cioè di un negozio giuridico, non di una mera questione sentimentale. Piero non può sposare una donna di dodici anni più vecchia, le rigide convenzioni sociali di provincia non transigono sull'età di una sposa.

Da notare che il paese di provincia in cui vivono Anna e Piero non è animato da quel perfido chiacchiericcio che ronza tra le strade e le piazze di Cernedo, il paese che farà da sfondo alla storia di Paolina. I personaggi che compaiono di volta in volta sulla scena hanno tutta l'aria di essere persone modeste e per bene: il corteo che soccorre solerte il vecchio De Friours colto da un malore; l'indaffarato Dottor Bartoli che rassicura la signorina Anna sulla salute del padre; la locatrice che vigila sul colonnello infermo prima dell'arrivo di Piero; la cuoca dall'aria bonaria di villa Orsenigo. Difficile trovare una figura che possa essere definita negativa. Anche gli spazi tipici del paese – la piazza, la farmacia, il caffè, la villa padronale – sembrano voler significare lo scorrere di una tranquilla vita di provincia. Eppure, è in uno spaccato di provincia così quieto, così normale, con quelle sue ampie aperture sulla campagna, respiri intensi e luminosi, che si infrange il sogno d'amore dei due protagonisti. Il loro matrimonio, in quella normalità che è insita tanto nel paese quanto nei suoi abitanti, sarebbe ancora più anormale, sarebbe – come pensa Piero – ridicolo. La fine della storia tutta interiore di Anna e Piero obbedisce quindi al sistema di aspettative che gli spazi e le figure della provincia in cui vivono hanno creato.

La tematica del matrimonio è certamente rilevante, ma ce ne è un'altra forse ancora

37 Si legga l'episodio della visita di villa Orsenigo di Anna e delle educande: dapprima Piero è preoccupato per il giudizio della signorina De Friours; poco dopo è colto dal malumore perché timoroso che l'amata non venga; poi ancora, quando tra le visitatrici intravede il volto di Anna, è la gioia a sopraffarlo; infine è la delusione per la reazione fredda e distaccata di lei ad innervosirlo.

più importante: il tempo, quel tempo che scorre impietoso e che tutto trasforma.³⁸ Un tema che appassiona molto la scrittrice in quegli anni e che tornerà, come accennavo, ne *Il dramma della Signora X* – il testo che chiude la raccolta – e poi, più compiutamente, nel romanzo *Fine d'anno*, pubblicato quattro anni dopo. Lì però, il tema non sarà calato tra le pieghe di un intreccio, ma unito all'autobiografismo, alla scrittura della memoria.

Dimentica di sé per dedicarsi esclusivamente agli altri, Anna perde il contatto con il proprio tempo femminile interiore e mentale. Il suo dramma sta tutto qui, nel dispendio del tempo vitale, nel suo desolato ed imperturbabile stillicidio. È il tempo che marcisce nel pulviscolo delle decisioni non prese, delle parole non dette, dei gesti non agiti. Il nitore della trama non lascia spazio ad incrinature o urti violenti. La distesa vicenda della signorina Anna sta tutta qui: troppo tempo è trascorso, Anna è troppo vecchia per sposare il conte Piero Orsenigo.

Il tempo è inoltre il maggior diversivo al tono del romanzo rosa a cui la critica ha avvicinato *La signorina Anna*.³⁹ La storia sentimentale, il conte bello giovane e ricco, e pure innamorato, la grande villa in campagna, l'istitutrice del collegio educando sono certamente topoi del romanzo rosa. Rievocano i racconti di Jane Austen, dove il desiderio, proprio come nella vicenda di Anna e Piero, affiora in uno sguardo, nell'attesa di un incontro (magari mancato), in uno scambio di parole in un contesto formale. Ma ne *La signorina Anna* non è possibile uno scioglimento che dia un esito fecondo al travaglio della storia. E non è possibile perché troppo tempo è trascorso per Anna. Jane Austen amava il lieto fine, non per banale ottimismo, quanto piuttosto per lasciar trionfare sempre il sentimento di speranza. Nel testo di Paola Drigo, invece, la speranza che fin dalle prime pagine scalda lo sguardo del bel conte e colora gli occhi di Anna di un azzurro intenso e limpido finisce con il soccombere di fronte al cappio del tempo. Il tempo che ha logorato, consumato, tolto per sempre.

In ragione della sua densità emotiva, *La signorina Anna* potrebbe essere definita una novella intimista. Un'etichetta che di certo renderebbe giustizia alla centralità dei

38 L'osservazione è di Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., p. 23.

39 Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., p. 214.

sentimenti all'interno della vicenda, ma che escluderebbe la sua tematica sociale: quella dello zitellaggio. Anche se il lettore lo comprende solamente nelle ultime pagine, Anna De Friours appartiene infatti alla dolente schiera delle zitelle, le vite femminili sfiorite nell'ombra, vittime di una società che vuole la loro oppressione e che ne distorce l'espansione vitale.

Nella compagine narrativa, tra l'altro piuttosto estesa e variegata, che assume questo tema come soggetto della scrittura, *Teresa* di Anna Zuccari è il romanzo che meglio si presta ad un confronto. Come Anna, anche Teresa è vittima dell'insensibilità dei familiari, di una giovinezza infinitamente repressa e delle crudeli convenzioni sociali. Ma se nella novella di Paola Drigo non c'è spazio per la speranza di un riscatto, in *Teresa* la vittima riesce a resistere e a rovesciare, sul limitare del libro, la pesante ipoteca di un destino segnato: la protagonista non si rassegna alla tristezza della solitudine e, una volta compiuto fino in fondo il suo dovere di dipendenza dal padre che assiste fino alla morte, rimasta sola nella ormai vuota casa di famiglia, sceglie di raggiungere l'uomo che ha amato con infinita devozione, anche se ora non più giovane, oltre che povero e ammalato. Non si arrende insomma, supera il limite che le è stato a lungo imposto. Lo supera a caro prezzo, certo, perché la sua giovinezza è finita per sempre.

Se quella della signorina Anna è la storia di un destino subito, quella di Teresa è la storia di un destino agito. Ed è per questo – come lo definisce Antonia Arslan – che *Teresa* è «un romanzo speciale», «descrizione graduale e perfettamente calibrata di una maturazione esemplare»,⁴⁰ quella della giovane protagonista, una ragazza di provincia come tante sì, ma cosciente di sé stessa, capace di delineare una propria individualità, riuscendo così a non abbandonarsi al ruolo che una legge esterna le impone e che la rende socialmente attiva solo in correlazione ad un uomo. Teresa si dibatte tra la passione per l'Orlandi e il rispetto delle convenzioni sociali, tra i sentimenti e l'obbedienza familiare, in particolare ad un padre che si oppone ad un matrimonio d'amore perché manca il requisito fondamentale, ovvero la sicurezza economica. Anna

40 Antonia ARSLAN, *Introduzione*, in NEERA, *Teresa*, Lecco, Periplo, 1995, p. 10.

invece non si dibatte affatto. Con quelle manine ceree, il passo leggerissimo, le linee eccessivamente delicate, Anna non ha la forza né di lamentarsi della situazione familiare né tanto meno di opporsi. Ella appartiene, forse più di ogni altra, alla compagine di «modeste creature senza splendore»⁴¹ a cui alludeva l'autrice nella prefazione alla raccolta. È «un pallido fiore cresciuto nell'ombra»⁴² al suo primo apparire sulla scena e lo rimane fino alla fine.

Del resto, la Zuccari ha bisogno di far agire la sua protagonista per trovare in lei la chiave di una liberazione personale («dai fantasmi di un'adolescenza monotona e infinitamente repressa, dai rimpianti delle avventure solo sognate, dalla fatica di un mestiere difficile»)⁴³. La Drigo invece necessita di vestire la sua misera creatura solamente di dolore. Perché così come in inverno, e non in altre stagioni, «nei rami nudi di foglie, nella linea dei monti e dei colli senza impaccio alla vista di alberi forzuti e di messi, nella terra spoglia di verde e squallida e rugosa»,⁴⁴ ella crede di vedere meglio il non mutabile essere delle cose, allo stesso modo è nel dolore, e non nella speranza di una rivincita, che ella crede di poter trovare il mezzo più potente per denudare, per ridurre all'essenziale il nocciolo umano.

2.4 Paolina

Ad aprire la seconda novella de *La signorina Anna* è ancora un arrivo. A giungere nel paesotto veneto di Cernedo, per il consueto soggiorno estivo in campagna, è Donna Carlotta Ottoboni, detta «Monsignore» per l'autorevole dignità della persona, dell'incasso e dell'abbigliamento. Ma non sarà lei la protagonista e già lo si intuisce quando Don Giuseppe Ferrazzi, un vecchio prete caritatevole, in visita a Donna Carlotta, racconta la storia di Paolina. Una storia di notevole efficacia patetica, quasi

41 Paola DRIGO, *La signorina Anna*, cit., p. 7.

42 Ivi, p. 39.

43 Antonia ARSLAN, *Introduzione*, in NEERA, *Teresa*, cit., p. 7.

44 Manara VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., p. 420

«un romanzo»⁴⁵ commenterà Donna Carlotta alla fine del racconto. Tre anni addietro, il marito di Paolina, Andrea Cecchetto, fu licenziato dall'agenzia per la quale lavorava per un'irregolarità di cassa. Trovare un nuovo impiego con quei precedenti, non era facile, e così, un bel giorno Andrea partì in cerca di fortuna, lasciando la moglie sola con una bimba appena nata. Nei primi tempi dopo la partenza, Paolina ricevette lettere provenienti ora dalla Svizzera ora dalla Francia ora dal Belgio. Poi più nulla, se non qualche pettegolezzo che diceva che Andrea faceva il cameriere in Olanda e conviveva con un'altra donna. Senza un lavoro e senza parenti che le potessero correre in aiuto, Paolina viveva da allora in uno stato di assoluta miseria e disperazione.

E proprio questa Paolina è la giovane che Don Giuseppe propone a Donna Carlotta come guardarobiera di Villa Ottoboni. Sarebbe un'opera di carità, ma anche un bell'affare, dato che la giovane «è di costumi irreprensibili, fidatissima, di buoni modi»; sa rammendare, stirare, ricamare ma anche leggere e scrivere; per di più, si contenta di guadagnare lo stretto necessario per non morir di fame. Ma c'è un requisito ancora più importante per la signora Ottoboni: la candidata non dovrà essere di bell'aspetto, così da non far gola al giovane nipote, Gian Galeazzo, propenso agli amori ancillari, proprio come il defunto marito di Donna Carlotta.

A convincere la signora Ottoboni è l'entrata in scena di Paolina, con la sua aria sofferente e sbiadita. L'occhialino della nobildonna si sofferma sull'eccessiva magrezza, sulla carnagione opaca e senza splendore, sull'abbigliamento consunto e il volto patito, sfiorito, anemico, «che la luce dei grandi occhi scuri e l'espressione dolce e gentile della fisionomia non riuscivano ad animare».⁴⁶

Ma quello stesso occhialino, così sensibile al bello, rileva gli occhi «più scuri e più vellutati» di Paolina una volta riavutasi dalla fame, il suo colorito «più fresco» e «perfino i capelli, dianzi flosci e smorti, avevano acquistato dei riflessi caldi, lucidi, biondi, come se un sangue più ricco e più vivo li avesse spennellati di giovinezza».⁴⁷ Per Donna Carlotta questo cambiamento indica che sta già accadendo quello che temeva:

45 Paola DRIGO, *Paolina*, in *La signorina Anna*, cit., p. 106.

46 Ivi, p. 113.

47 Ivi, p. 133.

Ignazio, il servo vecchio e sordo, è sicuramente già innamorato di lei; e il signorino Gian Galeazzo si è senz'altro già accorto della nuova sartina. A nulla valse l'aver lavorato senza esitazione, ridando al guardaroba l'antico e dignitoso splendore; a nulla valse l'aver sopportato l'acre ostilità e l'ingiusta civetteria del servidorame di casa Ottoboni; a nulla valse l'aver accettato di separarsi dalla sua bambina, Annetta, ancora così piccola. Paolina, ora «fresca e bellina», non può che essere licenziata.

Un quadro, questo che emerge nella prima parte del testo, che esprime tutto il dispregio e il dileggio accumulato dall'autrice per l'ambiente dei ricchi. Si osservi l'ironia che affiora nelle parole del secondo colloquio tra Donna Carlotta e Don Giuseppe: la nobildonna vuol convincere il vecchio prete di aver rivissuto, a causa di Paolina, la propria tragedia personale di moglie tradita e trascurata («Oggi, quando sono entrata in guardaroba, e l'ho trovato là, ai piedi della scala, che guardava in su sorridendo, m'è sembrato di tornare indietro di non so quanti anni, e ritrovarmi dinnanzi – non già mio nipote – ma mio marito, come l'ho visto purtroppo innumerevoli volte, con gli occhi lustrati e quel sorriso scimunito, accanto a qualsiasi gonnella!»);⁴⁸ ma in realtà, la sua pare più una farneticazione, giacché subito dopo rivela che Ignazio, il vecchio servo, non nutre alcun proposito bellicoso, e Gian Galeazzo era salito al guardaroba solo per farsi attaccare un bottone. Paolina viene quindi paradossalmente licenziata per un errore che non ha commesso, ma che l'arido cuore di Donna Carlotta – infastidita, in fondo, dal suo rinvigorimento e insensibile alle sue miserie – le imputa ugualmente, proiettando ingiustamente su di lei i fantasmi del suo passato.

Così come Rosa, la povera ma bellissima contadina protagonista de *La fortuna* che vive un'imprevista promozione sociale grazie al matrimonio con il figlio del conte Ademaro, passa i momenti liberi scrutando nostalgica con un cannocchiale l'interno della modesta casa natale,⁴⁹ allo stesso modo Paolina, di ritorno dalla lussuosa Villa Ottoboni, coglie «l'aria accogliente, bonaria»⁵⁰ dello squallido cortiletto su cui si affaccia l'ex Lazzaretto malridotto e trascurato in cui vive.

48 Ivi, p. 137.

49 Paola DRIGO, *La fortuna*, cit.

50 Paola DRIGO, *Paolina*, cit., p.120.

Ma ad essere messa in luce dal confronto con la ricca casa di Donna Carlotta, più che il calore degli ambienti in cui viveva Paolina, è la pietà degli abitanti: Clotilde, la lavandaia che fatica tutto il giorno al torrente e che si era offerta di badare ad Annetta quando Paolina era al lavoro; Rosi, la figlia maggiore di Clotilde, paralitica, che racconta lunghe fiabe ad Annetta e ai fratellini; Nanna, l'accattona scansata da tutti per la ripugnante bruttezza, che fa giocare i bambini e che un giorno aveva messo nelle mani di Paolina una moneta da due lire; e poi gli operai, quelli seduti sul ciglio del fossato che salutano con garbo Paolina, quando all'imbrunire rincasa portando in collo la sua bimba insonnolita. Uno scorcio d'umanità, così egualmente disgraziato e pietoso delle disgrazie d'altri, da immiserire, e profondamente, l'apatico stuolo di pettegole impettite che scorrazzano attorno alla cinica Donna Carlotta.

Quando la dama di compagnia, una sera, le comunica il suo licenziamento, Paolina è colta da un senso di vuoto e di smarrimento. Si trascina a casa, sotto la pioggia fitta fitta, con passo lento e pesante. Si appoggia al parapetto del ponte e fissa le acque del fiume, quel fiume che scorre vorticoso e che le restituisce un pensiero più volte praticato: farla finita, una volta per tutte. Ma le ragioni del vivere, che in Paolina si identificano completamente con la figlia Annetta – qui rievocata con l'immagine della piccola che spia dalla porta socchiusa, con gli occhietti pieni di sonno, impaziente che la madre rincasi – prevalgono sulla disperazione che, prepotente, conduce alla morte. Almeno per il momento.

Non è un caso che siano le acque vorticosose di un fiume ad intervenire in questa scena drammatica. Il fiume, così come la montagna, è una presenza molto ricorrente nelle opere di Paola Drigo. Sono due elementi che si prestano ad utilizzazioni diverse, ma nel complesso sembra prevalere la tendenza, da parte dell'autrice, a conferire ad entrambi un senso di minaccia, o quanto meno «l'indicazione della tragicità del destino degli uomini, e più ancora delle donne, tragicità sottolineata dall'impassibilità della natura, dalla sua estraneità al dolore umano».⁵¹ Qui, l'esempio più emblematico è la

51 Ricciarda RICORDA, *Spazio e luoghi nei racconti di Paola Drigo*, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, cit., p. 133.

scena finale della novella *L'Amore*,⁵² dove Nanna e Innocenza, strette l'una contro l'altra, attendono immote sull'argine del fiume il momento più giusto per porre fine ad una vita divenuta insopportabile perché priva d'amore.

È la diversa collocazione spaziale a segnalarci l'inizio della seconda parte della storia: ci spostiamo in Piemonte, in una zona di montagna. L'ambiente in cui risuona la voce puerile di Annetta è ancora più accogliente, con la cucina «piccola, pulita, dove un fuocherello divampava allegro»,⁵³ uno spazio protetto rispetto ad un esterno che intimorisce e che solo s'intravede al di sopra della siepe che circonda un orticello tanto piccolo da parer essere fatto per le bambole.

La storia che ci viene raccontata nelle prime pagine di questo secondo spezzone fa di Paolina una delle tante madri straordinariamente audaci, inaspettatamente energiche, che troviamo in molti altri racconti di Paola Drigo e che già lasciano presagire – seppur con minor ricchezza ed efficacia – le inquietudini e il complesso rapporto con il figlio evocato nel romanzo *Fine d'anno*.

Per la figlia, e non per vizio o per amore, un'alba di due anni addietro Paolina aveva lasciato Cernedo con la piccola in braccio per seguire Stefano Servadio, capo operaio di uno stabilimento idro-elettrico. Una scelta che l'aveva obbligata ad abbandonare i pochi ma autentici affetti che l'avevano supportata in quegli anni di miseria: Clotilde, Rosi, Nanna, Don Giuseppe; una scelta che l'aveva esposta al becero chiacchiericcio di paese: «fuggita come una ladra» con un forestiero, ella era diventata ora «una furbona», «un'ipocrita» che aveva deciso di darsi alla vita allegra;⁵⁴ ma soprattutto una scelta che travolge ogni proposito di rispetto della fedeltà coniugale e che per questo trascina seco un carico di turbamenti, di smarrimento, di sensi di colpa capaci di annebbiare i sensi di Paolina, fino a costringerla a letto per due lunghi mesi.

L'uomo con cui Paolina aveva scelto di vivere ci viene presentato come un personaggio molto positivo. Stefano è un uomo buono. Forte, laborioso, affettuoso, ama Paolina e Annetta intensamente. E poi è benestante, ha insomma tutto il necessario per

52 Paola DRIGO, *L'amore*, in *La fortuna*, cit.

53 Paola DRIGO, *Paolina*, cit., p. 150.

54 Ivi, pp. 142-143.

garantire il benessere di una famiglia. Ma Stefano non è suo marito. Paolina, secondo la legge di Dio, appartiene all'altro, ad Andrea, seppur fedifrago, seppur assente. Come può tollerare la coscienza di Paolina, così pura, così limpida, un simile peccato? Cosa c'è di più forte del suo senso religioso e morale? Nulla, se non il suo amore materno. È l'amore per la figlia, il motore dell'azione, quello che la mette su un treno diretto in Piemonte in un'alba di un giorno qualunque e quello che la porta ad accettare, e poi anche ad amare, lo sconosciuto che l'ha accolta in casa:

Qualche cosa che non aveva un nome, ma era già fiducia, amicizia, tenerezza, penetrava a poco a poco il cuore della giovane donna; l'illuminava timidamente di una luce nuova. Quella luce si era impadronita del suo cuore senza ch'ella lo volesse, come la luce del giorno grado a grado s'impadronisce del cielo notturno, e vano è chiudere gli occhi per non vederla, e nessuna forza umana varrebbe a respingerla.⁵⁵

Del resto, la Drigo ci aveva abituato ad associare alla maternità i cambiamenti più insospettabili: Nanna, la storpia miserabile che vive di accattonaggio, priva di qualsiasi forma di moralità e di decoro, una volta madre cambia vita e accetta l'aiuto delle suore, diventando loro portinaia;⁵⁶ Rosa, sempre obbediente e remissiva, disposta ad accettare tutto, veglia sul figlio malato come un cane da guardia feroce e respinge il marito ubriaco che la vuol possedere con un'energia insperabile.⁵⁷ Paolina non cambia la sua indole come le sue sorelle di penna. Non perde il suo rigore morale né tanto meno la sua fede religiosa, ma per amore di Annetta, così felice in quella casa e con quell'uomo così buono, fa dei ricordi «cose finite, svanite, morte» e del presente «l'unica realtà».⁵⁸

E così, ora finalmente fedele alla sua nuova famiglia e consapevole del ruolo che in essa le è assegnato, Paolina dà alla luce un'altra bambina: Benedetta. Annetta assiste al mistero della nascita di una nuova vita e Paolina sta bene, anzi «non era mai stata così bene»: c'è nei suoi occhi «una luce di appassionata dolcezza» e nell'anima «la pace, la

55 Ivi, p. 159.

56 Paola DRIGO, *L'amore*, cit.

57 Paola DRIGO, *La fortuna*, cit.

58 Paola DRIGO, *Paolina*, cit., p. 162.

speranza, l'oblio».⁵⁹

A rompere la routine è la notizia di un viaggio, un viaggio a Torino. Lì, Stefano deve prendere accordi per un lavoro importante e ne approfitta per passare a salutare la signora che l'aveva preso dall'Ospizio e che si era occupata di lui per lungo tempo. Annetta, su proposta di Stefano, è designata sua accompagnatrice e accoglie con entusiasmo la notizia di quel viaggio in treno, il primo della sua vita, poiché dell'altro, quello da Cernedo, ella non si ricorda affatto. Paolina invece accetta con tristezza la notizia di dover trascorrere quattro giorni senza Stefano e senza Annetta, ma opporsi le sembra un gesto egoista.

Sola da qualche giorno e rallegrata da quella cartolina illustrata giunta da Torino che le annunciava un espresso per l'indomani, in una sera gelida e illuminata null'altro che dalla bianchezza della neve, Paolina sente bussare alla porta. Sicura che sia il postino, toglie la spranga di ferro dalla porta e si trova dinnanzi chi mai si sarebbe aspettata: Andrea, suo marito.

Un vero coup de théâtre che pone fine a quelle pagine liete, così insolite per la Drigo, e che rigetta la protagonista in uno stato di disperazione da cui stavolta è impossibile tornare indietro. Andrea è venuto a reclamare i suoi «diritti» su Paolina e ancor prima su Annetta, sua figlia. Quando scopre che la bambina non è in casa, il dialogo assume toni violenti, Paolina scoppia in un pianto così angoscioso che pare spaccarle il petto e la rabbia di Andrea sembra non conoscere pietà per quella donna che per anni lo ha aspettato con infinita devozione. Quella donna che ha abbandonato, tradito, ignorato.

Il personaggio che irrompe qui sulla scena non è affatto quel giovane «espansivo, allegro, affettuoso»⁶⁰ che un giorno se ne era andato con la promessa di far fortuna. Quella era l'immagine che il cuore di Paolina, orfana e vissuta quasi vent'anni in un convento, aveva costruito con la complicità della sua giovinezza ingenua e inesperta. Quello che incede ora sulla scena, lasciando sotto ai suoi piedi «una larga impronta

59 Ivi, p. 167.

60 Ivi, p. 124.

umida»,⁶¹ presagio di una tragedia irrimediabile, è un uomo brutale che rivuole la sua donna come un animale la sua preda. Raggomitolata a terra con la testa tra i palmi, Paolina viene umiliata ed offesa («baldracca», «venduta», «sgualdrina»). Andrea ne richiama l'attenzione «toccandola col piede» per chiarirle i suoi propositi: Annetta appartiene a lui «di diritto» e con Stefano dovrà «fare i conti». Paolina sente le parole di Andrea, sente «quella voce fredda e tagliente che le sferzava la faccia, le dilaniava il cuore»; ma non riesce a capire, «la sua ragione si smarriva; un cerchio di ferro le serrava la fronte».⁶²

Quella della Drigo di queste ultime pagine è una prosa concitata, sconvolta, confusa. Un flusso di coscienza ai limiti del delirio, febbrilmente alternato di domande e di impeti, rotto dai singhiozzi del pianto, travolto dalla disperazione:

Più facile gettarsi sotto alle sue calcagna per essere calpestata e fatta a brani, che far comprendere al maschio la verità umana e terribile, la semplice verità: – Non ti amo più, amo un altro, perdona, perdona! – Ah no, non questo!... Dio, aiutami! Non si può dirgli questo... non si può... Come scroscia il torrente! Che aveva egli detto, prima?... Prima?... Quando?... Non ricordava più. Nulla forse non aveva detto nulla. Fantasmi!... Nulla era vero, nulla. Le veniva voglia di ridere, di sghignazzare. Quanto freddo!... Ah, Dio! Aveva detto che voleva prendersi Annetta. Annetta con lui?... Perdere Annetta? Pietà di me, Andrea; pietà! Perdere Annetta?... Seguirlo piuttosto, morire, piuttosto. Morire!... E Stefano? E Benedetta?... Dio, Dio, Madonna santa, tu che fosti madre, come puoi tu?...⁶³

L'azione di quest'ultima scena è tutta qui; il suo movimento non è nei fatti esterni, ma nell'inquietudine crescente della protagonista. Nulla è più penoso dell'immagine della protagonista che, rimasta sola, stringe delirante la figlia neonata fin quasi a soffocarla. Trema, inciampa, sbatte contro i mobili, vacilla, scivola e poi corre, corre. Corre scalza e scarmigliata, corre da Annetta, corre da Stefano. Poi, il silenzio di uno spazio topografico e la conclusione lapidaria:

61 Ivi, p. 179.

62 Ivi, p. 182.

63 Ivi, p. 183.

La trovarono l'indomani, colla bimba stretta tra le braccia, in fondo al torrente.⁶⁴

Paolina, in quella casupola ai piedi della montagna, aveva finalmente conosciuto la felicità. Quando, con l'entrata in scena di Andrea, tutto sembra essere finito per sempre, la ragione l'abbandona. La lascia sola con la sua disperazione che, avida, s'impossessa del suo corpo e la spinge verso la morte.

Ma come l'autrice stessa chiarì in un passo della sua corrispondenza privata, quello di Paolina non è affatto un suicidio,⁶⁵ ma il delirio di una coscienza incapace di lottare ancora, dopo tanto dolore. Le manca quel gesto di lucidissima ribellione alla violenza del destino che leverà in alto la scure di Maria Zef, quando scoprirà – proprio come Paolina – la minaccia che incombe sulla sorellina, il suo affetto più grande.

Ma anche se priva del duello tragico che chiude il romanzo più noto della Drigo, in *Paolina* si scorge l'esito di una maturazione entro la quale si possono intravedere come e in quale misura tutte le esperienze letterarie trascorse siano servite alla scrittrice. Come sostiene Elisabetta Pontello Negherbon,⁶⁶ Paolina possiede la forte personalità materna di Rosa, la tensione passionale di Adelaide, la vita intensa di Codino, la dolcezza malinconica di Anna, ma insieme supera tutti questi personaggi, raggiungendo una maggiore completezza.

Paola Drigo, con *Paolina*, oltrepassa infatti la schematizzazione dei suoi personaggi, sempre ancorati a moduli ben definiti, entro i quali la loro vita si riduce e spesso si immobilizza: Adelaide e Innocenza avevano vissuto solamente in funzione del loro amore; Rosa aveva rivelato la sua personalità soltanto nel suo ruolo di madre; Anna era stata, in fondo, soltanto la ragazza dalla giovinezza perduta e piegata alla sventura. Paolina, invece, si ritrova ad essere contemporaneamente madre sventurata e poi madre felice, moglie tradita e poi moglie tenera, amante timorosa e poi amante ardente.

64 Ivi, p. 186.

65 «Badate che non si è mica uccisa volontariamente; è caduta nel torrente, correndo smarrita nella notte verso il treno, verso Stefano, colla creatura di lui fra le braccia». Si tratta della lettera con la quale la Drigo rispose agli interrogativi di Bernard Berenson su *La signorina Anna*. Paola DRIGO, *Come un fiore fatato: lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson (1934-1937)*, cit., p. 91.

66 Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, cit., p. 519.

Paolina è immersa nella realtà più vera e varia della vita. E lo è non solo per i diversi sentimenti che si accavallano e si intrecciano nell'intimo del suo cuore, ma anche perché accanto alla sua storia, esiste anche tutta la complessa tragedia degli altri. Basta ricordare lo smarrimento di Don Giuseppe portato dalla simpatia umana a comprendere la fuga di Paolina, laddove la sua coscienza di cattolico e la sua responsabilità di prete lo indurrebbero invece a giudicarla severamente; e il dramma di Stefano, l'uomo buono e onesto che non ha mai avuto una famiglia e che riesce a costruirsi una soltanto distruggendo un legame sacro; e il cieco egoismo di Andrea che torna per ricominciare a vivere accanto alla sposa tradita e trova il suo focolare irrimediabilmente distrutto.

Questa varietà, queste storie tragiche che si scontrano l'un l'altra, non ledono affatto la compattezza della costruzione interna ed esterna della novella. Quest'unità, assieme al contenuto altamente tragico, fa di *Paolina* il miglior precedente di *Maria Zef*, dove non ci sarà scena o figura che potrebbe non esserci, dove tutto sarà necessario, non come giustificazione psicologica, ma come giustificazione poetica, che è un'altra cosa.⁶⁷

2.5 Pare un sogno

La terza novella de *La signorina Anna*, intitolata *Pare un sogno*, è molto diversa dagli altri testi della raccolta. Tace la vena tragica e la prosa si fa più distesa, quasi sorridente. Si fa da parte l'ideale dell'osservazione rigorosa della realtà in favore dell'immaginazione, dello spazio di un sogno. Scompaiono le misere creature su cui grava un destino di sofferenza ineluttabile e si accomoda sulla scena una giovane coppia di sposini, Giorgio e Maria.

Quando la novella si apre li troviamo accoccolati sul divano, di fronte al caminetto, mentre leggono dallo stesso giornale insonnoliti dal silenzio da cui è sommersa la casa. Una casa, si capisce bene, di gente ricca, ma a giudicare dal mobilio, oltre che ricca

67 Manara VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., pp. 424-426.

anche un po' antiquata: un divano «rispettabile dal punto di vista dell'età» ricoperto di cretonne giallina; una bella credenza «tarlata qua e là e screpolata leggermente»;⁶⁸ e una sequela di anticaglie a mo' di soprammobili, dal pappagallo imbalsamato alla spinetta della bisnonna.

E infatti, come ci viene narrato subito dopo, i padroni di casa, i suoceri di Maria, avevano una tale fissazione per l'economia da poter essere definiti autentici taccagni. Prospero, notaio in pensione, pesava i capponi e passava all'anello le uova portate in offerta dai contadini; se andava al caffè, non ordinava niente che fosse più dispendioso di un'acqua e zucchero; e addirittura, pur soffrendo di gotta, non si curava perché riteneva troppo alte le spese. La moglie Filomena, che aveva portato in dote più di un milione e mezzo in terreni, anche se carente di vista e ormai settantenne, rammendava da sé tutto il bucato; indossava sempre gli stessi abiti e portava ai piedi vecchie scarpe scalcagnate. A completare il quadro, le due zie che vivevano con loro, due zitelle sui cinquant'anni, talmente tanto spilorce che se avessero potuto non avrebbero mangiato pur di risparmiare.

Da ormai tre settimane Giorgio e Maria erano da soli in casa con il loro bambino di un anno appena, Mimmino, poiché il resto della famiglia era dovuto andare a Milano a ritirare la liquidazione dell'eredità di uno zio morto in Spagna. Presto sarebbero tornati, ma Maria non era affatto felice. Anche se per Mimmino avrebbero «dato il sole in dono, se avessero potuto»,⁶⁹ la giovane sposa pare tollerare molto mal volentieri la tara familiare dell'avarizia.

Ecco una bella scampanellata. C'è un telegramma da parte del signor Prospero. Il messaggio recita «aspettatevi belle sorprese».⁷⁰ E, in effetti, di una bella sorpresa si tratta quando quei quattro, così restii alla modernità, tornano a casa con una bella automobile, tutti tirati a lucido dalla testa ai piedi, con in dosso abiti di lusso. Dinanzi ad una scena così imprevedibile, Giorgio e Maria rimangono di stucco e ridono fino alle lacrime.

68 Paola DRIGO, *Pare un sogno*, in *La signorina Anna*, cit., p. 190.

69 Ivi, p. 191.

70 Ivi, p. 192.

Ma la voglia di ridere dura poco, perché l'indomani a casa iniziano a circolare idee bizzarre. Prospero comunica al figlio la decisione di lasciare in collegio la sorella minore ancora per un po', il tempo necessario per trovare marito alle zie zitelle, ora, a suo dire, giovani e belle. Poi, dimentico della sua gotta, inizia le trattative per acquistare un costosissimo cavallo purosangue. Disinteressata alle faccende domestiche, Filomena, ribattezzatasi ora Filly, trascorre la giornata rilassandosi sotto le mani di una massaggiatrice, di un'estetista e poi di una parrucchiera. Similmente le due zie, che tra una prova di canto e l'altra e qualche lezione di charleston, attendono il loro imminente debutto in società.

E il merito non era dell'eredità dello zio, una bazzecola già liquidata, aveva detto Prospero. Quello che stava avvenendo pareva un sogno. O meglio, fino a poco tempo fa, questi erano i suoceri che i due sposini avevano sempre sognato, ma ora quei quattro vecchi che volevano fare i giovinetti e che si divertivano con quel guardaroba alla moda per cui Maria nutriva una profonda invidia, li rendevano furibondi, l'indignavano a dismisura.

Un ringiovanimento, quello dei genitori, che va ben più in là del desiderio di nuovi passatempi e di oggetti di lusso, giacché un pomeriggio il signor Prospero annuncia che la moglie, la sua Filly, aspetta un bambino. A quell'ennesimo atto di una così folle commedia, Maria non resiste: fa le valigie e si dilegua giù per le scale con Mimmino in braccio, sbattendo la porta in faccia al marito.

Poi ecco una scampanellata. Sicuramente è Maria già pentitasi. E invece no. È il signor Prospero. Ma non quello giovanile, con l'aria di un donnaiolo e i panciotti color pastello. Ad entrare in casa è il Prospero di un tempo, «un po' zoppicante per la gotta, colla sua palandra spelacchiata e di colore indefinibile ed una sciarpa verde intorno al collo».⁷¹ Niente automobile e guai a spender soldi per un taxi: è venuto a piedi dalla stazione, mentre Filomena e le zie hanno preso il tram e arriveranno a momenti. E infatti eccole, le tre donne di sempre, coi soliti vestiti sbiaditi e con il viso solcato dalle rughe. Hanno portato un pensierino per tutti e sono felici, profondamente felici, di poter

71 Ivi, pp. 207-208.

riabbracciare Mimmino.

Quella «nuova gioventù gelosa ed avida dei suoi diritti, frettolosa ed ansiosa di vivere, eccitata ed inebriata del fuggitivo presente»⁷² era stata solamente la protagonista di un sogno, quel sogno che ci era stato preannunciato nel titolo. Topos ricorrente in tutti i generi letterari, il sogno è di norma lo spazio per una rivelazione, per un insegnamento morale. È pertanto lecito chiedersi quale messaggio la Drigo abbia voluto inserire nel sogno di Giorgio.

Ad una prima lettura, a notare l'insofferenza per quella famiglia così taccagna che emerge nelle prime pagine, in contrasto con il senso di sollievo provato quando sul limitare della novella è quella stessa famiglia a rientrare in casa, si direbbe che l'autrice desidera celebrare l'accettazione dei difetti della propria famiglia, quando a questi si accompagna un affetto profondo e sincero. Prospero e Filomena, anche se spilorci al punto di privarsi di ogni comodità pur di risparmiare, amano davvero il figlio, la nuora e il nipotino. Lo si capisce bene nella scena del loro ritorno a casa (quello reale, non quello sognato), che è un dolce quadretto di una famiglia riunita dopo dei giorni trascorsi lontani. Un insegnamento morale quindi, così com'era quello di *La donna e la lente*, una favola d'ambientazione esotica inserita nella prima silloge di novelle, la cui prosa rilassata e il cui tono fiabesco ricordano da vicino quest'altro testo.

Ad una lettura più attenta, invece, e soprattutto memore dei primi due testi, le lagne invidiose della nuora per la pelliccia di visone da quarantamila lire della suocera e il purosangue cavalcato ogni mattina tra le aiuole e l'orto di casa dal signor Prospero, rimandano ad un ambiente umano che stride fortemente con la miseria delle due prime protagoniste, dal quartierino angusto in cui è costretta a vivere la signorina Anna all'ex lazzaretto malfamato in cui dormono Paolina e la sua bambina. Lo stacco è tale da far pensare che la grottesca commedia messa in scena dal sonno di Giorgio voglia essere una lente posata sul mondo raffinato ed elegante nel quale si svolse la vita di Paola Drigo subito dopo il matrimonio. Un mondo, quello della gente che cercava appagamento e gioia nei saloni dorati di Roma o Milano, che certo non dovette

72 Ivi, p. 202.

entusiasmare l'autrice, sempre incline ad un'umanità profonda, attentissima ai drammi o alle reticenze della vita. Letta da questa prospettiva, *Pare un sogno* si collocherebbe perciò in quella linea che, dalla critica sorridente alla superficialità femminile in *Il voto alle donne*, passa per il sottofondo amaro di riflessione e disvelamento in *Fiori d'arancio* e poi soprattutto in *Tango*.⁷³ Sarebbe pertanto un tentativo di ripresa di temi praticati nelle novelle d'esordio, l'ultimo peraltro, poiché come già si evince dai testi migliori della raccolta, la sostanza dell'esperienza artistica della Drigo sarà altrove.

2.6 Un giorno

Come la critica ha unanimemente riconosciuto, il primo romanzo di Paola Drigo si dirige verso quella scrittura della memoria, riflessiva ed analitica, che rappresenta il modulo più proprio della narrativa femminile novecentesca. E *Fine d'anno* si orienta infatti verso un movimento autobiografico, verso una prosa intensa ed evocativa in grado di illuminare ricordi ed emozioni del tempo che è stato.

Ma *Fine d'anno* non è l'unico testo della Drigo a calarsi nelle dinamiche narrative dell'interiorità, ha anch'esso «fratelli e sorelle maggiori e minori» – per utilizzare l'espressione scelta dall'autrice nella lettera a Diego Valeri, nel tentativo di sottolineare la coerenza dei suoi lavori, seppur piuttosto dilatati nel tempo.⁷⁴ Ci sono infatti almeno altri due testi all'interno della sua produzione da collocare su questa linea: *Un giorno* e *Il dramma della Signora X*.

Entrambi i racconti vengono pubblicati nel 1928. Una coincidenza significativa, poiché segnala che è in questo momento della sua storia personale – ossia durante gli anni di assenza sulla scena letteraria per via della necessità di sovrintendere all'ordine della tenuta di famiglia dopo la morte del marito – che la Drigo sente il bisogno di iniziare a riflettere su sé stessa.

73 Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, cit., p. 504.

74 Si tratta del passo che ho già riportato in 2.1.

In *Fine d'anno*, e prima, seppur meno compiutamente, ne *Il dramma della Signora X*, Paola Drigo sceglie di dar voce alla stagione complessa dell'età matura, con il suo carico di angosce, di preoccupazioni, di malinconie. Il soggetto di *Un giorno* è invece di tutt'altro genere: un ricordo d'infanzia che suggerisce l'idea che nell'idillio di una fanciullezza felice si possano «fare esperienze che solo una rassegnata e vissuta filosofia della vita poteva rendere più tardi meno terrificanti e sopportabili». ⁷⁵

Un bel testo, «una delle poche novelle perfette» secondo Elisabetta Pontello Negherbon,⁷⁶ il cui fascino – come del resto quello di altri consimili dedicati alla memoria privata – sta in gran parte nell'adozione del punto di vista dell'autrice fanciulla (l'io narrato) che si emoziona e si entusiasma a suo modo – cioè nel modo di una bimba di pochi anni – per le piccole grandi cose che le capita di vedere durante la consueta visita alla nonna, in occasione del suo onomastico. Il procedimento è a tratti lievissimo a tratti più evidente, ma costante nelle prime pagine: le mille sorprese durante il tragitto che riserva la campagna settembrina, dal porcellino impazzito che si caccia sotto alle zampe della cavalla della carrozza al raglio di un somaro con le orecchie sventolanti, rispecchiano l'euforia dell'animo fanciullo dell'io narrato; l'io narrante interviene invece con immagini velate di nostalgia (come quella del padre, che per tener tranquilli i quattro figlioletti, racconta loro una storia con voce calda e armoniosa) o con riflessioni che interrompono la descrizione («Com'era bella quella fiera, ai miei occhi di bambina!»).⁷⁷

Attraversato il paese occupato da una fiera grandiosa, la carrozza giunge alla meta, ove si presenta subito la zia Luisa, la maggiore di quattro sorelle, rimasta zitella per via della statura fuori dal comune, seppur «gentile d'animo, coltissima, intelligente». ⁷⁸

Della nonna, che dalla sua poltrona più bella e più grande delle altre dirigeva la conversazione, i nipotini soffrono una certa soggezione, un po' perché abituati a vederla poco e solo in circostanze solenni, un po' perché di carattere freddo e sostenuto («Non

75 Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, cit., p. 506.

76 Ivi, p. 505.

77 Paola DRIGO, *Un giorno*, in *La signorina Anna*, cit., p. 217.

78 Ivi, p. 220.

riesco neppure a rammentare che mi abbia mai preso sulle ginocchia e baciato come le nonne sanno fare».⁷⁹ Essa è l'immagine delle signore della vecchia borghesia di fine Ottocento, non quella cittadina ma quella di provincia, estranea alla modernità e fissa nelle sue linee gerontocratiche.

Il sontuoso pranzo con i parenti si svolge in un'atmosfera serena: la disposizione dei commensali intorno al tavolo, «come in una grande tela fiamminga»,⁸⁰ permette alla voce narrante di presentare uno ad uno i membri di una famiglia nell'ora sua più bella e più piena, «quando è a un tempo realtà e speranza, presente e avvenire, non offuscata ancora dalla malinconia dei ricordi, dei rimpianti, delle delusioni», «ché le donne eran giovani e belle, gli uomini nel fiore dell'attività e dell'intelligenza, i fanciulli sani e spensierati».⁸¹

Accanto alla nonna, c'è anzitutto zia Norina, incinta, così bella da fermare sulla sua bellezza anche gli occhi irrequieti e distratti dei bimbi; e suo marito, lo zio Alvise, un uomo di spirito in grado di suscitare il buonumore di tutti, tranne che della moglie; e poi zia Giulia, non bella ma tanto vivace e viva da far sembrare timido suo marito, lo zio Francesco, insegnante universitario di Filosofia rifuggito dalla carriera ecclesiastica a cui era stato destinato; e poi ancora zia Luisa, che a tavola sovrintende alla disciplina dei bambini con scrupolosa attenzione ed eccessiva pedanteria; e per finire la figura della madre, la cui sintetica descrizione («Alta, fresca, serena») sottolinea per contrasto l'adorazione smisurata dell'io narrante verso la figura paterna, superiore a tutti e per intelligenza e per animo e per carattere.

La vicenda personale dell'autrice si unisce qui al gusto per il ritratto d'ambiente, offrendo un quadro nitido della civiltà borghese del tardo Ottocento che a Patrizia Zambon⁸² ha ricordato le ambientazioni dei quadri di Silvestro Lega, o, rimanendo in ambito letterario, lo sfondo canavese del lungo poemetto gozzaniano intitolato *La signorina Felicità* (ovvero *La Felicità*), o ancora le memorie della famiglia materna di

79 Ivi, p. 222.

80 Ivi, p. 224.

81 Ivi, p. 225.

82 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., p. 25.

Anna Zuccari in *Una giovinezza del secolo XIX* (dove tornano, tra l'altro, la figura della zia zitella come addetta all'educazione dei nipoti; il tema della devozione paterna; il motivo del soggiorno presso la casa della nonna materna, che ha il valore di luogo irreale fuori dal tempo).

Lo spazio tipografico che introduce le ultime pagine del racconto segna un brusco cambiamento di tono. Quel giorno, la narratrice chiede il permesso di non uscire con gli altri cuginetti, e una volta rimasta sola nel divano dello studio, decide di andare in giardino, luogo a lei proibito e per questo di gran lunga più affascinante. Poi, audace, si sposta ancora più in là, oltre il muro di cinta, spinta dalla voglia di ammirare il grande prato verde. E lì sotto al limpido cielo settembrino, mentre corre felice e inebriata a piedi nudi su quel verde che pare senza confini, lontana dagli occhi di tutti, avverte la sensazione mai provata «della libertà, della felicità, della vita».⁸³ Ma poi d'un tratto la gioia del locus amoenus svanisce a causa dell'incontro con la carogna d'un gatto a zampe all'aria, col pelo irto e con gli occhi spalancati. Prima i brividi di ribrezzo la inducono a raccogliere le scarpe e ad allontanarsi in gran fretta, poi il bisogno di andare fino in fondo a quella sua scoperta la riportano sul luogo armata d'un bastoncino. Con questo, riesce a voltarlo dall'altra parte, ma:

Un'ondata di fetore, un brulichio di vermi, la schiena ormai piagata, logorata, corrosa... E nello stesso tempo mi parve che esso, che pure era morto, si voltasse a guardarmi con quei suoi occhi vitrei, spalancati, terribili, e mi dicesse: – Tutti dobbiamo morire: tutti. Anche tu, anche tu.⁸⁴

Una rivelazione talmente terrificante per la piccola protagonista da spingerla a correre via tremante da capo a piedi, gettando urla lancinanti. Quando poi, finalmente ripresasi dopo un mese di malattia, le fu chiesto il perché della sua disperazione di quel giorno, la bimba non volle dir nulla, nemmeno all'amato padre. Ma la sua infanzia – conclude la voce narrante – fu dominata da quella rivelazione. E solo molto più tardi, raggiunta la maturità, riuscì a dare «al mistero della morte un senso diverso, ed una

83 Paola DRIGO, *Un giorno*, cit., p. 232.

84 Ivi, p. 234.

immagine meno orrendamente sconsolata».⁸⁵

Tutto questo quadro finale acquista una forza ed una emblematicità esemplari attraverso un gioco sapiente di suggestioni basate su fatti reali o suggerite in modo simbolico:⁸⁶ la ridente perfezione del paesaggio edenico, l'assoluta solitudine, la gioia panica della bambina che si gode quell'attimo perfetto. Solo in una situazione così completa, solo vivendo un'emozione così piena, ha senso il terrificante memento mori, la scoperta della legge sovrana della morte.

