



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«Ripensandomi a quegli anni»:  
lettura comparata delle autobiografie di Anna Zuccari,  
Ada Negri, Grazia Deledda*

Relatrice  
Prof.ssa Patrizia Zambon

Laureanda  
Andrea Pitton  
n° matr. 1132571 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018



*A mia sorella Lisa  
e alla donna che diverrà*



## *Indice*

<b>Introduzione.....</b>	<b>3</b>
 <b>Capitolo I.....</b>	 <b>7</b>
<b>AUTOBIOGRAFISMO NARRATIVO</b>	
<i>Breve indagine sulle scritture narrative autobiografiche nel primo Novecento italiano</i>	
1.1 Autobiografismo nel primo Novecento: conviene parlare di genere?.....	7
1.2 Autobiografismo vociano: il racconto di una generazione.....	11
1.2.1 Memorie di gioventù: Giovanni Papini, Piero Jahier, Scipio Slataper.....	15
1.3 Riflessioni sulla sensibilità della scrittura autobiografica femminile.....	24
1.3.1 Parola ed identità: motivi della scrittura autobiografica femminile.....	28
1.4 Anna, Ada e Grazia: storie di donne scrittrici.....	31
 <b>Capitolo II.....</b>	 <b>35</b>
<b>ANNA ZUCCARI</b>	
<i>Una giovinezza del secolo XIX</i>	
2.1 Anna Zuccari e il mondo femminile: una doverosa premessa.....	35
2.2 Prima di Neera: <i>Una giovinezza del secolo XIX</i> .....	39
2.3 Analisi tematica di <i>Una giovinezza del secolo XIX</i> .....	44
2.3.1 La memoria familiare.....	45
2.3.2 Rapporti con il mondo esterno.....	56
2.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione.....	64
2.3.4 Scrivere: un bisogno primario.....	66
 <b>Capitolo III.....</b>	 <b>71</b>
<b>ADA NEGRI</b>	
<i>Stella mattutina</i>	
3.1 Dalla poesia alla prosa: verso <i>Stella mattutina</i> .....	71
3.2 Genesi di un «breve romanzo lirico».....	74
3.3 Analisi tematica di <i>Stella mattutina</i> .....	77
3.3.1 La memoria familiare.....	78
3.3.2 Rapporti con il mondo esterno.....	86
3.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione.....	94
3.3.4 Scrivere: «un atto di necessità».....	97

<b>Capitolo IV.....</b>	<b>103</b>
<b>GRAZIA DELEDDA</b>	
<b><i>Cosima</i></b>	
4.1 La «piccola sognatrice» di Nuoro: le radici culturali di Grazia Deledda.....	103
4.2 Scoprire Grazia partendo da <i>Cosima</i> .....	107
4.3 Analisi tematica di <i>Cosima</i> .....	113
4.3.1 La memoria familiare.....	114
4.3.2 Rapporti con il mondo esterno.....	125
4.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione.....	133
4.3.4 Scrivere: «una forza sotterranea».....	137
<b>Bibliografia.....</b>	<b>143</b>

## ***Introduzione***

Esistono quattro diverse maniere per scrivere la vita di una donna: può scriverla la donna stessa chiamandola autobiografia, può raccontarla chiamandola narrativa; un biografo, uomo o donna, può scrivere la vita di una donna in forma, appunto, biografica, oppure la donna può scrivere la sua vita ancor prima d'averla vissuta, inconsciamente, senza riconoscere né dare nome al processo che mette in atto.<sup>1</sup>

La scrittura dell'io è una delle forme narrative più complesse nella storia della letteratura italiana del primo Novecento. In questo quadro si denota il fondamentale ruolo svolto dall'autobiografia e dalla narrativa memoriale, le quali, arricchite di forte valenza introspettiva e comunicativa, travalicano le linee imposte dalla categorizzazione del genere tipiche della tradizione ottocentesca per scivolare verso un concetto più moderno di autonarrazione. Partendo da questo presupposto, all'interno del panorama della letteratura primonovecentesca e seguendo specificatamente la letteratura d'autrice, l'autobiografia diventa uno spazio privilegiato dove alle scrittrici viene concessa l'opportunità di dare voce e testimonianza della propria esistenza, nella spiegazione di sé e della propria identità. In questa modalità esse propongono opere significative specifiche di un "genere" di cui conserviamo rilevanti esempi prodotti durante la fioritura dell'avanguardia letteraria vociana, momento decisivo per le sorti del romanzo moderno, al quale si richiede di inglobare le intersezioni esistenziali al fine di trasformare l'esperienza diretta, i grovigli personali e la soggettività dell'io-narrante in materia d'arte. La narrazione autobiografica, appropriandosi di nuovi linguaggi e registri, sfida le restrizioni e le metodologie fisse per avvicinarsi ad una scrittura intenzionalmente consapevole, capace di strutturare percorsi di autoanalisi in piena libertà creativa ed espressiva.

Nell'interesse critico che fuoriesce dalla questione appena sollevata si può ritrovare il punto di partenza dal quale ho deciso di iniziare il mio lavoro di tesi. L'obiettivo principale di questo studio è analizzare la scrittura autobiografica femminile puntando l'attenzione soprattutto sui metodi, sulle suggestioni tematiche e sui maggiori significati

---

<sup>1</sup> Carolyn Gold HEILBRUN, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 5.

di tale arte narrativa, la quale, naturalmente, è sempre inserita all'interno di un contesto storico e letterario globalmente inteso. Ciò significa che nella progressiva evoluzione del romanzo moderno d'autrice, nato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e sviluppatosi in maniera preponderante nei primi anni del Novecento, il potenziamento di una sensibilità puramente autobiografica è da considerarsi una tappa irrinunciabile nel percorso di rinnovamento del romanzo italiano. La ricca produzione letteraria del XX secolo si presenta, infatti, come un variegato universo di opere, nel quale la donna diventa soggetto e oggetto di scrittura.

Nella sua composizione l'elaborato si può suddividere in due parti: la prima, a cui affrisce il capitolo I e una seconda parte – comprendente i capitoli II, III, IV<sup>2</sup> – dedicata alla lettura comparata delle autobiografie: *Una giovinezza del secolo XIX* (1919) di Anna Zuccari, nota soprattutto sotto lo pseudonimo di Neera, *Stella mattutina* (1921) di Ada Negri e *Cosima* (1936) di Grazia Deledda. Riguardo alla struttura dei capitoli che fanno parte di questa seconda porzione, bisogna ricordare che per la lettura comparata di ognuno dei testi è stato rispettato il medesimo schema operativo, andando a ricercare gli aspetti tematici da classificare all'interno di quattro precise categorie, ordinatamente sottoparagrafate, ossia: la memoria familiare, i rapporti con il mondo esterno, l'esplorazione individuale e l'autodeterminazione ed infine la vocazione letteraria.

Nella prima parte è presente una breve indagine sulle scritture narrative autobiografiche del primo Novecento (cap. I) – il famoso «secolo dell'invasione autobiografica» – con uno sguardo particolareggiato rivolto verso scrittori d'area vociana come Piero Jahier, Scipio Slataper e Giovanni Papini, i quali sperimentano il racconto di sé come unica forma di narrazione possibile affine con la loro visione e concezione letteraria. Parallelamente sono stati introdotti i motivi che emergono maggiormente dalla scrittura autobiografica femminile, cercando di mettere in risalto le peculiarità stilistiche e tematiche di tali componimenti. All'interno di questo nuovo spazio narrativo, le scrittrici, infatti, sono stimolate ad esprimere la loro urgenza comunicativa attraverso un'analisi finalizzata alla ricomposizione e alla valorizzazione dell'io. Con l'intento di far luce ed esemplificare al meglio tali questioni, nei successivi capitoli (cap. II, III, IV) è stata svolta una lettura comparata prendendo a modello tre opere autobiografiche di grande

---

<sup>2</sup> L'ordine scelto nella trattazione rispetta cronologicamente gli anni di pubblicazione delle opere prese come oggetto di studio.



interesse. La prima opera studiata è quella di Anna Zuccari, la quale tramite *Una giovinezza del secolo XIX* (cap. II) decide volutamente di percorrere un immaginario viaggio a ritroso nella memoria per cercare di rivivere con una consapevolezza più matura la sua infanzia infelice, priva di legami e prove d'affetto. Successivamente l'attenzione è stata rivolta verso Ada Negri e al suo breve romanzo lirico *Stella mattutina* (cap. III), dove veniamo a conoscenza delle vicende più importanti della vita dell'autrice grazie alle avventure della tenace Dinin, la quale a contatto con la povertà riesce comunque ad emanciparsi avverando il suo sogno più grande, ossia continuare a scrivere e studiare. Il capitolo conclusivo (cap. IV) è dedicato, invece, all'analisi di *Cosima*, ultima opera a matrice autobiografica composta dalla penna della scrittrice sarda Grazia Deledda, la quale attraverso una trasparente finzione letteraria affida il racconto della sua giovinezza e dei primi esordi nel mondo della letteratura a Cosima.

Il percorso svolto con questo studio comparativo ci ha permesso di notare similarità tematiche molto evidenti tra le opere citate, nelle quali, sebbene non sia sempre elaborata la medesima forma narrativa, è però possibile percepire una qualità di scrittura che accomuna la storia di Anna Zuccari, Ada Negri e Grazia Deledda. A questa sensibilità abbiamo cercato di dare un nome, poiché essa deriva dalla naturale vocazione letteraria che risiede nell'animo di tutte e tre le autrici, le quali concepiscono la scrittura come un bisogno primario (2.3.4), che si trasforma in «atto di necessità» (3.3.4) in grado di innalzarle come una «forza sotterranea» (4.3.4).



## CAPITOLO I

### Autobiografismo narrativo

#### *Breve indagine sulle scritture narrative autobiografiche*

#### *nel primo Novecento italiano*

Il mio mondo è il Mondo, con cento milioni di azioni e di cose simultaneamente presenti, con cento miliardi di variissime vite armonicamente viventi e presenti. C'è nel mio mondo anche questo foglio squadrato ch'io sto ora logaritmando d'idee, ma c'è, dentro la stessa particolare idea che esprimo, [...] tutto il vario tumultuare della universale vita.<sup>1</sup>

#### 1.1 Autobiografismo nel primo Novecento: conviene parlare di genere?

Prima della trattazione di una tematica così delicata da esaminare, è bene ricordare che, riguardo le scritture autobiografiche del primo Novecento, non è semplice rintracciare una chiave di lettura unitaria, come risulta pressoché impossibile – o perlomeno non possibile in loco – trovare una categoria precisa dove far confluire assieme, in maniera ordinata, i caratteri peculiari, le forme e i significati propri dell'autobiografia in senso stretto.

Fatta questa doverosa premessa, possiamo ora iniziare ad andare a fondo nella questione, soffermandoci sulla natura dell'autobiografia e sulla difficoltà di categorizzarla sotto la parola genere. Secondo quanto afferma Jean Starobinski nel paragrafo iniziale di *Lo stile dell'autobiografia*, non è possibile assegnare un genere letterario esatto ad un testo che abbia la pretesa di raccontare la vita di un individuo scritta però dal soggetto stesso, in quanto:

L'autobiografia non è certo un genere definito da «regole», anche se presuppone il realizzarsi di talune condizioni di possibilità che appaiono essenzialmente come condizioni ideologiche (o culturali): e sono

---

<sup>1</sup> Giovanni BOINE, *Un ignoto*, in «La Voce», IV, 6, 15 gennaio 1912: in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «La Voce» (1908-1914)*, a cura di Angelo ROMANÒ, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960, pp. 424-425.

l'importanza dell'esperienza personale, l'opportunità di farne il resoconto autentico e veridico all'altro.<sup>2</sup>

Dunque, nella scrittura autobiografica esistono poche fisse «*condizioni generali*» da seguire, le quali «ridotte all'essenziale, [...] esigono prima di tutto l'*identità* del narratore e dell'eroe della narrazione, e poi la presenza della *narrazione* e non della descrizione»<sup>3</sup>. Sappiamo però che tali requisiti non sempre vengono rispettati, basti pensare ai numerosi scritti autobiografici sotto forma di romanzo<sup>4</sup> in cui tutte le vicende sono raccontate in terza persona e sono svolte da un personaggio diverso dall'autore. In questo quadro piuttosto complesso, Starobinski, prendendo in esame nel dettaglio alcune singolari declinazioni autobiografiche come le memorie personali e il diario, afferma che non è possibile «parlare di uno stile o anche di una forma» propria dell'autobiografia, dal momento che essa si sperimenta e manifesta in una varietà di stili particolari ed è dunque necessario riconoscere che non disponendo di «stile o forma obbligata» tutto viene calibrato secondo «il modo d'essere dell'individuo»<sup>5</sup>, il quale nel raccontare il suo passato è libero di «regolarne la particolare modalità, il tono, il ritmo, l'estensione, e così via»<sup>6</sup>.

Se parlare di autobiografismo risulta piuttosto difficile in generale, farlo analizzando il clima letterario dei primi anni del Novecento è ancora più arduo. A supporto di questo, prendiamo a riferimento gli spunti che ci vengono offerti dallo studioso e critico letterario Paolo Briganti, il quale si interroga proprio sulla valenza e sul ruolo svolto dall'autobiografismo in un periodo cruciale della nostra letteratura, ovvero quello legato ai “nuovi” autori d'area vociana. Briganti nei suoi due interessanti contributi<sup>7</sup> – appoggiando la tesi posta in essere da Starobinski – non cede mai nel parlare di

---

<sup>2</sup> Jean STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 209.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. p. 204.

<sup>4</sup> Autobiografie di questo tipo verranno esaminate in maniera puntuale rispettivamente ai capitoli III e IV della seguente tesi; uno dedicato al romanzo *Stella mattutina* (1921) di Ada Negri e uno a *Cosima* (1937) di Grazia Deledda.

<sup>5</sup> Jean STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, cit., p. 204.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>7</sup> I saggi di Paolo Briganti presi in esame per approfondire la questione sono i seguenti: Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, «Quaderni di Retorica e Poetica», II, 1, 1986; Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, «Annali d'Italianistica», IV, 4, 1986.

autobiografismo come genere<sup>8</sup>, semmai lo considera nella sua pluralità di intenti affidandosi ad una terminologia diversa, più rappresentativa e meno classificatoria. Egli, per l'appunto, parla preferibilmente di «seme autobiografico»<sup>9</sup>, al fine di precisare che quando ci si scontra con esempi di scrittura autobiografica, la cosa più importante è riuscire a coglierne la prorompente valenza esistenziale che fuoriesce dalla pagina, la quale viene “sentita” dal lettore che, in questo modo, può dire se un testo è o non è autobiografico. I lettori sono investiti, così, di un ruolo fondamentale poiché essi, utilizzando un semplice criterio definito «criterio semplificante di evidenza», possono decretare la natura di un testo mettendo in moto una comune competenza, e cioè, nello specifico:

[...] una generica competenza, [...] in base alla quale il lettore – un comune lettore – riconosce una determinata opera letteraria come “autobiografia” se corrisponde ad una ragionevole (starei per dire: naturale) definizione di *racconto completo dell'esistenza di un individuo scritto da quel medesimo individuo*.<sup>10</sup>

La scrittura autobiografica, nella sua purezza, non si può imprigionare dentro regole o schemi, modelli o strutture, poiché sebbene si basi su una precisa volontà operativa dell'autore, in realtà risulta tale soprattutto grazie alla «percezione del fruitore»<sup>11</sup>, ovvero il pubblico degli appassionati lettori.

Se nel campo dell'autobiografia primonovecentesca non ci sono rigide imposizioni ma vincono, sopra tutte le cose, la personalità e l'impegno dell'autore in questione; a conferma di questo, possiamo scrivere un'autobiografia anche in versi? La risposta è affermativa ed è testimoniata in modo esemplare dalla raccolta *Autobiografia* di Umberto Saba. Il poeta triestino, proprio attraverso la stesura di una corona di quindici sonetti, ricostruisce buona parte della sua vita – dall'infanzia al servizio militare, dall'amore per la sua Lina fino ai rapporti poco sereni con alcuni esponenti de «La Voce» – e questo succede dal momento che, come ci spiega il poeta nella sua avvertenza *A/*

---

<sup>8</sup> Nel caso sia costretto ad usare questa categoria, Briganti predilige parlarne sempre al plurale – «generi autobiografici» – facendoci già presagire la complessità della questione.

<sup>9</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 190.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 167.

*lettore*, egli ha finalmente trovato il «coraggio di affisare ed unificare» il proprio «destino»<sup>12</sup>. *Autobiografia* compare per la prima volta nel 1923, sul numero 9-10 della rivista torinese «Primo Tempo», che in quel periodo era diretta da Giacomo Debenedetti. La cronologia lineare del racconto degli avvenimenti, i dettagli dei propri stati d'animo, assieme alla tenacia con cui lo scrittore riporta a galla i ricordi anche più dolorosi impregnanti di forte lirismo, ci permettono di analizzare questa produzione poetica considerandola un esperimento autobiografico a tutti gli effetti, poiché egli riesce magistralmente a sfruttare «narrativamente strutture metriche espolite per una breve ma perfetta autobiografia in rima»<sup>13</sup>. Non ci sono, dunque, guide con cui è possibile addentrarsi in sicurezza nel territorio della scrittura dell'io, come non è ipotizzabile istituire quelle che Paolo Briganti definisce «griglie selettive», utili a farci capire quando ci troviamo davanti a un brano autobiografico o ad altre forme spurie «sospette e opinabili»<sup>14</sup>. Nulla di tutto questo è possibile, specialmente a contatto con l'*entourage* degli scrittori vociani, i quali attraverso la scelta dell'autobiografismo narrativo uniscono assieme vari generi letterari, generando non poco scompiglio, visto che:

Insomma nel calderone dell'autobiografismo non è sempre agevole distinguere la poesia dalla prosa, la narrativa dalla saggistica, la critica dall'effusione lirica... la confusione dei generi.<sup>15</sup>

L'unica cosa che si salva – dentro questo variegato universo di sperimentazioni novecentesche «entro la manipolazione letteraria del vissuto»<sup>16</sup> – è l'urgenza, che ci concediamo di definire inevitabile e propria della generazione degli scrittori fedeli alla rivista fiorentina avanguardista «La Voce»<sup>17</sup>, di trasportare sulla pagina bianca il risultato

---

<sup>12</sup> Franco CONTORBIA, *Primo Tempo (1922-1923)*, Milano, Celuc, 1972, p. 313.

<sup>13</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 167.

<sup>14</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 190.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>17</sup> Fondata da Giuseppe Prezzolini nel 1908, «La Voce» è stata una tra le riviste più importanti nel panorama letterario del Novecento italiano. Il suo campo d'interesse e indagine tocca svariati ambiti; spazia dai problemi sociali a quelli culturali, dalla letteratura alla politica, dagli usi e costumi fino alle questioni economiche. La direzione di Giuseppe Prezzolini avviene fino al novembre del 1914, mentre successivamente tutto viene messo nelle mani di Giuseppe De Robertis che la dirige fino al 1916.

di quella costante tensione vissuta contro i modelli della tradizione stilistica ottocentesca, così chiusi e ridondanti, e il conseguente marcato distacco generazionale attuato da quest'ultimi attraverso il racconto di sé, unica forma di narrazione possibile, dal momento che, come afferma uno dei maggiori portavoce della cerchia vociana nonché fondatore della rivista, Giuseppe Prezzolini: «Dove si può trovare maggiore verità nell'arte, se non raccontando se stessi?».<sup>18</sup> Quasi tutti gli autori vociani, difatti, spinti dal forte e verace entusiasmo, aderiscono alla cruciale e fondante asserzione di Piero Jahier (1884-1966) presente in un suo contributo, intitolato *La salute* e pubblicato per «La Voce» nel 1912, nel quale egli seccamente afferma: «La nostra arte è autobiografia»<sup>19</sup>. Jahier attraverso questa dichiarazione, condivisa anche da altri importanti collaboratori della rivista, rimarca la necessaria esigenza da parte di questi giovani artisti di trasferire note di alto lirismo dentro il proprio vissuto, non con la pretesa di rispondere ad un canone estetico fondato sull'egocentrismo, bensì come espressione di continua e letteraria ricerca di valori etici e morali che aspirino al vero, senza riserve. Romanzesco o prettamente autobiografico, il patto che questi scrittori stringono col loro pubblico è basato sul superamento del concetto stesso di genere, anzi, «si dovrà – se possibile – parlare di un genere a sé, tutto vociano, di una letteratura senza generi»<sup>20</sup>.

## 1.2 Autobiografismo vociano: il racconto di una generazione

Dopo aver cercato di entrare nella questione sottolineando la difficoltà di rapportarci con il vasto universo autobiografico dei primi anni del Novecento – non a caso, chiamato anche «secolo dell'invasione autobiografica»<sup>21</sup> o del «diluvio di autobiografie»<sup>22</sup> – è doveroso, a questo punto, cercare di entrare nel dettaglio nominando i protagonisti di

---

<sup>18</sup> Citazione tratta da: Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981, p. 48. Una buona ricostruzione del periodo preso in esame e della diatriba tra frammentismo e autobiografismo si ritrova nelle pagine 46-52 del volume appena citato.

<sup>19</sup> Piero Jahier, *La salute*, in «La Voce», IV, 30, 1912: in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «La Voce» (1908-1914)*, cit., p. 469.

<sup>20</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 197.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>22</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 165.

questa temperie artistica e culturale. All'interno della produzione vociana, infatti, possiamo rintracciare gli esempi meglio riusciti di questa "nuova" tipologia narrativa. La letteratura degli scrittori vociani, nati tutti circa negli anni Ottanta dell'Ottocento – «scrittori di punta, rivoluzionari, ribelli, anticonformisti per programma»<sup>23</sup> – si fonda sul netto rifiuto del romanzo come modello unico, statico, e per questo incapace di cogliere la dinamicità del flusso vitale quotidiano. A ribadire questa posizione nel 1913 è Ardengo Soffici (1879-1964), il quale, in un articolo pubblicato su «Lacerba», cerca di registrare:

[...] qualche ragione del «fallimento del romanzo»: congenitamente ibrido, obbligato a «tesi e rettorica», [...] costretto a cementare «con zavorra» un séguito di «frammenti di sensazioni dirette».<sup>24</sup>

Soffici intende sostituire al vecchio romanzo opere nuove, nelle quali la tendenza autobiografica diventi l'asse portante di tutta la trama narrativa, dal momento che «i libri dell'avvenire» devono essere soprattutto, a detta dell'intellettuale: «raccolte di pure effusioni liriche, autobiografie, epistolari e volumi di osservazioni psicologiche»<sup>25</sup>. Non è solo in questa volontà, con lui ci sono altre rilevanti personalità come Scipio Slataper (1888-1915) e Giovanni Papini (1881-1956), senza dimenticare il pensiero dell'anticrociano Giovanni Boine (1887-1917), il quale crede fortemente nella capacità della poesia di esprimere la grandezza e l'intensità della vita, poiché l'arte non deve essere autocompiacimento ed effimera erudizione, ma al contrario deve partecipare con al suo autore al mistero stesso del vivere, come spiega in un passaggio del saggio *Un ignoto*:

La mia vita non è duplicemente di imagine da un alto e di concettuale pensiero dall'altro. La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine. [...] Dico che questo amalgama deve pur avere espressione; dico che bisognerà pure ch'io trovi un'espressione a questo mio complesso organamento di vita. [...] Qualcosa come un'interiore costrizione meccanica obbliga oggi un uomo che voglia esprimersi e dire, allo schema del romanzo antico di millenni (romanzo come nell'opera vecchia col duetto e il coretto, con che so io, la parte obbligata); allo schema della narrazione ordinata in terza persona.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, cit., p. 45.

<sup>24</sup> Clelia MARTIGNONI, *Autobiografismo metafisico vociano*, «Autografo», I, 2, 1984, p. 34.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Giovanni BOINE, *Un ignoto*, in «La Voce», IV, 6, 15 gennaio 1912: in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «La Voce» (1908-1914)*, cit., p. 426. È interessante ricordare che sempre in



I primi accenni di questo tentativo vociano di rinnovamento letterario a matrice autobiografica si possono già rintracciare in una lettera di Scipio Slataper inviata nell'aprile del 1911 all'amico Ardengo Soffici, nella quale lo scrittore triestino rileva:

Noi faremo qualche cosa: e siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il *diario*.<sup>27</sup>

Con queste parole, Slataper ci informa della reale necessità, vissuta dall'intero gruppo degli artisti vociani, di contraddistinguersi all'interno del panorama letterario italiano attraverso la sperimentazione di una forma d'arte, che egli definisce a tutti gli effetti «genere», la quale deve avvicinarsi il più possibile alla scrittura diaristica, massima espressione dell'intimo e del personale. Il tema esistenziale, cruciale per la loro prosa d'arte, deve necessariamente unirsi al concetto di moralità; così descritta in una missiva sempre di Slataper inviata a Soffici nel marzo del 1910:

[...] dobbiamo cercare di vederci più dentro. Per me morale è solo quell'atto che non fa stagnare la vita.<sup>28</sup>

Le passioni, i vizi, le delusioni, insomma tutti gli eventi più importanti che succedono nella vita di ogni uomo devono dunque saper riemergere dalla memoria di ciascuno per trovare concreta espressione sulla pagina bianca, trasformandosi in «materia d'arte» capace di stimolare ed emozionare il lettore. A tal proposito – a distanza di pochi mesi dalla lettera di Slataper a Soffici – anche Giovanni Papini si espone sulla questione, in un saggio scritto nel giugno dello stesso anno e intitolato *Le speranze di un disperato*. In

---

questo lungo saggio, Boine propone un'alternativa al romanzo, che egli ritrova nell'«aforisma vivo»: «Io non difendo il pensiero aforistico: ho delle idee che esporrò, sul pensiero aforistico. Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza echeggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non dirci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti senza mettere tra l'un motto e l'altro un artificiale lavoro di apparente lavorazione. Vogliamo l'aforisma vivo non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l'improvviso bagliore non un annegamento diluito secondo i bisogni correnti del raziocinare comune», in *ivi*, p. 428.

<sup>27</sup> Scipio SLATAPER, *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1950, pp. 268-270. Il corsivo è nel testo.

<sup>28</sup> Lettera inviata da Firenze e datata 8 marzo 1910, in: Scipio SLATAPER, *Epistolario*, p. 263.

questo prezioso contributo l'autore cerca di opporsi a qualsiasi tipologia di romanzo – tradizionalmente inteso – essendo una struttura troppo rigida, incapace di indagare gli aspetti più introspettivi dell'animo umano, obiettivo a cui deve tendere, al contrario, l'«arte interna», la quale non è altro che «il rovescio della grande arte decorativa, artistica, esteriore, sensuale e troppo umana»<sup>29</sup>, in sostanza quella «dei broccati e degli arazzi, del D'Annunzio». L'«arte interna», così come la intende Papini, deve avere a che fare con i lati più nascosti e turbolenti dell'essenza di ogni essere e proprio con esso e con la sua verità deve fare i conti, poiché non esistono invenzione, finzione o artificio letterario in grado di reggere il confronto con la meraviglia e l'imprevedibilità del dramma di qualsivoglia esistenza. Egli infatti, con tono sagace, ironizza su certi romanzi pubblicati ad inizio secolo – frivoli, vani e senza spessore – dichiarando apertamente il suo desiderio più grande:

Io vorrei, insomma, che si capisse come le vicende spirituali, cerebrali, intellettuali di un uomo – per quanto non appaiano in *tutti* gli uomini – possono esser materia d'arte come le solite vicende sentimentali, amorose, dongiovannesche, spadaccinesche o sportive di cui ci deliziano da trenta anni. Vorrei far capire che la perdita della fede o la conquista di una verità metafisica possono essere avvenimenti così tragici e drammatici come la fuga di un'amante o la conquista di una signora.<sup>30</sup>

Quello a cui fa voluto e preciso riferimento lo scrittore è un romanzo che ormai non può più essere di vero interesse per il pubblico del primo Novecento, dal momento che si basa su avvenimenti avventurosi e fantastici, esterni dalla realtà della vita. Le pagine della nuova letteratura devono, invece, pullulare di vitalità, riesumare gli sbiaditi brandelli dell'esperienza per trasformarsi in arte al fine di attuare, come sottolinea Briganti riferendosi alla dichiarazione emblematica di Jahier citata alla fine del paragrafo precedente:

[...] un'inversione polare nel binomio estetizzante *arte/vita*: Jahier rovesciava la comparazione dannunziana, *la vita come l'arte*, e proponeva invece *l'arte come la vita*.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Giovanni PAPINI, *Le speranze di un disperato*, 1911, in: Giovanni Papini, *Maschilità*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 110.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 196.

### 1.2.1 Memorie di gioventù: Giovanni Papini, Piero Jahier, Scipio Slataper

Tra le autobiografie intellettuali e morali del periodo ricordiamo sicuramente: *Ragazzo* di Piero Jahier pubblicato prima a puntate dal 1910 su «La Voce» poi su «Rivista Ligure» e in seguito confluito in un volume unico nel 1919, *Il mio Carso* dell'appena ventiquattrenne Scipio Slataper uscito nel 1912 e, sempre dello stesso anno, *Un uomo finito* di Giovanni Papini. Un aspetto cronologico da mettere in risalto, prima di trattare questi esempi uno ad uno, è che gli scrittori citati si cimentano nel racconto di sé fin dalla giovane età, basti pensare che Jahier aveva all'incirca ventisei anni, Slataper, come detto, ventiquattro e Papini trentuno. I ricordi d'infanzia e di giovinezza vengono rimembrati a stretto contatto con la stessa, come a voler isolare quel preciso momento della vita di ogni uomo che si contrappone in maniera incompatibile e divergente al mondo degli adulti. La peculiarità che rende la scrittura autobiografica vociana diversa e perciò interessante da indagare è la forte diversificazione che tali autori – afferenti ad una stessa cerchia letteraria – propongono della medesima forma narrativa. Non è possibile, infatti, tracciare traiettorie comuni nemmeno all'interno del panorama vociano, perché parlare di «autobiografismo»:

[...] significa fare i conti con diversi tipi di “scritture autobiografiche”, che pur non essendo propriamente autobiografie, o pur non essendolo con sicurezza dirimente, intrattengono con il genere specifico rapporti (contatti e implicazioni) da valutare con molta attenzione.<sup>32</sup>

Nonostante, dunque, scarseggino le condizioni generali per fare un elenco esatto delle caratteristiche della scrittura narrativa vociana di impronta autobiografica, dobbiamo però soffermarci sull'elemento che unisce tutti gli scritti in questione, ovvero quello che Paolo Briganti chiama «carattere dominante», il quale fuoriesce in maniera prevalente da ogni componimento. L'attenzione dei prosatori vociani, infatti, non è rivolta alla effimera e arida documentazione degli avvenimenti al fine di esaurire uno scopo puramente memorialistico; piuttosto, essi vogliono riuscire nell'«intento di ricostruzione morale, “metafisica”, della personalità, del carattere, dell'individuo»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 198.

Per esemplificare quanto affermato, per il momento, possiamo prendere in esame *Un uomo finito* (1912) di Giovanni Papini e *Ragazzo* (1919) di Piero Jahier.

Papini nella sua autobiografia “cerebrale”, composta interamente in prima persona, rievoca la sua adolescenza, desolata, povera e senza la presenza di anime in grado di comprendere il tormento interiore di un ragazzo che fin da giovane si percepisce, nei confronti della società coeva, «tremendamente solo e diverso»<sup>34</sup>. Il suo tono scontroso, polemico e marcatamente anticonvenzionale si ritrova fin dalle prime pagine del libro, nelle quali l’autore sente la necessità di avvertire il lettore del fatto che la sua storia non è come le altre, non ci saranno dolci memorie d’infanzia, poiché, come afferma lui stesso:

Io non sono mai stato bambino. Non ho avuto una fanciullezza. [...] Fanciullezza è amore, letizia, spensieratezza ed io mi vedo nel passato, *sempre*, separato, meditante.<sup>35</sup>

L’unica arma di riscatto concessa a quel bambino povero «nato con la malattia della grandezza»<sup>36</sup> – confessione ostentata tipica dello stile dell’autore fiorentino – è da ricercare nell’amore per lo studio, nella dedizione alla lettura e nella tenacia con cui egli ha saputo ancorarsi stretto al suo desiderio più grande per riuscire ad evadere dall’isolamento bramando, anche per sé, archi di trionfo. Egli riporta attraverso queste suggestive parole i sussulti e le primordiali vibrazioni verso il mondo della letteratura, che accoglie nel suo cuore come una sfida da vincere:

Il mio primo ricordo è questo: avrò avuto forse otto forse nov’anni; stavo quasi sempre solo e leggevo spesso un libriccino di scuola pieno di grossolane figure e di scarabocchi violetti. Lì trovai un giorno la storia dell’incoronazione del Petrarca in Campidoglio e la lessi e rilessi. «Anch’io, anch’io...» dicevo tra me.<sup>37</sup>

L’opera, piuttosto cospicua, consta di cinquanta capitoli – come ci conferma lo scrittore: «disordinato sfogo in cinquanta capitoli»<sup>38</sup> – suddivisi in sei parti; ogni sezione riporta il

---

<sup>34</sup> Giovanni PAPINI, *Un uomo finito*, Firenze, Vallecchi, 1925, p. 3.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 297.

nome di un movimento musicale, ordinati nell'opera seguendo tale sequenza: *andante*, *appassionato*, *tempestoso*, *solenne*, *lentissimo*, *allegretto*. Lo scrittore in quest'opera scava, senza sosta, dentro di sé, con la volontà di far venire a galla i toni e i motivi della solitudine impostagli a contatto con una comunità che sembra non volerlo inglobare. Più che un'opera autobiografica, essa pare un lungo sfogo personale; infatti, non a caso Papini non vuole chiamarla «autobiografia» prediligendo, invece, ardite perifrasi che suonano come: «storia drammatica del mio cervello»<sup>39</sup>, «corso esatto dei miei avvenimenti interiori»<sup>40</sup> o «solitaria ruminazione dell'io e del mondo rifatto attraverso l'io»<sup>41</sup>. Sebbene tutta la narrazione si avvalga di metodi "classici", come appunto, la perfetta coincidenza tra narratore e protagonista, oppure la lineare cronologia del racconto, solo alla fine lo scrittore ci propone un vero e proprio colpo di scena, poiché *l'Uomo finito*, «quello che ci appariva ormai come vinto, lo sconfitto»<sup>42</sup>, riesce a rialzarsi in piedi, affermando sfacciatamente:

[...] Non sono finito. Il titolo di questo libro è sbagliato: poco male. Qui dentro c'è un uomo ch'è disposto a vender cara la sua pelle e che vuol finire più tardi che sia possibile.<sup>43</sup>

Dopo aver brevemente presentato il libro di Giovanni Papini, passiamo, ora, al confronto con l'altra autobiografia nominata, *Ragazzo* di Piero Jahier.

Il romanzo autobiografico di Jahier si costruisce in maniera differente dall'*Uomo finito* poiché già nella sua composizione a frammenti si può rintracciare un elemento di netto distacco. Per uno studio puntuale, però, conviene andare per ordine introducendo le caratteristiche principali del libro. L'opera dello scrittore genovese è, infatti, un racconto autobiografico prosimetro<sup>44</sup>, strutturato in diversi capitoli, nei quali l'autore ripercorre le fasi più importanti e più drammatiche della sua giovinezza. La prosa, nel suo progetto iniziale, è in terza persona; infatti Jahier si appresta a raccontare – come narratore

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

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

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>42</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 170.

<sup>43</sup> Giovanni PAPINI, *Un uomo finito*, cit., p. 294-295.

<sup>44</sup> L'autore spazia dalla prosa ai frammenti lirici, riuscendo ad inserire nell'opera anche alcuni esempi di salmodia, come possiamo vedere nella sezione *I quattro fratelli*, in Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943, pp. 65-67.

esterno ai fatti – le vicende di quel «ragazzo di ginnasio»<sup>45</sup> a cui, un giorno, viene svelata una triste verità: *La morte del padre*<sup>46</sup>, un pastore valdese, suicidatosi dopo aver compiuto adulterio. La momentanea volontà – visto il cambiamento sul finale – di non far coincidere l'identità tra autore, narratore e personaggio, è un ulteriore elemento che rende l'opera di Jahier opposta a quella di Papini; a tal proposito, in questo preciso contesto, possiamo notare la presenza di quello che Philippe Lejeune, nel suo basilare lavoro sulla materia autobiografica composto nel 1973 – uscito prima sulla rivista «Poétique» poi in volume unico solo due anni più tardi – e intitolato *Le pacte autobiographique*<sup>47</sup>, definisce «patto romanzesco».

Ad ogni modo, nella prima parte, attraverso numerosi *flashback* che pian piano riemergono dalla sua memoria, Piero Jahier cerca di descrivere, sfiorando vette di alto lirismo, la sciagura toccata in sorte alla famiglia, che dopo la scomparsa del padre deve affrontare non pochi problemi economici<sup>48</sup> e sociali assieme alla povera madre, alla quale l'autore dedica un'intera sezione:

La madre che guida questa famiglia appartiene ad un'altra generazione. L'idea della sua generazione riguardo ai figlioli era che essi nascessero per essere la consolazione dei genitori e non per addentar per conto loro la polpa acerba del mondo con tanta ingordigia. Ora i figlioli, invece, [...] si lamentano di non essere capiti. Ma la madre, ch'è una madre all'antica, non le importa di capire, ma di mandar avanti la casa e perciò le sue qualità sono qualità d'opposizione, le qualità di un principale; perché una famiglia con sei figlioli è anzitutto un'amministrazione.<sup>49</sup>

Le pagine dell'autobiografia si susseguono in maniera repentina seguendo la crescita del protagonista, che nei capitoli *Avventura settimanale* e *Il guadagno*, comincia a sperimentare direttamente il mondo esterno e ad avere i primi istinti verso la parola letteraria vista la sua innata bravura nel comporre testi e la passione nel collezionare i

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>46</sup> Il corsivo indica il nome esatto con cui l'autore ha intitolato i capitoli che suddividono il libro. L'avvenimento in questione si può leggere in: Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., pp. 7-31.

<sup>47</sup> L'articolo si può leggere nella traduzione italiana in: Philippe LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 11-50.

<sup>48</sup> Le ristrettezze finanziarie (raccontate nel capitolo: *La famiglia povera*) colpiscono anche i fratelli di Piero Jahier, infatti, una intera sezione del romanzo è dedicata ad un fratello «mandato mozzo a quattordici anni perché svoltava male» in: Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. 57.

<sup>49</sup> Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. 49.

suoi «tesori segreti», ovvero «libri di premio degli alberi di Natale»<sup>50</sup>. Questo talento gli permette anche di ricevere qualche ricompensa in denaro, grazie alle richieste degli amici e compagni di scuola; il primo ad avere questa intuizione è il coetaneo Carrera, che lo supplica così: «Ti propongo un affare. Tu scrivi bene. Dovresti farmi il tema a pago, ma rigirato come si deve. Garantito passaggio senza esame»<sup>51</sup>. A questo punto della narrazione, il «patto romanzesco» viene man mano modificato, poiché il narratore, appassionandosi alle gesta del ragazzo, si affeziona sempre più al protagonista, come possiamo leggere verso la fine del capitolo *Avventura settimanale*:

Voglio bene al ragazzo che passava ogni sabato la collina, sporta in spalla, mano premuta sul borsellino di mamma, animo di contrabbandiere, riportando franca di *dazio forese*, la provvista settimanale di carne, sotto un fascio di rose d'ogni mese.<sup>52</sup>

Riguardo questo aspetto, ci avverte anche Paolo Briganti, nel suo saggio *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*:

[...] talora desultoriamente – come per involontari cedimenti –, “voce del narratore” e “voce del protagonista” si unificano in un “io” che smaschera la finzione della terza persona e ne rivela la mera funzione di filtro e di distanza.<sup>53</sup>

Il progressivo cedimento si concretizza totalmente nell'ultima porzione di romanzo, intitolata *Il paese*, nella quale «narratore e protagonista appaiono infine palesemente congiunti nell'unica voce dell'io narrante»<sup>54</sup>. Il capitolo finale, composto di due prose – *Il paese delle vacanze* e *Visita al paese* – fa riferimento al borgo in Val Chisone, località originaria della famiglia Jahier<sup>55</sup>, luogo del cuore del giovane ragazzo che vi trascorre tutte le estati, a contatto con la natura e con i parenti più stretti di cui riporta anche i reali cognomi, basti pensare all'austero zio Barthélemy. La narrazione in prima persona

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 79. Il corsivo è nel testo.

<sup>53</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 172.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Il padre di Piero, il signor Pier Enrico Jahier proviene da una famiglia convertita al valdismo di Pramol in Val Chisone. Lo scrittore nasce a Genova poiché i genitori, Pier Enrico Jahier assieme alla madre Giuseppina Danti, erano in missione pastorale proprio in quella città.

trasforma ufficialmente il «patto romanzesco» in «patto autobiografico» e ci permette, dunque, di penetrare dentro la personalità reale dello scrittore, il quale, sfruttando una studiata alterazione cronologica, in *Il paese delle vacanze* racconta le sue esperienze di bambino di appena dieci anni tra avventure fantastiche e momenti di letture sfrenate, mentre nell'ultima parte, *Visita al paese*, dà testimonianza del suo ritorno nella cara località tra le valli alpine, ormai non più ragazzino bensì uomo, «alla ricerca del proprio tempo felice e delle radici familiari»<sup>56</sup>.

Introdurre e contestualizzare *Un uomo finito* e *Un ragazzo*, ovvero le scritture autobiografiche prese come oggetto di confronto, è fondamentale, allora, per riuscire a comprendere davvero quella reale diversificazione di cui abbiamo dato accenno all'inizio del paragrafo, messa in atto dagli autori di area vociana nel variegato universo del genere autobiografico. Per l'appunto, Paolo Briganti, studiando nel dettaglio le opere di Papini e Jahier, le considera utili «tipi di autobiografie (entrambe di vociani più o meno quasi trentenni) reciprocamente pressoché polari», dal momento che:

Allo statuto stabile in prima persona dell'esplicita autobiografia di Papini fa riscontro lo statuto misto di terza persona in quella più "velata" di Jahier; a fronte di una costruzione compiuta, cronologicamente lineare e "tutta prosa" (dunque meno vociana) sta una costruzione frammentistica, a tessere scomposte, con inserzioni, tensioni e sconfinamenti poetici; di contro ad un esplicito progetto di ulteriore rilancio di sé nel futuro sta il senso della separazione dal proprio passato e lo sconcerto di un'immedicabile lacerazione.<sup>57</sup>

Ultimo e isolato testo da analizzare è l'autobiografia spirituale, di tono accesa-mente lirico, scritta dal giovanissimo Scipio Slataper: *Il mio Carso*. Lo studio di questo lavoro arriva solo ora e in maniera separata dal resto degli esempi citati per via della sua importante e centrale valenza letteraria; senza dimenticare che egli è l'unico autore che inizia la stesura delle sue memorie alquanto precocemente, ad appena vent'anni<sup>58</sup>. *Il mio Carso* viene considerato, a detta di molti critici, il volume di memorie autobiografiche più convincente prodotto dalla generazione vociana. Scipio Slataper

---

<sup>56</sup> Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., p. 172.

<sup>57</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 198.

<sup>58</sup> A tal proposito ricordiamo che Scipio Slataper perde la vita, a ventisette anni, durante un combattimento nel 1915 sulle alture del Podgora.



comincia ben presto a lavorare sulla sua «autobiografia lirica», probabilmente già due o tre anni prima della pubblicazione avvenuta verso la fine di maggio dell'anno 1912 per la Libreria della Voce. La definizione «autobiografia lirica» – sottotitolo provvisorio, mai utilizzato – è coniata da Slataper e possiamo leggerla in una sua lettera indirizzata a Marcello Loewy nel gennaio del 1911, nella quale afferma:

[...] ora lavoro con più o meno voglia a *Il mio Carso*. Sottotitolo: *Autobiografia lirica*. Tre parti: *Bimbo*, *Adolescente*, *Giovane*. Due intermezzi: *La Calata*, *La Salita*; e una fine: *Tra gli uomini*: circa così.<sup>59</sup>

Egli in questo libro decide di interrogare la sua essenza di uomo tormentato e, con non poca fatica, di mostrarsi nudo davanti ad un pubblico di lettori, i quali devono sapere fin dal principio che il racconto della sua vita è impregnato, come non mai, della sua terra e della nostalgia che essa suscita in lui. Il Carso di Slataper è una «conformazione terrestre»<sup>60</sup> ricca di valenza psicologica, è dannazione e rifugio al tempo stesso, aridità e nettare di vita, luogo dove tornare sempre per sentirsi parte integrante del creato:

Il carso è un paese di calcari e di ginepri. Un grido terribile, impietrito. Macigni grigi di piovra e di licheni, scontorti, fenduti, aguzzi. Ginepri aridi. Lunghe ore di calcare e di ginepri. L'erba è setolosa. Bora. Sole. La terra è senza pace, senza congiunture. Non ha un campo per distendersi. Ogni suo tentativo è spaccato e inabissato. Grotte fredde, oscure. La goccia, portando con sé tutto il terriccio rubato, cade regolare, misteriosamente, da centomila anni, e ancora altri centomila. Ma se una parola deve nascere da te – bacia i timi selvaggi che spremono la vita del sasso! Qui è pietrame e morte. Ma quando una genziana riesce ad alzare il capo e fiorire, è raccolto in lei tutto il cielo profondo della primavera. Premi la bocca contro la terra, e non parlare. La notte; le stelle impallidenti; il sole caldo; il tremar vespertino delle frasche; la notte. Cammino. Dio disse: abbia anche il dolore la sua pace. Dio disse: abbia anche il dolore il suo silenzio. Abbia anche l'uomo la sua solitudine. Carso, mia patria, sii benedetto.<sup>61</sup>

Senza alcun dubbio, la scrittura in prima persona conferisce all'opera lo statuto di autobiografia tripartita; ma, oltre a questo, è doveroso soffermarci sulla grande capacità

<sup>59</sup> Scipio SLATAPER, *Epistolario*, cit., p. 91. Slataper, inoltre, come possiamo leggere, riferisce all'amico anche la progettuale e metodica struttura del suo libro di memorie.

<sup>60</sup> Giorgio BARONI, *Il suo Carso*, in *Scipio Slataper. Il suo tempo, la sua città. Miscellanea di studi*, a cura di Fulvio Senardi, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, 2013, p. 11.

<sup>61</sup> Scipio SLATAPER, *Il mio Carso*, Milano, Il saggiatore, 1970, cit., p. 108-109.

del narratore, che in questo caso coincide pure con l'autore e il protagonista della vicenda, di rivolgersi ad un collettivo «voi», proprio nell'*incipit*:

Vorrei dirvi: Sono nato in carso, in una casupola col tetto di paglia annerito dalle piove e dal fumo. [...] Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia, nella grande foresta di roveri. [...] Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura morava e correvo come una lepre per i lunghi solchi. [...] Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci. Voi capirete subito che sono un povero italiano che cerca d'imbarbarire le sue preoccupazioni.<sup>62</sup>

La sequenza iterativa e anaforica permette allo scrittore di instaurare uno speciale «rapporto fra tale "io" e il "voi" dei destinatari espliciti e privilegiati dell'opera, gli amici fiorentini»<sup>63</sup>; ma al contempo, attraverso questa tecnica anche il lettore è automaticamente immerso, *in medias res*, nella storia e incuriosito dall'alone di mistero che oscura, per il momento, il protagonista. Messa in moto la memoria, il passato torna a farsi vivo nella pagina; e infatti solo alla fine del primo lungo segmento narrativo, troviamo informazioni puntuali sul suo luogo di nascita:

Io sono nato nella grande pianura dove il vento corre tra l'alte erbe inumidendosi le labbra come un giovane cerbiatto, e io l'inseguivo a mani tese, ed emergevo col caldo viso nel cielo. Lontana è la patria; ma il mare luccica di sole, e infinito è il mondo al di là del mare.<sup>64</sup>

Nella prosa dell'autore triestino si alternano, dunque, narrazioni consequenziali – dai ricordi d'infanzia fino al presente – a momenti in cui sono rintracciabili nel testo quelle che Paolo Briganti definisce «infrazioni alla linearità evenemenziale degli episodi e alla tenuta rigorosa dei nessi causali»<sup>65</sup>. In questi istanti, di chiara matrice vociana, sebbene al lettore sembri di perdere momentaneamente il filo del discorso, al contrario, egli ha l'opportunità di creare una singolare connessione con l'interiorità dello scrittore, il quale, attraverso il susseguirsi cronologico delle avventure adolescenziali, anche

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 11-12.

<sup>63</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 201. Slataper si sta rivolgendo alla cerchia degli amici vociani.

<sup>64</sup> Scipio SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 39-40.

<sup>65</sup> Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, cit., p. 200.

luttuose come la tragica perdita della donna amata<sup>66</sup>, porta sulla pagina la rinascita della sua essenza nel mondo, ovvero nella laboriosa e caotica città di Trieste. Nelle pagine di questa autobiografia si susseguono svariate tematiche, tutte analizzate dall'autore secondo il criterio della verità, oscillando tra realtà tangibile ed esperienza onirica, esclusiva modalità concessa al pubblico per comprendere la lettura del mondo svolta dallo scrittore triestino proprio attraverso i suoi occhi e le sue sensazioni.

Se dovessimo trovare un concetto astratto che funga da filo conduttore in grado di sintetizzare al meglio il nocciolo tematico, dunque il cuore, de *Il mio Carso*, esso si potrebbe scorgere nella parola *dolore*. Il dolore, difatti, permette all'uomo di toccare con mano la crudeltà dell'esistenza, senza mai abbassare la guardia, senza mai pensare di arrendersi, poiché grazie a questo viaggio introspettivo egli può riconoscersi, finalmente, in una nuova dimensione collettiva, in un «noi» a cui potersi appoggiare per veicolare, nella chiusa del volume, un messaggio ricco di speranza:

Ah, fratelli, come sarebbe bello poter essere sicuri e superbi, e godere della propria intelligenza, saccheggiare i grandi campi rigogliosi con la giovane forza, e sapere e comandare e possedere! Ma noi, tesi di orgoglio, con il cuore che ci scotta di vergogna, vi tendiamo la mano, e vi preghiamo di esser giusti con noi, come noi cerchiamo di essere giusti con voi. Perché noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare.<sup>67</sup>

Proprio con queste battute finali Scipio Slataper decide di fare ritorno tra gli uomini, tra i suoi fratelli, abbandonando la solitudine spirituale ed orgogliosa del suo ego, per concretizzare la sua visione esistenziale in un'accezione pratica e profonda: la vita, infatti, non può essere altro se non un insieme di responsabilità, lavoro e dovere.

---

<sup>66</sup> La donna amata in questione è Gioietta (Anna Pulitzer) – a cui l'autore dedica l'opera – morta suicida nel 1910. L'angosciosa crisi che investe il cuore e l'animo dello scrittore è narrata, sebbene in maniera velata, quando egli decide di salire sul Secchieta. L'impresa è ardua, eppure questa difficile scalata è utile all'uomo per trovare quiete e pace, nonostante la fatica e le lacrime: «Son qua per terra come un cane in agonia e i nervi mi si inturgidano per il bisogno d'amare, e stiro la testa come se un capestro mi si avvincolasse sempre più stretto intorno al collo. Poi balzo in piedi e guardo nella notte. Dove sei creatura bella che un giorno mi devi amare? Guardi nella notte? Sotto le stelle l'aria ha uno scintillio come di specchio e noi ci vediamo»; in Scipio SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 86.

<sup>67</sup> *Ivi*, cit., p. 132.

Per concludere la presentazione di queste tre memorie giovanili – *Un uomo finito*, *Ragazzo*, *Il mio Carso* – prodotte dai massimi esponenti della corrente avanguardista vociana, i quali con le loro opere sono la testimonianza più concreta della grande fioritura autobiografica di quel periodo letterario italiano, ci serviamo, ora, di quanto affermato da Patrizia Zambon, la quale, appunto, nel descrivere questa “nuova” forma prosastica, citando proprio il modello slataperiano, parla di «modalità narrativa che si disarticola», nella quale:

[...] la trama sostiene comunque una densità d’espressione, di concentrazione immaginativa, di figurazione breve, spesso scorciata, a volte davvero, come è l’uso, nettamente sincope, che assorbe movenze e forme volenterosamente antiprosastiche, non liriche, non di canto, certo, ma come con l’eco della preziosità sospesa, ricercata, narrativamente recisa della pagina di alta lavorazione letteraria.<sup>68</sup>

### 1.3 Riflessioni sulla sensibilità della scrittura autobiografica femminile

Parallelamente a questa stagione letteraria, o in anni immediatamente contigui, possiamo collocare i tre libri che fanno da argomento a questa tesi: *Una giovinezza del secolo XIX* di Anna Zuccari, *Stella mattutina* di Ada Negri e *Cosima* di Grazia Deledda. Prima di soffermarci su un’analisi puntuale delle opere, volgiamo, ora, lo sguardo verso un’altra emblematica questione sempre legata al concetto di *genere*.

Se il primo paragrafo del capitolo si interroga soprattutto sulla natura del genere come categoria letteraria contraddistinta da caratteri peculiari e distintivi, in questa seconda parte, il nostro studio si incentra soprattutto sul significato secondario e sociologico della parola al fine di analizzare se e in che misura a questo tipo di letteratura si debba, quasi obbligatoriamente, ricollegare una sorta di naturale partecipazione del mondo e della penna femminili. A tal proposito, per rimarcare quanto la tematica sia ancora in corso di definizione, prendiamo a riferimento un’interessante considerazione sviluppata dallo studioso Bartolo Anglani, il quale in una prospettiva più culturale che letteraria giunge ad un’lettura, complessa e moderna, riguardo la scrittura autobiografica

---

<sup>68</sup> Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, p. 183.

femminile. Anglani, sostiene che, caduta fortunatamente in disuso la «mania di definire e categorizzare [...] il territorio dell'autobiografia»<sup>69</sup> imprigionandolo dentro schemi e convenzioni utili solo a irrigidire questa narrazione in un'ottica esclusivamente formale e stilistica, in tempi più recenti<sup>70</sup> ci si scontra con una nuova problematica, dal momento che:

Si rafforzano i *gender studies*; con il risultato, per esempio, che all'autobiografia "femminile" viene attribuito uno statuto di autosufficienza e di incomunicabilità che essa storicamente non possiede.<sup>71</sup>

Partiamo, allora, da questa ultima citazione per mettere nero su bianco le intenzioni di questo lavoro di tesi, poiché, sebbene non ci sia la volontà di trattare la scrittura autobiografica femminile in maniera separata – e separatista – dal restante mondo della letteratura, di cui le autrici a cui l'elaborato è dedicato sono protagoniste attive, si registra, al contempo, la necessità di far luce riguardo i meccanismi, le suggestioni e le immagini che la narrativa memoriale femminile riesce a produrre attraverso una sensibilità unica, propria del suo *genere*. All'angliano «statuto di autosufficienza e di incomunicabilità», noi vogliamo sostituire, invece, la forte rilevanza che le scrittrici del primo Novecento, come Anna Zuccari, Ada Negri e Grazia Deledda, hanno avuto all'interno del panorama autobiografico, sapendosi amalgamare e distinguere, intraprendendo un percorso, forse più tortuoso, ma che le ha portate ad una meta comune assieme a Scipio Slataper, Piero Jahier e Giovanni Papini.

Seguendo, ora, specificatamente la letteratura d'autrice, prima di addentrarci tra i modelli e le forme più comuni nel vasto territorio dell'autobiografia, dobbiamo fare una doverosa premessa, ovvero ricordare che le donne, nella letteratura italiana di ogni epoca, si sono dedicate all'arte della scrittura in maniera continuativa e non occasionale, benché non sempre il loro ruolo e la loro presenza sia stata solennemente affermata e documentata. Marina Zancan, nel suo fondamentale contributo *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, dichiara per l'appunto, che le donne di qualsiasi era:

---

<sup>69</sup> Bartolo ANGLANI, *Introduzione al repertorio sull'autobiografia*, in «Moderna», V, 1, 2003, p. 126.

<sup>70</sup> Gli studi in questione sono di recente formulazione databili circa verso la fine del Novecento e i primi anni Duemila.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

[...] hanno sempre scritto: la presenza rarefatta di opere di donna nella tradizione letteraria non si può quindi, spiegare in nessun modo con l'assenza delle donne dalla pratica della scrittura.<sup>72</sup>

Esse si sono cimentate in tutte le forme e gli stili possibili e, dunque, la loro assenza è da considerarsi, soprattutto, in relazione all'egemonia esercitata dal *genere* maschile, motivo per cui la voce femminile non riesce a imporsi con forza nello scenario letterario e culturale. Sempre Zancan, nella prima sezione del volume intitolata *Questioni*, sostiene che non sia del tutto corretto affermare la totale mancanza della penna femminile nel panorama letterario, piuttosto conviene parlare di una «presenza rimossa»<sup>73</sup> poiché, sebbene non sia stata registrata e considerata per il suo spiccato interesse critico, tali esempi della soggettività della scrittura femminile si possono rintracciare in numero elevato «come conferma il lavoro sulle fonti d'archivio»<sup>74</sup>.

Assodato questo, riguardo il genere autobiografico dobbiamo sottolineare che le donne hanno dovuto fare i conti con un altro limite imposto loro dalla società a cavallo tra Otto e Novecento, la quale applicando severamente una netta separazione tra la sfera del pubblico, dominio completo maschile, e la sfera del privato, ambiente prettamente femminile, ha generato una specie di accordo non scritto, scoraggiando le ultime «dal parlare pubblicamente della vita personale, e ciò che attiene all'ambito sentimentale e familiare dell'esperienza quotidiana»<sup>75</sup>. Proprio riguardo il ramo di indagine scelto, frutto dell'esperienza letteraria e culturale nata nei primi anni del Novecento, sempre Marina Zancan, all'interno della produzione letteraria femminile rivela la presenza di un nuovo carattere esclusivo, evidente:

---

<sup>72</sup> Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura : la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. XII.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. X.

<sup>75</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009, p. 35. Sulla questione delle due sfere, in tempi più recenti, a distanza di più di un secolo si può ancora notare lo sfruttamento dello stesso concetto, basti pensare al proverbio su cui si basa la società giapponese: «A man's place is outside the house, a woman's place is within»; per uno studio approfondito rimando al saggio di Mimma De Gasperi, *Genere e disastri: conseguenze e consapevolezze* in Saveria CHEMOTTI, *La scena inospitale*, Padova, Il Poligrafo, 2014, p. 435.

[...] nelle tematiche, nella presenza costante di un forte intento autobiografico, nello sguardo sul mondo, simile nella diversità testo per testo, nell'autonomia delle scelte espressive.<sup>76</sup>

Moltissime autrici del periodo, infatti, cominciano a intendere la scrittura «come svelamento di sé a sé e agli altri»<sup>77</sup> al fine di portare sulla pagina bianca la ricostruzione della propria vita, rendendo noti anche gli aspetti più intimi e privati. Rappresentare il proprio vissuto è, perciò, una missione complessa che si intreccia con diversi campi del sapere, come ad esempio: la psicologia dei personaggi, la geografia dei luoghi della memoria, l'osservazione sociologica dei rapporti che si instaurano tra l'io-narrante e il mondo esterno e, infine, l'autoanalisi personale in relazione alla fisicità e alla corporeità femminili.

Fedeli a questi dettami, Anna Zuccari, Ada Negri e Grazia Deledda, attraverso le loro opere ci lasciano una traccia importante di quel «forte intento autobiografico» che emerge dall'autonarrazione femminile primonovecentesca, la quale permette al lettore di toccare con mano gli esiti di questa nuova scoperta di sé, generata da una pregnante prosa memoriale in grado di affermare sia l'identità delle scrittrici sia l'alto valore letterario dei loro testi. Tra le pagine di *Una giovinezza del secolo XIX*, *Stella mattutina* e *Cosima* è possibile intraprendere un viaggio a ritroso nei ricordi di queste donne scrittrici, le quali, in modalità differenti riportano la storia della loro formazione e dei primi esordi nel mondo della letteratura. La scrittura dell'io è il tramite adoperato dalle autrici per ricomporre il passato con la consapevolezza e la maturità che solo l'età adulta può offrire loro. In questo spazio narrativo, esse riescono a strutturare e far dialogare assieme due distinti filoni, da una parte la consequenziale documentazione degli avvenimenti legati alla famiglia e al contesto d'appartenenza, dall'altra l'analisi della propria interiorità legata ai sogni segreti, ai primordiali istinti amorosi e alla più pura e giovanile immaginazione.

---

<sup>76</sup> Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 101.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 83.

### 1.3.1 Parola ed identità: motivi della scrittura autobiografica femminile

La comune volontà di molte autrici di scegliere come modalità di scrittura una narrativa a forte impatto autobiografico è da ricercare nel reale bisogno, percepito da queste ultime, di penetrare nel profondo il senso della loro esistenza e, al contempo, di dar voce a tutti quei pensieri soffocati, tutte quelle esperienze subite e quei tabù troppo spesso imposti. Pagine di diario, frammenti sparsi, lettere e prose autonarrative; il racconto di sé si codifica in svariati schemi narrativi e si trasforma nell'unico modo possibile ed efficace, a disposizione delle autrici, per comunicare le loro memorie, le loro sensazioni e patimenti e per conservare il loro ricordo. C'è da dire, inoltre, come nota Paola Splendore in un suo saggio critico, che nel primo Novecento in un clima di mutamenti, «il romanzo» liberandosi dai patti e dalle strutture, si appresta a divenire «paradossalmente il vero luogo della confessione e dell'autorivelazione, consentendo [...] una maggiore libertà creativa ed espressiva»<sup>78</sup>; in questa galassia linguistica, allora:

L'autobiografia delle donne si è così rilevata o ridefinita come lo spazio narrante forse più autenticamente nuovo della scrittura femminile, una scrittura di confine che esplora e sperimenta la contaminazione dei linguaggi e dei codici più diversi, [...] una scrittura che non si contiene entro limiti di nessun tipo ma che fuoriesce dai bordi, dichiarando la soggettività di chi parla anche all'interno di codici genericamente spersonalizzati e anonimi.<sup>79</sup>

A conferma di questo, è proprio tra le pagine dei romanzi autobiografici di scrittrici del calibro di Sibilla Aleramo, Anna Zuccari, Ada Negri e Grazia Deledda che possiamo avere testimonianza della misura dell'arte narrativa memoriale femminile.

La prima scrittrice nominata è Sibilla Aleramo, pseudonimo<sup>80</sup> di Rina Faccio, la quale nel 1906 pubblica *Una donna*, libro che possiamo considerare il manifesto di questa nuova temperie letteraria femminile fatta di consapevolezza, cruda realtà ed

---

<sup>78</sup> Paola SPLENDORE, *La difficoltà di dire «io»: l'autobiografia come scrittura del limite*, in Angiolina ARRU, Maria Teresa CHIALANT, *Il racconto delle donne*, Napoli, Liguori Editore, 1989, p. 75.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>80</sup> Sulla questione degli pseudonimi utilizzati da molte autrici primonovecentesche e non solo, soprattutto nella prima fase legata agli esordi nel mondo della letteratura, dobbiamo ricordare che questa è una faccenda alquanto sintomatica visto che dietro Ilia de Saint'Ismael si nasconde il premio Nobel, Grazia Deledda agli albori della sua carriera, mentre, ad esempio, Anna Banti utilizza lo pseudonimo di Lucia Lopresti.



emancipazionismo. La voce della Aleramo, tagliente e dura, senza mezze misure si presenta ad un pubblico – probabilmente impreparato, davanti a tanta potenza derivata dalla penna femminile – in maniera totale, ovvero parlando di sé, svelando il proprio vissuto alla disperata ricerca della sua identità di donna, di moglie e soprattutto di madre. L’eroica scelta di costruire il suo romanzo attingendo dalla propria interiorità ha un unico grande scopo, plurale e collettivo, poiché il suo «lavorio d’introspezione» vuole trasformarsi, invece, in un presupposto «per il perfezionamento di tutti, di fronte a tutti»<sup>81</sup>. La ricezione di questo lavoro destabilizza buona parte degli intellettuali del periodo, già in allerta davanti alle questioni femminili e all’impegno letterario messo in campo dalle donne; Sibilla diventa sinonimo di trasgressione, dal momento che le sue opere e la sua stessa persona vengono viste come il vero «emblema dell’autonomia del pensiero femminile»<sup>82</sup>. In opposizione a questa citazione, è interessante rimarcare, invece, che la donna che vuole essere scrittrice tra Otto e Novecento lo fa senza tutti i pregiudizi e i limiti che il genere impone; autrici come Anna Zuccari, Ada Negri e Grazia Deledda decidono volontariamente di mettersi alla prova attraverso la scrittura, questo non certo – esclusivamente – per rimarcare questioni prettamente femminili e femministe, anzi, esse sperimentano la letteratura in ogni forma possibile dimostrandosi estremamente versatili. Che sia prosa, poesia, testi teatrali oppure saggi; non c’è margine o barriera in grado di frenare il talento di queste personalità, le quali danno prova della loro capacità comunicativa, della loro passione e dunque, conseguentemente, della loro vita. A riprova di quanto detto, anche Antonia Arslan, ad esempio, si sofferma sulla tematica introdotta, affermando che:

[...] è curioso notare l’indifferenza, o addirittura la scoperta ostilità che presso queste scrittrici riscuotono la problematica sociale e perfino la questione del femminismo, che in quegli stessi anni scoppiava violentemente oltralpe.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Lettera di Sibilla Aleramo indirizzata all’amica Emilia Majno, datata 30 giugno 1903, in: Sibilla ALERAMO, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, a cura di Alba MORINO, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 19-20.

<sup>82</sup> Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura : la donna nella tradizione letteraria italiana*, p. 83.

<sup>83</sup> Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 17-18. Riguardo un particolare aspetto di tale questione, ovvero l’antifemminismo in Anna Zuccari, si rimanda ad una trattazione più approfondita presente nel capitolo II, paragrafo 2.1 del seguente lavoro di tesi.

Spingendoci verso un'analisi sempre più circostanziata dei caratteri che fondano questa nuova urgenza narrativa a matrice autobiografica – sviluppata dettagliatamente nel corso dei successivi capitoli che compongono il lavoro di tesi – dobbiamo, prima di tutto, notare la puntuale ricorrenza di alcuni motivi.

Il processo di conoscenza di una donna, fanciulla o anziana che sia, parte inevitabilmente da una primordiale ricostruzione della propria *memoria familiare*<sup>84</sup>, visto che, come afferma Patrizia Zambon:

L'esperienza familiare è per la loro scrittura esperienza culturale.<sup>85</sup>

Ogni autrice tende a puntare l'attenzione principalmente verso due figure femminili dominanti: la madre e la nonna. L'archetipo materno, assieme alla genealogia femminile, viene posto, dunque, come punto di partenza utile per la composizione di un testo memorialistico; senza contare che proprio dalla qualità del rapporto che si crea tra madre e figlia si può già avere un'anticipazione sul temperamento del soggetto, dell'io narrato. L'immagine materna può essere legata, da una parte – come succede il più delle volte – alla felicità del periodo infantile, all'incoscienza e alla spensieratezza, dall'altra, invece, ella è causa di tristezza e sofferenza. Ritornare al pensiero e al ricordo della madre viene considerato un fenomeno che fa parte dello sviluppo dell'identità personale che è facilitato attraverso il mezzo della scrittura, pratica investita di un ruolo centrale, ovvero aiutare a riflettere su di sé. La voce e il linguaggio dell'io, toccando con delicatezza tematiche intime e spiccatamente femminili, si soffermano, in seconda istanza, sulla percezione che le donne hanno nei confronti della loro corporeità e fisicità. Dalle autobiografie femminili – questo sì in maniera opposta all'esperienza maschile – cogliamo la presenza di un percorso di *esplorazione individuale e di autodeterminazione* intrapreso dal soggetto che, come se si stesse guardando allo specchio per la prima volta, ci confessa le sue sensazioni all'interno di un corpo che pare non abbia mai veduto

---

<sup>84</sup> La scelta del corsivo sta ad indicare anticipatamente la suddivisione tematica che viene sviluppata nel dettaglio nei successivi capitoli dedicati alla lettura comparata delle tre autobiografie femminili oggetto di tesi.

<sup>85</sup> Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 144.

prima. La linguista e psicoanalista, Julia Kristeva, notando il continuo ricorso alle dinamiche legate alla corporeità e alla biologia femminile, a tal proposito afferma:

Io constato, per ciò che concerne la tematica degli scritti femminili, il fatto che essi fanno sentire, toccare, vedere – che esibiscono con compiacimento ed orrore – un corpo fatto di organi.<sup>86</sup>

Le ultime due tematiche riscontrabili in vari scritti autobiografici sono legate ai *rapporti con il mondo esterno* e alla *vocazione letteraria* delle autrici che compongono questi scritti. Il racconto personale di ciascuna, perciò, svincolandosi dalla soggettività introspettiva, deve fare i conti con la società e l'ambiente che la circonda, mettendo in rilievo, molte volte sotto un alone di critica: il malfunzionamento dell'istituzione scolastica, la difficoltà di reperire libri e materiale di studio, spesso negati alle donne, senza contare la marcata iniquità tra maschi e femmine, fratelli e sorelle di uno stesso nucleo familiare.

Il tema conclusivo di questa breve analisi sui motivi dominanti della scrittura autobiografica femminile riguarda l'ispirazione letteraria delle autrici che si cimentano nella scrittura dell'io. Parlare di sé senza filtri, scavando dentro le viscere della propria intimità, per queste autrici significa soprattutto dare testimonianza della storia della propria formazione e iniziazione nel mondo della letteratura. I ricordi dei primi istinti poetici assieme ai turbamenti e alle delusioni, farciscono l'assetto narrativo degli scritti memoriali femminili contribuendo a rendere queste opere, già dense di suggestioni e immagini pregnanti, ancora più importanti, dal punto di vista non solo stilistico e letterario ma anche storico.

#### **1.4 Anna, Ada e Grazia: storie di donne scrittrici**

Per esemplificare al meglio quanto espresso nel precedente paragrafo, ci avviciniamo ora al cuore di questa tesi, il quale è formato dalle opere autobiografiche prese come oggetto d'esame ai fini di una lettura tematica comparata che possa, se non giustificare,

---

<sup>86</sup> Julia KRISTEVA, *Femminilità e scrittura. A partire da Polylogue*, in *Eretica dell'amore*, a cura di Edda Melon, Torino, La Rosa, 1979, p.99.

almeno dimostrare concretamente la naturale presenza nella scrittura autobiografica femminile di argomenti come: la memoria familiare, i rapporti con il mondo esterno, l'esplorazione individuale e l'autodeterminazione ed, infine, la vocazione letteraria. Tutto questo si può rintracciare, infatti, in: *Una giovinezza del secolo XIX* (1919) di Anna Zuccari, *Stella mattutina* (1921) di Ada Negri e *Cosima* (1936) di Grazia Deledda.

Tali opere, seppur in modalità differenti, raccontano la vita di tre donne che hanno scelto di diventare scrittrici per rispondere ad un'esigenza connaturata nel loro essere. Anna Zuccari, nata circa venticinque anni prima di Negri e Deledda, compone una vera e propria autobiografia, rispettando i canoni di quel genere che proprio a ridosso del Novecento subisce contaminazioni e diventa fonte di grande sperimentazione. La scrittrice milanese ci propone, infatti, una confessione in prima persona, sviluppata attraverso profumati ricordi, ricchi di intensità, e poche fotografie ormai sbiadite, che sono, assieme alle epistole familiari conservate, le uniche fonti a cui la donna anziana ha accesso per ricostruire le trame del proprio vissuto. Ada Negri e Grazia Deledda, quasi coetanee, preferiscono invece sfruttare una fittizia narrazione in terza persona affidando a personaggi esterni, quali Dinin e Cosima, il compito di portare a termine l'esposizione delle vicende esistenziali delle due autrici.

Se a differenti forme corrispondono, inevitabilmente, diverse sensibilità, c'è da dire che attraverso questi scritti il lettore può percepire una sorta di comune denominatore nella scelta tematica, come già enunciato, ma anche nelle finalità comunicative. Appoggiandosi ad una scrittura autobiografica – sinonimo di «scavo, ricerca, espressione simbolica»<sup>87</sup> – Anna, Ada, Grazia<sup>88</sup>, hanno la possibilità di presentarsi al loro pubblico come mai avevano fatto prima, poiché, anche se solo per la durata di un romanzo breve, esse si svestono degli abiti dell'artista per indossare un'ultima volta le vesti leggere tipiche del periodo sereno infantile. La forza espressiva dei loro testi è da ricercare nella raffinata capacità di meditare – a distanza di decenni – sui percorsi scelti e sulle situazioni che hanno determinato sia la loro vita, sia la loro carriera.

---

<sup>87</sup> Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., p. 128.

<sup>88</sup> Ci permettiamo di riferirci in maniera informale alle personalità di Zuccari, Negri e Deledda, attraverso il loro primo nome di battesimo per il semplice fatto che lo studio della loro vita, tramite le loro autobiografie, ci ha fornito l'opportunità di conoscere queste scrittrici ancor prima della loro carriera, prima del successo e della notorietà.

In questa prosa memoriale passato e presente si intrecciano assieme, come se, lo sdoppiamento temporale concedesse alle autrici il privilegio di riscoprirsi, rivedersi e soprattutto ripensarsi, come ci confessa Anna Zuccari nell'incipit della sua autobiografia: «Ripensandomi a quegli anni»<sup>89</sup>. Tra le pagine di questi volumi, Anna, Ada e Grazia tornano bambine con gli occhi segnati dall'esperienza, riportano a galla il senso di meraviglia generato da ogni novità vissuta dapprincipio, scombinano e svelano il cammino di formazione che le ha portate a diventare scrittrici basilari nella storia della nostra letteratura.

---

<sup>89</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, La Tartaruga, 1975, p. 17.



## CAPITOLO II

### ANNA ZUCCARI

#### *Una giovinezza del secolo XIX*

Leggere, scrivere, pensare: ecco il riassunto della mia giovinezza. Erano le gioie che avevo alla mia portata e le prendevo avidamente. Senza madre, senza sorelle; amiche ne avevo qualcuna, ma lontana; senza amore per il chiasso, per le passeggiate, per il molto; con una tendenza specialissima all'analisi, con una serietà che talvolta sembrava musoneria, tal'altra disdegno.<sup>1</sup>

#### 2.1 Anna Zuccari e il mondo femminile: una doverosa premessa

Anna Zuccari, più comunemente ricordata con lo pseudonimo oraziano di Neera, è stata una delle maggiori scrittrici, o come le definì Avancino Avancini «fabbricatrici di romanzi e novelle»<sup>2</sup>, presenti nello scenario italiano a cavallo tra Otto e Novecento. L'impresa letteraria compiuta da Zuccari è degna di nota all'interno del panorama della letteratura d'autrice primonovecentesca, la quale per un lungo periodo è stata oscurata, a causa di quel famoso malinteso, efficacemente definito dalle parole di Patrizia Zambon:

[...] possiamo infatti rilevare che un lungo oblio, marcato da un fraintendimento «in rosa» tanto tenace e immotivato nella sua genericità da apparire più che incomprensibile lievemente sospetto, ha sospinto per decenni nell'assenza questo grande settore della nostra civiltà letteraria.<sup>3</sup>

Tutti gli studiosi che si sono occupati di lei nel corso degli anni la descrivono come un'autrice segnata da una personalità piuttosto complessa, a detta di Vittorio Spinazzola

---

<sup>1</sup> Confessione di Anna Zuccari a Luigi Capuana datata marzo 1891 e preposta alla seconda edizione del romanzo *Il castigo* (1891); riportata in NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), in *Neera*, a cura di Benedetto CROCE, Milano, Garzanti, 1942, pp. 876-877.