Conclusione letteraria, commenta a ragione Patrizia Zambon, che tradisce l'incapacità di affrontare il tema della morte.⁸⁷ La riflessione sul proprio tempo che si avvia alla conclusione sarà invece più densamente calata in *Fine d'anno*, il romanzo di cui, come accennavo, questo testo – assieme all'ultimo della raccolta – è precursore.

2.7 Il compagno di scuola

Anche la novella successiva, intitolata *Il compagno di scuola*, è narrata in prima persona; ma la vicenda cupa non priva di una componente grottesca, il clima di suspense e l'ambientazione in una Sicilia colta in un momento di tempesta, ci allontanano sensibilmente dal tono di serena limpidezza della novella precedente, un tono che non era stato incrinato nemmeno dalla scoperta finale.

I primi colori evocati dal racconto sono quelli scuri e minacciosi del mare in tempesta e del cielo cupo di un'estiva serata catanese. Dell'io narrante non sappiamo pressoché nulla, tranne che si trova in Sicilia per trascorrere al meglio il periodo di convalescenza dopo una lunga malattia. La porta a cui suona quella sera è quella del fratello, Giorgio, da poco sposatosi con una sua carissima amica, Elena, ora in dolce attesa.

È la cognata ad aprirle, ma la smorfia di disappunto e di delusione mal dissimulata

85 Ivi, p. 235.

86 Elisabetta PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, cit., p. 507.

87 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., p. 27.

dal suo volto, preannunciano che c'è qualcosa che la turba: dopo aver appreso da un giornale la notizia del suicidio di un vecchio compagno di scuola, un certo Pireddu, Giorgio è uscito di casa per cercare la madre di quel poveretto, ma nonostante siano ormai le nove di sera non è ancora tornato.

Al sentire quel nome, Pireddu, all'io narrante sovviene un ricordo. Ci spostiamo con il suo flashback nella penombra del tetro parlatorio dei Barnabiti di Cremona, dove Giorgio e il fratello maggiore presentano alla famiglia il loro compagno Pireddu, allora uno sfortunato ragazzino siciliano, poverissimo ed evitato da tutti perché ritenuto una sorta di iettatore.

Dopo quel giorno, Pireddu li aveva evitati, timido e scontroso com'era. Ma la sua triste vita non smise mai di essere oggetto di pettegolezzi. Così, sebbene dopo la scuola fosse tornato a Catania, le strane coincidenze che ancora confermavano la leggenda intorno alla sua persona continuarono ad essere raccontate anche a Modena: «Un lampadario caduto ferendo cinque persone al suo entrare in un ristorante, una donna presa da convulsioni al suo avvicinarsi, [...] un bambino ammutolito».⁸⁸

Elena, che intanto aveva ascoltato con attenzione il racconto della cognata, non riesce a sfuggire al condizionamento della terribile nomea di Pireddu: «Dio sa che cosa è avvenuto!», «senti come guaisce Lupo... Non fa mai così... Anch'esso è inquieto», «questo ritardo non è normale».⁸⁹ Poi, quando un grosso tuono fa piombare l'intera città nella più completa oscurità, la giovane sposa scoppia in lacrime ormai convinta che qualcosa di grave sia occorso al marito.

Poco dopo, finalmente una chiave nella toppa: è Giorgio, con l'impermeabile infangato e gocciolante d'acqua, stanco ma felice di essere di nuovo a casa. Esaurita la serie degli abbracci e rientrato ognuno nelle sue normali condizioni di spirito, Giorgio inizia a raccontare quanto gli è accaduto.

Aveva fatto una gran fatica, quel pomeriggio, a trovare la casa del suo vecchio compagno di scuola, perché qualsiasi informazione fosse riuscito a raccogliere era

88 Paola DRIGO, *Il compagno di scuola*, in *La signorina Anna*, cit., p. 244.

89 Ivi, p. 245.

preceduta da «si dice», «forse», «ma ne raccontan tante». Poi, giunto in un paesino ai margini della provincia l'aveva trovata, finalmente. Era un casolare con un cortiletto angusto, in cui non sembrava esserci anima viva. Bussò ripetutamente alla porta e si trovò dinanzi lo sguardo diffidente della madre di Pireddu. Abituata alle continue vessazioni a cui era sottoposto il figlio, dapprima la signora non voleva credere che quel forestiero fosse lì per portarle una parola di compianto e di conforto; poi, pentitasi, lo fece accomodare «nella cucina squallida» lasciandosi andare ad un racconto commosso.

Da notare qui, come la descrizione degli spazi, per altro piuttosto sintetica, «sia strettamente funzionale alla definizione della situazione dei personaggi e alla vicenda narrata».⁹⁰ Nella novella, il gioco dello spazio è scandito su tre livelli: la casa di Giorgio, un interno caldo, luminoso, permeato da un senso di intimità; un esterno minaccioso, la bufera, «il mare gonfio, nero, sotto un cielo senza stelle»;⁹¹ la casa dello sfortunato compagno, un altro interno, ma questa volta per niente rassicurante, «il covile dove la bestia si nasconde», in cui tutto parla di sofferenza e devastazione.

Siamo a questo punto nel livello più interno di questa narrazione “a scatole cinesi”. Non all'io narrante (narratore di primo grado), né a Giorgio (narratore di secondo grado), ma alla madre di Pireddu (narratore di terzo grado) spetta il compito di darci le informazioni che attendevamo fin dall'inizio. Pireddu era un uomo buono, racconta commossa la vecchia signora. Aveva sopportato fin da bambino malignità d'ogni tipo senza mai vendicarsi. Si era ridotto a fare i lavori più umili e a non scambiare parola con nessuno. Aveva saputo resistere a tutto. A vincerlo fu l'abbandono della giovane nipote, orfana, cresciuta da Pireddu come fosse una figlia, sua unica gioia, suo unico sorriso. La bambina aveva trascorso l'infanzia tra le mura di casa, lo credeva suo padre e pareva gli volesse bene. Ma passarono gli anni ed ella «si fece donna, vivace, allegra, correva sulla strada maestra, parlava con questo e con quello».⁹² Iniziò a scomparire, sempre più spesso, e allo zio che insisteva per sapere perché volesse abbandonarlo disse che «aveva

90 Ricciarda RICORDA, *Spazio e luoghi nei racconti di Paola Drigo*, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, cit., p. 132.

91 Paola DRIGO, *Il compagno di scuola*, cit., p. 250.

92 Ivi, p. 252.

saputo». Aveva appreso i beceri pregiudizi che gravavano da una vita su Pireddu e come tutti anch'ella ci aveva creduto. Lo zio l'aveva lasciata andare, senza piangere, senza lamentarsi, ma quello fu l'ultimo colpo, perché la notte stessa si tolse la vita impiccandosi all'albero davanti casa.

Qui si interrompe la confessione della madre di Pireddu, e con essa termina anche il racconto di Giorgio, dando adito ad un triste silenzio. Quello che viene aggiunto in seguito e che conclude la novella ha qualcosa di paradossale, di grottesco. Alla sorella che chiede se mai Giorgio avesse incontrato quel poveretto lì a Catania, il fratello confessa di averlo riconosciuto due volte tra la folla del Corso, ma:

Qualche cosa più forte di me mi costrinse a commettere una vigliaccheria. Lo evitai. Rivolsi il capo da un'altra parte. Io non ci credo – proseguì sommessamente, quasi parlando a sé stesso – ma che vuoi? Elena aspetta il bambino...⁹³

Nemmeno Giorgio, quindi, l'unico ad avergli offerto il suo aiuto in collegio e l'unico ad aver recato le sue condoglianze alla madre, riesce fino in fondo a non credere alla fama negativa del suo vecchio compagno di scuola, a non essere anch'egli un reticente colpevole della disgrazia toccata a Pireddu.

Ricciarda Ricorda ha parlato di Pireddu come di «una sorta di pirandelliano iettatore».⁹⁴ Immediato è certamente il collegamento con Rosario Chiàrchiaro, il protagonista della celebre novella *La patente* – poi divenuta anche fortunata commedia – che, ormai sul lastrico a causa della sua fama di iettatore, decide di sporgere querela per diffamazione nei confronti di due concittadini.

Rosario e Pireddu, da ottimi personaggi pirandelliani quali sono o sembrano, avvertono tutto quel senso di oppressione che la comunità con i suoi giudizi e le sue costruzioni esercita sull'individuo, coartandolo e soffocandolo. Le novelle, i romanzi, le didascalie delle opere teatrali di Pirandello sono gremiti di figure umane deformate da quest'angustia, dolenti, raggrumate di sofferenza e di solitudine. Impaniato in questa

93 Ivi, p. 254.

94 Ricciarda RICORDA, *Spazio e luoghi nei racconti di Paola Drigo*, in Beatrice Bartolomeo, Patrizia Zambon (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, cit., p. 132.

vischiosa rete di impalcature, il personaggio avverte un oscuro senso di estraneità alla vita. Ma se in Pirandello la giornaliera esperienza di forestiere della vita non elimina l'aspirazione a realizzarsi, a consistere, in Paola Drigo di questo slancio non c'è traccia: di fronte al giudice, Rosario Chiàrchiaro rivendica la patente da menagramo per sfruttare anche economicamente la maschera che gli altri gli hanno imposto; Pireddu invece non rivendica nulla né si lamenta ma sopporta, sopporta con la forza di un'infinita pazienza, fino a quando viene privato del suo unico autentico affetto. Il suo suicidio non è un atto di ribellione, la sfida mossa al destino, ma la rassegnazione ultima, l'incapacità di accettare, dopo tanto soffrire, anche il voltafaccia dell'amata nipote.

Del resto, se per Pirandello la realtà ci sfugge, è inesplicabile, o forse addirittura è una nostra continua costruzione illusoria, per la Drigo la realtà è sempre scoperta e chiara, ma al contempo dura e amara.

2.8 Il dramma della Signora X

Collocato significativamente in posizione conclusiva, *Il dramma della Signora X* condivide poco con gli altri testi della raccolta. La differenza sta anzitutto nel fatto che quest'ultimo testo non è una novella, non ha né fabula né intreccio, tant'è che l'autrice lo definì addirittura un essay.⁹⁵ Molto condivide invece con la prosa d'elzeviro,⁹⁶ elegante e rarefatta, che nel percorso di poche e nitide pagine accoglie senza sbavature l'ispirazione di molti autori e autrici novecenteschi, spesso rispondente ad un'urgenza autobiografica.

E di autobiografismo è infatti tacciato questo testo della Drigo, spazio di una voce femminile che si fissa allo specchio e si ritrova bella sì, ma ancora per poco. Ha superato di recente i quarant'anni, e quella figura «alta, florida sulle caviglie sottili»⁹⁷ è

95 Paola DRIGO, *Come un fiore fatato: lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson (1934-1937)*, cit., p. 91.

96 *Il dramma della Signora X*, prima di confluire ne *La signorina Anna*, esce infatti come elzeviro per la «Gazzetta di Venezia» il 15 giugno 1928.

97 Paola DRIGO, *Il dramma della Signora X*, in *La signorina Anna*, cit., p. 257.

oramai apparenza. La realtà è che è passata la sua giovinezza, è passata la sua maturità.

Il presente è altro. È l'ora in cui, per quanto ostinata possa essere la resistenza, ella non può esimersi dall'avvertire la tristezza che affiora dinanzi all'impallidire della propria bellezza. È un cambio di stagione: al tempo che è stato, appartiene il tepore della primavera, ove tutto sboccia, ove tutto pare dovuto («Ché le bastava, per meritar tutto, esser bella e giovane»);⁹⁸ al tempo che è, tocca il freddo dell'autunno, quando occorre essere pazienti con gli amici, ora sovente «brontoloni e distratti» e spesso sordi alla maggior ricchezza e finezza di spirito finalmente raggiunta. E quest'ora, quella della rivelazione, sarà tanto più amara se coincide con lo sbiadire «di un'altra fiamma, di un'altra luce, che formavano l'essenza stessa della sua vita».⁹⁹

Qui, il silenzio di uno spazio tipografico, la voce che si inceppa per riprendere fiato. La ripresa è dolente ed incisiva: «Il figlio, la creatura ch'ella ha formato di sé, della sua carne e del suo spirito, a cui era necessaria come il respiro, ed era forse, – più ancora, – necessario a lei, nell'ora in cui la madre finisce la giovinezza, si fa uomo e si allontana». Le vuole bene sì, naturalmente, ma duro e intransigente è ormai il suo carattere, smaniosa di affermarsi e insofferente d'aiuto è la sua virilità, potentissimo è il suo bisogno di libertà. Non resta che soffrire, ma di nascosto, perché egli non se ne avveda e non si offenda. Presto scorrerà impetuosa l'acqua di un fiume – metafora della vita – tra la madre dolente e la sua creatura ormai in volo. Ella cercherà di seguirlo con lo sguardo dalla sponda opposta, ma egli corre, corre troppo veloce per il suo passo lento e stanco.

È diventata troppo vecchia. È il tempo il suo dramma. Un tempo che segue una linea sinusoidale: da un punto inabissato del quale non si ha memoria, il tempo della vita ascende ad un vertice che è insieme bellezza, libertà, intelligenza; poi, si appresta a compiere una discesa e lì, nella penombra, prima di precipitare nel buio, si guarda alle spalle e avverte il senso di una perdita.

È questo il momento che sta attraversando la Signora X. Un momento d'essere – per dirla come Virginia Woolf – destinato poi ad evolversi e a scomparire, fissato nella

98 Ivi, p. 259.

99 Ivi, p. 250.

parola che, carica di un'intensità tanto fuggevole quanto estensibile, ne custodisce il senso, la latitudine emotiva.

Dall'osservazione di Patrizia Zambon delle carte del Fondo Drigo dell'Archivio degli Scrittori veneti,¹⁰⁰ emerge come *Il dramma della Signora X* sia giunto alla «Gazzetta di Venezia» dopo un percorso di stesura piuttosto travagliato, dato l'alto numero di abbozzi e di tentativi di stesura rinvenuti.

Per un verso, gli interventi di modifica che l'autrice compie sul testo «non sono finalizzati al perseguimento di una maggiore qualificazione letteraria, estetica, della pagina, di un più alto livello compositivo della prosa; anzi, più e più volte le stesure cassate sono decisamente più belle. Il fatto è che le stesure cassate sono/rischiano di essere troppo personali, troppo confidenti».¹⁰¹ Il tempo che è andato e che non è più recuperabile è il suo. La Signora X è lei. Le precedenti stesure del racconto – racconto, perché di novella qui non si può certo parlare – che prendono via via titoli diversi, come *Signora sola o Tramonto*, utilizzano una prosa più intima, quasi più confidente. Ma lasciarsi andare, mettere a nudo il proprio dolore, doveva risultare inaccettabile all'autrice. Eppure, anche nel testo poi confluito ne *La signorina Anna*, l'inquietudine partecipe della voce di Paola è ancora la linea portante.¹⁰²

Per un altro, l'abbondanza e la varietà degli interventi testimoniano quanto il tema appassionasse l'autrice. Non è un caso, come ho già detto (cfr. 2.3), che a dare il titolo alla raccolta sia *La signorina Anna*, il testo che più di tutti mette in scena il dramma del tempo che fugge. Quel tempo che tornerà coi rintocchi delle campane nella campagna abbrustolita dal freddo di *Fine d'anno* e quel tempo che, attraverso la metafora del fiume che scorre inarrestabile verso una foce che non si vede, ricompare nel testo estremo di Paola Drigo, *Finestre sul fiume*. Si tratta d'una prosa d'arte scritta per le colonne d'elzeviro del «Corriere della Sera» nell'agosto 1937.¹⁰³ Racconto di sé e descrizione di paesaggi, i paesaggi di Padova dove la Drigo trascorse i suoi ultimi anni.

100 Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, cit., pp. 215-220.

101 Ivi, p. 216.

102 Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Racconti*, cit., p. 24.

103 Ivi, p. 26.

Il fiume, il Bacchiglione, è reale e riconoscibile, ma la figurazione dell'acqua che scorre è correlativo oggettivo del dramma dell'inesorabile scorrere del tempo. Un dramma senza violenza, lutto o tragedia. Perché, spiega Paola nella conclusione della raccolta, ci sono anche drammi costituiti da cose normali, quotidiane. Avvengono tacitamente, naturalmente:

Così. Perché così è; perché così dev'essere; perché la vita, l'umana natura hanno queste leggi.

Come si leva e come tramonta il sole: così.¹⁰⁴

104 Paola DRIGO, *Il dramma della Signora X*, cit., p. 264.

Capitolo III

Ada Negri, *Di giorno in giorno*

3.1 Le prose di Ada Negri

Ada Negri nasce alla prosa con *Le solitarie*, del 1917. Tardi, dunque: *Fatalità*, il suo primo volume di poesie, rimontava al 1892. Ben lungi dall'essere sulla soglia di un esordio, l'autrice lodigiana ha al contrario alle spalle opere di grande successo, come *Fatalità*, *Tempeste*, *Maternità*, *Dal profondo*, *Esilio*. Sa bene di doversi confrontare con una fama alta e solida. Forse anche per questo pare applicarsi malvolentieri alla preparazione della nuova silloge. In una lettera del 27 maggio 1917 scrive ad Ettore Patrizi: «Da un mese mi affatico sulle bozze di stampa. [...] È un libro al quale non tengo affatto; ma dato che ormai deve uscire, tanto vale che esca il meno brutto possibile».¹ Vi impiega quasi tre anni, dall'autunno del 1914 all'estate del 1917, lavorando tra Zurigo Milano e Cavallasca, nella villa dell'amica Margherita Sarfatti che la esorta con insistenza a pubblicarlo. Quando poi finalmente si decide a stamparlo, lo vende all'editore Treves per sole cinquemila lire, convinta che la sua diffusione non le avrebbe dato la possibilità di un guadagno maggiore. Invece, *Le solitarie* ottiene un successo eguagliabile solo a *Fatalità*. Ad un mese dall'uscita è già al terzo migliaio di copie vendute, mentre nel dicembre dello stesso anno giunge al sesto migliaio.²

Non si tratta di racconti complessi, ma di ritratti che stanno bene isolati e presi a sé, scorci di vite che rivelano tutta la sagacia dello sguardo dell'autrice, così abile nello scrutare a fondo, senza stanchezza e senza remissione, l'animo femminile. È infatti

1 Mauro PEA, *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970, p. 142.

2 È la stessa Negri a fornire i dati dell'inatteso e crescente successo del nuovo libro in due lettere al Patrizi. I passi in questione sono riportati sempre da Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 145.

l'indiscusso protagonismo di una figura di donna, la cui fisionomia giganteggia fino ad occupare l'intero spazio narrativo, a conferire all'opera «una notevole compattezza macrotestuale».³ Sono storie di donne di ogni ceto sociale (dalla maestra alla prostituta, dall'impiegata postale alla serva) e di ogni condizione anagrafica (dalla moglie alla zitella, dalla religiosa all'adultera), ma sono sempre, e ancora una volta nella storia della letteratura, storie di vinte. Quanto allo stile, l'efficacia narrativa – «che scaturisce da uno stile personale, incisivo, da un periodo solidamente costruito e nello stesso tempo duttile e sciolto, dal vocabolo ben scelto e sapientemente collocato»⁴ – riuscì a convincere senza eccezione alcuna tutti i critici di allora.⁵

Meno lusinghiero è stato il giudizio della critica sulla seconda opera prosastica di Ada Negri, pubblicata l'anno seguente: *Orazioni*. E sono tre, ma pronunciate (a Milano, nel corso della prima guerra mondiale) due; l'altra soltanto scritta. Testi commemorativi di due cuori generosi (quelli di Alessandra Ravizza, benefattrice e madre dei poveri, e di Luigi Majno, studioso e filantropo lombardo) e di uno dei tanti giovanissimi volontari morti sul fronte (Roberto Sarfatti, il figlio di Margherita). Un volume che testimonia l'intensa partecipazione dell'autrice al dramma della guerra, a cui prese parte anche fisicamente, accorrendo ove fosse richiesta d'aiuto. Non piacque alla critica, che trovò il suo tono troppo enfatico, ma non per questo venne dimenticato, anzi, esso è ancora oggi il testo di riferimento per questo genere.

Forse proprio per riposare l'animo affaticato dall'esperienza dura e tumultuosa della guerra, in quegli anni Ada Negri sente il bisogno di un ritorno al passato della sua infanzia e della sua prima giovinezza. Scrive così, nel 1921, dichiarando di farlo nel tempo concentrato di una manciata di mesi, la prosa asciutta e scolpita di *Stella mattutina*, incrociando un genere precipuo della letteratura d'autrice del Novecento, ossia quello del racconto autobiografico.

Una quieta città lombarda con il suo fiume che sul finire di aprile «assalta rive, case,

3 Elisa GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED, 2010, p. 153.

4 Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 144.

5 È la stessa Negri a dichiararlo nella lettera ad Ettore Patrizi del 15 settembre 1917.

campi»;⁶ la portineria di un palazzo padronale, con un giardino da fiaba, con le amare coccole verdazzurre del ginepro e con «le pazze rose giallo-carnee che assaltano il muro a ponente»;⁷ una fabbrica fumosa di comignoli e sonante di macchine e di fatica; e, in ultimo, una casa contadina, tutta sola tra gli umidi campi che aspettano la semente: questi i luoghi della vicenda. La quale è povera di accadimenti esterni, tutta concentrata su di lei, Dinin, la portinaretta «scarna, dritta, agile»,⁸ con occhi interiori che vedono più, e più profondo degli occhi carnali. Oltre alla voce della protagonista, non sono molti altri i temi del libro, tutti «orchestrabili attorno ad alcune figure: quelle primarie dell'esperienza del mondo, nella relazione con le quali – identificativa o repulsiva, e più probabilmente entrambe, come noto – si articola la vicenda»:⁹ la madre, «l'unica creatura che possa entrare nella sua realtà senza turbarla»;¹⁰ la nonna «curva, minuta, claudicante»¹¹ che lavora fino all'ultimo dei suoi giorni, tanto è grave la necessità; il fratello Nani, che è la vita che ha fretta di vivere.

Stella mattutina è l'opera che dà veramente la misura di quella che è l'arte narrativa di Ada Negri, ma resta l'unico suo romanzo. La forma breve della novella, che, pur nella sua apparente semplicità ha una strutturazione impegnativa, rimane la forma preferita dell'autrice, come lei stessa dichiara in un'intervista:

Dubito di poter scrivere un romanzo vero e proprio. Il mio temperamento essendo essenzialmente lirico e soggettivo non si presta a costruire dei tipi, dei caratteri e a farli vivere oggettivamente. Se mai scriverò un libro come *Stella mattutina*, composto di ricordi d'infanzia o di giovinezza, di sensazioni personali, di motivi lirici.¹²

6 Ada NEGRI, *Stella mattutina*, in *Prose*, cit., p. 240.

7 Ivi, p. 226.

8 Ivi, p. 217.

9 Patrizia ZAMBON, «Io vedo nel tempo una bambina»: la parola memoriale di Ada Negri in “*Stella mattutina*”, in Giorgio Baroni (a cura di), *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lodi, 14-15 novembre 2005), Pisa-Roma, Giardini editori e stampatori in Pisa, 2007, p. 99.

10 *Stella mattutina*, in Ada NEGRI, *Prose*, cit., p. 236.

11 Ivi, p. 217.

12 Ada NEGRI, «La Fiera Letteraria», I, 2, 13 gennaio 1929. Il passo in questione è riportato da Anna FOLLI, *Quelle specie di novelle*, in Ada Negri, *La cacciatore e altri racconti*, a cura di Antonia Arslan e Anna Folli, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 18.

Nel 1923 torna quindi alla narrativa breve. Il titolo della nuova silloge è *Finestre alte*: che sono quelle di via della Guastalla 3, a Milano, ove vive. Qui, sotto il cielo che si allarga «al disopra de' tetti stupefatti»,¹³ tra i comignoli su cui salta la gatta soriana Mikika, ha buon gioco la fantasia dell'autrice, che fantastica di guardare dalle finestre delle altre case, cogliendo frammenti di vite femminili. Un inventario di donne quindi, com'era già *Solitarie* e come sarà poi anche nelle due raccolte successive. L'indagine della Negri della vita femminile non ha tregua e qui abbraccia due dei suoi temi più fertili, che legano il libro, dandogli una coerenza: la morte, la protagonista in quasi tutte le novelle, e la maternità, talvolta in atto talvolta soltanto virtuale.¹⁴ Fanno eccezione, in fine alla raccolta, due testi (*Messa natalizia* e *La poltrona*), imbastiti con la parola memoriale di *Stella mattutina*, nati a margine, sorretti dalla stessa andatura lirica del romanzo; e una terza prosa (*Mikika sui tetti*), tra il descrittivo e l'evocativo, che anticipa la scrittura di *Le strade*, *Sorelle*, ma anche di *Di giorno in giorno*, *Erba sul sagrato* e *Oltre*.

Note e misteri di poetico accento si ritrovano in *Le strade* (1926), specie in quelle prime pagine dedicate a Capri, «pagine lievi o rarefatte, tanto vicine al canto a volte da confondervisi, magari in chiave di felicità, per un rapporto ideale con il lirismo de *I canti dell'isola*, che di queste sono come un albeggiamento e un'intonazione».¹⁵ Nuove figure, quasi tutte femminili, passano accanto alla scrittrice: *La Corsara*, *La fanciulla della prateria*, *Le tre caprette*, *L'Orca*, *La donna che danza*, *Faflù*. Ma presto è ora di abbandonare quelle strade, per seguirne altre, per incontrare altre donne su altre strade. È la vocazione di Ada Negri che finora «in nessun paese ha trovato requie», e mentre su nuove strade «sta ancora cercando se stessa», rievoca in altre «pagine inquiete»¹⁶ *Le voci* e *Le solitudini* della sua terra, ed altre, altre *Donne incontrate per via*.

Le altre sono quelle di *Sorelle* (1929) e il titolo dice tutto: donne guardate con occhi sororali, occhi buoni. Ancora *Ritratti di donne* – questo il sottotitolo scelto – inquadra

13 Ada NEGRI, *Mikika sui tetti*, in *Finestre Alte*, *Prose*, cit., p. 424

14 Vincenzo FRATICELLI, *Incontri con Ada Negri*, Napoli, Conte, 1954, p. 185.

15 Salvatore COMES, *Ada Negri da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970, p. 59.

16 Ada NEGRI, *Dedicatoria*, in *Le strade*, *Prose*, cit., p. 428.

in altrettante novelle. Ma in queste figure femminili ci sono sì dolori, amori, tormenti inconfessati, «ma in esse tutto ciò sfocia, si pacifica, si confonde nell'accettazione in Dio d'ogni bene e d'ogni male. E ciò non è rinuncia, nel senso di passività di fronte all'ineluttabile, è piuttosto trasformazione delle forze corporali e psichiche, ora rivolte soltanto alla contemplazione della verità o al lenimento delle sofferenze altrui». ¹⁷ Sono moderne scritture di narrazione nelle quali predomina ancora il bisogno di tornare al passato, al periodo caldo e pieno della giovinezza. «L'uomo, per sua disgrazia, è condannato al ricordo», ¹⁸ scrive l'autrice in *La piccola Annetta*. Condanna che si risolve in una grande fortuna, se dal ricordo nascono racconti come *La polenta*, *Miss Meg* e soprattutto *La cacciatore*, secondo molti la novella più perfetta dell'autrice, in cui rivive la maestra nell'ambiente povero e sereno di Motta Visconti.

A chiudere il lungo itinerario della prosa di Ada Negri in un clima di raccolta meditazione sono *Erba sul sagrato* (1939) e *Oltre* (1947), pubblicato postumo. Due volumi che non differiscono molto in quanto a varietà tematica: luoghi al fondo della più intima memoria dell'autrice, visite a monumenti religiosi, figure di ammalati, il tedio delle cose che passano, la crudeltà dei bombardamenti e poi, a placare l'anima inquieta, le vite dei santi. E sono, queste delle ultime due raccolte, pagine stratificate di liricità e di ritmo, sottilmente musicate e orchestrate. L'aurea magica della poesia avvolge e penetra queste prose, le accosta e le lega. Basta leggere qualche descrizione di *Erba sul sagrato*, questa in *Castel Toblino* ad esempio:

Un rosaio selvatico, che invade parte del muricciolo, si stende fino al gruppo arboreo, s'aggrappa agli ispidi rami del primo cipresso, veste il basso dei tronchi di corolle scempie d'un vermiglio acceso, prorompe in giovani parole d'amore ai piedi dell'indomita vecchiaia. ¹⁹

O soffermasi sull'apertura di alcuni testi di *Oltre*, come quella di *Frammenti*:

Alla prima accensione, fatta con sarmenti secchi e sottili pezzi di legna dolce, le fiamme nel caminetto balzano pronte ed allegre,

17 Nino PODENZANI, *Ada Negri nell'arte e nella vita*, Milano, Maia, 1930, pp. 145-146.

18 Ada NEGRI, *La piccola Annetta*, in *Sorelle, Prose*, cit., p. 674.

19 Ada NEGRI, *Castel Toblino*, in *Erba sul sagrato, Prose*, cit., p. 910.

con uno scoppietto d'annuncio, un vivido balenare, un alzarsi ed abbassarsi di lingue splendenti, un rombar dentro la cappa, che pare una minaccia e non è invece che un gioco.²⁰

Tanta strada è stata percorsa dagli intrecci coinvolgenti delle novelle di *Solitarie*. Le ultime prose di Ada Negri, forse quelle che più di tutti hanno convinto la critica di oggi e di allora, sono le prose nuove del Novecento, prose d'arte ad alta concentrazione immaginativa e a profonda densità di espressione, pagine scorciate, sospese, preziose.

3.2 *Di giorno in giorno*

Nel ripercorrere l'opera narrativa di Ada Negri, per altro piuttosto compatta e coerente nelle sue linee di sviluppo, ho omesso di citare *Di giorno in giorno*, un volume di peculiare importanza pubblicato nel dicembre 1932, quello che segna il felice approdo dell'autrice al genere delle *Prose*, come dichiarato anche dal sottotitolo del volume. Quella di *Di giorno in giorno* – com'era stato in parte in alcuni intermezzi delle raccolte precedenti, specie in *Le strade*, e come sarà in *Erba sul sagrato* e *Oltre* – è la prosa d'arte, la prosa elzeviristica che per quello scorcio di secolo avoca a sé le ragioni delle narrazioni brevi.

Ada Negri rinuncia alla centralità della trama e si orienta viceversa verso la singola scena, l'episodio, il ricordo, la descrizione di una piazza, di una chiesa, di una fioritura, di piccoli eventi riscattati dalla loro insignificanza con i colori della fantasia. Pagine vive, che vogliono più descrivere che raccontare, testi di breve respiro che tendono a conformarsi all'estetica del frammento e allo spazio delle due o tre colonne di giornale.

E infatti, *Di giorno in giorno* è composto in gran parte da testi comparsi sull'ambita terza pagina del «Corriere della sera» tra il 1926 (*La quercia*) e la prima metà del 1932 (*Stania*, *Ramo di pesco in fiore*, *San Pietro in Ciel d'Oro*, *Donna con l'organetto*). La composizione finale è quindi una ricomposizione, non una sequenza di stesura. Ma

²⁰ *Frammenti*, in *Oltre, Prose*, cit., p. 1051.

questo non vuol dire che il libro risulti frammentario, anzi, a chi attentamente lo esamini non sfugge l'ideale unità che lo giustifica in se stesso.

Al centro dell'ispirazione c'è sempre lei, Ada, qui creatura malinconica ed errante, capace di illuminare fino in fondo le cose che vede attorno a sé: la luna, una roggia, un prato coperto di mammole, gente di fiume, un falegname, tutto acquista grandezza e profondità. Emozioni che anche la critica più severa riconobbe descritte con tocchi di vera poesia.

A molti *Di giorno in giorno* apparve come il gemello di *Le strade* per la medesimezza di temi e di timbro: scorci di luoghi e di persone, un descrivere lento per scovare rispondenze segrete; trame narrative a mo' di pretesto per nuovi ritratti, scorci di donne disegnati come Ada Negri sa fare, linee profonde che scoprono e denudano; memorie degli anni passati, talvolta un po' tristi ma intervallate da sogni e impeti d'ali; e da tali ricordi, il tornare all'oggi per cercare le verità che lo trascendono. Sì, a prima vista *Di giorno in giorno* si direbbe nato a un parto con *Le strade*. Ma è solo apparenza. Una scrittrice vera, quale è Ada Negri, sempre diversa, sempre tesa alla ricerca di una pagina più alta – «Io credo che il libro migliore sia sempre quello che non abbiamo ancora scritto»²¹ – certo non ambiva a ripetersi. A diversificare le due sillogi è, anzitutto, la più diffusa accentazione lirica della raccolta del '32, l'aere magato della poesia che accosta e lega le pagine con fili d'incantesimo, come suggerito dal titolo della prima parte della silloge, indice di un'arte di maggiore equilibrio, tecnicamente più sicura ed esperta. Secondariamente, a *Le strade* mancava quell'«intima coerenza», quell'«interna saldezza» di cui parlava Pietro Nardi in una delle prime recensioni del volume: «Chiudi il libro, e lo senti organico».²² *Di giorno in giorno* sì. Ma andando alle cose sempre con la stessa anima: inquieta, interrogante, assetata d'ideali, sospinta da un'intima energia, verso una meta sognata, forse intravista, ardentemente agognata.

Quanto al titolo del volume, come nota Patrizia Zambon, esso sembra aver avuto un'eco nel decennio successivo della storia della poesia italiana: Salvatore Quasimodo

21 Ada NEGRI, Lettera ad Ettore Patrizi, 10 gennaio 1925.

22 Pietro NARDI, *Di giorno in giorno*, «Pègaso», V, 5, maggio 1933, p. 631.

pubblica nel 1947 *Giorno dopo giorno* e *Giorno per giorno* è il titolo scelto nello stesso anno da Giuseppe Ungaretti per una delle sezioni de *Il dolore*.²³ Difficile sostenere che esista qualche relazione tra i tre autori e del resto è poco rilevante. Ciò che conta è che tali titoli indicano la centralità compositiva del ritmo: quotidiano.

Di giorno in giorno si configura infatti come un diario personale. La dimensione quotidiana vive nella prosa ritmica e musicale sotto la forma della scansione delle stagioni («Marzo. Amo e odio questo mese, troppo inquieto»),²⁴ delle variazioni atmosferiche («Mi rompe nella testa il sonno della prealba un lontano rimbombare di tuoni, come massi rotolanti fra gole di monti»)²⁵ e perfino del rincorrersi delle ore («Ora del tramonto: da me fedelmente attesa e intensamente ogni giorno goduta, qui dove gli uccelli hanno il loro regno, e cantano, sempre in quest'ora, il loro inno corale»);²⁶ oppure, sotto la forma di luoghi vissuti (Milano, Assisi, Pavia) con i loro elementi più rilevanti, con le vestigia tangibili della storia o delle antiche sublimi presenze (San Francesco, Santa Chiara, Sant'Agostino, per fare dei nomi); oppure ancora, sotto la forma di incontri, ora fortuiti e improvvisi (*Bambina in piazza del Carmine*, *Donna con l'organetto*), ora desiderati e segnanti (*Rondine*, *Nuova vita di Lenor*, *Calista*).

Di giorno in giorno è composto da quattro sezioni contigue ma non eguali tra l'oro. Il ritmo quotidiano – «nell'identità annotativa, nel dettaglio dell'esperienza, anche nel respiro spesso assai breve della pagina e [...] nell'appartenenza stagionale dei giorni»²⁷ – che informa i diciotto testi di *Fili d'incantesimo*, si modifica negli spazi della seconda e terza sezione che riconducono rispettivamente ad Assisi (*Ore d'Assisi*, nove testi) e a Pavia (*Casa in Pavia*, nove testi). *San Damiano*, *Porta del Sementone*, *Messa in San Rufino*, sono titoli di prose che richiamano il misticismo di San Francesco e dei suoi

23 Patrizia ZAMBON, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, in Barbara Stagnitti (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice tra Otto e Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2015, p. 157.

24 Ada NEGRI, *Primavera urbana*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 26.

25 Ada NEGRI, *Uragano avanti l'alba*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 37.

26 Ada NEGRI, *Le due voci*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 79.

27 Patrizia ZAMBON, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, in Barbara Stagnitti (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice tra Otto e Novecento*, cit., p. 162.

discepoli e mettono in campo i diritti dello spirito, quello stesso spirito che sembra aver costruito nella «rossa Pavia», non meno che ad Assisi, natura architettura uomini. *Casa in Pavia, Orme del Foscolo, San Pietro in Ciel d'Oro*, per richiamare alcuni titoli della terza sezione, sono gli angoli del paesaggio lombardo «dove andremo a raccoglierci», per sfuggire «al frenetico frastuono della vita d'oggi».²⁸ È come se i *Fili d'incantesimo* avessero messo a capo in queste città rifugi ideali per lo spirito. L'ultima parte della silloge, nonché la più narrativa, si intitola *Vie d'anime* (otto testi) e si allontana solo apparentemente dai motivi dominanti. Costituisce piuttosto una variazione perché anche qui si continua a parlare di spirito, di anime appunto, ognuna peregrinante sulla propria via.

3.3 *Fili d'incantesimo*

Avevano girato, nel pomeriggio, mezzo centro di Milano ed ora, al largo di Palazzo Sormani, era giunto il momento di congedarsi da Libellula e dalla sua giovane mamma. Ma nel salutare la piccola con parole di tenerezza, come sempre si usa fare coi bimbi, la luna le colse di sorpresa: «Sospesa sul bel mezzo del corso, d'un caldo colore fra il roseo e l'arancione, tonda e cordiale nel sereno crepuscolo».²⁹ È questo l'incontro che apre la prima sezione di *Di giorno in giorno*, l'emozionante *Incontro con la luna*, fonte di gioia e di leggerezza: «Mi sentivo il cuore leggero leggero, libero di preoccupazioni, di ricordi, d'affanni come se mai ne avesse avuti. Tanto leggero sentivo il mio cuore, che i piedi quasi non toccavano terra».³⁰

Una prosa che eleva a protagonista l'astro argenteo della notte, come già era accaduto in poesia – si pensi a *Notturmo della luna* ed *Incantesimo* ne *Il libro di Mara*, o a *Addio della luna* e *Corale Notturmo* ne *I canti dell'isola*, o ancora a *Crepuscolo* ne *Il dono* – ma che accoglie anche il tema di affascinata tradizione del dialogo con la luna, rinarrandolo però entro le forme della città moderna. Non è la luna che va solitaria tra i

28 Ada NEGRI, *Angoli*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 198.

29 Ada NEGRI, *Incontro con la luna*, cit., p. 11.

30 Ivi, p. 13.

sempiterni calli di Leopardi, ma quella del «tempo d'eliche e di motori» che si nasconde dietro la cimasa di un palazzo più alto degli altri per poi riaffacciarsi, bianchissima, da un comignolo; che sembra attenuare il rigurgito dei tranvai, le sfrecciate delle automobili e «l'andirivieni, la ressa, il fracasso, la giostra incessante d'uomini e di veicoli», solitamente così disturbanti, esasperanti al punto di spingere a pensare «d'abbandonar per sempre la città».³¹

Il paesaggio urbano, così tipico della narrativa novecentesca e già più volte descritto da Ada Negri,³² ritorna con una più compiuta descrizione in altri due testi della sezione: *Paesaggio Lombardo e Primavera Urbana*.

Ad affacciarsi nell'apertura di *Paesaggio Lombardo* è una Monza che odora d'asfalto e di metallo sfregato, stravolta dall'instancabile saettare delle automobili. Tutto sembra avere fretta: «Le biciclette sguscian via rapide, senza rumore, col guizzo delle lucertole»; «ragazzotti attraversano lo stradone all'improvviso, a capriccio, senza un pensiero al mondo di venir travolti»; «il trenino sbuffa e corre sulle rotaie»; «un aeroplano volteggia sotto le nuvole rincorse dal vento».³³ Tutto si muove, nella terra e nell'aria, senza requie, in una Monza che non poco tempo prima «era campagna vera, sacrosanta». Quindi un verbo all'imperfetto sostituito, subito dopo, con un imminente futuro: «Pochi anni ancora, e sarà Milano». Solo lontano dal centro, col suo pigia-pigia e il suo frastuono, si riconoscono le forme del paesaggio della dolce Brianza. Silenzio, armonia, vastità di respiro. Lì – scopriamo poi – l'autrice è attesa in una vecchia locanda per una cena frugale. Ma non parlerà dell'ambiente che l'attende, quanto piuttosto dei verdi scorci che regala la strada su cui corre la sua automobile. Curioso, come notato da Patrizia Zambon, che queste pagine siano ricche più che mai di memorie letterarie.³⁴ C'è, anzitutto, Manzoni con l'apertura paesaggistica del primo capitolo del romanzo: «Quel ramo del lago di Como [...] vien, quasi a un tratto, a restringersi» (1-3); Ada: «Le

31 Ivi, p. 14.

32 Si pensi a *Passeggiata d'aprile* in *Le strade*, o anche ai versi di *La macchina romba in Fatalità*.

33 Ada NEGRI, *Paesaggio lombardo*, cit., p. 61.

34 L'osservazione è di Patrizia ZAMBON, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, in Barbara Stagnitti (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice tra Otto e Novecento*, cit., p. 160.

masse verdi si restringono, si fanno più carezzevoli»;³⁵ «per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e valloncelli» (15-17); Ada: «L'aperta pianura comincia a mutar linea, a ondeggiare in poggi e vallette».³⁶ Poi, ci sono le ville – «cancelli di ville antiche ci si affacciano ogni tanto, stemmati, superbi, chiusi su viali d'ingresso che serpeggiano salendo tortuosamente fra muraglie di verzura»³⁷ – che ritrovano forme ricorrenti nella poesia di Guido Gozzano. Infine, c'è Emilio De Marchi, e per suo tramite Carlo Porta, nella chiusa che gioca col nome di Arabella: «Io rimango un po' sorpresa: poi rispondo sorridendo: – *Ara bell'ara discesa cornara*».³⁸ Voci della tradizione, queste, che rimandano ad una schiera di felici figure letterarie ora non più rintracciabili nella campagna immobile della Monza negriana. Le ville hanno le finestre chiuse, la cappella un'aria abbandonata; rimane solo una giovane donna col viso già solcato di rughe che ha da pensare nient'altro che ai dispiaceri e alla miseria. Risuonano allora i versi di *Madre Terra* (da *Maternità*), che richiama come una madre dolente i figli partiti, abbagliati dai miraggi della città:

La terra madre chiama
ne la luce del sol stesa e sommersa
dei tristi figli la tribù dispersa
la terra madre piange e grida "ove fugiste o figli?"
Quale malvagio istinto
vi trascinò ne le città tremende
ove a l'intrigo verità s'arrende
ove il respiro è vinto
da torbidi miasmi e per meandri tortuosi ed atri
...O nati per le falci e per gli aratri
vanno i vostri fantasmi? Tornate, o figli!³⁹

L'altro testo che si ricollega al tema del paesaggio moderno è *Primavera urbana*. Non più Monza ma di nuovo Milano, ove l'autrice va per i sobborghi a constatare con rammarico fino a dove l'asfalto e la calce abbiano spinto la loro conquista e trova, tra le «novissime vie, che solo fino a ieri non c'erano», «alti e bassi di terreno, monticoli di

35 Ada NEGRI, *Paesaggio lombardo*, cit., p. 60.

36 Ivi, p. 60.

37 Ibidem.

38 Ivi, p. 66.

39 Ada NEGRI, *Madre Terra*, in *Maternità, Poesie*, Milano, Mondadori, 1956, p. 344.

mattoni, masse di blocchi di cemento, scheletriche armature di palazzi, carrucole stridenti e ponti aerei, e vociare e faticar di muratori»,⁴⁰ esito – probabilmente – della larga riforma della rete stradale milanese del 1926 (il testo uscì per il «Corriere della Sera» il 31 marzo 1927). I verdi orticelli sopravvissuti qua e là non confortano la vista perché su di loro grava l'ipoteca di un destino segnato: quello di essere terra buona per scavare fondamenta. Non crescono erba né fiori tra la polvere e i mattoni, e a far le veci degli alberi divelti c'è una fitta schiera di cartelli pubblicitari, i boschi delle nuove città. A far da cornice alla passeggiata urbana, è la figura di un cieco che «suona il violino con tal pace e lietezza nel volto levato verso la luce, da pensare ch'esprima con lo strumento una gioia incontenibile». ⁴¹ Se ne sta seduto su una cassetta di arance vuota, a ridosso di un muro, indifferente al grigiore che copre la città. Indifferente perché «nulla ha potuto il tempo sulle antiche musiche nostre» e il cieco non vede che esse, dietro i suoi occhi spenti. È la memoria a salvare l'autrice dalla sterile arsione d'un marzo senza fiori. Il motivo della freddezza della modernità si riversa quindi, sul finire della prosa, nel motivo autobiografico:

Ritroverò sull'angolo il cieco del violino, seduto su una cassetta d'arance vuota, a ridosso del muro. Lo pregherò (riconosce la mia voce) di suonarmi l'aria della «Lucia»: «*Verranno a te sull'aure...*». Mia madre la cantava sempre. Nel marzo, poi, cantava da mattina a sera, come i canarini. Aveva due vasi di gerani, mia madre, che fiorivano in primavera. Nessun piccone ha abbattuto i muri di quel giardino: alla finestra v'è sempre l'ombra di mia madre che inaffia i gerani e canta.⁴²

Nei testi di *Di giorno in giorno* l'autobiografismo di Ada Negri è sempre scoperto e dichiarato. Spesso è la nostalgia ad innescare il flusso dei ricordi. Qui, nella *Primavera urbana* milanese, dove tutto è grigio e dimentico dell'arrivo della più dolce tra le stagioni, riaffiora, per un gioco di contrasto, il ricordo della voce della madre che intona un'aria di *Lucia di Lammermoor*. Qualcosa di simile accade in *Maggiolata*. È anche qui primavera, maggio precisamente, ma al posto della Milano cementificata in

40 Ada NEGRI, *Primavera urbana*, cit., p. 28.

41 Ivi, p. 27.

42 Ivi, p. 31.

ogni dove c'è una «pianura tutta gelsi e cielo».⁴³ Il glicine è fiorito e i grappoli violacei, così gonfi, grondano fino a terra. Ricca d'improvviso, l'autrice vuol condividere il suo tesoro, vuol «farne dono per amore», e così prende a gettare fiori su un gruppetto di giovani operaie filatrici. Giocano a quella che è più svelta ad afferrare i grappoli, scoppiano a ridere, si divertono, ma per poco: al din-din-dan della campanella devono correre alla fabbrica. Non è festa oggi per le operaie. Non godono delle gioie di maggio, come facevano i contadini di un tempo. Ecco che allora, anche qui sovviene all'autrice un ricordo d'infanzia, anche qui una canzone: quella che intonava la sorella del padre, «bellissima, nel primitivo dialetto di Lodivecchio»,⁴⁴ che risuonava nei campi tra i contadini, quando ancora si viveva dei prodotti della terra e non delle macchine, ascoltando i cambi di stagione e godendo delle nuove fioriture.

Agli anni sereni dell'infanzia riconduce ancor più esplicitamente un altro testo della sezione: *Il passerotto*. Qui, non è una situazione del presente a suggerire un ricordo. La memoria prende parola già in apertura di pagina: «Se torno indietro ne' miei ricordi, debbo pur riconoscere, fra le ore più mie, quelle della solitudine, alle quali la presenza di qualche animale del buon Dio aggiungeva dolcezza e letizia».⁴⁵ L'animale è un passerotto «raccolto piccolo, ch'era caduto da un nido», primo amico della portinaretta di palazzo Cingia-Barni. Ritroviamo tutto l'ambiente del romanzo: l'umile stanzetta al pian terreno, il bel giardino e l'uscio a due battenti che la sera si chiude a catenaccio e di giorno viene accostato. Un fedele amico quel passerotto, così docile da trascorrere le giornate in una gabbia aperta in attesa che Dinin faccia ritorno da scuola. E poi un buon ascoltatore, sempre attento alle storie fantastiche della piccola. Ma un giorno il passerottino scompare, forse ammaliato dalle ciliegie rosse di un fruttivendolo ambulante, forse abbrancato da un monello che passava di lì. Chi lo sa. Dinin rimane sola con una grossa pena, «col cuore vuoto come la gabbia, ma pesante come il ferro».⁴⁶ Solo più tardi – conclude l'autrice – quando vide le persone più care sparire

43 Ada NEGRI, *Maggiolata*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 40.

44 Ivi, p. 43.

45 Ada NEGRI, *Il passerotto*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 72.

46 Ivi, p. 74.

sottoterra, sentendo lo stesso cuore attonito della bambina che aveva perduto il suo uccellino, capì che quel giorno aveva imparato a conoscere il significato della parola separazione. Un ricordo d'infanzia che suggerisce quindi l'idea che nell'idillio di una fanciullezza felice si possano fare esperienze che solo una matura filosofia della vita può rendere comprensibili.

A ben altra stagione della vita si riferisce *La terra*, un altro testo autobiografico di *Fili d'incantesimo*, piuttosto diverso dalle prose di cui ho parlato finora. S'acquieta il generoso descrittivismo, scompare il narrare lieve e prende parola un'intima confessione. A raccontarsi è Ada, nella difficile stagione della tarda maturità, quando i ricordi sono più fitti e le inquietudini della giovinezza finalmente spiegabili. Soggetto della rievocazione è quel «male di nostalgia, sofferto a Zurigo, anni sono».⁴⁷ Era partita dall'Italia col duro proposito di non rimettervi mai più piede, esacerbata dalla torbida e tempestosa convivenza col marito, l'industriale biellese Giovanni Garlanda, di cui ci parla nell'ultimo racconto di *Di giorno in giorno (Un sogno)* e prima nei volumi lirici, specie in *Maternità*. I primi tempi in terra svizzera erano trascorsi in un riposo senza confronti, in una distensione di nervi e spirito che assomigliava ad una vera e propria convalescenza. Ma non durò. A grado a grado, sorde inquietudini nacquero, crebbero nel suo intimo. Per niente al mondo avrebbe voluto tornare in Italia, se non per «un desiderio, un bisogno pazzo» di «toccar con le mani la terra d'un campo di Lombardia», sbriciolarla tra le dita, sentirla appiccicata alle palme, contarne i granelli, annusarne l'odore. E allora:

Perché il tormento non s'acuisse al punto di togliermi la volontà di vivere, io doveti riprendere la strada del mio paese e del giogo antico. Ora, seduta sull'orlo d'una prateria della Bassa Brianza, modellando e rimodellando l'umida zolla che mi riempie non solo le mani, ma l'anima, io sono in pace. Mi ci riconosco. Mi ci specchio. È il solo bene a cui voglia bene.⁴⁸

Terrestrità. Che si sapeva fin dalle prime liriche sì, ma non così perentoria, confessata, amata. Ritorrerà nell'appressamento della morte, ancora più fondo e più

47 Ada NEGRI, *La terra*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 76.

48 Ivi, pp. 77-78.

pregno d'anima, risolto com'è in poesia:

Pugno di terra umida e grassa,
stai nel cavo delle mie piccole mani
salde a stringerti, attente a non lasciarti
sfuggire. Bene più denso io forse
non chiusi mai fra queste dita: fresco
alla carne ti sento, e se pur molle,
sei denso; e, nel tuo buio, occultamente
vivo di mille vite. Un'oblìosa
fragranza emani, che non è di fiore,
non d'erba, non di spica; ma ne accoglie
la dolcezza e il respiro. E m'assomigli.⁴⁹

I legami con la terra sembrano tornare a lei attraverso la terra stessa, ovvero ciò che nasce dalla terra, come il *Ramo di pesco in fiore* che dà il titolo al secondo racconto della sezione. Le entra in casa una mattina di febbraio, a conquistare col suo splendore i pochi mobili e i modesti oggetti tra cui è capitato. E gli si fanno subito amici, perché riconoscono la sua superiorità, la sua razza principesca. Persino la gatta Berilla (suceduta a Mikika), scesa dal cuscino su cui sonnecchiava «a cauti passi di velluto bianco», si incammina verso il ramo fiorito «per fiutarlo a lungo e tentarlo con lo zampino».⁵⁰ Anche qui intima comunione con la natura, sinfonia d'anime: «La gioia di quella fioritura diveniva in me, gioia di sentirmi al mondo».⁵¹ Non tarda, tuttavia, a venirle alla mente ciò che avrebbe dovuto fare, cioè mettere il ramo in un vaso d'acqua. Nessuno dei vasetti di cristallo o di terraglia sparsi per casa pare però adatto allo sfarzo di quel ramo. E poi, in fondo, la sua apparizione bastava da sé. Così, l'autrice contempla a lungo il ramo, decisa a farlo divenire suo con l'unico modo col quale le cose di questa terra divengono nostre: amandolo. Poi – come i grappoli di glicine in *Maggiolata* – decide di farne dono, questa volta alle suore del Buon Soccorso. Lì, il ramo di pesco in fiore sarà al suo posto: «Vivrà più a lungo che potrà: morrà in offerta, in preghiera e in pace, quando sarà giunta la sua ora di morire».⁵²

49 Ada NEGRI, *Pugno di terra*, in *Il dono, Poesie*, cit., p. 870.

50 Ada NEGRI, *Ramo di pesco in fiore*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 20.

51 Ivi, p. 23.

52 Ivi, p. 25.

Ramo di pesco in fiore introduce il tema più fertile in questa prima parte della raccolta, ossia quello del legame con la natura, della sua segreta partecipazione alle vicende umane. L'apertura di *Sinfonia d'alberi* lo esplicita chiaramente, anzi, si potrebbe dire che si eleva quasi a manifesto di questa tematica:

Con gli alberi di questo parco io vivo in serena rispondenza di respiro: rendo loro in fiducia e in amore ciò che essi mi danno in ombra e compagnia.

Li ritrovo, non appena levata l'aurora, spalancando la finestra: vigili custodi, che durante l'intera notte hanno protetto il mio riposo: amici fedeli, che trascorreranno con me l'intera giornata. Il loro «buongiorno» mi giunge con l'odore, il mormorio, la varietà, delle frastagliate masse d'ombra, sparse di cuori di sole.⁵³

Sono gli alberi d'un parco antico, con il suo stormire in cento diverse note, col il suo bisbigliare d'uccelli, con il suo profumo d'edera e di aghi dissecati: descrittivismo, ma spiritualizzato più che sensualizzato. Così l'alto incrociarsi dei rami pare costruire «una navata di cattedrale, tutta slancio di colonne e maestà di volte» e la pace emanata dalla bontà silvestre acuisce il senso di fraternità con gli uomini: «Più semplici con loro i rapporti, più facile la pazienza, più sincera la pietà».⁵⁴

La complicità della natura alle esperienze umane si ritrova in altri testi della raccolta, come il brevissimo *Stelle* («Un deodàra, che dal giardino una lampada elettrica illumina di sotto in su d'una luce spettrale, spinge oltre la balaustra i rami di filigrana d'argento, entra con essi a tenerci compagnia. Dolce e solenne, la compagnia d'un albero»),⁵⁵ in *La roggia* («Ora cammina passo passo con me, nulla ignora della mia vita, come io nulla ignoro delle sue povere acque»),⁵⁶ nel più narrativo *Mattina sognata* («Ciascun tronco a cui m'accostavo pareva avesse qualcosa da dirmi: sostavo, sospesa, attenta, aspettando»)⁵⁷

Altre volte, più che un legame, quello con la natura è un vero e proprio senso di

53 Ada NEGRI, *Sinfonia d'alberi*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 45.

54 Ivi, p. 49.

55 Ada NEGRI, *Stelle*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 67.

56 Ada NEGRI, *La roggia*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 57-58.

57 Ada NEGRI, *Mattina sognata*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 91.

appartenenza. In *La quercia*, avviene addirittura “ufficialmente”: la grande quercia del parco delle Terme di Salice (siamo a Pavia), sotto la cui ariosa chioma verde-bronzea Ada amava sedersi per guardare la sua bimba giocare, le è stata ora intitolata. Appartiene a lei, ma nel rivederla dopo molti anni, così superba e regale, l'esitazione le ferma il passo. Poi, quando il prato si popola d'improvviso di bambine ingrembiulate di bianco ne comprende la contentezza, ne ritrova la benevolenza e allora si lascia andare: «Io siedo, alla fine, sulla panca: m'appoggio ai nodi del tronco, m'immergo nel cerchio d'ombra».⁵⁸

Gli ultimi testi di *Fili d'incantesimo* hanno alcune tonalità come di cerniera, indicano ciò che verrà dopo: il tema degli alberi è ripreso e articolato in *Villa sul lago*, ma sono ormai gli alberi di una costruzione narrativa, agiscono come fossero dei personaggi, sono voci arboree o floreali cui è affidato «il compito di accompagnare, dilatandola nel silenzio sussurrante e partecipativo della natura, un'agonia, un trapasso»,⁵⁹ quello di una vecchia signora, conosciuta tanti anni prima, quando «era giovane, contenta, e rideva sempre, come fanno tutte le donne che hanno largo petto e bianchissimi denti».⁶⁰

Il penultimo testo, *Rondine*, ha poco a che fare con gli altri della sezione: è un ritratto di donna che anticipa quelli che troveremo nelle pagine successive di *Di giorno in giorno*, perché irrorato di un'istintiva e profonda ammirazione da parte dell'autrice, estasiata dalla raggiunta tranquillità dello spirito, dalla vittoriosa liberazione della protagonista, Rosina Storchio. Incontrata alle Terme di Salice – chissà, magari sotto quell'albero che le cartoline illustrate delle Terme indicavano come «la quercia di Ada Negri» – Rosina, la Rondine del titolo, è la celebre soprano che «forse, più di ogni altra, ha, non solo cantato, ma pianto, riso, amato, vibrato nelle vesti delle creature sceniche: che, ovunque, ha raccolto tesori di commozione, di simpatia, d'amore, di gloria».⁶¹ Sul

58 Ada NEGRI, *La quercia*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 102.

59 Patrizia ZAMBON, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, in Barbara Stagnitti (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice tra Otto e Novecento*, cit., p. 163.

60 Ada NEGRI, *Villa sul lago*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 83.

61 Ada NEGRI, *Rondine*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 107.

filo della sua voce, Ada tornava ai tempi della fanciullezza, quando, minuscola Dinin dalla testa piena di sogni inseguiva sulle strade della gloria un'altra grande soprano, Giuditta Grisi, di cui la nonna era stata domestica. Ora, Rosina non canta più in teatro, conduce tranquillamente i suoi giorni, sola, appartata in poche stanze a Milano. Umile terziaria di San Francesco, ora canta soltanto in chiesa perché, dice, ha capito che la musica più bella è quella religiosa. Cantare è pregare. Dagli splendori della vita d'arte ha saputo «distaccarsi, andarsene via, senza inutili sospiri, senza superbia: così, perché è scritto e, un giorno o l'altro, un tal passo bisogna farlo; e sorridere; e trovare, nell'umiltà quotidiana della vita privata, pienezza e forza di nutrimento».⁶² Rosina Storchio questo passo l'aveva compiuto ed ora era ammirabilmente gaia, gioiosa, in pace.

Ali e pietre, il testo che conclude *Fili d'incantesimo*, ci porta nella Perugia antica, «selva selvaggia di pietra», chiusa tra le sue mura etrusco romane, a sperone sul colle. Non c'è racconto, solo uno scorcio paesistico del color grigio-rosa dei marmi e dei tegoli, dove il duomo e gli altri luoghi sacri richiamano al pensiero i santi di quella città («Di lassù, nel massiccio parapetto d'una lucentezza di corazza, predicò più volte ai perugini, nel lontano tempo della sua vita, San Bernardino da Siena»)⁶³ Un testo, si direbbe, di preparazione ambientale alla seconda sezione del volume, *Ore d'Assisi*, come l'autrice stessa desidera indicarci nella chiusa, per tessere ella stessa quei *Fili d'incantesimo*, per costruire quell'organicità di cui *Di giorno in giorno* certo non manca:

Questa è Perugia, e poco lontana è Assisi: se salgo fino a Porta Sole, vedo Assisi di fronte, chiara, raccolta sul fianco del Subasio, simile a un gregge a riposo. Ma è proprio Assisi? Tant'anni l'ho sognata, come un porto irraggiungibile, come il paradiso in terra: e domani vi sarò? Non mi par vero.⁶⁴

3.4 *Ore d'Assisi*

Disegnano, nella trasparenza del tramonto, giri e rigiri intorno alle casupole e ai

62 Ivi, p. 105.

63 Ada NEGRI, *Ali e pietre*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 113.

64 Ivi, p. 115-116.

campanili; scrivono, col loro muto ed instancabile roteare, parole caste e pure, per poi scomparire, non si sa come, tutti d'accordo: sono i rondoni e i colombi d'Assisi, «le bestie del buon Dio» che adempiono il sacro dovere di ricordare che quello «non è un luogo simile agli altri». Cala la notte ed è subito giorno. Ad annunciarlo sono i colpi del campanone di San Francesco. Quand'è mezzogiorno un nuovo spettacolo: il calare dello stormo sulle lastre incandescenti coperte di chicchi dorati, «il palpitare di code alzate», «le rapide guizzanti ombre sui marmi»; e, finito il pasto, il volar di tutti alla fontana a bere. Quindi, una sete improvvisa: «Fresca fontana, dà un po' d'acqua anche a me».⁶⁵

Sono queste le *Prime ore* trascorse ad Assisi e già si palesa quello che sarà il tema precipuo della seconda sezione del volume: il desiderio di un autentico rinnovamento spirituale, qui indicato dall'acqua, la materia del sacramento battesimale che non certo casualmente conclude la prosa, e prima, più esplicitamente, dai tracciati aerei degli uccelli che sembrano chiedere: «Che sei venuta a cercare qui? Lo sai che questo non è un luogo simile agli altri? Che ci si viene per voto? Per formarsi un cuore nuovo?»⁶⁶

Sì, Ada sa bene che le *Ore d'Assisi* sono le ore «per formarsi un cuore nuovo» e difatti dà a questo secondo aggruppamento di prose un senso di itinerario, di ricerca. Non c'è qui l'occasionalità annotativa che aveva caratterizzato *Fili d'incantesimo*. I testi non nascono da un dettaglio d'esperienza o dalla semplicità del quotidiano. Sono pagine di un diario di viaggio, un viaggio che è però a un tempo fisico (case, chiese, monasteri, natura «grigia d'ulivi, verde di pini e pioppi, fino agli ultimi poggi»)⁶⁷ e spirituale («Anime anime anime – mi vado ripetendo, riaffacciandomi al parapetto di cinta. E sento la mia sprofondarsi nell'abisso, dove le due fiancate arboree, ruinando si scontrano: scorrervi, al posto del torrente scomparso da secoli: poi risalire, ritrovare il cielo, riempirlo del proprio spavento»)⁶⁸.

Prima tappa di questo itinerario d'eccezione è il convento di San Damiano. Per raggiungerlo, occorre attraversare una strada in declivio tra i campi di grano. E quindi,

65 Ada NEGRI, *Prime ore*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 121-122.

66 Ivi, p. 121.

67 Ivi, p. 120.

68 Ada NEGRI, *Le Carceri*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 157.

lo scorcio di un paesaggio naturale, disegnato come la Negri sa, intensificato nella linea, nei colori:

Ma dall'oro terreno del grano, – pane del corpo, – si leva l'immateriale argento degli ulivi, – pane per l'anima. L'anima mistica dell'Umbria, che nell'ulivo, albero senza peso e senz'ombra, trova il proprio simbolo, sorge in questa forma dalla dovizia delle messi destinate a trasformarsi in cibo: e dice, col tremolio delle piccole foglie color di nuvola: – Solo nello spirito è la salvezza.⁶⁹

Immediato il confronto con le numerosissime verdi vedute della prima parte di *Di giorno in giorno*. Ci si accorge subito che qui, la natura non partecipa alle vicende umane, non ci appartiene, non ci assomiglia neppure. Non più l'umanizzare alberi o fiori. Qui, la natura, più solenne e austera, pare trascenderci. Nella *Piazza del vescovado*, per esempio, il profumo di alcuni tigli in fiore partecipa alle cerimonie sacre mescolandosi alle ondate di incenso uscenti dal portone della Chiesa di Santa Chiara; altri tigli, «sulla strada pietrosa di San Giuseppe», sono nati per «miracolo» tra le scoscese rive di sasso;⁷⁰ intorno alla *Porta del Sementone*, campagna e orizzonte «fanno muta e tenace testimonianza» degli ultimi istanti di vita di San Francesco;⁷¹ nella salita all'Eremo de *Le Carceri*, infine, le ginestre «abbarbicate alla terra con una vigoria che le rende resistenti più del macigno» sono «rese immateriali alla cima dallo splendore d'innumeri fiammelle più vive del sole» e sembrano dire «la tenacia della penitenza e l'ardore della fede».⁷²

Non è però la natura il soggetto descrittivo più ricorrente della sezione: rara è la presenza di alberi o fiori e in alcuni testi – *Messa in San Rufino*, *La Maddalena*, *La comunicanda*, *Nuova vita di Lenor* – l'elemento naturale è del tutto assente. La scrittura di queste prose incontra più sovente scorci di chiese, monasteri, vie, piazze. Paesaggi urbani allora, ma anche qui in un'accezione lontana da quella del primo insieme di testi. Sono spazi di umana fattura sì, ma costruiti con uno spirito diverso da quello operante

69 Ada NEGRI, *San Damiano*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 123.

70 Ada NEGRI, *Piazza del vescovado*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 143.

71 Ada NEGRI, *Porta del Sementone*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 133.

72 Ada NEGRI, *Le Carceri*, cit., p. 152.

nei sobborghi lombardi, uno spirito carico di francescana umiltà («Riconosco la chiesa disadorna, le sue pareti d'un grigio tutto macchie e scrostature, gli avanzi degli ingenui affreschi, la finestrella, ora murata, dalla quale Francesco gettò il denaro»)⁷³ e fede autentica («Anche chi è senza fede, toccando queste pareti di macigno non può non sentirle impregnate di tutto quel pregare adorare benedire patire»)⁷⁴.

Queste stesse disposizioni dello spirito, Ada le ritrova nelle persone che incontra nel corso del suo itinerario. Una figura di donna sola distoglie la sua attenzione dalle lunghe e gonfie melodie della messa cantata in San Rufino. Veste da «monaca di casa», con un abito lungo fino a piedi calzati di panno, un rosario alla cintura ed un fazzoletto di seta nera sul capo che, scivolando un poco all'indietro, scopre «il sommo d'una fronte convessa, tutta prominenze ossee, già calva, o quasi».⁷⁵ E le mani, tanto bianche da non sembrare fatte di carne, non portano i segni del lavoro, non vivono che per voltare le pagine del messale. Fisionomia, asserisce Ada, «improntata a un'insensibilità, a un distacco, che forse non è se non raccoglimento».⁷⁶ Prega tenendo gli occhi fissi sulle pagine; non alza mai lo sguardo, né sulla folla, né sui sacerdoti, raggelata in una posa fisica e in un atteggiamento mentale che pare immutabile, fuori dal tempo. Figura a parte, immagine icastica, impressa nella memoria dell'autrice, avida di «leggere nell'anima sua, sino al fondo».⁷⁷

Fede dura, gelida, che discosta dalle cose umane ma che non insterilisce la vita, anzi la rende più feconda e serena. Le suore missionarie di «un severissimo Ordine» che le passano accanto su una via di Assisi, mentre discorrono tra loro con fresche voci, le appaiono subito «giovani, belle, ridenti».⁷⁸ Il loro incontro suscita nella poetessa un sentimento di profonda ammirazione, di invidia per la generosa «immolazione di sé stesse che le rende così serene, e così in pace». Quindi, un turbamento la prende dinanzi a quella visione di gioiosa sincerità:

73 Ada NEGRI, *San Damiano*, cit., p. 124.

74 Ada NEGRI, *Le Carceri*, cit., p. 156.

75 Ada NEGRI, *Messa in San Rufino*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 138.

76 Ibidem.

77 Ivi, p. 139.

78 Ada NEGRI, *San Damiano*, cit., p. 131.

Mi umilio sopra di me, io che pace non trovo, né troverò forse mai. Che faccio qui, nella mia inguaribile incertezza? Uomini e donne che non portino nel cuore e sulla veste il segno d'una Regola, e non siano pronti a soffrire e morire per essa, non debbono sostare in questo luogo.⁷⁹

Nella Basilica superiore è l'urlo di Maria Maddalena nella *Crocifissione* di Cimabue a toccarla tanto nel profondo da indurla a tornare, ogni giorno alla stessa ora, a contemplarlo. L'affresco è devastato. Di alcune figure non restano che i contorni. L'intera scena pare un'apparizione, più che una pittura. Solo la figura di Maddalena, con le braccia protese verso l'alto mentre la bocca si spalanca per urlare al mondo l'assassinio del figlio di Dio, si conserva integra, quasi come se il tempo non avesse avuto il coraggio di deturparla. È sconvolta, Ada, da quell'urlo: «Il suo ululo si ode ovunque, mi rintrona nel cuore. Anche via di qui, anche lontana, l'avrò sempre dentro di me, non me ne potrò mai liberare».⁸⁰

Una malinconica commozione è invece quella che la travolge dinanzi al pianto gioioso di una fanciulla che ha appena ricevuto la prima Comunione: «Piangiamo con tutto l'essere: sulla nostra vita piangiamo, che non può ricominciare. Vi fu pure, per noi, nell'adolescenza, un giorno simile a questo. Ma come lontano ormai, e quante cose sono passate, e quante d'esse vorremmo non ricordare».⁸¹ Mauro Pea cita accanto a queste parole altre della Negri che le ricordano da vicino.⁸² Sono quelle pronunciate davanti alla poesia delle umili mamme:

Pensare che tante volte ho pianto su di me, per dolori di vanità, d'egoismo, di orgoglio. E ho sottoposto l'anima mia alle necessità del guadagno, della gara, dell'ambizione. E ho considerato la mia esistenza a scopo di fama, e l'ho riempita di cose inutili, credendole grandi. Ora, qui, è come se mi cadesse una benda dagli occhi.⁸³

Li, il momento epifanico dava adito al rimpianto di non aver imparato «a zappar la

79 Ivi.

80 Ada NEGRI, *La Maddalena*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 142..

81 Ada NEGRI, *La comunicanda*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 151.

82 Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 198.

83 Ada NEGRI, *Mammole*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 36.

terra, a coltivare campo ed orto, a tener galline», a non aver vissuto nell'umiltà della vita agreste. Qui, nelle *Ore d'Assisi*, l'umiltà che si rimpiange di non aver desiderato non può che essere quella religiosa.

Più angosciante di ogni altro è il tormento morale che sconvolge la poetessa sull'altura dell'Eremo delle Carceri, che, non casualmente, è la tappa conclusiva dell'itinerario umbro. Sale tra siepi di ginestre e boschi di querce, su una strada sempre più aspra che s'infosca in rapidi serpeggiamenti per poi balzare allo scoperto in svolte piene d'aria: «Nulla potrebbe meglio rappresentare la durezza impervia del cammino di santità, l'ingratitudine degli uomini, la mortificazione del corpo, la solitudine dell'anima in cerca della propria perfezione». ⁸⁴ Ad indicarle via via le grotte, ove Francesco e alcuni tra i suoi discepoli si chiusero in meditazione, un giovane monaco dal viso florido, ridente anch'egli come le suore di *San Damiano*. E lì, a contatto con la scabra nudità delle pietre, in luoghi resi immortali dai gesti dei santi, l'ideale di un'ascesi eroica le si affaccia e la sconcerta:

Che sono io? Un nulla, che poteva, che potrebbe divenire un tutto: ma non ha saputo, non sa. Debbo andarmene. Ho detto addio al novizio, ch'è rientrato nel suo ritiro. Assai più malagevole la discesa del monte, che la salita: mi domando come farò a ritornare sino in Assisi. La sassaia mi dirompe sotto i passi: le selci acuminatae sono punti di coltelli ai piedi stanchissimi. E pure è bene ch'io soffra nella carne: per attirare, per non sentire l'oscuro spasimo dello spirito. ⁸⁵

Conclude le pagine di *Ore d'Assisi* la pacificata riflessione sulla malattia e sulla morte, del lungo commiato ad un'amica che è *Nuova vita di Lenor*. Non tappa di viaggio quindi, il cammino assisiano si è concluso da ormai quattro anni. A riportarla all'atmosfera spirituale della città umbra è la notizia della morte di Lenor, cioè Frik Dunker, la norvegese tutta dedicata a Dio e ai poveri, già ritratta nella penultima prosa di *Sorelle*. Ada l'aveva conosciuta ad Assisi quando già stava nella certezza matematica del male che la condannava: un cancro incurabile alla mammella sinistra. Ma di quella

⁸⁴ Ada NEGRI, *Le Carceri*, cit., p. 153.

⁸⁵ Ivi, p. 157.

condanna Lenor «aveva superato l'orrore, per non vedere in essa che il sollievo della liberazione».⁸⁶ Partita giovanissima dalla patria per non farvi più ritorno, in America era divenuta un'infermiera dei poveri, e per professione e per vocazione. Lì, confessava di essersi «formata l'anima: d'essersela formata di ferro e amianto, affrontando miserie, brutture, tormenti di cui non avrebbe mai supposto fosse vittima tanta parte d'umanità».⁸⁷ Ad Assisi era giunta per un «imperioso bisogno di raccoglimento e, quasi, di espiazione». In una specie di deserto intermedio tra la vita e la morte, Lenor si era buttata alle spalle pensieri o preoccupazioni che potessero in qualche modo legarla ancora alla vita corporea, «aveva schiacciato e vinto, nell'intimo, con violenza, il nemico più acerrimo: l'attaccamento al proprio essere fisico».⁸⁸ Scrisse ad Ada finché riuscì a tenere la penna tra le dita, annunciandole a più riprese la sua imminente partenza per il mare più bello di tutti quelli visti in vita. Ora se ne era andata. L'autrice la immagina, serena, nei luoghi a lungo sognati. Piange il suo animo, colpito da chi, come Lenor, è riuscito a conoscere la pace in morte e in vita. Questo l'obiettivo del suo itinerario spirituale ad Assisi, questo il suo anelito nell'approssimarsi alla fine dei suoi giorni:

Nessun bene, ormai lo sapevo, avrei più chiesto per me: solo avrei fatto del bene ad altri. Ogni giorno un po' di bene: ogni giorno un po' d'aiuto. Se ancora avessi dovuto patire, per altri avrei patito.⁸⁹

3.5 Casa in Pavia

Sul rustico sedile che circondava il tronco poderoso della quercia che «forma bosco da sé tanto è grande»⁹⁰ nel parco termale di Salice, Ada Negri conobbe Gina Boerchio

86 Ada NEGRI, *Nuova vita di Lenor*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 159.

87 Ada NEGRI, *Lenor*, in *Sorelle, Prose*, cit., p. 667.

88 Ada NEGRI, *Nuova vita di Lenor*, cit., p. 160.

89 Ada NEGRI, *Annetta*, in *Sorelle, Prose*, cit., p. 678.

90 Ada NEGRI, *La quercia*, cit., p. 98.

Fusi, la donna con «le mani malate» di *Vespertina*,⁹¹ nonché dedicataria di *Di giorno in giorno*, che, dopo un'intera vita dedicata all'educazione e all'insegnamento tra i banchi del suo collegio, era stata costretta all'inattività per via di una grave malattia. Siamo nel 1931 e Gina, che di Ada era una profonda ammiratrice, quell'anno finì col portarsela a Pavia, in quella sua città di pietre rosse che dovette stupire profondamente la scrittrice, tanto da farne più volte soggetto della sua scrittura.⁹²

Dopo un primo soggiorno estivo, i ritorni a Pavia si fecero frequenti – e ne sarebbe testimonianza *Lungo l'argine*, l'unico testo invernale di questa terza sezione. Gina Boerchio aveva infatti messo a disposizione dell'amica un quartierino che Ada descrive distesamente nella prima prosa, quella che dà il titolo al gruppo. Una casa «piena d'aria e di pace», con le stanze freschissime che si rassomigliano «per la tranquilla penombra e l'austerità del mobilio», per la «semplicità linda e quasi nuda, che le rende raccolte come cappelle»; una casa col suo giardino «tutto aiuole multicolori, alberi da frutto e da ombra» e coi suoi due deodàra «materni e maestosi come patriarchi» che fanno foresta da sé; una casa che s'intona a meraviglia con gli altri edifici del quartiere, silenziosi, popolati da «antichi palazzetti in mattone uniti in cordiale vicinanza a povere case dalle finestrelle irregolari»; ma una casa, soprattutto, che al solo aprirsi della postierla Ada sente sua, sente consanguinea per una misteriosa ragione.⁹³

In questa casa, in quest'atmosfera di distensione assoluta, nell'estate del 1931, dopo la trionfale ascesa al Campidoglio per cingere la corona d'alloro, la poetessa, contemplando in devozione l'accettazione della sofferenza fisica di Gina, si rifugiò «nella meditazione di quanto più aveva dato e meno aveva tolto a lei la vita, di quale peso fosse la gloria e quale tirannia essa imponeva».⁹⁴ Si rivolse quindi a quelle profonde considerazioni che gli anni e le esperienze non solamente suggerivano come motivo lirico, ma comandavano ormai come necessità di vita.

91 Ada NEGRI, *Le mani malate*, in *Vespertina, Poesie*, cit., p. 746.

92 Su queste vicende biografiche della Negri si legga Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina, 1969.

93 Ada NEGRI, *Casa in Pavia*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 169-170.

94 Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, cit., p. 191.

Lo stato d'animo ricalca pertanto quello della precedente sezione, seppur privo di quei momenti di forte inquietudine suscitati dalle ombre dei santi. Qui, l'ambiente non è quello ostile dell'Umbria assisiana, dove ogni cosa stona se non è «la curva persona del rurale e la tonaca del consacrato».⁹⁵ Pavia è una città dal ritmo pacato e conciliante, che Ada chiama «città della mia pace»,⁹⁶ terra lombarda, terra natale dalle cui rive si scorgono le verdazzurre boscaglie di Motta Visconti, nome che le porta alle narici «odor di pane caldo, appena tolto dal forno nelle prime ore dell'alba: odore di giovinezza».⁹⁷ Pertanto, i movimenti riflessivi di questa terza sezione non si risolvono in turbamento, come ad Assisi, ma piuttosto in una contemplazione assorta, in un bisogno costante di solitudine e di silenzio.

Come Assisi, anche Pavia è rappresentata con i suoi luoghi più rilevanti. Ci sono anzitutto chiese e basiliche: Santa Maria del Carmine, «luminoso sole, fisso su me come un divino sguardo»;⁹⁸ San Teodoro, «nuda e roggia, fa pensare ai primi martiri del cristianesimo, e nella cripta si respira l'aria delle catacombe»;⁹⁹ San Michele, coi suoi «pazzi rondoni» che col loro torneare d'ali svegliano «la popolazione dei mostri simbolici scolpiti sulla facciata»;¹⁰⁰ e infine San Pietro in Ciel d'Oro, quella che ha «minore solennità d'apparenza» ma che ha l'onore di custodire le ossa di Sant'Agostino.¹⁰¹ Poi, ci sono naturalmente le piazze, le vie, scorci ed *Angoli*: «Da questa piazzuola romita detta di Porta Palacense, si dipartono alcune strette vie che potrebbero essere senza nome, e si potrebbero pensare quasi senza abitanti. [...] Infilo il vicolo San Carlo. Poi, alla ventura, via Lotario, via della Darsena. Sassaia. Sterrato. Gramigne. Case di povera gente; ma nei muri son visibili i segni di massicce arcate longobarde. [...] So che m'aspetta qualcosa di grande. Il vicolo s'allarga in uno spiazzo irregolare, oblungo, ingombro di blocchi di granito per costruzioni».¹⁰² Ci sono, ancora,

95 Ada NEGRI, *Porta del Sementone*, cit., p. 134.

96 Ada NEGRI, *I giardini nascosti*, in *Il dono, Poesie*, cit., p. 797.

97 Ada NEGRI, *Casa in Pavia*, cit., p. 177.

98 Ivi, p. 174.

99 Ivi, p. 175.

100 Ivi, p. 175.

101 Ada NEGRI, *San Pietro in Ciel d'Oro*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 230.

102 Ada NEGRI, *Angoli*, cit., pp. 189-194.

paesaggi naturali dal sapore familiare: «Esco dal ponte coperto. [...] L'argine è alto sul fiume. La scarpata digradante sino a filo dell'acqua, si direbbe coperta di neve, talmente la brina ha fatto presa. [...] Le masse d'alberi, rese spaziate e leggere dalla nudità dei rami, si disegnano in trine a trafori, delicatissime, sugli accesi riflessi degli sfondi».¹⁰³

Su tutti questi luoghi si elevano, per le intense riflessioni che trascinano seco, la casa del poeta dei *Sepolcri* che fa da soggetto a *Orme del Foscolo* e il monumento funebre di Sant'Agostino custodito nella basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, eponima al testo.

Orme del Foscolo è una prosa breve, esile per giunta, che tuttavia può essere letta, come fa Wanda De Nunzio Schilardi, «come traccia dell'intero percorso artistico e personale di Ada Negri, per il richiamo alla natura, qui un Pioppo, alla sua Lodi, alla sua terra Lombarda, ad un suo autore, Ugo Foscolo, poeta purissimo, cui legava una simpatia etico-esistenziale».¹⁰⁴

Si avvia una mattina, con un bel sole, verso quella che per otto mesi fu la casa del Foscolo in Pavia e subito si sente sopraffatta da un «turbamento lirico».¹⁰⁵ La memoria le richiama alla mente le due stanze nude della sua infanzia e della sua giovinezza, ove soffrì con Jacopo Ortis e Teresa, per lei «amici di carne e d'ossa», dotati di un'eloquenza e potenza tali da rapirla in un mondo ove il vivere le sembrava bello e stupendo il patire. Versi dei *Sonetti* e dei *Sepolcri* l'accompagnavano dappertutto e le ritornavano persino la notte, durante il sonno, «che ne diveniva melodioso come una cassa armonica». Ora però, lungo le vie che la portano alla casa del poeta, si va ripetendo il verso più aereo che dal Foscolo sia nato, quello che chiude nelle *Grazie* la visione della danzatrice: «Il vel fuggente biancheggiar fra i mirti».¹⁰⁶ L'ideale romantico della giovane Ada ha lasciato il passo alla poesia rasserenatrice delle *Grazie*.

Raggiunto il palazzetto, che non si distingue dagli altri che per la lapide sul portone, la scrittrice chiede al custode che l'accompagna di poter visitare l'appartamento, ma le

103 Ada NEGRI, *Lungo l'argine*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 241-244.

104 Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Sulle orme del Foscolo... Vivere soltanto di poesia*, in Giorgio Baroni (a cura di), *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*, cit., p. 17.

105 Ada NEGRI, *Orme del Foscolo*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 218.

106 Ugo FOSCOLO, *Le grazie, Inno secondo*, v. 121, in *Prose e poesie d'arte*, a cura di Enzo Bottasso, Torino, UTET, 1948, vol. I, p. 144.

viene negato. Dopo un iniziale rammarico, pensa che più nulla del poeta sia rimasto in quelle sale. Solo gli occhi dell'immaginazione possono cogliere la sua presenza invisibile. Le sembra di scorgerlo passare «intabarrato, col cappello sugli occhi, coi basettoni rossicci, irti tra bavero e cappello, sotto il portico d'entrata».¹⁰⁷ L'immagine del Foscolo poeta e professore si staglia allora sulla pagina, attenta ai dati biografici e alle informazioni ricavate dagli scambi epistolari. Non fu lieta la permanenza a Pavia del Foscolo, dove aveva pochissimi amici e molti nemici, dove l'aria non era propizia agli occhi malati e dove aveva sempre meno ore di lezione per via della decisione del Vicerè di sopprimere molte cattedre. In una lettera al Brunetti scrive: «Pavia, questo focolare di Pallade, è per me un paese di tristezza e d'impazienza, e assai più volte di letargia. Solitudine, solitudine senza pace».¹⁰⁸ Con l'arrivo dell'estate, Foscolo lasciò Pavia. Si rifugiò a Como, poi a Milano, poi a Bellosguardo per dare vita alle *Grazie*. Pochi anni ancora e partì volontariamente per l'esilio in Inghilterra, dove lo colse la morte immatura.

Ada Negri conclude così il rapido profilo di Ugo Foscolo. Può tornare ora a giocare con l'immaginazione. Dalle lance di un cancello chiuso intravede un giardino ortaglia e si chiede se il poeta lì, in qualche ora di quiete, abbia scoperto nel cuore, bell'e composto, già perfetto, qualcuno dei versi da lui più tardi introdotti a mosaico nelle *Grazie*, proprio come ella, piccola Dinin, aveva scoperto l'arte nella bellezza del giardino di palazzo Cingia Barni. Ada costruisce così un'immagine del poeta speculare alla propria, nel giardino così come tra gli spazi di Pavia:

Vagabondava, anche, lungo gli argini del Ticino. Parlava, concitato, alle rapide acque, alle file di pioppi riflessi dalla base alla cima nella trasparenza delle lanche. Su e giù per ciottolose viuzze che nel silenzio risuonavano de' suoi passi, nei giorni di sole e di vento andava sino alla piazzetta di San Gervasio. Là sostava, il poeta delle *Grazie*, dinanzi alla basilica sorta sulle rovine della prima chiesa cristiana, che San Siro eresse in Pavia.¹⁰⁹

107 Ada NEGRI, *Orme del Foscolo*, cit., pp. 221-222.

108 Ivi, p. 226.

109 Ivi, pp. 227-228.

Nel mezzo della piazzetta dinanzi a quella basilica, conclude Ada, c'è un olmo che venne poi chiamato l'olmo del Foscolo. E anche qui il gioco di riflessi si ripete: l'olmo del Foscolo come la quercia di Ada.

San Pietro in Ciel d'Oro è il testo della sezione maggiormente permeato di sensibilità religiosa. Dapprima, l'autrice descrive la basilica esternamente, sottolineandone l'apparenza modesta («Non occupa con grande mole l'intero lato d'una piazza [...]. Non si stacca nello spazio, altissima e cinta d'aria, con senso perenne di volo [...])».¹¹⁰ Poi, osserva afflitta il paesaggio circostante: laddove un tempo c'erano soltanto campi e prati, adesso ci sono nuovi quartieri residenziali, con il loro rumore e con l'andirivieni delle loro automobili che disturbano quella che Ada desidererebbe fosse la chiesa più isolata di tutte, quella che custodisce le ossa di Sant'Agostino. Sapere che all'interno dell'arca marmorea che biancheggia in fondo alla navata centrale sono conservati i resti di uno dei più grandi santi della cristianità la turba e la stranisce, perché difficile è pensare Agostino terreno, saperlo umano, lui che «invoca Dio come il cielo la luce, lo ricerca in sé scavando e sprofondando nella più misteriosa sostanza di sé medesimo, [...] e si raccomanda a Lui, che non nasconda il suo volto: “Io morirò a me per non morire a Te”».¹¹¹ La rievocazione delle parole delle *Confessioni*, «parole immense, terribilmente viventi» che le sembrano risuonare nella penombra della chiesa, la portano a «comprendere sino in fondo il perché del nesso logico che esiste tra il senso della potenza spirituale di Agostino, viva fra gli uomini sino a che gli uomini dureranno, e l'adorazione per il mucchietto d'ossa»: ¹¹² sono lì per ricordare al mondo che egli fu uomo, minuscolo come tutti noi, eppure così grande, così santo.

Un'attenzione particolare ed estesa è riservata in questa sezione su Pavia alle persone che la abitano, a una, «un po' manieristica indicazione della “gente” che vi vive: una socialità minuta e popolare, ricercata nei suoi luoghi, recepita con il senso di una esplicita caratterizzazione, qualche volta con quello di uno “studio” di soggetto».¹¹³ Ne

110 Ada NEGRI, *San Pietro in Ciel d'Oro*, cit., p. 230.

111 Ivi, pp. 238-239.

112 Ivi, p. 240.

113 Patrizia ZAMBON, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, in Barbara Stagnitti (a cura di), *Ada Negri. Fili*

sono un esempio le lavandaie di Borgo Basso, tutte con ugual foggia di vestire: «Sottana scura di rigatino, con la parte superiore rialzata e tenuta gonfia sui fianchi dal nastro del grembiale: alti zoccoli, fazzoletto bianco pendente dalle cocche ai lati del viso, e, sul fazzoletto, un largo cappello di paglia gialla».¹¹⁴ Oppure i monelli che scorrazzano tra le vie della città: «I più grandi tengono in braccio i piccoli, o per mano: i meglio in arnese non portano altro all'infuori della maglietta ragnata e dei calzoncini di tela. Che begli occhi hanno questi ragazzacci: larghi, furbi, lucenti di fosforo nelle faccette camuse della gran bocca».¹¹⁵ Oppure ancora, i tre suonatori ambulanti della Còrtassa: uno, il suonatore di flauto, vestito da vagabondo «con un crespo ciuffo sulla fronte troppo alta»; l'altro, «gobbo e quasi nano» che suona la fisarmonica; e infine il terzo, il violinista, «d'una snellezza agile da corridore».¹¹⁶

Alcune figure poi si individuano nette, specie per una ragione di affascinante bellezza. Una *Donna con l'organetto* in via Paolo Diacono rompe la quiete pomeridiana con la sua danza. È giovanissima e già madre. Ada le fa cadere due o tre monete nel piattello e fa una carezza ai riccioli del suo bambino. La danzatrice sorride, contenta, pare, più di questa che di quelle. Poi se ne va dietro al monco che faceva girare l'organetto, come una «cagna dietro al padrone».¹¹⁷ Ma l'incedere sicuro a piedi scalzi, la libertà del suo muovere d'anca non lascia dubbi: la sua è una «felicità elementare d'una creatura che agisce per solo istinto».¹¹⁸

Bella, anzi di una perfezione superba, è la *Bambina in Piazza del Carmine*, sbucata da una via sulle spalle del fratello più grande. Bionda, con due grandi occhi blu e uno sguardo che vien da lontano. Una bambina del popolo, ma «testa, portamento, grazia, tutto è d'una principessa, o d'un'attrice, o d'una di quelle apparizioni femminili che passano di volo nel mondo, lasciando dietro di sé il solco luminoso delle meteore».¹¹⁹

d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice tra Otto e Novecento, cit., p. 166.

114 Ada NEGRI, *Gente di fiume*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 178.

115 Ada NEGRI, *Giovani e vecchi*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 209.

116 Ivi, p. 210.

117 Ada NEGRI, *Donna con l'organetto*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 203.

118 Ibidem.

119 Ada NEGRI, *Bambina in piazza del Carmine*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 207.

L'autrice, così sensibile al bello, si lascia vincere da una spontanea curiosità sul destino della bambina: dove andrà, che farà mai con gli anni? Forse avrà vita breve, perché non rimanga di lei che il ricordo del suo primo fiore? Nel silenzio pieno d'aria della piazza, il monito della chiesa che condanna la vanità del corpo per redimere l'anima, la ridesta dal suo contemplare: «Per quanto bello, quel corpo deve soccombere, deve distruggersi. Corpo, passaggio: anima, eternità».¹²⁰

Unica trama narrativa della sezione, seppur esile, priva di un intreccio vero e proprio, è quella che vede come protagonisti Marietta, una lavandaia di Borgo Basso, e suo marito, Paride, il più bel barcaiolo della riva. Possedevano un tempo una baracca di legno e quattro barche, che nei mesi buoni servivano al trasporto dei gitanti e a condurre alle lanche i cacciatori. In capo a pochi anni, le barche aumentarono di numero e la baracca divenne una piccola azienda, con guadagni discreti. Ora, vi vengono soprattutto studenti dell'università a riposare in allegria sui sabbioni assolati. Venerano Paride come fosse un semidio fluviale, giurano su di lui, lo portano in trionfo al Caffè, gli assegnano il posto d'onore in poltrona agli spettacoli di beneficenza. Adorano anche Marietta, la chiamano mamma, le confessano certe marachelle e volentieri si lasciano tirar gli orecchi da lei. Non parlano molto Paride e Marietta, sono sempre a faticare, ma nell'intimo sono orgogliosi l'uno dell'altro. È gente di fiume, gente che vive allo stesso ritmo delle acque cordiali del Ticino e quando capita di guardare indietro, la sera, prima di andare a letto, non ha rimpianti: «Se dovesse tornare a nascere, ricomincerebbe da capo».¹²¹

Una storia felice, ridente come le acque del Ticino, quasi una tregua al peregrinare inquieto dell'autrice, sempre tesa ad una ricerca senza meta («Perché son venuta qui? Che cerco, qui?»).¹²² Quelle stesse acque tornano nella prosa conclusiva della sezione, *Lungo l'argine*, colte in un momento più suggestivo, quando sono rosse come «lava infocata», perché qualcosa «d'infinitamente piccolo, d'infinitamente grande» sta per finire: il giorno. L'indugio di qualche minuto e il purpureo di un attimo prima è già

120 Ivi, p. 208.

121 Ada NEGRI, *Gente di fiume*, cit., p. 188.

122 Ada NEGRI, *Donna con l'organetto*, cit., p. 204.

scomparso. Dov'è andato a finire? «Dove vanno a finire i giorni che scompaiono?»¹²³ Forse è questo, il tema precipuo della sezione: il trascorrere del tempo, del tempo storico delle pietre della città, del tempo eterno delle volte delle chiese, del tempo umano che fluisce come le acque tra le sponde del Ticino.