<sup>2</sup> Avancino AVANCINI, *Uomini, libri e cose. Neera*, in «Il Risveglio educativo», XIII, 37, 10 luglio 1897, riportato in Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 60), 2004, p. 95.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

«molto inquieta e tormentata»<sup>4</sup>, la quale, proprio intorno alla fine dell'Ottocento riuscì a farsi spazio tra i letterati dell'epoca, portando la sua voce a rappresentanza di tutte le donne che nello stesso periodo nutrivano il desiderio di realizzarsi come scrittrici, tanto che:

In lei si riflessero gli sbandamenti, le incertezze e le perplessità, ma anche e soprattutto la forza di tutte le donne che, tra l'Ottocento e il Novecento, si affacciavano sul panorama della letteratura in veste di scrittrici.<sup>5</sup>

Nata a Milano il 7 maggio 1846, conduce una vita contraddistinta da avvenimenti consueti nell'esistenza di ogni donna, come il matrimonio con il banchiere Adolfo Radius nel 1871, la maternità<sup>6</sup> e la dedizione alla vita domestica; ma diviene inoltre un'autrice affermata e amata, primariamente dal collega Luigi Capuana<sup>7</sup> e dal critico letterario Benedetto Croce<sup>8</sup>, con i quali intrattiene carteggi<sup>9</sup> degni di nota, assai utili per ricostruire il pensiero, le attitudini e gli ideali della letterata milanese<sup>10</sup>. La straordinaria unicità che la rende, forse, la più importante romanziera del periodo assieme a Matilde Serao, si lega alla sua spiccata vocazione letteraria capace di spaziare da temi morali ricchi di pregnante riflessione a questioni socialmente rilevanti, come il marcato interesse verso la condizione femminile. Negli anni Ottanta si assiste al momento cruciale della sua produzione letteraria, nel quale si dedica in maniera totale alla composizione dei suoi più famosi romanzi, di stampo realista, che le donarono il reale successo e l'appoggio da

---

<sup>4</sup> Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione a Neera*, in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, a cura di Antonia Arslan e Marina Pasqui, Milano, Comune di Milano, 1999, p. 11.

<sup>5</sup> Silvia PUCELLO, *Neera: una scrittrice poliedrica*, in «Chaos e Kosmos», VIII, 1, 2007, p. 2.

<sup>6</sup> Anna Zuccari ebbe due figli: Adolfo e Maria Radius.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda lo scambio epistolare tra Zuccari e Capuana è bene ricordare il lavoro di Antonia ARSLAN, *Luigi Capuana a Neera: corrispondenza inedita 1881-1885*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. V. Indagini Otto-No-vecentesche*, Firenze, Olschki, 1983.

<sup>8</sup> Per quanto riguarda lo scambio epistolare tra Zuccari e Croce si veda il lavoro di Antonia ARSLAN e Anna FOLLI, *Il concetto che ne informa. Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.

<sup>9</sup> Sul valore degli scambi epistolari di Anna Zuccari, è bene ricordare che Antonia Arslan considera l'archivio dell'autrice «fra gli archivi femminili italiani dell'Otto-Novecento [...] forse in Italia il più ricco e complesso», cit. dalla *Premessa* di Antonia Arslan, in Marino MORETTI, Anna ZUCCARI, *Il sogno borghese. Corrispondenza 1910-1914*, a cura di Patrizia Zambon e Carola Pegoraro, Milano, Guerini e Associati, 1996, p. 9.

<sup>10</sup> Per approfondire la questione sulla fitta rete di scambi epistolari che la scrittrice tenne con moltissimi intellettuali e divulgatori si rimanda a Patrizia ZAMBON, *Il dialogo epistolare: le lettere di Anna Radius Zuccari*, in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, cit., pp. 31-45.



parte di molti lettori e soprattutto lettrici: *Teresa* (1886), *Lydia* (1887), *L'indomani* (1889)<sup>11</sup>. La donna è, senza dubbio, protagonista di ogni lavoro di Anna Zuccari, fin dalle sue prime novelle. Le protagoniste femminili dei suoi scritti sono spesso accomunate da un temperamento docile e mai irruento, nonostante i drammi esistenziali a cui sono soggette essendo «vittime degli uomini, della loro noncuranza e della loro indifferenza, spose e nubili costrette spesso a vivere senz'amore»<sup>12</sup>. Di questo mondo femminile, la scrittrice analizza maggiormente i turbamenti, le sofferenze e le silenziose battaglie portate avanti con onore a ridosso del focolare domestico e non lungo le strade, animate dall'ondata del primo femminismo. Per questa ragione, alle sue protagoniste viene spesso associato il concetto stesso di rassegnazione in quanto, apparentemente, incapaci di emanciparsi; la realtà è ben diversa: esse hanno appreso, a loro spese, che nel tumulto dell'anima e nelle criticità della vita bisogna avere il coraggio di guardare in faccia la verità, e dunque, come nota la studiosa Ermenegilda Pierobon, proprio:

In questo impegno al vero sta il significato primario della "rassegnazione" (lat. resignare = dissuggellare, svelare) dell'eroina neeriana. Essa è, prima di tutto (anche se non solo), accettazione che dolorosamente acquista coscienza di sé, a farsi manifestazione, rivelazione del mistero della vita, testimonianza visibile dell'unità dell'essere. In questo modo, la donna di Neera diventa ideale che feconda il reale.<sup>13</sup>

Questa scelta ideologica ricade e prende forma tra le pagine dei suoi lavori, nei quali realmente «la missione della donna resta quella dell'angelo del focolare»<sup>14</sup>, alla quale si aggiunge però – e qui troviamo l'essenza stessa del femminismo di Zuccari e la singolarità del suo pensiero – la grande consapevolezza del proprio valore di donna, e dunque, di madre e di moglie. Per questa ragione, nelle trame dei suoi libri, Anna Zuccari:

[...] rifiutò sempre la rappresentanza di atteggiamenti passionali smodati, prediligendo, invece, i fuochi segreti, le superfici composte, le sottigliezze. Il suo affetto era per i sacrifici anonimi, per le rinunce senza strepito, per gli

<sup>11</sup> I tre volumi, tutti curati e in seguito pubblicati dall'editore Galli di Milano, formano *La trilogia della donna giovane* (1886-1889).

<sup>12</sup> Silvia PUCELLO, *Neera: una scrittrice poliedrica*, cit., p. 4.

<sup>13</sup> Ermenegilda PIEROBON, *Neera alla ricerca del «fascino di ciò che resta, che continua, che non finisce mai»: figure e simboli dell'unità e della dualità*, in «Forum italicum», XXV, 2, 1991, p. 239.

<sup>14</sup> Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione a Neera*, cit., p. 12.

slanci non gridati, per le decisioni nate dalla lotta, ma espresse semplicemente e con tranquillità.<sup>15</sup>

La volontà di prendere le difese delle donne e allo stesso tempo di schierarsi contro i movimenti del periodo, sono un punto imprescindibile, sul quale è bene soffermarci prima di andare avanti nella trattazione. Proprio per questa sua dualità d'intenti, Anna Zuccari è considerata una delle figure femminili più controverse del tardo Ottocento, poiché, se da un lato porta avanti la propria missione letteraria squarciando il velo della tradizione esclusivamente maschilista, dall'altro non riesce a supportare le istanze di egualitarismo del movimento femminista capeggiato dalla forte personalità della giornalista e attivista Anna Maria Mozzoni, generando in tal modo una sorta di corto circuito tra «il libero uso delle facoltà delle donne e le esigenze della società dell'epoca»<sup>16</sup>. Anche Benedetto Croce, nel suo saggio critico del 1903 inserito nella rivista «La Critica» e dedicato a Zuccari, pone l'attenzione sulla posizione presa dalla scrittrice riguardo la questione femminile e sul ruolo che la donna deve avere nella comunità. La scelta di Anna Zuccari, a detta del filosofo, appare come «una soluzione reazionaria o semireazionaria» che l'ha portata a «dichiararsi antifemminista»<sup>17</sup> continuando a celebrare nei suoi libri le norme e i valori morali che ogni donna deve far propri se vuole vivere in maniera dignitosa tra le mura di casa accerchiata dagli affetti familiari più sinceri. La voce di Anna Zuccari è pungente e schierata, pur notando e denunciando tutte le disuguaglianze sessuali tra i generi, cerca di far riscattare le sue eroine donando loro la forza dello spirito e dell'ingegno, senza mai perdere la femminilità e l'equilibrio che da sempre rendono le donne un essere tutt'altro che inferiore; così nella prefazione al suo saggio *Le idee di una donna*<sup>18</sup>, è la scrittrice stessa a fare luce sugli intenti della sua opera letteraria:

Gli sforzi che si fanno per uguagliare l'uomo mostrano chiaramente che la donna non si riconosce più nella integrità del proprio valore, ed è questo valore suo che difendo con schietto ardore, dedicando i miei sforzi alle

---

<sup>15</sup> Silvia PUCCELLO, *Neera: una scrittrice poliedrica*, cit., p. 3.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>17</sup> Benedetto CROCE, *Neera*, in *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1956, pp. 119-137.

<sup>18</sup> La prima edizione di questo saggio è edita per la Libreria Editrice Nazionale di Milano nel 1904. Si fa qui riferimento a NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 779. Un recente lavoro degno di nota da ricordare è: NEERA, *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, a cura di Francesca Sanvitale, Firenze, Vallecchi, 1977.

donne che accettano con semplicità e nobilmente la loro grande missione, facendo cioè del femminismo vero.<sup>19</sup>

Il mondo neeriano si trova tutto qui, dunque, in quel dualismo che è bene descrivere tramite le parole utilizzate della studiosa Antonia Arslan: essa parla di «conflitto femminile tra ambizione ed educazione, tra il ruolo tradizionale della donna e il mestiere di scrivere a livello professionale»<sup>20</sup>, quando si sofferma sulla personalità della nostra Anna Zuccari, alla quale riconosce il compito di avere indagato con crudo realismo «gli aspetti più riposti e inconfessati della psicologia femminile, trasfondendo nelle sue protagoniste tutta la sua sofferta esperienza personale»<sup>21</sup>.

Dopo aver tentato di far chiarezza sugli orientamenti ideali e intellettuali della scrittrice, cercando di entrare in contatto con lo spirito della «elusiva e inafferrabile Neera»<sup>22</sup>, nei successivi paragrafi di questo capitolo proveremo a ricostruirne la vicenda esistenziale servendoci proprio del suo maggiore libro di memorie autobiografiche, *Una giovinezza del secolo XIX*, per approfondire la sua storia attraverso le informazioni, i racconti, le vicende e le emozioni provate in prima persona da Anna Zuccari, spogliata del suo personaggio preferito: Neera.

## 2.2 Prima di Neera: *Una giovinezza del secolo XIX*<sup>23</sup>

Scritto direttamente dal letto della sua dimora milanese – a partire dall'alba del 13 luglio 1918 – come si legge nel prologo<sup>24</sup> del romanzo, *Una giovinezza del secondo XIX* è l'ultimo libro composto dall'autrice col solo uso della mano sinistra, rimasto incompiuto e pubblicato postumo nel 1919 dall'editore Cogliati di Milano. Tutti questi particolari ci sono stati lasciati dalla scrittrice stessa, la quale afferma, nell'incipit:

<sup>19</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 779-780.

<sup>20</sup> Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 91.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>23</sup> È doveroso precisare che l'autrice parla della sua vita in più prose di stampo autobiografico: *Autobiografia a Luigi Capuana* (opera preposta alla seconda edizione de *Il Castigo* del 1891) e *Profili, impressioni e ricordi* del 1919.

<sup>24</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, La Tartaruga, 1975, pp. 7-13. Si prende a riferimento questa edizione per l'intero capitolo.

[...] questo libro sarà l'ultimo mio e quasi una specie di commiato, rammento a' miei lettori con malinconica rassegnazione che lo scrivo penosamente dal letto, servendomi di una matita guidata dalla mano sinistra, avendo la destra inferma.<sup>25</sup>

L'opera, strutturata in maniera organica, è suddivisa in quattro parti anticipate e seguite da un prologo e un epilogo, che svolgono quasi la funzione di "guida al lettore", risultando sezioni fondamentali per la comprensione delle intenzioni e delle volontà dall'autrice durante la stesura. Ogni parte del racconto personale, minuziosamente dettagliata con date e luoghi, aiuta il lettore a suddividere cronologicamente le vicende che si susseguono a partire dalla tenera età della protagonista, immergendosi totalmente dentro la storia della donna, ripercorrendo le tappe principali che l'hanno portata, in seguito, a divenire una scrittrice affermata e conoscendo da vicino tutte le persone che hanno segnato nel profondo la sua giovinezza durante il XIX secolo.

Il titolo originario del volume, così come si legge nell'autografo redatto a matita, è *Una giovinezza «al» secolo XIX*, e viene concepito, a detta di Anna Folli «senza molti pentimenti» cercando di inseguire e riportare nelle sue ultime pagine di letteratura «ciò che era per lei l'ideologia del vero; cioè, per una scrittrice che scrive la storia della sua vita in punto di morte, la raccontabilità del "vero intero"»<sup>26</sup>.

Anna Zuccari, dunque, poco prima di morire, percepisce l'estrema necessità di presentarsi al suo pubblico, forse perché, dopo aver scavato, per tutta la sua carriera letteraria, dentro le vicende personali di altri uomini e donne del suo tempo, si sente ormai matura per «scrivere di sé per sé»<sup>27</sup>, non senza alcuni ripensamenti. Nel momento in cui inizia a scrivere il suo libro di memorie, Zuccari ha appena smesso di combattere contro un dolore che nessun medico può guarire, accettando un male che le impedisce di utilizzare proprio la mano destra e che le genera un malessere nell'animo senza pari. In una lettera indirizzata all'amico e confidente Angiolo Orvieto, datata 30 marzo 1917 (un anno prima di convincersi a buttar giù le sue confessioni giovanili) afferma che «tolta

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>26</sup> Anna FOLLI, *Memorie e confessioni*, in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, cit., p. 13.

<sup>27</sup> Anna FOLLI, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 88.

la penna di mano» si sente privata della sua «maggior ragione di vivere»<sup>28</sup>. La dedizione all'arte della scrittura e il rispetto verso la sua primordiale vocazione sono gli unici elementi che le conferiscono la forza di mettersi in gioco ancora una volta, l'ultima, in un'opera nella quale Zuccari riesce a sfruttare tutto il dolore che sta realmente provando, trasformandolo in bisogno di ripercorrere gli avvenimenti passati, di riabbracciare la sua famiglia ormai completamente defunta, di camminare ancora una volta tra le strade dei paesi della sua infanzia, per ritrovare la pace negli affetti più cari e nei ricordi più veri, se pure tristi, per lo meno sinceri.

Così la donna prende coraggio e decide di aprirsi al mondo dei suoi lettori, quelli più fedeli e sconosciuti, iniziando a raccontare come mai ha deciso di trascrivere nero su bianco la sua spoglia esistenza, considerata carente di avvenimenti degni di suggestione o interesse, mettendo in risalto cosa l'ha spinta nella composizione del libro, quali paure hanno segnato questa scelta e in tal modo cercando di stringere un patto, sacro e finale, col suo amatissimo pubblico. Nonostante, durante la sua intera vicenda letteraria, abbia sempre cercato di non farsi mai protagonista dei suoi scritti, semmai al contrario, di nascondere dietro alcuni personaggi certe analogie che la legano alle sue eroine; ora, nel suo ultimo anno di vita, vuole sovvertire questo operato, non per peccare di egoismo bensì per seguire uno dei valori più grandi di ogni libro che si rispetti: la verosimiglianza alla vita. Così, infatti, si appella al lettore nel prologo di *Una giovinezza del secolo XIX*:

Tuttavia, qualche volta, rievocando la mia giovinezza, la trovavo così diversa da quella delle fanciulle d'oggi, che mi avveniva di riguardarla non più come cosa mia, ma come un buon soggetto di un romanzo psicologico cambiando nomi, luoghi, fatti. E però neanche questo miscuglio di vero e di falso mi accontentava, perché il solo pregio di un libro vissuto, soggiungo, la sua sola ragione di essere, è l'assoluta sincerità.<sup>29</sup>

Quello che la smuove definitivamente, dopo quindici lunghi mesi inchiodata su «due materassi»<sup>30</sup>, è un «improvviso senso di dolcezza»<sup>31</sup>, una brezza leggera che porta dentro la sua stanza un aroma che Anna Zuccari conosce assai bene: il profumo delle sue

---

<sup>28</sup> Angiolo ORVIETO, Anna ZUCCARI, *Il sogno aristocratico. Corrispondenza 1889-1917*, a cura di Antonia Arslan e Patrizia Zambon, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp. 260-261.

<sup>29</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 8.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

memorie. L'autrice, improvvisamente rapita e ricondotta indietro nel tempo – vinta dall'olfatto – inizia a porsi delle domande incalzanti, alla quale lei sola può rispondere, ma che sono essenziali al lettore per dilatare anch'egli le narici e provare a lasciarsi trasportare dagli odori emanati dalle erbe aromatiche più comuni, come la maggiorana, il timo o la menta selvatica. Le domande che si pone la scrittrice, risultano già dense di elementi memoriali:

Che è questo profumo che mi viene incontro dagli obliati sentieri della mia infanzia, della mia giovinezza? Profumo di orti lontani, di piccoli verzieri sepolti nell'ombra di una fitta vegetazione, un po' umidi, dolcemente romantici?<sup>32</sup>

Dopo essere entrata in contatto con quel «tenero alitare di gioie perdute»<sup>33</sup>, ella sta disperatamente cercando di dare un nome a quei «profumi lontani», che la mettono nelle condizioni di rifare quella «cosa» che un tempo svolgeva con estrema facilità ma che ora è solo un'ardua attività: scrivere e ancora scrivere, per riuscire a cogliere le estreme ventate di felicità, che le fanno urlare a pieni polmoni, nonostante la condizione di malattia: «Sono felice! Sì, per un istante, guardo in volto questa indescrivibile cosa: la felicità»<sup>34</sup>. La scrittrice è, dunque, intenzionata a non perdere nemmeno un secondo di questa forza creativa, questo impeto finale; vuole ripercorrere a tutti i costi «il viaggio retrospettivo delle sue memorie», anche se attorno a lei, nessuno sembra accorgersi di questo, nemmeno la suora che durante l'alba di quel famoso 13 luglio 1918, tiene le imposte serrate per evitare di svegliarla, mentre lei nel buio è già pronta a risalire su quel magico treno – che ogni estate la portava a casa dei nonni a Caravaggio – come un «pellegrino giunto alla fine sentiero» della vita che sente il richiamo «misterioso del villaggio nativo»<sup>35</sup>.

In questo modo, il patto autobiografico viene stipulato per sempre; il lettore, quasi assuefatto dagli aromi naturali, ha libero accesso tra i ricordi più dolci della piccola Anna Zuccari, la quale, per la prima volta, non parla mai di Neera, anzi la cita solamente per avvisare il pubblico, ormai affezionato, che la protagonista della sua opera

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

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

autobiografica in prosa è solo una: Anna. Ella si presenta ufficialmente, utilizzando toni ironici, dai quali traspare un velo di malinconica accettazione del proprio destino, meno spettacolare di quello che, a suo modo di vedere, gli amati lettori si sono potuti fare sul suo conto:

Ebbene, eccomi sono qui! Molti, purtroppo, troveranno una *Neera* diversa da quella, che il bel nome classico e la loro stessa fantasia, potrebbe aver suscitato; né di tale disappunto mi vorrò soverchiamente dolere, perché nella mia ansiosa ricerca del vero preferisco essere conosciuta come sono, anziché avvantaggiarmi di meriti che non ho.<sup>36</sup>

Dopo aver chiarito in maniera scrupolosa quali sono gli intenti della sua opera, anticipando con interventi metatestuali i pensieri e le legittime domande che i suoi fedeli lettori potrebbero porsi, nella parte finale del prologo, l'autrice, si lascia prendere la mano e con affettuosa commozione dedica «queste paginette d'amore e di dolore», a:

[...] tutti coloro che mi hanno amata nella vita o nell'arte, un'ora, un giorno o sempre; ai miei morti dilette; ai vivi che mi amano ancora e che mi circondano delle loro cure, ai lontani che non mi sarà più dato di rivedere; a coloro che non vidi mai e che mi amarono nei miei scritti, infine a coloro che mi ameranno quando non sarò più.<sup>37</sup>

Riguardo agli appena citati interventi metatestuali, è bene sottolineare che molto spesso l'autrice ama inserire all'interno della narrazione domande indirizzate esclusivamente al suo pubblico, o momenti nei quali il flusso della vicenda personale viene meno, al fine di ricreare «con precisione il complesso mosaico della memoria»<sup>38</sup>, spiegando al lettore da quali fonti ha potuto attingere alcuni aneddoti; oppure, ancora, in altri momenti, l'autrice sente la necessità di scusarsi per le eventuali digressioni; come avviene, ad esempio, a questo punto del testo, in cui afferma:

[...] la digressione mi è riuscita più lunga che non volessi e soprattutto che il lettore desiderasse; ma è pur necessario che tenti di spiegare, e non sono sicura di riuscirvi, il lavoro caotico della mia mente.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009, p. 55.

<sup>39</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, p. 102.

Infine, terminata la toccante dedica, nella quale riconosce ai suoi lettori «e non ai critici, il ruolo di giudici di tutta la carriera»<sup>40</sup>, si rivolge ancora una volta al suo pubblico supplicandolo di concederle un'«ultima illusione» – la più importante e vitale – che ha tutte le carte in regola per essere considerata il testamento letterario della nostra Anna Zuccari, la quale, tramite le parole di Giovanni dalle Bande Nere, affida a chi la sta leggendo, «la sopravvivenza dell'anima»<sup>41</sup>:

Lasciatemi quest'ultima illusione, cara fra tutte, di credere che nei tempi che verranno, qualche solitario [...] trovando sulle bancarelle delle fiere uno sciupato volume di *Anima sola* o di *Teresa*, dell'*Indomani* o di *Vecchia casa*, di *Duello d'anime* o di *Rogo d'amore* sarà tentato di leggere questo autore sconosciuto [...]. Lasciate che io ripeta il motto ultimo di Giovanni dalle Bande Nere: “*Amatemi quando sarò morta*”.<sup>42</sup>

### 2.3 Analisi tematica di *Una giovinezza del secolo XIX*

Dopo aver brevemente cercato di mettere a fuoco quali sono gli ideali e gli svariati intenti letterari della scrittrice milanese, focalizzandoci maggiormente, in questi primi paragrafi, sulla genesi del suo ultimo romanzo autobiografico e sulla sua puntuale struttura quadripartita, ci accingiamo ora a sviluppare un discorso unitario e dettagliato sulla vita di Anna Zuccari così come la possiamo leggere nel testo di *Una giovinezza del secolo XIX*, secondo «la ricopiatura della figlia Maria e i suoi numerosi, infelici interventi di a capo e punteggiatura»<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Anna FOLLI, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 101.

<sup>41</sup> Anna FOLLI, *Memorie e confessioni*, cit., p. 14.

<sup>42</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 13. Delle opere citate da Anna Zuccari, riportiamo gli anni delle prime edizioni in ordine cronologico: *Teresa* (1886), *L'indomani* (1889), *Anima sola* (1895), *Vecchia casa* (1900), *Duello d'anime* (1911) e *Rogo d'amore* (1914).

<sup>43</sup> Anna FOLLI, *Memorie e confessioni*, cit., p. 14.



### 2.3.1 Memoria familiare

Il motivo centrale di ogni scritto a stampo memorialistico – di cui sicuramente *Una giovinezza del secolo XIX* è un esempio primonovecentesco di notevole importanza – è senza dubbio, la ricostruzione del nucleo familiare della protagonista, la quale, in questo specifico caso, riesce a trasportare «sulla scena della memoria, attraverso il ricordo, le figure più significative ed incisive della sua infanzia e della sua giovinezza»<sup>44</sup>.

Nelle pagine iniziali<sup>45</sup> dell'autobiografia, composta interamente in prima persona, si ritrovano le classiche «indicazioni topiche del genere biografico»<sup>46</sup>, al fine di «far conoscere la circostanze un po' eccezionali in cui si svolsero i primi anni»<sup>47</sup> di vita della scrittrice, i quali sono considerati fondamentali per lo sviluppo della personalità di ogni essere vivente come «il sole e la rugiada sono per la pianta»<sup>48</sup>. Il ricordo più remoto, con cui ha inizio *Una giovinezza del secolo XIX*, è legato alle tumultuose Cinque Giornate di Milano avvenute nel marzo del 1848. Anna Zuccari, avendo in quel periodo appena due anni di vita, si descrive come un «piccolo fardello vivo»<sup>49</sup>, messo in salvo grazie all'aiuto dello zio materno Bonaventura. Gli occhi dell'infante sono già vivi e attenti; ogni dettaglio dell'ambiente che la circonda non sfugge alla sua narrazione poiché proprio in quell'appartamento del Corso Vittorio Emanuele, nel cuore della città di Milano, si scrive il destino della donna. Zuccari comincia a raccontare di sé e della sua famiglia, partendo esattamente dal momento della sua nascita:

Sono nata a Milano, ma i miei genitori non erano milanesi. Essi appartennero alla grande fiumana che dalla provincia accorre continuamente ad alimentare di sangue nuovo le arterie delle grandi città.<sup>50</sup>

Il lettore, fin dalle primissime battute del romanzo, riesce a raccogliere informazioni estremamente puntuali riguardo la protagonista, la quale tenta di tratteggiare un suo

---

<sup>44</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, Firenze, Firenze Atheneum, 1993, p. 25.

<sup>45</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, pp. 15-40; ovvero la parte prima del romanzo.

<sup>46</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 59.

<sup>47</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 123.

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

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 16.

primordiale ritratto, che risulta essere troppo sbiadito a causa dello scorrere tempo. Ella infatti, dimostrandosi pronta a percorrere un viaggio retrospettivo, ha già messo in conto che i suoi labili ricordi hanno bisogno di ancorarsi a fonti o oggetti tangibili per rispettare la promessa fatta al suo pubblico: la perseguitazione ossessiva del vero, pagina dopo pagina. Così, Anna Zuccari, osservando attentamente un «dragherotipo dove sono ritratte tre giovani signore»<sup>51</sup>, ovvero sua madre assieme alle sorelle Carolina e Claudia, si rivede per la prima volta dopo molto tempo. Faticando quasi a riconoscersi, con un accento piuttosto negativo, si descrive come un neonato a cui è difficile affidare un sesso, con la testa rasata e un abbigliamento poco femminile, tanto che, se non glielo avessero detto altre persone, mai avrebbe pensato di essere proprio lei, quella «piccola forma» seduta sopra uno sgabello ai piedi delle tre figure femminili. Grazie all'aiuto dell'antica arte fotografica – la cosiddetta dagherrotipia – l'autrice comincia a ricongiungere i pezzi del suo variegato mosaico esistenziale, mettendo in luce, fin da subito, una stretta connessione tra la propria fisionomia e la sua cupa indole caratteriale; tanto da affermare senza ripensamenti che:

[...] quel piccolo volto triste e pensieroso dovette proprio essere il mio; persino la postura, che mi ingobbisce contro i ginocchi delle persone che mi stanno a tergo, dà l'immagine perfetta della mia infanzia curva e depressa.<sup>52</sup>

Al fine di scoprire l'origine di questa infantile depressione che ha reso poco sereno questo periodo della vita della protagonista, dobbiamo per prima cosa soffermarci sull'analisi dei personaggi che proprio durante questi anni hanno interagito con lei, segnandola profondamente. Il mondo della piccola Anna Zuccari è contraddistinto da quasi tutte figure femminili, eccetto il padre, unica presenza maschile degna di nota che assieme alla madre, alla nonna materna e alle zie Carolina, Claudia, Nina e Margherita, rientra a pieno titolo tra i «personaggi della memoria»<sup>53</sup>. Tornare in contatto con il suo universo femminile, grazie alla stesura di un componimento memoriale, conferisce alla scrittrice, e per il suo tramite ad ogni suo lettore, la possibilità di:

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 38.

[...] porsi davanti a se stessa, di articolare desideri e modelli ereditati che in lei si sono intrecciati, di ricercare e presentare le fonti interiori che hanno legittimato il suo percorso.<sup>54</sup>

Se la memoria familiare è la tematica che in maniera maggioritaria entra dentro le pagine di questa autobiografia, quasi a discapito dell'esposizione degli avvenimenti, è certamente la relazione tra lei e la figura materna il tassello più importante per ricreare il contesto sociale e affettivo nel quale è cresciuta quella bambina «scontrosa» e «acerba»<sup>55</sup>. Il personaggio materno – mai citato col nome personale – entra all'interno della narrazione esclusivamente nella prima parte del romanzo a causa della sua morte prematura, avvenuta il 13 luglio di un anno non precisato ma che dovrebbe essere indicativamente attorno al 1858<sup>56</sup>, dopo una serie di gravidanze che l'hanno indebolita sempre più. La data del decesso rimanda direttamente al prologo del romanzo, datato appunto 13 luglio 1917, come ad indicare una sorta di mistico collegamento tra quel giorno nefasto in cui la morte pose fine alla vita della giovane madre e la folata vitale che alcuni anni dopo ha permesso alla scrittrice di vincere, per un breve periodo, la malattia invalidante e comporre questo ultimo lavoro. Quando l'autrice parla della madre, non si sbilancia mai verso picchi di patetismo sentimentale, anzi, la sua fredda compostezza riflette l'atteggiamento poco affettuoso della donna che, fin dalla tenera età, ha privato la figliola di carezze e baci e che ora viene qui ricordata solo nella sua fase terminale caratterizzata da episodi di nervosismo e irascibilità che «ben conoscono le donne gracili quando hanno assolto il compito di conservatrici della specie in misura superiore alle loro forze»<sup>57</sup>.

Il desiderio della ragazza è quello di conservare la memoria che ha della madre senza falsificazioni, come «una forma evanescente, una pallida donna» di cui il suo «cervello immaturo»<sup>58</sup> ha dimenticato sia l'intensità dello sguardo sia la tonalità della voce. I ricordi che vengono a galla sono sempre meno nitidi; così, per descrivere la personalità della «figura più augusta di tutte»<sup>59</sup>, Zuccari deve ricorrere ad alcune lettere trovate solo

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>55</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 18.

<sup>56</sup> La data è incerta poiché non viene mai precisata da Anna Zuccari ma possiamo dedurla dal fatto che la protagonista alla morte della madre aveva circa 12/13 anni.

<sup>57</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 18.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 41.

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

molti anni dopo la morte della madre che sono, però, l'unica testimonianza indiretta dell'amore della donna nei suoi confronti. Queste epistole, nella loro toccante unicità, permettono all'autrice di conoscere la madre più di quanto ella abbia potuto conoscere quando la donna era in vita. Nello scambio epistolare tra i suoi genitori, missive «tra le più pure che mai amanti si sieno ricambiate»<sup>60</sup>, Anna Zuccari può leggere di sé attraverso le dolci e non consuete parole della madre:

[...] mi vedo ricordata per la prima volta con queste parole che non dovevo udire mai dalle sue labbra "l'angioletto nostro, la nostra adorata bambina".<sup>61</sup>

Di questa figura femminile, solo un avvenimento le è ben impresso nella mente: il giorno del funerale, quando quasi inconsapevolmente viene introdotta in chiesa dalla nutrice, la quale senza mezze misure le sussurra all'orecchio: «Prega, prega con fervore, la tua mamma è morta»<sup>62</sup>. La scomparsa della donna pone fine alla *Parte prima* del volume ma è soprattutto considerata dall'autrice «come un momento di passaggio e di chiusura»<sup>63</sup> di un periodo di formazione importante, un lasso di tempo vissuto in maniera spontanea e felice circondata dall'affetto delle zie materne a Caravaggio, luogo del cuore della piccola Zuccari, come sottolinea la lettura della studiosa Maria Grazia Corda:

La morte della madre diventa sradicamento da un mondo di felicità, quello di Caravaggio, mondo della parentela materna, e in quanto tale fonte di sofferenza per la perdita di una vita trascorsa nell'armonia tra l'esterno e l'interno: semplicità e bontà, interiori, si scontreranno, da quel momento, con la diffidenza e il sospetto che provengono dall'esterno.<sup>64</sup>

Dopo la perdita della giovane madre, nel corso del romanzo, questa figura misteriosa quanto sconosciuta, non è più nominata fino all'*Epilogo*, eccetto nella *Parte terza* quando la ragazza narra che, per sfuggire alla clausura impostale dalle zie paterne, Nina e Margherita, si concede attimi di libertà andando in visita alle amiche della defunta, che con qualche chiacchiera trasportano Anna dentro inaspettate «oasi di piacere»<sup>65</sup>. La

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>63</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 41.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 86.

difficoltà di reagire dopo un lutto di questo genere va di pari passo con la criticità di portare avanti il racconto, proprio ora che l'autrice si trova davanti al «punto più difficile di queste confessioni»<sup>66</sup>, nel quale l'ingenua infanzia deve fare spazio ad un'adolescenza sofferta e combattuta «senz'armi e senza corazza»<sup>67</sup>.

Continuando con l'analisi dei personaggi femminili, è bene soffermarci, in ordine di apparizione, sulle zie materne: Carolina e Claudia, le quali influiscono in maniera importante sullo sviluppo della personalità e sulla formazione della protagonista. Tra le due giovani zie, è sicuramente Carolina – affettuosamente rinominata Tunia dalla nipote – ad occupare un posto privilegiato nel cuore della piccola, la quale rivede in lei un rifugio sicuro dove scappare per riappropriarsi di tutti quei baci, quegli abbracci e quelle carezze che le sono sempre stati negati. Non è un caso che la dipinga come il suo «angelo tutelare», pronto a curare ogni ferita attraverso dolci sorrisi e con una serenità d'animo capace di placare qualsiasi tumulto interiore; la sua descrizione è dettagliata e trasparente, la mente di Anna Zuccari ha preservato l'immagine della zia tanto amata come se fosse ancora accanto a lei:

[...] io la vedo soprattutto nella sua cuffietta da notte semplice semplice, una bianca striscia di percallo ma che stava tanto bene intorno alla sua faccia rosea; la vedo china sul mio letto ad aspettare il mio risveglio; la vedo, meglio ancora, quando seduta d'innanzi alla pettiniera si toglieva la cuffietta e l'onda miglifera della sua chioma corvina scendeva fino a terra.<sup>68</sup>

E ancora:

[...] ripensando a lei, mi appare come l'angelo tutelare della mia infanzia.<sup>69</sup>

Il loro legame è reso indissolubile dalla confidenza con la quale la bambina si sente libera di parlare con lei di svariati argomenti, anche quelli più delicati che hanno a che fare con le dinamiche sentimentali, perché proprio in zia Carolina ha trovato l'amica speciale o addirittura la madre con cui confidarsi senza essere giudicata o rimproverata. Solo vedere Carolina genera nella protagonista forti emozioni, tutte riconducibili ad un sentimento di gioia, e nello specifico «la gioia di sentirsi tutelata, vegliata, compresa e

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

soddisfatta nei desideri, sollecitata nella fantasia, sostenuta e rassicurata»<sup>70</sup> anche quando le è lontana, nei momenti più drammatici di distacco verso la dimora della famiglia del padre a Casalmaggiore e, involontariamente, rimembra il suo angelico e inconfondibile sorriso. La seconda delle sorelle della madre, zia Claudia, è un personaggio a cui Zuccari è meno legata dal punto di vista affettivo, che viene ricordata soprattutto per le sue qualità pratiche e per la sua tempra vulcanica e vivace, così tratteggiata dall'autrice:

La zia Claudia aveva veramente l'argento vivo addosso. Seconda delle tre sorelle, non assomigliava né a mia madre né alla zia Carolina. Faccendiera per temperamento era in piedi tutto il giorno; una sua particolare fobia di pulitezza gliene dava buon giuoco trovando necessario di sorvegliare la domestica ad ogni passo.<sup>71</sup>

Claudia, moglie del medico del paese, è una donna forte e determinata, ostinata e testarda, impossibile da gestire e sempre pronta a ficcare il naso anche nelle faccende che meno le competono. A stretto contatto con gli zii, la giovane protagonista si trova bene, si sente parte di un microcosmo al quale zia Claudia le permette di avere accesso ogni volta che fermandosi nel cortile della loro casa – trasformato in una *hall* di ricevimento – trova tutte le signore del paese in attesa di zio Germanico e può starsene lì ad ascoltare le loro conversazioni, anche quelle più private, farcite di pettegolezzi e maldicenze popolane, identificando in quel gesto la «conferma dell'amore della zia per lei, un amore che riconosceva nella fanciulla una saggezza di persona adulta»<sup>72</sup>. La stima che la protagonista nutre nei confronti di questa seconda zia materna è grande poiché grazie a lei ha potuto vivere gli ultimi momenti sereni all'interno di un contesto familiare accogliente e aperto, che le permette di essere se stessa senza maschere e «in piena libertà» godendosi appieno la leggerezza dell'adolescenza ormai alle porte seduta, con le gambe a penzolini, sulla muretta a ridosso del giardino tra «il profumo della vaniglia, lo strano volto delle viole del pensiero e una pianticella di fiori chiamati le meraviglie

---

<sup>70</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 43.

<sup>71</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 32-33.