3.6 *Vie d'anime*

L'ultimo gruppo di testi del volume è, diversamente dai tre precedenti, esplicitamente narrativo. Riconosciamo, in gran parte della sezione, la struttura più tipica della Negri prosatrice: l'accostamento di racconti a protagonista femminile,¹²⁴ la cui figura giganteggia fino ad occupare l'intero spazio testuale, come già in *Le solitarie*, *Le strade*, *Sorelle*. Raccolte, queste, ben diverse da *Di giorno in giorno*, che quasi sembrano allontanarci dall'aura magica che involge i testi delle prime tre sezioni. Ma è solo apparenza: il ritratto non è che una variazione del motivo dominante: la ricerca, come dicevo, di sé e del proprio spirito che l'aveva portata a peregrinare senza sosta per Milano, per Assisi, per Pavia. Le vie intraprese in queste ultime otto novelle non sono quelle riconoscibili delle città, sono vie invisibili, *Vie d'anime*, appunto.

Ad aprire la sezione è il visetto lentigginoso de *La capitana*, una piccola vicina di casa che ha perduto ogni fascino da quando la zazzera rossa di bimba ribelle è scomparsa entro il berretto basco da fanciulletta per bene. Che cosa ne è stato della piccola prepotente che, in strada, comandava a bacchetta «un roccolo di maschi [...] pieni della voglia d'urlare, schiamazzare, accapigliarsi, abbandonarsi ai più sfrenati giochi?»¹²⁵ Dov'è finita la piccola capitana che imbracciava canne e paletti a guisa di fucili, marciando in testa a cinque o sei baccelloni, felici di andarle dietro, di essere i suoi soldati? «Cresciuta, imbrigliata, immiserita, imbruttita», dedita allo studio della matematica e delle lettere come ogni altra fanciulla della sua età. «Fra alcuni anni, la

123 Ada NEGRI, *Lungo l'argine*, cit., p. 246.

124 Fa eccezione *Un falegname*, l'unico testo con protagonista una figura maschile.

125 Ada NEGRI, *La capitana*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 252-253.

licenza tecnica, il corso di steno-dattilografia, un po' di francese, il primo impiegatuccio, la scala degli avanzamenti, l'amore a mezza razione: e via via, il tran-tran, la ruota che gira, uguale per tante ragazze povere, e non si ferma che il giorno in cui non c'è più nessuno». ¹²⁶ Figlia di una portinaia, il suo destino di ragazza povera è tutto già scritto e lascia nell'animo «un sapore amaro» perché «tutto si smussa, s'attutisce» quando è servo nella necessità.

Lo stesso spirito di malinconia impregna le pagine del testo successivo, *La Madonnina di via Olocati*. Ancora un ritratto: la maestra Mirtilla Ognibene, giunta alla pensione senza avvedersene, cerca ogni giorno la poesia di una volta giù per i Navigli, verso Santa Sofia. È la strada che ha percorso per trent'anni, quella che la portava a scuola e che ora ogni giorno rifà per abitudine. Tutto però è ormai cambiato: «Non più parapetti e scalini sull'acqua, non più lavandaie curve a torcere i panni», ¹²⁷ via Vallone non è più la stessa, ora che il Naviglio si è prosciugato. Lo ritrova, imboccando via Vittoria, ma anche lì tra poco sarà tutto di cemento. Milano sta cambiando il suo volto, come Ada ci ha già mostrato più volte in *Fili d'incantesimo (Incontro con la luna, Primavera urbana, Paesaggio lombardo)*. Ma se la calce coprirà il Naviglio anche lì, cosa dirà allora la Madonnina degli Olocati non vedendoselo più accanto? È una vecchia conoscenza di Mirtilla la Madonnina che sorride entro una nicchia di via Olocati. Ha ascoltato le sue preghiere per così tanto tempo che non ci sono più segreti tra le due. Rimetteranno a nuovo il quartiere, ma la Madonnina resterà lì. La maestra Mirtilla Ognibene vuol sperare che sarà così per poter morire tranquilla. Del resto, conclude l'autrice, è difficile «doversi convincere che non già noi abbandoniamo le cose, ma esse noi. Il mondo va avanti: non ha compassione: tanto peggio per chi rimane indietro». ¹²⁸

Negli altri tre ritratti di *Vie d'anime*, ogni traccia di malinconia si dissolve. *Stania, Il Falegname, Calista*: squarci luminosi, storie felici. La prima è quella di una ragazza bulgara, Stania Dràmceva, venuta a Pavia con una borsa di studio, per frequentare la

126 Ivi, p. 258.

127 Ada NEGRI, *La Madonnina di via Olocati*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 260.

128 Ivi, p. 268.

facoltà di chimica. Pochi anni ancora e conseguirà la laurea a pieni voti. Allora, tornerà a Sofia, dove comincerà a far carriera. Ma non si fermerà lì: sogna metropoli come Vienna, Berlino, Londra. Chissà. Altro che sposare un coltivatore di rose o un mercante di cavalli! Ma se indossa il costume di donna da contado che ha portato con sé da Sofia, se balla accompagnandosi con il battere delle mani i passi delle sue danze nazionali, se ricama con antichi motivi bulgari tovaglie e tovagliolini da donare alle amiche, allora Stania sembra un'altra, anzi, «che dico? È la vera».¹²⁹ Ma presto cambia faccia e cambia tono, torna ad essere la ragazza di tutti i giorni, «quella della zazzera liscia, della sottana corta, del pull-over e delle dispense».¹³⁰ La volontà è la sua maggior luce: «A prima occhiata si vede che è qualcuno, nel senso del volere fortemente».¹³¹

Similmente luminosa è la figura di Lègora, unico protagonista maschile del volume. Un buon giovane dai modi cortesi, con un viso ben disegnato, «ma il vero carattere gli si legge negli occhi, d'un turchino porcellana, grandi e innocenti come gli occhi d'un bambino».¹³² Occhi eternamente sereni, mai turbati da una passione. Il Lègora non ama che il suo mestiere: quello del falegname, che era poi il mestiere del padre, del nonno e che sarà pure quello del figlio maschio se mai ci sarà. Una via d'anima opposta a quella di Stania Dràmceva: lì, curiosità dell'ignoto, volontà di andare altrove, desiderio di essere altro; qui, sicurezza «di sé, della propria origine, del proprio mestiere, della propria discendenza».¹³³

Quello di Palma, infine, è una tipologia di ritratto che già conosciamo, modulato con la stessa ammirazione istintiva e profonda che Ada ha già mostrato di provare per tutti coloro che, dopo molteplici ed alterne esperienze, avevano raggiunto la pace dello spirito attraverso un definitivo distacco da ogni bene illusorio ed erano arrivati ad accettare l'incedere degli anni, come la celebre soprano Rosina Storchio (*Rondine*), o la sofferenza fisica, come l'avventuriera norvegese Fric Dunker (*Nuova vita di Lenor*).

129 Ada NEGRI, *Stania*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 274.

130 Ivi, p. 277.

131 Ivi, p. 273.

132 Ada NEGRI, *Un falegname*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 303.

133 Ivi, p. 309.

Entrata a vent'anni come insegnante in un povero istituto di monache laiche, Palma vi era caduta inferma di un'artrite deformante che, un po' alla volta, l'aveva immobilizzata a letto. Fissa nell'idea di guadagnarsi la vita fino all'ultimo dei suoi giorni, da quel letto dava lezioni e rivedeva i compiti delle bambine ricoverate nell'istituto. Ada la conobbe un giorno, facendole visita assieme alla sorella Calista, per ascoltare dall'inferma parole «di certezza, di fede, di mistico abbandono».¹³⁴ Palma:

Aveva già da tempo superato il periodo della rassegnazione, per entrare in quello, definitivo, della letizia. S'era convinta d'aver ricevuto da Dio, per proprio passaggio sulla terra, il maggior dono, con l'infermità che l'aveva così ridotta. Se n'era formata una specie di giardino fiorito, di cui ciascun nuovo spasimo era una nuova rosa che sbocciava fra le spine: quando più acuto era lo spasimo, si metteva a cantare per celebrarlo.¹³⁵

Da quel colloquio, la poetessa se ne andò illuminata, con lo spirito «pieno d'amore». Alla scuola di Leopardi, il poeta del dolore, Ada Negri aveva appreso l'incanto malinconico del verso; ma alla scuola di Palma – che poi è la stessa della Rondine e di Lenor – scoprì il segreto che rende alta la poesia de *Il dono* e *Fons Amoris*: «L'accettazione e il canto del dolore come atto di espiazione, atto di dolore che purifica, rasserena e trasfigura l'anima in Dio».¹³⁶

Resta da dire qualcosa riguardo agli altri tre testi che completano la sezione: *Avventura di viaggio*, *Linea della vita*, *Un sogno*. Non più ritratti ma esperienze, labili trame che ci spostano su uno spazio “altro”, racconti di avvenimenti sui generis: casi di telepatia, esperienze di chiromanzia, parvenze di un sogno.

Con *Avventura di viaggio*, Ada Negri si trasferisce nel mondo dell'ignoto: un caso di telepatia fa rivivere a nuova vita una donna, Irene Paloski, e ne lascia un'altra, Amalia, sospesa tra realtà e sogno: «Ti confesso che la vorrei rivivere quell'ora d'indicibile trasparenza: quell'ora che adesso, a ripensarvi, mi sembra vissuta da un'altra me stessa, fuori dei limiti posti all'azione e chiari alla ragione. Mi credi, mi credi? Proprio così».¹³⁷

¹³⁴ Ada NEGRI, *Calista*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 317.

¹³⁵ Ivi, pp. 317-318.

¹³⁶ Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 200.

¹³⁷ Ada NEGRI, *Avventura di viaggio*, in *Di giorno in giorno*, cit., pp. 299-301.

La prima era tornata a Varsavia, sua città natale, dopo la morte della sorella a Milano. La seconda arriva in Polonia per un viaggio di piacere in compagnia del marito. Le due si ritrovano un pomeriggio davanti ad una vetrina di mode illuminata. È Amalia a riconoscere Irene e a confessare, con l'intento di essere identificata, di essere colei che porta spesso dei fiori sulla tomba della sorella. Nell'udire quelle parole, Irene inizia a tremare, a balbettare, ad assicurarsi con la mano di avere davanti una persona in carne ed ossa. Telepatia? Pare di sì. Da tempo era ossessionata dalla smania di sapere chi lasciasse quei fiori di cui le aveva parlato un brav'uomo milanese, incaricato di dare ogni tanto un'occhiata alla tomba della sorella. Proprio quel giorno aveva ricevuto una lettera da quell'amico, lettera in cui egli le diceva di non essere ancora riuscito a trovare l'animo generoso che si occupava di portar conforto al sepolcro della sorella. Pura combinazione? «Impossibile. Non è piuttosto il caso di pensare a un preordinamento di tutti i nostri atti di vita, disposto dalla Volontà Superiore, mente c'illudiamo di essere liberi?».¹³⁸

E di predestinazione parla anche *Linea della vita* che, assieme a *Un sogno*, è il testo più autobiografico del gruppo. La protagonista qui è lei, Ada, chiromante segreta. Per lungo tempo, aveva creduto bugiarde quelle signore che intrattenevano folto pubblico leggendo il destino dalle linee della mano sinistra. Poi capitò che un giorno, morì suicida una giovane donna che aveva disegnata tra pollice e indice una linea tronca, simbolo d'una morte violenta, come dichiarato da un'indovina alcuni anni prima. Da allora, Ada iniziò a credere alla linea della vita e, per una specie di ossessione, non poteva frenarsi d'osservarla nelle mani delle persone che per avventura le si trovassero vicine. Non con ostentazione: di striscio, per lei sola, senza farsi notare. In quella di Marco, no. Lo amava troppo per averne il coraggio. Giovani, «sani e robusti entrambi, e senza legami»,¹³⁹ sicuri di sposarsi presto, vivevano intanto «in quell'atmosfera di silenzio rovente, di attesa meravigliosa». Prima uscita pubblica da fidanzati: un ricevimento a casa di un'amica animato dalla marchesa Vittoria, infallibile nella lettura

138 Ivi, p. 299.

139 Ada NEGRI, *Linea della vita*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 283.

della mano. La smania di farsi predire la sorte dilagava tra i numerosi invitati come una specie di epidemia. Anche Marco fu preso dal contagio. Ma quando venne il suo turno, la marchesa si rifiutò di dare i suoi responsi, accusando un forte mal di testa. Qualche giorno dopo, Marco rimase ucciso in un brutale incidente. La linea della vita sul suo palmo era «tronca, con un punto rosso alla spezzatura». Vittoria si era rifiutata di proposito di predirgli il futuro. Ma anche se gliel'avesse detto, cosa sarebbe cambiato? Tornano le parole di Amalia: «Non è piuttosto il caso di pensare a un preordinamento di tutti i nostri atti di vita, disposto dalla Volontà Superiore, mentre c'illudiamo di essere liberi?».¹⁴⁰

Illuminazioni repentine, quasi messaggi da mondi “altri”, destinati ad incidere sulla vita a venire: Irene Paloski da quel giorno «è rinata a nuova vita» e ad Amalia lo scrive e lo riscrive, non stancandosi di ringraziarla e benedirle; Ada invece non ebbe mai più il coraggio di leggere la linea della vita, pentita d'aver voluto conoscere l'inconoscibile, che altro non è che un modo di «tentar Dio».

Ancora un messaggio chiarificante e catartico è quello che giunge a Gianna Arconti – la protagonista del racconto conclusivo, intitolato *Un sogno* – sulla soglia del sonno e destinato, anche questo, ad incidere sulla sua biografia alla stregua di un evento reale a tutti gli effetti. Situando il nucleo strutturale in posizione piuttosto avanzata sull'asse del racconto, la narrazione prepara per gradi il proprio apice climatico. Gianna Arconti si era recata quel pomeriggio al funerale di una signora che era stata famosa «per l'indomabile sua persistenza a trovar che la vita vale sempre, in qualunque caso, a qualunque età, la pena d'essere vissuta».¹⁴¹ Essenziale l'indicazione sulla predisposizione immaginativa e sognante della protagonista, «incline a penetrare con sguardo interiore le superfici ordinarie dei significanti e delle immagini, alla ricerca di una risposta ultima e chiarificante all'enigmatico senso della vita, e più in particolare alla propria segreta, vaga e insieme profonda inquietudine esistenziale».¹⁴²

140 Ada NEGRI, *Avventura di viaggio*, cit., p. 299.

141 Ada NEGRI, *Un sogno*, in *Di giorno in giorno*, cit., p. 320.

142 Monica FARNETTI, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 122.

Alla sue età, che sostava, animosa, solida nella zona neutra della maturità, con qualcosa di segretamente martoriato e ribelle, le accadeva spesso di guardare stupefatta le cose, e penetrarne significazioni che, prima, non avrebbe mai sognato di trovare.¹⁴³

Ecco che allora, camminando in mezzo alla folla del corteo funebre:

Improvvisamente le parve che le persone del corteo, lei compresa, non movessero dietro una bara; ma dietro la propria vita che fuggiva fuggiva. E, per un involontario ripiegamento dell'animo, ricordò un morto che non aveva veduto spirare né accompagnare al sepolcro: suo marito.¹⁴⁴

Apertura immaginativa che dà adito a ricordi dolorosi, ricordi degli anni «della torbida convivenza, resa impossibile da cento ragioni, specie dalla discordia dei caratteri: causa d'odio più funesta e corrodente dell'adulterio».¹⁴⁵ Non si separarono perché nessuno dei due voleva cedere il fanciullo all'altro. Ma quando, una volta cresciuto, il ragazzo si trasferì all'estero per completare gli studi, si allontanarono. Si rividero solo molti anni dopo, nella casa del figlio, già ingegnere e già ammogliato. Gianna trovò davanti a sé un uomo che stentava a riconoscere: invecchiato, appesantito, rovinato dall'arteriosclerosi, con gli occhi bianchi e pieni d'acqua. Si salutarono tendendosi la mano, come fossero due vecchi amici. «Dov'era andato tutto il livore? Valeva la pena d'aver tanto creduto di odiarsi?».¹⁴⁶ Fu il loro ultimo incontro. Egli morì pochi mesi dopo in una clinica a Roma.

Uno spazio topografico ci porta subito dopo nella camera di Gianna, avvolta in un'atmosfera di penombra dolce e unificante, descritta nella gradualità del suo stesso divenire. Lì, tra il sonno e la veglia, in quella zona intermedia partecipa ad entrambe le condizioni eppure a sé stante, Gianna rivide il suo uomo. Non quello che le era apparso in casa del figlio, né quello della loro burrascosa convivenza, ma «nell'essenzialità de' lineamenti, che non muta, ch'è l'incancellabile segno del passaggio d'un individuo sulla terra».¹⁴⁷ Ella gli stava accanto e vicino a lui si sentiva giovane. Tra di loro una

143 Ada NEGRI, *Un sogno*, cit., p. 321.

144 Ivi, p. 322.

145 Ibidem.

146 Ivi, p. 323.

147 Ivi, p. 326.

bambina, vestita di bianco, splendente di grazia. Vide che egli accennava di volerle dare un bacio, ma intanto ella piangeva, piangeva «del pianto interno, inconsolabile, che sale dal fondo e non si versa se non nei sogni».¹⁴⁸

Sul limitare del sonno, non più sonno ma non ancora risveglio, Gianna capì che quel bacio era un bacio sognato, quel pianto era insieme della vita e del sogno e quella bambina vestita di bianco era la felicità. In quel momento di straordinaria lucidità, comprese la reale natura del loro trascorso rapporto, di amore incompreso, anziché come aveva a lungo creduto, di disamore. L'intuizione della presenza dell'amore oltre le più evidenti incomprensioni coniugali riaccompagna la coscienza di Gianna al risveglio, ma solamente per l'istante che le è necessario a precisare il proprio desiderio, naturale e conseguente, di morte, nell'amara e tuttavia quieta rassegnazione all'ineluttabilità del destino: «Tornare indietro non si può più, non si può più».¹⁴⁹

Monica Farnetti inserisce Ada Negri in quella schiera di autori «cultori del chiaroscuro della coscienza», autori cioè che fanno compiere i loro racconti in ciò che il linguaggio comune definisce “dormiveglia”, e che in termini psicoanalitici risulta essere il subconscio, «stato morbido della coscienza che quindi si mostra recettiva e plasmabile, soggetta alle memorie e ai contenuti dell'inconscio».¹⁵⁰ La Negri ambienta infatti diversi suoi testi – *Risveglio*, *Un volto*, *Il gondoliere*, *La donna scomparsa* – nel crinale tra la veglia e il sonno, ma forse più per una sua particolare sensibilità che per conoscenze psicoanalitiche.

Tuttavia, *Un sogno* assume una particolare rilevanza all'interno di *Di giorno in giorno* non perché calato nel suggestivo chiaroscuro della coscienza, ma perché esso è tra tutti il testo più autobiografico. Gianna Arconti è schermo di lei, Ada. L'autrice lo confidò a Pietro Nardi, in risposta alla sua recensione per le pagine di «Pègaso» – «*Un sogno* è un terribile documento personale»¹⁵¹– ma già i critici e i lettori certo non

148 Ivi, p. 328.

149 Ivi, p. 329.

150 Monica FARNETTI, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, cit., p. 117.

151 La lettera del 5 maggio 1933 è conservata nell'archivio personale di Pietro Nardi e pubblicata da Salvatore COMES, *Ada Negri da un tempo all'altro*, cit., p. 71.

poterono non accorgersene: la «torbida convivenza» resa impossibile anzitutto dalla discordia dei caratteri, gli urti e i furori quotidiani con «intervalli d'accalmia», la separazione conseguita alla partenza per l'estero del figlio, sono le esatte vicende dell'infelice matrimonio della Negri con l'industriale Giovanni Garlanda.

Un sogno è pertanto un'intima confessione, confessione di una donna che ora, varcata la soglia dei sessant'anni, raggiunta la gloria poetica e rinnovata nell'animo la fede in Dio per le strade d'Assisi e di Pavia, andava rivolgendosi più profondamente a quelle considerazioni superiori che l'età e le esperienze non soltanto le suggerivano come motivo lirico, ma le comandavano come necessità di vera vita. Qui, a conclusione della silloge, questa confessione ha il valore quasi di una firma, è come se l'autrice avesse voluto indicare al lettore che, l'anima a cui appartiene il diario che ha appena terminato di leggere è la sua, quella di Ada.

Significativo, infine, che il racconto che conclude l'opera parli di un'anima e della sua raggiunta salvezza. «E l'anima? L'anima si deve pure salvarla» dice fra sé e sé Gianna Arconti. Tornano alla mente le parole della recensione di Pietro Nardi, forse colui che meglio di ogni altro tra i contemporanei comprese il significato ultimo della raccolta:

Chiudi il libro, e lo senti organico. *Di giorno in giorno*. Sì. Ma andando alle cose con un'anima ogni giorno la stessa. Il che equivale a parlare d'intima coerenza, d'intima saldezza. Il libro odierno è stato definito gemello de *Le strade*. [...] Ma un motivo che facesse tutto il libro, non c'era. C'è adesso, e lo conosciamo. Chi volesse dargli un sovrasenso, cavarne un monito, potrebbe dire: quello che conta è la salvare la propria anima.¹⁵²

152 Pietro NARDI, *Ada Negri. Di giorno in giorno*, «Pègaso», cit., p. 631.

Capitolo IV

Grazia Deledda, *Sole d'estate*

4.1 La narrativa breve di Grazia Deledda

La produzione novellistica di Grazia Deledda costituisce un corpus assai ampio di testi – oltre quattrocento in tutto¹ – compreso quasi interamente nelle raccolte curate dall'autrice stessa (esclusa l'ultima, *Il cedro del Libano*, uscita postuma). Esse abbracciano con continuità tutta la carriera artistica dell'autrice nuorese, documentando così sia le progressive variazioni e l'arricchimento di temi e motivi, sia la maturazione dello stile e delle abilità narrative.

Eppure, questa parte della produzione deleddiana pare non abbia incontrato il favore dei critici che l'hanno, per lungo tempo, trascurata o relegata in ambiti di interesse marginali, concedendo solo ai romanzi una valenza estetica-letteraria degna di approfondimento e di studio. Renato Serra, ad esempio, ha rilevato che le novelle «sono di una mediocrità esasperante, con quella monotonia regionale che non arriva neanche ad avere l'evidenza superficiale e chiacchierina del bozzetto di genere».² Natalino Sapegno ha scritto che i suoi racconti sono «documenti non inutili per ricostruire la sua formazione, ma, ai fini di un giudizio sulla sua arte, possono essere trascurati senza danno».³ Anna Dolfi ha definito la novellistica un genere «particolarmente infelice»,⁴ evidenziandone la mediocrità delle pagine e le fragilità formali. Neppure nelle giornate di studio tenutesi a Nuoro nel 1972 questa parte dell'opera deleddiana ha ricevuto

1 Cfr. Pietro MURA, *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (A-I)*, prima parte, «Portales», II, 2, Nuoro, Poliedro, 2002; ID. *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (L-Z)*, seconda parte, «Portales», III, 3-4, Cagliari, Aipsa, 2003.

2 Renato SERRA, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 433.

3 Natalino SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 185.

4 Anna DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, p. 94.

l'attenzione che avrebbe meritato.

A considerare questa vasta produzione nel suo complesso invitava la stessa Deledda, quando lamentava che i giudizi dei critici a lei contemporanei si basarono troppo spesso su letture parziali della sua opera, scevre, probabilmente, di gran parte della sua attività novellistica:

Ella insiste nel domandarmi che cosa avrei desiderato da un più attento esame della critica sull'opera mia. Io credo che non vi sia stato uno solo dei critici italiani che abbia letto tutti i miei libri dal primo all'ultimo, rendendosi conto della lenta ma inesorabile evoluzione del mio pensiero.⁵

Per la giovane autrice autodidatta, il genere della novella dovette essere una scelta quasi istintiva, se tentiamo conto della sua vicinanza al racconto orale, un'arte che la scrittrice barbaricina apprese fin da bambina ascoltando storie di santi o di banditi, fiabe o storie vere nella cucina di casa, o nel frantoio, o nella vigna durante la stagione della vendemmia o nel cortile di casa durante il lavoro dello smallo delle mandorle.

Se è vero poi, come sostiene De Michelis, che «tutta intera l'opera della Deledda ha carattere ansiosamente sperimentale, quasi di un noviziato artistico non mai giunto a fine»,⁶ la novella non può che essere la forma narrativa a lei più congeniale, in quanto quella che, differentemente dal genere più rigidamente canonizzato del romanzo, si presta alla sperimentazione tematica, strutturale e linguistica. Pertanto, l'approfondimento del vasto insieme delle novelle di Grazia Deledda è un imprescindibile punto di vista da cui considerare l'evoluzione della sua arte.

L'esordio risale al luglio 1888 quando l'autrice, appena diciassettenne, pubblica nel periodico «L'ultima Moda» edito a Roma da Edoardo Perino il suo primo racconto, intitolato *Sangue sardo*. Un mese dopo, ancora tra i figurini e i giochi a premi de «L'ultima Moda», appare una seconda novella, *Remigia Herder*. Ad ottobre, con il racconto *Sulla montagna* inizia a collaborare col settimanale illustrato «Paradiso dei Bambini», anch'esso diretto da Edoardo Perino. Nel 1890, raccoglie le novelle composte

5 Lettera a Pietro Bessi, 20 maggio 1907. Il passo è riportato da Anna DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., pp. 71-72.

6 Eurialo DE MICHELIS, *Grazia Deledda e il Decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1938, p. 48.

fino ad allora nella silloge *Nell'azzurro*, un volumetto insignificante per la banalità dei temi e la semplicità dei procedimenti scritturali, ma utile «per sorprendere i primi passi, le fantasticherie e i sogni della scrittrice esordiente». ⁷ Seguono, nel biennio successivo, altre due raccolte – con i titoli di *Amore regale* e *Amori fatali. La leggenda nera. Il ritratto* – costituite da testi apparsi sulle numerose riviste di consumo con cui la Deledda, penna instancabile già da allora, aveva iniziato a collaborare.

In questa prima fase della sua opera narrativa, la giovane autrice autodidatta pare muoversi in direzione di un romanticismo languoroso, vaporoso e sognante con punte nell'orrido (la protagonista di *Sangue sardo*, ad esempio, spinta dal desiderio di vendetta uccide l'amante che l'ha ripudiata; quella di *Amore regale* istiga al suicidio l'uomo che ama ma che vorrebbe non amare) e con sintomatiche citazioni degli autori prediletti (tra gli altri: Ossian, Shakespeare, Tarchetti, De Amicis, Dickens, Ponson du Terrail, Scott, Dumas, Hugo).

Nell'introduzione che precede la pubblicazione di un importante corpus di lettere inedite della Deledda, ⁸ Francesco Di Pilla ha evidenziato come già in queste sue prime pagine si possa rintracciare qualche presagio di motivi e temi precipui delle opere dell'età matura. Ad esempio, Bastiano, il vecchio pastore descritto in *Vita silvana*, «la cui vita di sventure era stata un vero romanzo» e che «aveva finito col dimenticare tutto e tutti, e si trovava bene in quella vita selvaggia, lontano dagli uomini e dalle donne», ⁹ quel Bastiano che a Cicytella dipinge gli uomini «a foschi colori» incarna il primo dubbio dell'autrice sulla vera natura degli uomini, oltre ad essere anche il primo abbozzo di quelle figure a cui la Deledda assegnerà sovente gli aspetti più profondi della sua meditazione. In altre novelle, compaiono i primi spunti autobiografici: in *La casa paterna* ¹⁰ vengono descritti gli ambienti della casa natale e viene ricordata l'ostilità dei

7 Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, Nuoro, Ilisso, 1996, vol. I, p. 8.

8 Francesco DI PILLA, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966.

9 Grazia DELEDDA, *Vita silvana*, in *Nell'azzurro. Fior di Sardegna*, a cura di Roberto Mura, Cagliari, Davide Zeldà Editore, 2006, p. 9.

10 Grazia DELEDDA, *La casa paterna*, in *Nell'azzurro*, Milano-Roma, Trevisini, 1890.

compaesani alla sua incipiente carriera di scrittrice; in *L'amore regale*¹¹ riconosciamo invece alcune situazioni psicologiche legate ai primi vagheggiamenti amorosi della giovane autrice. In altri testi ancora, come nel bozzetto *Sulla montagna*,¹² l'osservazione del paesaggio rivela già quel sentimento lirico della natura che si affinerà via via nelle opere successive, andando a rappresentare uno dei motivi sui quali meglio si potrà misurare il processo di maturazione dell'arte di Grazia Deledda.

Nonostante queste embrionali premesse a motivi e temi che nelle pagine future della narratrice si configureranno come costanti, in questa prima parte dell'opera deleddiana emerge quasi soltanto «un mondo alternativo a quello reale, un universo popolato di banditi, di leggende nere, scandito da soffocati singulti, infiniti desideri, seguito dallo spettro silenzioso e malevolo del mistero».¹³

È con il descrittivismo realistico delle raccolte *Sulle montagne sarde* (1892) e *Racconti sardi* (1894) che Grazia Deledda inizia ad avvicinarsi alla realtà. Alcune dolorose vicende della sua vita intima e una sempre più agguerrita capacità di osservazione sia degli ambienti sardi sia della natura degli uomini in generale cambiano il suo stile, perché cambia il suo modo di vedere la vita. Tale evoluzione spirituale avviene in fortunata coincidenza con il lavoro svolto dall'autrice nuorese in occasione delle ricerche di folclore promosse in quegli anni dall'antropologo Angelo De Gubernatis, in vista della fondazione della *Società italiana per il folclore*. È questo lavoro di ricerca, organico e capillare, a segnare una svolta fondamentale per la scrittrice barbaricina in quanto la spinge a non scrivere più racconti di pura fantasia e ad indirizzarsi verso una letteratura basata sul vero. La Deledda decide, in sostanza, di essere sé stessa e «essere sé stessa voleva dire rappresentare nei suoi scritti solo cose che avevano radici profonde nella sua anima: cioè la sua terra, una terra povera e dimenticata da tutti, la sua gente, una gente incolta ma semplice e genuina. Sta proprio qui [...] la vera matrice dell'arte della Deledda, questo voler scrivere solamente cose

11 Grazia DELEDDA, *L'amore regale*, in *L'amore regale*, Roma, Perino, 1891.

12 Grazia DELEDDA, *Sulla montagna*, in *Nell'azzurro*, Milano-Roma, Trevisini, 1890.

13 Anna DOLFI, *Grazia Deledda*, cit., p. 45.

nelle quali credeva, per le quali amava o soffriva».¹⁴ Le opere di questo periodo rappresentano pertanto il mondo sardo, così come ella lo conosceva, come un universo di solitudine, retto dalle leggi di una organizzazione sociale ed economica estremamente chiusa, dominato da una cultura fortemente introversa, gravemente emarginata.

Tappa imprescindibile nell'apprendistato narratologico e nella ricerca etica dell'autrice, in quanto «una delle prime espressioni del moderno nell'opera deleddiana» in grado di motivare «una rivisitazione sistematica del canone interpretativo deleddiano sospeso tra Verismo, Decadentismo e regionalismo»,¹⁵ è rappresentata dalla raccolta di racconti intitolata *Le tentazioni* (1899), ove la scrittrice esce dai confini del mondo sardo per elevare l'osservazione delle condizioni tipiche di tanti suoi conterranei a perplessità sulla generale, imperfetta condizione umana. È in questa raccolta ed è nella forma breve della novella, e non già nel romanzo, che la “sardità” della Deledda comincia ad acquisire rilevanza come «metafora narrativa della crisi epistemologica ed etica del soggetto moderno della cultura occidentale “sub specie sardinie”».¹⁶

Il trasferimento nella Capitale nel 1900, subito dopo le nozze con Palmiro Maldesani, segna profondamente la vita e la scrittura dell'autrice, finalmente liberata dall'oppressione delle scure montagne della Barbagia e dal controllo di una comunità e di una donna, la madre, più dure e arcigne delle montagne stesse. Il vivace clima culturale romano e una più estesa rete di rapporti con artisti e scrittori sollecitano la Deledda ad accogliere gli stimoli delle tendenze letterarie novecentesche e a sbarazzarsi dell'etichetta di autrice regionalista, iniziando al contempo a dare risposte adeguate alle esigenze di un pubblico sempre più eterogeneo ed esigente: non più quello dei piccoli periodici degli esordi, ma quello di importanti riviste e quotidiani come «Nuova Antologia», «La Riviera Ligure», «La Tribuna», «La Rassegna», «La Lettura». Le

14 Antonio FLORIS, *Grazia Deledda: vita ed opere del periodo nuorese*, in Ugo Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti dei Convegni delle Manifestazioni Deleddiane 1986 e 1987*, Nuoro, Consorzio per la Pubblica Lettura S. Satta, 1992, p. 260.

15 Margherita HEYER-CAPUT, “*Le tentazioni*” deleddiane (1899): un apprendistato sperimentale, in Giovanni Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda, Atti del convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007)*, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni – AISPA Edizioni, 2010, p. 119.

16 Ivi, p. 117.

raccolte di questo periodo – *I giuochi della vita* (1905), *Amori moderni* (1907) e *Il nonno* (1908) – mostrano ambienti ed orientamenti tematici nuovi, che la Deledda «interpreta pur non discostandosi da un'impostazione tradizionale, sulla linea di un progressivo, se pur non vistoso, adeguamento delle forme e del linguaggio che incrinano le strutture narrative ottocentesche». ¹⁷ Nell'insieme si ha un quadro composito che dà conto, anche per le diseguaglianze e la diversità degli esiti, di una fase di passaggio e di crescita.

Le due sillogi successive, *Chiaroscuro* (1912) e *Il fanciullo nascosto* (1916), sono tra le più note dell'autrice nuorese, sono quelle che più dimostrano il raggiunto controllo dei meccanismi narrativi, quelle in cui il senso del tragico e la drammaticità dell'azione sono sublimati dal lirismo descrittivo dell'ambiente, i cui colori si fondono col fiabesco e col magico, trasportando la narrazione in un mondo irreali, correzione della sensibilità romantica della scrittrice. Si pensi a *La Festa del Cristo*, considerato da Emilio Cecchi uno dei capolavori della novellistica deleddiana: «Con un massimo di scorci e di concentrazione, è un quadro che formicola di personaggi e colori, abbagliante come una miniatura orientale». ¹⁸ La cavalcata dei pellegrini verso il santuario di Galtelli, che costituisce il motivo centrale del racconto, è sì un mirabile pezzo di folklore sardo, ma ha anche una funzione e un significato che vanno oltre il momento descrittivo, in quanto rappresenta, attraverso una serie di immagini fortemente simboliche, il primitivo e profondo sentimento religioso di una popolazione saldamente legata alle sue tradizioni come ad una preziosa eredità.

Tanto *Chiaroscuro* quanto *Il fanciullo nascosto* comprendono testi per lo più pubblicati nella prestigiosa terza pagina del «Corriere della Sera», la cui collaborazione segna una svolta nelle sollecitazioni della scrittura di Grazia Deledda, innanzitutto perché l'autrice mostra – e lo dichiara in una lettera degli inizi della collaborazione – di

¹⁷ Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. II, p. 12.

¹⁸ Il passo è riportato da Alberto FRATTINI, *Tecnica dell'aggettivazione cromatica in alcune novelle di Grazia Deledda*, in *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani*, Nuoro, 30 settembre 1972, Cagliari, Fossatano, 1974, p. 332. Su questa novella anche: Andrea CANNAS, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano di espiazione*, in Giovanni Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, cit., pp. 137-144.

saper valutare l'importanza e il carattere di una scrittura rivolta ad un pubblico più numeroso e più vario di quello che la seguiva su riviste di più limitata diffusione o acquistando i suoi romanzi:

Vorrei offrire i miei racconti a un pubblico diverso dal solito della «Nuova Antologia», e penso giusto al grande pubblico del «Corriere delle Sera». Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle province, e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente da non potersi permettere il lusso della «Nuova Antologia» o delle edizioni Treves, al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro.¹⁹

Attraverso le novelle che la Deledda consegna al «Corriere delle Sera» è possibile seguire una parte cospicua del cammino percorso dall'autrice nell'esercizio del racconto breve. Nella prima fase della collaborazione, quella che va dal 1909 al 1914, i testi sono per lo più ascrivibili a quella categoria che è stata definita del bozzetto regionale, ossia quel tipo di racconto più spesso non immaginativo o simbolico, ma rappresentativo, che «pone il suo interesse espressivo maggiore nel racconto di un episodio narrativo d'ambito regionale, nel quale cioè l'ambito regionale non è sfondo, ma è il soggetto principale della scrittura».²⁰ In questa prima fase della collaborazione, prevale l'ambientazione sarda, nella pratica consapevole di un ambito narrativo posseduto in un certo senso in esclusiva, anche nelle attese dei lettori.

Se le lunghe novelle delle raccolte *Il ritorno del figlio*. *La bambina rubata* (1919) e *Il flauto nel bosco* (1923) rinnovano il gusto dell'intreccio e rielaborano moduli tradizionali di tipo popolare, a partire soprattutto dal 1923 – quando la Deledda riprende a scrivere per il «Corriere» dopo la lunga interruzione nel periodo della guerra e del dopoguerra – la tendenza che si può cogliere è quella di un orientamento verso testi in cui la funzione della trama si fa più ridotta, con un'evoluzione della forma narrativa che è esposizione di un frammento di vita, con quel tanto di incompiutezza che dà ad esso la capacità di alludere ad un significato più vasto. Sono questi testi contenuti nelle raccolte

19 Patrizia ZAMBON, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera" (1909-1914)*, in EAD., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., pp. 172-173.

20 Ivi, p. 175.

Il sigillo d'amore (1926), *La casa del poeta* (1930), *La vigna sul mare* (1932), pubblicate da Treves negli anni di maggior successo della narrativa deleddiana, dopo il conferimento del Nobel nel 1926. Il paesaggio – non più solo sardo, ma anche mantovano, romagnolo, romano – si trasforma in queste pagine in scorci o, sfumando i contorni realistici dei luoghi più riconoscibili, crea atmosfere rarefatte mediante un linguaggio che ricerca movenze liriche e risonanze simboliche. Il personaggio tende a ritirarsi dalla realtà per rifugiarsi nella solitudine di spazi individuali. Ciascuno, a modo suo, «porta il peso di un'inquietudine emblematica di una condizione esistenziale dominata da un senso precario e inquieto della vita [...], talvolta disperante (*Il bacio del gobbino*, *La morte della tortora*), che non trova risposte metafisiche ma cerca conforto in un'intesa con la natura».²¹

In *Sole d'estate* (1933) e *Il cedro del Libano* (1939) infine, le raccolte degli ultimi anni, anni turbati da una grave malattia che si accompagna a momenti di crisi, a queste cifre stilistiche si aggiunge una sensibilità più intensa, una malinconia più raccolta, che si accompagna, nella ricerca di sé, ad una pacata accettazione del dolore, esperienza ineludibile e salvifica in una rinnovata concezione religiosa della vita.

4.2 *Sole d'estate*

Edita da Treves nel 1933, *Sole d'estate* è l'ultima raccolta di novelle pubblicata in volume da Grazia Deledda prima della morte, avvenuta nel 1936. Essa comprende venticinque racconti brevi, di cui cinque erano precedentemente usciti nelle riviste e nei quotidiani con i quali l'autrice collaborava: *Lo stracciaiolo del bosco* pubblicato ne «La Lettura» nel gennaio 1923; *I diavoli nel quartiere* comparso nel «Corriere della Sera» il 15 maggio 1931; *Elzeviro d'urgenza* uscito nella «Nuova Antologia» il 16 ottobre 1931 con il titolo *Retrosцена del mestiere*; *Il tappeto* edito nel «Corriere della Sera» il 24 febbraio 1932; *La madonna del topo* stampato ancora nel «Corriere della Sera» il 16

21 Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. V, p. 12.

marzo 1932.

Il fascino lieve e pur profondo dei testi di questa silloge, testi per lo più scritti negli anni della malattia – «male al cui sbocco la morte risplende come un giardino di rose d'aranci in riva al mare, in primavera»²² – sta nei toni più quieti, nei colori meno aspri, ha un che di tramonto, ha la tinta di quel sole che al declino induce alla memoria, alla riflessione, ma anche alla fantasticheria.

Da una serie di racconti memoriali, emerge più chiara una linea autobiografica già presente, seppur in forme spesso sotterranee ed indirette in altri romanzi e novelle. Nelle varie proiezioni di sé – adolescente (*La grazia*), scrittrice (*Elzeviro d'urgenza*), donna (*La chiesa nuova*) – la Deledda si racconta ed interpreta, alla stregua degli altri personaggi, i piccoli eventi quotidiani che la riflessione e la scrittura riscattano dalla loro insignificanza. Quando poi manca la coincidenza tra la storia narrata e le esperienze di vita dell'autrice, sono le emozioni dei personaggi a rievocare la sua presenza: l'angoscia per i tormenti della malattia in *Numeri*; la nostalgia del paese natale in *Il vestito nuovo* e *L'ospite*; il peso della solitudine in *Occhi celesti*, *Il moscone* e *Luna di settembre*; il pensiero della morte in *Nozze d'oro* e *Bonaccia*. Sono questi quasi tutti testi che adottano moderne forme di narrazione, sono trame brevi e semplici, in cui l'adozione del punto di vista di un personaggio riduce l'incidenza narrativa dell'evento per lasciare spazio ai suoi pensieri, alle sue emozioni, al groviglio della sua coscienza. Sono – novecentesche – occasioni narrative che fanno rivivere «nel respiro breve di un racconto, occasionali momenti di vita, con quel tanto di incompiutezza anche che dà loro la capacità di alludere ad un significato più vasto, ad un senso globale dell'esistenza che, proprio perché non costretto in immagini concatenate e compiute, appare come lievitato».²³

Si avvicinano invece a modalità narrative più tradizionali, rubricabili come novelle, nella disposizione svolgente e concisa di una vicenda d'invenzione estranea alla narratrice, quel gruppo di testi in cui a prevalere è la fantasticheria, il gusto fabulatorio,

22 Grazia DELEDDA, *La chiesa nuova*, in *Sole d'estate*, Bologna, Poligrafici Editoriale, 2016, p. 151.

23 Patrizia ZAMBON, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera" (1909-1914)*, in EAD., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., p. 178.

ora con toni da commedia (*L'anello di platino*; *Storia di una coperta*), ora con sfumature fiabesche (*Il tappeto*, *Lo stracciaiolo del bosco*). Figure comuni, spesso senza nome, coinvolte nei loro piccoli casi, sorprese da incontri o eventi fortuiti, occupano lo spazio di una scena, vivono un'emozione o una breve esperienza per poi scomparire lasciando un'impressione viva, un attimo di gioia (*Una creatura piange*) o una sensazione di amarezza (*Cinquanta centesimi*; *La tomba della lepre*).

Ad accomunare le due diverse soluzioni narrative sono i paesaggi, veri coprotagonisti delle storie, ove l'arte della Deledda vive momenti d'integrale liricità. Lontana ormai dal verismo e sostanzialmente estranea al decadentismo, la sua pagina in quest'ultima sua raccolta si eleva sempre di più in musica. Si legga, ad esempio, *Théros*, il testo a cui si rifà lo stesso titolo della silloge,²⁴ per capire a che punto di raffinatezza è arrivata la sua arte e con che libertà riesca a maneggiare un tema che un tempo le era estraneo. La spiaggia di Cervia è descritta come calata in un aere magato, circondata da un'atmosfera «d'irreale e di iperbolico» con tutto il suo sfavillio di colori: il turchino del cielo, il bianco della riva, l'argento delle onde ove galleggiano centinaia di volti ridenti e vascelli «rossi e gialli, carichi di fantasie».²⁵ Il mare dal monte Othobene era visto invece come una spada lucente che allontanava la Sardegna dal continente, condannandola in eterno alla sua insularità. La sua linfa chiusa e oscura di un tempo è come giunta alla luce di un sole d'estate, ed esita e trepida nell'aria.

4.3 *Elzeviro d'urgenza* e *La grazia*: due metaracconti

All'interno del variegato corpus narrativo di *Sole d'estate*, ad una particolare tipologia rimandano i testi *Elzeviro d'urgenza* e *La grazia*, che si distinguono dagli altri non tanto per la resa narrativa, ma in quanto sviluppano in modo più articolato una linea metanarrativa di cui si possono individuare spunti in testi precedenti ed in particolare

24 Dal greco θέρος: stagione calda, estate.

25 Grazia DELEDDA, *Théros*, in *Sole d'estate*, cit., p. 176.

nella prosa *Il sesto senso*,²⁶ descrizione di una crisi d'ispirazione durata otto giorni. Con *Elzeviro d'urgenza* e *La grazia*, ha scritto Giovanna Cerina, Grazia Deledda

si adegua alle istanze autoriflessive che si diffondono soprattutto nel Novecento nelle forme del metateatro, del metaromanzo, del metaracconto, del metafilm, dove l'autore riflette su se stesso, sul codice espressivo, su come nasce o si costruisce un testo: nel nostro caso un racconto nel racconto o un racconto sul racconto.²⁷

Sul potere che esercita la parola scritta – «potenza magica [...] che se d'altronde scaturisce dal cuore vivo dell'uomo può davvero attraversare i secoli e gli spazi infiniti e arrivare dal mendicante al re»²⁸ – è incentrata *La grazia*, dove il racconto in prima persona dell'autrice rievoca un episodio dei suoi sedici anni, a Nuoro, al tempo difficile degli esordi letterari e delle prime crudeli critiche. L'incontro fortuito con una vecchia signora tutta vestita di nero, «simile ad una delle janas che abitano le case delle rocce»,²⁹ ha la funzione di introdurre un punto di vista contrastante con l'atteggiamento di condanna dei familiari e degli arcigni compaesani. La donna considera l'abilità scrittoria dell'autrice adolescente un «dono» di Dio, uno strumento magico utile al «bene dei poveri» e in grado di riparare qualsiasi ingiustizia. Pertanto, le chiede di scrivere una grazia alla Regina Margherita di Savoia in favore di suo figlio Sebastiano, a suo dire condannato a vent'anni di reclusione per un delitto mai commesso. Qualche tempo dopo, Sebastiano viene rilasciato con tre anni d'anticipo, ma non, come si ostina a credere la vecchia signora, per merito della supplica, bensì per effetto di amnistia. Poco importa; conta piuttosto la fede ingenua ma profonda della madre analfabeta, talmente forte da fugare, come per incanto, l'ombra dello sconforto della giovane autrice e capace di trasformare i suoi dubbi in una ritrovata fiducia in se stessa e nell'arte della parola.

Più marcata l'istanza metanarrativa di *Elzeviro d'urgenza*: la richiesta di un elzeviro pervenuta attraverso un telegramma contenente un perentorio sollecito in cui finanche il

26 Grazia DELEDDA, *La vigna sul mare*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

27 Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. V, p. 10.

28 Grazia DELEDDA, *La grazia*, in *Sole d'estate*, cit., p. 166.

29 Ivi, p. 162.

ritmo («Pregola mandarmi d'urgenza elzeviro»)³⁰ è funzionale ad esprimere l'urgenza, desta nell'autrice, ormai affermata, «un vago indefinibile sgomento», avviando una serie di riflessioni sparse sull'arte del raccontare. Anzitutto, la Deledda si sofferma sulla forma elzeviristica, confessando al lettore il disorientamento derivante dal carattere proteiforme dell'elzeviro, delle quali forme l'unica interamente nota all'autrice è quella relativa alla sua collocazione all'interno della ratio tipografica di un quotidiano:

Sappiamo, sì, poiché invecchiando s'impara, che cosa voglia dire il vocabolo “elzeviro” ma nella sua sola forma materiale: che cosa intimamente significhi, che cosa il nostro Direttore voglia benevolmente ma anche energicamente da noi, ancora la nostra innocente incoscienza dell'arte giornalistica non lo sa.³¹

Di qui, il bisogno di rievocare – e quindi di ricordare al lettore che sta leggendo appunto un elzeviro, giacché il testo era destinato alla terza pagina del «Corriere della Sera»³² – la storia di questa forma, servendosi della citazione della voce di un'enciclopedia che ripercorre le origini e il percorso di diffusione del carattere tipografico olandese.

In seguito l'autrice si sofferma sul travaglio del processo creativo, sorto per via di un'intrinseca necessità, un «bisogno assoluto» non condizionabile né da «urgenze esteriori», né da «lusinghieri e onorifici inviti», senza indulgenza alcuna nei confronti del lettore e senza gli autocompiacimenti dell'artista. L'opera d'arte nasce, così come aveva scritto Pirandello nella sua prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore*,³³ da germi insediati nella fantasia dello scrittore, germi che non mancano mai, «come non mancano mai i germi nella terra, anche nei periodi di siccità e di gelo».³⁴ Questi germi che nascono, crescono e fioriscono «come ninfee nei misteri notturni di un lago» nella

30 Grazia DELEDDA, *Elzeviro d'urgenza*, in *Sole d'estate*, cit., p. 124.

31 Ivi, p. 125.

32 Il testo poi fu rifiutato da Aldo Borelli, a quel tempo direttore del «Corriere», e uscì per la «Nuova Antologia».

33 «Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana», Luigi PIRANDELLO, *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, p. 4.

34 Ivi, p. 128.

subcoscienza dell'artista provengono dal mondo dell'esperienza: fatti di cronaca, resoconti giudiziari, drammi e idilli occorsi a vicini di casa, storie sentite raccontare di recente, resoconti di viaggio, piccole vicende familiari.

Successivamente, la Deledda passa in rassegna i temi (e i titoli) di un possibile racconto, che sono poi i temi principali delle sue novelle («I regni della natura, le passioni umane, le invenzioni e le scoperte, gli ultimi avvenimenti del giorno e le fantasie preistoriche, le leggende della terra natia e gli umili oggetti intorno a noi»),³⁵ non trascurando di segnalare quelli che possono essere i rischi che un narratore corre, quasi mettendo in guardia sé stessa dalla vischiosità di abbandoni lirici, spesso insidiati dall'autobiografismo, che può scadere in penosi esami di coscienza: rischi che sono presenti anche nei testi di questa silloge.

Tutto è ricondotto ad una concezione ideale e religiosa dell'arte: la forza segreta dello scrittore sta soltanto nella fede in Dio e nella fede in sé stessi. Da questo travaglio interiore l'opera narrativa nasce libera, ma la sua costruzione viene descritta con una concretezza fabbrile:

C'è da far tutto, qui: da riportare un'atmosfera vitale, da fabbricare una casa, da piantare una vigna, da seminare un prato, da farci nascere, e qualche volta anche morire, uomini, bestie, uccelli.³⁶

Completa questo schietto esempio di meta narrazione una notazione sulla componente psicologica che è all'origine del processo creativo: l'angoscia della cartella bianca che «sembra un deserto lunare che aspetta di essere riempito dal soffio creatore dell'artista».³⁷ Le prime parole sono le più difficili, esse «rintronano» in quel deserto, destano quasi spavento. Piano piano, guidate dalla pazienza e dalla mano esperta dello scrittore, quelle parole si lasciano guidare e ne accolgono altre, più facili da domare. Ma, conclude l'autrice, non bisogna mai dimenticare che «il significato delle parole non è tutto nel loro suono, come l'anima dell'uomo non è solo nella sua voce».³⁸ Una

35 Ivi, p. 130.

36 Ivi, p. 131.

37 Ibidem.

38 Ivi, p. 132.

riflessione sorprendente che rivela il grado di consapevolezza raggiunto dalla scrittrice nella costruzione del testo letterario.

4.4 La linea autobiografica: la malattia e la vecchiaia

Elzeviro d'urgenza e *La grazia* – quest'ultimo soprattutto – rimandano, oltre che ad un discorso metanarrativo, anche a quella linea autobiografica già presente, in molti altri romanzi e testi brevi di Grazia Deledda, ma più evidente ed esplicita nelle opere dell'ultimo periodo. Si pensi a *Primi passi*, *Racconti a Grace* ne *La vigna sul mare* o a *Partite*, *Ferro e Fuoco*, *Sotto il Pino*, *Ballo in costume*, *Medicina popolare* ne *Il cedro del Libano*: frammenti di vita raccontati in prima persona nella forma breve del racconto o della novella, preludi narrativi al suo romanzo autobiografico in gestazione proprio in questi anni, quando la malattia avanza inesorabile e il tempo si fa breve. È questa l'ora della meditazione sul «luminoso mistero della vita»,³⁹ della riflessione sulle ragioni dell'essere, e del proprio essere, innanzitutto.

La chiesa nuova è tra tutti i testi della raccolta quello in cui la tendenza autobiografica appare più scoperta. Scritto nel 1927, l'anno in cui la Deledda apprese di essere malata di cancro, e considerato da Giovanna Cerina «uno fra i più suggestivi e interessanti, che punta dritto ad un'investigazione scavata della coscienza, e più ancora, dell'inconscio»,⁴⁰ il racconto rappresenta l'autrice in prima persona che vive l'urgenza di una scelta cruciale:

Tornavo, sofferente anch'io per un malessere fisico, dall'aver visitato, in una clinica, una carissima persona da lungo tempo malata di un terribile male: male al cui sbocco la morte risplende

39 Grazia DELEDDA, *La chiesa nuova*, in *Sole d'estate*, cit., p. 153.

40 Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. VI, pp. 13-14. Della stessa opinione è Giovanni PIRODDA che ritiene *La chiesa nuova* una novella «di un'intensità espressiva che la fa considerare una delle più significative della scrittrice, e nella quale questi motivi morali e religiosi formano un nodo peculiare, collegati come sono a una svolta drammatica nella vita della scrittrice». *Temi e forme delle novelle deleddiane*, in Id. (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, cit., p. 28.

come un giardino di rose e d'aranci in riva al mare, in primavera.
[...] La malata mi aveva chiesto un veleno; ed io risalivo la
strada sfolgorante di verde e di luce, pensando al modo di
procurarglielo.⁴¹

Il tragitto ha inizialmente come meta una farmacia, dove la narratrice pensa di poter ottenere il veleno che le è stato richiesto dall'amica, un'amica che è forse schermo della stessa autrice in un momento di disperazione e di desiderio di rinuncia alla vita. Il cammino però si rivela via via più difficile, rallentato dalla stanchezza e da un dolore fisico che è anche, almeno in parte, impedimento morale, cosicché si fa tardi, scende la sera e il progetto viene rinviato all'indomani.

La pagina prosegue con una serie di contrasti tra il presente angoscioso e confuso e il passato luminoso della «fanciullezza ricca e dolce». I lecci millenari che fiancheggiano la strada appena imboccata, la cui ombra «ha come un senso di ostilità e di tragedia»,⁴² fanno emergere quasi in dissolvenza i lecci «felici, [...] come antenati in mezzo alla numerosa famiglia»⁴³ dell'Isola natale. Poi, la visita ad una piccola chiesa nuova incontrata per via, una chiesa «che invece di incenso odora di vernice»,⁴⁴ richiama alla mente, sempre per contrasto, l'antica chiesetta in cima al monte Orthobene, con la sua «Bibbia sulla cui copertina gli uomini salgono l'erta verso Gerusalemme, il vangelo di Matteo, la donna Cananea, i segni dei tempi, e su, su, fino a Gesù nell'orto degli olivi».⁴⁵ E i fiori sull'altarino sono loro: «Sono i giaggioli del *suo* orto».⁴⁶ Riaffiorano allora i sentimenti e la dedizione religiosa di quei tempi, quando da fanciulla aveva offerto la vita alla Vergine, signora del monte. In questo recupero della fede, l'autrice, tormentata dalla malattia, sente di poter finalmente dare un senso alla sua via e sente di essere solo adesso capace di accettare la sofferenza:

Quando riaprii gli occhi mi sentii pure io salva: e con me
l'infelice che da me aspettava la morte.

41 Grazia DELEDDA, *La chiesa nuova*, cit., p. 151.

42 Ivi, p. 152.

43 Ivi, p. 153.

44 Ivi, p. 154.

45 Ivi, pp. 155-156.

46 Ivi, p. 156.

E così ritornai a casa: l'ospite mi venne incontro, come fosse lui il padrone, porgendomi il pane e la bevanda per ristorarmi, l'unguento per sanare il male.

Ben venga l'ospite inesorabile e divino, che purifica le vene e brucia le scorie del peccato; l'ospite sacro che se ben trattato lascia la casa ribenedetta e il ramo d'olivo che il Signore ci manda per mezzo della sua mano: il Dolore, che è l'intermediario tra noi e Dio.⁴⁷

Accettazione del dolore come esperienza ineludibile e salvifica, come atto d'amore che purifica, rasserena e trasfigura l'anima in Dio. È questo il messaggio ultimo di Grazia Deledda, affidato a questo testo e, soprattutto, al suo romanzo d'addio *La chiesa della solitudine* (1936), racconto di un'esperienza di espiazione e redenzione, quella della giovane Maria Concezione malata di cancro. Tra l'autrice e la sua protagonista pare stabilirsi un dialogo segreto che richiama alla mente *La chiesa nuova*: «Anche il suo male, forse, era un dono misterioso, che l'avrebbe preservata dal peccato e da altri dolori. Sia fatta la volontà di Dio»;⁴⁸ «C'è una specie di vergogna a parlare di certi mali, a mostrare le intime piaghe del corpo. Io ho avuto questa vergogna, dimenticandomi che Gesù fece delle sue piaghe le lampade che illuminano il mondo più del sole e delle stelle».⁴⁹

Il tema della malattia ritorna nel penultimo testo di *Sole d'estate* intitolato *Numeri*. I numeri sono quelli che la narratrice sogna una notte: cinquantanove e trenta, come il costo della torta scelta tra mille altre leccornie di una «vetrina luminosa e fragrante»;⁵⁰ sessantuno, come i fiammiferi con i quali la donna tenta di pagare il pasticcere; sei, come le braccia del candelabro che un vecchio amico, seduto all'angolo della pasticceria, dice di avere a casa; ventitré, come le candele accese ogni giorno dalla vecchia madre di quell'uomo, uomo «senza scopo né luce»⁵¹ che da anni batte i selciati della città nella vana ricerca della fortuna. Proprio quell'uomo, il giorno seguente

47 Ivi, p. 157-158.

48 Grazia DELEDDA, *La chiesa della solitudine*, in *Dieci romanzi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Newton Compton, 1994, p. 954.

49 Ivi, p. 1010.

50 Grazia DELEDDA, *Numeri*, in *Sole d'estate*, cit., p. 168.

51 Ivi, p. 170.

telefona alla narratrice, la quale non si trattiene dal rivelargli il suo sogno bizzarro e la cinquina di numeri. Di qui, il finale a sorpresa: sul giornale della domenica, quasi inquadri nella stessa cornice nera, i numeri dell'ultima estrazione del lotto – i suoi numeri – e l'annuncio funebre della morte per un malore improvviso dell'amico a cui erano stati suggeriti quei numeri. Difficile credere che si tratti di un'esperienza realmente vissuta dall'autrice. L'autobiografismo è piuttosto rintracciabile nell'ambientazione della vicenda – la clinica dove per lunghi giorni la protagonista era stata tra la vita e la morte – e nelle emozioni provate dalla protagonista: l'intenso desiderio di tornare a casa dai propri cari («Che felicità per i miei ragazzi, rivedermi al posto della mensa da tanti giorni vuoto! Mio marito prenderà dalla cantina la sua più antica bottiglia»);⁵² l'affetto per chi si è preso cura di lei durante la malattia («Povera Lina, [...] tu che sei la mia prima e vera amica; tu che tratti il mio corpo come un corpo santo»)⁵³ e per la struttura di degenza che l'ha accolta per tanto tempo («Questa volta non è un sogno l'uscita dalla sinistra dimora che tuttavia, forse per lo stesso dolore e lo stesso sangue che ci lascia, diventa tristemente cara»);⁵⁴ infine, l'abbandono al volere divino («Un suono d'organo e un coro di voci bianche riempiono la triste camera: il mondo è mutato; è tutto un tempio dove si celebra una festa primaverile: pace ai morti e pace ai vivi»);⁵⁵

Ancora con implicazioni personali, accanto al tema della malattia, la Deledda tratta quello della vecchiaia intesa, in un'ottica moderna, «non come senescenza ma come senilità: condizione esistenziale vissuta in una dimensione interiore di malinconia e solitudine, di estraneazione dalla vita e di rifugio nel passato, e non già come decadimento fisico».⁵⁶

Equilibrata ma grigia è la vecchiaia della signora Lea, come suggerito dal suo aspetto fisico («Già grigia e curva, sebbene non brutta, anzi con un colore di rosa

52 Ivi, p. 168.

53 Ivi, p. 170.

54 Ivi, p. 172.

55 Ivi, p. 173.

56 Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. VI, p. 12.

appassito sul viso fine e dolce, e un pallore di gemme sbiadite per mancanza d'uso, negli occhi azzurri e nei denti fra le labbra stanche»⁵⁷ e da un paragone squisitamente suggestivo («Gente la cui giornata è trascorsa sempre un po' grigia, con uno di quei cieli velati che fanno sperare e mai danno il sole, ma il cui tramonto si presenta mite, con la promessa di un crepuscolo e di una notte infinitamente sereni»)⁵⁸. Esilissima la trama del testo di cui Lea è protagonista, *Il vestito nuovo*, costituita per la maggior parte dalle descrizioni dei paesaggi scorciati dal finestrino di un treno, immagini della natura quasi astratte dal loro abituale luogo di collocazione e riprodotte sulle sottili e variate filigrane di un orafo tenace e paziente: prima il sole roseo del tramonto, in tutto il suo splendore, sovrano dei versanti coltivati, «con radure che sembrano tappeti orientali, e orti sanguinanti di pomodoro, e vigne e distese di grano dorato»;⁵⁹ poi, il colore opaco dei monti di sassi ferrigni con le loro cascate di pietre scure sulle quali «in un'atmosfera fumosa, uomini neri si agitano come demoni».⁶⁰ Squarci lirici che quasi fanno dimenticare al lettore l'interrogativo iniziale: dove sta andando la signora Lea con quell'abito comperato coi risparmi di undici mesi e mezzo, quell'abito riposto con cura in valigia per nascondere al marito? È la gioia lacrimosa che le colora d'un tratto gli occhi ad annunciare la sua meta: una casetta rossa, triangolare, incisa sul grigio della roccia. È il luogo dove è nata, dove è morto suo padre e dove ancora vive la sua vecchia madre. È per lei l'abito nuovo, perché la mamma la veda sempre giovane e viva. «Sentiva bene, però» – conclude l'autrice con gli occhi disincantati di chi conosce bene la più faticosa tra le età della vita – «che si trasformava così per lei stessa, come ad ogni nuova stagione anche i vecchi uccelli si rivestono di nuove piume, per riprender forza al volo della vita».⁶¹

Sempre al tema del bisogno di un ritorno alla terra natia è dedicato *L'ospite*. Qui, non è la protagonista – di nuovo una donna anziana – a tornare nel paese d'origine.

57 Grazia DELEDDA, *Il vestito nuovo*, in *Sole d'estate*, cit., p. 35.

58 Ivi, p. 36.

59 Ivi, p. 37.

60 Ibidem.

61 Ivi, p. 41.

Donna Brigida non può permettersi nessun viaggio, perché «la vita è sempre più difficile; tutto costa, tutti imbrogliano».⁶² È il passato stesso a bussarle alla porta in un giorno ventoso di marzo e a dissolvere, «con uno strascico luminoso di favola», il suo cattivo umore. Bastianeddu Minore, l'amico di un tempo, è lì nella sala da pranzo e porta con sé una bisaccia colma di doni. C'è una scatola di amaretti freschi, una bottiglia di vernaccia e una larga e lunga treccia di formaggio. C'è, addirittura, un grosso porchetto cacciato avanti ieri da mangiare tutti insieme. C'è, infine, una borsetta coi colori dei ricami arcaici che ricordano subito a donna Brigida «la processione del Corpus Domini, con le donne e gli uomini in costume, gli stendardi, la primavera sui monti, la fede, la speranza, la fanciullezza, l'amore».⁶³ Quasi una sintesi, questa, dell'universo della giovinezza e di donna Brigida e di Grazia, che è poi l'universo di *Cosima*, così come le notizie del paese fornite da Bastianeddu – «si lavora, si combatte contro il tempo e le stagioni, si nasce e si muore»⁶⁴ – sembrano essere un'enunciazione stringata della legge che governa tanta sua letteratura.

Analoghe considerazioni si possono fare per un altro testo della raccolta, *Luna di settembre*, ove il protagonista, un poeta di grande fama, trascorre la sua ultima e più difficile stagione della vita chiuso in una melanconia profonda, sconsolata, tentata sovente dall'«occhio dolce e diabolico»⁶⁵ dell'alcol. La suggestione del titolo si riverbera e si amplifica nella descrizione del paesaggio notturno: il colore argenteo della luna si riflette sul mare «traslucido di poesia, di pace, d'illusione»⁶⁶ accentuando il senso di lontananza dal mondo che isola il vecchio poeta, «come uno a cui nessuno più possa accostarsi».⁶⁷ L'intreccio è trascurabile: un giovane malfattore tenta, nell'ombra della notte, di introdursi nella casa del poeta, ma viene sorpreso proprio da quest'ultimo. Rilevante è invece l'affiorare dei ricordi dell'intensa giovinezza del poeta attraverso un'immagine coincidente con la biografia deleddiana:

62 Grazia DELEDDA, *L'ospite*, in *Sole d'estate*, cit., p. 75.

63 Ivi, pp. 77-78.

64 Ivi, p. 80.

65 Grazia DELEDDA, *Luna di settembre*, in *Sole d'estate*, cit., p. 25.

66 Ivi, p. 23.

67 Ivi, p. 24.

Ecco che i desolati versetti della sua prima giovinezza gli affioravano alla memoria, con un rigurgito acre [...]. Il tempo, l'oro, la speranza, la fede: in mezzo alla ricchezza del suo giardino, della sua casa, della notte di meraviglie, egli si sentiva al punto di partenza della sua vita: povero fra i più poveri, umiliato e depresso dalla gioia e dall'indifferenza dei suoi simili.⁶⁸

Ma la vecchiaia spesse volte si nutre di amarezze e di rancori: chiusa dentro alla sua casa dinanzi ad una finestra affacciata sul giardino, cova la sua inquietudine in un atteggiamento che rifiuta la vita la vecchia signora protagonista di *Occhi celesti*. Una visita imprevista, una bambina dai grandi occhi luminosi, scuote la sua apatica solitudine offrendosi a lei come un dono insperato: è la figlia di una sua vecchia cameriera che porta con sé la notizia dell'imminente ricovero della madre. Alla piccola occorre un posto in cui andare a vivere ma il ricordo della gelosia provata per quella sua cameriera «bruna, formosa, con la bocca e gli occhi ardenti»⁶⁹ ricaccia la vecchia signora nel suo egoismo e nella solitudine.

Lo stesso carattere ostile e scontroso caratterizza il signor Massimo, che condivide la solitudine dei suoi ottantacinque anni con Annetta, la sua fedele e paziente governante. Nonostante ella rappresenti per lui «tutta un'era di abitudini quotidiane, di piccole gioie, magari anche di tribolazioni»,⁷⁰ il signor Massimo non esita a sfogare su di lei il suo malumore. Così, quando Annetta gli annuncia che è ormai giunta l'ora di andarsene da quella casa, egli l'offende paragonandola a tutte le ragazze di servizio che, giunta la dolce stagione, tornano in campagna per soddisfare i propri desideri amorosi. Subito dopo, l'impudente padrone scopre che la sua brava governante intendeva solo dirgli che il nuovo piano regolatore cittadino lo costringerà a trasferirsi altrove. A quel punto Massimo si pente di aver maltrattato la sua unica compagnia, ma le serba ancora rancore per la cattiva notizia, quasi dipendesse da lei.

Tutte queste figure di vecchi appaiono in netto contrasto coi vecchi dei romanzi,

68 Ivi, pp. 24-25.

69 Grazia DELEDDA, *Occhi celesti*, in *Sole d'estate*, cit., p. 59.

70 Grazia DELEDDA, *Il moscone*, in *Sole d'estate*, cit., p. 166.

personaggi simili ai patriarchi del Vecchio Testamento, ritratti spesso in atteggiamenti solenni, le cui parole scarse risuonano profonde e hanno il valore di sentenze. Il vecchio servo Efix, in *Canne al vento*, conserva fino all'ultimo il suo ruolo di guardiano nella casa delle tre sorelle; nonna Agostina de *L'incendio nell'oliveto*, dalla pietra del focolare, manovrando una canna come uno scettro di regina, regola le azioni dei familiari secondo i precetti della Bibbia; l'anziano zio Dionisio in *Annalisa Bilsini* rappresenta la continuità della famiglia e il culto della casa; Elia, il vecchio servo taciturno di *Cosima*, è colui che offre alla sua giovane padrona il suo misterioso tesoro per salvare la famiglia: figure ieratiche poste come numi tutelari a custodia della casa, i vecchi sono, nei romanzi della Deledda, i continuatori delle tradizioni e i portatori di una sapienza antica. Nessuna di queste solenni funzioni è conservata nei testi della raccolta: l'umanità rappresentata è quella ordinaria, è quella incontrata nei sobborghi della Capitale, è quella incrociata sulle assolate spiagge romagnole, è quella insomma di cui l'autrice stessa allora faceva parte. È, insomma, umanità reale, quella che, nella più dura delle età della vita, si rifugia in un'illusione (*Il vestito nuovo*), nel ricordo (*L'ospite*), nella solitudine (*Luna di settembre*; *Occhi celesti*; *Il moscone*).

Malattia e vecchiaia, in quanto aspetti più visibili della fugacità della vita umana, trascinano seco il pensiero della morte che, in *Sole d'estate*, si insinua nei soliloqui di alcuni personaggi – nella protagonista de *La chiesa nuova*, anzitutto, ma anche in *Occhi celesti* e in *Numeri* – e permea due testi della raccolta: *Nozze d'oro* e *Bonaccia*. Nel primo, la morte si presenta con uno spirito pietoso che concede a due vecchi sposi di morire insieme, l'uno accanto all'altro, con le mani strette, «come sempre nella loro lunga felicità».⁷¹ Nel secondo, è la spiaggia dopo la burrasca ad esibire immagini di morte: alghe, corazze vuote di granchi, ossi di seppia, barattoli arrugginiti, sterpi e piccoli pezzi di legno. Povere cose, detriti del mare che pure servono alla vita, ad «alimentare il fuoco nei giorni bianchi e gelati»⁷² del signor Milio, un vecchio ubriacone con gli occhi color del mare, e della donna quasi centenaria malata di un terribile male

71 Grazia DELEDDA, *Nozze d'oro*, in *Sole d'estate*, cit., p. 100.

72 Grazia DELEDDA, *Bonaccia*, in *Sole d'estate*, cit., p. 4.

ma che si rifiuta di entrare in un ospizio. Le vere ricchezze, «i doni viventi del mare», se li prendono invece i pescatori che «con la loro barca biblica, rossa, nera e azzurra vigilata dalla Vergine Santa»⁷³ – unici colori nella trasparenza liquida del mare in bonaccia – sembrano provenire da un mondo altro, da quell'aldilà che incombe sui vecchi accattoni. La pesca è irrisoria ma gli uomini del mare, dodici come gli apostoli, conoscono la generosità e invitano gli sconosciuti a condividere il pasto. La vecchia rifiuta diffidente come chi fatica a rassegnarsi al proprio destino, ma il signor Milio accoglie evangelicamente l'invito, perché «tutto quello che Dio manda è buono».⁷⁴ Anche la morte.

4.5 Le trame lievi

Se *Sole d'estate* si limitasse a questo tipo di testi, intensi, di una problematicità densa e consistente, talvolta dotati di una profondità simbolica e di una dimensione stratificata di senso, la fisionomia della raccolta risulterebbe in qualche modo circoscritta e forse troppo omogenea. In realtà, nella sua ultima silloge, Grazia Deledda dimostra di essere capace di abbandonare la penna al divertissement, riuscendo a meravigliare il lettore con l'originalità di trame lievi ma resistenti fino alla sorpresa finale.

Questa cifra di scrittura può essere esemplificata da *Una creatura piange*, forse la più divertente tra le novelle della raccolta, pervasa da un fine umorismo ed ispirata a Toti, il cagnolino della zia Palmira, ricordato in tante lettere per far divertire il figlio Sardus.⁷⁵ L'ambientazione nella rosea penombra di una chiesa non è nuova: è lo spazio

73 Ivi, p. 5.

74 Ivi, p. 8

75 Ne è un esempio quella dell'8 aprile 1935: «Per l'altra zia, la nostra di casa, sono invece inesauribili i guai a causa del Toti. È arrivato un nuovo libello, sempre in romanesco, nel quale le cose più gentili che vi si dicono per il nostro eroe è che dorme sul cuscino, mastica la panna, e fa la piscia nel pitale. Ma questo è niente in confronto dei patemi d'animo procurati alla zia dalla ferale notizia portata da Lello e Mirella, e avvalorata anche da Franz, che per Roma ci sono manifesti che richiamano in

in cui inizia il racconto *Nozze d'oro* e quello in cui termina la vicenda di *Caccia all'uomo* e de *La chiesa nuova*. Ma se lì la casa del Signore assolve il ruolo di luogo di rifugio e di salvezza, la chiesa in questo testo si presta a teatro di una scena comica. Con grande abilità narrativa, la sorpresa finale è preparata da un'incalzante clima di suspense: nel bel mezzo del sermone, «un lamento che pareva quello di un bambino malato o abbandonato»⁷⁶ suscita dapprima l'attenzione della narratrice, poi quella di tutte le donne intorno. Quando il pianto si fa più alto e insistente come quello di una creatura bisognosa d'aiuto, una donna dal velo nero si alza sdegnosa e si allontana dalla chiesa. Finita la messa, una schiera di curiosi si precipita nella casetta dalla cui finestra proviene il pianto misterioso. Allora la donna che si era prima allontanata si affaccia dal davanzale suscitando le risate della folla dei curiosi, «poiché la signora teneva fra le braccia il suo bel cagnolino Toti che, dopo aver così a lungo e desolatamente pianto per l'abbandono di lei, adesso guaiva di gioia e le leccava con riconoscenza appassionata le mani».⁷⁷

La stessa felicità inventiva caratterizza *Scherzi di primavera*, dove l'autrice osserva il comportamento di una cane sviluppando uno spunto etologico (suggerito da Salvatore Cambosu, scrittore e cugino della Deledda)⁷⁸ sull'origine dei cani volpini: complice il risveglio primaverile, sullo sfondo di una natura edenica, quella dell'Isola natale, la volpe maschio mette in atto un'arguta strategia di caccia mandando avanti la volpe femmina che, per distrarre il cane dalla guardia notturna all'ovile, lo coinvolge in un esuberante gioco d'amore. All'alba, il pastore scopre l'assenza dei porcellini, ma nel rilevare che il cane non aveva abbaiato e che ancora adesso dormiva tranquillo, pensa che siano stati i ladri a stregarlo e decide di non punirlo. Qualche tempo dopo però, esplorando i dintorni, il pastore scopre nel covo delle volpi alcuni graziosi cagnolini

servizio di guerra i cani della classe 1927. [...] Figurati l'inquietudine della zia, la quale dice che se questo dovesse avvenire, andrebbe anche lei come infermiera, per tener d'occhio Toti: e, non potendo di più, adesso gli cresce gli anni e dice che ne ha dodici». La lettera è riportata da Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Milano-Bergamo, Minerva Italica, 1971, pp. 236-237.

76 Grazia DELEDDA, *Una creatura piange*, in *Sole d'estate*, cit., p. 30.

77 Ivi, pp. 33-34.

78 L'osservazione è di Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, cit., vol. VI, pp. 9-10.

rassomiglianti, due bellissimi esemplari di cani volpini.

Il racconto denota un'attenzione particolare dell'autrice nuorese per il mondo animale, mondo che compare ricorrentemente nell'amplissima produzione novellistica della scrittrice barbaricina, tanto da aver consentito a Cristina Lavinio la costruzione di un vero e proprio *Bestiario deleddiano*.⁷⁹ Mediante tali storie di animali, la Deledda riesce a far sentire al meglio quell'amore che dà e riceve, senza limite alcuno, dal regno della natura, potenza dal significato e dai valori eterni. Gli animali sono infatti quasi sempre rivestiti di una peculiare preziosità, sono fedeli compagni che alleviano la solitudine dei personaggi (*La martora, La cerbiatta, La morte della tortora, Il cane, La tartaruga, L'aquila*), oppure sono funzionali alla presa di coscienza dei propri errori e dei propri sentimenti da parte dei personaggi (*Un pezzo di carne, Il piccione, La morte della tortora, Piccolina*).

Gli animali presenti nei testi di *Sole d'estate* sembrano però aver perso questa loro funzione salvifica. La loro non è più la storia di un rapporto con gli esseri umani. Qui, in aderenza al tono riflessivo della raccolta, essi suggeriscono, con la coerenza istintiva dei loro comportamenti, consonanze simboliche con la vita degli uomini. Così, in *Scherzi di primavera*, dinanzi allo stabbio vuoto, il pastore non punisce il cane, suo fedele amico, poiché anche lui come il suo padrone «è stato legato dalle parole magiche di una femmina».⁸⁰ Si sono macchiati della stessa colpa, quella di aver ceduto agli abbagli della seduzione. Anche in apertura a *Leone o faina* compare un esplicito paragone tra uomini e bestie: quello tra l'ex moglie di uno dei due personaggi e la faina, animale così piccolo e grazioso a vedersi, eppure così crudele da uccidere la sua preda saltandole sul dorso e succhiandole il sangue, mentre quella continua a correre.

Con analoghe trame lievi sono costruiti altri racconti e novelle della raccolta come *L'anello di platino, Storia di una coperta, Lo stracciaiolo nel bosco e Il tappeto*.

Il primo si distingue dagli altri per l'ambientazione squisitamente liberty: una sala da pranzo rallegrata dall'aroma di un buon caffè casalingo, con la sua «lampada col velario

79 Cristina LAVINIO (a cura di), *Bestiario. Novelle scelte di Grazia Deledda*, Cagliari, Demos, 1994.

80 Grazia DELEDDA, *Scherzi di primavera*, in *Sole d'estate*, cit., p. 67.

verde e la frangia di perline» e col suo «divano ricco di cuscini chiari con ricami di colombi, rami di pesco, grifoni e ragni, e le belle credenze coi vetri smerigliati».⁸¹ Quasi la scenografia di una commedia. E infatti di un topos comico si serve la narrazione: quello dell'ostilità tra futura suocera, «bianca e tonda come la luna nuova», e aspirante nuora, «bionda esile come la luna piena». Litigano perché la giovane Leny non sopporta di dover accettare come anello di fidanzamento un gioiello appartenuto alla futura suocera e quindi fuori moda da una trentina d'anni. Alla risposta piccata della signora, che le consiglia di fare la corte ad uno scapolo milionario, oggetto di scherno di Leny fino a qualche istante prima, la giovane risponde andandosene via, decisa ad andare a cercare altrove un uomo degno di essere suo marito.

Ancora ad un clima da commedia rimanda *Storia di una coperta*: in visita alla nipote, la vecchia zia Rosaspina – nome parlante, come quelli delle commedie appunto, perché la signora è «scontrosa e pungente» – guarda con disprezzo la nuova coperta di seta verde che ha sostituito quella bianca lasciata in eredità dalla madre e, prima di andarsene, avanza l'ipotesi che il nuovo oggetto porti sfortuna. Quanto accade dopo è prevedibile da chi conosce i romanzi della Deledda: è la superstizione ad avere la meglio. Guarita da una grave polmonite, la giovane si sbarazza del sinistro manufatto di seta, convinta che la zia avesse ragione. Solo molti anni dopo, morta Rosaspina, la donna capisce di aver creduto ad una bugia trovando la sua coperta verde nel letto funebre della zia, come essa aveva esplicitamente richiesto alla sua serva: «Quando io starò per partire col carro di Dio, avvolgimi in questa mantella, che io me ne vada vestita di seta verde, come una sposa che ha mille speranze di gioia».⁸²

Si tingono invece di sfumature fiabesche *Lo stracciaiolo del bosco* e *Il tappeto*. L'assunzione decisa e consapevole di un'ottica femminile conferisce qui valore ad esperienze casuali, a piccole cose che danno gioia e colore all'insignificanza della vita quotidiana: ora è l'arrivo dello stracciaiolo del bosco, col suo fare premuroso, desideroso di appagare la curiosità dei suoi compratori, ad insegnare un'espressione di

81 Grazia DELEDDA, *L'anello di platino*, in *Sole d'estate*, cit., p. 117.

82 Grazia DELEDDA, *Storia di una coperta*, in *Sole d'estate*, cit., p. 116.

meraviglia agli occhi incantati della narratrice; ora è l'arrivo, nella solitudine della spiaggia di Cervia, della figura rossa di una donna con le sue cassette colme di pizzi, merletti e altre cianfrusaglie che l'autrice paragona ad un «tesoro rubato a qualche principessa bizantina».⁸³ Qualcosa di misterioso si riverbera sul giovane stracciaiolo dai vividi occhi verdognoli, capaci di diffondere «una certa inquietudine fiabesca»⁸⁴ nel cuore degli astanti e nell'atmosfera intorno. Ma poco dopo, con umoristico contrappunto, il personaggio perde lo smalto del suo fascino, quando si scopre che il mistero delle sue luccicanti mercanzie è nella loro dubbia provenienza. E anche il brillantissimo tappeto, orlato di una «frangia che pareva fatta con bionde ciglia di sirene»,⁸⁵ che la narratrice compra con entusiasmo, appare ai parenti di pessimo gusto. Ma questo poco importa, il tappeto ha il valore di un'illusione, con i suoi colori e i suoi simboli, che lei sola riesce a decifrare: «Rosso di sangue, azzurro di gioia, smeraldo di speranza».⁸⁶

4.6 Gli epiloghi drammatici

Sono numerosi i testi di *Sole d'estate* che scelgono un finale drammatico, amaro, talvolta non esente da forti tocchi d'umor nero. Gli esempi sono molteplici: il fondo cupo dei suoi pensieri ricaccia la protagonista di *Occhi celesti* nella sua solitudine e nel suo egoismo; il giocatore di *Numeri* muore all'improvviso dopo aver scoperto di aver vinto una grossa cifra; il misterioso ladruncolo de *Lo stracciaiolo del bosco* finisce col venire derubato e massacrato di botte; e anche *Il tappeto* comperato per quattro soldi nella spiaggia di Cervia perde i suoi colori e viene spedito in campagna, a coprire qualche vecchio baule.

Sorprende anche la conclusione de *I diavoli nel quartiere*. Nel testo circola, un po'

83 Grazia DELEDDA, *Il tappeto*, in *Sole d'estate*, cit., p. 144.

84 Grazia DELEDDA, *Lo stracciaiolo del bosco*, in *Sole d'estate*, cit., p. 135.

85 Grazia DELEDDA, *Il tappeto*, cit., p. 145.

86 Ivi, p. 148.

ovunque diffuso, un piglio scherzoso, frequentemente misto ad una sorta di pungente ironia. Si notino alcune battute: i gatti messi in fuga durante la notte da un bicchiere d'acqua lanciato dalla finestra suscitano «le tremule risate delle altre giovanili ancelle, che coglievano ogni pretesto per affacciarsi in camicia dalle loro finestre»;⁸⁷ il nuovo vicino, per via del suo accento esotico, viene denominato “il brasiliano” dai pettegoli del quartiere e, aggiunge ironica l'autrice, «neppure una scimmietta aveva portato con sé: neppure un pappagallo».⁸⁸ Quest'ultimo, il brasiliano, è il nuovo proprietario del villino a due piani affianco all'appartamento della narratrice, nonché astioso rivale della bambinaia che si prende cura della creatura di pochi mesi della ricca famiglia stabilitasi al primo piano. Una mattina, le litigate furibonde, da sempre sadico spettacolo del vicinato, vengono interrotte dal catino d'acqua che un vicino fa diluviare sulla testa dei contendenti. Infine, in netto contrasto col tono ilare del testo, la mesta conclusione: per lo spavento e il bagno freddo, il piccolino si ammala di polmonite e muore dopo tre giorni.

Similmente triste è la conclusione di *Cinquanta centesimi*, storia di tre inseparabili compagni di scuola che, con l'acquolina in bocca, guardano incantati le piramidi di pere e i pergolati d'uva perlata alla mostra di frutticoltura. Solo uno, Giulio, può permettersi di comprarsi un sacchetto di giuggiole che, inizia sfacciatamente a palpare e ad avvicinarlo a quello allungato dei compagni. Quando poi ad una grossa signora cade per terra una monetina da cinquanta centesimi, uno dei due sfortunati fanciulli la raccoglie e la porge alla padrona, ma questa gliela regala. Così, per vendetta verso l'amico egoista, i due ragazzi corrono a comprare un sacchetto di giuggiole ed una volta saziatisi cominciano a sbeffeggiare la grossa signora: «Accidenti, per generosa è stata generosa, la vecchia balena».⁸⁹ Il conclusivo commento dell'autrice lascia trasparire la sua amara e disillusa visione: «Questa è la riconoscenza umana».⁹⁰

Prima di parlare di quello che ella stessa definì il suo «pessimismo nell'arte e nella

87 Grazia DELEDDA, *I diavoli nel quartiere*, in *Sole d'estate*, cit., p. 89.

88 Ivi, p. 91.

89 Grazia DELEDDA, *Cinquanta centesimi*, in *Sole d'estate*, cit., p. 16.

90 Ibidem.

vita»,⁹¹ è bene rilevare, come ha fatto Giovanni Pirodda,⁹² che all'interno del vasto corpus novellistico, la Deledda accoglie spesso i bambini come protagonisti delle sue storie, dimostrando, come in *Cinquanta centesimi*, la capacità di penetrare nei recessi della psicologia infantile, ritraendola tanto nelle sue complessità e nelle sue ombre, suggerendo quegli istinti di sadismo e di cattiveria che spesso agiscono in essa, dettando gesti o comportamenti crudeli, sicché le rappresentazioni degli atteggiamenti dell'infanzia non sono quelle edulcorate che quasi sempre caratterizzano i racconti o i romanzi ad essa dedicati.

Il cane impiccato, novella della raccolta *Il flauto nel bosco*, può essere assunta come esempio di questa tipologia di testi. Dopo aver attirato a sé un cagnolino, la bambina protagonista lo uccide impietosamente impiccandolo. Solo alla fine del racconto si apprende che il cane era affetto da idrofobia e pertanto destinato a morire. Tuttavia, una motivazione sotterranea, quella di una vendetta contro il padrone del cagnolino – il medico di famiglia che ha visitato la piccola umiliandola – allontana l'ipotesi che la bambina volesse soltanto difendere l'animale da una morte più lenta e dolorosa. Similmente ambivalente è il comportamento di Minnai, il bambino de *La martora* (ne *Il fanciullo nascosto*) che priva donna Antonina della martora che le è capitata in casa, sua unica e preziosa compagnia. Solo alla fine del testo, Minnai pare chiedere perdono inginocchiandosi mentre Antonina dorme. Ma è un gesto dettato dalla consapevolezza della malvagità del suo furto o un modo per aver miglior agio nel sistemarsi sul collo la martora con cui allontanarsi silenziosamente?

Cristina Lavinio ha parlato di «grande realismo deleddiano, nel rappresentare la crudeltà infantile», specie quella verso gli animali: «Realismo perché, come sappiamo bene, i ragazzini di campagna non si sono mai peritati di tagliare la coda alle lucertole, né di sottoporre gli animali e animaletti più svariati a sevizie che farebbero inorridire gli

91 Grazia DELEDDA, *Lettere inedite di Grazia Deledda a Pietro Bessi*, a cura di Corrado Tumati, «Il Ponte», I, 8, novembre 1945, 710.

92 Giovanni PIRODDA, *Temi e forme delle novelle deleddiane*, in Id. (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, cit., p. 28.

animalisti».⁹³ In Grazia Deledda sono infatti i bambini ricchi, piuttosto che i bambini poveri, ad esercitare la maggiore gratuita crudeltà nei confronti degli animali. È questo il caso del bambino ricco de *Il cinghialeto* (in *Chiaroscuro*), che si impadronisce dell'animale, lo tortura e lo uccide, contrapposto al bambino povero che lo coccola e lo rispetta ma che è costretto a privarsene per pagare i debiti della madre. Ed è questo il caso anche di un testo di *Sole d'estate* intitolato *La tomba della lepre*. All'ombra del castagneto dell'albergo che li ospita con la loro famiglia – un'ambientazione che non lascia dubbi sulla classe sociale dei protagonisti – i fratelli Corsini uccidono per gioco un leprotto. Solo uno dei due, il maggiore, una volta scoperto il corpo senza vita dell'animale, pare vergognarsi, ha paura di essere scoperto e di apparire crudele alla bella ragazzina che compare all'improvviso nel parco e che, dopo essersi presentata, si allontana promettendo di tornare da loro entro pochi minuti. Il più grande tenta allora di convincere il più piccolo a nascondere il leprotto senza vita, ma il fratello non intende aiutarlo e si prende gioco del suo timore, così i due finiscono col prendersi a spintoni ruzzolando giù per la china. Al riapparire della fanciulla, il ragazzino siede con le spalle contro il tronco, sollevando gli occhi con aria di sfida: «Aspettava il giudizio; aspettava anche la morte, pur di non apparire un codardo, un vile uccisore di lepri di nido».⁹⁴

Invece, inaspettatamente:

Mentre l'altro fratello emetteva gridi belluini, Ginetta, silenziosa, si aggirò come gli insetti e le farfalle intorno al leprotto: prima di pronunziarsi, pareva cercasse i segni del sangue e del delitto: poi prese la vittima per un orecchio e al fece girare attorno a sé stessa: infine cominciò a girare anche lei, intorno al tronco, con una danza macabra che disgustò e addolorò il colpevole. Ma forse era davvero questo il suo castigo: la prima rivelazione della crudeltà umana.⁹⁵

Questo e altri testi più o meno noti, o apparentemente marginali, contribuiscono a delineare una fisionomia artistica di Grazia Deledda più complessa e profonda di quella

93 Cristina LAVINIO, *Un bestiario novellistico tra martore e cornacchie*, in Giovanni Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, cit., p. 37.

94 Grazia DELEDDA, *La tomba della lepre*, in *Sole d'estate*, cit., p. 107.

95 Ivi, p. 107.

che appare nei testi alleggeriti da uno spirito più sereno o nelle prose più meditative e dimesse.

Sono aspetti narrativi, quelli che caratterizzano questo genere di novelle, che rimandano ad una peculiare visione della realtà. Ne troviamo cenni molto più espliciti nel vasto epistolario della scrittrice nuorese, dove è innanzitutto rilevante ciò che viene detto in proposito alla sua innata attitudine alla riflessione, alla sua costante tensione meditativa:

Io credo di essere nata, più che artista, pensatrice. Nella mia mente, fin da bambina, è stato un continuo svolgersi di idee, di intuizioni, di domande e di spiegazioni... Ho sempre avuto una straordinaria potenza d'analisi; minuta e torturante: e tanto in arte come nella mia vita privata sono stata sempre cosciente, e se non padrona certo giudice della mia volontà.⁹⁶

Alla Deledda preme interrogarsi, piuttosto che costruire impersonalmente i connotati della realtà esterna. Il narratore non è il cronista, ma lo scopritore dei contrasti morali, delle conflittualità represses. Conseguenza di questa sua analisi «minuta e torturante» è la sua travagliata visione dell'esistere, sentito come privo di senso:

Tutto mi sembra incompleto, illogico, forse anche inutile, forse anche oscuro. Ma amo la vita appunto per questo, come si amano le cose ancora ignote, o che ci sfuggono o che noi non possiamo raggiungere. Non apprezzo la vita, ma la amo, intensamente, intensamente: e a misura che passano gli anni la vedo più vuota e illogica e la amo di più!⁹⁷

Su questo orizzonte di riflessione e di inquietudine, si definisce la concezione morale della Deledda: la consapevolezza di un destino, uguale per tutti gli uomini, fatto di colpe e di espiazioni: si tratta, secondo la fine definizione del Momigliano, di un «drammatico destino che a tutti è imposto, di peccare per potere sapere veramente che cosa è il bene e che cosa vale».⁹⁸ Una condizione esistenziale, questa, che le ispira quella schietta onestà che ritroviamo nelle sue opere. I vecchi, gli uomini, le donne, i bambini, crudeli o innocui che siano, sono descritti col realismo dell'onestà, senza la

96 Grazia DELEDDA, *Lettere inedite di Grazia Deledda a Pietro Bessi*, cit., novembre 1945, 710.

97 Ibidem.

98 Attilio MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1968, p. 596.

retorica della compassione. I personaggi della Deledda sono uomini e basta. Uomini nella loro complessa, combattuta e tribolata esistenza ritratti nel loro spazio, nel loro tempo. Ma immutato e sempre uguale rimane il problema dell'uomo. Ed è questa la modernità della sua scrittura, la forza che l'ha fatta e che la fa durare nel tempo.