<sup>72</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 43.

che odoravano solamente al tramontare del sole»<sup>73</sup>. Per concludere il cerchio della genealogia femminile legata alla famiglia della madre manca all'appello l'antenata più lontana ad Anna Zuccari: ovvero la nonna materna. L'anziana signora – di cui non sappiamo il nome di battesimo – è nominata solo nella *Parte prima* dell'autobiografia, ovvero nella sezione in cui sono conservati i ricordi più dolci e soavi delle settimane di vacanza trascorse dai nonni a Caravaggio, luogo assai caro all'autrice rinominato per l'occasione «Caro-viaggio»<sup>74</sup>. La figura della nonna non viene mai descritta fisicamente perché quello che più rimane impresso nella mente della protagonista sono le «particolari attitudini» della donna, antiquate e strambe agli occhi di una bambina di otto anni appena:

La nonna invece, che non usciva mai di casa, aveva un giorno fisso per mettersi in gala; era il giorno del mercato. La si vedeva allora vestita di seta verde, splendente ne' suoi ori e nella matronale persona, avviarsi in piazza seguita da un domestico carico di sporte e, quando ritornava in possesso di ogni ben di Dio, la si sarebbe detta la figura simbolica dell'abbondanza.<sup>75</sup>

Il rapporto che lega Anna alla nonna è sincero e innocente, potremmo considerarlo il classico rapporto nipote-nonna sancito da un bene autentico e senza compromessi, basato su semplici gesti e qualche carineria spontanea, dal momento che, come confessa l'autrice: «un nonnulla bastava per farmi contenta»<sup>76</sup>. Il regalo più bello, «il maggior piacere», che la donna può offrire alla curiosissima nipote è qualcosa di immateriale e magico al tempo stesso, ovvero l'autorizzazione ad entrare nelle stanze private della casa dei nonni dove l'anziana signora conserva «tante guardarobe» dentro cassette di legno che stimolano, oltremodo, la fantasia della bambina. Come dentro ad un parco giochi, la protagonista si aggira tra quelle camere ammirando tutto con estremo acume, anche i dettagli meno visibili o «i cassettoni panciuti» e «le sedie fuori moda»<sup>77</sup>. È sicuramente dalla nonna materna, allora, che l'autrice eredita questa maniacale passione per «ogni forma antica», nonostante inizialmente non ne

---

<sup>73</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 35-36.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 24.

comprenda il motivo, che solo in età adulta, come sottolinea nel suo libro *Maria Grazia Corda*, le appare chiaro:

L'istinto raccoglitore e conservatore ereditato da bimba, nell'interpretazione dell'autrice adulta, appare come amore di «tutto ciò che ha vissuto, dove palpita tanta parte di umanità, sola sopravvivenza di tanta gente morta» amore come «la segreta corrispondenza all'amore che l'ha creata»<sup>78</sup>.

Sempre a tal proposito anche Anna Folli, nel suo fondamentale studio dedicato ad Anna Zuccari, si sofferma sull'analisi di questo preciso aspetto tematico tra le memorie della scrittrice, conferendo all'amore per i manufatti antichi una forte connotazione religiosa, una sorta di cristiana «devozione della reliquia», affinché «privilegiando l'oggetto rispetto all'uomo» gli si possa garantire «una speciale continuità sentimentale con quelli che verranno»<sup>79</sup>.

Terminata la riflessione sulle figure femminili che circondano Anna durante gli anni più belli della sua infanzia presso le calde mura della casa dei nonni materni a Caravaggio, ci accingiamo, ora, a ricostruire la memoria familiare della protagonista analizzando le due sorelle nubili del padre, le quali diventano, quasi obbligatoriamente, i nuovi punti di riferimento per l'adolescente dopo la tragica e precoce scomparsa della madre. La scrittrice si sofferma assai spesso durante la narrazione degli eventi a mettere in rilievo il carattere e le abitudini di queste due complesse figure femminili, le quali, «pur differendo l'una dall'altra, avevano in comune un tipo di razza forte»<sup>80</sup>. Le due donne, così lontane dai modelli femminili incarnati dalle zie materne, sono:

[...] brune e secche, dal carattere ruvido e dotate di una tagliente ironia. Molto legate al fratello architetto, per il quale sono disposte a qualunque sacrificio, sono prive però di garbo e femminilità, invecchiate anzitempo in un remoto paesino di provincia senza riuscire a realizzare i loro sogni d'amore.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 45.

<sup>79</sup> Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 104.

<sup>80</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 44.

<sup>81</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 63.



Zia Margherita – Margula o Margulina – è una donna «austera», decisamente poco femminile dal momento che, a detta della ragazza, «sdegnava tutto ciò che sembrava eleganza e raffinatezza»<sup>82</sup>, privilegiando un atteggiamento caratterizzato da una tempra impulsiva e, alle volte, addirittura violenta. Tutto questo l’aveva portata, in giovane età, a rifiutare il matrimonio con il ragazzo che amava e col passare del tempo a divenire sempre più fredda e chiusa nei confronti degli esseri umani, anche quelli che hanno più bisogno di supporto e affetto, come era per sua nipote. Donna intelligente e fervida lettrice, concede alla giovane Anna rari momenti di affetto quando, durante il rituale lavoro d’ago in assenza di zia Nina, inizia a raccontare gli aneddoti familiari di un tempo ormai andato infarcendo le sue storie di curiosità e stravaganze così da tenere incollate al racconto le orecchie della ragazza, la quale rivede in Margherita, essendo straordinariamente «dotata di parola facile, colorita, franca», una sorta di personale «archivio conservatore di memorie e di tradizioni»<sup>83</sup>. Assai diverso è il rapporto che lega Anna a zia Nina, sorella del padre, di qualche anno minore di Margherita. Nina, al contrario della sorella, è segnata da una personalità taciturna, priva di cultura, poco incline al dialogo e per nulla espansiva; nella sua prima descrizione, l’autrice la paragona ad una statua, «seria, dura, immobile»<sup>84</sup>.

La qualità più grande di Nina è senza dubbio lo spirito materno con cui accudisce il piccolo Stefano, fratello minore della protagonista, il quale riesce quasi magicamente, tra singhiozzi e carezze, a trasformarla in una creatura amorevole; infatti, è proprio Zuccari a confessare che:

Bastava guardarla, quando accarezzava il mio minore fratello e si scambiavano fra loro a bassa voce paroline e baci, per riconoscere la donna nel suo istinto primitivo di amante e di madre, l’Eva del gesto morbido e consenziente dal grembo fecondo.<sup>85</sup>

A questo istinto affettuoso da madre mancata, si contrappongono l’invidia e la rivalità che, fin dal primo incontro, la zia prova nei confronti dell’unica nipote femmina. Così, Anna, durante tutta l’adolescenza trascorsa tra il paesotto di Casalmaggiore e la città di

---

<sup>82</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 45.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 75.

Milano, deve fare i conti con le ricorrenti accuse infondate di Nina – banali, come l’aver rotto un bicchiere o smarrito un fazzoletto – fino al giorno in cui riesce, finalmente, a udire il reale motivo del rancore della donna, la quale, in un momento di ira e liberazione, inveendo contro la sorella le urla addosso: «È inutile, io non la posso soffrire, mi è antipatica, la odio»<sup>86</sup>. L’iniziale e ingiustificata «crudeltà di zia Nina, la nemica, la carceriera»<sup>87</sup> nel corso del romanzo trova le sue ragioni nelle svariate delusioni che hanno strappato dalle mani della donna il coronamento del suo sogno d’amore, dal momento che:

[...] ella era nata per l’amore; non l’amore fantastico, né l’amore passionale, i quali esigono doti di intelligenza che mancavano a lei, ma l’amore semplice, l’amore per l’amore<sup>88</sup>.

A sorprendere il lettore sono sicuramente le parole scelte dalla scrittrice, le quali, così dense di accettazione e comprensione, con estrema sensibilità tracciano il profilo del personaggio seguendo la linea della veridicità – il «vero intero» – in maniera continuativa, senza mai cadere in polemiche o risentimenti. L’adulta e matura Anna Zuccari ha ben compreso l’origine dei sentimenti avversi che nutrivano l’anima della zia, pertanto non le punta mai il dito contro, anzi, la difende considerandola vittima di un destino crudele che le ha negato l’amore in ogni sua forma e che, per errore e ignoranza, si scontra con una giovane fanciulla, la figliola del caro fratello, dacché:

[...] questa fanciulla, sorta improvvisamente al suo fianco, nel momento in cui forse stava per dimenticare, le rimetteva davanti tutte le sue aspirazioni, i suoi spasimi, i suoi disinganni.

Nina è, dunque, una donna che ha fallito la sua missione di moglie e di madre lasciandosi divorare dalle amarezze dell’esistenza; conscia di questo, la nipote, con pietosa lucidità le dedica un commiato tenero e toccante, così dolce da far dimenticare tutte le cattiverie subite:

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>87</sup> Anna FOLLI, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 106.

<sup>88</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 74-75.

Vorrei ella sapesse ora, che mai in nessun momento io le ho voluto male e sono così fiera e sono così felice di aver preso il suo odio sulle mie braccia portandolo in alto alla luce della verità che gli ha reso il suo vero nome: dolore.<sup>89</sup>

L'ultimo soggetto da nominare, per esaminare fino in fondo *Una giovinezza del secolo XIX* e per chiudere il discorso sui personaggi della memoria, è il padre, l'architetto Fermo Zuccari<sup>90</sup>, unica figura maschile ad assumere un ruolo centrale tra le pagine dell'autobiografia. La descrizione più bella di questo personaggio si trova nella *Parte terza* del romanzo, quando l'autrice, tramite il rinvenimento di un banale bigliettino, ricostruisce la personalità dell'uomo che maggiormente stima sulla faccia della terra:

Un rettangolo di carta lungo sette centimetri che bacio e ribacio con accorata tenerezza è il biglietto da visita di mio padre: *Arch. Fermo Zuccari*. [...] Nella semplicità di questo biglietto, in cui nemmeno la sua professione era scritta per intero, ritrovo tutta la sua semplice e modesta vita.<sup>91</sup>

Anna è assai legata al padre, che ammira e rispetta, nonostante la loro relazione sia «segnata da una sostanziale distanza»<sup>92</sup>, ovvero un tacito accordo in cui le reali dimostrazioni d'affetto vengono meno, in favore di sentimenti puri e autentici, spontanei e mai plateali, basati su una salda morale e su esempi etici da perseguire. Nessuna predica, nessuna tirata di orecchie in pubblico ma neppure un complimento o un elogio; nel suo essere così «distinto in ogni suo gesto» e «sobrio con le parole»<sup>93</sup>, viene visto dagli occhi ricolmi d'amore della figlia come la rappresentazione massima de «l'uomo intero, l'armonia assoluta fra ingegno e costumi, in una parola l'*esemplare*»<sup>94</sup>. La lontananza relazionale tra padre e figlia va di pari passo con quella spaziale in quanto i due soggetti trovano difficoltà perfino a stare vicini nel medesimo luogo e per tal ragione, anche se nella stessa abitazione, ogni giorno l'architetto Zuccari lavora in stanze abbastanza lontane dall'intero nucleo familiare, in modo da non sapere nulla delle cose

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>90</sup> In riferimento al nome di battesimo dell'uomo è particolarmente efficace, dal punto di vista stilistico, ricordare il parallelismo che l'autrice fa, tra il carattere irremovibile del padre Fermo e due versi danteschi tratti dal canto V del Purgatorio (vv. 14-15); riportati in NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 87.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>92</sup> Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 49.

<sup>93</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 80.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 81.

che succedono. Sebbene questo rapporto, in una fase iniziale, possa sembrare barcollante e da considerarsi secondario rispetto agli altri narrati con più enfasi dalla voce della protagonista, è doveroso sottolineare cosa rende esclusivo questo legame nominando l'unico sentimento che mette in sintonia i due personaggi, ovvero la percezione del dolore e dell'infelicità, comune ad entrambi, essendo loro:

[...] due tristezze vicine, ma egli era la tristezza del tramonto, io quella dell'alba e tuttoché vicini i nostri dolori ci dividevano.<sup>95</sup>

Negli occhi del padre, la giovane riesce a leggere il profondo rammarico per la nuova condizione familiare che si è imposta dopo la morte della madre; Anna lo ama e lo giustifica incondizionatamente, poiché in cuor suo sa che, malgrado l'assenza di parole, egli ha ben compreso il suo disagio adolescenziale a contatto quotidiano con le zie. L'affetto che unisce la protagonista al padre, così vero e forte benché incapace di manifestarsi concretamente fin dai primi istanti, accresce e si trasforma proprio con la morte<sup>96</sup> dell'uomo, momento nel quale la giovane ha la possibilità di avvicinarsi spiritualmente a lui più di quanto abbia potuto fare fisicamente quando era in vita.<sup>97</sup>

### 2.3.2 Rapporti con il mondo esterno

I rapporti che Anna riesce ad allacciare col mondo esterno si ricostruiscono, fin dalla tenera infanzia, in relazione ai luoghi della memoria maggiormente frequentati dalla ragazza: la casa dei nonni materni a Caravaggio, la detestata scuola, il podere provinciale a Casalmaggiore e infine il paesello di Caprino, nelle Prealpi Bergamasche. Non è un caso che proprio alle ambientazioni appena citate la narratrice affidi un ruolo centrale all'interno della trattazione; ogni spazio, al pari di personaggi o avvenimenti, struttura e

---

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>96</sup> La scomparsa del padre, Fermo Zuccari, viene descritta con una narrazione piuttosto sbrigativa e con un'impaginazione che, privilegiando gli spazi bianchi tra una sezione e l'altra, mette in risalto l'avvenimento, come si riscontra in NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 128.

<sup>97</sup> Sotto questo aspetto è interessante ricordare la lettura proposta da Maria Grazia Corda, la quale afferma che proprio «questa sepoltura simbolica diventa la condizione per una presenza interiore che allevierà la solitudine della scrittrice lungo tutta la vita»; in Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, cit., p. 51.

traccia il percorso di crescita e formazione della protagonista, secondo quanto afferma Anna Folli nel suo approfondito contributo sulle memorie della scrittrice milanese:

Anche il lungo racconto autobiografico si regge sullo schema elementare: da una parte tutti i luoghi della prigione, opposti quelli della libertà.<sup>98</sup>

In ognuna di queste località, assieme alle persone con cui è obbligata a vivere e dunque, a interagire, la protagonista ha la possibilità di scrutare un'anteprima del mondo che la aspetta, della comunità con cui dovrà fare i conti e di cui ancora conosce poco poiché, come racconta: «Le occasioni di trovarmi in società continuavano ad essere molto rare, e dicendo società abuso un poco dell'elasticità del vocabolo»<sup>99</sup>.

Fedeli alle indicazioni che ci fornisce l'autrice, prima di approfondire la questione sull'ambiente edenico di Caravaggio, è necessario soffermarci sull'istituzione scolastica, primo vero collegamento col mondo esterno da parte di quel «povero bacherozzolo rinchiuso nel proprio guscio»<sup>100</sup>. Anna detesta la scuola più di ogni altra cosa, risulta antipatica alle maestre, non riesce a relazionarsi con le sue compagne di classe – le cosiddette «fanciulle ignoranti»<sup>101</sup> – ma soprattutto ripudia i sistemi di insegnamento utilizzati criticandoli tenacemente; a questa sua negativa esperienza scolastica dedica varie riflessioni, già nelle prime pagine del libro:

Sul cielo grigio e nuvoloso delle mie più antiche memorie si apre uno sprazzo di luce che compendia tutta la felicità della mia infanzia; è duopo però che io menzioni prima un'altra delle mie grandi infelicità: la scuola. Credo che pochi sieno andati a scuola così mal volentieri come andavo io.<sup>102</sup>

Tra i banchi di scuola, oltre ad apprendere controvoglia, la protagonista, «timida, seria, incapace, né di fare, né di comprendere uno scherzo»<sup>103</sup>, inizia a percepire il forte divario tra lei e le sue coetanee, quello che definisce «ostacolo» o «malinteso», il quale non le permette di sentirsi parte attiva di un gruppo e la isola sempre più, essendo predestinata

---

<sup>98</sup> Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 102.

<sup>99</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 104.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 18.

ad essere «una solitaria»<sup>104</sup>. La prorompente critica al sistema educativo, esclusivamente nozionistico e carente di umanità, è un argomento che sta molto a cuore alla scrittrice, la quale più volte torna su questa tematica affermando che:

Occorre bandire la pedanteria dall'istruzione primaria, alleggerirla, renderla fresca e parlare al cuore, parlare all'immaginazione, svegliare la sensibilità sana delle giovani creature che devono svilupparsi nella vita e non ammuffire sui testi.<sup>105</sup>

Anna Zuccari riporta in queste pagine lo sconforto che in prima persona ha vissuto a causa di quegli aridi educatori, privi di carisma e passione, che invece di stimolarla a leggere e imparare le hanno instillato solo una buona dose di ira e odio; proprio a loro, dunque, dedica parole cariche di rimprovero per non aver compreso il determinante ruolo che concerne il loro mestiere:

Quella del maestro non è una professione, è una missione; egli è il sacerdote laico dell'umanità che sorge. Il destino di molti uomini, come ruscello avvelenato alla fonte, si guasta e si corrompe, sui banchi della scuola; molti dotati delle migliori attitudini per lo studio se ne svogliarono in causa della cretineria dell'insegnamento scolastico.<sup>106</sup>

La forte invettiva contro la figura del maestro si ritrova anche in altri lavori a stampo memorialistico della scrittrice milanese, come possiamo leggere tra le pagine di *Profili, impressioni e ricordi* nella sezione *La coscienza del fanciullo*:

I maestri? Ma che cosa volete pretendere dai maestri? Chi si è mai sognato di chiedere a un maestro la prova della sua vocazione, della sua moralità, della sua elevatezza? Il maestro è un povero diavolo che fa il maestro come avrebbe fatto il ragioniere o l'impiegato, per mettersi a posto senza grande fatica e assicurarsi un pane per la vecchiaia. Tolta la prospettiva della pensione metà dei concorrenti diserterebbero la cattedra.<sup>107</sup>

Che cosa può, allora, desiderare una bambina introversa e senza impulsi come la piccola Anna Zuccari, se non la fine dell'oppressione scolastica e l'inizio delle vacanze estive? A

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> NEERA, *Profili, impressioni e ricordi*, Milano, Cogliati, 1919, p. 200.

questo punto, la narrazione subisce un cambio radicale di prospettiva; essa si addolcisce grazie ai ricordi che riaffiorano repentini nella mente della donna, la quale con un incipitario «Oh!»<sup>108</sup> mette fine ai drammi vissuti tra i banchi di scuola e comincia a stendere il resoconto<sup>109</sup> dei momenti più belli della sua infanzia, essenza di vera felicità. Solo con l'arrivo della bella stagione, l'animo della protagonista inizia a rasserenarsi, in vista dei giorni gioiosi che la attendono nella «casa benedetta»<sup>110</sup> dei nonni materni a Caravaggio. Tra le carezze dei nonni, la dolcezza di zia Carolina e la frizzante vitalità di zia Claudia, la protagonista comincia ad entrare in contatto con una realtà extra ordinaria fatta di aromi naturali, semi di popone<sup>111</sup> e primordiali letture. La casa, così grande e dispersiva, è come un ginepraio per la giovane che ama perdersi tra le stanze della dimora, le quali si trasformano in «un territorio da esplorare, all'insegna della meraviglia che accompagna il vagabondo e il viaggiatore»<sup>112</sup>. In questa oasi di bellezza antica e silenziosa quiete, la bambina ha la possibilità di osservare da vicino svariate forme d'arte, in primo luogo quella pittorica grazie all'enorme quantità di ritratti ad olio presenti sulle pareti della casa, tutte opere dell'amico e pittore caravaggino Giovanni Moriggia<sup>113</sup>. Ciascun elemento che la circonda assume un valore importante, persino le travi dei soffitti e i decori nei tendaggi; nulla le è indifferente, perché dietro ogni oggetto si nasconde l'occasione per spiccare il volo con l'immaginazione, dal momento che – citando sempre il contributo di Anna Folli – quando «il piacere della pupilla tocca il pensiero, mette in moto la meravigliosa attitudine del fantasticare»<sup>114</sup>. Gli occhi della giovane Anna sono spalancati sul mondo, desiderosi di assorbire più cose possibili, essendo congenitamente affascinati «sin da allora della bellezza»<sup>115</sup>. I personaggi più importanti di questo periodo giovanile sono senza dubbio le zie materne, Carolina e

---

<sup>108</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 22.

<sup>109</sup> Si faccia riferimento alla *Parte prima* dell'autobiografia; *ivi*, pp. 15-40.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>111</sup> I semi di popone sono una specialità tipica di Caravaggio, mai assenti nella tavola dei nonni, di cui Anna va assai ghiotta e a cui non può fare a meno nei soggiorni estivi.

<sup>112</sup> Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 104.

<sup>113</sup> Giovanni Moriggia (29 febbraio 1796 - 21 giugno 1878) è stato un prestigioso pittore molto legato alla famiglia materna di Anna Zuccari, la quale lo definisce «gloria di Caravaggio»; in NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 27.

<sup>114</sup> Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 105.

<sup>115</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 28.

Claudia, con le quali la protagonista instaura un rapporto speciale, come se in loro avesse trovato le amiche del cuore tanto desiderate, poiché proprio assieme alle due giovani donne – unici modelli femminili di riferimento – Anna vive e sperimenta nuove sensazioni mai provate prima.

È zia Carolina, ad esempio, ad avvicinare la bambina al mondo della letteratura porgendole in dono una copia delle *Mille e una notte* e insegnandole strambe «canzonette francesi da lei imparate nel collegio di Madama Garnier»<sup>116</sup>, in cui svariati oggetti, proprio come dentro le camere della «casa benedetta», iniziano a prendere vita attraverso la fantasia. Soffermandoci su questo aneddoto possiamo notare come la protagonista, fin da subito, rimanga colpita in primo luogo dal regalo della zia e in secondo luogo dal fatto che queste favole facciano nascere in lei dubbi e quesiti a cui molto spesso non riesce e non vuole dare risposta, senza scoraggiarsi mai perché come afferma lei stessa: «anche dove non capivo, mi piacevano immensamente».

Questa frenetica passione letteraria conferisce alla protagonista la facoltà di astrarsi dalla realtà di tutti i giorni stimolando la sua giovane mente, come racconta dettagliatamente tra le dense pagine delle sue *Confessioni letterarie*:

Il pensiero, l'immaginazione era tali gioie per me, mi assorbivano, mi estraevano così completamente, mi rendevano così inetta alle realtà della vita, che molte volte dovetti passare per stupida – con assoluta indifferenza da parte mia.<sup>117</sup>

Un'altra esperienza significativa provata da Anna, questa volta presso la «casa bizzarra»<sup>118</sup> di zia Claudia, è legata ai primordiali legami amorosi, ancora sconosciuti e banditi dalla protagonista, la quale, tanto inesperta e immatura su questo genere di questioni, cerca di descriversi in relazione ai suoi coetanei attraverso tali parole:

[...] non conoscevo l'amore. In nulla fui precoce, nemmeno in questo. Ebbi però prestissimo sviluppata l'attitudine all'osservazione e una intuizione, che contrastava singolarmente con una ingenuità assoluta, da sembrare qualche volta deficienza. Ero anche seria più che non comportasse l'età, con

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>117</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit. p. 888.

<sup>118</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 35.



una inclinazione a problemi che raramente interessano le bimbe di nove o dieci anni.<sup>119</sup>

Proseguendo in questo studio dei luoghi della memoria che hanno contribuito in maniera preponderante a formare e a sviluppare la personalità e lo spirito critico della scrittrice, è doveroso ora porre l'attenzione sugli ambienti provinciali in cui la protagonista – privata di qualsiasi facoltà decisionale e oppressa tra le mura della casa della famiglia del padre a Casalmaggiore – ha dovuto rifugiarsi in un altro mondo, più intimo e privato, quello della sua interiorità. A conferma di ciò, Anna Folli chiama questi spazi i cosiddetti «luoghi della prigione», in riferimento alla «reclusione arcigna e muta»<sup>120</sup> imposta dalle zie paterne. Assieme a Margherita e a Nina, Anna può osservare attentamente la triste esistenza condotta dalle due zie e dunque riflettere su una tematica socialmente rilevante come la condizione delle donne che non si sono mai sposate, ovvero le zitelle. Ad incarnare perfettamente questo modello è sicuramente zia Nina, emblema dell'emarginazione delle donne rimaste zitelle<sup>121</sup>, le quali, oltre a soffrire la mancanza di un uomo accanto a loro, tendono a sfiorire lentamente restando ai margini della società e della loro stessa casa poiché succubi delle cognate<sup>122</sup>. Il tema delle donne zitelle è assai caro all'autrice milanese, che in molti altri suoi lavori<sup>123</sup> calca la penna su queste personalità femminili troppo spesso accantonate e dimenticate, le quali vivono ogni giorno il dramma del dissipamento del tempo esistenziale, incapaci di reagire nel ritmo quotidiano della vita mancata. Tra tutte le figure femminili presenti negli scritti dell'autrice, salta subito all'occhio del lettore attento l'evidente somiglianza tra Nina e Teresa, protagonista dell'omonimo romanzo, poiché entrambe sono descritte come fragili anime inadatte alla vita e inappagate dalla loro sterile sorte; così Zuccari confessa al pubblico che proprio nell'ordito narrativo della sua *Teresa* è riportata «la

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>120</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 63.

<sup>121</sup> Il termine è un diminutivo della parola «zita» che significa «ragazza», dunque «zitella» è la «ragazzina» che non può diventare donna in quanto mancante di uomo da maritare; per la ricostruzione etimologica si veda: Manlio CORTELAZZO, Paolo ZOLLI, *l'Etimologico minore, DELI Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli Editore, 2004, p. 1438.

<sup>122</sup> Pratica molto comune a quel tempo; una volta che il fratello si sposava, la moglie cominciando a vivere nella casa maritale assieme alle sorelle nubili diventava la padrona indiscussa.

<sup>123</sup> L'interesse per le vite spente e sciupate di queste figure femminili si può rintracciare fin dalle sue prime prose brevi; a tal proposito degna di la novella *Zia Severina*, pubblicata da Neera nella raccolta *Voci della notte* stampata a Napoli presso l'editore Luigi Pierro nel 1893.

patetica storia della donna a cui manca l'amore»<sup>124</sup>, storia che viene alla luce dopo molti anni di sofferenze e iniquità scrutate durante la vita di provincia in cui il suo «spirito di osservazione si era lungamente indugiato sul problema della donna che rimane nubile»<sup>125</sup>. Anna Zuccari tratta di questa grande ingiustizia sociale con un forte accento polemico soprattutto nel suo saggio *Le idee di una donna*, dove è presente un intero capitolo dedicato alle *Vecchie zitelle*<sup>126</sup>, di cui la scrittrice ha esperienza diretta fin dall'infanzia; in questo suo contributo la scrittrice espone chiaramente i motivi che la spingono a prendere le difese di queste donne, spesso considerate maligne e bisbetiche, a cui però è legata sentimentalmente:

[...] io le amo tutte: le rassegnate, le ribelli, le martiri, le maligne, le invidiose, le ipocrite, le ridicole, tutte, tutte! Le amo perché queste sono le vere infelici, le derubate, le vittime della società qualunque sia la loro condizione di ricchezza e di coltura. Queste sono le vittime che bisogna redimere se una redenzione è possibile, se c'è un progresso da fare; e se non si può, commiserarle ed amarle infinitamente.<sup>127</sup>

Ultimo luogo da esaminare per concludere questa trattazione è la dimora a Caprino Bergamasco, località di soggiorno estivo della protagonista a partire dalla quarta e ultima sezione<sup>128</sup> dell'autobiografia. Trascorsi ormai alcuni anni, nel «piccolo paesello»<sup>129</sup> di Caprino, Anna ritrova l'amata zia Carolina che ha dovuto trasferirsi in quella località campestre assieme alla famiglia materna a causa del crollo degli affari del nonno, a cui è seguita la drammatica perdita della loro abitazione. La proposta di trascorrere un mese intero assieme alla zia prediletta, nelle Prealpi Bergamasche, viene accolta dall'adolescente in maniera estremamente positiva visto il lungo periodo di segregazione assieme alle sorelle del padre. Aromi, profumi e brezze primaverili tornano a farsi sentire: eccole, sono le «gioie perdute» citate nel *Prologo* del romanzo, che dilatando il debole cuore di Anna, «all'inizio del suo ricordare le vengono incontro

---

<sup>124</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 122.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit. pp. 814-819.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 815.

<sup>128</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., pp. 111-139.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 111.

teneramente, richiamate da un profumo di orto»<sup>130</sup>. Quasi fosse stata colpita da un'ondata di gioiosa spensieratezza, la ragazza ormai quindicenne descrive Caprino come «un'oasi benedetta»<sup>131</sup> – esattamente come era «benedetta» la casa a Caravaggio – dove poter lietamente fondersi con la natura e sentirsi libera, come afferma lei stessa:

Oasi di pace Caprino, che lasciò nella mia mente un ricordo indelebile! Fu a Caprino che vidi per la prima volta le montagne, e fu là che incontrai la più cara, la più fedele delle amiche. Io vi godevo inoltre un poco di quella libertà, che fu in ogni tempo uno de' miei bisogni più ardenti, così male soddisfatto in casa mia, dove non ero libera neppure alla notte.<sup>132</sup>

Tutto attorno a lei torna ad avere una fisionomia amica, soprattutto gli elementi naturali come i sassi, i fiori e le piante che aveva imparato a conoscere a Caravaggio, ma che ora può finalmente identificare e chiamare col loro nome. Il nuovo contatto col mondo agreste, unitamente al fidanzamento di zia Carolina – evento vissuto con grande entusiasmo – permettono alla ragazza, scossa dai primi turbamenti, di trattare temi amorosi e anche erotici con pacata innocenza, attraverso suggestive metafore paesaggistiche che vivificano l'ambiente, come succede per i torrenti, i quali «si riunivano sotto l'arco di un ponte, altare e talamo, per uscire dall'altra parte, fusi in un torrente solo»<sup>133</sup>. Interessante a tal proposito è la lettura svolta su questa tematica da Maria Grazia Cossu nel suo contributo su *Una giovinezza del secolo XIX*; la studiosa sarda, infatti, ponendo l'accento proprio sulle trasfigurazioni della flora in entità corporee e sensuali percepisce note di spiccato «simbolismo di ascendenza pascoliana» in quanto:

[...] i fiori assumono una carnalità prorompente ed effusiva che riflette l'esplosione dei sensi, come nel caso delle tuberose, simili a «labbra d'amanti congiunte in bacio», talvolta profanate da un filo di ferro che squarcia «i loro teneri seni».<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Anna FOLLI, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 107.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>134</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 71-72.

### 2.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione

La percezione della propria corporeità femminile, unitamente alla riflessione sugli aspetti più intimi che toccano la sfera introspettiva della protagonista, sono tematiche riscontrabili sin dalle prime pagine di *Una giovinezza del secolo XIX*. Zuccari, senza filtri, sente l'urgenza di raccontare, ma soprattutto di raccontarsi nelle sue più profonde insicurezze e fragilità. Segnata da un animo ultra sensibile e decisamente più maturo rispetto alla sua età, la piccola Anna si trova assai spesso a fare i conti con un malessere costante a cui non sa dare un nome preciso, come riporta nelle sue *Confessioni*:

No, non posso dirvi che cosa succedeva in me nella tristezza snervante di quelle tenebre. Mi ricordo che il mio corpo non si ribellava.<sup>135</sup>

Se nel corso della narrazione scarseggiano i ritratti personali, sono invece ricorrenti i momenti in cui Anna decide di analizzare le sensazioni che prova in relazione al suo corpo, alle sue forme, al suo modo di stare nel mondo. Le sofferenze vissute dalla protagonista, a partire dalla perdita della giovane madre fino all'isolamento vissuto tra i banchi di scuola dove non riesce a farsi amica nessuna compagna di classe, la rendono sempre più chiusa e diffidente nei confronti del mondo esterno; ed è così che, non appena ne ha la possibilità, sopra una persiana di legno incide il suo primo «grido» di aiuto – testimonianza reale di una «infanzia senza baci, senza giochi»<sup>136</sup> – una specie di silenzioso urlo, spia d'allarme per tutto quello che verrà dopo:

«Ho nove anni, sono brutta, la mamma mi sgrida sempre»<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 878.

<sup>136</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 18.

<sup>137</sup> *Ibidem*. Per comprendere il valore di queste parole possiamo rifarci alla spiegazione che l'autrice riporta tra le pagine delle sue *Confessioni*, opera autobiografica in cui proprio come stesse scrivendo nel suo diario personale, ci motiva quanto affermato: «Incominciavo con una affermazione positiva: *ho nove anni*. In quell'età si sente spesso parlare dei propri anni, e questi assumono una certa importanza. Poi: *sono brutta*. Questo vuol dire che nessuno mi faceva i complimenti e che non vivevo in quell'aura di dolci incantesimi. [...] Mia madre, già da tempo malaticcia, mi lasciò orfana a poco più di dieci anni. Ciò spiega la terza linea: *la mamma mi sgrida sempre*. Avesse potuto sgridarmi per un pezzo ancora!»; in NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 875.

Con questo tono lapidario e tagliente, attraverso una serie ternaria di elementi all'interno della frase, la protagonista si presenta ai suoi lettori come una bambina dall'aspetto piuttosto goffo, sempre in collera con la madre. Proprio sull'assenza del rapporto tra madre e figlia – privazione incolmabile per la formazione di ogni fanciullo – è doveroso soffermarci al fine di scavare più a fondo dentro l'animo della giovane Anna Zuccari, la quale, contemplando il peso della separazione dalla figura materna, matura una riflessione piuttosto incisiva definendo la perdita della madre, la causa principale che l'ha condannata per sempre all'infelicità:

Chi può dire cosa sarebbe stato di me se mia madre non fosse morta? Nella condizione dolorosa in cui tutti noi fummo posti per tale perdita, mancava l'elemento primo della felicità, che è l'intesa perfetta. Ognuno di noi faceva soffrire gli altri senza volerlo, ed a sua volta soffriva, ma le zie erano due, i miei fratelli due; mio padre ed io soli alle due estremità della vita.<sup>138</sup>

Nonostante nel corso del racconto Zuccari, escludendo la *Parte prima* dell'opera, non si sbilanci mai nel ricordo della donna, essa resta un personaggio «evanescente»<sup>139</sup> seppur di notevole importanza come mostra la già citata scelta nella datazione del *Prologo*, anniversario della morte: 13 luglio.

Continuando in questo nostro studio sull'esplorazione individuale della protagonista, volgiamo ora lo sguardo sul modo che ha Anna di riconoscersi in relazione alle persone che la circondano che siano essi coetanei o membri della sua famiglia. Le parole utilizzate dall'adulta Zuccari, giunta alla fine di un percorso esistenziale ormai segnato, si dilatano e dimostrano come la sua infanzia sia stata tutt'altro che lieta:

Io ero una fanciulla un po' diversa dalle altre, bisogna dirlo; diversa nelle qualità, diversa nei difetti. [...] Quando penso che io non ridevo mai, che anche nei divertimenti la serietà non mi abbandonava; seria e timida e tutta rivolta verso di me a cercare la ragione di ogni cosa, devo convenire di essere stata una adolescente priva delle seduzioni naturali di quell'età.<sup>140</sup>

Chi è, dunque, Anna Zuccari ancor prima di diventare la romanziera che noi tutti conosciamo sotto l'appellativo di Neera? Seguendo le informazioni estremamente

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>139</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 60.

<sup>140</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 79.

dettagliate che lei stessa ci fornisce, è facile dedurre come il dramma vissuto nel contesto familiare di appartenenza abbia imprescindibilmente forgiato lo spirito solitario della ragazza, la quale, priva di qualsiasi rete sociale, senza amiche o sorelle, in un ambiente poco stimolante si ritrova a fare i conti col suo essere e con la sua vocazione ancora latente. La formazione della propria identità di donna, dunque, si sviluppa solo a contatto con se stessa, in totale assenza di modelli di riferimento e di dialogo costruttivo, diventando «sempre più distratta» ed «estranea alla vita»<sup>141</sup>, nonostante i suoi appena quindici anni. Proprio in questo accidentato cammino verso la sua formazione sia identitaria sia letteraria, ritroviamo il cuore pulsante dell'esperienza esistenziale di Anna Zuccari, come si può leggere nelle illuminanti parole di Anna Folli:

L'anomalia della sua vita, facendo di lei un'anima dolorante, le ha dato lo speciale «sentire» che pone alla base del suo talento; avesse avuto un altro destino, forse non avrebbe scritto o lo avrebbe fatto diversamente. L'opera parla di lei: «disuguale come forse nessun'altra», vuole che sia quella imperfezione il «*modo*» attraverso cui si realizza la sua differenza.<sup>142</sup>

La spiazzante lucidità con cui la scrittrice racconta il periodo infantile, per tentare di ricostruire il temperamento e la soggettività della protagonista, sorprende il lettore fin dall'inizio della narrazione grazie ad una precisa scelta lessicale per cui le parole utilizzate sono così dense di cruento realismo da affermare che se «la gioventù è un tesoro» quella di Anna è da ritenersi «un tesoro sepolto»<sup>143</sup>.

### 2.3.4 Scrivere: un bisogno primario

Definendo la scrittura un bisogno primario si rischia facilmente di incorrere in una semplicistica affermazione, quasi banale, se messa in relazione alla biografia di qualsiasi letterato; credo, invece, qui sia fondamentale – dopo lo studio sviluppato nei vari paragrafi che formano il capitolo – tornare al concetto di «bisogno» nel suo significato più semplice: necessità, ovvero mancanza di qualcosa di indispensabile. Precisato

---

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>142</sup> Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, cit., p. 110. Il corsivo non è mio.

<sup>143</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 58.

questo, allora, rifugiarsi prima nella lettura e poi nella scrittura è per la giovane Anna un reale bisogno, dopo tutte le mancanze e le privazioni subite negli anni verdi della sua gioventù: in primo luogo relazionali e in seguito affettive. Possiamo aggiungere, inoltre, che questa urgenza di mettere nero su bianco il proprio vissuto e tutte quelle emozioni ingestibili sul lato pratico, è uno dei perni centrali su cui si basa tutto il palinsesto autobiografico. In ogni sezione del libro, la vocazione letteraria, assieme all'ingegno artistico della protagonista, viene a galla in maniera preponderante sostituendosi agli «avvenimenti di rilievo»<sup>144</sup>, pressoché assenti nella trama del libro. Non avendo nessuna amica con cui confidarsi, senza legami speciali e, soprattutto, prigioniera di una realtà opprimente come quella vissuta assieme alle zie paterne, cosa avrebbe potuto fare Anna? Ecco quello che narra di quel periodo nelle sue *Confessioni*:

Rappresentatevi un po' i giorni e gli anni ch'io trascorsi in un vasto appartamento deserto, assieme a tre vecchi, lontana da tutto ciò che avrebbe potuto piacermi, in un ambiente freddo, meschino, dove nessuno mi comprendeva e dove, per la pura verità, io non seppi amalgamarmi a nessuno – straniera in grembo alla mia famiglia.<sup>145</sup>

Dentro questo disagio e questa solitudine, la letteratura è l'unica possibilità che la ragazza ha di confrontarsi col mondo, relazionarsi con gli sconosciuti e imparare a sviluppare il suo spiccato pensiero critico. Così i libri, appunto, iniziano a colmare tutti i vuoti e le delusioni e a farsi amici più di qualsiasi altro essere vivente.

Tra le pagine di *Una giovinezza del secolo XIX* il primo momento in cui Anna afferma di avere un trasporto particolare per la composizione avviene a casa di zia Claudia, quando, confrontando le attività di altri nipoti presenti intenti a disegnare nello scalone della dimora, lei si ritrova, quasi per magia, a scrivere la sua prima quartina: «Giovin, che tanto altero / vai della tua beltade, / nel fior che presto cade / contempla il tuo avvenir»<sup>146</sup>. A questi primi istintivi slanci verso la passione per le lettere, però, non si deve ricollegare nessun desiderio di professionalizzazione; la giovane protagonista lo dichiara apertamente: «non pensavo affatto a diventare scrittrice, ma i libri e coloro che li scrivevano esercitavano sulla mia mente un fascino singolare»<sup>147</sup>. L'autrice nel corso del

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>145</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 877.

<sup>146</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 36

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 91.

racconto riflette molto spesso su questo tema, sottolineando la valenza consolatoria della sua primordiale vocazione artistica, vissuta e tramutata in espediente per fuggire l'asfissiante quotidianità attraverso la fantasia, dal momento che, come ricorda Maria Grazia Cossu, è «la sua esistenza solitaria e introversa» ad indurla però «a ricercare costantemente un lenimento naturale nella letteratura»<sup>148</sup>.

Nel ricostruire per ordine il proprio percorso formativo e letterario, Anna Zuccari in primo luogo tratta dell'amore per la lettura nato dopo aver ricevuto in dono da zia Carolina una copia de *Le mille e una notte*<sup>149</sup>. Assieme a Bettredin Hassan, ad Aladino, a Badura e a molti altri personaggi, la piccola Anna, trascorre buona parte delle sue giornate sentendosi parte di un gruppo e finalmente non più sola. A contatto coi libri succedono cose straordinarie; essa riesce perfino ad innamorarsi, come racconta, forse imbarazzata, nelle *Confessioni* parlando del califfo di Bagdad, Aaroun-al-Rascid, come della sua prima fiamma. Senza limiti, la lettura le permette di dare «uno sguardo nel mondo»<sup>150</sup> che non conosce, tutto la attrae, anche quei libri ritenuti inutili o meno degni che però il padre saggiamente non le nega. Tutta questa passione letteraria comincia a imporsi sempre più, a diventare oggetto di studio personale e pian piano si trasforma in scrittura, quella più vera e naturale che nulla ha a che fare con il guadagno e la vendita, con lo stile e la forma. Anna Zuccari si lascia trasportare dall'arte della scrittura quasi come un prodigio grazie al quale trova la forza, non solo di analizzare la propria interiorità, ma anche di dar voce al suo lacerante dramma tramite la forza delle parole; essa si descrive metaforicamente utilizzando due potenti immagini, quella dell'esule e quella del palombaro:

[...] feci come uno che esiliato su un palmo di terra, non potendo espandersi in ampiezza, scava in profondità. Questo confronto me ne suggerisce un altro; somigliavo anche per molti versi al palombaro che, lasciandosi dietro lo splendore del sole e il tumulto della vita, scende silenzioso con una maschera sul volto verso ignoti abissi.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, cit., p. 69.

<sup>149</sup> Di questo interessante aneddoto abbiamo già parlato nel paragrafo 2.3.2, p. 27.

<sup>150</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 103.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 116.



Scrivere, per la protagonista, diventa sinonimo di quiete e di calma, ma anche di svago e libertà concessale però solo nei ritagli di tempo, in pausa pranzo o dopo una lunga giornata passata a lavorare producendo «orli e sopraggitti», senza contare tutte le calze di lana:

La penna mi calmava. Scrivendo, una consolazione grande scendeva in me, o piuttosto una consolazione grande mi prendeva e mi sollevava a sé. Scrivevo tutte le sere. Era la chiusa lieta della mia giornata.<sup>152</sup>

Gli anni di formazione dell'autrice vengono nell'autobiografia ripercorsi brevemente citando gli autori che più di altri l'hanno influenzata in maniera positiva, come Sant'Agostino, Sterne, Byron, Foscolo, Manzoni e D'Annunzio. Tra tutti i componimenti dei letterati appena nominati, Zuccari conferisce maggior rilievo all'opera di Lorenzo Sterne, *Viaggio sentimentale*, considerato «il libro dei libri» per via della sua capacità di segnare e condizionare il pensiero della scrittrice che in quelle pagine riscopre lati del suo carattere che fino a quel momento le erano sconosciuti. Con la penna in mano Anna può scrollarsi di dosso tutti i pensieri negativi, i rimpianti e la rabbia, ma sopra tutte le altre cose, trarre il vantaggio più importante che questa nobile attività può offrirle: «non trovare ostacoli alla libera espressione», visto che «la fantasia non conosce limiti né leggi»<sup>153</sup>, e per lei, che di limiti e leggi si è nutrita durante tutta l'infanzia, questo è il dono più prezioso da tutelare e conservare per il resto dei suoi giorni. Il desiderio che la smuove è in lei connaturato, senza fatica e apprensione inizia a comporre i suoi lavori che, però, mai la entusiasmano, essendo di natura estremamente dura con se stessa e incapace di autogiudicarsi. I primi testi prodotti vengono tutti scartati, come se prima di *Teresa* (1886) – la sua Teresa – non ci fosse niente di buono di cui far menzione o semplicemente per il fatto che prima della pubblicazione di questo romanzo nessun critico letterario si era realmente interessato ai suoi componimenti. Se con *Teresa*, Anna Zuccari entra a pieno titolo nel mondo delle lettere ottenendo lo status di scrittrice e cominciando a firmare i suoi lavori con lo pseudonimo di Neera, dobbiamo allora precisare che questo ha a che fare con la vita adulta della donna e con la successiva carriera, a cui il resoconto autobiografico *Una giovinezza del secolo XIX* non fa

---

<sup>152</sup> NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), cit., p. 882.

<sup>153</sup> NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 121.

riferimento, come afferma l'autrice stessa nell'ultima parte del suo viaggio nella memoria:

Eccomi alla fine della mia vita di fanciulla, Neera non è ancor nata, quantunque il bellissimo nome scorto in un libro scolastico delle Odi di Orazio mi avesse già colpita in modo straordinario e così tenace che allorquando, più tardi, volli scegliere un pseudonimo non tentai neppure di cercarne un altro; per il momento solo l'armonico congiungimento delle sillabe mi attrasse, stringendomi nel fascino di una nota musicale, ben lungi dal sospettare che una nota personalità fosse già sorta in me.<sup>154</sup>

Alla fine di questo studio sulla formazione letteraria e autodidatta di Neera è doveroso tener presente il ruolo fondamentale svolto dalla personalità della giovane Anna Zuccari, ovvero quella figura tenace e riflessiva, la quale anche se privata della sua giovinezza ha saputo crescere, senza mezzi e senza stimoli, nella piena realizzazione della sua identità di donna, di moglie e di scrittrice.

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 124.

## CAPITOLO III

### ADA NEGRI

#### *Stella mattutina*

Quante volte nella mia vita mi sono scoperta a essere un'altra? Pure, se avvicino nel ricordo tutte le donne ch'io sono stata, un solo è il loro volto, un solo il loro cuore.<sup>1</sup>

#### 3.1 Dalla poesia alla prosa: verso *Stella mattutina*

*Stella mattutina*, composto a «Milano, luglio-dicembre 1920»<sup>2</sup> come ci informa la stessa Ada Negri, è il primo e unico romanzo scritto dalla penna della scrittrice lodigiana, il quale verrà pubblicato dall'editore Mondadori nel 1921. L'autrice non è nuova al mondo della letteratura in prosa, infatti è bene ricordare che il suo primo libro di novelle, *Le solitarie*, uscì nel 1917 poco dopo la pubblicazione del quinto libro di poesie, *Esilio*<sup>3</sup>; entrambi i volumi editi da Treves.

Il passaggio, quasi graduale, dalla poesia alla scrittura breve delle novelle fino al romanzo autobiografico, di cui ci occuperemo in questo luogo, porta la firma di quella che Pancrazi definisce «la maggiore poetessa italiana»<sup>4</sup> della prima metà del Novecento. Proprio in questa reversione verso la prosa iniziata durante gli anni del primo grande conflitto mondiale si ritrovano punti di contatto, analogie e suggestioni che entreranno in gioco durante la stesura di *Stella mattutina*. Tutte le diciannove prose che compongono *Le solitarie* hanno un occhio di riguardo verso la condizione e l'identità femminile; tramite ognuna di queste figure di donne l'autrice trasforma in letteratura il dramma della vita comune, delle crudeltà vissute dentro fabbriche, uffici e soprattutto in contesti familiari piccolo borghesi. La forte denuncia sociale, che riecheggia tra le

<sup>1</sup> Ada NEGRI, *Sorelle*, Milano, Mondadori, 1929, p. 46.

<sup>2</sup> Per l'intero capitolo si tenga a riferimento: Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, Milano, Otto/Novecento, 2015, p. 105.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda la sua produzione poetica si ricordano, sempre editi dall'editore Treves: *Fatalità* (1892), *Tempeste* (1986), *Maternità* (1904) e *Dal profondo* (1910)

<sup>4</sup> Pietro PANCRAZI, *Le nuove poesie di Ada Negri*, in *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934, pp. 68-74. La fama di Ada Negri si svilupperà già con i primi versi di *Fatalità* (1892) fino ad ottenere un posto all'Accademia d'Italia.

pagine di questo libro, parte in prima persona dall'autrice e su di lei si ripercuote in maniera importante, tanto da farle affermare:

Non dò importanza a questo volume di prose; eppure vi è contenuta tanta parte di me, e posso dire che non una delle figure di donna che vi sono scolpite o sfumate mi è indifferente. Vissi con tutte, sofferesi, amai, piansi con tutte. Ognuna di esse è una verità.<sup>5</sup>

I pezzi di vita narrati, dunque, non sono riconducibili sempre e in perfetta sovrapposizione con il mosaico esistenziale dell'autrice, ma è indubbio che alcuni tasselli si incastrino perfettamente. La scelta letteraria qui compiuta, che a onor del vero è priva di metodo<sup>6</sup> ma si costruisce impulsivamente quasi come fosse gettata sulla carta in maniera repentina senza artifici del mestiere, riesce a ricreare «autobiografismo anche raccontando storie altrui»<sup>7</sup>.

Antonia Arslan ha parlato di «frammenti di un'ideale autobiografia» commentando queste novelle, le quali, grazie alle sorti delle svariate protagoniste trasudano un evidente «bisogno di narrare di sé [...] scoperto nell'effusione lirica delle poesie», che però rivela solo:

[...] nelle prose un argine di oggettività, una robusta mimesi nel reale diversificarsi in tanti destini, in ognuno dei quali riconoscere un frammento di sé e della propria esistenza.<sup>8</sup>

Questa estrema necessità di raccontare il vissuto turbolento di molte eroine del suo tempo, è studiato a fondo anche da Elisabetta De Troja, la quale, in un suo saggio critico

---

<sup>5</sup> Lettera ad Ettore Patrizi del 25 aprile 1917. La corrispondenza tra Patrizi e Negri è conservata presso la Biblioteca Civica Laudense; in Elisabetta DE TROJA, *Solitudine e solitudini in Ada Negri*, in *Le forme del narrare*, a cura di Simona Costa, Marco Dondero e Laura Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, p. 513.

<sup>6</sup> Sulla questione del metodo si consulti lo scambio epistolare tra Ada Negri e Edmondo De Amicis (cfr. Fondo De Amicis, Biblioteca civica di Imperia). Un passaggio significativo si può ritrovare nella lettera del 5 febbraio 1905 nella quale la Negri risponde alla domanda: «Come compongo?» affermando appunto di essere mancante di un vero e proprio metodo; per approfondimento rimando ad Anna FOLLI, *Lettura di Ada Negri*, in AA. VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 178-180 e Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 116.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>8</sup> Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000.

raffigura le protagoniste come un «corteo di donne meste ed offese»<sup>9</sup> alle quali è affidato il compito di riconoscere le ingiustizie che le portano ad isolarsi e a fare i conti con una solitudine che assomiglia molto all'abbandono. La sua naturale propensione alla scrittura memoriale si accentuerà sempre di più fino alla decisione di comporre un volume autobiografico che tenga conto della vita di Ada, o meglio di Dinin, senza mai dimenticare tutte le esperienze letterarie che sono venute prima.

Di nuovo, Anna Folli torna su tale questione e non può fare a meno di porre l'attenzione su un fenomeno che avviene assai spesso in molte scrittrici del primo Novecento italiano e che per la Negri descrive tramite queste parole:

Una sorta di libero autobiografismo alimenta una prosa felice e impura naturalmente estranea ad ogni vincolo di genere; a differenza e a suo vantaggio, la diversità è riconosciuta e vissuta intimamente come identità.<sup>10</sup>

Sarà, dunque, questo «bisogno di narrare di sé» assieme al «libero autobiografismo» il perno centrale su cui molto medita la stessa Negri. Da sempre legata al suo forte temperamento lirico e soggettivo che non tradisce mai, quasi fosse un patto prima personale e poi narrativo, l'autrice si trova in difficoltà durante la stesura di queste primissime novelle, le quali vennero pubblicate grazie alla spinta della cara amica Margherita Sarfatti, alla quale furono dedicate. L'accurata e attenta riflessione su questa nuova prosa e sull'apporto autobiografico di cui è densa fa tentennare l'autrice e la porta a domandarsi: «Veramente, il parlare di sé non è forse orgoglio?»<sup>11</sup>. Nelle primissime istanze questo pensiero la blocca e rallenta la sua scrittura fino a quando, dopo un processo di maturazione avvenuto quasi spontaneamente decide di percorrere la strada di un «autobiografismo disteso, misto di poesia e prosa»<sup>12</sup> a cui è affidato il compito di far rivivere la giovanissima Dinin, l'adolescente Ada nel suo mondo più incantato:

Ma a poco a poco, io non so come, mi abbandonai all'amara violenta dolcezza che vince ognuno nel ricordare il periodo della propria vita che fu

---

<sup>9</sup> Elisabetta DE TROJA, *Solitudine e solitudini in Ada Negri*, cit., p. 511-519.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Ada NEGRI, *Memorie e versi*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», IV, luglio – agosto 1905, p. 19.

<sup>12</sup> Anna FOLLI, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000.

più aspro di battaglie e più ricco di ingenite forze; durante il quale l'anima nostra fu come irradiata e ingrandita ne' suoi confini di attività e di sogno da una incosciente disordinata magnifica potenza interiore.<sup>13</sup>

Il dolce e sofferto abbandono citato da Ada porta, dunque, alla creazione di un'opera definita da Vincenzo Schilirò: «storia più che romanzo e confessione più che storia»<sup>14</sup>.

### 3.2 Genesi di un «breve romanzo lirico»

L'opera viene composta durante un periodo carico di sofferenze per l'autrice, contrassegnato dal ritorno in patria dopo l'esperienza dell'esilio zurighese, dalla separazione dal marito Giovanni Garlanda e, sopra tutte le altre cose, dalla scomparsa della madre Vittoria Cornalba, esattamente un anno prima dell'inizio della stesura, nel 1919. In questo clima, di forte solitudine e sconforto, oltre alla scrittura che svolge una funzione quasi terapeutica per la Negri, assume un ruolo predominante l'amata figlia Bianca, a cui il libro è dedicato: «A te Biancolina, gioia mia»<sup>15</sup>. Il libro fu scritto a Milano in pochi mesi, dal luglio fino al dicembre del 1920, a differenza dei tempi lunghi occorsi all'autrice per la sistemazione di altre opere<sup>16</sup> in prosa.

Di questa rapida esecuzione ne parla anche Anna Folli nella postfazione all'opera:

Steso di getto in poco più di sei mesi, rifatto sulle bozze come d'abitudine, il libro sembrò realizzare il sogno d'arte di Ada Negri: scrivere furiosamente, a rotta di collo, soltanto per sé, per liberazione, quasi senza saperlo.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Ada NEGRI, *Memorie e versi*, cit., p. 19.

<sup>14</sup> Vincenzo SCHILIRÒ, *L'itinerario spirituale di Ada Negri*, Catania, SEI, 1948.

<sup>15</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, Milano, Otto/Novecento, 2015.

<sup>16</sup> Si fa riferimento a *Le Solitarie* (1917), opera realizzata in tre anni di duro lavoro tra Zurigo, Milano e Cavallasca (Como). Le continue revisioni la getteranno in un momento di forte crisi tanto da confessare in una lettera a Ettore Patrizi: «Correggo moltissimo, faccio un'infinità di cambiamenti; resto intere giornate a tavolino, e me ne stacco completamente inebetita.» (27 maggio 1917); si cfr. Elisabetta DE TROJA, *Solitudine e solitudini in Ada Negri*, cit., p. 518.

<sup>17</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 107.

L'urgenza di scrivere si rivive in maniera accesa anche nelle parole della scrittrice durante un'intervista<sup>18</sup> del 1929 rilasciata a Lucio D'Ambra avvenuta nella sua casa milanese, al quinto piano di Viale dei Mille – «E son venuto a cercare quassù, nella sua casa alta sulla strada, e il più possibile vicino al cielo»<sup>19</sup>. Parlando del proprio lavoro Ada ragiona sulla questione del metodo affermando, di non aver ormai più tempo per apprenderlo, anzi, procede come ha sempre fatto, affidandosi alle pulsioni che quasi non le permettono di dormire la notte creando un «cerchio di fuoco intorno alla testa»<sup>20</sup> domabile solo armata di carta e inchiostro.

Davanti a quest'opera l'autrice mette in dubbio la sua capacità di «poter scrivere un romanzo vero e proprio» anzi precisa che se mai dovesse farlo quel romanzo dovrà essere proprio «come *Stella mattutina*, composto di ricordi d'infanzia o di giovinezza, di sensazioni personali, di motivi lirici».<sup>21</sup> Nonostante sia lampante la volontà di continuare a produrre una prosa frammentata che poco si avvicina al genere del romanzo, Ada decide di fare uno strappo alla regola:

Forse è un piccolo romanzo, un breve romanzo lirico, la mia *Stella mattutina*. Ma non prevedo che ne farò altri. Ognuno ha in sé la sua forma d'espressione.<sup>22</sup>

Emblematica, lapidaria e allo stesso tempo così nitida, mi sembra essere la definizione che la Negri conferisce all'opera come di un «breve romanzo lirico». Nei tre termini scelti tornano a gran voce i toni di alto lirismo presenti nei suoi celebri versi, i brevi racconti densi di cruenta verità e infine il marcato autobiografismo di cui nutre tutti i suoi lavori. Poesia, narrativa breve e prosa d'arte trovano in *Stella mattutina* un terreno fertile dove far germogliare i fiori più belli, proprio come quelli che la piccola Dinin può ammirare nel giardino di Palazzo Cingia-Barni. Una volta uscito alle stampe per l'editore Mondadori nel 1921, il libro ebbe fin da subito un notevole consenso e apprezzamento sia dai lettori sia dalla critica del tempo. Secondo molti intellettuali del periodo in *Stella*

---

<sup>18</sup> L'intervista in questione si intitola: *Ada Negri a colloquio con Dio*, in Lucio D'AMBRA, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1929, III, pp. 495-502. Il dialogo avviene tra Ada Negri, Lucio D'Ambra e l'editore napoletano Gaspare Casella.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 495.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 499.

<sup>21</sup> Ada NEGRI, nel parlò in «La Fiera Letteraria», I, 2, 13 gennaio 1929; cfr. Anna FOLLI, *Quelle specie di novelle*, cit., p. 18.

<sup>22</sup> Lucio D'AMBRA, *Trent'anni di vita letteraria*, cit., p. 500.

*mattutina* è possibile rintracciare la forma più alta di narrativa memoriale prodotta dalla penna della Negri, la sua libera confessione incrementa il potenziale della scrittura, tanto da far «sentire la vita di lei come se fosse la propria»<sup>23</sup>.

A colpire il suo pubblico fu l'ibridismo intrinseco all'opera, la quale, essendo di difficile inquadramento, viaggia a metà strada tra romanzo e autobiografia facendo convivere armoniosamente due figure nello stesso momento, una donna e una bambina, una famosa scrittrice e una umile portinaretta: Ada Negri e Dinin. La forma adottata dalla scrittrice è appunto l'autobiografia in terza persona che vede agire nel tempo e nello spazio Dinin – evidente diminutivo del nome Ada – dall'infanzia fino alla giovinezza. Per questo lungo racconto autobiografico l'autrice sceglie la forma impersonale come volesse prendere le distanze da quella bambina che le somiglia molto applicando «una sorta di filtro emotivo fra la materia esperenziale e l'atto stesso della scrittura»<sup>24</sup>. La sua scrittura autobiografica si basa su una duplice voce che fa i conti con la vita e la letteratura, con il vero e la verosimiglianza, con la personalità di Ada Negri forte nel pronome personale incipitario e quella figura «scarna, diritta, agile»<sup>25</sup> di cui non si delinea bene la fisionomia del volto<sup>26</sup>.

Ad ogni lettore che si avvicina a questo libro viene richiesto, fin dalle prime pagine, di rispettare questo accordo, di accettare questa compresenza e, se la questione non fosse già abbastanza chiara, sarà la scrittrice lodigiana a far luce in merito, anche prima della stesura del suo romanzo:

E mi piacque rivedere, così come in uno specchio, quella che io fui quindici anni or sono, nel passato che ora mi sembra lontanissimo; e mi piace risuscitare qui la giovanile figura, senza orgoglio né falsa umiltà<sup>27</sup>.

La dichiarata volontà di far «risuscitare» quella «giovanile figura» si rintraccia apertamente anche in una lettera di Ada Negri indirizzata alla stimatissima attrice

---

<sup>23</sup> Angela GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano, Mursia, 1995.

<sup>24</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009.

<sup>25</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 13.

<sup>26</sup> Cfr. Anna FOLLI, *Postfazione*, in: Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 107.

<sup>27</sup> Ada NEGRI, *Memorie e versi*, cit., p. 20.



Eleonora Duse<sup>28</sup>, poco dopo l'uscita dell'opera, ovvero l'11 giugno 1921 (Milano - via Guastalla 3):

Signora,  
vi offro il mio ultimo libro,  
uscito in questi giorni.  
È un'umile cosa; ma in esso  
parlo di me bambina e di mia Madre.<sup>29</sup>

Un ultimo ma importante passaggio che ci segnala il forte attaccamento della donna alla bambina che fu un tempo e che ha reso protagonista indiscussa di *Stella mattutina*, arriva alcuni anni dopo la pubblicazione del libro, in un momento difficile della vita di Ada, dopo il sofferto trasferimento da Via Guastalla a Viale dei Mille e la nostalgia della sua città natale, la cara Lodi, che tanto la stimolava liricamente:

Di una cosa vi prego quando sarò morta. Fate in modo, se lo potrete, che sul muro della casa di Corso Roma n. 59 (la casa di Dinin, Casa Barni-Cingia) sia murata una semplice lapide nella quale sia detto che in quella casa io vissi gli anni dell'adolescenza da un anno ai diciassette. Là io fui Dinin di *Stella mattutina*.<sup>30</sup>

Dopo la sua morte, avvenuta a Milano l'11 gennaio 1945, il desiderio di Ada-Dinin venne realizzato, le parole furono incise sulla lapide e il ricordo di «colei che pur sempre è rimasta la piccola Dinin»<sup>31</sup> celebrato per sempre.

### 3.3 Analisi tematica di *Stella mattutina*

Dopo aver brevemente tracciato una parte del percorso letterario dell'autrice, dai primi esordi prosastici rintracciabili nelle novelle fino alla piena realizzazione del romanzo

---

<sup>28</sup> Si contano complessivamente tredici missive; undici inviate da Ada Negri e indirizzate a Eleonora Duse (giugno 1921 - gennaio 1923) e solamente due da Eleonora ad Ada (prive di datazione).

<sup>29</sup> Ilaria CROTTI, *Le solitarie: Eleonora Duse e Ada Negri*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXVIII, 1, 2010, p. 66.

<sup>30</sup> Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina, 1969, pp. 175-176.

<sup>31</sup> Lettera inviata a Nino Podenzani datata 6 maggio 1926. Nella missiva è riportato il messaggio che Ada vuole recapitare ai suoi concittadini, gli abitanti della «città di *Stella Mattutina*», la sera dell'8 maggio 1926.

autobiografico *Stella mattutina*, ci accingiamo ora a sviluppare un discorso puntuale su alcuni filoni tematici che emergono con vigore dalle pagine del libro.

### 3.3.1 Memoria familiare

Uno dei motivi centrali di *Stella mattutina* si può ricondurre senza dubbio alla memoria familiare, ovvero alla descrizione così puntigliosa e onnipresente del caldo nido domestico di Dinin, composto principalmente da due figure di donne: la nonna Peppina<sup>32</sup> e la madre, la «sempreridente Vittoria»<sup>33</sup>.

In questo breve racconto di formazione, già dal suo celebre incipit, si denota la volontà dell'autrice di ripercorrere gli avvenimenti più significativi della sua esistenza senza soffermarsi troppo sulla propria rappresentazione, bensì ricostruendo le dinamiche interne al suo contesto familiare e le persone che su di lei hanno avuto maggiore influenza. La questione viene a lungo studiata da Elisa Gambaro, la quale parlerà proprio di «funzione dissociativa» per definire il rapporto tra il «sé fanciullesco» e l'«io adulto» della Negri capace di creare un «gioco simultaneo tra riconoscibilità e straniamento»<sup>34</sup>. Non c'è bisogno allora di ricordare la fisionomia della piccola Dinin, basterà lasciarla libera di scavare dentro di sé, stimolarla ad aguzzare uno sguardo interiore capace di far luce sulle proprie radici andando oltre le macchie del tempo che in quello specchio non le permettono la vista dei suoi occhi, della sua bocca e del suo naso:

Io vedo – nel tempo – una bambina. Scarna, diritta, agile. Ma non posso dire come sia, veramente, il suo volto: perché nell'abitazione della bambina non v'è che un piccolo specchio di chi sa quant'anni, sparso di chiazze nere e verdognole; e la bambina non pensa mai a mettervi gli occhi; e non potrà, più tardi, aver memoria del proprio viso di allora<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Peppina è diminutivo di Giuseppina; il nome completo della nonna è Giuseppina Panni.

<sup>33</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, Milano, cit., p. 38.

<sup>34</sup> Elisa GAMBARO, «*Stella mattutina*». *L'autobiografia regressiva di Ada Negri*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchettini, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 771.

<sup>35</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p.13.

Proprio dallo specchio e dall'abitazione parte la scrittura che si focalizza particolarmente sul luogo di residenza della giovane: la portineria di Palazzo Cingia-Barni, «in una piccola via d'una piccola città lombarda»<sup>36</sup>, di cui la nonna Peppina è custode. Il rimando alla struttura della dimora nella quale trascorre i suoi primi anni di vita torna con insistenza anche in seguito, quasi a rimarcare il forte contrasto tra il palazzo padronale, simbolo di nobiltà e aristocrazia, e tutte le altre umili realtà di cui è parte integrante la zona riservata alla famiglia di Dinin: la portineria. Entra così in gioco il primo legame affettivo che vede congiunte la protagonista e Peppina, una donna ormai molto vecchia, che dopo essere rimasta vedova ha subito dovuto iniziare a lavorare presso i signori di quella nobile famiglia per ottenere pane, acqua e un letto a casa loro. In quel palazzo, al n. 59 di Corso di Porta Cremonese, vive «gente ricca, gente nobile»<sup>37</sup> con cui la piccola Dinin deve avere a che fare, anche contro voglia, per aiutare la nonna. Peppina, oltre ad essere anziana, è descritta come una donna indifferente ad ogni cosa che succede, impassibile davanti al male o al bene, fedele solo alla volontà del Creatore supremo, «*quell che Dio voeur*»<sup>38</sup>, e al lavoro. La passione per il lavoro, che diventa quasi una prigione sia per la nonna sia per la madre, viene addirittura considerata da Dinin la causa della morte di Peppina: «Forse è spirata per la sofferenza di non poter più lavorare»<sup>39</sup>. Dentro il palazzo, a ridosso della portineria, le tre donne sono costrette a vivere assieme in una camera di ridotte dimensioni, bassa e buia con un unico letto che le può ospitare. La povertà familiare e la ristrettezza dei luoghi da abitare non fermano la creatività della bambina, che riesce a trasformare quella stanzetta in un atipico palcoscenico dove poter esibirsi, proprio come Giuditta Grisi, il soprano-lirico di cui era governante intima la nonna. Lei, che non aveva potuto conoscere di persona la Diva, entra in contatto con essa tramite gli oggetti che la nonna custodisce e di cui si sente proprietaria, accarezza quasi fosse un santino il ritratto della Grisi e si ripete tra sé e sé: «Anch'io andrò sul teatro»<sup>40</sup>.

In questa genealogia femminile è dominante la figura di Vittoria, la madre, a cui l'autrice dedica pagine di dolce narrazione, tracciandone un ritratto ricco di affetto e nostalgia. Il

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 15.

loro legame viscerale è reso molto bene da una suggestione, che propone l'autrice, che trasuda di carne e sangue, di sacra eterna unione:

Son lì, madre e figlia, ancora, e per la vita avvinte dal laccio di carne che unisce alla sostanza materna il neonato appena espulso.<sup>41</sup>

Del tema materno risente quasi l'intera produzione negriana, soprattutto le liriche del periodo giovanile, ovvero: *Fatalità* (1892), *Tempeste* (1895), *Maternità* (1904) e *Il libro di Mara* (1919).

Benedicimi, o Madre. È per te sola  
che combatto, che spero e che resisto.<sup>42</sup>

Vittoria è un'operaia instancabile, madre di Annibale (Nani) e di Ada (Dinin), rimasta vedova appena un anno dopo la nascita della bambina. Le parole scelte da Ada per ricostruire il ricordo della madre sono dense di stima e riconoscenza per una donna che ha dovuto affrontare non poche difficoltà, prima tra tutte, lasciare in affidamento Nani al fratello a causa di gravi problemi economici e della carenza di spazio. Non vi sono grandi raffigurazioni fisiche della donna, il primo profilo che le viene assegnato è quello di lavoratrice in un opificio della zona, «fabbrica» o meglio detto «fabbricone», è addetta al telaio:

Guadagna una lira e settantacinque centesimi al giorno, lavora tredici ore filate: spesso è costretta alla "mezza giornata" della domenica.<sup>43</sup>

Un lavoro così prolungato per una paga così misera, è da considerarsi inadeguato e quasi umiliante, ma a Vittoria questo basta per tirare avanti e per scongiurare quella brutta bestia che ha colpito le loro vite: la povertà. A differenza di Peppina, Vittoria ha un animo più solare nonostante le sofferenze, ella «è gaia e ride»<sup>44</sup>, non sente il peso della sua condizione di donna sfruttata tra le mura della fabbrica, non versa mai lacrime, non

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>42</sup> *A te, mamma*; poesia contenuta in Ada NEGRI, *Tempeste*, Milano, Treves, 1896.

<sup>43</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 17.

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

prova pena eccetto per lui: Nani, quel quindicenne di bellezza cherubina, irrequieto, appassionato di libri e destinato a trascorrere la vita di *bohème*.

Il comportamento della madre non viene mai criticato dalla piccola Dinin, la quale, a dispetto dei suoi anni, lucidamente afferma: «No: la madre non è in peccato. Che cosa avrebbe potuto fare? Nelle strettoie della necessità, ha accettato il soccorso donde le veniva»<sup>45</sup>. Il forte legame materno è reso in scrittura da un prosa poetica, numerosi passi riportano il lettore in un contesto lontano, quasi arcadico:

Così dissimile a lei, le è necessaria come il senso d'essere al mondo; e formano insieme uno di quei monotoni ma armoniosi cori a due voci, *terza* sopra e *terza* sotto, che, cantati da gente del popolo, riempiono le campagne di pacata felicità.<sup>46</sup>

Il regalo più grande che riceve dalla madre si materializza tutte le sere quando la donna legge a voce alta, pensando che la bimba stia dormendo, le trame romantiche riportate nei romanzi d'appendice; questo momento è chiamato da Dinin «l'ora meravigliosa»<sup>47</sup>. Il piacere della lettura le viene tramandato così, in maniera involontaria e permette alla bambina di fantasticare sui personaggi e sulle vicende narrate, facendole percepire il distacco dalla vita reale, dandole la possibilità di conoscere nuovi amici che sono «persone più vive, [...] di quelle che s'incontrano ogni giorno»<sup>48</sup>.

Ben presto, questo primo richiamo al mondo della letteratura e al piacere folgorante nato dalla lettura di alcuni testi zoliani, si trasformerà nel desiderio di non seguire il destino della madre che «insegna alla figlia che, nonostante tutto, bisogna sopportare e tacere»; anzi quest'ultima «elabora un sistema di difese che dovrebbe salvaguardarla dal rifare la stessa scelta»<sup>49</sup>, seguendo piuttosto il suo istinto e conservando quella sua «vocazione schietta nella quale i sogni s'intorbidano nella miseria, la solitudine si congiunge alla speranza»<sup>50</sup>. La prima ad appoggiare questa volontà di Dinin, di ribaltare la sorte e di prendere questa audace posizione nei confronti di un mondo quasi immobile

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 34. Il corsivo è nel testo.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 18.

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

<sup>49</sup> Cristina BENUSSI, *Il romanzo di Ada Negri in Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lodi, 14-15 novembre 2005)*, a cura di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Giardini Editori e Stampatori, 2007, p. 118.

<sup>50</sup> Salvatore COMES, *Ada Negri. Da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970, p. 9.

verso la condizione femminile sarà, paradossalmente, la madre Vittoria, pronta a spronarla ad andare, come osserva Patrizia Zambon:

[...] la madre di *Stella mattutina*, invece, genera il percorso della figlia per rassicurazione, non per opposizione; per integrazione, anche: «Vuole studiar da maestra [...] perché non intende logorarsi in un opificio come la madre, o divenir serva di signori in gioventù e portinaia in vecchiezza, come la nonna» (p.19): è la madre, infatti, a sostenere la possibilità; è la madre che la lancia nel mondo, separandola da sé quando è ora che la zolla si schiuda (in conclusione a p. 129, quando Dinin parte verso la campagna: « – E tu, mamma, tutta sola? / – lo? Non ci pensare. Va, benedetta»).<sup>51</sup>

Oltre alla lettura dei romanzi, Vittoria ama raccontare alla sua figliola alcune «storie»<sup>52</sup> vive, storie umane, con l'attrattiva senza pari della verità»<sup>53</sup> – *Storia di donna Augusta* e *Storia di donna Teodosia* – le quali entrano dentro la vicenda personale senza scombinare il flusso degli avvenimenti ma diversificando lo stile della composizione. Sono racconti dolci, appassionati a tratti macabri, letti con una intonazione tale da far percepire le naturali doti materne, ignorate dalla stessa, ma di cui Dinin riconosce valenza artistica e potenzialità:

Racconta bene, con pause e chiaroscuri d'inconscia sapienza, [...], frescando alla brava quadri d'insieme, guidata da un istinto d'arte che ignora di possedere e morirà ignorato con lei.<sup>54</sup>

Il motivo che porta sua madre a narrarle storie d'amore così forti è ben chiaro: vuole aprire una finestra sul mondo, alla giovane di sedici anni appena, dalla quale scrutare tutto quello che succede, il male e il bene, l'amore e lo strazio, il mistero che si nasconde dietro la morte. Gli insegnamenti della donna mediati dall'arte narrativa resteranno ben impressi nella mente della portinaia, la quale «farà grandi cose, forse un giorno (così si compiace di pensare la madre) quella figliuola che non è uguale alle altre ragazze» e che, più tardi, nel 1923, a soli due anni dalla pubblicazione di *Stella mattutina*, secondo

---

<sup>51</sup> Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, p. 188.

<sup>52</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., rispettivamente alle pp. 61-69 e pp. 73-75.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 69.

un sondaggio svolto dall'«Almanacco della donna italiana» conquista il primato tra le dieci donne più illustri viventi<sup>55</sup>.