4.7 La suggestione dei paesaggi

Ho vissuto al contatto del popolo e dei paesaggi più belli e selvaggi dei quali è immedesimata l'anima mia... Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne; ho guardato per giorni, mesi, anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo; ho mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba, il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo, e così si è formata la mia arte, come una canzone, un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo.⁹⁹

In questi espliciti riferimenti agli oggetti della sua prima contemplazione, Grazia Deledda dà prova della sua istintiva inclinazione alla solitudine contemplativa e addita la natura, col suo ricchissimo campionario di fenomeni e spettacoli, come la sua prima grande scuola di poesia. Fortunato esito di questa sua attitudine e di questo suo sentimento della natura è il tema del paesaggio, tema a cui la critica ha unanimemente riconosciuto quella preminenza che gli deriva dall'essere un motivo autobiografico e perciò autentico, la cui elaborazione va acquisendo sempre una maggiore libertà col maturare dell'arte dell'autrice. Secondo la fine enunciazione di Francesco Flora, l'arte di Grazia Deledda è principalmente «una intensa virtù di paesaggio nel rapporto tra gli attori dei suoi racconti e i luoghi in cui agiscono e che vivono la loro stessa vicenda [...]

99 È un passo della lettera del 5 gennaio 1902 con la quale Grazia Deledda risponde al professor Haguenin, insegnante di francese all'università di Berlino, che le aveva chiesto notizie sulla sua vita, sulla sua opera e sull'Isola. Lo riporta Lina SACCHETTI in *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, cit., pp. 236-237.

per una consanguinea unità».¹⁰⁰ Più avanti lo stesso critico parla del primo paesaggio della scrittrice, quello sardo, quello «fatto della sostanza che si impresse nella sensibilità di Grazia Deledda, al tempo eroico dell'infanzia, quando le piccole creature umane apprendono a guardare, a udire, a parlare e si caricano sopra le esili spalle il peso dell'aria e della cupola celeste; esso fu la sorgente di tutte le sue memorie».¹⁰¹ Ma la sua innata capacità contemplativa della natura e dei suoi elementi, capacità rinvigorita per di più dallo studio appassionato della natura sarda, non le impedisce di sentire, una volta presa dimora nel continente, il fascino eloquente di altri paesaggi e di altri ambienti, come dimostrano i testi di *Sole d'estate*. Certo non è questo il libro in cui l'autrice per la prima volta rappresenta ambienti estranei all'Isola, ma poiché, come sostiene il Flora, è nel tema paesaggistico che troviamo «l'intima sostanza della sua poesia», *Sole d'estate*, in quanto sua ultima raccolta, è quella in cui meglio si può misurare il progresso, e l'approdo, della sua arte.

I testi di questa silloge presentano, nel loro insieme, un mosaico di luoghi in parte noti ma di continuo variati nelle prospettive, nel gioco dei colori e nella gradazione delle atmosfere: anzitutto, le valli e i monti della Barbagia colti, ora nel tepore di una notte d'aprile (*Scherzi di Primavera*), ora sotto il cielo carminio del tramonto (*La grazia*); poi, i quartieri della Capitale ritratti, ora nei sobborghi che sembrano non conoscere il silenzio (*I diavoli nel quartiere*), ora nei giardini sventrati a favore di nuove costruzioni (*La chiesa nuova*); e infine, il paesaggio da cartolina del litorale romagnolo scoriato, ora dalla spiaggia lucida delle prime ore del mattino (*Il tappeto*), ora dalle terrazze dei grandi alberghi nella quiete del primo meriggio (*Théros*). A questi luoghi si aggiungono poi ambientazioni più difficili da collocare geograficamente, seppur non meno suggestive, come la villa del vecchio poeta di *Luna di settembre*, dalla cui veranda, tra gli intercolumni dei pioppi e del giardino, s'intravede la massa argentea del mare; oppure, il podere de *La madonna del topo*, che col suo tripudio di alberi e fiori dà «l'idea di un paradiso terrestre a coltivazione intensiva»;¹⁰² oppure ancora, le vene dei

100 Francesco FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, vol. V, p. 586.

101 Ibidem.

102 Grazia DELEDDA, *La madonna del topo*, in *Sole d'estate*, cit., p. 166.

sentieri ombrosi allietati dalla primavera inoltrata che il protagonista di *Caccia all'uomo* percorre incessantemente in lungo e in largo.

Se si leggono le descrizioni di tutti questi luoghi, si ha l'impressione che esse producano una certa estraniamento rispetto al movimento narrativo, danno cioè l'idea di uno stacco, come se inserissero di colpo un livello diverso di linguaggio, di letteratura, un comportamento differente nei confronti della parola. Si veda, ad esempio, l'apertura di *Occhi celesti*, dove la splendida descrizione paesistica di un giardino è racchiusa tra due sequenze narrative:

Come spesso le piaceva fare, la signora andò a sedersi sul divano del salotto, nell'angolo del quale meglio si vedeva la finestra del giardino.

Era quasi sera; una sera di maggio, ancora fresca, ma con lievi rossori estivi ad occidente. Nel vano della finestra aperta, attraverso la tenda di finissimo tulle, che dava al quadro di fuori come un'impressione di arazzo, si disegnava una palma, nera, sempre più nera nel rosso stemperato dello sfondo, con le foglie un po' pendule, come grandi ali stanche: dalla vigorosa colonna del tronco pendevano cespuglietti di erbe selvatiche, ed anche un tralcio di pervinca che piano piano chiudeva i suoi fiori come occhi di fanciullo che si addormenta. [...]

Fu suonato con una certa violenza il campanello della porta di strada. Ella si sollevò, fra sdegnata e ansiosa. Non aspettava nessuno, e neppure desiderava visite, a quell'ora.¹⁰³

Talvolta è addirittura lo spazio tipografico a segnalare la giustapposizione della sequenza descrittiva e di quella narrativa, come accade in *Scherzi di Primavera*:

Non la più lieve incrinatura rompeva lo specchio del lucido silenzio notturno: anche le stelle erano ferme come pupille incantate; e solo parlavano, quasi comunicandosi scambievolmente un segreto, i diversi profumi della vegetazione: erba marzolina e festuca; paleino e ranuncolo selvatico: persino la volpe odorava di mentuccia.

E sapeva benissimo quello che doveva fare. Lasciando il compagno immobile in mezzo ad un rovo, si slanciò sola in avanti, con agilità prodigiosa.¹⁰⁴

103 Grazia DELEDDA, *Occhi celesti*, cit., pp. 56-57.

104 Grazia DELEDDA, *Scherzi di primavera*, cit., p. 65.

Come si può notare, la descrizione assume un tono contemplativo che la stacca dal narrato, costruito con periodi più brevi e veloci, e situa quest'ultimo in uno spazio e in un tempo preciso, determinato. Mediante un'elevazione del linguaggio poi, l'indugio descrittivo scatta verso il lirismo con tutti gli elementi e le figure che competono a tale livello di scrittura. Compaiono figure di suono («Pareva una distesa di frumentone appena sgranato messo ad asciugare al sole»),¹⁰⁵ ossimori («Oro argenteo»),¹⁰⁶ polisindeti («E orti sanguinanti di pomodoro, e vigne e distese di grano dorato»),¹⁰⁷ giochi cromatici («E per riconfortarsi solleva gli occhi e guarda di nuovo il sole. Il suo disco rubino è sospeso sul calice di cristallo viola della cima del monte: un attimo, e tutto si scioglie in una fiamma che a sua volta lentamente si spegne»),¹⁰⁸ personificazioni della natura («La terra dormiva tranquilla: ma era il sonno fecondo della primavera. Si sentiva l'alito tiepido dei suoi sogni di eterna fanciulla»)¹⁰⁹ e soprattutto similitudini e metafore con il compito di estrapolare l'oggetto descritto dalla concretezza del narrato («Il mare [...] dà l'idea di un ghiacciaio azzurro sul quale si possa trasvolare, in un'atmosfera di freschezza e di allucinazione»;¹¹⁰ «Ma sopra tutto la incanta la cresta delle chine verdognole ancora sparse di reliquie vulcaniche che l'orafo del tempo ha lavorato come filigrane d'argento»).¹¹¹

Ad uno sguardo complessivo, l'insieme delle descrizioni di *Sole d'estate* può essere suddiviso in due grandi gruppi.

Il primo raccoglie le descrizioni paesistiche che non hanno nessuna funzione all'interno del movimento narrativo. È questo il caso, ad esempio, dell'indugio contemplativo di *Caccia all'uomo*, dove la descrizione del bosco entro cui si muove con occhio vigile il protagonista, bosco del tutto rispondente alle più stereotipate

105 Grazia DELEDDA, *Il tappeto*, cit., p. 144.

106 Ibidem.

107 Grazia DELEDDA, *Il vestito nuovo*, cit., p. 37.

108 Ivi, p. 40. Sull'uso dei colori nell'arte della Deledda rimando a Leonardo SOLE, *I colori di Grazia Deledda*, in Ugo Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti dei Convegni delle Manifestazioni Deleddiane 1986 e 1987*, cit., p. 151; Ada RUSCHIONI, *Poesia delle cose e poetica della luce in Grazia Deledda*, in *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani*, cit., p. 433.

109 Grazia DELEDDA, *Scherzi di primavera*, cit., p. 62.

110 Grazia DELEDDA, *Luna di settembre*, cit., p. 23.

111 Grazia DELEDDA, *Il vestito nuovo*, cit., pp. 36-37.

raffigurazioni di un locus amoenus, non ha molto a che fare con la storia d'inseguimento che viene narrata:

Belli, d'altronde, erano questi luoghi, allietati dalla primavera inoltrata: gli usignoli vi cantavano come in tenzone, l'uno più melodioso dell'altro, con un accompagnamento corale di acque correnti; e lungo le fratte le aspre robinie e le miti ginestre, intrecciate in un eguale desiderio d'amore, mescolavano il bianco lunare e il chiarore di sole dei loro fiori.¹¹²

Il secondo gruppo riunisce tutte quelle descrizioni che, pur mantenendo la loro autonomia di linguaggio, sono partecipi ai fatti narrati, specie alle emozioni dei personaggi. In questi casi, la descrizione dell'ambiente si arricchisce degli stati d'animo delle figure umane, le quali finiscono col gestire il paesaggio come proprio spazio di esperienza e di vita. Esempio in tal senso è il testo *La chiesa nuova*, dove i boschi di lecci e il cielo al tramonto riflettono il sentimento di colei che la natura e le cose osserva e descrive. Così, quando la narratrice avverte un forte senso di stordimento, le ombre degli alberi assumono una forma quasi spaventosa, hanno «come un senso di ostilità e di tragedia: sembrano grandi vecchi sopravvissuti ai loro discendenti, capitani fatti prigionieri dopo l'ecatombe del loro esercito».¹¹³ Il cielo poi pare il riflesso esatto dell'animo della protagonista, angosciata dal dolore fisico ma in cerca della pace dello spirito:

D'un tratto però la strada svolta, sale, va verso l'occidente; e d'improvviso uno sfondo migliore rischiarò il triste andare: è uno sfondo agitato anch'esso; un cielo quasi verde, ferito di nuvole vermiglie, dolorante, ma in lotta contro le tenebre: un cielo di dolore e di speranza.¹¹⁴

Ne *La grazia*, l'asservimento del paesaggio alle esperienze di vita del personaggio avviene in maniera ancora più esplicita. Dapprima, la narratrice descrive un tipico panorama barbaricino:

Mi rivedo sul ciglione sopra la valle pietrosa, poco distante da certe rocce scavate e con aperture basse che non mi

112 Grazia DELEDDA, *Caccia all'uomo*, in *Sole d'estate*, cit., p. 50.

113 Grazia DELEDDA, *La chiesa nuova*, cit., p. 152.

114 Ivi, p. 153.

permettevano di penetrarci; le domus de janas, i celebri monumenti megalitici, abitazioni o tombe preistoriche, dove la fantasia del popolo fa ancora abitare certe piccole fate generose o malefiche a seconda dei casi.

Il cielo ad occidente sopra il versante opposto della valle, è tutto carminio, e al suo riflesso le foglie dei lentischi sembrano tante fiammelle.¹¹⁵

Poi, vinta dallo sconforto per la grave delusione subita, in quello stesso paesaggio la narratrice si ritrova e si identifica:

La mia vita è ormai simile a quella valle solitaria, senza strade, senza giardini, sotto una luce di passione che non avrà sbocco se non nelle tenebre della morte.

Sarò anch'io come il lentischio, che solo per gli umili che ne conoscono il segreto nasconde nelle sue radici la potenza del fuoco, e nel frutto selvatico l'olio per la lampada e per gli unguenti.¹¹⁶

Armonizzazione dell'umano e del naturale dunque, «consanguinea unità» per riutilizzare le parole di Flora, che è in fondo riflesso di quel senso di intimità che la Deledda sente con la natura fin dai primi anni dell'infanzia. Vien da sé quindi che la città, col caos della sua modernità, venga avvertita quasi soltanto la sua invadenza.

Pochissime sono le descrizioni di paesaggi urbani all'interno di *Sole d'estate*. Tra queste, la più rilevante è indubbiamente quella de *Il moscone*, testo in cui al verde giardino rappresentato coi tratti consueti di un luogo idilliaco, si contrappone la città con la sua «puzza di asfalto, di carbone, di benzina, di macchine e veicoli in rotazione»¹¹⁷ che, come «un mare in continua risacca», batte intorno alle sue alte cancellate. Anche in *Théros* la città è avvertita come fastidiosa: la Deledda racconta di trovarsi nella casa al mare e di aver voltato le spalle alla «città rombante e polverosa» col suo «sacco della più grezza realtà».¹¹⁸

Niente di più lontano dagli spettacoli della natura, con la frescura dei suoi boschi, i colori dei suoi fiori, le sue vallate sconfinite. È lì che l'arte descrittiva deleddiana lievita

115 Grazia DELEDDA, *La grazia*, cit., p. 161.

116 Ivi, pp. 161-162.

117 Grazia DELEDDA, *Il moscone*, cit., p. 43.

118 Grazia DELEDDA, *Théros*, cit., p. 179.

verso il sublime e raggiunge i suoi risultati migliori.

4.8 I giochi di luce

Nel suo contributo al primo convegno nazionale di studi deleddiani, tenutosi a Nuoro nel settembre 1972, Ada Ruschioni ha definito la tematica della luce «la dimensione per eccellenza» dell'ispirazione deleddiana passando al vaglio le pagine dei romanzi e rilevando «lo spazio lirico quasi in ogni pagina dato, innanzitutto, a strumenti di luce».¹¹⁹ Tuttavia, l'analisi della critica non menziona la rilevanza della tematica anche all'interno del corpus novellistico, non per trascuratezza, quanto piuttosto perché negli anni settanta questa parte della produzione deleddiana era poco frequentata dagli studiosi, più interessati ai romanzi. Pertanto, il saggio sulla poetica della luce di Ada Ruschioni ha finito col non menzionare una silloge che già nel titolo contiene un'immagine luminosa: *Sole d'estate*.

Nei testi di quest'ultima raccolta, anche semplici schizzi descrittivi acquistano sfumature di poesie da barlumi luminosi. Si legga ad esempio *Luna di settembre*, ove la suggestione del titolo si riverbera nel gioco di luci di grande effetto visivo con cui è descritto l'interno della casa del vecchio poeta solitario:

La luce vi era spenta, ma s'intravedeva egualmente un lieve splendore di cristalli, di mattoni lucidi, di vasellame e di metalli: in una bottiglia di liquore verde, sul marmo di una mensola, una scintilla di smeraldo ammiccava come l'occhio di una civetta.¹²⁰

«S'intravedeva», «splendore», «cristalli», «lucidi», «vasellame», «metalli», «bottiglia», «scintilla», «smeraldo», «ammiccava», «occhio»: è un lessico tutto convergente nella direzione di un'idea di luce. L'immagine inoltre, un vero e proprio mosaico di lumi e barlumi, ha un'ibridazione dolce e fantastica che anticipa ed amplifica

119 Ada RUSCHIONI, *Poesia delle cose e poetica della luce in Grazia Deledda*, in *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani*, cit., p. 460.

120 Grazia DELEDDA, *Luna di settembre*, cit., p. 25.

l'emozione inquietante suscitata dall'irruzione improvvisa di uno sconosciuto apparso, simile ad un fantasma, nell'ombra della notte lunare. Pertanto, qui la nota di luce non resta un dato pittorico a sé stante, ma è calata nella vicenda, obbedisce al movimento del racconto.

Come suggerito dal titolo della silloge, i momenti di pienezza del sole, e non meno i tramonti più accesi, sono i tempi preferiti dalla narratrice nei testi di *Sole d'estate*. Troviamo un tramonto ne *Il vestito nuovo*, *La chiesa nuova* e *La grazia*, mentre il fulgore del sole nelle ore più calde illumina le pagine de *Il tappeto*, *Numeri* e *Theros*. Ad una lettura attenta, si può notare come quasi tutte le scene di luce di questi racconti siano legate ad un momento particolare della vicenda emotiva dei personaggi: l'approssimarsi di una rinascita, la possibilità di una nuova vita.

Si legga ad esempio *Il vestito nuovo* prestando attenzione alle notazioni cromatiche. Nella prima parte del racconto predominano le tinte pallide, i colori tenui, quasi sbiaditi: la protagonista, Lea, è presentata come una signora «già grigia e curva, sebbene non brutta, anzi con un colore di rosa appassita sul viso fine e dolce, e un pallore di gemme sbiadite per mancanza d'uso, negli occhi azzurri e nei denti fra le labbra fine»;¹²¹ la sua quotidianità è «sempre un po' grigia, con uno di quei cieli velati che fanno sperare e mai danno il sole».¹²² Un «eppure» separa questa prima parte di carattere introduttivo dalla seconda, preannunciandoci che qualcosa di straordinario sta per accadere. E infatti dopo poche righe, il lettore è, assieme alla signora Lea, abbagliato da un sole «nel suo più indicibile splendore»;¹²³ «È il sole al tramonto, già lievemente roseo, ma ancora con tutti i suoi raggi». Lea è uscita di casa, si è allontanata dal grigiore della propria vita per tornare alla casa natia, per rivivere i ricordi della sua età più luminosa con addosso il suo vestito nuovo, un abito rosso in grado di farla sentire più viva.

Ne *La grazia* è ancora un tramonto a segnalarci che qualcosa di insolito sta per accadere: il «carminio del cielo» che rende le foglie dei lentischi simili a «tante fiammelle» anticipa l'avvento di una figura salvifica, il cui ruolo – quello di convincere

121 Grazia DELEDDA, *Il vestito nuovo*, cit., p. 35.

122 Ivi, p. 36.

123 Ibidem.

la giovane scrittrice, afflitta dalle critiche impietose dei familiari e dei suoi primi commentatori, a credere ancora nella potenza della parola scritta – è evidenziato dal gioco di luci che si riverbera nel suo aspetto:

Mi volgo quasi spaventata e vedo dietro di me, simile ad una delle janas che abitano le case delle rocce, una piccolissima vecchia tutta vestita di nero. Anche il suo rosario è nero; ma due cose raggianti illuminano la sua figura: la medaglia grande che pende dal rosario, di argento filigranato, con due zaffiri; ed il piccolo viso di lei rassomigliante alla medaglia. Il tempo ha logorato ugualmente il viso e la medaglia, lasciandovi lo stesso splendore: e gli occhi della vecchia pare abbiano acquistato quel loro liquido bagliore d'azzurro, a furia di guardare i due zaffiri antichi.¹²⁴

«Raggianti», «illuminano», «medaglia», «argento», «filigranato», «zaffiri», «splendore», «occhi», «bagliore»: di nuovo un lessico che rimanda alla luce e di nuovo la salvezza: «Questi occhi adesso si fissano su di me, e a loro volta mi danno l'impressione che una nuova luce si sovrapponga all'arido splendore di prima: la luce della fede».¹²⁵

Talvolta, l'istanza-attesa di luce, di una luce, si inverte nell'anelito della pace dello spirito, quindi di una salvezza sì, ma nell'accezione religiosa del termine. Ne *La chiesa nuova*, quando la narratrice sta per vivere un vero e proprio momento epifanico, esperienza che la porterà ad accettare di convivere con il male che da tempo l'attanaglia, è colta da un bagliore azzurro: è il riflesso dei raggi del sole al tramonto che si infrangono nelle vetrate della chiesetta vuota. Non un sole ma la luna piena illumina il momento del trapasso del signor Poldino e di sua moglie in *Nozze d'oro*: la luce della «lucerna d'argento»¹²⁶ del cielo veglia sui due vecchi sposi, lieti per la grazia ricevuta e uniti ora per l'eternità. Ne *Lo spirito della madre*, ancora, dopo aver sentito dentro di sé la voce della madre morta, la giovane e tormentata Lula sente «una gioia indicibile sollevarla tutta» e, tornata a casa, vede tutto «bello e luminoso».¹²⁷

124 Grazia DELEDDA, *La grazia*, cit., p. 162.

125 Ivi, p. 163.

126 Grazia DELEDDA, *Nozze d'oro*, cit., p. 101.

127 Grazia DELEDDA, *Lo spirito della madre*, in *Sole d'estate*, cit., p. 22.

Nella prosa conclusiva, una nota di luce è già nel titolo: *Théros*, trasposizione amplificata dell'espressione greca "sole d'estate". Théros è l'attrice cinematografica più famosa del momento. Non risponde alla classica figurazione di Venere. Eppure, sulle ragioni del suo successo l'autrice non ha alcun dubbio: è per via della luce «che ne estenua i lineamenti» e che le colora gli occhi, occhi con dentro «tutta la giovinezza dell'umanità, col colore del cielo, del mare, del deserto, delle notti delle metropoli tempestose».¹²⁸ Quasi come se la scrittrice si divertisse ad intensificare sempre di più il suo gioco di luci, l'immagine di Théros è poi calata entro un paesaggio altrettanto abbagliante: la celebre attrice è su tutte le copertine patinate delle riviste che circolano tra gli ombrelloni del «dolce e solatio»¹²⁹ paese romagnolo colto nel suo momento di maggior fulgore, quando «il sole a picco tira fuori da ogni goccia d'acqua un gioiello fino».¹³⁰ Uno spazio tipografico e siamo a Roma, di nuovo «nel sacco della più grezza realtà».¹³¹ La luce pare scomparsa nella più fredda delle stagioni. Ma poi rieccola:

Arrivi tu, Mirella, con le guance che hanno la freschezza della brina e gli occhi scintillanti come il prato sotto il sole; tu, che, sì, sei rimasta fedele alla tua Rivista di Cinelandia, e la tieni sotto il braccio, unita alla racchetta adorata, scaldandola col fuoco ardente del tuo sangue adolescente.

E sbuffi, e ti spogli del tuo soprabito sportivo, e butti via, con un moto della testa, il berrettino giallo che sembra uno spicchio di luna: e dici: - Oh, che caldo, che caldo, oggi! Si stava meglio in estate.¹³²

«Occhi scintillanti», «sole», «fuoco ardente», «luna», «estate»: la giovane nipote ha riportato la luce nel grigiore dell'inverno romano. Ma non è l'unico ritorno:

Per consolarti, allora, apri la tua Rivista: e, manco a dirlo, ecco campeggia subito, su uno sfondo verde e rosso come le angurie di Romagna, la figura di lei, Théros, coi capelli lunghi ondulati fino al collo d'ambra.¹³³

128 Grazia DELEDDA, *Théros*, cit., p. 178.

129 Ivi, p. 174.

130 Ivi, p. 176.

131 Ivi, p. 179.

132 Ivi, p. 179.

133 Ibidem.

E allora le due figure si sovrappongono e tramite un luminoso gioco di specchi concludono con un ultimo splendido bagliore il testo, la raccolta e l'opera intera di una scrittrice che, celata nella protagonista di *Nostalgie*, si era definita «avida di sole e d'immensità»:¹³⁴

Théros è quella che è: è quello che tu sei; è la gioia di vivere; è l'estate, che già per te è cominciata col solstizio d'inverno, cioè col crescere del giorno e col crescere della tua statura e della forza dei tuoi desideri.¹³⁵

134 Grazia DELEDDA, *Nostalgie*, Milano, Treves, 1923, p. 194.

135 Grazia DELEDDA, *Théros*, cit., p. 180.

Capitolo V

Gianna Manzini, *Boscovivo*

5.1 I racconti di Gianna Manzini

L'esordio artistico di Gianna Manzini risale all'ottobre del 1920 quando sulle pagine de «La Nazione», il quotidiano fiorentino presso cui scriveva in veste di critico letterario il marito Bruno Fallacci, esce il suo primo racconto con il titolo di *Trasfigurazione*. Segue, sullo stesso giornale, la pubblicazione di una lunga serie di prose brevi, tutte firmate con pseudonimi o col doppio cognome Fallaci Manzini. La collaborazione si protrae fino al 1928 e molti dei racconti ivi pubblicati confluiscono poi in *Incontro col falco* (1929) e in sillogi successive, secondo un modulo, che si delineerà tipico nella scrittrice, «di ripresa dei propri testi e di trasmigrazione degli stessi da una raccolta all'altra, alcune volte con lievi varianti, o con la sola modifica del titolo, altre volte intatti ed identici».¹ La frequente ricomparsa in diverse testate o volumi degli stessi titoli, che complica non poco la bibliografia manziniiana, è dovuta a necessità economiche; spesso l'autrice si trova costretta, come accadeva in quegli stessi anni anche ad altri scrittori e scrittrici, a riunire testi già editi in nuovi volumi in grado di garantirle un momentaneo sollievo. Pertanto, i suoi racconti non sono poi così tanti, quanto le numerose raccolte potrebbero far pensare.

In questi primi testi, se pure la critica ha notato che temi e figure «si addensano troppo fittamente con un risultato che appare subito provvisorio, destinato a futuri sviluppi»,² la Manzini mostra già una forza fantastica profondamente istintiva, che si

1 Giamilia YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in Cecilia Bello Minciocchi et al., *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, cit., p. 25.

2 Giorgio LUTI, *Struttura e tempo narrativo nei racconti di Gianna Manzini*, in Marco Forti (a cura di) *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del Convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*,

traduce in modi personalissimi e complessi di costruzione e di intenti di intreccio.

Nel febbraio 1929, con il racconto *Passeggiata*, l'autrice pistoiese inizia a collaborare con «Solaria», rivista nella quale ella, oltre a pubblicare alcuni racconti (*Un'ora e un giorno, Giornata di Don Giovanni, Giocattolo*), trova i primi significativi riconoscimenti della sua opera da parte dei più prestigiosi collaboratori della rivista.

Così, Gianna si trova subito a far parte del movimento intorno a «Solaria». Al Caffè delle Giubbe Rosse incontra Bonsanti, Pea, Loria, Franchi, Sbarbaro e molte altre brillanti personalità letterarie del periodo, stringendo legami di amicizia che dureranno tutta la vita. Certo, la Manzini mantiene in confronto a molti solariani una «minore intrinsecità» e una «maggiore autonomia nello svolgimento della sua carriera di scrittrice»³ e, rispetto alla narrativa «lenta» di «Solaria», la sua «ha in sé doti di fulmineità, di apprensione immediata dell'oggetto, che sembra contrastare a prima vista con quelle che sono le caratteristiche dei solariani, quella “lentezza” che ha origine, grosso modo, nel ralenti proustiano».⁴ L'affinità con la celebre rivista fiorentina è giocata sul piano dell'inclinazione agli esperimenti narrativi europei (ed è a grandi autrici straniere – Virginia Woolf e Katherine Mansfield – che viene accostata dalla critica) e sulla «conquista di spazi narrativi nuovi che contemperino la sensibilità psicologica e linguistica con un deciso recupero della narrazione realistica».⁵

Nel 1928 esce il primo romanzo, *Tempo innamorato*, il quale, se per certi aspetti può essere ricondotto all'area crepuscolare (amori irrealizzati, atmosfere melanconiche, caratteristici elementi paesaggistici), si dimostra già, per quanto concerne la struttura narrativa, un'opera nuova e tale da rappresentare, per il clima letterario di «Solaria» che lo cercava attentamente, un valido punto di riferimento. Si legga in proposito

Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 97.

3 Giuliano MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 202.

4 Piero BIGONGIARI, *Lo “spostamento” linguistico di Gianna Manzini*, in Marco Fori (a cura di) *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, cit., p. 23.

5 Federica PAOLI, *Firenze. Alle origini della scrittura*, in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, p. 32.

l'intervento di Giacomo Debenedetti nell'importante rassegna critica sulla Manzini ne «La Fiera letteraria»:

Correva per noi un “tempo innamorato” [...]. Poteva darsi che, di fronte a taluni modelli del giorno prima, la nostra sembrasse una stagione di squallore; ma non solo per orgoglio, noi giuravamo di non aver sbagliato la nostra data di nascita. Fu allora che uscì *Tempo innamorato* della Manzini, e il titolo stesso parve un emblema. [...] La Manzini parve ribattezzare, nel senso sperato, la nostra prosa, come Montale pochi anni prima aveva ribattezzato la nostra poesia.⁶

Se pure le ricerche sullo stile cominciano per Gianna Manzini soltanto dopo la lettura di Virginia Woolf (e quindi all'inizio degli anni trenta), già nel suo primo romanzo è possibile reperire anticipazioni di quella che diverrà poi la sua tecnica compositiva, con i suoi giochi d'incastro, il suo congiungersi della realtà interiore con il mondo esterno, la sua rinuncia all'oggettività dei tempi di narrazione.

Dopo il successo di *Tempo innamorato*, l'autrice torna a dedicarsi al racconto, insistendovi con ben cinque raccolte.

Se la prima, *Incontro col falco*, conferma i risultati ottenuti con il romanzo, le due successive, ossia *Boscovivo* e *Un filo di brezza* consentono di osservare la scrittrice «in una sua particolare concentrazione sui dati ed in una attenzione alle cose molto spinta nella direzione del dettaglio e del particolare, quasi in una momentanea sospensione della ricerca di più ampie strutture narrative».⁷ Al contempo, mentre si vanno dissipando i toni crepuscolari di *Tempo innamorato*, viene intrapresa un'operazione di scavo, di progressiva assimilazione del mondo esterno. Per spiegare una così singolare attitudine, secondo Lia Fava Guzzetta, non basta ricercare motivazioni biografiche, come la crisi del suo matrimonio con Fallacci e il conseguente rifugio dell'autrice in una realtà fatta di cose, di animali, di alberi. Si tratta piuttosto di «uno spunto per un arricchimento di tensione e di attenzione destinato a perdurare e a fermentare».⁸

6 Giacomo DEBENEDETTI, *Progetto per un discorso*, in *Omaggio a Gianna Manzini*, «La Fiera letteraria», XI, 19, 6 maggio 1956, p. 5.

7 Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 30.

8 Ibidem.

Dopo la separazione dal marito, nella metà degli anni trenta Gianna Manzini lascia Firenze e si trasferisce a Roma: «Questo fatto – spiega in *Lettera all'editore* – determinò un grande mutamento. Il tempo assunse una misura diversa, veloce, obbligata, che offendeva la necessità di fecondi vagabondaggi in cui l'ispirazione può affidarsi al soffio di fortuna alitante dalla quiete grazia delle cose».⁹ L'iniziale incontro con una città tanto diversa dalla sua Toscana e la difficoltà ad abituarsi ad un nuovo ambiente sono i motivi di un breve silenzio narrativo, una parentesi che si rivela occasione utile per riflettere sul proprio stile e sulla ricerca di nuove modalità espressive. Ma la Capitale è anche una città ricca di stimoli culturali, centro attivo di dibattiti ed iniziative letterarie che la Manzini condivide con il critico Enrico Falqui, al quale resterà legata per tutta la vita.

Ad aprire la produzione della stagione romana è *Rive remote* (1940), un volume di racconti che, oltre a dare spazio ad una dimensione esplicitamente autobiografica (*Specchiata in un sogno, Rive remote, Messaggio*), segna «il passaggio ormai definitivo dal frammento lirico delle prime prove ad una struttura maggiormente definita ed unitaria».¹⁰ Emerge ora un nuovo modo di costruire la prosa breve, in cui il personaggio – sia anche un animale, un albero, un oggetto – non è più un'immagine isolata, ma s'inserisce attivamente nella narrazione, divenendo portavoce di determinati valori semantici.

In questa dimensione conquistata negli anni quaranta vanno individuate le massime realizzazioni del racconto per quanto concerne l'aspetto strutturale. È la stessa Manzini a segnalare questo punto di svolta quando, nella *Licenza ai Venti racconti* (1941), stabilisce con chiarezza l'arco cronologico della sua esperienza fino a quella data cruciale:

Il senso di riepilogo a metà strada che ha per me questa raccolta m'impone una divisione in gruppi. I primi racconti, quelli d'*Incontro col falco*, risalgono al '28-'29; i seguenti, di *Boscovivo*, sono del '31; gli altri di *Un filo di brezza*, furono

9 Il passo è riportato da Stefania GHIRARDELLO, *Biografia*, in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, cit., p. 127.

10 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, «Critica Letteraria», II, 23, 1979, p. 280.

composti tra il '33 e il '35; e prima degli ultimi s'intendono intercalati quelli di *Rive remote*, che in un certo senso fanno tutt'uno con i miei scritti di oggi. In molti ho ritrovato, non senza meraviglia, strade volti emozioni momenti, sui quali avevo impegnato la mia attenzione fin dal principio. Ma diversa, in virtù dei miei anni, è oggi, la prospettiva, diverso il significato e il sentimento. Anni difficili; e chi sa che, per chi ha da lavorare nel nostro modo, la sorte non sia davvero tanto più generosa, quanto più sembra avara.¹¹

Pertanto, i testi antologizzati in *Venti racconti*, sedici dei quali estratti da volumi precedenti, sono da intendere come una tappa necessaria, come una rilettura del passato nei confronti di un presente che urge e costringe al bilancio.

La revisione delle proprie posizioni artistiche e la volontà di giungere a nuove possibilità espressive si concretizza poi nel ritorno al romanzo, con un'opera sperimentale e marcatamente metanarrativa: *Lettera all'Editore* (1945). Come scrive Emilio Cecchi, in «anni che per tutti furono tremendamente sterili», con quest'opera Gianna Manzini porta «la propria arte e la propria maniera a conseguenze paradossali e inaudite».¹² Oggetto dell'opera è il problema costruttivo, sicché il testo «non presenta soltanto un romanzo (diegesi), ma anche la storia del romanzo in esso contenuto (metadiegesi). Romanzo e metaromanzo vengono unitamente offerti al lettore, anzi: in primo luogo, all'Editore, che – nella finzione – ne è il principale e più immediato destinatario».¹³

Successive ed importanti tappe del percorso manziniano nella forma romanzo sono *Il valtzer del diavolo* (1953),¹⁴ che ci mostra l'autrice impegnata «a fissare in simboli precisamente rintracciabili i valori semantici dell'opera»,¹⁵ e *La sparviera* (1956),

11 Il passo è riportato da Giorgio LUTI, *Struttura e tempo narrativo nei racconti di Gianna Manzini*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, cit., p. 93.

12 Emilio CECCHI, *Gianna Manzini*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1987, vol. IX, p. 393.

13 Giamilia YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in Cecilia Bello Minciocchi et al., *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, cit., p. 25.

14 Il volume comprende un breve romanzo, *Il valtzer del diavolo* («che in nessun modo potrebbe infatti definirsi racconto lungo», osserva il De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 299) seguito da dodici racconti brevi.

15 Lia FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini e la forma-romanzo*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna*

considerato uno tra i più complessi e problematici della sua narrativa, costruito per intero intorno al simbolo, esplicitamente indicato, fin dal titolo, come il centro assoluto della storia. Seguono, nel decennio successivo, altri tre romanzi: *Un'altra cosa* (1961), *Allegro con disperazione* (1965) e soprattutto *Ritratto in piedi* (1971), ritenuto da gran parte della critica il vertice dell'esercizio artistico della Manzini, un'opera in grado di integrare felicemente il ritratto familiare e il racconto, la memoria e l'invenzione, l'autocritica e l'amorosa rievocazione delle figure del padre e della madre, destinatari ultimi del messaggio di tutta l'opera dell'autrice che intesse con loro dialoghi personalissimi e senza veli.

Quanto alla seconda parte della novellistica manziniana, nelle raccolte degli anni cinquanta e sessanta, oltre ad arricchire il già ampio ventaglio di tematiche (compare il tema del corpo e quello della morte, mentre viene approfondita la linea autobiografica), la scrittrice porta avanti la sua ricerca formale. Fin dal titolo, la raccolta *Ho visto il tuo cuore* (1953) rivela nella narrativa della Manzini «l'esigenza di un nuovo indirizzo che sia in grado di portarla, in una ricerca di essenzialità, per quanto riguarda l'idea narrativa, all'essenza delle cose».¹⁶ Del resto, nel 1958 è la stessa autrice a sottolineare nella premessa alla silloge successiva *Cara prigioniera* (un po' sul modello della *Licenza ai Venti racconti*) il proprio progresso formale: «Ho sempre creduto che, nel mio caso, moti intimi facessero tutt'uno col giro della frase. È un'adesione che in principio pretese un gioioso abbandono, e oggi un rispetto che mi diventa scrupolo, quasi si trattasse di un mezzo diverso per coglier viva la verità».¹⁷

Da *Il cielo addosso* del 1963 a *Sulla soglia* di dieci anni dopo, il racconto manziniano non fa che approfondire la ricerca di un difficile equilibrio, sospeso com'è tra un'evidente volontà di semplificazione formale e un'esaltante tensione memoriale in grado di riflettere la complessità del reale.

In questo periodo, la Manzini pubblica anche tre libri di ritratti di personaggi illustri, per lo più artisti e scrittori (*Foglietti, Ritratti e pretesti, Album di ritratti*) e due bestiari

Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983, cit., p. 152.

16 Enzo PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, Milano, Mursia, 1977, p. 63.

17 Gianna MANZINI, *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori, 1958, p. 1.

(*Animali sacri e profani* e *Arca di Noè*) nati dal desiderio di investigare «l'innocenza» e il «mistero» che gli animali esprimono nella «purezza espressiva del loro silenzio»,¹⁸ tema tentato e continuamente ripreso nel corso della sua carriera artistica, opere che ampliano l'orizzonte creativo dell'autrice proponendo immagini colte come di sfuggita, scorci della memoria che sulla pagina diventano immagine viva, fotografia animata.

La fortuna di questa scrittrice, all'apice all'inizio degli anni settanta e perdurante nel decennio successivo, conosce in seguito un costante declino: le sue opere finiscono fuori catalogo e il suo nome continua a circolare solo presso gli addetti ai lavori. Un parziale interesse fiorisce dalla metà degli anni novanta in poi, attraverso singole iniziative editoriali che ripropongono i più celebri romanzi o presentano raccolte di inediti. Restano ad oggi ancora in attesa di una ripubblicazione tutti i volumi di racconti.

5.2 *Boscovivo*

C'è stato un periodo della mia vita in cui ho accantonato la narrativa: niente più racconti, niente più romanzi. Scrivevo di "cose", o di vita silenziosa, magari di nature morte. Nacque così il mio *Boscovivo*. Si parlò in proposito di ricerche di stile, di eletti diversivi. Macché. C'era ben altro. Attraversavo una grave crisi, come dire? spirituale, psicologica. Ero sotto le macerie. I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva. Era irresistibile. E io, con personaggi privi di sentimenti, dissanguati, non ho commercio. Ripiegai dunque sulle "cose" (la moda non c'entrava per nulla). Fu, devo confessare, un ripiego carico di sorprese, entusiasmante. E, ritengo, proficuo: ritemperata, placata, ritornai alla narrativa con un'esperienza maggiore.¹⁹

Sono gli anni trenta inoltrati. Il ventennio fiorentino per Gianna Manzini è ormai quasi alle spalle, sulla soglia la aspetta Roma, con tutto ciò che le porterà di nuovo (un

18 Gianna MANZINI, *Arca di Noè*, Milano, Mondadori, 1960, p. 13.

19 Sono parole della stessa autrice, pronunciate rispondendo ad un'intervista di Lia Fava Guzzetta. Si veda Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, cit., p. 2.

nuovo amore, un nuovo paesaggio da abitare e una nuova vita da esprimere in un nuovo stile). Il matrimonio con Fallaci si è chiuso in un fallimento, così come ha chiuso i battenti «Solaria» ed è venuto meno quel clima culturale gravitante intorno alle riviste fiorentine che l'autrice pistoiese aveva vissuto con il calore e l'entusiasmo della giovinezza. Il bisogno di reinventarsi, la ricerca di suggestioni inedite e di nuovi motivi capaci di raccontare le emozioni che la vicenda biografica le genera dentro («I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva») spingono la Manzini alla sperimentazione di modalità stilistiche innovative in grado, in questo momento difficile, di esprimere il suo nuovo rapporto con il mondo circostante, un mondo improvvisamente popolato di «cose» che con l'umano non hanno molto a che vedere:

Ero venuta scoprendo vita anche nelle apparenze più cristallizzate. E dovevo inseguirla direttamente. Tutto il mondo cominciò a palpitare, a vibrare, a formicolare, a sussurrare, a gridare. La materia tutta palpitava: viveva. Bisognava stare attenti, concentratamente attenti per rendersene conto.²⁰

In questa matura presa di coscienza della complessità del reale, le «cose» diventano l'apritisesamo di una nuova poetica: *Boscovivo* (che le vale nel '32 il Premio Galante, dell'Almanacco Bompiani) è l'opera che ne raccoglie gli esiti.

Pubblicata per i tipi Treves-Treccani-Tumminelli nel 1932, la raccolta comprende quindici testi narrativi brevi e una sezione, *Amici alberi*, costituita a sua volta da nove prose. Per le già accennate motivazioni economiche, anche i testi di questo volume confluiranno, spesso con altro titolo, in una o più raccolte successive.

Considerati nel loro complesso, i testi di *Boscovivo* indicano nella Manzini di questo periodo un atteggiamento di studio, di sperimentazione, di raccolta dei materiali: «Si produce l'impressione che ella vada tastando, provando, scoprendo, allargando i confini dell'immaginazione, come prendendo appunti dalla realtà».²¹ Nella recensione del volume apparsa su «Solaria», Raffaello Franchi parla di «processo assimilativo di Gianna Manzini di tutto il mondo esterno».²²

20 Ibidem.

21 Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, cit., p. 30.

22 Raffaello FRANCHI, *Boscovivo di Gianna Manzini*, in «Solaria», VII, 7-8, luglio-agosto 1932, pp.

Ad essere assimilato è anzitutto il mondo animale: mossa da un sentimento di profonda pietas nei confronti di tutti gli animali del creato, l'autrice si immedesima nelle creature che incontra nel suo quotidiano (*Una trota, In una strada non curante*) e, attraverso la sua acuta capacità di penetrazione, arriva ad intuire il loro rapporto privilegiato con il cosmo, che li rende superiori all'essere umano perché in grado di comprendere fino in fondo il mistero della vita (*Bambù, Felicità*).

Nei testi dedicati al mondo vegetale (*Amici alberi*), e quindi in pagine di più evidente impegno descrittivo, oltre a ribadire il motivo della profanazione del mondo naturale da parte dell'uomo, la Manzini rievoca il gusto per la prosa d'arte e per il frammentismo, senza però esimersi, anche qui, dal calarsi nelle sembianze di un fico, di un pero e così via, illuminandone di volta in volta la vibrante vita interiore.

Insieme all'individuazione di queste due nuove categorie contenutistiche, la scrittrice definisce categorie della struttura che verranno via via approfondite nella sua produzione futura, quali il ritratto (*Ritratto di bambina, Complimentosa*), la narrazione – che ora supera i confini spazio-temporali (*Passeggiata, Un'ora e un giorno, Giornata di Don Giovanni*) ora è lineare e schematica (*Giacinto, Giocattolo*) –, l'oscillazione tra l'uno e l'altro (*Salvare una donna*) e il ricordo (*Perdonare, False giornate*).

Così, indagata nelle sue reali componenti, l'esperienza di *Boscovivo* si rivela portatrice di un significativo progresso nella storia della letteratura manziniana, annoverando, come massimo tra i suoi risultati, l'acquisizione di tecniche narrative che saranno alla base dei suoi romanzi più famosi, opere che per unanime giudizio della critica hanno contribuito non poco all'evoluzione della forma romanzo in Italia e in Europa.

5.3 Il tema degli animali

C'è sempre stato un tema di fronte al quale mi sono impuntata. Il tema degli animali. Eh, questo, no; questo, no. Questo lo salvo e

lo salverò finché campo. È un regno. Non si può passarsela d'un regno. Scherzi a parte; non ci posso rinunciare, anche perché, durante questi anni di lavoro, il mio rapporto con gli animali si è andato facendo insieme più entusiasmante e più accorato. [...] Forse è l'innocenza che adesso mi commuove e mi rapisce; un barlume superstite dell'antico Giardino; forse, insieme con l'innocenza, è il mistero: un mistero a volte difeso, parrebbe, deliberatamente. Infatti viene spesso il sospetto che, quasi sull'orlo della parola, essi si sottraggano alla nostra confidenza, dopo avercela accordata in attimi di sbalorditivo abbandono. Ed ecco che mi diventano inesauribile ricerca e conquista d'un rapporto prezioso, raro.²³

Le parole della scrittrice pistoiese nell'*Introduzione* al suo *Animali sacri e profani*, confluita poi nella silloge di ventidue racconti brevi intitolata *Arca di Noè*, rendono immediatamente conto dell'ammirazione e del rispetto che la guidarono nella rappresentazione delle figure animali. Queste ultime compaiono – o come stimoli per lo sviluppo narrativo o come termini di un confronto analogico o come protagoniste assolute – in tutte le opere manziniane: dal *Il valtzer del diavolo*, ove la vista di uno scarafaggio suscita nella protagonista un intenso sentimento di pietà, all'analogia tra l'imperiosa figura della sparviera del romanzo omonimo e la tosse tubercolotica che assilla il personaggio principale; dal cavallo di *Ritratto in piedi* che sul ponte Santa Trinita «s'impuntava; schiumava; impazziva»²⁴ senza mai riuscire a passare dall'altra parte della riva, così come l'autrice da anni non riusciva a concludere il progetto di «scrivere la vita del babbo»,²⁵ fino alle raccolte dal sapore di moderni bestiari intitolate *Animali sacri e profani* e *Arca di Noè*, in cui la Manzini riunisce quasi tutto il corpus animalistico della sua produzione letteraria e che Giansiro Ferrata definisce «album di bestie, squisitamente umanizzate».²⁶ Per la scrittrice toscana, infatti, non si tratta mai soltanto di storie di bestie, ma di immagini o ricordi o riflessioni personali che prendono

23 Gianna MANZINI, *Introduzione*, in *Arca di Noè*, cit., p. 13.

24 Gianna MANZINI, *Ritratto in piedi*, Milano, Mondadori, 1975, p. 23.

25 Ivi, p. 24.

26 Giansiro FERRATA, parere di lettura su *Il mio bestiario*. Riproduzione fotografica in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, p. 102.

spunto dalle suggestioni più varie, dai quadri (*Il sangue del leone; Il cavallo di San Paolo*) alle letture (*La civetta*), da episodi di infanzia (*Gatti pecore bovi e porcellini*) a viaggi (*I passerotti; Serpenti e gufo reale*) o a motivi gastronomici (*Le ostriche*).²⁷

Del resto, la lunga carriera di Gianna Manzini, cominciata negli anni '20, si snoda lungo una linea direttrice che, come ha notato Maria Giuseppina Vitali-Volant, incrocia altri percorsi letterari in cui il tema animalistico appare centrale. Si pensi a Federigo Tozzi che nel 1918 inaugura il tema con *Bestie*, la raccolta con cui lo scrittore toscano aderisce all'estetica frammentistica dei prosatori italiani della sua generazione, scegliendo come soggetti delle sue prose le piccole creature che popolano il suo universo quotidiano, rurale e modesto; oppure a Emilio Cecchi che nel 1920 pubblica la silloge *Pesci rossi*, nascondendo sotto le figure degli animali «gli spettri del presente e gli incubi della vita quotidiana».²⁸ Siamo infatti nel periodo della Grande Guerra e dell'ascesa del fascismo. I testi di Tozzi e di Cecchi rappresentano una digressione dal dramma del presente, oppongono alle forme di chiusura degli orizzonti culturali italiani il viaggio all'interno delle letterature europee.