Un altro aspetto saliente della personalità di Vittoria è la devozione totale che prova per i suoi figli, quell'amore profondo che non può essere toccato da nessuno, neppure dal capotintore Giusto Ferragni, sebbene sia «una donna: che può, ancora, amare ed essere amata»<sup>56</sup>, perché «una vera mamma non dà, per nessuna ragione al mondo, un padrigno ai suoi figli»<sup>57</sup>. Anche in questo caso la risposta di Dinin è spiazzante, pare quasi impronunciabile dalla bocca di una ragazzina inesperta all'amore ma arricchita da un senso di umanità e sensibilità oltre l'inusuale: «Dinin vorrebbe, dovrebbe dirle che, forse non ha fatto bene: che l'amore è una ricchezza troppo grande perché si possa respingere»<sup>58</sup>. A troncare la narrazione di questa infanzia serena, piena di rituali e momenti di condivisione, saranno due episodi che metteranno la protagonista a stretto contatto con il dolore e la perdita: la morte di Peppina e il ricovero all'ospedale della madre, colpita da una broncopolmonite. In entrambe le circostanze, la giovane Dinin, si mostrerà ben più matura della sua età, accettando questi avvenimenti con pacata riflessione e cogliendone gli aspetti più positivi che diventano motivo di crescita e arricchimento:

Per la prima volta, attraverso la pena materna, il dolore altrui è entrato nella sua vita. Lo considera con occhio già esperto: gli va incontro con cuore saldo. Sente, timidamente ancora, che esso è elemento di forza e di ricchezza senza pari – e che respingerlo per paura o per egoismo vorrebbe dire impoverirsi.<sup>59</sup>

Questo vincolo affettivo, che lega la protagonista alle due figure femminili all'interno del loro contesto sociale, ritorna anche nella scelta di Ada di nominare Dinin usando delle perifrasi come «la nipote della portinaia Beppina», oppure «la figlia dell'operaia Vittoria» quasi a sottolineare ancora una volta, con sommesso orgoglio, la sua origine semplice e popolana in contrasto con la fama e l'agiatezza di cui gode la scrittrice.

---

<sup>55</sup> I dati del sondaggio sono riportati da Elisa GAMBARO, «Stella mattutina». *L'autobiografia regressiva di Ada Negri*, cit., p. 771.

<sup>56</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 41.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 56.

A chiudere il cerchio di questa memoria familiare narrata nelle pagine di *Stella mattutina* ci sono due figure maschili a cui si dedica spazio in maniera differente: il fratello Nani e il grande assente, suo padre Giuseppe. Nani rappresenta il modello maschile a cui Dinin è più vicina e affezionata, potremmo considerarlo l'unico di cui può fare esperienza diretta, del quale impara a riconoscere pregi e difetti mutando atteggiamento nei suoi riguardi con lucida maturità. Fatica a considerarlo davvero suo fratello, lo chiama piuttosto «primogenito dell'operaia Vittoria» o «figlio di sua madre», eppure è legata a lui da un sentimento di reale affetto rimarcato più volte nella scrittura. La fisicità del ragazzo entra in gioco durante la sua descrizione, è forse il ritratto più dettagliato del libro poiché la protagonista non si spiega la sua bellezza tanto da affermarlo apertamente:

Perché è così bello? Né lei né la madre son belle. Perché non hanno mai giocato assieme?<sup>60</sup>

E ancora:

Non le somiglia: la finezza de' suoi lineamenti è quasi eccessiva, la mobilità de' suoi gesti, de' suoi occhi dà le vertigini.<sup>61</sup>

A risaltare successivamente sarà il temperamento di Nani, irruento e impulsivo, sempre di fretta, poco incline al ragionamento in virtù di una sana dose di puerile irresponsabilità, come la scelta di sposarsi con Daria, ad appena diciassette anni lui e quindici lei, a causa di una gravidanza indesiderata.

Il loro rapporto fraterno si costruisce in maniera graduale; se in principio Dinin era soggetta a Nani e alla sua personalità data la tenera età, col passare del tempo, la ragazza perde questo velo di subalternità e assume il ruolo di prima confidente del fratello il quale in più occasioni correrà da lei per avvisarla, come fosse una madre, di quello che capita nel suo percorso esistenziale: dapprima il matrimonio, poi il fallimento del rapporto coniugale e infine la disoccupazione. La sorella, allora, di fronte ad un animo segnato da un destino già scritto, dove ella non può agire per cambiare le carte

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 31.



in tavola, usa parole taglienti mai avute prima, ricche di risentimento e triste consapevolezza:

A disagio, dovunque. Inappagato, sempre. Senza un nemico, perché troppo innocuo nella sua disarmata vacuità: senza un amico, perché i deboli non hanno amici. Inetto a vivere; ma pauroso della morte.<sup>62</sup>

È questa immagine che ci aiuta a delineare al meglio il personaggio di Nani, che assomiglia molto al prototipo di intellettuale decadente dei primi anni del Novecento descritto da Cristina Benussi con queste efficaci similitudini:

[...] il saltimbanco palazzesco, il povero poeta crepuscolare, il dimesso impiegato jahieriano, insomma, come dice chiaramente Ada, un «inetto».<sup>63</sup>

Un inadatto alla vita, un vinto del suo tempo, dedito al vizio della bottiglia, morirà solo, in ospedale rimpianto dalla vecchia madre e da quella sorella che riesce a trovare solo nel pensiero della propria morte la possibilità di capire fino in fondo quel «naufrago» che «non avrà pace nell'eternità»<sup>64</sup>.

Grande assente nelle dinamiche del racconto è, per ovvie ragioni, la figura del padre, Giuseppe Negri, morto quando la piccola aveva appena un anno di vita. Il suo ricordo sfumato e privo di volto è, tuttavia, presente come uno spirito che fluttua nell'aria e che ritorna sia in prosa, come in *Stella mattutina*, sia in poesia:

O padre ch'io non conobbi,  
senti la mia voce ora tu?<sup>65</sup>

Dopo il matrimonio con l'amata Vittoria, Giuseppe Negri, uomo di buon cuore ma con qualche cattiva abitudine, continuò a condurre una vita balorda preferendo alla famiglia le comitive di amici all'osteria tra canti e giochi fino alla morte precoce, avvenuta a soli trentasei anni per una febbre da tifo. È questo il momento che Dinin descrive con chiarezza anche nel suo romanzo, l'unico di cui ha memoria tramite le parole della

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>63</sup> Cristina BENUSSI, *Il romanzo di Ada Negri*, cit., p. 119.

<sup>64</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 95.

<sup>65</sup> *A l'ospedale maggiore*; poesia contenuta in Ada NEGRI, *Tempeste*, Milano, Treves, 1896.

madre che non ama parlare del suo operato di uomo perché ancora toccata dai periodi di estrema ristrettezza economica che, a causa sua, dovette affrontare con due pargoli da sfamare e il cuore fatto a brandelli:

Del resto, la mamma, che pur chiacchiera così volentieri sulle cose passate, su questo punto è pressoché muta: non narra di lui vivo e operante, ma solo di come morì, all'ospedale, di tifo; e della nuda miseria in cui la lasciò.<sup>66</sup>

Pochissime righe servono all'autrice per tracciare il profilo di questo uomo e alla piccola Dinin per provare a ricostruire le sue origini, ritrovarsi in mezzo alla sua povera gente e, libera dall'autorità patriarcale, celebrare ancora una volta da chi «non per mezzo di parole ma di fatti, le viene l'insegnamento a vivere»<sup>67</sup>.

### 3.3.2 Rapporti con il mondo esterno

I rapporti con il mondo esterno che Dinin riesce ad instaurare si riconducono in maniera forte principalmente a tre luoghi: la scuola, la fabbrica e l'amatissimo Giardino del Tempo. Nei primi due contesti, scolastico e lavorativo, la giovane non si trova a suo agio tanto da denunciare a gran voce tutte le ingiustizie delle quali fa esperienza diretta o che toccano in sorte alla madre; a differenza del terzo contesto, quello naturale, il giardino di palazzo Cingia-Barni, dove la fanciulla può giocare con le figlie del conte e ammirare incantata il succedersi delle stagioni.

A Dinin la scuola non piace, non sopporta le modalità d'insegnamento applicate dalle maestre e nemmeno le sue compagne, che «sembra non pensino affatto»<sup>68</sup>. Già da piccola si percepisce diversa dalle altre, lontana da quel rigido meccanismo scolastico poco incline al suo essere:

In iscuola dovrebbero pur spiegarle il mistero della sua presenza del mondo. Invece le vanno insaccando nella memoria un'infinità di cose inutili, che la raspan di dentro: cifre, somme, divisioni, frazioni, regole grammaticali, storie di gente morta da secoli.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 76.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

Solo la lettura la tiene viva e le permette di apprendere molto di più di quello che tra le quattro mura della classe vorrebbero impartirle, così «arruffa e precipita i compiti di scuola, per leggere»<sup>70</sup>. Dentro le avventure degli altri si riconosce, con i vari personaggi dialoga intensamente, imparando tutto ciò che le serve senza il bisogno di stare seduta ore ed ore con le gambe sotto il banco seguendo con la testa ogni spostamento della maestra, quasi fosse ipnotizzata dalla sua presenza. Il suo totale rifiuto si trasforma in evasione quando, stremata dalla noia, simula un'indisposizione trattenendo il fiato così da perdere colorito al volto mettendo in allarme prima la sua compagna di banco e poi l'insegnante che prontamente le chiede: «Che hai? Ti senti male? Esci, va' a prendere un poco d'aria nel vestibolo»<sup>71</sup>. Ribelle e astuta ha un progetto ben preciso da seguire, emanciparsi studiando da maestra elementare presso la Scuola Superiore delle normali femminili e proprio attraverso tale titolo:

[...] sognava di conquistare il mondo: di togliere la nonna dalla portineria; di togliere la mamma dall'opificio; di togliere se stessa alla soggezione delle padroncine, belle ma presuntuosette anche quando la chiamavano a giocare nel loro giardino.<sup>72</sup>

Partendo dal tema dell'istruzione è possibile mettere in luce due aspetti della personalità della protagonista che emergono nel corso della narrazione: la mancata propensione verso il mondo infantile e la primordiale vocazione poetica che si rintraccia proprio tra i banchi di scuola. La prima dimensione viene confessata senza vergogna come una naturale indole riscontrabile già in tenera età:

Non ama i bambini. Non s'è mai accorta di loro. Da piccola, non si trastullò mai con le bambole; da grandicella, non si prese mai fra le braccia un infante [...]. Il mistero del bambino le è indifferente: non sente il bisogno di approfondirlo.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>72</sup> Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, cit., p. 47.

<sup>73</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 86.

Consapevole di questo, prosegue negli studi intimorita da quel chiuso modello scolastico legato esclusivamente a nozioni vuote ed «elementare materialità»<sup>74</sup>, che denuncia apertamente sentendosi lontana da quel prototipo di maestra priva di personalità, la quale preferisce «non essere mai se stessa; ma la tiranna di se stessa, per imporsi alla ragazzaglia»<sup>75</sup>. Cristina Benussi, in un suo saggio critico su *Stella mattutina*, parla di «posizione molto coraggiosa» quando si sofferma sull'analisi del percorso didattico di Dinin e sulla sua indole priva di istinto materno, aggiungendo che, in tal modo Ada Negri risulta:

[...] capace di prefigurare una nuova figura di donna che si pone in maniera autonoma rispetto alle attese della collettività, dalla quale ovviamente pretende riconoscimento e rispetto pieno.<sup>76</sup>

Il secondo aspetto che si lega al tema scolastico è il primissimo slancio che la giovane Dinin ha verso il mondo della poesia, avvenuto per l'appunto tra il 1881 e il 1882, esattamente dieci anni prima del suo esordio come poetessa con la pubblicazione della fortunatissima raccolta di versi *Fatalità* (1892). A infonderle questo amore è il docente di italiano, l'unico da lei stimato, che al tempo dirigeva la scuola, il professor Paolo Tedeschi, irredentista originario di Trieste emigrato in Lombardia, citato sempre con l'appellativo di "maestro". Uomo di fede con elevata passione letteraria è arrivato ad insegnare rinunciando alla tonaca e trasferendo tutta la sua spiritualità nelle ore di lezione durante le quali «leggeva Dante senza commenti, così come non avrebbe mai osato commentare il Vangelo»<sup>77</sup>. Fin da subito, la giovane studentessa rimane folgorata dalle sue letture e dai suoi insegnamenti durante l'attesa «ora di Dante»<sup>78</sup>, nella quale il maestro è coinvolto talmente tanto da ciò che vuole trasmettere, da spogliarsi del consueto ruolo di professore per tornare a rivestire i panni di alunno e imparare ancora qualcosa di nuovo «come se dovesse convincere se stesso più che le allieve»<sup>79</sup>. Verso la fine dell'autobiografia la figura del vecchio maestro ricompare in uno dei colloqui più profondi e illuminanti di tutta l'opera, lasciando all'allieva, che sta per abbandonare il

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> Cristina BENUSSI, *Il romanzo di Ada Negri*, cit., p. 118.

<sup>77</sup> Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, cit., p. 52.

<sup>78</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 53.

<sup>79</sup> Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, cit., p. 52.

paese natio per intraprendere la sua carriera da maestrina presso il collegio femminile di Codogno, un precetto considerato un «viatico»<sup>80</sup> dall'autrice stessa: «Tu puoi fare. Puoi far molto. Studia, scrivi. Mandami ciò che scrivi. E ricordati del tuo vecchio maestro»<sup>81</sup>.

Nino Podenzani, rievocando la vita di Ada Negri<sup>82</sup>, tratta della scoperta di questo ingenuo e spontaneo istinto lirico coltivato inizialmente a scuola, quasi di nascosto, per evadere – questa volta non fisicamente – da una realtà nella quale la ragazza si sente limitata, affermando che:

[...] aveva già anche «distrazioni» poetiche. Più volte fu sorpresa a scrivere poesie, e dalle indiscrezioni delle condiscipole costretta poi a consegnarle alla professoressa.<sup>83</sup>

Sempre Podenzani aggiunge, successivamente, dettagli circa la precisione con la quale Dinin scrive i suoi componimenti giovanili, con uno sguardo già deciso e maturo rivolto verso il futuro, quel futuro nel quale avrebbe visto riconosciuti, un giorno, tutti i suoi sforzi:

Ada non osava ancora mandare poesie ai giornali; non era di facile accontentatura; si accorgeva delle facilonerie scolastiche; aveva ambizioni stilistiche; voleva dire qualche cosa di nuovo; ma si sentiva invischiata nelle risonanze d'altri poeti mediocri. Aspettava il suo giorno.<sup>84</sup>

Nonostante il rapporto antitetico e conflittuale con la scuola, Ada ottiene a pieni voti la patente di maestra elementare<sup>85</sup> nel 1888 ad appena diciotto anni. La narrazione degli eventi nel romanzo si interrompe proprio a questo punto, con la fine degli studi e il commiato alla città natale, e non, come forse ci aspetteremmo, a ridosso del suo esordio

---

<sup>80</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 84.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Il già citato lavoro di Nino Podenzani, *Il libro di Ada Negri* (1969), venne realizzato per soddisfare la volontà della stessa scrittrice lodigiana, amica stretta dall'autore, al quale si rivolge così in una lettera del 26 gennaio 1935 presente in prefazione al volume: «Lasciate che vi ricordi, ottimo amico, IL LIBRO. Solo voi potete scrivere il mio libro [...]» (da Milano, Viale dei Mille).

<sup>83</sup> Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, cit., p. 53.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Una riproduzione della patente originale di Ada Negri, con datazioni e voti, è presente nella prefazione al volume: Ada NEGRI, *La Cacciatore e altri racconti*, p. 25.

poetico. Il distacco dalla «cara, nobile città dell'infanzia e dell'adolescenza»<sup>86</sup> genera nella maestrina sentimenti contrastanti, ne è affascinata ma allo stesso tempo impaurita, deve abbandonare il suo porto sicuro e gli affetti più cari per intraprendere una via ignota fatta di poesia e di vita.

Il secondo luogo che mette in stretto contatto Dinin con il mondo esterno e ci permette di scoprire la forte vena polemica della giovane è la fabbrica, per la precisione un lanificio, che sorge nel punto più alto delle mura fuori porta Cremona; una via ricordata nelle prime pagine del romanzo come «una pietrosa stradetta in discesa, chiamata dagli operai *la môntada*<sup>87</sup>: cioè nel loro dialetto, la salita»<sup>88</sup>. La descrizione di questo luogo viene sviluppata in maniera così dettagliata da far percepire fin da subito al lettore i risentimenti della ragazza. Schiacciati tra le mura dell'odiato edificio più di cinquecento operai lavorano instancabilmente con rigore e disciplina: fra di loro c'è l'amata madre Vittoria, la quale «ha l'aria di un soldato in guerra» e mai osa voltarsi contro gli ordini che le vengono imposti dall'alto. All'interno della fabbrica si vivono ingiustizie giornaliere, si percepiscono «paghe irrisorie» e ogni errore o sbaglio è punito con «multe e licenziamenti»<sup>89</sup>. A dar voce a tutto questo è la protagonista stessa, che denuncia apertamente la situazione d'allarme, visto il silenzio di coloro che in prima persona subiscono i soprusi dei padroni, le perquisizioni e mai si ribellano. Dinin urla e grida al mondo intero quello che sta accadendo, si arrabbia con i poteri forti che giocano sulla pelle dei più poveri e spera in un futuro migliore, che arriverà, solo molto tempo dopo:

[...] acerbi sono i tempi, per le leghe di resistenza e gli scioperi: se ne incomincia a parlare; ma sottovoce, come d'un cataclisma che debba capovolgere il mondo. E, intanto: – Maledetti i signori! Verrà pure quel giorno, miseria ladra!<sup>90</sup>

Il progresso generato dalle grandi società industriali del nord Italia viene aspramente condannato poiché va di pari passo con una «condizione di assoluta disumanità, favorita

---

<sup>86</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 84.

<sup>87</sup> Il vocabolo dialettale scelto gode di una pregnante valenza simbolica: esso rimanda, infatti, alla fatica che ogni operaio doveva compiere, non tanto all'andata, piuttosto al ritorno quando doveva tornare a casa dopo le estenuanti ore di lavoro presso il filatoio.

<sup>88</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 36.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

dalla mancanza di tutela sindacale e dalla precarietà del lavoro»<sup>91</sup>, che diventa un tema sociale assai caro alla Negri celebrato in diverse sue opere, anche poetiche<sup>92</sup>, ma soprattutto nelle pagine di *Stella mattutina*.

Nella battaglia per i diritti di tutti i lavoratori e nella solidarietà che da sempre lega Ada agli ideali della classe proletaria, molti studiosi hanno rivisto le prime tracce di un reale interesse della Negri verso il mondo della politica e nello specifico verso il Partito Socialista Italiano al tempo capeggiato dalla figura di Filippo Turati, emerito fondatore, e della sua compagna Anna Kuliscioff. È bene precisare, come afferma nel suo celebre volume mons. Mauro Pea, che questo avvicinamento al partito non è determinato dal fervore politico bensì dall'acuta sensibilità che da sempre l'autrice ha nei confronti degli oppressi e degli emarginati. Viene definito per l'appunto «socialismo negriano» e si contraddistingue perché:

[...] lontano da quello teorico e dottrinario, lontanissimo da quello marxista, si riduceva ad un'ansia di giustizia sociale, tradotta in accenti di appassionato lirismo.<sup>93</sup>

E aggiunge, inoltre, sempre mons. Pea:

Il socialismo di Ada Negri – giova ripeterlo – non è dissimile da quello del Pascoli, del De Amicis e di tante anime oneste che, senza una preparazione dottrinale specifica, hanno visto ed esaltato in quel movimento ciò che vi è di umanamente ed evangelicamente approvabile e accettabile.<sup>94</sup>

Nessuna velleità politica, dunque, né tanto meno il desiderio di ricoprire cariche importanti tra gli affari pubblici, sta alla base di questa propensione dell'autrice; quello che la smuove e la spinge a raccontare tali iniquità è il disprezzo per ogni «forma di egoismo e di dispotismo»<sup>95</sup>, della quale fa esperienza diretta fin da piccola.

---

<sup>91</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere*, cit., p. 90.

<sup>92</sup> La sua marcata riflessione sul delicato tema del riscatto sociale le fece guadagnare, già a partire dalla raccolta poetica *Fatalità* (1892), l'appellativo di «vergine rossa» volto ad indicare il suo interesse per i più deboli e i più bisognosi schiacciati da un mondo borghese industrializzato privo di umanità e rispetto.

<sup>93</sup> Mauro PEA, *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970, p. 70.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

Un episodio drammatico<sup>96</sup>, su tutti gli altri, è emblematico a rappresentare il tema in questione e vede come protagonista l'operaia Vittoria Cornalba. Un giorno, infatti, la donna torna a casa accompagnata da due colleghe a causa di un grave incidente avvenuto proprio in opificio. Vittoria si è ferita il palmo della mano destra con un ferro arrugginito e ora, per almeno qualche settimana, non può più presentarsi al lavoro. Visto il lento recupero chiede alla figliola di andare a ritirare la busta paga sperando nel buon cuore del padrone, che però non sgancia un soldo in più dello stipendio pattuito e preme per il ritorno della donna, considerata una delle operaie più brave e più vecchie, un insostituibile pezzo da incastrare nell'ingranaggio della fabbrica, d'altronde:

«La vita di un'operaia – di quell'operaia – a chi deve importare?»<sup>97</sup>

Dinin esce dal lì scossa più che mai, è incredula che in un sol uomo si possa concentrare tutta quella prepotenza e così nelle seguenti pagine troviamo concentrata tutta l'ira che nell'ufficio del direttore non è riuscita a buttar fuori. Se la prende con l'edificio stesso che personifica ed incolpa, senza mezzi termini: «Processata, andrebbe, la fabbrica; e condannata. Paga il tuo debito, ladra!»<sup>98</sup>. Nella scelta di una tematica così profonda e scomoda, densa di elementi biografici riconducibili alla miseria familiare e alla sofferenza materna, si può, dunque, intravedere la misura dell'arte narrativa di Ada Negri, la quale «s'impadronisce della materia grigia della faticosa e sofferta esistenza umana e ne fa la sua prima ispiratrice».<sup>99</sup>

Terzo e ultimo luogo da prendere in esame è il giardino dell'adolescenza, posto ben impresso nel cuore della protagonista perché, come afferma la stessa: «giardino più bello al mondo non c'è»<sup>100</sup>. Luogo della memoria per eccellenza, è chiamato dalla giovane "Giardino del Tempo" per il gran numero di ore che lì vi trascorre, in silenzio, ad ascoltare le diverse e suggestive voci della natura. A differenza della scuola e della fabbrica, questo cortile – dalle ridotte dimensioni – regala a Dinin la pace tanto cercata e, soprattutto, la possibilità di spiccare il volo con la fantasia, fondendosi con gli elementi

<sup>96</sup> L'avvenimento citato si trova in Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., pp. 78-82.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 71.

<sup>100</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 16.



naturali circostanti. Il «giardino sempreverde»<sup>101</sup>, ricordo degli anni più belli e lieti della sua infanzia, viene evocato nelle pagine di *Stella mattutina* come un rifugio dove la ragazza può scappare ogni qual volta nel mondo si compia un'ingiustizia troppo grande da sopportare poiché «è una delle poche realtà che le illuminano lo sguardo e la invitano al sorriso»<sup>102</sup>. Immersa nello splendore degli arbusti e dei fiori, tra vividi colori e delicati aromi, ammira il succedersi delle stagioni; così dopo una nevicata invernale:

Ella pensa d'essere rimasta sola nel mondo. Non più padroni, non più scuola, più nulla: nemmeno la madre. Le si dilata l'anima: le diviene leggera leggera, aderisce alla neve, si fa un fiocco di neve, scompare nel bianco.<sup>103</sup>

Distesa sul verde manto con i gomiti sprofondati sull'erba si sente libera e compresa, il linguaggio delle piante e degli animali le è comune, è realmente parte integrante di quella natura che le ha aperto le braccia e l'ha inglobata a sé. Affascinata dallo spettacolo del cielo durante le prime luci dell'alba, immagina di dialogare con lui:

Come se il cielo le dicesse: "Eccomi, guardami: vuoi venire a passeggio con me?" ed entrasse in lei, o ella entrasse a far comunella con le nubi.<sup>104</sup>

Quell'angolo dell'universo è il suo regno, lo frequenta assiduamente, ma ne è la padrona assoluta solo d'estate, quando i signori abbandonano il palazzo di città e si muovono verso la campagna. Lo conosce in ogni sua parte, infatti «lo sa tutto a memoria, lo ha tutto nel sangue, dal più piccolo sassolino della più nascosta rédola alla più rugginosa foglia d'edera avviticchiata con il gambo a un angolo di muro»<sup>105</sup>. Quando, nel corso della narrazione, l'autrice si appresta a descrivere le vicende che la ricollegano a questo luogo, come sottolinea Patrizia Zambon, «il tempo storico si sospende e vale solo quello interiore»<sup>106</sup>, ed è proprio grazie a questa sospensione che il lettore ha la possibilità di conoscere più a fondo l'anima della piccola Ada, desiderosa di unirsi al cosmo piuttosto di continuare a vedere da vicino tutte le ingiustizie terrene. A tal proposito, osserva Pea:

---

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 33.

<sup>103</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 22.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori. Saggi di letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 187.

La natura l'attrae col suo incanto, più che il mondo degli uomini, più che l'ambiente della scuola, e sviluppa in lei l'amore al silenzio, la brama di contemplare, di scrutare.<sup>107</sup>

Un ambiente incantato dove poter leggere e stare in silenzio, sentirsi protetta e mai sola, poiché «ha anche una quantità di amici nel giardino; e ciascuno le vuol bene a modo suo»<sup>108</sup>; cos'altro allora può desiderare la piccola e solitaria Dinin? Nulla e dunque non è un caso che proprio a contatto con la natura, la portinaretta percepisca, forse per la prima volta, l'essenza stessa della felicità che custodisce gelosamente intrecciando le mani sul petto. La flora e la fauna vengono personificate, tutto all'interno di questo *locus amoenus* è dotato di «occhi e respiro»<sup>109</sup>; infatti, alla fine del racconto quando la giovane dovrà lasciare Lodi per diventare la «maestrina di Motta Visconti», sarà proprio il giardino a prender la parola, chiedendole affettuosamente: «Te ne andrai? Proprio te ne andrai?»<sup>110</sup>. Il commiato definitivo di Dinin, che corrisponde al momento in cui a causa di problemi di salute lascia Lodi per raggiungere zia Annunziata a Pieve Fissiraga, rappresenta la reale separazione dal mondo dell'infanzia, che però la giovane donna, può rievocare ogni volta che ne avrà voglia poiché «porterà con sé il suo giardino»<sup>111</sup> e le basterà davvero poco per tornare indietro con la memoria, a volte solo scrutare in lontananza «una còccola grigiognola, quasi azzurra, dal ginepro che sta dietro il gruppo dei pini neri»<sup>112</sup> domandandosi: «Ma la bambina del ginepro, dove sarà?...»<sup>113</sup>.

### 3.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione

In questo breve romanzo autobiografico la scrittrice lodigiana si sofferma molto sulla narrazione del percorso personale e prettamente femminile della piccola Dinin che deve inevitabilmente fare i conti con la sfera intima dell'autodeterminazione e della scoperta

<sup>107</sup> Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 33.

<sup>108</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 23.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Ada NEGRI, *La Cacciatore e altri racconti*, cit., p. 47.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 48.

del proprio corpo. Alcuni studiosi<sup>114</sup> vedono in tale scelta il segno distintivo della produzione letteraria femminile di stampo memoriale perché, a loro modo di vedere, parlare senza filtri della propria crescita e formazione significa prendersi il rischio di raccontare i momenti più turbolenti e affascinanti dell'adolescenza di ogni donna. Ada Negri, ben conscia di questo, si appresta a scrivere pagine dense di cruento realismo, cercando di costruire la soggettività della portinaretta mettendola a nudo davanti a quello specchio che, macchiato dallo scorrere frenetico del tempo, non riesce a regalare al lettore un'immagine nitida della ragazzetta che sta diventando donna. L'episodio che spicca, tra le pagine di *Stella mattutina*, è quello riguardante il menarca e la primordiale presa di coscienza della protagonista sulla propria identità femminile, caratterizzata da una fisicità limitante a discapito di una condizione più alta e spirituale. Tutto avviene in una limpida giornata di maggio mentre la giovane si trova sola in casa, da tempo ormai turbata dalla «fragilità fisica ed emotiva tipica della sua età»<sup>115</sup> ma pronta a combattere i prossimi cambiamenti perché «non è più lei, da qualche tempo»<sup>116</sup>. Il disagio provato da Dinin alla vista del suo sangue, «ancora né sentito, né veduto»<sup>117</sup> prima di quel difficile giorno, viene espresso dall'autrice tramite una dettagliata prosa carica di forte espressività:

Ed ecco, si sente davvero inabissare in acque profonde. Quanti minuti rimane così, abbandonata sulla sedia, senza conoscenza? Non sa. Ripresi i sensi, s'avvede, con uno spavento che la ragione non può dominare, della mutazione avvenuta in lei. Il suo sangue. [...] Dai piedi al cervello è il suo padrone. Se esce fino all'ultima goccia, la lascia morta.<sup>118</sup>

La «mutazione», a cui Dinin non vuole conferire altro nome, è qualcosa che conosce a malapena grazie all'aiuto di qualche romanzo letto o a qualche informazione che le hanno fatto trapelare le compagne di classe. Non è pronta a svuotarsi completamente, non ha intenzione di provarlo sulla propria pelle, non trova pace nemmeno dalle parole rincuoranti della madre, che serenamente afferma: «Non è nulla! Tu sei sana come un corallo! Sarai vicina allo *sviluppo*. Uno di questi giorni, oppure fra qualche mese, vedrai...

---

<sup>114</sup> Cfr. Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere*, cit., pp. 40-42.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>116</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 43

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

Non t'inquietare. Sai pure cos'è.»<sup>119</sup>. Nessuno può alleviare il dolore che si porta dentro, nemmeno un'altra voce femminile: quella di Tereson, domestica che abita vicino a Dinin e alla madre dentro il palazzo padronale. Il loro colloquio, in cui si percepisce da subito la finta solidarietà della vecchia domestica, non fa altro che accrescere ansia e tormento nell'anima della ragazza; sembra che Tereson provi una sorta di piacere nel ricordare a Dinin quale triste destino l'aspetta, solo per il fatto di far parte del sesso debole, così tra una risata e l'altra, afferma:

«Non vuoi essere una donna? fare all'amore? aver figliuoli? Io te lo insegno, io, povera serva, che siamo femmine solo per questo!»<sup>120</sup>

Le domande incalzanti di Tereson sono taglienti come coltelli affilati e tolgono le parole di bocca alla protagonista, che preferisce scappare in camera sua piuttosto di continuare ad ascoltarla. Il totale rifiuto verso un'ipotetica maternità e la volontà di affermarsi come donna libera si contrappone fermamente a tutte le Tereson presenti nel mondo, le quali vengono descritte come entità nebulose, prive di personalità, destinate ad essere facilmente dimenticate, poiché:

Vi sono esseri che spariscono così, al pari di certi alberi nella nebbia, quando cade il crepuscolo.<sup>121</sup>

Ad opprimere maggiormente la giovane è soprattutto il senso di vergogna che ha di sé:

Ha schifo di sé. Pensa che quella novità fisica la mette al livello della Tereson. [...] Tanto male, tanta vergogna, tanta schiavitù fino a cinquant'anni, fino a quando una donna è vecchia, cioè non esiste più... Perché non può essere né donna, né uomo, ma un semplice spirito?<sup>122</sup>.

La paura più grande di Dinin è rimanere intrappolata dentro la meccanica ritualità dell'esistenza di ogni donna contraddistinta da tappe obbligatorie e sequenziali: il matrimonio, la maternità e, dunque, l'abbandono di qualsiasi passione in favore esclusivo della famiglia. Decide di autodeterminarsi scegliendo liberamente di rifiutare

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 43. Il corsivo è nel testo.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 45.

tale prigione; se crescere significa questo, Dinin non ha nessuna intenzione di farlo. Ella preferisce continuare a nutrirsi di poesia cercando di infarcire il suo «semplice spirito», al di là del sesso biologico e della corporeità femminile, perché «sottostare alle leggi della carne le è odioso supplizio»<sup>123</sup> e solo grazie alla lettura può evadere dai limiti e dalle frustrazioni degli esseri umani per dedicarsi alle attività che più la stimolano e le offrono la possibilità di entrare in contatto con la vera felicità, un tempo custodita tra le mani presso il suo giardino e ora riportata, nero su bianco, tra le pagine dei suoi maggiori componimenti.

### 3.3.4 Scrivere: «un atto di necessità»

«Un atto di necessità» è la potente definizione che viene riportata dalla nostra Dinin quando decide di raccontare al lettore cosa significa per lei mettersi a scrivere, organizzare i suoi pensieri per trovare quiete tra le difficoltà dell'esistenza umana. È bene partire, a mio avviso, dalla voce della giovane per analizzare la trasformazione della protagonista, il suo lento mutamento verso la piena realizzazione di se stessa come donna e soprattutto come scrittrice. Durante tutto il corso della narrazione, sebbene il romanzo sia piuttosto ridotto, la vocazione letteraria della protagonista, da un lato, e il conseguente dono di affabulazione poetica dall'altro, sono le tematiche che occupano maggior spazio tra le pagine di *Stella mattutina*. L'autrice riesce ad inserire in ogni aneddoto della sua adolescenza un elemento che si possa ricondurre al desiderio, lontano in quel periodo, di emanciparsi dedicandosi «solo alla poesia e ai suoi sogni ed essere felice soltanto con essi»<sup>124</sup>.

Osserva a tal proposito Mauro Pea come l'istinto di Dinin sia normale conseguenza di due motivi ricorrenti all'interno del libro: in primis, il condizionamento del proprio nucleo familiare<sup>125</sup> profondamente legato alle più svariate espressioni artistiche – basti ricordare le appassionante letture della madre Vittoria e l'approccio crepuscolare alla vita

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere*, cit., p. 92.

<sup>125</sup> Cfr. Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 43. Pea ci informa inoltre della presenza, in un bozzetto della raccolta di prose intitolata *Sorelle* (1929), di alcuni dettagli circa la passione teatrale che nutriva proprio il padre di Ada Negri, dotato di grandi doti canore.

del fratello Nani – e in seconda istanza la bassa condizione sociale in cui vive la protagonista dalla nascita. Il connubio tra «arte e miseria»<sup>126</sup> è la chiave di lettura per interpretare e ricostruire il percorso di formazione di Ada Negri, nato a stretto contatto con la povertà, considerata da Pea: «fedele compagna e, per la poetessa, la prima ispiratrice»<sup>127</sup>. Il trasporto che Dinin ha nei confronti dell'arte in ogni sua forma si riscontra già nelle primissime pagine del volume quando l'autrice introduce la figura della nonna Peppina e della soprano Giuditta Grisi. Nonna Peppina è la donna di servizio preferita dalla Grisi, il loro rapporto nato sotto un'ottica di subordinazione si è trasformato negli anni in un autentico legame di amicizia, tanto che Peppina:

[...] la seguì fedelmente su tutti i palcoscenici, udì dalle quinte le acclamazioni dei pubblici, vide alle porte dei teatri le folle in delirio staccare i cavalli dalla carrozza della cantautrice.<sup>128</sup>

Alla protagonista tutte le vicende collegate alla Grisi sono state tramandate indirettamente dai racconti della nonna e dai molti oggetti custoditi nella loro portineria: una vecchia immagine della soprano, una cassetta da viaggio e l'astuccio da lavoro dell'attrice. Proprio quei semplici oggetti stimolano la fantasia della bambina che, come nota Ilaria Crotti, decide di «riappropriarsi di quei beni residuali» in modo da «attualizzarne il significato per tramutarli in "talismani", ossia figure retoriche del proprio destino teatrale»<sup>129</sup>. Gli stretti spazi abitativi vengono, allora, trasformati dalla mente della piccola Dinin in un vero e proprio teatro, la sua immaginazione non ha limiti e ci permette di percepire fin da subito le sue innate doti. Ogni centimetro della cameretta dove vive con la nonna e la madre diventa ambiente teatrale, con tanto di pubblico pronto ad applaudire il personaggio principale di questa commedia, la stella del momento: Dinin. Bastano allora «due cassettoni, un tavolino, qualche sedia; e una tenda a righe grige e blu»<sup>130</sup> per ricreare il sipario da dove la giovane può presentarsi al mondo intero in tutta la sua spontaneità, semplicemente sollevando «le flosce vesti pendenti (vesti di pulita povertà)<sup>131</sup>» e mettendo in scena «uno "spettacolo" capace di

<sup>126</sup> Mauro PEA, *Ada Negri*, cit., p. 41.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>128</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 14.

<sup>129</sup> Ilaria CROTTI, *Le solitarie: Eleonora Duse e Ada Negri*, cit., p. 79.

<sup>130</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 16.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

riscattare il misero presente per proiettarlo poi su uno scenario futuro di tutt'altro segno»<sup>132</sup>. Non è la prima volta che Ada Negri utilizza proprio la cornice teatrale e il ruolo dell'attrice per descrivere la sua ispirazione artistica; è il caso del già citato saggio *Memorie e versi* (1905), scritto biografico in cui l'autrice lodigiana ci racconta di sé in prima persona utilizzando un'immagine molto suggestiva, con la quale permette ai suoi lettori di penetrare dentro il proprio microcosmo incontaminato e di leggervi una sua primordiale dichiarazione di poetica:

E così io fui... ecco io fui uguale ad una di quelle giovani attrici nate in un baraccone di saltimbanchi, cresciute sulle tavole dei palcoscenici di quart'ordine, ignare d'uno studio regolare, fine, classico di dizione e di gesto: ma che un bel giorno, dovendo rappresentare un carattere, un *tipo* che s'incarni con le qualità essenziali del loro temperamento, trovano, come per incanto, il gesto e l'accento che convince, la sfumatura che inamora, la passione che travolge, l'espressione della verità, insomma, della verità fatta di nulla e di tutto: e in nome di tale verità si affermano artiste, e riescono a formarsi uno stile, seguendo il ritmo della propria natura.<sup>133</sup>

All'interno del romanzo, una volta superata la parentesi teatrale, sono essenzialmente due i momenti cruciali, nei quali emerge la necessità di avvicinarsi alla letteratura da parte della protagonista: in primo luogo la folgorazione poetica avvenuta dopo la lettura dei canti di Omero e in secondo luogo il vivido racconto della stesura di uno dei suoi primi componimenti in versi intitolato *Mano nell'ingranaggio*.

Il primo momento è segnato dall'esperienza, mistica e carnale assieme, vissuta dalla giovane Dinin dopo essere stata penetrata dall'essenza stessa della poesia, che riesce ad entrare, «sangue e anima»<sup>134</sup>, nel corpo della ragazza trasfigurando tutto quello che ha intorno a sé, anche i meccanici suoni prodotti dalla fabbrica da sempre odiati e deitati:

Quando va al crepuscolo, ad aspettare la mamma dinanzi all'opificio, il cadenzato fragore della trasmissione, che fa quasi tremare l'aria intorno, si traduce per lei in endecasillabi e settenari altosonanti.<sup>135</sup>

Sempre riguardo a tale questione, risulta interessante un'osservazione fatta dalla studiosa Maria Grazia Cossu e riportata nel suo commento a *Stella mattutina*. Ella nota

<sup>132</sup> Ilaria CROTTI, *Le solitarie: Eleonora Duse e Ada Negri*, cit., p. 79.

<sup>133</sup> Ada NEGRI, *Memorie e versi*, cit., p. 26.

<sup>134</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 52.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

un'evidente corrispondenza tra l'episodio del menarca – narrato nel dettaglio con un lessico fortemente connotato – e questa folgorazione poetica, la quale «produce in lei un sentimento analogo, un languore profondo e sensuale»<sup>136</sup>, come quello che è possibile leggere nelle pagine dedicate alla scoperta della propria corporeità femminile. Il passaggio naturale che si avverte dalla scoperta dei limiti dell'essere donna alla rivelazione di una dimensione “altra”, impregnata di poesia, dove poter cogliere «attraverso l'invisibile e l'inafferrabile, lo scorrere del tempo»<sup>137</sup>, regala a Dinin l'occasione di accedere al «segreto della gioia»<sup>138</sup> e farlo suo per sempre. La forza e l'impeto con la quale la vocazione poetica si palesa agli occhi della portinaretta sorprendono sia la protagonista sia il lettore che si trova a fare i conti con una nuova Dinin, sempre più vicina alla nostra Ada.

Il secondo momento da prendere in considerazione, nel corso dell'opera, per chiudere il quadro sulla questione appena introdotta, riguarda l'incidente sul lavoro avvenuto alla madre Vittoria<sup>139</sup>. Il tragico avvenimento suscita nella protagonista l'irrefrenabile desiderio di trasformare tutta la rabbia di cui fa esperienza, alla vista delle innumerevoli sofferenze causate all'instancabile madre, in un atto concreto simbolo di ribellione estrema: la scrittura di una delle sue prime poesie intitolata per l'appunto, *Mano nell'ingranaggio*<sup>140</sup>. Con il coraggio che da sempre la contraddistingue, la nostra “vergine rossa”, denuncia apertamente tutte le ingiustizie messe in moto dal “nuovo mostro” sinonimo del cinico progresso borghese. Il dolore della madre diventa il cuore della sua poesia, di cui è bene riportare un breve estratto (vv. 13-18) per cercare di comprenderne il «dirompente anticonformismo»<sup>141</sup> intrinseco:

Stillan, confuse col sudor, le lacrime;  
da lontano rombando, la motrice  
cupe leggende dice.

<sup>136</sup> Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere*, cit., pp. 92-93.

<sup>137</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 52.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Cfr. paragrafo 3.3.2. Ricordiamo che la madre si era sfregiata il palmo della mano destra.

<sup>140</sup> Tale lirica, considerata uno dei suoi componimenti più antichi, è inserita nel suo primo libro in versi pubblicato dall'editore Treves nel 1892: *Fatalità*.

<sup>141</sup> Elisa GAMBARO, *La fascinazione minacciosa della fabbrica: note su «Mano nell'ingranaggio» di Ada Negri*, in *Saggi di lingua e di letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, cit., p. 367.



E senza tregua appare agli occhi torbidi,  
 — povera donna bionda e mutilata!... —  
 quella mano troncata.<sup>142</sup>

Solo in *Stella mattutina*, dopo diversi anni dalla pubblicazione della lirica, l'autrice confessa liberamente quali sono i motivi scatenanti che l'hanno portata a trascrivere, di getto, nero su bianco questa drammatica esperienza toccata in sorte alla «povera donna bionda e mutilata». Una sera, infatti:

Al tavolo di cucina, scrive versi. Sono la sua liberazione, quando ha il cuore gonfio. Le pulsa, il cuore, fino alla fontanella della gola: ai polsi sente la morsura di due braccialetti di fuoco.<sup>143</sup>

La scrittura diventa allora per Dinin, e di conseguenza per Ada Negri, l'unico modo per «bollare a sangue un'ingiustizia»<sup>144</sup> affinché questa non ricapiti mai più, né alla madre né a nessun altro uomo o donna sulla faccia della terra. La passione poetica nata come penetrazione illuminante, da un lato, e l'incessante volontà di scrivere dall'altro, rispondono, dunque, alle quotidiane esigenze della giovane donna che, «quando ha il cuore gonfio», si libera dalle catene degli impedimenti fisici e sociali per affrontare, come una guerriera, una battaglia silenziosa armata esclusivamente di carta e penna. Da quel momento in poi Dinin ha ben chiaro il suo destino: una metamorfosi, fisica e spirituale al tempo stesso, l'ha fatta diventare una scrittrice.

---

<sup>142</sup> Ada NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1948, cit., p. 33.

<sup>143</sup> Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, cit., p. 82.

<sup>144</sup> *Ibidem*.



## CAPITOLO IV

### GRAZIA DELEDDA

#### *Cosima*

Il filosofo ammonisce: se tuo figlio scrive versi, correggilo e mandalo per la strada dei monti; se lo trovi nella poesia la seconda volta, puniscilo ancora; se va per la terza volta, lascialo in pace perché è poeta. Senza vanità anche a me è capitato così.<sup>1</sup>

#### 4.1 La «piccola sognatrice» di Nuoro: le radici culturali di Grazia Deledda

Quintogenita di sette fratelli<sup>2</sup>, Grazia Maria Cosima Damiana Deledda nasce a Nuoro<sup>3</sup>, «paese del forte e roccioso Logudoro, nella fiera Barbagia»<sup>4</sup>, il 27 settembre 1871 da una famiglia benestante di proprietari terrieri. Il padre Giovanni Antonio – soprannominato Totoni – è un piccolo imprenditore locale dedito agli affari personali e alla gestione e concessione di appezzamenti terrieri<sup>5</sup> e vigne. La madre Francesca Cambosu – chiamata Chischedda – è una donna composta e profondamente religiosa che impartisce ai figli i dettami di un’educazione cristiana, rigida e moralmente corretta. Proprio in questa famiglia numerosa ma soprattutto da un contesto sociale e culturale come il microcosmo nuorese, luogo a metà tra vecchio e nuovo, privo di stimoli intellettuali ma ricolmo di affetti, comincia la formazione della giovane e talentuosa Grazia Deledda, la quale nutre per la sua terra un sentimento profondo quasi viscerale. La Sardegna a cavallo tra Otto e Novecento si presenta come una vasta terra in cui il tempo si è fermato e tutto vive basandosi su modelli antichissimi, quasi mitici, che solo in quella arcaica isola riescono a sopravvivere. A ragion di questo basti pensare alla

---

<sup>1</sup> Citazione tratta dal discorso di ringraziamento di Grazia Deledda al conferimento del premio Nobel per la letteratura ricevuto a Stoccolma in data 10 dicembre 1926.

<sup>2</sup> In ordine di nascita, ricordiamo i nomi dei fratelli Deledda: Santus (1864-1914), Andrea (1866-1922), Vincenza (1868-1896), Giovanna (morta infante), Grazia (1871-1936), Peppina (1877-1938) ed infine Nicolina (1879-1974).

<sup>3</sup> A quel tempo Nuoro era un paesotto in cui abitavano non più di seimila persone, proprio nel centro della Barbagia, la zona più montuosa dell’intera isola.

<sup>4</sup> Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, Bergamo, Minerva Italica, 1971, p. 17.

<sup>5</sup> Questo fenomeno corrisponde alla celebre cessione delle *tancas*: distese di terreno utilizzate per il pascolo.

difficoltà di reperire le informazioni, anche quelle di maggior rilievo, poiché, come ci informa Antonio Floris nel suo studio sulla prima stagione letteraria di Grazia Deledda:

[...] dei fatti e dei personaggi di risonanza nazionale si veniva a conoscenza nei villaggi più sperduti dell'interno anche con anni di ritardo, quasi sempre in termini vaghi e spesso deformati.<sup>6</sup>

Lontana dal frastuono, dal vano progresso e dalla modernità, come ogni territorio isolato che si rispetti, la regione gode di un aspetto primitivo per via della natura selvaggia, così arida e aspra, e dei forti venti che soffiano incessantemente. Oltre alle evidenti e peculiari caratteristiche geomorfologiche, bisogna ricordare che la regione è abitata da una civiltà ricca di usanze e tradizioni, che hanno conferito alla popolazione sarda un'identità fortemente connotata a cui nessun abitante natò può sottrarsi. Famosa terra di pastori e banditi, in Sardegna non si registra lo sviluppo industriale della classe borghese emergente, anzi al contrario, a questa nuova società nascente si contrappongono, come veri eroi di una nuova epica, personalità autoctone come contadini, briganti, servi, carbonai e pescatori. Il popolo, conosciuto e inteso dall'autrice, è formato da uomini con le mani spaccate dal lavoro dei campi, con lo sguardo perso e la barba incolta; essi vivono tra le montagne come martiri di un dramma esistenziale che si consuma giorno dopo giorno, vestiti di qualche rimasuglio di pelle di pecora e null'altro, poiché:

[...] non hanno nessuna intenzione di farsi domare dalla consapevolezza del mondo. Non vogliono indossare i banali abiti del mondo e lasceranno che il grande mondo trovi la sua strada per un illuminato inferno. Il loro inferno è solo loro e lo preferiscono non illuminato.<sup>7</sup>

Sono figure senza età, sono gli ultimi portavoce di leggende e racconti che riempiono l'animo e lo spirito della scrittrice, la quale fin da piccola ha l'abitudine di fermarsi ad ascoltare le loro storie come se in quegli uomini vi fosse la reincarnazione di qualcosa di più alto, sacro e potente. Grazia Deledda ricerca tra i vecchi pastori e banditi redenti il verbo più umano, il messaggio più profondo, la realtà più vera.

---

<sup>6</sup> Antonio FLORIS, *La prima Deledda*, Cagliari, Edizioni Castello, 1989, p. 19.

<sup>7</sup> David Herbert LAWRENCE, *Mare e Sardegna*, Nuoro, Ilisso Editore, 2012, p. 142.

La vita di provincia, principalmente statica e piatta, trasforma e plasma l'indole della scrittrice, perché ella non si accontenta di partecipare naturalmente alla vita nuorese «come e nella misura in cui i sardi appartengono» alla loro «storia di dolore, di sofferenza, di oppressione»<sup>8</sup>, bensì partendo dalla propria esistenza «apparentemente insignificante e monotona»<sup>9</sup> vuole divenire osservatrice attenta di quel contesto sociale e culturale che da sempre la schiaccia e la libera, nello stesso momento. È bene sottolineare come il forte legame che unisce Grazia Deledda alla Sardegna non si traduca mai in attitudine al giudizio severo e alla rigida valutazione da parte della scrittrice, la quale al contrario si rapporta con la sua terra-madre e col suo popolo tramite «un atteggiamento estetico contemplativo che non tende a farsi una ragione della realtà storica e della società, ma le accetta nel loro carattere di immobilità e quasi di fatalità»<sup>10</sup>, dal momento che ella:

[...] osservava e studiava quel *popolo*: ne conosceva il dolore, ne imparava il linguaggio, le superstizioni, le maledizioni contro il nemico, la natura ingrata: le preghiere e le orazioni invocanti buone annate e abbondanza.<sup>11</sup>

A stretto contatto con gli individui che abitano il suo paese, Deledda inizia a conoscerne anche gli aspetti più problematici e prettamente locali, come ad esempio il fenomeno del brigantaggio. Episodi di delinquenza si verificano in maniera assidua ogni giorno per via del malcontento e del disagio sociale scaturito in primo luogo dalla povertà; così i briganti sono per la maggior parte ragazzetti di quartiere, assai giovani, i quali imparano questo “mestiere” dai loro padri come fosse una questione ereditaria che dunque si tramanda di generazione in generazione. Essi si muovono in gruppetti, alcune volte anche armati, cercando di far leva sulla paura dei più deboli per ottenere tributi e compiere razzie. A tal proposito è interessante prendere in considerazione il contributo del criminologo e antropologico siciliano Alfredo Niceforo – *La delinquenza in Sardegna* (1897) – il quale dopo un'esperienza di esplorazione nel territorio sardo e a Nuoro nello specifico nel 1895, parlando del fenomeno appena citato afferma che esso ha radici ben fondate nel territorio in questione in cui esiste una vera e propria zona malata in cui

---

<sup>8</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, Milano, Celuc, 1972, p. 41.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1973, p. 61.

<sup>11</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 53.

rapine, furti e danneggiamenti si susseguono senza sosta. Nuoro allora è descritta come una «zona delinquente da cui partono numerosi batteri patogeni a portare nelle altre regioni sarde il sangue e la strage»<sup>12</sup>. Anche lo studioso Antonio Piromalli si è soffermato sullo studio della drammatica situazione sarda sul finire dell'Ottocento, definendo il brigantaggio:

[...] una forma di giustizia individuale e istintiva e il detto sardo, che nel cuore dell'uomo penetrano soltanto Dio e il coltello ("deus e sa leppa") deriva dalla meditazione individualistica sulle strutture della società.<sup>13</sup>

Proprio in questo ambiente fuori dagli schemi cronologici e dalle rivoluzioni, tra le superstizioni e il folklore, di cui abbiamo brevemente descritto le caratteristiche preponderanti, si ritrova la fonte della primordiale vocazione letteraria dell'autrice che fa della Sardegna – per lo meno nella sua prima fase letteraria d'esordio (1888-1893) – il suo oggetto prediletto di scrittura; come afferma in maniera esemplare il critico letterario Carlo Bo:

La Deledda potrebbe vivere senza la Sardegna ma non potrebbe essere senza gli anni della sua formazione in Sardegna, nel mondo chiuso di Nuoro. È a Nuoro che ha cominciato a sentire e in maniera così forte la sua educazione, è a Nuoro che è nata Cosima, forse l'immagine più felice di quella natura che aveva accettato e prima cercato di vivere in un altro mondo. Ecco perché si sbaglia quando la si considera una scrittrice regionale, ecco perché si sta nel vero quando la si coglie nel suo segreto più intimo del grande sogno.<sup>14</sup>

Se dentro la dimensione onirica possiamo cogliere l'essenza vera del pensiero deleddiano, dopo aver cercato di contestualizzare la realtà storica e sociale in cui è nata, cresciuta e soprattutto si è formata l'autrice, ora è fondamentale – ai fini dell'analisi che si vuole portare avanti tra le pagine di questo capitolo – proseguire nella trattazione

---

<sup>12</sup> Alfredo NICEFORO, *Delinquenza in Sardegna: note di sociologia criminologia*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1977, p. 198.

<sup>13</sup> Antonio PIROMALLI, *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 25.

<sup>14</sup> Carlo BO, *Introduzione a Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti del Seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, a cura di Ugo Collu, Nuoro, Auditorium biblioteca «S. Satta», 1992, pp. 35-42.

attingendo informazioni puntuali dall'ultimo lavoro autobiografico scritto dalla penna della «piccola sognatrice»<sup>15</sup> di Nuoro: *Cosima*.

#### 4.2 Scoprire Grazia partendo da *Cosima*

Comparso inizialmente a puntate sul periodico romano «Nuova Antologia»<sup>16</sup> nei mesi di settembre e ottobre del 1936 per volontà dell'allora direttore della rivista Antonio Baldini – appena un mese dopo la morte dell'autrice sarda avvenuta a Roma il 15 agosto dello stesso anno – *Cosima, quasi Grazia* è l'ultima impresa letteraria di Grazia Deledda, nonché uno tra i suoi migliori romanzi a detta di molti critici e studiosi contemporanei. Il titolo così come esce nella rivista, *Cosima, quasi Grazia*, non riprende l'originale presente nel manoscritto bensì viene aggiustato dal direttore Antonio Baldini con la precisazione «quasi Grazia» per rimarcare lo spiccato valore memorialistico. Sempre Baldini, prendendo a cuore questo singolare romanzo autobiografico, inserisce delle importanti note<sup>17</sup> utili a far luce su alcuni riferimenti a cui l'autrice allude nel corso della narrazione, dal momento che tutto il tessuto narrativo è intriso di evidenti collegamenti a fatti ed esperienze personali presenti in altri suoi componimenti; come sottolinea anche il critico letterario Nicola Tanda, il quale vede nella continua ripresa di contenuti già esposti:

[...] il desiderio di riprendere temi e motivi che aveva già trattato in altre opere, con animo, se non mutato, certamente più disincantato, e con una consapevolezza diversa del proprio mestiere.<sup>18</sup>

La prima pubblicazione<sup>19</sup> postuma a volume unico avviene, invece, nel 1937 ovvero l'anno successivo, per la casa editrice Treves di Milano che riporta nel frontespizio del libro il titolo originale privo di modificazioni: *Cosima*<sup>20</sup>. Olga Lombardi, nel suo volume

<sup>15</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 18.

<sup>16</sup> «Nuova Antologia» è un illustre e longevo periodico italiano ancora in attività, fondato a Firenze nel gennaio del 1866 dal professor Francesco Protonotari.

<sup>17</sup> Le note di Antonio Baldini sono tutt'ora presenti in appendice in ogni edizione del volume.

<sup>18</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 64.

<sup>19</sup> La prima edizione postuma del 1937 è sempre a cura di Antonio Baldini.

<sup>20</sup> Questo titolo sarà quello definitivo, scelto per tutte le edizioni successive.

*Invito alla lettura di Grazia Deledda*, parla di questa prima edizione dell'autobiografia (1937), la quale viene pubblicata senza essere né rivista né ritoccata dall'autrice, affermando che il lavoro:

[...] nella stesura in cui ci è giunto [...] presenta tutti gli acquisti e tutti i limiti della scrittura deleddiana: la freschezza di un'ispirazione lirica che si effonde pienamente nelle rappresentazioni paesistiche, l'acutezza dell'intuizione psicologica capace ormai di cogliere i moti sottili dell'animo, ma anche quelle ingenuità espressive che rivelano l'impaccio di una lingua che mai è riuscita a sciogliersi del tutto dai residui di certo verismo provinciale.<sup>21</sup>

Nonostante sia scritto seguendo la linea generale del romanzo di formazione, *Cosima* è un ricco e pregnante resoconto autobiografico composto in terza persona dalla scrittrice nuorese, la quale si fa protagonista del racconto nascondendosi dietro una «trasparente finzione»<sup>22</sup> letteraria. In questo diario composto sotto forma di romanzo, *Cosima* è senza dubbio Grazia, o per meglio dire, la piccola Grazia Deledda, un suo «*alter ego* infantile»<sup>23</sup> che comincia il racconto della propria vita ripercorrendo i momenti più significativi a partire dalla tenera infanzia vissuta assieme ai suoi fratelli, passando per le primordiali affermazioni letterarie fino alla sortita da Nuoro, la partenza verso Cagliari nell'ottobre del 1899, preludio all'abbandono definitivo della sua terra-madre con il conseguente trasferimento a Roma a partire dal 1900.

La vita romana vissuta con l'amata famiglia<sup>24</sup> avuta assieme al marito, il funzionario statale Palmiro Madesani, insieme alla sua trionfale carriera di scrittrice che culmina con l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura nel 1926, non viene mai raccontata in questo libro che ha come obiettivo principale quello di analizzare con garbo e concreta fedeltà, passo dopo passo, esclusivamente la fanciullezza e l'adolescenza della scrittrice. Deledda decide di raccontarsi mettendo in risalto non certo episodi avventurosi o imprese divertenti, del tutto assenti nella trama del romanzo; ma al contrario, partendo da storie semplici, vuole scavare freneticamente dentro di sé trasformando in questo modo – e qui si misura la grandezza della sua arte – una oggettiva ricognizione personale

<sup>21</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, p. 81.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>23</sup> Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione* all'opera: Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. XII.

<sup>24</sup> Grazia Deledda si sposò con Palmiro Madesani a Nuoro l'11 gennaio 1900, poco dopo il loro primo incontro avvenuto a Cagliari nell'inverno del 1899. Dalla loro unione nacquero due figli maschi: Franz e Sardus Madesani.



in una avvincente «evocazione visionariamente sognante, in cui sono le forze degli istinti ad affrontarsi e intrecciarsi, con l'assiduità di una vicenda fatale»<sup>25</sup>. Nelle pagine di questo libro, Grazia Deledda, mette nero su bianco la storia delle sue origini popolari, le quali assumono un ruolo determinante anche per la struttura stessa dell'opera. L'autrice, infatti, accosta al suo italiano medio di influsso letterario l'utilizzo di una terminologia tipicamente sarda con rilevanti citazioni dialettali a testimonianza di quel radicato folklore di cui lei stessa ha avuto esperienza diretta, come accade nelle giornate estive più afose quando le donne che nel cortile della dimora raccolgono le mandorle ad un certo punto ridendo cominciano a intonare stornelli paesani riguardanti tematiche amorose; sono questi «gridi di passione, profonda e ardente»<sup>26</sup> le poesie più belle udite dalle piccole orecchie di Cosima:

Su sordadu in sa gherra,  
nan chi s'est olvidadu:  
no s'ammentat de Deus.  
Torrat su corpus meu,  
pustis chi est sepultadu,  
a sett'unzas de terra.<sup>27</sup>

Tra le pagine dell'autobiografia l'elemento che maggiormente colpisce l'attenzione del lettore è l'alternarsi consequenziale di situazioni idilliache a cui seguono immancabilmente momenti drammatici o luttuosi, attimi di calma trasformati in stati di ansiosa tensione, estati afose che anticipano inverni rigidi e nevosi; Vittorio Spinazzola – nell'*Introduzione* all'edizione del 1981 – parla a tal proposito di «trapasso quasi osmotico dall'idillio al dramma, dai momenti di estasi serena agli episodi di buiore sconfortato»<sup>28</sup>, attribuendo a questa scelta narrativa di matrice deleddiana un'unica spiegazione: la volontà di scrivere sempre quello che succede nella vita di ogni giorno senza omettere «l'imprevedibilità e l'inevitabilità degli eventi naturali che turbano ma non arrestano il flusso della continuità cosmica»<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione*, in Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. XII.

<sup>26</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 38.

<sup>27</sup> *Ibidem*. La traduzione del seguente ammonimento amoroso è: «Il soldato nella guerra, dicono che si è dimenticato: non si ricorda di Dio. Ritorna il mio corpo libero, dopo che è seppellito, a sette onces di terra».

<sup>28</sup> Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione*, in Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. XIV.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Viaggiare indietro nella memoria – tra i ricordi infantili più dolci e malinconici – significa per l'autrice cercare di creare una speciale connessione con il suo pubblico, il quale, per l'ultima volta, ha il privilegio di entrare in contatto con l'essenza più intima e più veritiera della scrittrice la quale, pur mantenendo sullo sfondo del racconto l'onnipresente Sardegna, narra le vicende della sua gente, dei suoi familiari e della sua casa, al fine di tramandare il suo personale «sentimento della vita»<sup>30</sup>, il senso di tutto quello che ha fatto e che continuerà a fare dopo la morte. Il mondo che circonda la giovane ma già consapevole Cosima viene osservato attraverso gli occhi di una adulta e ormai provata Grazia Deledda, la quale narra gli avvenimenti vissuti a Nuoro con i personaggi che hanno segnato nel profondo la sua infanzia fino all'adolescenza, dimostrando la capacità di raccontare gli eventi con «una saggezza costituita di idee e di opinioni che non sono mai state messe in discussione, ma sono state accettate come un patrimonio ereditato e senza beneficio di inventario».<sup>31</sup>

La scrittrice, dunque, nella sua autobiografia decide di fondere assieme due elementi importanti: la rassegnata accettazione di un destino che non dipende dall'uomo e, sua diretta conseguenza, il bisogno di riconoscere l'esistenza di una mistica e salvifica presenza spirituale, ovvero Dio. Il destino di Cosima si presta, così, a rappresentare la sorte di ogni mortale, il quale sopravvivendo in balia del bene e del male, tentando di trovare un equilibrio che possa sostenerlo in quel marasma di vizi, passioni, istinti brutali e maldicenze, aspira alla redenzione provando un senso di reale e devota pietà verso tutti i suoi simili, come fa la protagonista del libro, la quale, appunto:

[...] pensava che solo la pietà può sollevare l'anima piegata dal male degli altri, e portarla sulle sue ali fino alle altissime soglie di un mondo ove un giorno tutti saremo eguali nella gioia di Dio.<sup>32</sup>

Anche la studiosa Olga Lombardi pone l'attenzione sulla tematica religiosa presente in *Cosima*, constatando che la presenza di Dio «non è sentita con misticismo ma è rappresentata razionalmente come la forza del bene che nell'animo dell'uomo sovrasta quella del male», e per questo motivo diviene «coscienza morale»<sup>33</sup> utile a condurre

---

<sup>30</sup> Nicolino SARALE, *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, Roma, Edizioni Logos, 1990, p. 96.

<sup>31</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 61.

<sup>32</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 94.

<sup>33</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 83.

l'uomo – e non per forza il credente – sulla via del buon senso e dell'integrità. La fede di Grazia Deledda si trasforma in materia viva grazie alla scrittura, a cui affida il compito di indagare alcuni tra gli argomenti da lei più sentiti; come ricorda Nicolino Sarale nella parte introduttiva di un suo studio sulla componente spirituale all'interno dell'opera deleddiana:

I suoi temi dominanti sono la tentazione, il peccato, il bene, il male, ma nel suo raccontare non ci sono compiacenze immorali, ella scrive con spontaneità, con energia, con purezza di artista.<sup>34</sup>

La religione di Cosima è formata, allora, da una naturale vocazione all'onestà, la quale non ha bisogno di essere spiegata ulteriormente poiché è propria del suo spirito, è nata con lei, «è stata accettata col battesimo»<sup>35</sup> e per questo motivo viene definita dal critico letterario e filologo Nicola Tanda, «una qualità innata»<sup>36</sup>, avvertita dalla protagonista e mai ostacolata, come possiamo leggere in questo passo delle pagine finali dell'opera:

Spesso si domandava se era religiosa, o superstiziosa, o visionaria e d'animo debole: ma sentiva in fondo che la sua rettitudine era una cosa superiore a tutte le forze sovrapposte dall'educazione e dalla crudeltà della vita. Si nasce, con questo dono di Dio, come gli uccelli nascono con la loro potenza di volo: e se ne rallegrava, pur senza leggere gli Evangelii e le laudi al Signore.<sup>37</sup>

L'opera della Deledda, ricca di un forte senso di religiosità, tende a non allontanarsi quasi mai dalla sua terra – facendo riferimento ai libri pubblicati negli esordi, mentre in seguito non è più possibile affermare questo – poiché proprio a contatto con le tradizioni e gli usi popolari, che ben conosce, vuole sperimentare spiritualità e vocazione letteraria dal momento che sente di possedere un'«anima assetata di divinità dei suoi avi pastori e poeti»<sup>38</sup> come se nelle famose «fate nane della tradizione locale, che abitavano nelle

<sup>34</sup> Nicolino SARALE, *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, cit., p. 7.

<sup>35</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 61.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>37</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 123. Sempre riguardo a questo aspetto inerente alla fede della scrittrice possiamo menzionare le parole da lei indirizzate a Epaminonda Provaglio in una lettera datata 11 marzo 1892 nella quale afferma: «[...] io in chiesa, sotto la parola di Dio, trovo tripudi che niuna festa da ballo può darmi. Ci trovo più arte, più soddisfazioni morali, poco importa che io creda o non creda»: cit., in Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 4.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 71.

cassette di granito in mezzo ai monti e agli altipiani rocciosi»<sup>39</sup> vi fosse la presenza di una eredità trascendentale utile a comprendere il mondo e riconoscersi in esso come presenza attiva, sagace e fin troppo attenta, dunque: una futura scrittrice.

Considerato da Olga Lombardi un «estremo omaggio»<sup>40</sup> alla Sardegna, *Cosima* è la storia della piccola Grassiedda, cioè Grazietta – diminutivo affettuoso con cui parenti e amici chiamavano la bambina – e viene conservata in un prezioso manoscritto composto da 277 cartelle<sup>41</sup> a cui l'autrice non ha mai potuto mettere la parola «fine», come invece era solita fare, a causa della sua scomparsa. Tutto ciò che si può leggere è vero; in questo viaggio esperienziale a ritroso, che parte proprio dalla casa di Grazia Deledda si ritrovano nominati con i loro nomi reali<sup>42</sup> moltissimi tra i personaggi principali; così vale anche per le località che vengono menzionate, come il paesello di Nuoro, il monte «Orthobene»<sup>43</sup> e molti altri luoghi che rendono la regione un vero e proprio «microcosmo» indipendente dal resto della civiltà continentale, poiché la penna dell'autrice tracciando variate «coordinate» permette al lettore di vedere:

[...] un'immagine inedita della Sardegna (emblemizzata attraverso la realtà della Barbagia), le cui coordinate antropologiche, etiche, culturali, sociologiche sono tali da garantire la complessità, la consistenza, l'autenticità (in certa misura) storica di un microcosmo.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>40</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 83.

<sup>41</sup> Queste informazioni così puntuali sulla storia del manoscritto originale sono state riportate da: Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, cit., p. 19.

<sup>42</sup> A tal proposito si rimanda alla prima nota presente in appendice del romanzo scritta da Antonio Baldini (presente fin dalla prima edizione da lui curata); in Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 135.

<sup>43</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 40. Il monte Ortobene, così caro all'autrice che lo considera la meta preferita della sua giovinezza, è situato ad appena sette chilometri dalla casa paterna situata nell'antico rione di pastori di San Pietro (Santu Predu). Ricordiamo inoltre che nell'antica dimora ha attualmente sede il Museo Deleddiano, aperto al pubblico a partire dal 1983.

<sup>44</sup> Giovanna CERINA, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992, p. 45.

### 4.3 Analisi tematica di *Cosima*

Dopo aver brevemente cercato di porre l'attenzione sulla personalità, gli ideali e, in maniera maggioritaria sul significativo valore dei luoghi del cuore di Grazia Deledda, è doveroso, a questo punto, continuare la nostra trattazione focalizzandoci sul suo romanzo autobiografico, cercando di considerare l'opera – nonostante sia la sua ultima scrittura giunta a noi – la base di partenza per comprendere al meglio l'autrice a cui l'intero capitolo è dedicato. Capire e stimare Grazia Deledda senza far riferimento a *Cosima* significa tralasciare aspetti personali e intellettuali di fondamentale importanza, rimanendo all'oscuro su quello che Mario Miccinesi definisce «processo genetico della immaginazione della scrittrice»<sup>45</sup>, la quale, proprio nel periodo della sua formazione percepisce, per la prima volta, quella «forza sotterranea»<sup>46</sup> che qualche decennio dopo l'ha fatta divenire la donna che noi tutti conosciamo e senza alcun dubbio la scrittrice «più autorevole del mondo in quell'anno 1926»<sup>47</sup>. Chiunque voglia provare a indagare il mondo deleddiano deve obbligatoriamente avere a che fare con *Cosima*; infatti, a tal proposito, la studiosa Olga Lombardi sottolinea la natura duale del racconto memoriale, poiché:

[...] l'autobiografia è al tempo stesso esistenziale e caratteriale, ripercorre con la memoria la lunga strada del passato e ne sottolinea l'insegnamento morale, ma soprattutto insiste sulle avventure dell'immaginazione che alimentano il formarsi del carattere.<sup>48</sup>

Lo studio tematico che segue vuole, allora, far luce sull'individualità sia intima sia letteraria di Grazia Deledda, la quale, così fuori dal suo tempo storico e priva di correnti di riferimento ma soprattutto autodidatta, nel corso della sua esistenza ha deciso di non essere altro che se stessa con amoroso vigore, lavorativa dedizione<sup>49</sup> e un pizzico di fantasia.

<sup>45</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 106.

<sup>46</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 56.

<sup>47</sup> Patrizia ZAMBON, *Grazia Deledda*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé A. Cavallera e Walter Scancarrello, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2013, p. 256.

<sup>48</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 82.

<sup>49</sup> A tal proposito ricordiamo che la produzione della scrittrice nuorese è una delle più corpose nel panorama del primo Novecento; si contano, infatti, un ingente numero di novelle, più di

### 4.3.1 Memoria familiare

Fin dalle primissime pagine di *Cosima*, si può ben intuire che il tema familiare è uno dei più corposi e cari all'autrice; a tal proposito, per andare a fondo sulla questione e ricostruire il nucleo familiare della protagonista bisogna avere uno sguardo attento su ogni dettaglio e sfaccettatura dei personaggi che sono descritti. L'arte narrativa di Grazia Deledda è densa di particolari, di gesti e di rituali, poiché ogni uomo o donna viene presentato nella sua interezza senza omettere nessuna sfumatura del suo essere, positiva o negativa che sia. Nel fare questo Deledda si dimostra una ritrattista consapevole, poiché affida proprio ai suoi familiari e amici il compito di formare la trama del racconto e proprio in quelle esistenze si condensa, dunque, l'ordito narrativo di *Cosima*.

I personaggi della memoria<sup>50</sup> citati dall'autrice nel corso della sua confessione sono molti; la prima che viene nominata è la serva Nanna, ovvero Nanneda Conzeddu, a cui segue l'altro fidato servitore della famiglia Deledda, Proto, per poi soffermarsi sulla figura della nonna materna Nicolosa Parededdu, i genitori e i sei fratelli: Santus, detto «Santeddu», Andrea, Enza (diminutivo di Vincenza), Giovanna, Beppa (chiamata anche Peppina) e Coletta (diminutivo affettuoso di Nicolina). A partire dall'incipit del romanzo, il lettore viene condotto, *in medias res*, nelle stanze che compongono la casa della protagonista, la quale descrive l'ambiente familiare tramite una raffigurazione fedele e dettagliata, quasi «oggetto per oggetto, fino a ricreare l'atmosfera stessa in cui Cosima-Grazia si muoveva da fanciulla»<sup>51</sup>. Gli spazi della dimora vengono analizzati con scrupolo dalla narratrice che, ora, non cerca più di evadere dalla soffocante realtà sarda come faceva da bambina, ma al contrario:

---

trenta romanzi, alcuni componimenti per l'infanzia e prove di stesura teatrale. Alle opere appena citate vanno aggiunte le infinite collaborazioni con riviste e giornali, molti dei quali sardi: «L'Ultima Moda» (dal 1888 al 1894), «Il paradiso dei bambini» (dal 1888 al 1894), «La Sardegna» (dal 1889 al 1891), «La tribuna illustrata» (1891), «L'illustrazione per tutti» (dal 1891 al 1892), «Vita sarda» (dal 1891 al 1893), «Vita moderna» (1892), «L'eco didattico» (1892), «Boccaccio» (1892), «Natura ed Arte» (dal 1892 al 1900), «Sardegna letteraria e artistica» (dal 1897 al 1902), «Nuova Antologia» (dal 1898 al 1934).

<sup>50</sup> Per completezza di informazioni si rimanda a: Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 135.

<sup>51</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 64.

[...] è preoccupata di ritrovare piuttosto la presenza ed il significato umano dei personaggi che hanno circondato la sua infanzia e costituito le sue prime esperienze.<sup>52</sup>

Il fulcro della casa si ritrova nella cucina – l'«ambiente più abitato, più tiepido di vita e d'intimità»<sup>53</sup> – luogo d'unione per eccellenza, passaggio forzato per chiunque capiti lì dentro o voglia scambiare due chiacchiere con qualcuno; questo spazio viene descritto dall'autrice «con una minuzia lievitata di nostalgia e dal velo del tempo»<sup>54</sup> attraverso queste parole:

C'era il camino, ma anche un focolare centrale, segnato da quattro liste di pietra: e sopra, ad altezza d'uomo, attaccato con quattro corde di pelo alle grosse travi del soffitto di canne annerite dal fumo, un graticciato di un metro quadrato circa, sul quale stavano quasi sempre, esposte al fumo che le induriva, piccole forme di cacio pecorino, delle quali l'odore si spandeva tutto intorno. E attaccata a sua volta a uno spigolo del graticciato, pendeva una lucerna primitiva, di ferro nero, a quattro becchi; una specie di padellina quadrata, nel cui olio allo scoperto nuotava il lucignolo che si affacciava a uno dei becchi. Del resto tutto era semplice e antico nella cucina abbastanza grande, alta, bene illuminata da una finestra che dava sull'orto e da uno sportello mobile dell'uscio sul cortile.<sup>55</sup>

Il camino, il focolare, le forme di formaggio messe ad affumicare e tutti gli strumenti domestici, così semplici e rozzi, ricreano in maniera perfetta l'immagine e gli aromi che proprio tra le mura di quella palazzina, ubicata al numero 86 dell'attuale via XX Settembre, si dovevano sentire. Antonio Floris, nel suo libro *La prima Deledda*, ci fornisce esaustive informazioni proprio sul luogo di nascita di Grazia – la prima casa – precisando che la via XX Settembre era un tempo chiamata in dialetto sardo «guttururu 'e ferreddu» ed era situata «nel rione di Sa bena», e che solo più tardi «fu acquistata una casa più ampia nella parte alta della città, cioè nel rione più antico di Nuoro, Santu Predu» dove la ragazza «visse fino al giorno del suo matrimonio»<sup>56</sup>. La cura riposta dalla scrittrice nell'elencare tutti gli utensili presenti davanti ai suoi occhi è così minuziosamente studiata da Mario Miccinesi, il quale, notando questo amore per i particolari in *Cosima*, sostiene che:

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 3.