La lezione dei due autori toscani influenza la giovane Manzini che fa della sua scrittura degli esordi «lo strumento di elezione attraverso il quale intendere la realtà e appropriarsene fino in fondo»,²⁹ una tecnica esigente che consente l'accesso ad un nucleo di vita, reso più vivo e vero dalla presenza di figure animali.

In *Boscovivo* è notevole l'insistere da parte della Manzini sul tema degli animali. Questi, infatti, sono protagonisti di quattro racconti che, con diverso titolo, salvo *Una trota*, del quale resterà il titolo originale, insieme ai due della raccolta precedente (*Incontro col falco*) e ad altri scritti in seguito, daranno vita ad *Animali sacri e profani*.

Il primo dato che è bene rilevare è il sentimento di profonda pietas provato dall'autrice, una spontanea e morale compartecipazione alla pena di ogni creatura del

27 In proposito della presenza degli animali nella narrativa della Manzini si veda: Maria Giuseppina VITALI-VOLANT, *Il bestiario araldico di Gianna Manzini*, in *Arches de Noé*, «Italiés», I, 10, 2006; Cecilia BELLO MINCIACCHI, *I "Bestiari"*, in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, cit., pp. 100-105.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

regno animale. Esempio in tal senso è il racconto *Bambù*,³⁰ nel quale si descrive l'ultima mattinata di vita di un vecchio cane. Il testo si apre con una sequenza descrittiva tutta centrata sull'aspetto stanco dell'animale ormai giunto alla fine della sua esistenza: le ossa che traspaiono nelle radure del pelo, il «tempo addensato» vicino all'orbita e sul cranio, lo «scorato disinteresse» delle orecchie, l'atteggiamento «contegnoso e timido», l'occhio spento.³¹ Quest'ultimo elemento, l'«occhio bianco, un occhio da invischiare il mattino», innesca la rievocazione di un ricordo lontano (quello dell'aggressione subitanea e maligna di una gallina), la cui componente coloristica – «il tegame di coccio, pieno d'un giallo clamoroso quanto un litigio di galline»; il collo di una chioccia «su cui cangiavano i colori battaglieri che un cane s'illude di trovare nel sasso lanciato lontano»³² – contrasta con l'immagine malinconica della bestia che ha aperto il racconto. Niente più pollaio da sorvegliare, niente più sassi da riprendere al volo. Al vecchio Bambù non rimane che il «camminare simile a un confuso ricordare»³³ e la commozione di fronte ad un ciuffo di erba odorosa, segno della coscienza da parte dell'animale di quanto sta avvenendo, della morte ormai prossima.

Il sopraggiungere della morte è annunciato da una serie di elementi emblematici: prima, «qualche fiocco leggero, come di bambagia»³⁴ volto a rappresentare, con lirica condivisione, il soffio vitale che abbandona il cadavere; poi, la goccia di sangue che «scende dalla tempia lungo il muso»,³⁵ rievocazione dell'immagine cristica; infine, l'implacabile tormento di api e mosche, che d'un tratto iniziano a ronzare attorno alla testa di Bambù, come in attesa del suo corpo morto.

La compartecipazione dell'autrice alla sofferenza dell'animale emerge esplicita nella descrizione del momento in cui il cane si accascia a terra morente. Bambù comincia a leccarsi una zampa «che gli diventa consolare, commovente, più che se fosse ferita»,³⁶

30 Il racconto sarà poi inserito nelle raccolte *Animali sacri e profani* e *Arca di Noè* con titolo *Un cane*.

31 Gianna MANZINI, *Bambù*, in *Boscovivo*, cit., p. 113.

32 Ivi, p. 114.

33 Ibidem.

34 Ivi, p. 117.

35 Ivi, p. 118.

36 Ivi, p. 119.

ma non riesce a tenerla sollevata, gli cade e lui china il muso per raggiungerla. Si lamenta fievole e trema. Prima di buttarsi giù cerca di volgersi attorno, ma il tentativo lo fa cascar male, sul fianco. Lo spazio tipografico separa il momento del trapasso della bestia dalla sequenza finale, che pare l'apice di un climax drammatico: un bambino si avvicina strisciando al corpo rigido di Bambù e, nella sua innocenza, cerca di imitare, senza successo, il divino soffio vitale che permetta al cane di rivivere: «Gli soffia su gli occhi chiusi. Vuol riaprirglieli a furia di fiato».³⁷

Come nota Fabio Dal Busco,³⁸ la descrizione dell'agonia del vecchio cane è legata da una serie di intertestualità che non lasciano adito a dubbi sulle corrispondenze con un altro testo compreso, col titolo *Un cavallo*, nella prima raccolta manziniana, *Incontro col falco*.³⁹ Qui, oltre alla perdita di sangue e all'immagine della bambagia che si esala a poco a poco («Sotto la pressione che lo accosciava, aveva sentito qualcosa spremersi in lui, uscirgli per la bocca, cessato il breve rigurgito di sangue, volar su, allargandosi come un fiocco di leggerissima bambagia»),⁴⁰ si ritrovano il ronzio degli insetti attorno al capo e la presenza di un bambino che si ferma interdetto dinanzi al tragico spettacolo del cavallo agonizzante.

Anche l'animale di questo racconto – Giangio, un vecchio cavallo da circo – appare consapevole dell'approssimarsi della sua fine e, come Bambù, ripercorre i momenti felici della sua giovinezza, proponendoli al lettore in contrapposizione alla sofferenza del presente. Pertanto, la Manzini supera l'idea d'ispirazione cartesiana secondo cui gli animali sarebbero privi di capacità di riflessione: essi non solo pensano e rimembrano

37 Ivi, p. 120.

38 Fabio DAL BUSCO, *La memoria del paradiso perduto nell'umana profanazione: "l'Arca di Noè" di Gianna Manzini*, «Versants: revue suisse des littératures romanes», 56, 2009.

39 La vicenda di questo testo è piuttosto complessa: col titolo *Un cavallo* esso è compreso nella raccolta *Incontro col falco* (1929), ma anticipato sulla «Nazione» il 17 maggio 1928; col titolo *Morte d'un cavallo*, il testo torna su «L'Ambrosiano», il 16 febbraio 1940, e in «Prosa», 3, ottobre 1946; di qui, col titolo *Storia di un cavallo*, confluisce in *Ho visto il tuo cuore* (1950); col titolo *Morte d'un cavallo*, appare sul «Giornale», il 10 gennaio 1952, in *Animali sacri e profani* (1953) e in *Arca di Noè* (1960), di nuovo col titolo *Un cavallo*. Apparirà infine, postumo, in *Bestiario. Tre racconti* (1996). Cfr. Cecilia Bello Minciocchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Cucchiella, Giamila Yehya, *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, cit., p. 25.

40 Gianna MANZINI, *Un cavallo*, in *L'arca di Noè*, cit., p. 27.

ma, differentemente dagli uomini, hanno anche la capacità di penetrare fino in fondo al mistero dell'esistenza, di presagire la fine e quindi di accettare la morte con serena indifferenza.

Il pacifico incontro con la morte si ripropone nella tranquilla rassegnazione di una vacca bionda che, in un altro testo a tema animalistico di *Boscovivo*, intitolato significativamente *Felicità*,⁴¹ «non ha giovinezza né vecchiaia, come la terra»,⁴² vive in un eterno presente che la porta ad essere fin da subito estranea alla tragedia che tocca alla compagna. Un giorno, verso sera, la vacca bruna che pasceva da sempre accanto a lei, precipita in una forra, diffondendo nel paesaggio dai connotati edenici lo «scombinato ghirigoro» del suo campano. Il testo prosegue con un gioco di contrasti tra la pacifica indifferenza dell'animale di fronte all'accaduto e l'affanno della vecchia proprietaria delle due bestie. Il «cadere enorme ma ottuso, come se fosse smottato l'orlo del ripiano»⁴³ della vacca bruna è subito dimenticato dalla sua compagna che, «negligente e stracca», pare cancellarlo con la spazzola della coda. La descrizione lenta e dettagliata dell'animale che torna a pascere tranquillo («Subito dopo, fece scorrere fra le labbra un ramoscello d'acacia, serbandone all'angolo della bocca un mazzetto di foglie che poi masticò, mentre già col muso al suolo cercava un ciuffo d'erba, proprio un particolare ciuffo d'erba che doveva essere senza dubbio entro l'arco breve fra cui le oscillava la testa»)⁴⁴ è seguita dalla breve sequenza dedicata alla reazione della vecchia («In quel tempo le passò accanto la vecchia che, attraverso il prato, si buttò giù»). Nella seconda partizione del racconto, la rappresentazione della bestia, a cui è associato un lessico tutto convergente verso l'idea della sua imperturbabilità («Sì fermò», «a grado a grado», «assorto ruminare», «movimento ordinario della testa», «placidità», «adagio», «regolare», «lentezza»), è intercalata tra l'intervento rabbioso di un contadino che nel vedere la vacca sola nel prato urla una bestemmia e il dialogo concitato tra i soccorritori accorsi intorno al cadavere dell'animale. Il mondo umano e quello animale si incrociano

41 Il testo sarà poi incluso nelle raccolte *Animali sacri e profani* e *Arca di Noè* con titolo *Una vacca*.

42 Gianna MANZINI, *Felicità*, in *Boscovivo*, cit., p. 109.

43 Ivi, p. 102.

44 Ivi, p. 103.

nella scena finale, quando la vecchia, che «affannava talmente tanto che non le rimaneva intervallo per singhiozzare»,⁴⁵ giunge sul ripiano verde. Pare volersi lasciare cadere a terra ma nel vedere la vacca bionda immobile si incanta e recupera d'improvviso l'atteggiamento consueto («Le braccia le si composero lungo i fianchi»). Accanto a quella bestia «così bene appoggiata, anzi adagiata nel tempo», anche per la vecchia «tutto quell'affannarsi e piangere di poco prima non contò più nulla».⁴⁶ L'animale, fin qui descritto come parte integrante del paesaggio, in una perfetta comunione con la natura che instaura un'immagine mitica, capace di far risaltare la sua natura primordiale, indica alla sua padrona che quanto accade nel mondo avviene secondo la volontà divina. È questo il riscatto dell'animale rispetto all'umano. I multiformi soggetti che vanno a comporre il bestiario manziniano – si leggano in proposito i racconti *Il sangue del leone* e *Il cavallo di San Paolo* – «sembrano essere beneficiari di un rapporto privilegiato con il cosmo, che li rende superiori all'essere umano grazie alla loro natura primordiale».⁴⁷ Questo ritorno all'affermazione della superiorità dell'animale, già sancita in età medievale, è una caratteristica peculiare dei bestiari femminili novecenteschi, così come ha dimostrato Monica Farnetti attraverso la sua esemplificazione sul caso di Anna Maria Ortese.⁴⁸

Tuttavia, sebbene la Manzini riconosca la condizione di sacralità degli animali, una sacralità che rende le bestie pur così vicine e indispensabili alla vita degli uomini, distanti da loro, chiuse in un mondo che all'uomo è interdetto, nei suoi racconti ella pare non saper rinunciare alla sua «inesauribile ricerca e conquista d'un rapporto prezioso, raro»⁴⁹ con il mondo animale. Questo suo insistito tentativo fa sì che l'autrice non solo cerchi una diretta interazione con le creature che incontra nel suo quotidiano, ma tenti anche un'immedesimazione con esse.

45 Ivi, p. 108.

46 Ivi, p. 109.

47 Fabio DAL BUSCO, *La memoria del paradiso perduto nell'umana profanazione: "l'Arca di Noè" di Gianna Manzini*, cit.

48 Monica FARNETTI, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in Enza Biagini e Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-283.

49 Gianna MANZINI, *Introduzione*, in *Arca di Noè*, cit., p. 13.

In *Boscovivo*, l'empatia della scrittrice con gli animali è presente in tutti e quattro i testi ad essi dedicati. Si noti, per esempio, in *Bambù*, lo spazio dedicato ai ricordi del cane morente: «Piaceva a Bambù una chiocchia, soprattutto per via di quel collo su cui cangiavano i colori battaglieri che un cane s'illude di trovare nel sasso lanciato lontano (riprenderlo subito bisognava, perché luccica in una maniera troppo aizzosa, quando percorre un arco nel sole)»;⁵⁰ oppure, in *Felicità*, la rappresentazione del disorientamento della vacca bionda, costretta a compiere due o tre passi affrettati dalla voce imperiosa del contadino: «Subito si fermò disorientata, quasi fosse giunta a un tratto in un luogo diverso (bisognava averlo raggiunto pascendo, a grado a grado, quel nuovo pezzo di prato, senza perdere occasioni nel tappeto degli odori, e senza distrarre l'occhio da quel suo assorto ruminare di verdi)». ⁵¹ Gesti ed emozioni, quelle degli animali qui osservati, che non sarebbe possibile intuire senza una profonda immedesimazione da parte dell'autrice con i suoi soggetti.

Tale volontà di immedesimazione diventa ancora più evidente quando la Manzini sceglie di adottare la narrazione in prima persona, trasferendo conseguentemente i suoi incontri con gli animali nella sfera del ricordo e dell'esperienza personale. È questo ciò che accade in *Una trota*⁵² e in *In una strada noncurante*.⁵³

Il primo dei due testi si apre proprio con la messa in luce dell'istinto di immedesimazione dell'autrice:

Gigi sa da qual monte è sceso ogni sasso del fiume, da quanti anni e che strada ha fatto: tuffa la mano, lo prende, e ne legge la storia; e può anche dirci se quello è benvisto dalle trote e se di recente ve ne sien passate; ma che effetto faccia a una trota moribonda il giacere e il sentirsi incollare sul piatto non se l'è mai domandato. Io sì.⁵⁴

Attraverso la propensione all'empatia nei confronti degli animali, la narratrice

50 Gianna MANZINI, *Bambù*, cit., p. 114.

51 Gianna MANZINI, *Felicità*, cit., p. 104.

52 Il testo confluirà nelle raccolte *Animali sacri e profani* e *Arca di Noè* mantenendo il suo titolo originario.

53 Nel volume *Animali sacri e profani* il testo si presenta con il titolo *Il bruco*.

54 Gianna MANZINI, *Una trota*, in *Boscovivo*, cit., p. 123.

percepisce che il «bianco specchiante» del vassoio su cui si trova il pesce rappresenti per la creatura agonizzante un crudelissimo «inganno»: quello di trovarsi in uno di quei «brevi specchi d'acqua entro una conca di sassi chiari».⁵⁵ Di qui, l'impulso di riportarlo in acqua, ma il proposito è subito scartato attraverso un breve scambio di battute: « – Si rimette nell'acqua e si riporta nel fiume? – Perché capiti nella nassa di Tonio, e lui gliela rivenda stasera o domani».⁵⁶ Occorre allora, affinché la creatura soffra meno, perpetuare il più possibile la sua illusione di libertà. Le due foglie di castagno bagnate con cui la narratrice copre il vassoio daranno alla trota «il senso di una proda vicina» e l'approssimarla al rigo azzurro all'orlo del piatto le darà l'impressione di nuotare nel riflesso di una striscia celeste di cielo.

La ferma volontà di ricostruire le sensazioni del pesce moribondo, di essere lui, di sentire come lui, sfrena la fantasia dell'autrice che inventa quello che essa stessa definirà «il probabile romanzo d'ogni trota»,⁵⁷ un percorso subacqueo attraverso un paesaggio sfavillante di riflessi e colori, che è occasione di sfoggio delle sue facoltà figurative e del suo istinto associativo. Il protendere il corpo verso la propria testa fa pensare alla fantasiosa osservatrice in qual modo una trota, salendo, giunga in «acque leggere e trasparenti che si troverebbero forse nel punto in cui il nastro azzurro del cielo, sceso fra la doppia fila di vinchi, si posasse su quello cristallino del fiume, accresciuta la pace del dondolare di qualche nuvola bianca».⁵⁸ Alla suggestiva immagine di quiete che trova riscontro nell'improvvisa rilassatezza del corpo del pesce, si somma la sensazione di gioia provata durante uno di quei guizzi che fendono la superficie dell'acqua – «uno svago da giorni di festa» – suggerito dal brusco voltarsi della trota. E poi ancora, il continuo muoversi dell'animale apre alla mente della narratrice «una gradinata di fontane e di vasche, di sgorghi vitrei e di seni azzurri». Il finale è tristemente realistico: il pesce, attratto da un silenzio inconsueto, entra nella nassa d'un pescatore e lì «acquista

55 Ivi, p. 124.

56 Ivi, p. 123.

57 Ivi, p. 129.

58 Ivi, p. 126.

il senso del tempo», «invecchia, anche se giovanissima».⁵⁹

Il livello di immedesimazione raggiunto con «una bestia che non aveva che da serrare le palpebre» è tale da far sì che anche le labbra dell'osservatrice inizino d'un tratto a boccheggiare inconsapevolmente. Avvedendosene, la narratrice prova un senso di angoscia che la porta ad uscire di casa, decisa a rivolgere il suo sguardo attento ad un'altra cosa, ad un'altra storia:

Anche a considerare una pianta mi pareva di trovar subito una storia vera di che soffrire. Pensai alle vetrici, con odio, e intanto tenevo in mano un sasso bianco, filettato, sembrava, col lapis.
– E questo, Gigi, da che valle è venuto?
A ripercorrere l'avventura di quel ciottolo mi riposavo.⁶⁰

Qualcosa di analogo accade in *In una strada noncurante*, dove in «una strada stretta in cui i palazzi sembra fingano di non conoscersi»,⁶¹ la narratrice è sorpresa da un bruco che, «mascherato con segni minutissimi di celeste di viola di verde e anche d'un minio fresco che a toccarlo si stamperebbe sulle dita»,⁶² percorre l'orlo del marciapiede prendendo per buona l'indicazione di un rigo luminoso. L'autrice si sofferma ad osservarlo, gode della «felicità» della piccola creatura su quel «truciolo di sole» e fantastica di poter assistere alla sua avventura con un cannocchiale, oppure sdraiata a terra, dalla distanza che è giusta per il furbo ammirare dei fanciulli. L'immagine ravvicinata del piccolo bruco che corre ostinato fa perdere alla narratrice «il senso della favola» e le permette l'immedesimazione:

Mi soffermo perfino a chiedermi se l'andare snodato del bruco e la delicata presenza di quei colori sull'orlo estivo de' suoi anelli, non alludano al ricordo di vie segrete nella polpa d'un frutto, di camminamenti su foglie, di riposi covati dal tepore d'una zolla, e giungo ad avvertire quanto sia incompatibile sul sasso ruvido quel corpo setato, avendone disagio.⁶³

Ecco che allora, ella prova a raccogliarlo su una cartolina. Il bruco la respinge, si

59 Ivi, p. 129.

60 Ivi, p. 130.

61 Gianna MANZINI, *In una strada noncurante*, in *Boscovivo*, cit., p. 134.

62 Ivi, p. 133.

63 Ivi, p. 135.

ribella, ma alla fine cede e si acciambella sul cartoncino. Lì, conosce il suo dito, ma se la donna si «rallegra tanto» per quel contatto, il bruco pare «ubriacato» e prosegue incerto sui margini della cartolina, scansando ostacoli immaginari. A quel punto, sovviene il presentimento «che l'avventura finirà male». Il contatto uomo-natura rompe l'incanto di quello che alla narratrice era parso essere un felice incontro e a rendere i due «più che mai stonati» si aggiunge un ragazzo sbucato da chissà dove che prende ad osservarli. «Del quadro bello, da contemplare col cannocchiale, come risolto per assurdo in una commovente sproporzione, non resta più nulla»: ⁶⁴ la luce s'infiacchisce e una finestra si spalanca clamorosa, presentando una donna arruffata. L'autrice è improvvisamente disorientata al pari del bruco che si era proposta di salvare. Decide di lasciare l'esile creatura nello spazio verde in fondo al marciapiede, ma lì, appena posatasi su una foglia, la piccola bestia è aggredita e risucchiata da un grosso ragno nero. Forse, quel bruco che se ne andava caparbio per la via lastricata era in fuga dall'insetto e non in cerca di un raggio di sole. Forse, quindi, l'occhio umano può solo tentare di penetrare nel mondo animale per rapide intuizioni che non troveranno mai il conforto della conferma. Forse, allora, l'essere umano deve evitare ogni pretesa di onnipotenza e accettare il «mistero» racchiuso nel silenzio animale.

Nei racconti della Manzini, il contatto tra l'uomo e l'animale è quasi sempre rappresentato in modo decisamente negativo. In *In una strada noncurante*, dopo aver sfiorato il polpastrello della narratrice, il bruco «appare deceduto, povero» e la comparsa dell'umana realtà circostante (l'accendersi delle luci dei palazzi, lo sguardo di un ragazzo, l'affacciarsi alla finestra di una donna arruffata) è messa in relazione con la triste fine della piccola creatura («Uno scompiglio così improvviso di certo mi condurrà a sbagliare»). ⁶⁵ In *Una trota*, viene detto esplicitamente che, ad incattivire il pesce non sono stati i fucelli della nassa, né il bigoncio del pescatore, né l'asciuttezza del piatto, bensì la mano che l'aveva agguantato: «Di quella stretta, di quel calore ripugnante, di quell'imperiosa sostanza, pativa tutt'ora l'offesa che l'aiutava a morire». ⁶⁶ Se si

64 Ivi, p. 137.

65 Ivi, p. 137.

66 Gianna MANZINI, *Una trota*, cit., p. 129.

considerano anche testi successivi alla raccolta del '32, gli esempi si moltiplicano fino al punto in cui l'animale, assoggettato dalla prepotenza umana, viene privato della propria dignità: in *Allo zoo di Roma* le bestie ridotte in cattività per il divertimento dell'uomo assumono comportamenti innaturali in grado di riflettere «tutti gli umani difetti, la vanità, la superbia, l'ipocrisia»;⁶⁷ in *Capponi diventati don Giovanni*,⁶⁸ dove si prefigurano le aberrazioni genetiche figlie di un delirio di onnipotenza, un capponi ultra-ricostituito, imbottito di testosterone e vitamina E, trovandosi di fronte ad una gallina, diventa protagonista di un tragicomico spettacolo per medici, guardiani e visitatori.

La sacralità degli animali, evidente soprattutto nel loro potere di comunione con il tutto, e si vede bene in *Felicità*, giacché la vacca riesce a rimodellare il paesaggio che non solo si modifica in rapporto alle linee del suo corpo, ma assume grazie a esso una sagoma comprensibile, quasi «ne fosse una spiegazione il profilo della bestia»,⁶⁹ la sacralità, dicevo, viene meno quando è l'uomo ad intervenire, corrompendo quello stato di grazia, l'innocenza, con il quale l'animale è venuto alla vita. In altre parole – e in riferimento al titolo del primo bestiario manziniiano, *Animali sacri e profani* – l'animale vive sempre nella sfera del sacro e precipita nel profano quando entra in contatto con la specie umana.

5.4 Amici alberi

Se la tematica degli animali interessa l'intera produzione artistica di Gianna Manzini, quella degli alberi pare non trovare altro rilevante riscontro al di fuori delle pagine di *Boscovivo*, dove i testi a soggetto arboreo sono tutti riuniti in una sezione compatta intitolata *Amici alberi*. Eppure, l'autrice dovette ritenere rilevanti i suoi testi dedicati agli alberi se teniamo presente che questi vengono evocati nel titolo stesso del

67 Gianna MANZINI, *Allo zoo di Roma*, in *Arca di Noè*, cit., p. 170.

68 Gianna MANZINI, *Capponi diventati Don Giovanni*, in *Arca di Noè*, cit., pp. 140-147.

69 Gianna MANZINI, *Felicità*, cit., p. 105.

volume.

Alcune tra le nove brevi prose della sezione rievocano i racconti che hanno come protagonisti figure animali, specie per la ripresa del tema della profanazione del mondo naturale da parte dell'uomo.

Il pero nano nel testo omonimo, per esempio, è stato deturpato nel suo aspetto originario dalla mano del contadino che, egoisticamente, per godere al meglio della sua produttività, lo ha gravato di una stampella per ogni ramo e di un sacchetto di carta trasparente per ogni frutto, tanto da farlo sembrare «un riccone ammalato», o «un ragno mostruoso», o «uno di quei bambini che reggon male il testone, traballanti nella cesta di vimini». ⁷⁰ Così ridotto, «tra grucce e fasciature», il piccolo albero sente sopra di sé l'attenzione di tutto l'orto, che pare avere «in ogni foglia una sillaba lucida di sdegno» nei suoi confronti. A concludere il dramma giornaliero della pianta è «una beffa», «una stregoneria»: mentre passerotti e fringuelli saltellano sui rami degli alberi vicini, uniti dal comune «progetto di volo», sul pero nano sale ogni sera una goffa e starnazzante gallina che, continuando a gonfiarsi con soddisfazione, pesa sempre di più «sull'alberino gracile e oppresso». ⁷¹

Anche *Una palma* si apre con un'immagine desolante, occasione di un accumulo di metafore suggestive: su un tronco a scaglie, «simile a discorsi da nonna, tutto riprese e passi indietro come nelle novelle», ⁷² sporgono delle rame che, se fossero state contente avrebbero ricordato dei grandi «ventagli giapponesi», ma siccome sono disperate, danno l'idea di «un fasto in isfacelo». Sono i rami di una vecchia palma anche qui depredata della sua originaria bellezza dalla mano dell'uomo che, nel vederla spingersi verso la strada, l'ha imprigionata in un anello di ferro sostenuto da un braccio murato alla casa. Ora l'albero è irriconoscibile. Le foglie, dimentiche del cielo, grondano all'ingiù e la cima del tronco è diventata morbida, come svenuta. Gli uccelli e i bambini gli stanno alla larga: provano timore per quel triste «prigioniero ossesso».

Il terzo testo dedicato al motivo della perturbante azione umana nel regno della

⁷⁰ Gianna MANZINI, *Un pero nano*, in *Boscovivo*, cit., p. 72.

⁷¹ Ivi, p. 74.

⁷² Gianna MANZINI, *Una palma*, in *Boscovivo*, cit., p. 80.

natura, *Favola dell'ulivo*, si apre con una lunga sequenza descrittiva che si potrebbe considerare, a mio avviso, uno splendido esempio di quello che è stato definito «l'uso dilatato delle capacità sensoriali»⁷³ della Manzini, mediante il quale, seguendo l'accumulo delle sensazioni, l'autrice raggiunge una rara qualità di penetrazione che conferisce all'oggetto descritto – in questo caso gli alberi degli ulivi – una profonda ed intensa vita interiore:

Gli ulivi sono alberi assorti. Su quelle rame caute per via delle molte giunture anchilosate, da pianta santona, le fronde non fanno clamore: tutt'al più sfrusciano discrete un invito al silenzio. In distanza, essi sembrano occhi sfocati, con la luce sommersa nell'iride, occhi di chi è intento a voci lontane. Amano sentir cantare, e non bisogna credere che verso il mare si pieghino soltanto per simpatia di colore. [...] Credono in una vita eroica e remota: qualcosa di favoloso che ci dovette essere in principio, forse un segreto a mezzo con la luna e con l'acqua, forse il peccato d'una felicità che negava la terra, e poi una condanna d'esilio mortificante sì da dovere ora sollevare braccia piegate all'altezza del viso: gesti e malinconia da purgatorio.⁷⁴

Si osservi come da una serie di sensazioni uditive («Le fronde non fanno clamore») e visive («In distanza, essi sembrano occhi sfocati»), l'autrice giunga ad intuire la vibrante interiorità degli ulivi («Amo sentir cantare»; «credono in una vita eroica e remota»). Tale meccanismo conoscitivo ha il fine di presentare al lettore la specie arborea a cui appartiene il protagonista della «favola» che sta per essere narrata: «Un povero ulivo disorientato e, per così dire, sviato». L'ulivo è sviato dal canto dei ragazzi di una scuola che lo spinge a protendersi sempre di più verso la facciata bianco splendente. Così, divenuto d'intralcio, si decide di abbattere l'ulivo cresciuto storto. L'intervento dell'uomo, più brutale che mai in questo testo, rompe l'atmosfera incantata che la descrizione iniziale e la storia dell'albero avevano creato, sicché il titolo si rivela essere amaramente ironico.

Un pero nano, Una palma e Favola dell'ulivo sono i tre testi della sezione in cui a

73 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, cit., p. 269.

74 Gianna MANZINI, *Favola dell'ulivo*, in *Boscovivo*, cit., pp. 89-90.

prevalere è un ritmo narrativo, sono prose in cui, nonostante la scelta di un soggetto a evidente impegno descrittivo, è ravvisabile un intreccio, seppur esile e semplice, articolato quel tanto che basta per veicolare il motivo già trattato dell'arrogante interferenza dell'umano nella sfera del naturale. Negli altri testi di *Amici alberi* a dominare è la descrizione, ove è più che mai riconoscibile l'influenza diretta della prosa d'arte che conferisce alla scrittura manziniiana di questo periodo i lineamenti inconfondibili di un esercizio di frammentismo.

Si faccia caso, per esempio, al gusto per la costruzione dell'immagine isolata, riprodotta con una minuziosa cura del particolare da una prosa che non può non rimandare alla matrice rondesca:

Il cipresso senza compagno mi si presentò vecchio, disceso, rientrato, tutt'un colore fondo, più solo che mai. Pareva un uomo: aveva il viso d'un uomo che sconti una bella audacia. Senza vertice, le ultime rame fitte componevano una breve corona entro cui colava, dolce, un po' di celeste.⁷⁵

Talvolta, all'immagine isolata è preferito un affastellamento di immagini, come in passi di questo genere:

Non amavo i cipressi. Li vedevo trafiggenti, con un pensiero solo, abbottonatissimi, spesso simili corvi ravvivati che da un greppo spiassero, movendo soltanto la testa; e in un paesaggio come quello che comporta gli ulivi, e abbraccianti archi di mura, e l'ingenuità delle siepi che offrono al campo una difesa puerile, da ragazzi, e l'adolescenza gentile delle canne così chiare e innocenti che l'acqua sola può far loro compagnia, e l'avventura del grano, mi sembrano signori di troppo rispetto, gente da cerimonia, sempre in abito da sera.⁷⁶

Con un accumulo di espressioni metaforiche spesso costruite mediante l'associazione di un termine riferito al mondo vegetale e di uno riferito al mondo umano («L'ingenuità delle siepi», «l'adolescenza gentile delle canne», «l'avventura del grano»).

Tali rimandi alla prosa d'arte sono ancora più evidenti sul piano stilistico, dove l'intensa ricerca formale emerge a vari livelli, dalla complessa organizzazione sintattica

75 Gianna MANZINI, *Un cipresso*, in *Boscovivo*, cit., pp. 76-77.

76 Ivi, pp. 78-79.

del periodo (frequenti sono ad esempio le posposizioni del soggetto: «In faccia al mare, al limite della spiaggia, c'era un albero mendicante»)⁷⁷ all'uso copioso dell'aggettivazione (numerose le terne di aggettivi: «Una solitudine larga, riposata, fiduciosa»)⁷⁸ spesso sistemata in struttura di climax («Un cielo compatto, iradato, fragilissimo, di certo l'ultimo»),⁷⁹ dall'abbondanza dei procedimenti analogici alla scelta di un lessico colto ed elevato.

In questi testi più che altrove, si nota poi la tendenza tipica della prosa d'arte ad ampliare, arricchire, estendere di continuo ogni momento della narrazione con l'aggiunta di notazioni collaterali ai nuclei centrali attraverso forme gerundiali («E si capisce come il contadino, guardando l'ulivo, s'intenerisse, e lo interrogasse, saggiandolo amoroso con le nocche»),⁸⁰ coordinate introdotte dai due punti («La strada gli piaceva: guardandola si ritrovava in una memoria remota: quell'odore secco lo commoveva, dandogli il senso di un sole implacato»)⁸¹ o semplici notazioni incidentali («L'albero si sentiva cinto, proprio all'altezza della sua vecchia cicatrice, da una nuvola fresca»)⁸².

Tutte queste tendenze stilistiche possono far pensare che alla Manzini stia a cuore soltanto la raffinatezza della descrizione, l'elemento formale nella sua assolutezza – ed i valori formali di questa scrittrice sono tali da avvalorare ipotesi del genere – ma va osservato che, al di là di una prosa elevata che è poi per lei quasi un istinto naturale, l'esercizio narrativo rivela alla fine le reali tensioni dell'autrice.

Non è difficile notare infatti che agli «amici alberi» la scrittrice presta le proprie emozioni, affinché essi vivano sulla pagina oltre che nella realtà biologica del mondo. Così accade che il vibrare delle canne mosse dal vento sia spiegato con il loro timore della solitudine, poiché esse «si sa, hanno uno spirito collegialesco, forse un'anima

77 Gianna MANZINI, *L'albero mendicante*, in *Boscovivo*, cit., p. 95.

78 Gianna MANZINI, *Una palma*, cit., p. 81.

79 Gianna MANZINI, *Un cipresso*, cit., p. 78.

80 Gianna MANZINI, *Favola dell'ulivo*, cit., p. 93.

81 Gianna MANZINI, *Una palma*, cit., p. 81.

82 Gianna MANZINI, *Un cipresso*, cit., p. 77.

collettiva».⁸³ Il cipresso solitario tagliato al suo vertice da una nuvola ha lo «stato d'animo da innamorato felice»⁸⁴ e il salcio, privato della ricchezza della sua chioma, è intenerito solamente dal «pianto delle viti giovani».⁸⁵ La storia di *Un fico* poi è tra tutte la più umana: solo quando al vecchio fico, per lungo tempo «diffidente e dubitoso», viene strappato via «l'alberino» che gli stava crescendo affianco, la pianta riconosce «la propria paternità» e capisce, ma troppo tardi, il suo errore.

Per i testi di questa sezione vale pertanto l'ipotesi della raccolta di materiali narrativi al fine di scoprire in tutte le sue componenti quel particolare e necessario momento della realtà nel quale le cose, nelle «apparenze più cristallizzate»,⁸⁶ si rivelano custodi e portatrici di una misura sentimentale che l'autrice, direttamente intervenendo, sente il bisogno di mettere in luce.

5.5 Le modalità narrative

Insieme all'individuazione di queste due categorie contenutistiche (gli animali e gli alberi), in *Boscovivo* la Manzini definisce importanti categorie della struttura che verranno via via approfondite nella sua produzione futura.

5.5.1 La narrazione

Nei racconti di *Boscovivo*, Gianna Manzini sperimenta inedite modalità narrative che permettono di rintracciare anche nella forma breve del racconto le premesse di una volontà creativa di impronta antitradizionale, che giustifica quel sovvertimento delle strutture a cui alludeva già Montale nella recensione al primo romanzo⁸⁷ e che sarà

83 Gianna MANZINI, *Le canne*, in *Boscovivo*, cit., p. 85.

84 Gianna MANZINI, *Un cipresso*, cit., p. 75.

85 Gianna MANZINI, *Un salcio*, in *Boscovivo*, cit., p. 83.

86 L'espressione è della stessa autrice. Cfr. Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, cit., p. 2.

87 Cfr. Eugenio MONTALE, *Il libro di cui si parla. "Tempo innamorato"*, «La fiera letteraria», IV, 32, 5 agosto 1928, p. 2. Ora in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e*

caratteristica precipua delle opere dei decenni successivi.

Si prendano *Passeggiata* e *Un'ora e un giorno*. Qui, dato per scontato il superamento dell'ordine narrativo di tipo naturalista, lasciato alle spalle l'andamento razionale del racconto, si afferma coraggiosamente quello che è stato definito, come ho già detto, «un uso dilatato delle capacità sensoriali»,⁸⁸ attraverso il quale è possibile il riaffiorare alla memoria della dimensione passata e al contempo una sensibile attualizzazione dell'immagine, seguendo l'accumulo delle sensazioni nell'intimità più segreta del narratore o del personaggio.

Si noti, in *Passeggiata*, testo volto a raccontare scene di vita cittadina intraviste durante la sosta di un tranvai, il continuo alternarsi delle sensazioni della narratrice a immagini della sua memoria.

Ma scure quanto un divieto mi si presentavano lì davanti le figure d'un uomo e di una donna alluttati. Mi fanno l'effetto di una mano pesante e ghiaccia sulla testa; e provo un disagio, una mortificazione, quasi avessi rubata la mia letizia numerosa e mi toccasse a trafugarla [...].⁸⁹

Guardo quella donna e mi rammento la volta che, bambina, scrissi col getto dell'annaffiatoio il mio nome sulle lastre di una corte calde di sole.⁹⁰

Simile la costruzione del testo *Un'ora e un giorno*, racconto dell'itinerario quotidiano di un lattaio. Anche qui la successione delle figure del racconto è interrotta dai ricordi:

Di fronte a quello vide Vittoria darsi un colpetto ai riccioli, aggiustandosi la scollatura e comporre un viso ravvivato che la fece parere come di domenica, sebbene una confusione coperta, uno scontento, forse la volontà di nascondersi la gualcissero [...].⁹¹

Subito gli si offrì il ricordo di certi pomeriggi festivi in casa di amici, dove le giovani sono accomodate come se aspettassero di riconoscersi rapite in una frase galante; e risentì l'odore di quelle

intellettuali del Novecento. Gianna Manzini, cit., p. 139.

88 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, cit., p. 269.

89 Gianna MANZINI, *Passeggiata*, in *Boscovivo*, cit., p. 37.

90 Ivi, p. 41.

91 Gianna MANZINI, *Un'ora e un giorno*, in *Boscovivo*, cit., p. 37.

stanze troppo piene di gente, quando la cipria sul collo e sulle gote delle ragazze pare abbia aspettato un'ora speciale, turbata, per farsi viva [...].⁹²

In questo caso si può quindi concordare con quanto sostenuto da Anna Nozzoli: «Il modo precipuo di articolare il materiale narrativo escludendo rigorosi passaggi logici, appare particolarmente manifesto nella intensa osmosi tra esperienza autobiografica del narratore e figure del racconto, riprodotte attraverso l'ottica deformante dell'impressione o utilizzate come elemento di tramite con la dimensione memoriale».⁹³ Il risultato è quello di un testo costruito attraverso una giustapposizione di sensazioni e di immagini senza un'effettiva volontà unificatrice, un accumulo di elementi che, nel continuo rimando a componenti del presente e ad immagini del passato, crea «un tempo fermo e irreale al quale si affida, in ultima analisi, tutto il significato tangibile del racconto».⁹⁴

Nel testo conclusivo del volume, *Giornata di Don Giovanni*,⁹⁵ l'alternanza tra la dimensione temporale del presente e quella del passato, e quindi la rinuncia all'oggettività dei tempi di narrazione tradizionale, è ulteriormente complicata dalla distribuzione della narrazione su tre piani:⁹⁶ racconto oggettivo in terza persona («La primavera lo mortificava, anche perché gli pareva che questa stagione fosse un madrigale alle donne»),⁹⁷ monologo interiore (««Perché l'ombra mi fa sempre pensare al velluto, e mi dà voglia di sdraiarmi?»»)⁹⁸ e discorso indiretto libero («Chi sa quando sarebbe stato possibile, con Roberta, un simile conversare da vacanza, tutto ozi e svaghi d'una intelligenza disimpegnata: prima bisognava riappacificarsi»).⁹⁹ Attraverso questo gioco narrativo, il protagonista – un fatuo amatore di provincia – viene descritto nei

92 Ivi, p. 178.

93 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, cit., p. 269.

94 Giorgio LUTI, *Struttura e tempo narrativo nei racconti di Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., p. 97.

95 Mantenendo lo stesso titolo, il testo confluirà nei volumi *Cara prigioniera* e *Venti racconti*.

96 Lo nota Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, cit., p. 32: «La distribuzione della narrazione su tre piani – racconto oggettivo in terza persona, monologo interiore, discorso libero indiretto – darà movimento e novità al dettato, contribuendo ad arricchire la dimensione sperimentale di tutta quanta la raccolta».

97 Gianna MANZINI, *Giornata di Don Giovanni*, in *Boscovivo*, cit., p. 211.

98 Ivi, p. 212.

99 Ivi, p. 214.

tratti della sua psicologia – egoismo, ipocrisia, incapacità di amore – mediante riflessioni, fatti o antefatti, senza che l'autrice intervenga mai ad analizzarne la personalità. Emerge qui, come nota Lia Fava Guzzetta, il modo tipicamente manziniano di «proporre un'analisi conducendola, non sotto forma di scavo di coscienza, quanto piuttosto sulla scorta di dati concreti, avvenimenti del passato o del presente, azioni ritagliate da un insieme di carte in regola o non in regola, che garantiscono come documenti concreti della consistenza di un tessuto psicologico del personaggio».¹⁰⁰ Sicché episodi della fanciullezza o avvenimenti dell'oggi, rievocati tanto dal personaggio stesso quanto dalla voce narrante, sono l'occasione narrativa che mette a fuoco l'ambigua psicologia di questo Don Giovanni.

Talvolta, le immagini rammentate dalla memoria del protagonista arrivano ad acquisire una funzione simbolica. Si osservi, ad esempio, il passo che narra il ritorno a casa dalla moglie del Don Giovanni, dopo una giornata trascorsa tra una donna e l'altra:

– Dunque domani ti lascio dormire.

– Macché! Bisogna che sia allo studio avanti le nove.

Gli era tornato in mente che una studentessa, prima d'entrare a scuola, si voltava a guardarlo. [...] «Prima o poi le parlo, le dico...». Ma alle sue spalle c'era quello che sputava in terra.¹⁰¹

Dove il ricordo della figura dell'uomo che sputa per terra e che ricompare alle spalle del protagonista, nel momento in cui questo torna a pensare ad una vecchia amante, rappresenta una proiezione simbolica della sua cattiva coscienza.

Al di là dell'impegno manziniano nello sperimentare una cifra narrativa originale, è chiaro comunque che, in un'opera d'esordio quale è *Boscovivo* – è bene ricordare che la maggior parte dei testi della raccolta furono pubblicati dall'autrice già nel corso degli anni venti – il racconto non sempre risente di fermenti innovatori.

In *Giacinto*,¹⁰² ad esempio, la narrazione si sviluppa linearmente ed è in grado di chiudere l'azione in uno spazio esatto, che non presenta incursioni nel passato o nel futuro. Come vuole lo schema narrativo di tipo tradizionale, l'esordio del testo ci

100 Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, cit., p. 32.

101 Gianna MANZINI, *Giornata di Don Giovanni*, cit., p. 226.

102 Con lo stesso titolo, il racconto sarà inserito nella raccolta *Venti racconti*.

fornisce indicazioni circa il personaggio («Il vecchio s'alzò, [...] ma nelle ginocchia gli si vedeva la cautela solita nel marinaio che abbia molto lavorato su una barca leggera»)¹⁰³ e l'ambientazione («Un gabbiano sfiorò appena un'onda, anzi la scuci»)¹⁰⁴. Segue l'evento che mette in moto l'azione («Gli si avvicinò una bambina. [...] – Voi non lavorate mai! Ora che siete guarito, qualche cosa dovrete pur fare. [...] Il loro discorrere sarebbe stato proprio bello, ricco di vere confidenze, se in quell'istante non fosse caduto ai loro piedi un grande aquilone. [...] Si persuase subito che l'aquilone era suo»)¹⁰⁵, lo sviluppo delle vicende (il vecchio marinaio compra una piccola barca trasandata e la rimette a nuovo) e la scena finale (la barca che prende il largo da sola).

Pur adottando una geometria costruttiva di tipo tradizionale, impensabile già nella Manzini degli anni trenta, *Giacinto* non rinuncia a significati nascosti o a immagini simboliche. Il nome del personaggio principale rimanda infatti all'omonimo eroe greco amato da Apollo, dio del sole, e da Zefiro, dio del vento, due elementi – il sole e il vento – riconducibili alla figura del marinaio e quindi del protagonista. La bambina vestita di bianco che appare invece sul limitare del racconto pare essere una proiezione simbolica della riacquistata beatitudine di Giacinto che, costretto ad abbandonare la vita di un tempo, ristabilisce un contatto con il mare attraverso l'avventura di una piccola barca in rotta verso l'orizzonte.

Anche *Giocattolo*¹⁰⁶ ha un andamento schematico. La prima parte è occupata dal racconto di un episodio d'infanzia della voce narrante: vista l'«indignazione» dei pesci rossi della vasca in fondo al giardino, la protagonista e il cugino decidono di portare in mare il nuovo pesce giocattolo comprato al bazar, soprannominato Loro; con l'obiettivo di osservare la reazione degli altri pesci, i fanciulli gettano la loro triglia di celluloido nelle reti di un ragazzo pescatore; quest'ultimo, scoprendo di aver catturato un pesce finto, incollerito, scaraventa il giocattolo facendolo affondare. Con la seconda parte, il

103 Gianna MANZINI, *Giacinto*, in *Boscovivo*, cit., p. 141.

104 Ibidem.

105 Ivi, pp. 142-143-144.

106 Con il titolo di *Un pesce falso fra pesci veri*, il racconto confluirà nella raccolta *Animali sacri e profani*. Di nuovo con il titolo *Giacinto*, ricompare poi nella silloge *Venti racconti*.

racconto si trasferisce nel presente, con la descrizione del ragazzo che molti anni prima fece affogare il pesce Loro. Diversamente da quanto accade in molti altri testi della silloge, qui il piano del presente e quello del passato si mantengono ben distinti, anzi, il passaggio tra l'una e l'altra dimensione temporale è segnalato, oltre che dallo spazio tipografico, anche da una precisa indicazione della voce narrante: «Ho riconosciuto quest'anno, sulla stessa spiaggia, il bambino che mi fece affogare il pesce Loro».¹⁰⁷

Oltre a strutture di stampo tradizionale, la narrazione manziniana si mostra per molti aspetti ancorata ad alcune esperienze letterarie del primo Novecento. L'influenza della prosa d'arte, come già rilevato per la bella serie di testi di *Amici alberi*, appare evidente anche in questi racconti di più evidente impegno narrativo. Così, l'uso copioso dell'aggettivazione, collocata all'interno del movimento narrativo spesso con costruzioni di calcolata raffinatezza, è da ricercarsi nella prosa di stampo rondesco; e si veda *Giacinto*: «Giunse in quel momento dai monti una nuvola nera, strappata e sfrangiata, che, lenta e grave, sembrava il ricordo d'un combattimento».¹⁰⁸ Stessa cosa dicasi del frequente ricorso a procedimenti analogici; e si legga *Passeggiata*: «Infine posavo l'annaffiatoio che lasciava colare dal becco un filo lucente, come si vede giù dalle labbra dei cavalli, quando rialzano il muso, abbeverati».¹⁰⁹

A confermare l'impressione di richiamo a precise esperienze letterarie della prima metà del secolo è il confronto, proposto da Anna Nozzoli, tra l'avvio del racconto *Giocattolo* e l'esordio del brano di apertura di *Pesci rossi* di Emilio Cecchi,¹¹⁰ a cui l'autrice, in un articolo del 1966, si riferirà come il libro suo «primo amore»:¹¹¹

Nella vasca del giardino il pesce di celluloido, signore di tanti toni di rosso pausati e quasi meditati da virgole d'argento, ci fece compassione; ch  gli altri pesci, dopo un movimento di curiosit , espresso nel giro della bocca in cui si palesa una fame senz'allegria, e redarguito all'istante dalla coda che sforcella una

107 Gianna MANZINI, *Giocattolo*, in *Boscovivo*, cit., p. 17.

108 Gianna MANZINI, *Giacinto*, cit., p. 155-156.

109 Gianna MANZINI, *Passeggiata*, cit., p. 69.

110 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, cit., pp. 278-279.

111 Gianna MANZINI, «*Pesci rossi*» mio primo amore, «Il Giornale d'Italia», 15-16 ottobre 1966.

saggezza demoniaca, da maestra con gli occhi torti, si scostarono diffidenti e si raccolsero in gruppo dalla parte opposta.¹¹²

I pesci rossi nella palla di vetro nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà d'accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati dietro in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo erano pesci veri e propri [...].¹¹³

Qui, l'analogia con uno dei massimi esponenti della prosa d'arte, nonché uno dei fondatori della rivista «La Ronda», oltrepassa il piano delle scelte stilistiche per via dell'identità del materiale d'osservazione (la Manzini parla di un pesce finto tra pesci veri; Cecchi descrive movimenti finti di pesci veri).

5.5.2 I ritratti

Una volta pensavo: «Cancella la tua apparenza e scoprirai il tuo essere»; ma era perché non sapevo vedere l'apparenza, e sentire quanto un viso è parte di un destino: costellazione che accompagnerà ovunque lo spirito, punto di convegno di noi con noi stessi. Il viso è una pagina sulla quale prima o poi si tirano le somme delle nostre emozioni, dei nostri pensieri, dei nostri peccati, delle nostre virtù.¹¹⁴

Con questa confessione, estrapolata da un appunto manoscritto autografo a margine di una copia di *Album di ritratti*, Gianna Manzini rivela esplicitamente il suo amore per la tecnica del ritratto. In effetti la passione dell'autrice per il ritratto è rintracciabile in tutta la sua opera, e se, solo con la raccolta *Foglietti* (1954)¹¹⁵ ella assume

112 Gianna MANZINI, *Giocattolo*, cit., p. 11.

113 Emilio CECCHI, *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 3.

114 Gianna MANZINI, appunto manoscritto autografo a margine di una pagina di *Album di ritratti*. La riproduzione è in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, cit., p. 110.

115 Le raccolte di ritratti curate dall'autrice sono tre: la prima, *Foglietti* (1954), comprende scritti su Gide, Jouhandeau, Sartre, Desnos, Pavese e Vittorini; la seconda, *Ritratti e pretesti* (1960), aggiunge agli autori ritratti nella precedente silloge Ungaretti, Anna Frank, De Robertis, Leopardi, Larbaud, Camus, Kafka e Gadda; e infine la terza, *Album di ritratti* (1964), unitamente a tutti i ritratti già pubblicati raccoglie anche quelli dedicati a due amiche pittrici, a Giuseppe De Luca, Ginevra Vivante, Ada Negri, Savonarola e l'aurorale *Lezione della Woolf*.

esplicitamente impegni da ritrattista, già in *Boscovivo* rivela il gusto di costruire i personaggi fissandoli in ritratti.

Esemplare in tal senso il testo di apertura della silloge, *Ritratto di bambina*,¹¹⁶ che quando apparve per la prima volta sulla rivista genovese «Circoli» rivelò nella sua completezza la vocazione dell'autrice per il ritratto. Definito da Luigi Russo «una vetta dell'itinerario manziniano»¹¹⁷ e da Enzo Panareo «uno dei racconti più calibrati della Manzini»,¹¹⁸ il testo è tutto costruito sulla proposta così tipicamente manziniana di un riscontro fisico dei dati spirituali.

Alla prima sequenza, volta a rappresentare la grigia ordinarietà di un mattino qualunque su un tranvai del lungo mare, un tranvai che ha l'aria «di litigio grossolano, come a gomitate, di discordia ignorante, di contrattempo»,¹¹⁹ si contrappone la seconda, illuminata dall'ingresso di una bambina dotata di una bellezza e di una signorilità fuori dal comune. Lo stupore si appoggia sui capelli chiarissimi, d'un biondo insolito in grado di dare l'idea «d'una ricchezza casta e remota» o «d'una festa intima senz'allegria né clamore». Pur rifiutando il dialogo con il mondo circostante, la figuretta infantile riesce a permeare di sé quel mondo:

Un uomo s'è rimesso in tasca la pipa, la donna dianzi seduta a gambe larghe ha serrato le ginocchia, la ragazza accanto a me, che rideva libera, s'è ricordata improvvisamente d'aver i denti guasti e ha chiuso la bocca, la sposa incinta, in virtù della quale diventava giocondo lo sbalottamento del tranvai, ha stretto i gomiti sui fianchi, s'è tirata indietro e, col socchiudere gli occhi, ha fatto nuvola intorno a sé, immergendosi in una specie d'afa beatificante in cui credeva di scomparire come un baco nella polpa d'un frutto.¹²⁰

Il fascino misterioso che la solitudine della bambina accende, unito alla «soggezione» che pare destare nel tranvai, suscita nella scrittrice tutta una serie di

116 Il testo, con lo stesso titolo, verrà incluso nella silloge *Venti racconti*. Mentre con il titolo *Capelli biondi* ricompare nel volume *Album di ritratti*.

117 Luigi RUSSO, *Manzini Gianna*, in *I narratori (1850-1950)*, Messina-Milano, Principato, 1951, p. 341.

118 Enzo PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, cit., p. 44.

119 Gianna MANZINI, *Ritratto di bambina*, in *Boscovivo*, cit., p. 3.

120 Ivi, p. 6.

intuizioni che la portano a parlare della vita interiore della figura. Così, vien detto che la bambina certo ignora i giochi all'aperto e predilige la solitudine. Il cielo con le nuvole che sbocciano le è estraneo e il suo animo pare nutrire propositi di zelo e di modestia. Queste considerazioni messe insieme danno vita ad un ritratto ideale che, usando le parole di Enzo Panareo, «non ha bisogno della verifica, che è solo la prova del contingente, della realtà per essere poeticamente vero ed aderente alla reale natura del personaggio».¹²¹

Al genere del ritratto appartiene anche *Complimentosa*, testo che anticipa il clima di *Casa di riposo* (in *Un filo di brezza*, 1936), ove tutti i personaggi saranno anche lì tratteggiati in ritratti sperimentali. Differentemente dal racconto precedente, qui il narratore è esterno ed onnisciente, sicché della protagonista, una vecchia signora «complimentosa», vengono dati anche dei ragguagli di vita. Prossima ai novant'anni ma ancora «signorina», trascorre le sue giornate in un ritiro di religiose, dedicandosi alla cura dell'orto o passeggiando con le Sorelle con cui vive. L'analisi del soggetto ritratto, anche in questo caso, non è condotta sullo scavo nella psicologia del personaggio, quanto piuttosto su una serie di dati concreti, dettagli del vestiario o particolari del portamento, che rivelano aspetti della sua vita interiore. Si faccia caso, per esempio, a come la propensione al riserbo e all'indifferenza sia associata «all'etichetta vigilantissima, sempre presente e fresca anche nel bianco degli smerli di trina un po' rigidi che [...] chiamavano a diversi accordi cerimoniosi i neri del vestito e dello scialle»;¹²² oppure si noti come il nubilato della protagonista sembri trovare conferma nella rigidità del suo portamento:

A frugar nella sua vita non si sarebbe dicerto rinvenuta un'immagine maschile, ché un uomo, si sa, passa dall'esistenza di una donna come lo scalpito d'un cavallo in una strada, la notte: in lei non c'era nulla che echeggiasse questo rombo, questa violenza: né stordimento né umiliazione: si vedeva dal modo con cui portava la fronte e soprattutto dalla maniera di star seduta, senza languore mai, neppure quand'era malata, e tanto

121 Enzo PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, cit., p. 44.

122 Gianna MANZINI, *Complimentosa*, in *Boscovivo*, cit., p. 48.

meno mollezza, sì che non dava confidenza alla propria poltrona.¹²³

Pertanto, il carattere della signora «complimentosa» viene continuamente contrappuntato e accertato da dati esteriori della sua figura, quasi a dare origine e a chiosare il suo aspetto attuale. Il volto reale del personaggio si scompone nei suoi singoli tratti sotto lo sguardo di chi indaga, per poi ricomporsi in un disegno ideale che è insieme invenzione e storia di un'anima.

A ben guardare, sono realizzati attraverso la tecnica del ritratto anche i racconti che scelgono come protagonisti gli animali – per i quali, non a caso, la Manzini parlava di «viso»¹²⁴ – e i nove testi di *Amici alberi*. Il procedimento seguito dall'autrice è infatti lo stesso adoperato nei ritratti di figure umane. Si prenda, ad esempio, il testo *Un pero nano*: la descrizione parte dalle caratteristiche esteriori della pianta, quindi la sua chioma appesantita da stampelle e sacchetti di carta trasparente, per giungere poi a mettere in luce le emozioni del gracile alberello: la nostalgia per l'aspetto snello di un tempo, la vergogna nei confronti delle altre piante dell'orto, il senso di oppressione esercitato su di lui dall'annoiante e continuo ronzio degli insetti e dalla gallina che la notte si appollaia sui suoi esili rami.

Pertanto, sulla base di tali esemplificazioni, anche per i ritratti di *Boscovivo* si può confermare quanto sostenuto da Anna Nozzoli per *Album di ritratti*: «Il ritratto diviene strumento di scandaglio interiore, segno narrativo orientato nella duplice direzione del tratto fisico da un lato, delle implicazioni spirituali dall'altro. Una volta sancito per sempre il divorzio dalla arida cronaca, quel che la Manzini restituisce in figura è sempre il rendiconto di un viaggio interiore, il risultato di una lettura penetrata al fondo della coscienza».¹²⁵

123 Ivi, p. 47.

124 Cecilia BELLO MINCIACCHI, *I ritratti*, in Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, cit., p. 108.

125 Anna NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, cit., p. 140.

5.5.3 L'interazione tra la narrazione e il ritratto

Talvolta, come in *Salvare una donna*,¹²⁶ i ritratti sono inseriti all'interno di una cornice narrativa più articolata. Qui, la descrizione delle due figure di donna, che il narratore incontra su un treno in un pomeriggio di luglio, è incastonata all'interno di un intreccio: il protagonista sta andando a casa della donna che ama, Riccarda, e che si è proposto di «salvare dal mondo».¹²⁷ Come in *Ritratto di bambina*, anche in questo testo i personaggi descritti sembrano destare delle conseguenze sullo stato d'animo di chi li osserva. Il primo ritratto, quello di una donna di appena vent'anni, tutto teso ad evidenziare il suo aspetto solare, trasmette al narratore la voglia di ridere, come lei, di nulla. Il secondo, quello di una donna «bella» agli occhi di «chiunque», mette in rilievo le linee sensuali della figura e fa sentire all'osservatore «le spalle e le ginocchia vivaci».¹²⁸

La struttura narrativa sfugge a formulazioni canoniche. La trama, che pure esiste ed è semplice, è difficile da raccontare perché il tempo di qualsiasi trama è un tempo consequenziale, un tempo che qui non c'è. Oltre ad accostare alla narrazione oggettiva monologhi interiori e discorsi indiretti liberi, il racconto alterna immagini del presente e del passato a immagini del futuro, sotto forma di proiezione visionaria. Come poi anche in *Perdonare*, ma qui più insistentemente, *Salvare una donna* anticipa è tutto costruito «su un gioco di ipotesi circa sviluppi ulteriori delle azioni», «tanto da proporre continuamente sulla pagina una sorta di narrazione probabile o ipotesi di narrazione»,¹²⁹ di cui sono spia espressioni come «mi parve», «mi figuravo», «immaginavo», «proposi

126 Mantenendo lo stesso titolo, il racconto torna nel volume *Venti racconti*.

127 Gianna MANZINI, *Salvare una donna*, in *Boscovivo*, cit., p. 28.

128 Ivi, p. 27.

129 È quanto sostiene Lia Fava Guzzetta a proposito di *Tempo Innamorato* e *Lettera all'editore*: «La persona di chi narra si trova in una collocazione sempre centrale, sia rispetto agli eventi – che anch'essa vive sia pure per mediarli – sia rispetto al giudizio sugli eventi stessi alle possibili evoluzioni di essi da comunicare al lettore. Ciò fa sì che l'io narrante si faccia sovente prendere la mano, oltre che dal fatto in sé, da un gioco di ipotesi circa sviluppi ulteriori delle azioni o circa la fisionomia degli attanti, tanto da proporre continuamente sulla pagina una sorta di narrazione probabile o ipotesi di narrazione». *Gianna Manzini e la forma romanzo*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, cit., p. 147.

alla mia immaginazione», «mi rivedevo», «m'appariva». Il testo, costruito su più tempi, pare quindi essere rivolto non tanto a mettere il lettore a conoscenza della storia oggettiva, quanto a comunicare un flusso di pensieri del personaggio capaci di divenire essi stessi misura e veicolo della realtà, e quindi, per tale via, racconto.

5.5.4 Il ricordo

Già nei testi sopracitati, si nota come, in questa progressiva acquisizione di tecniche, Gianna Manzini impari a sfruttare narrativamente anche il ricordo, evidenziandone un più ricco dinamismo.

L'assimilazione di tale artificio narrativo è evidente soprattutto nel racconto *Perdonare*.¹³⁰ Nella sequenza iniziale, il personaggio narrante è confuso e angosciato dinanzi alla bugia che Paola, la donna che ha di fronte, gli sta raccontando. Dice di aver trascorso la giornata da un'amica, ma l'uomo, attraverso la rievocazione di un ricordo, ci fa sapere di aver ricevuto notizia che la stessa amica di cui Paola sta parlando era partita la sera prima. Seguono una serie di sensazioni riconducibili al presente – la «debolezza», la «frustrazione» – che fungono da tramite per un ulteriore ricordo: il primo incontro con Paola, la sua amante. L'analessi è interrotta dalla voce della donna che riporta il racconto nuovamente al presente, a quella conversazione sofferta che si conclude con il perdono del narratore. La malinconia si risolve a quel punto in «immagini languide», «come colte attraverso la pioggia»,¹³¹ e fra queste, «insistente», quella di una donna: la moglie. Qui, l'inserimento di una situazione irreali, una sorta di visione che ha come protagonista la moglie abbandonata nella sua realtà quotidiana, fatta di lavoro e di solitudine. La proiezione si amplifica poco dopo, quando il narratore immagina di lasciare la sua amante. È ancora un dialogo a riportarlo al presente: Paola desidera tornare dalla sua amica Giulia. La conseguente tristezza, dovuta alla ripetuta menzogna della donna, riporta alla mente del protagonista una melodia, una sorta di

130 Con lo stesso titolo, il testo sarà incluso nel volume *Venti racconti*.

131 Gianna MANZINI, *Perdonare*, in *Boscovivo*, cit., p. 203.

nenia che un tempo era solito fischiettare per casa, ultima mesta intrusione nel passato.

Come si può vedere, attraverso un continuo processo associativo segnalato da espressioni come «rividi», «mi sovvenivo», «mi ritornò in mente», il ricordo consente l'innesto di antefatti nell'ossatura della storia creando dilatazioni oltre i confini spazio-temporali. Tali dilatazioni sono poi complicate dal coinvolgimento di immagini della memoria, in un gioco proiettivo ed onirico che a tratti disloca la narrazione in situazioni non reali ma possibili e pertanto raccontabili.

In *False giornate*, la Manzini torna ad utilizzare narrativamente il ricordo, introducendo qui la tipologia del falso ricordo. Nelle «false giornate», ossia nelle giornate messe insieme «coi cascami di quelle che non si poterono del tutto distendere dall'alba alla notte, e risultano accorciate, rattrate, con dei rammendi e dei frinzelli»,¹³² le donne sono solite accorgersi di avere dei «ricordi falsi», delle «ombre di cose che non esistettero». Questa premessa, inserita in una lunga riflessione che si dipana lungo tutta la prima macrosequenza, serve a giustificare il falso ricordo che riaffiora nella mente della narratrice in un mattino di primavera, mentre è seduta in un tram di Fiesole:

In me, via via che il tram saliva, e il cielo sembrava a due dita dai vetri della vettura, prese il sopravvento l'immagine d'un aquilone che non ho mai posseduto, sebbene abbia una coda che fa nodo e fiocco con dei ricordi autentici, e del quale ho parlato spesso, regalandolo ai giorni più svagati della mia fanciullezza, con una tranquillità di cui non mi vergogno affatto.¹³³

Segue il ricordo – vero, questa volta – di un dialogo tra la narratrice fanciulla e un amichetto esperto di aquiloni:

- I miei erano fatti così; non come quelli, tozzi, che si vedono ora; – e ne fece il disegno sul rovescio d'una busta.
- Il mio invece aveva questa forma, e portava bene una coda lunghissima.
- Proprio in codesto modo? Allora come faceva ad alzarsi?
- Si alzava – risposi, piccata.¹³⁴

Poi, ancora il ricordo di una cosa mai esistita:

132 Gianna MANZINI, *False giornate*, in *Boscovivo*, cit., p. 57.

133 Ivi, p. 61.

134 Ivi, p. 62.

Si tratta d'una strada in discesa. La fermano in alto due palazzi che conosco bene; di quelli che sembrano fatti per veder piovere [...]; e dall'altro capo ristagna e fa sacco in una piazzetta dove si pensa di poter trovare dell'acqua [...]. Qui i piccioni con le zampe di corallo camminano senza incontrarsi né vedersi mai; e di persone nemmeno una. Eppure, tale strada, [...] non c'è mai stata.¹³⁵

L'attitudine rievocativa, oltre che infrangere di continuo lo schema del narrato, fa qui sconfinare il racconto in una dimensione che è al contempo irreali («Un aquilone che non ho mai posseduto»; «Una strada che [...] non c'è mai stata») ma presente nel reale («Specie nei giorni di marzo questo mio balocco mi torna in mente ed esige che io rammemorai compagni e luoghi»;¹³⁶ «Anche mi fu chiara la signoria che ha su di me un'altra immagine priva d'oggetto»¹³⁷). Si comprende allora come la stessa struttura narrativa della Manzini sia funzionale ad una sorta di fruizione del dato reale nella sua complessa gamma di percepibilità. E questo sarà uno dei messaggi fondamentali delle future opere della scrittrice.

Tutte queste tecniche narrative saranno poi trasferite e approfondite all'interno della forma romanzo. *Lettera all'editore* determina un potenziamento di quell'idea di racconto ipotetico innestato nel racconto in primo piano che si è detto per *Salvare una donna*. *Il valtzer del diavolo* procede per recuperi memoriali, come *Perdonare*, caricando però qui le immagini del passato di valori simbolici capaci di spiegare la realtà del presente.¹³⁸ *La sparviera* porta avanti quella rinuncia alla linearità del tempo che si è vista in *Passeggiata*, *Un'ora e un giorno* e *Giornata di Don Giovanni*, facendo di tale operazione una proiezione della complessità del reale. *Un'altra cosa* e *Allegro con disperazione* spingono alle estreme conseguenze il superamento dei confini spazio-

135 Ivi, p. 63.

136 Ivi, p. 62.

137 Ivi, p. 63.

138 Lia FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini e la forma romanzo*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, cit., p. 150: «*Il valtzer del diavolo* ci mostra la scrittrice impegnata a fissare in simboli precisamente rintracciabili [...] i valori semantici dell'opera, nella quale, peraltro, si riscontra più un procedere per analogie e corrispondenze memoriali – come nel passato – un tendere all'individuazione di segni capaci di contenere in cifra i possibili rimandi alla realtà».

temporali proponendo dei racconti che continuano ad uscire dal programma moltiplicandosi, rifrangendosi, in racconti minori e laterali.¹³⁹ Nell'ultimo romanzo infine, *Ritratto in piedi*, c'è la ripresa della tecnica ritrattistica sperimentata in *Ritratto di bambina* o *Complimentosa*, potenziata qui però al massimo attraverso «un processo di simbolizzazione della figura paterna».¹⁴⁰

Tutte queste opere, per unanime giudizio critico, collocano Gianna Manzini in una posizione di rilievo tra tutti quegli autori che, nel corso del Novecento, hanno cercato di rielaborare la forma romanzo. Sicché i risultati raggiunti nelle prose di *Boscovivo*, pur essendo ascrivibili alla fase aurorale della sua ricerca formale, restano alla base di tutto il successivo percorso della sua narrativa.

139 Ivi, p. 158: «L'attitudine rievocativa, qui come altrove, consente che di continuo possa essere infranto lo schema del narrato, dato che il racconto tende sempre ad uscire dal programma moltiplicandosi, quasi rifrangendosi, in racconti minori, motivi liberi, vere e proprie *enclaves* che, pur non appartenendo in senso stretto al racconto primario, tendono a potenziarlo con speculare tecnica di rimandi e rifrangenze lontane».

140 Ivi, p. 161. Ma su *Ritratto in piedi* si veda anche Giacinto SPAGNOLETTI, *L'ultima Manzini: da "Ritratto in piedi" a "Sulla soglia"*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit.

Conclusione

Si scrive, sì, la novella, con gioia, con tormento, anche; tormento che in fondo è l'ebbrezza del martirio come la sentivano gli eroi e i santi: e si può scrivere, sì, in poche ore; ma non quando all'autore pare e piace; o anche quando gli pare e piace, ma non per urgenze esteriori, non per lusinghieri e onorifici inviti; non per lo svago e il piacere del lettore; e neppure infine, per sé stesso. Si scrive quando è giunto il momento.¹

È il 1933: per Grazia Deledda, il momento è quello difficile dell'approssimarsi della fine. *Sole d'estate*, sì, perché al termine di un itinerario artistico durato quasi cinquant'anni, la penna è libera e sicura, capace di giocare con gli intrecci fino a farli dissolvere in descrizioni liriche. Ma il momento per la Deledda, per l'autrice dunque e non per la sua opera, è quello del tramonto, quando il sole al declino induce alla riflessione, al ricordo, ma anche alla fantasticheria.

Per Ada Negri e *Di giorno in giorno*, del 1932, non parlerei di tramonto. Certo, parimenti alla Deledda, l'autrice lodigiana ha alle spalle una robusta carriera letteraria già verificata dal successo di pubblico e critica, ma ad attenderla c'è ancora molto. Ci sono altre raccolte poetiche e narrative, c'è la nomina all'Accademia d'Italia e c'è la guerra, col suo bagaglio di orrori e di sconvolgimenti. Il momento per la Negri è piuttosto quello della conquista definitiva di una modalità narrativa, quella della prosa d'arte, già sperimentata sì, ma qui più presente e destinata a perdurare.

Con *La signorina Anna*, Paola Drigo pone fine alla lunga e discontinua stagione della sua narrativa breve. Fatica a trovare un editore che pubblichi quest'ultima raccolta, perché la notorietà, consacrata dalle lodi della critica e dall'allargamento dei suoi lettori, le verrà data solo da uno dei due romanzi pubblicati nel '36, poco più di un anno prima della morte. Quest'opera del 1932, bilicata tra strutture e scelte tematiche ottocentesche e movimenti autobiografici propri della prosa novecentesca, è un attardarsi sulle modalità narrative degli anni giovanili e al contempo una premessa alla scrittura

1 Grazia DELEDDA, *Elzeviro d'urgenza*, cit., p. 128.

modernissima di *Maria Zefe Fine d'anno*: questo il momento di Paola Drigo.

Con *Boscovivo*, sempre del 1932, Gianna Manzini è ancora in fase d'esordio. Alle spalle, l'autrice pistoiese ha la collaborazione con «Solaria» e il vivace clima culturale gravitante intorno alle riviste fiorentine che ha vissuto con il calore e l'entusiasmo della giovinezza. Dinanzi a sé, invece, ha una lunga carriera artistica sempre pronta a non tradire le aspettative di chi cerca cose nuove e capace di incidere significativamente nella storia del romanzo italiano. *Boscovivo* contiene in nuce le esplorazioni della Manzini e della nuova stagione narrativa novecentesca.

Estremamente conseguente a questi quattro diversi momenti del percorso letterario di autrici altrettanto differenti, è l'immagine di quattro opere che, per molti aspetti, quasi non sembrano coeve. Come si è visto, *La signorina Anna* è costituita da sei testi di lunghezza diseguale ma generalmente piuttosto estesa. Con i primi due, *La signorina Anna* e *Paolina*, Paola Drigo si pone, senza scarti sostanziali, lungo quella linea della nostra letteratura d'autrice dedicata a raccontare destini femminili di rinuncia, di sconfitta, di violenza. La forma è senza alcun dubbio quella della novella, non solo perché il racconto si sviluppa in uno spazio esatto, ma anche perché i fatti narrati hanno già di per sé una loro drammatica evidenza che rende superfluo l'intervento della soggettività della scrittrice. Per *Pare un sogno* e *Il compagno di scuola* si può parlare ancora di novelle, sebbene nel primo la vena tragica scompaia in favore di una prosa più rilassata. Con *Un giorno* e *Il dramma della Signora X*, la Drigo incrocia un genere precipuo della letteratura femminile, forse tra tutti il più significativo: il racconto di sé, quella scrittura della memoria, emozionata e introspettiva, che allinea autrici del nostro Novecento di generazioni anche molto lontane tra loro. Tuttavia, non si può parlare di quella prosa d'arte, caratteristica degli anni venti e trenta, che fa dell'autobiografismo una delle sue specificità. *Un giorno* mette insieme la vicenda personale al ritratto d'ambiente e preferisce all'aperto confessarsi della memoria una struttura narrativa abbastanza robusta. *Il dramma della Signora X* si avvale sicuramente di una scrittura più intima, più partecipe, ma il travagliato percorso di stesura del testo,² privato via via delle

2 Cfr. Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, cit.

sue parti più personali, più confidenti, fa pensare che l'autrice non fosse pronta, o non desiderasse ancora, divenire partecipe del grande ambito delle prose brevi novecentesche. Solo qualche anno più tardi, con *Fine d'anno* e l'elzeviro *Finestre sul fiume*, la scrittura di Paola Drigo riconoscerà «la sua appartenenza alla tradizione letteraria italiana, la sua temporalità novecentesca, e insieme la voce individuale dell'autrice che la elabora».³

Eminentemente novecentesca è invece la raccolta di Ada Negri, *Di giorno in giorno*. La scrittrice lodigiana, le cui pagine di prose brevi sviluppano negli anni la loro fisionomia, approda con questa silloge alla prosa d'arte e schiude il campo del narrare al puro scorrere dell'esistere, quasi come ne volesse scandire, in brevi segmenti narrativi, lo sgocciolio del tempo: «Dove vanno a finire i giorni che scompaiono?»⁴ Come è già stato osservato, il volume si configura infatti come un diario personale. La dimensione quotidiana vive nella prosa ritmica e musicale, propria della Negri, sotto forma del rincorrersi delle stagioni (*Fili d'incantesimo*), del variare dei luoghi (*Ore d'Assisi* e *Casa in Pavia*), del susseguirsi degli incontri (*Vie d'anime*). L'autrice rinuncia alla centralità della trama e si orienta verso l'episodio, il ricordo, la descrizione di un ramo fiorito, di una quercia, di una piazza, di una chiesa, di un volto di donna. Al centro dell'ispirazione però c'è sempre lei, Ada. Il diario che scrive è il suo: lo suggeriscono la scelta della narrazione in prima persona, le ricorrenti immagini della memoria personale e infine, ma non da ultimo, l'emozionalità della scrittura. Liricità, autobiografismo, diarismo: la prosa elzeviristica, la prosa più propria della narrativa breve primo novecentesca, non potrebbe essere più presente.

Anche *Sole d'estate* è per molti versi partecipe di questo tipo di scrittura. Del resto, molti dei testi di questa raccolta di Grazia Deledda hanno in comune con *Di giorno in giorno* la destinazione editoriale: le due colonne di apertura – lo spazio dell'elzeviro appunto – della Terza pagina del «Corriere della Sera». Entrambe si trovano a dover ubbidire ad una misura, ma le forme narrative scelte dalle due autrici non sono eguali.

3 Ivi, p. 220.

4 Ada NEGRI, *Lungo l'argine*, cit., p. 246.

Grazia Deledda non si racconta come fa Ada Negri. Lo farà di lì a poco nel suo romanzo autobiografico, *Cosima*. Qui, se si eccettuano alcuni testi in cui sono i ricordi a prendere il sopravvento, la scrittrice preferisce vicende d'invenzione ove sono i personaggi a farsi carico delle sue emozioni, della sua malinconia soprattutto, una malinconia spesso insistente perché questo, come dicevo, è per la Deledda il momento dell'approssimarsi della fine. Si può parlare allora non di un raccontarsi, come per la Negri, ma di un soggettivo raccontare. Al genere della novella si avvicinano un gruppo di testi estranei alle esperienze di vita dell'autrice, che alternano toni da commedia a sfumature fiabesche, epiloghi drammatici a scene comiche. Tuttavia, anche in questi testi in cui la soggettività dell'autrice è assente, c'è un elemento non pertinente al genere della novella: la liricità delle descrizioni, una liricità flagrante, dirompente, lontanissima dalla linfa chiusa e oscura degli anni giovanili. La scrittura della Deledda è come giunta alla luce di un sole d'estate, ed esita e trepida nell'aria.

Accostare *Boscovivo* a queste tre opere è problematico. La raccolta di Gianna Manzini sembra infatti voler già guardare altrove. Qui, l'autrice non si racconta in alcun modo, non lascia trasparire le sue emozioni, sicché le vicende sono inventate, sono frutto della sua forza fantastica. Impossibile però definire *Boscovivo* una raccolta di novelle. L'impostazione della pagina, nota Anna Nozzoli, rivela più volte «un gusto spiccato per la costruzione dell'immagine, con una forte componente coloristica, consentendo di ricondurre alcuni effetti narrativi alle esperienze del Cecchi elzevirista».⁵ Prosa d'arte, quindi, estranea alla forma della novella. Ma c'è dell'altro. Con novella si intende una narrazione che si chiude in uno spazio preciso, con un inizio e una fine ben riconoscibili. Si ripensi a *Salvare una donna*, *Passeggiata*, *False Giornate*, *Un'ora e un giorno*, *Perdonare*: le vicende di questi racconti non si chiudono con l'esaurirsi della pagina, né tanto meno è individuabile l'istante da cui sono iniziate. La narrazione di molti testi di *Boscovivo* fuoriesce di continuo dallo spazio del racconto, rimanda ripetutamente a qualcosa che non accade lì, nella pagina. Pertanto, la raccolta

5 Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, cit., p. 278.

della Manzini guarda già ad un'altra stagione letteraria, ad esperienze artistiche più avanzate nella storia del nostro Novecento.

Novelle, tutte o quasi, quelle di Paola Drigo; elzeviri in cui raccontarsi, quelli di Ada Negri; elzeviri in cui raccontare, quelli di Grazia Deledda; racconti modernissimi, quelli di Gianna Manzini: a voler trovare una componente comune a tutte e quattro le sillogi prese in esame, si potrebbe incontrare qualche difficoltà. Uso il condizionale perché, a lettura ultimata, si può intravedere una soluzione.

Si ricordi la conclusione de *Il dramma della Signora X*:

Sì; dramma. Non tutti quelli a cui si dà questo nome sono costruiti da fatti violenti, e tragicamente luttuosi. Ma ben sì da cose normali, quotidiane, semplicissime; talvolta piccolissime; che avvengono naturalmente, placidamente: così. Perché così è; perché così dev'essere; perché la vita, perché l'umana natura hanno queste leggi.

Come si leva e tramonta il sole: così.⁶

O questo passo de *Le carceri*:

E sento la mia anima sprofondarmi nell'abisso dove le due fiancate arboree, ruinando, s'incontrano: scorrervi, al posto del torrente scomparso da secoli: poi risalire, ritrovare il cielo, riempirlo del proprio spavento. Echi, vibrazioni dell'estasi mistiche, cui s'abbandonano i primi Minori, m'investono come una folata: sono, per un attimo, una realtà che mi folgora.⁷

O quest'altro ancora di *Théros*:

Ma gli occhi sono quali una donna può averli; e c'è dentro tutta la giovinezza dell'umanità col colore del cielo, del mare, del deserto, delle notti delle metropoli tempestose; occhi di ghiaccio e di diamante, fissi a guardare un punto invisibile, che forse è la pupilla di un uomo in passione, forse di una madre che piange la morte del figlio; forse nulla. Nulla: l'infinito, il vuoto e terribile mistero dell'esistenza.⁸

E infine quest'ultimo, triste epilogo di *Bambù*:

Un ragazzo gli si siede accanto.

6 Paola DRIGO, *Il dramma della Signora X*, cit., p. 264.

7 Ada NEGRI, *Le carceri*, cit., p. 157.

8 Grazia DELEDDA, *Théros*, cit., p. 178.

- Bambù – gli tocca cauto la groppa, poi si avvicina strisciando, ginocchioni.
- Bambù – gli soffia su gli occhi chiusi. Vuol riaprirglieli a furia di fiato.⁹

Illuminazioni sul significato della vita, rilevazioni di ripostissimi segreti, figurazioni del mistero della morte: la componente comune a tutte e quattro le raccolte è un tono: l'intensità. Che poi, è il tono della letteratura più autentica.

9 Gianna MANZINI, *Bambù*, cit., p. 120.

Bibliografia

Edizioni di riferimento

Grazia DELEDDA, *Sole d'estate*, Bologna, Poligrafici Editoriale, 2016

Paola DRIGO, *La signorina Anna*, Vicenza, Jacchia, 1932

Gianni MANZINI, *Boscovivo*, Milano, Treves, 1932

Ada NEGRI, *Di giorno in giorno*, Verona, Mondadori, 1942

Letteratura critica

Capitolo primo: La narrativa breve nel primo trentennio del Novecento

Aurelia ACCAME BOBBIO, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, Editrice La Scuola, 1985

Giovanni Battista ANGIOLETTI, *Aura poetica*, «L'Italia letteraria», 7 luglio 1929

Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e Associati, 1998

Antonia ARSLAN, Saveria CHEMOTTI, *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2008

Alberto ASOR ROSA, *Introduzione*, in Aa. Vv., *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Canesi, 1960

Alberto ASOR ROSA (diretta da), *Letteratura italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1992-1996, vol. IV

Alberto ASOR ROSA, *Un'Italia di racconti*, «Nuovi Argomenti», V, 17, gennaio-marzo 2002

Aurelio BENEVENTO, *Il reale e l'immaginario: saggi su Federico Tozzi*, Napoli, Alfredo Guida, 1996

Alberto BERGAMINI, *Nascita della "Terza Pagina"*, «Nuova Antologia», XC, 1859, novembre 1955

Renato BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1980

Antonio BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923

Alessandra BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della Terza Pagina*, Padova, Liviana, 1972

Franco BRIOSCHI, Costanzo DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, vol. IV

Vincenzo CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, «La Ronda», I, 1, aprile 1919

Pier Paolo CARNAROLI, *«Solaria» (1926-1934). Indice ragionato*, Firenze, Firenze Libri, 1988

Andrea CORTELESSA (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014

Giovanna DE ANGELIS, Stefano GIOVANARDI, *Storia della narrativa italiana del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2004

Giacomo DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in ID., *Saggi critici, II serie*, Il Saggiatore, Milano, 1977

Daniela DE LISO, Raffaele GIGLIO (a cura di), *C'era una volta la Terza pagina. Atti del convegno di Napoli 13-15 maggio 2013*, Firenze, Franco Cesati, 2015

Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista*, Lecce, Milella, 1986

Carmine DI BIASE, *La Ronda e l'impegno*, Napoli, Liguori, 1971

Raffaele DONNARUMMA, *Introduzione*, in Mara SANTI, Tiziano TORACCA (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016

Enrico FALQUI, *Indice della «Voce»*, Roma, Ulpiano, 1938

Enrico FALQUI, *Inchiesta sulla Terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953

Enrico FALQUI, *Indice della «Voce» e di «Lacerba»*, Firenze, Vallecchi, 1966

Enrico FALQUI, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969

Giulio FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2002, vol. XIII

Lia FAVA GUZZETTA, *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in Francesco MATTESINI (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989

Raffaello FRANCHI, *Paragrafi dello scontento*, «Solaria», II, 1, 1927

Guido GUGLIELMI, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in Stefano BIANCHI (a cura di), *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editore, 1989, vol. I

Guido GUGLIELMI, *Un'idea di racconto*, in Luigi RUSTICHELLI (a cura di), *Seminario sul racconto*, West Lafayette (USA), Bordighera, 1998.

Guido GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998

Salvatore GUGLIELMINO, Hermann GROSSER, *Il sistema letterario. Storia 3. Secondo Ottocento e Novecento*, Milano, Principato, 2002

Vittoria INTONTI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico-critico sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Bari, Edizioni del Sud, 2003

Giuseppe LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano, Vita e Pensiero, 1982

Glauco LICATA, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976

Romano LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, vol. I

Romano LUPERINI, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma-Bari, Laterza, 1981

Romano LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006

Giuliano MANACORDA, *Dalla Ronda al Baretti*, Roma, Argileto, 1973

Graziella PAGLIANO, *Scrittura femminile e novella nel primo Novecento italiano*, in Monique STREIFF MORETTI, *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997

Elio PAGLIARANI, Walter PEDULLÀ, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964

Giuseppe PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia: storia della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1991

Luigi PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897

Gilda POLICASTRO, *La «brevità succosa»: la novella e il canone contemporaneo (per un'ipotesi di revisione)*, in Piero CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010

Antonio RUSSI, *Poesia e realtà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962

Riccardo SCRIVANO, «*La Ronda*» e la cultura del Novecento, Firenze, Sansoni, 1965

Cesare SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in ID., *Notizie della crisi*, Torino, Einaudi, 1993

Gino TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nisi-Listri, 1972

Massimiliano TORTORA, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini Editori, 2003

Giamilia YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in Cecilia BELLO MINCIACCHI ET AL. (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci, 2006

Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizione dell'Orso, Alessandria, 1993

Patrizia ZAMBON (a cura di), *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998

Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011

Marina ZANCAN, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000

Sergio ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII, 2, 2010

Capitolo secondo: Paola Drigo, *La signorina Anna*

Antonia ARSLAN, *Introduzione*, in NEERA, *Teresa*, Lecco, Periplo, 1995

Beatrice BARTOLOMEO, Patrizia ZAMBON (a cura di), *Paola Drigo. Settant'anni dopo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009

Elda BOSSI, *Letteratura narrativa femminile nel 1931-32*, «Ateneo veneto», CXXIII, 1, giugno 1932

Paola DRIGO, *La fortuna*, Milano, Treves, 1913

Paola DRIGO, *Come un fiore fatato: lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson (1934-1937)*, a cura di Rossana Melis, Padova, Il Poligrafo, 2016

Lorenzo GIGLI, *Paola Drigo*, «Gazzetta del Popolo», 30 novembre 1932

Elisa PONTELLO NEGHERBON, *Una scrittrice veneta: Paola Drigo*, «Aevum», XXXVII, 5-6, settembre-dicembre 1963

Raul RADICE, *Scrittrici*, «L'Ambrosiano», 24 maggio 1932

Manara VALGIMIGLI, *Una scrittrice virile: Paola Drigo*, in ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943

Patrizia ZAMBON, *Paola Drigo*, in Antonia ARSLAN, Adriana CHEMELLO, Gilberto PIZZAMIGLIO (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Mirano-Venezia, Eidos, 1991

Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola DRIGO, *Racconti*, Padova, Il Poligrafo, 2006

Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011

Capitolo terzo: Ada Negri, *Di giorno in giorno*

Giorgio BARONI (a cura di), *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto». Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lodi, 14-15 novembre 2005)*, Pisa-Roma, Giardini Editori, 2007

Salvatore COMES, *Ada Negri da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970

Monica FARNETTI, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura*

italiana tra Otto e Novecento, Firenze, Vallecchi, 1988

Anna FOLLI, *Quelle specie di novelle*, in Ada NEGRI, *La cacciatore e altri racconti*, a cura di Antonia Arslan e Anna Folli, Milano, Scheiwiller, 1988

Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000

Ugo FOSCOLO, *Prose e poesie d'arte*, a cura di Enzo Bottasso, Torino, UTET, 1948

Vincenzo FRATICELLI, *Incontri con Ada Negri*, Napoli, Conti, 1954

Elisa GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED, 2010

Pietro NARDI, *Di giorno in giorno*, «Pègaso», V, 5, maggio 1933

Ada NEGRI, *Prose*, a cura di Bianca Scalfi e Egidio Bianchetti, Verona, Mondadori, 1954

Ada NEGRI, *La cacciatore ed altri racconti*, a cura di Antonia Arslan e Anna Folli, Milano, Scheiwiller, 1988

Ada NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1956

Mauro PEA, *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970

Nino PODENZANI, *Ada Negri nell'arte e nella vita*, Milano, Maia, 1930

Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina, 1969

Barbara STAGNITTI (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizia, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2015

Capitolo quarto: Grazia Deledda, *Sole d'estate*

Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani, Nuoro, 30 settembre 1972, Cagliari, Fossataro, 1974

Giovanna CERINA, *Prefazione*, in Grazia DELEDDA, *Novelle*, Nuoro, Ilisso, 1996, voll. I-VI

Ugo COLLU (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti dei*

Convegni delle Manifestazioni Deleddiane 1986 e 1987, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992

Grazia DELEDDA, *Nostalgie*, Milano, Treves, 1923

Grazia DELEDDA, *Dieci romanzi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Newton Compton, 1994

Grazia DELEDDA, *Nell'azzurro. Fior di Sardegna*, a cura di Roberto Mura, Cagliari, Davide Zeldà Editore, 2006

Grazia DELEDDA, *Lettere inedite di Grazia Deledda a Pietro Bessi*, a cura di Corrado Tumiatì, «Il Ponte», I, 8, novembre 1945

Eurialo DE MICHELIS, *Grazia Deledda e il Decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1938

Francesco DI PILLA, *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966

Anna DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979

Francesco FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, vol. V

Attilio MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1968

Pietro MURA, *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (A-I)*, prima parte, «Portales», II, 2, 2002; *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (L-Z)*, seconda parte, «Portales», III, 3-4, 2003

Luigi PIRANDELLO, *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993

Giovanni PIRODDA (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda, Atti del convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007)*, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni – AISPA Edizioni, 2010

Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Milano-Bergamo, Minerva Italica, 1971

Natalino SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, Firenze, La Nuova Italia, 1986

Renato SERRA, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974

Patrizia ZAMBON, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera" (1909-1914)*, in EAD., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizione dell'Orso, Alessandria, 1993

Capitolo quinto: Gianna Manzini, *Boscovivo*

Cecilia BELLO MINCIACCHI, Clelia MARTIGNONI, Alessandra MIOLA, Sabina CIMINARI, Anna CUCCHIELLA, Giamilia YEHYA, *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci, 2006

Francesca BERNARDINI NAPOLETANO, Giamila YEHYA, (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005

Emilio CECCHI, *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1942

Emilio CECCHI, *Gianna Manzini*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. IX

Fabio DAL BUSCO, *La memoria del paradiso perduto nell'umana profanazione: "l'Arca di Noè" di Gianna Manzini*, «Versants: revue suisse des littératures romanes», 56, 2009

Giacomo DEBENEDETTI, *Progetto per un discorso*, in «La Fiera letteraria», XI, 19, 6 maggio 1956

Giuseppe DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962

Monica FARNETTI, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in Enza BIAGINI, Anna NOZZOLI (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001

Lia FAVA GUZZETTA, *Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974

Marco FORTI (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del Convegno, Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985

Raffaello FRANCHI, «*Boscovivo*» di Gianna Manzini, «Solaria», VII, 7-8, luglio-agosto 1932

Carlo Emilio GADDA, *L'ultimo libro di Gianna Manzini*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1992

Eugenio MONTALE, *Il libro di cui si parla. "Tempo innamorato"*, «La Fiera letteraria», IV, 32, 5 agosto 1928

Giuliano MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980

Gianna MANZINI, *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori, 1958

Gianna MANZINI, *Arca di Noè*, Milano, Mondadori, 1960

Gianna MANZINI, "Pesci rossi" mio primo amore, «Il Giornale d'Italia», 15-16 ottobre 1966

Gianna MANZINI, *Ritratto in piedi*, Milano, Mondadori, 1975

Anna NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, «Critica Letteraria», II, 23, 1979

Enzo PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, Milano, Mursia, 1977

Luigi RUSSO, *Manzini Gianna*, in *I narratori (1850-1950)*, Messina-Milano, Principato, 1951

Maria Giuseppina VITALI-VOLANT, *Il bestiario araldico di Gianna Manzini*, «Italies», I, 10, 2006

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare la professoressa Patrizia Zambon, non solo per i consigli dispensatimi durante la stesura di questa tesi, ma anche per la passione con cui vive il suo lavoro e che io, seguendo i suoi corsi, non ho potuto fare a meno di ammirare.

Colgo inoltre l'occasione per vincere il riserbo che mi è proprio e dedicare questo mio traguardo a tutti coloro che mi sono stati accanto in questo percorso di studi e di vita: ai miei genitori, per avermi permesso, con i loro quotidiani sacrifici e col conforto della loro fiducia, di studiare ciò che amo; a mia sorella, per il bene ineguagliabile che ci unisce ma che ci nascondiamo a vicenda; alle nonne, per il loro esempio, per il loro sostegno; a Jacopo, per avermi insegnato a credere, a credere sempre, a tutti i costi, con la forza di un'infinita pazienza e di un infinito amore; alle amiche di una vita, per accogliermi nonostante la mia emotività, nonostante la mia ritrosia; ad Adriana, Lucia e agli altri amici conosciuti a Varsavia, per avermi insegnato che l'intimità, quella autentica, non conosce né tempistiche né distanze.