<sup>54</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 81.

<sup>55</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 3-4.

<sup>56</sup> Antonio FLORIS, *La prima Deledda*, cit., p. 41.

[...] si tratti non tanto di un'autobiografica rievocazione del proprio ambiente natale, quanto piuttosto di un'attenta e sofferta ricostruzione di un clima, di un'atmosfera, quella stessa in cui la propensione al narrare era venuta via via reperendo gli elementi materiali, gli oggetti esterni.<sup>57</sup>

La prima donna ad essere presentata nel corso del racconto è la serva Nanna, domestica molto giovane, di pacata bellezza, la quale gode di un macabro fascino nostrano completamente naturale disponendo, come ci racconta Cosima, di «occhi castanei di cane buono, un mazzetto di peli all'angolo destro della bocca, i seni lunghi e bassi delle razze schiave»<sup>58</sup>. Nanna, dentro quella casa ci è cresciuta, poiché fin da piccola, assieme alla sua famiglia, ha lavorato per conto di Antonio Deledda<sup>59</sup> e in virtù di questo era considerata tutto fuorché «schiava» grazie alla fiducia che in lei era riposta. Nanna si occupa di preparare ogni giorno bevande e viveri per tutti i figli del suo padrone e con l'occasione riesce a sorseggiare qualche tazzina di caffè in più, la sua bibita calda preferita. Il libro si apre con una scena gioiosa poiché una nuova creatura sta per nascere nella camera da letto in cui la padrona sta, momentaneamente, soffrendo il dolore delle fitte contrazioni. Cosima così felice ed entusiasta ha un compito davvero importante: deve annunciare la buona notizia ai vicini, la venuta al mondo di «un bambino nuovo: un Sebastianino» anche se «risultò poi che era una femmina: ma la bambina desiderava un fratellino; e se lo era inventato, col nome e tutto»<sup>60</sup>. Interessante a tal proposito è la lettura svolta da Nicola Tanda, che in questo primordiale avvenimento, trova spie di:

[...] un primo inizio della sua vocazione al narrare, cioè a comunicare agli altri la realtà del proprio mondo interiore e della fantasia come realtà oggettiva; che è in fondo la qualità più schietta del vero narratore.<sup>61</sup>

Proprio in queste pagine autobiografiche incipitarie comincia la conoscenza e la conseguente descrizione dei fratelli e delle sorelle di Cosima. Il primo fratello maschio

---

<sup>57</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 10.

<sup>58</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 7.

<sup>59</sup> Nanna era Nannedda Conzeddu, moglie di Taneddu Muscetta. In paese girava voce che Antonio Deledda si fosse invaghito di lei, ma erano solo cattive maldicenze frutto di invidie, gelosie e nulla più. Come si può leggere in: Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 8.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>61</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 64.



ricordato è Santus, il maggiore, il quale è visto dagli occhi della piccola protagonista come un ragazzino modello: bello, diligente, senza grilli e donnine per la testa, mai vittima delle emozioni e temprato nel misurare la fantasia poiché egli non ne ha, o forse sì, ma riesce a gestirla totalmente a differenza della sorella. L'unica attività che svolge con vigore e vitalità è frequentare il ginnasio, svolgere i compiti di latino per casa e «approfondire le cose della vita, ma attraverso i libri»<sup>62</sup>. L'istruzione è per il ragazzo l'unico modo per allontanarsi dalla realtà nuorese, frequentando il liceo a Cagliari assieme all'amico e compagno di studi, Antonino. Santus è, inoltre, il personaggio che maggiormente evolve dal punto di vista caratteriale nel corso della trattazione poiché il suo essere subisce un evidente deterioramento psicofisico; da eccellente studente di medicina con passioni letterarie diviene un uomo affetto da continui e massacranti deliri, obbligato a distanziarsi dal contesto sociale in cui ha sempre vissuto per rintanarsi con il fratello Andrea in una casetta vicino al frantoio, proprio come un emarginato. Cosima soffre e si dispera molto per la vicenda toccata in sorte al fratello più intelligente, che avrebbe dovuto portare alto il nome e l'orgoglio della famiglia con il suo titolo di dottore e che invece riuscì a sconvolgere non solo i parenti più stretti bensì l'intero vicinato, infatti:

Per misurare la gravità di queste disgrazie bisogna considerare anche l'intransigenza malevola dell'ambiente dove si svolgevano. Tutti si conoscevano, nella piccola città, tutti si giudicavano severamente, e quelli che meno avrebbero dovuto scagliare la prima pietra erano i più inesorabili. Quando si seppe del ritorno e della perdizione di Santus, fu un lungo compiacersi e sogghignare, fra i conoscenti della famiglia; e i più cattivi erano i parenti.<sup>63</sup>

Il secondo fratello presentato al lettore è Andrea, secondogenito della famiglia Deledda. Andrea è un ragazzo assai diverso da Santus, ha una personalità piuttosto ribelle e poco incline all'obbedienza ma si contraddistingue per il suo grande cuore; infatti, non a caso, protegge la piccola Cosima con amore e gelosia. La bontà del suo animo si scontra però immancabilmente «con tutti gli istinti di una razza ancora primitiva»<sup>64</sup>. Il sentimento che lega i fratelli in maniera indissolubile è la complicità, la bambina, infatti, pende dalle sue

---

<sup>62</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 8.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 51-52.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 33.

labbra, soprattutto quando le promette scampagnate fuori porta col suo modo di fare sempre così dinamico, losco e al tempo stesso divertente: «Domenica ti porterò, a cavallo, al Monte: ma zitta eh?»<sup>65</sup>. Quello che succede al ragazzo, durante la narrazione, si deve ricollegare obbligatoriamente alla sua indole indisciplinata, dal momento che, una volta abbandonati gli studi inizia a frequentare brutte compagnie, dedite al gioco d'azzardo e al vizio del bere. La sua sfacciataggine lo porta addirittura a compiere atti da ladruncolo contro la sua stessa gente, come ad esempio rubare somme di denaro al padre, negando davanti all'evidenza, tanto da portare il buon Totoni sull'orlo della disperazione ad urlargli contro:

«Vedi Andrea: io stesso farò giustizia immediatamente, se tu non riconosci la tua colpa. Ti impiccherò con le mie mani».<sup>66</sup>

Nonostante la severa minaccia, Andrea sembra non cogliere mai l'urgenza di quello che avverte vicino a lui – nemmeno le situazioni più critiche che colpiscono il suo nucleo familiare – questo perché solo su una cosa ha le idee chiare: egli non ha intenzione di crescere come la sua famiglia vorrebbe, non segue gli ammonimenti che potrebbero aiutarlo e per questo non percepisce la gravità dei suoi comportamenti. Cosima, malgrado la tenera età<sup>67</sup>, subisce tutto quello che succede, ne comprende il peso e l'importanza etica come fosse una donna adulta, per questo, nota Mario Massaiu che:

Il solco della paura e del dolore per Andrea non abbandonerà più la scrittrice. E sarà un dolore profondo, che la farà meditare a lungo sulla sorte dell'umanità dei depravati, di coloro che vivono fuori dagli argini della legge e delle regole di convivenza *civile*.<sup>68</sup>

La condotta di Andrea peggiora pagina dopo pagina tra banali furti di galline e spaccio di monete false che provano soprattutto il cuore del signor Antonio, il quale «si accorò talmente che, fatto ogni più grave sforzo per salvare il figliuolo, si accasciò e si ammalò»<sup>69</sup>. Andrea, dunque, sebbene venga ricordato da tutti per via di queste ragioni

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>67</sup> Cosima a questo punto della narrazione ha circa otto/dieci anni.

<sup>68</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 48. Il corsivo è nel testo.

<sup>69</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 49. La morte effettiva di Antonio Deledda è datata 5 novembre 1892.

poco lodevoli, è sempre compreso e aiutato dalla sorella Cosima, con la quale ha un rapporto speciale; anzi, probabilmente, è proprio il suo essere così fuori dagli schemi e dalle convenzioni a toccare le corde più dolci dell'animo della ragazza, la quale sente una singolare propensione per i più deboli. Egli infatti – terminata la descrizione dei suoi difetti – è da considerarsi il primo reale sostenitore della svolta letteraria della già talentuosa ragazza, visto che:

[...] quando si venne a sapere che la sua sorellina Cosima, quella ragazzina di quattordici anni che ne dimostrava meno e sembrava selvaggia e timida come una cerbiatta bambina, era invece una specie di ribelle a tutte le abitudini, le tradizioni, gli usi della famiglia e anzi della razza, poiché s'era messa a scrivere versi e novelle, e tutti cominciarono a guardarla con una certa stupita diffidenza, se non pure a sbeffeggiarla e prevedere per lei un quasi losco avvenire, Andrea prese a proteggerla e tentò, in modo invero molto intelligente ed efficace, ad aiutarla.<sup>70</sup>

Dopo i fratelli maschi, Cosima introduce nella trama del romanzo, le sue due sorelle maggiori: Enza e Giovanna. La loro prima descrizione è speculare visto che – ad occhi esterni – potevano sembrare due gemelline, entrambe minute e graziose, con gli occhioni celesti e i capelli neri raccolti a formare una lunga treccia. Rispetto a loro, la protagonista si sente in difetto; per lei non è ancora giunto il momento di andare a scuola<sup>71</sup>, così non può fare altro che guardarle «con ammirazione e invidia» e pure un pizzico di «timore»<sup>72</sup>. Le sorelle, essendo più grandi di lei, non riescono a giocare volentieri assieme a Cosima, la considerano ancora una bambinetta e così preferiscono istigarla con gli spintoni e le parolacce che hanno appreso tra i banchi di scuola. La piccola protagonista però, così sensibile e già precoce, in cuor suo comprende che Enza e Giovanna non le possono voler male, esse stanno solo vivendo un periodo di formazione delicato, e nulla più. Se il destino riservato ai fratelli Santus e Andrea è tutt'altro che splendido, quello delle sorelle maggiori della famiglia Deledda è ancora più drammatico e luttuoso. La prima sciagura familiare di cui fa esperienza diretta Cosima è la prematura scomparsa di Giovanna, «la più bella di tutte le cinque

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 56. Per approfondire la questione sulla nascita della vocazione letteraria di Grazia Deledda si rimanda al paragrafo 4.3.4.

<sup>71</sup> Cosima inizierà a frequentare la scuola elementare appena compiuti i sette anni d'età.

<sup>72</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 9.

sorelline»<sup>73</sup>, ancora bambina<sup>74</sup>, avvenuta «il giorno di Sant’Antonio», momento in cui Cosima per la prima volta sente «il sapore del più grande dolore che possa colpire una donna»<sup>75</sup>. La stessa terribile condizione tocca in sorte anche alla giovane Enza alcuni anni dopo; la sua morte viene vissuta da Cosima in maniera ancora più lugubre poiché è proprio la ragazza – di quattordici anni appena – ad accorgersi dello stato di malattia della sorella. La vicenda raccontata, con minuzia di particolari, è uno dei momenti più tetri e dolorosi di tutta l’autobiografia. Per l’appunto, Enza si era innamorata del giovane Gionmario<sup>76</sup> e questo fatto era stato visto dagli occhi di alcune zie «vecchie», «zitelle»<sup>77</sup> e arcigne come un motivo di estremo disonore per la famiglia; esse si erano allora presentate a casa della signora Francesca, la madre, desiderose di parlare con lei al fine di avvisarla della cattiva condotta di Enza. Le critiche fatte alla povera e innocente ragazza furono un duro colpo per la madre che però decise di prendere le difese della figlia, così:

[...] si sollevò, come la cerbiatta alla quale vien ferito il figlio, e trovò l’energia di cacciar via le donne e di sollevare e confortare la sua bambina. Poiché tutti i figli, per lei, compreso il più traviato, anzi lui forse più degli altri, erano ancora deboli creature che il Signore avrebbe fatto crescere e rinsavire.<sup>78</sup>

Nonostante questo le «nozze umili e quasi tristi»<sup>79</sup> tra Enza e Gionmaria si dimostrarono una vera e propria disfatta: la povertà dei salari, i continui litigi, le ricorrenti fughe dell’uomo, non fecero altro che incrinare in maniera irreversibile il loro rapporto. Così, un giorno, Enza viene trovata moribonda nel suo letto proprio dalla sorellina Cosima, la quale si accorge subito della presenza di «un odore sgradevole e caldo» esalato dal materasso: è il fetore del sangue. Silenziosa, sola e ormai paralizzata, Enza muore a causa di un aborto nel 1896; le parole scelte dalla scrittrice per descrivere quel momento

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>74</sup> Giovanna Deledda muore all’età di sei anni.

<sup>75</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 28.

<sup>76</sup> Gionmario era uno studente, amico di Andrea Deledda. Egli frequentando assai spesso la casa di Cosima aveva allacciato i rapporti sia con lei sia con Enza, le quali amavano ascoltare i racconti del ragazzo infarciti di pettegolezzi, dicerie e storielle d’amore.

<sup>77</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 53. Le zie in questione erano cugine della madre di Grazia Deledda e si chiamavano: zia Tatana e zia Paschedda M.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

sono cariche di ira e sofferenza, sembrano essere state scritte in preda ad una crisi di pianto, tanto risultano forti e pregnanti:

[...] Enza era morta. Morta, senza dolore, senza coscienza, vuota di tutto il suo sangue malato e turbolento: adesso era bianca, bella, purificata, come una statua di marmo scolpita sul modello di lei. [...] [Cosima], da sola, chiuse i grandi occhi vitrei di Enza, ne lavò il corpo, trasportato in un lettuccio della camera attigua a quella matrimoniale; lo profumò; compose i bei capelli castani intorno al viso diafano, e infine la rivestì del modesto abito bianco di sposa e le calzò anche le scarpette di raso.<sup>80</sup>

La sofferenza della protagonista si trasforma in azione davanti al corpo esanime di Enza che solo a contatto con la morte può tornare bella come una statua, morbida e pura. Nelle viscere della ragazza si scatena qualcosa di nuovo, sicuramente, una reazione fuori dal normale poiché oltre alla tristezza, ella percepisce il senso di una colpa antica. Inizia, allora, ad autocondannarsi per non aver fatto abbastanza, per non aver anticipatamente compreso la disperazione vissuta dalla sorella maggiore che muore come tutti coloro che sono lasciati in disparte, non calcolati e soprattutto non ascoltati.

Cosima sembra mossa da «una forza quasi sovranaturale, come in uno stato di ubriachezza», che vuole descrivere nel dettaglio, poiché essa è:

Ubriachezza di dolore, di disinganno, di spavento della vita, che, come tutte le ubriachezze violente, le lasciò un fondo di amarezza, anzi di terrore; un terrore che non l'abbandonò mai più, sebbene accuratamente sepolto da lei in fondo al cuore come il segreto di una colpa misteriosa e involontaria: l'antica colpa dei primi padri, quella che attirò sul mondo il dolore e ricade indistintamente su tutti gli uomini.<sup>81</sup>

Volendo chiudere il quadro sulle personalità femminili che sono parte integrante della memoria familiare della protagonista, dobbiamo ora soffermarci sulle donne di casa: la nonna materna e la mamma di Cosima. La figura della nonna entra all'interno del racconto fin da subito in quanto è presente a casa durante il parto della figlia per assisterla e badare nel frattempo alla piccola Beppa, sorella minore di appena tre anni.

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 56.

La nonna, a differenza della madre, non crea soggezione nella protagonista e nelle altre sorelle, anzi, viene considerata una loro pari. L'autrice, senza svelarci mai il suo nome<sup>82</sup>, le accosta una delle descrizioni più suggestive legate alla sua fisionomia, essendo una «piccolissima donna fragile», bassa di statura, esile di corporatura, con «mani e piedi da bambina»<sup>83</sup>; a tal proposito Patrizia Zambon, nella sua intervista impossibile a Grazia Deledda, approfondisce questo aspetto affermando che in queste precise pagine di *Cosima* – dedicate all'immagine della nonnina – si trovano fuse insieme armoniosamente più dimensioni narrative, ovvero:

[...] la dimensione fantastica, la dimensione inventiva, la dimensione speculare, la dimensione della tradizione e della memoria.<sup>84</sup>

La vista della nonna, mette in moto la fantasia di Cosima, che non può non trovare somiglianze tra l'anziana signora e «certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra, scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo»<sup>85</sup>. Le «piccole fate» a cui fa riferimento sono le *Janas* – esserini fantastici e folkloristici tipici della cultura sarda – famose perché assai presenti nelle più antiche leggende popolari, la loro fisionomia cambia a seconda del racconto, ad esempio, possono trasformarsi anche in streghe o maghe malefiche. Ultimo personaggio femminile da prendere in considerazione è la madre, Francesca Cambosu (1842 - 1916), chiamata dai familiari e amici Chischedda e citata, una sola volta, con il nome di battesimo – «la signora Francesca»<sup>86</sup> – solo a metà del romanzo. Tutte le descrizioni che si ritrovano nell'autobiografia sottolineano il carattere introverso e malinconico della donna, la quale «si era sposata senza amore, ad un uomo di venti anni più vecchio di lei» e che per tal ragione «non poteva darle la soddisfazione e il piacere dei quali tutte le donne giovani hanno bisogno»<sup>87</sup>. Nonostante fosse una persona onesta, laboriosa e dedita

---

<sup>82</sup> A tal proposito tornano sempre utili le note di Antonio Baldini; nella prima postilla egli ci informa che la nonna materna di Grazia Deledda si chiamava Nicolosa Parededdu, ed era la moglie di Andrea Cambosu. Nicolina, l'ultima figlia, prenderà il nome proprio dalla nonna Nicolosa.

<sup>83</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 11.

<sup>84</sup> Patrizia ZAMBON, *Grazia Deledda*, cit., p. 260-261.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 28.

all'educazione dei suoi sette figli per «dovere innato», l'immagine di Francesca è sempre offuscata da un alone di tristezza, vivo nella sua anima, che l'autrice non vuole nascondere mai. Mario Massaiu, nel suo libro intitolato *La Sardegna di Grazia Deledda*, indaga attorno alla figura materna, notando come il malessere della donna sia qualcosa di inaccettabile secondo un'ipotetica lettura storico-religiosa del periodo, essendo lei:

[...] una madre che poteva e doveva essere felice secondo l'ideale di famiglia paesano-borghese, per cui chi ha molti figli, in quanto doni di Dio, è fortunato e felice. Ma così non fu per la famiglia Deledda.<sup>88</sup>

E riferendosi alla scrittrice, aggiunge che di questo problema «fu sempre consapevole» dal momento che con estremo coraggio e con «una superiore etica interiore» ha sempre cercato di narrare la reale e vera condizione della sua famiglia, anche nei momenti più delicati, come i prematuri lutti, la morte del padre, la decadenza di Santus distrutto dall'alcol e le difficoltà economiche. Ultimo personaggio della memoria da esaminare, il più importante forse per la piccola Cosima, è il padre, il signor Giovanni Antonio Deledda (1820 - 1892), per tutti Totoni. Il padre è una figura centrale all'interno del romanzo, egli è «il capo della famiglia», il padrone indiscusso di tutte le scelte e le decisioni importanti. Il suo ruolo, però, si allarga anche fuori dal contesto strettamente familiare, poiché grazie alla sua personalità e al suo spirito caritatevole frequentano l'abitazione anche altre persone che a lui si rivolgono per riuscire ad avere consigli o soluzioni utili a districare controversie e dispute, chiamate nel gergo popolare "disamistades". Cosima si sofferma svariate volte a raccontare gli aspetti peculiari del carattere del padre, uomo di cultura e di misura, il quale è quasi un modello per la bambina che quando incrocia il suo sguardo – autoritario e dolce al tempo stesso – si emoziona così tanto da sentire il cuore in gola, per via del suo viso, che pareva alla giovane:

[...] il più straordinario di tutti quelli che conosceva: un viso in realtà caratteristico, con la fronte alta, il naso corto a scarpa, la bocca piccola e stretta, fra il grande labbro superiore e il mento quadrato. [...] quel viso semplice di paesano diventato borghese, i segni e i solchi di una intelligenza e di una saggezza non comuni; e gli occhi grigi o azzurri o verdastri secondo

---

<sup>88</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 44.

la luce del momento, potevano essere quelli di un santo ma anche quelli di un guerriero.<sup>89</sup>

Sulle spalle del «guerriero» si appoggiano tutti i membri della famiglia, soprattutto i figli maschi, Santus e Andrea, che rivedono in lui il pilastro portante della casa, quella figura la cui assenza avrebbe cambiato le sorti e il destino generale; così andò, infatti, quando il signor Antonio, dopo una serie interminabile di sofferenze e disgrazie causate principalmente dal secondogenito Andrea, venne colpito da paralisi e, immobilizzato in un letto, si spense il 5 novembre 1892. A questo punto dell'autobiografia, l'autrice, ricorre ad una immagine, tratta dal mondo naturale, molto forte per descrivere e far comprendere al lettore il senso di vuoto che la morte del capofamiglia ha generato; infatti, egli, «l'uomo buono, [...] saggio e giusto» viene paragonato ad una quercia, albero sacro dalle radici ben ancorate al terreno mentre la famiglia si trasforma nell'«umile erba» che cresce vicino alla pianta e che trema per via della sua incolumabile assenza: «[...] la famiglia rimase come l'umile erba tremante all'ombra della quercia fulminata»<sup>90</sup>. La scomparsa del padre incide, inoltre, sullo sviluppo e sulla maturazione della giovane Cosima, la quale, da quel preciso momento, si prende in carico la gestione della casa e la protezione della madre, sempre più debole e chiusa in se stessa. «I destini non felici»<sup>91</sup> ovvero gli affari più urgenti e tipicamente maschili sono, invece, compito del ribelle Andrea, il quale inizia a percorrere un fittizio cammino verso la redenzione, fittizio perché «egli non esita a intascare metà del fitto del bosco e del provento delle mandorle, per sprecarlo col gioco e con le donne»<sup>92</sup>. L'affinità che unisce Cosima al padre si ritrova soprattutto nella vocazione letteraria di quest'ultimo, il quale, non solo è dedito alle incombenze commerciali, bensì ama sperimentare la sua rudimentale arte creativa scrivendo componimenti dialettali «come un umanista primitivo»; in questo modo, proprio, grazie alla «sua parola semplice» e «disadorna» viene riconosciuto dalla figlia come un «poeta», anzi, probabilmente, il primo che l'ha scossa nel profondo e involontariamente motivata.

---

<sup>89</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., pp. 30-31.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>91</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 51.

<sup>92</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 76.



### 4.3.2 Rapporti con il mondo esterno

Sebbene finora le parole scelte per analizzare l'ambiente in cui è cresciuta la giovane protagonista possano tutte ricondursi ad un microcosmo – quello di Nuoro e della casa natale «stretta, quadrata e grezza come una torre»<sup>93</sup> – piuttosto chiuso e isolato dal resto del mondo, a questo punto della trattazione è doveroso cercare di rintracciare tra le pagine di *Cosima*, i momenti in cui alla ragazza è offerta l'opportunità di guardare oltre, verso il continente, al di là del mare, mettendo in azione l'immaginazione, come quando ancora bambina, girovagando per casa, si incantava davanti a quella finestra dalla quale, in punta di piedi, riusciva a scrutare:

[...] i monti: i monti grigi vicini con macchie di boschi, con profili marcati di rocce, con torri di granito: monti più lontani, di calcare azzurrognolo, quasi luminosi al sole di maggio; e altri monti ancora, più alti, più azzurri, evanescenti, monti di leggenda e di sogno.<sup>94</sup>

I legami più forti che Cosima stringe con il mondo esterno si riscontrano in svariate parti dell'autobiografia: sia nei luoghi cari alla sua memoria di fanciulla, come la scuola elementare e le amate gite sul monte Ortobene, sia nelle avventurose serate trascorse dentro le mura della casa paterna ad ascoltare incantata le favole del fedele servo Proto, oppure ad osservare, di nascosto, gli episodi meno felici legati alle minacce dei briganti nei confronti del padre.

Il primo luogo da prendere in considerazione è la scuola, quell'ambiente istituzionale che la bambina ha la possibilità di frequentare a partire dai sette anni d'età. Cosima ascolta le lezioni impartite da una maestra «non del luogo» – chiamata appunto «la Continentale» – in un convento adibito a scuola e lo fa con estrema passione poiché in lei si intravedono già le spie di un talento innato per lo studio e la letteratura, una spontanea dedizione che la porta a iniziare il percorso didattico direttamente dalla

---

<sup>93</sup> Grazia DELEDDA, *Il paese del vento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 40. Nella antologia critica posta all'inizio del volume appena citato, Silvio Ramat nel 1978 considera *Il paese del vento* (1931) una «ravvicinata anticipazione di *Cosima* sia per gli aspetti del costume della vita di provincia, sia per quel che concerne le specifiche fantasie della provinciale fanciulla inesperta», *ivi*, p. 22.

<sup>94</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., pp. 18-19.

classe seconda, grazie agli insegnamenti anticipati dello zio Sebastiano che le insegna a tracciare qualche segno, perché:

[...] Cosima voleva, voleva *sapere*: più che i giocattoli l'attiravano i quaderni; e la lavagna della classe, con quei segni bianchi che la maestra tracciava, aveva per lei il fascino di una finestra aperta sull'azzurro scuro di una notte stellata.<sup>95</sup>

Il tragitto che percorre ogni mattina, assieme alla sorella maggiore o alle sue compagne di classe, è contraddistinto da tappe irrinunciabili, dal momento che «l'andare a scuola» è la sua «unica occasione per uscire di casa»<sup>96</sup>. La bambina passeggia con il naso all'insù dalla meraviglia, ogni insegna o negozio catturano la sua attenzione, anche se tra tutte, la sua bottega preferita in assoluto è, non a caso:

[...] la libreria del signor Carlino, dove si vendono i quaderni, l'inchiostro, i pennini; tutte quelle cose magiche, insomma, con le quali si può tradurre in segni la parola, e più che la parola il pensiero dell'uomo.<sup>97</sup>

Ella si contraddistingue per bravura e metodo, è la più piccola ma anche la più brava scolarotta, tanto da vincere alcuni riconoscimenti e premi prestigiosi, come un «libro del Tommaseo con la copertina bianca fregiata in oro»<sup>98</sup>. Questo periodo scolastico però si esaurisce in fretta, poiché «compie solo il corso delle elementari, fino alla quarta, che deve ripetere, perché è l'ultima classe femminile esistente nel paese»<sup>99</sup>; questo ovviamente, lascia la protagonista con l'amaro in bocca, vista la sua insaziabile sete di conoscenza e poesia. L'istruzione della ragazza continua privatamente assieme ad un professore del ginnasio, il quale le dà lezioni di italiano – «poiché, a dire il vero, ella scriveva più in dialetto che in lingua» – ma che ben presto decide di abbandonare iniziando a ripudiare qualsiasi tipo di formazione accademica, preferendo di gran lunga:

[...] le lezioni pratiche che il fratello volenteroso le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più mirabili di quelle

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 31. Il corsivo è nel testo.

<sup>96</sup> Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 133.

<sup>97</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 30.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>99</sup> Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, cit., p. 22.

scritte sui libri, e portandola in giro, nei villaggi più caratteristici della contrada, alle feste campestri, agli ovili sparsi nei pascoli solitari e nascosti come nidi nelle conche boschive della montagna.<sup>100</sup>

Sempre legata ai ricordi della scuola è la prima «lezione pratica di vita», ironicamente definita così dalla protagonista, ricevuta dalla sua maestra, la quale invece di recapitare al padre di Cosima una lettera dove venivano riportati gli ottimi voti della figliola, ci mise dentro una richiesta di denaro, dato che il marito era un noto ubriacone di paese, che spendeva tutti gli averi per soddisfare il suo vizio e delle sorti della sua famiglia non aveva riguardo. Entrare in contatto con il mondo esterno – quel suo mondo provinciale e arcaico – significa per la precoce Cosima avere a che fare con quotidiane «commedie tragiche della realtà»<sup>101</sup>, che incitano e stimolano la giovane a sviluppare un personale pensiero critico. In lei si riscontra raramente la volontà di condannare in maniera perentoria una situazione, prendendo le distanze e allontanandosi da una società di cui pure descrive le contraddizioni e le vere e proprie situazioni anormali; al contrario, in Grazia Deledda vi è un forte senso di attiva accettazione, ovvero, come riflette anche lo studioso Mario Massaiu, ella:

[...] vivendo, accettando, comprendendo contestò anche, e questo anzi appare uno degli aspetti più appariscenti nella sua formazione umana a contatto con un ambiente dove regna il pregiudizio e il pettegolezzo, dove la miseria propria, la propria condizione, sventurata talvolta, non impedisce che si prendano a bersagli l'altrui miseria, materiale e morale, l'altrui disavventura, l'altrui sorte.<sup>102</sup>

Continuando il nostro studio è opportuno soffermarci, ora, nell'analisi di un altro luogo assai caro alla protagonista: il monte Ortobene, al quale si lega quasi certamente il ricordo più felice della sua giovinezza. Questo ambiente naturale si tramuta per la giovane in una fonte feconda «non solo di vivida ispirazione, ma anche e soprattutto di profondo insegnamento»<sup>103</sup> poiché il pellegrinaggio compiuto in occasione della festa della Madonna presso la chiesetta della Madonna del Monte permette a Cosima di intraprendere un duplice viaggio – simultaneamente onirico e reale – fuggendo qualche

---

<sup>100</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 58.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>102</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 42

<sup>103</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 18.

giorno dalla sua cittadina per «ritrovarsi fra i giganti che vivono alti sino quasi al cielo, compagni dei venti, del sole e degli astri»<sup>104</sup>. La narrazione di questa gita spirituale, in compagnia delle sorelle e di zia Paola<sup>105</sup>, si esprime attraverso particolari rappresentazioni dello scenario di matrice naturale che la ragazza può ammirare; Olga Lombardi, a tal proposito parla di «descrizioni più ariose», rispetto ad altri punti del romanzo autobiografico, giustificate da «una trasparenza insolita, una blandizie di tinte» capaci di attenuare «i colori dei tramonti e dei meriggi, disegnando sullo sfondo di cieli alti e lontani le linee dei monti»<sup>106</sup>. La scrittrice, infatti, dedica molto spazio al nutrito racconto di tutte le tappe di cui è composto il cammino fino alla cima del monte in prossimità del santuario, ogni punto caratteristico ha una pregnante valenza simbolica, come quando vicino all'imbocco della fitta foresta, Cosima rivede l'antichissimo:

[...] ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini.<sup>107</sup>

La natura in *Cosima* è una presenza quasi mistica, a metà strada tra una forza selvaggia e una «madre originaria e feconda», la quale sembra dialogare con i personaggi del racconto, prendere vita dal momento che ella è sempre «vigilantemente e penetrantemente vicina all'animo dei personaggi»<sup>108</sup>. Anche nei momenti più duri della salita sul monte Ortobene, sia Cosima sia le sorelle sembrano non percepire mai la fatica e lo sforzo dell'impresa; prima fra tutti la protagonista che accarezzando i massi sacri e leggendari è rapita dal «grido delle ghiandaie», mentre l'atmosfera si fa densa come un «liquore profumato di menta». La natura, nella produzione letteraria di Grazia Deledda, è una figura ricorrente, soprattutto quel «mondo degli eroi» intoccabili dalle contingenze terrene che offre a Cosima la possibilità non solo di fantasticare divertendosi, ma anche di iniziare a buttare giù i primi esperimenti di scrittura. Nonostante la rusticità dell'ambiente di montagna, la protagonista decide di portare con sé in alta quota un calamaio «avvolto in uno straccio nero e ficcato dentro una scarpa perché nel transito non si rovesciasse»<sup>109</sup>. La suggestione che quei luoghi riescono a

<sup>104</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 70.

<sup>105</sup> Zia Paolo, chiamata anche Paolina è una sorella del padre di Grazia Deledda.

<sup>106</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 83.

<sup>107</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 70.

<sup>108</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 20.

<sup>109</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 72.

trasmettere alla protagonista aiuta e spinge Cosima a cercare il proprio spazio, quella piccola nicchia che diventa la sua «primordiale dimora» dove rintanarsi per trascorrere i giorni della novena facendo quello che ama di più: guardare la realtà che la circonda, farsi trasportare dalla situazione onirica e scrivere adempiendo a ciò che ella considera come il suo «mistero d'arte», trasformando quegli istanti in attimi di alta sacralità.

Le ultime due occasioni da prendere in esame per riuscire a delineare e rintracciare nel testo i momenti in cui la protagonista – questa volta in maniera indiretta – riesce a fare esperienza del mondo anche nei suoi aspetti più critici e meno lieti, si devono ripescare in due episodi che spiccano particolarmente tra le pagine del romanzo: il primo si ricollega alla favola del muflone raccontata da Proto, il secondo all'arrivo dei banditi nella casa paterna. In entrambe le situazioni la giovane Cosima si misura con sentimenti ed emozioni mai provate prima, che contribuiscono a fortificare il suo animo, di natura già ben strutturato, visto che «si sentiva anche lei in corpo una smania di amazzone, un ardore di eroina da avventure audaci»<sup>110</sup>. Una delle qualità più evidenti nella protagonista è la sua spiccata capacità di ascolto; Cosima, infatti, ama ascoltare le parole e i racconti degli altri, i suggerimenti e le lezioni della maestra, le poesie e gli aneddoti mondani di Gionmario, eppure, la favola udita dal servo Proto pare scuoterla maggiormente perché è in grado di accendere in lei il «sentimento magico della favola»<sup>111</sup>, forse per la prima volta. Mario Miccinesi, riguardo questa particolare caratteristica di Cosima, riflette su un aspetto secondario ma non per questo meno importante, ovvero la concreta «identificazione» che la protagonista compie quasi automaticamente, essendo una tendenza prettamente infantile, dopo aver udito certe rocambolesche vicende, dal momento che:

La bambina non è solo colpita dalle storie che sente raccontare dai servi, dai paesani, dagli amici del padre, ma addirittura pensa «che sarebbe stata anche lei buona, come sentiva raccontare dai servi quando ritornavano di campagna, a commettere un furto, un abigeato, e a farne sparire le tracce in modo che nessuno avrebbe mai sospettato del vero colpevole».<sup>112</sup>

Dopo una fitta ed eccezionale nevicata che blocca tra le mura della dimora tutta la famiglia, Cosima adagiata con la testa sul ventre della serva, protetta e riscaldata dal

---

<sup>110</sup> *Ivi*, pp. 99-100.

<sup>111</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 72.

<sup>112</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 13.

fuoco che arde incessantemente nel camino, inizia a lasciarsi trasportare in mondi remoti e fantastici con lo sguardo assorto verso il narratore, ovvero il domestico:

[...] un uomo dei paesi: si chiamava Proto; basso e tozzo, con una gran barba rossiccia quadrata e gli occhi verdognoli, aveva un aspetto quasi fratesco; e infatti era molto religioso e semplice, di una innata bontà francescana; raccontava sempre storie di santi, sebbene Andrea e la stessa Cosima preferissero leggende o racconti briganteschi: ma questi egli li lasciava all'altro servo, che era amico dei latitanti ed anche dei banditi: per contentare i padroncini Proto sceglieva una via di mezzo e narrava certe lunghe favole che sembravano romanzi.<sup>113</sup>

Dato che il mondo fantastico è quello preferito dalla protagonista, Proto, esaudendo le preghiere della piccola, rievoca una leggenda originaria del suo paese, poiché egli non proviene da Nuoro bensì da un villaggio nei pressi del massiccio del Gennargentu. Protagonista mitico della vicenda è un muflone – animale non raro in quelle località di montagna, caratterizzato da un'indole piuttosto mite e docile – il quale si lega ad una giovane sposa diventando un assiduo frequentatore della sua casa in assenza del marito. Il rapporto tra il muflone e la ragazza cresce di volta in volta e si trasforma in concreto affetto da parte di entrambi, ma soprattutto da parte di lei che è intenerita dall'animale in maniera spontanea. Cosima è affascinata dal magico segreto che si nasconde dietro questo legame extra ordinario, difatti resta a bocca aperta nel sentire i particolari della leggenda, soprattutto il suo finale<sup>114</sup>, drammatico e sofferto, che:

[...] le destava una impressione profonda, quasi fisica, il mistero della favola, quel silenzio finale, grave di cose davvero grandiose e terribili, il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 23. L'episodio in questione si trova in questa edizione da pagina 23 a pagina 27.

<sup>114</sup> Il muflone viene ucciso da un colpo di fucile sparato da un ignoto personaggio, di cui non viene mai fatto palese il nome, generando la disperazione della sposa che «al chiarore della neve si avvanza fino alla muriccia e trova il muflone ucciso, con gli occhioni spalancati che brillano ancora di dolore»; *Ivi*, p. 27.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

Anche in questo caso, dunque, l'evidente «*imprinting* psicologico»<sup>116</sup> che il racconto ha generato nella mente di Cosima, viene reso vivo grazie alla penna di Grazia Deledda, la quale in queste pagine riesce sapientemente a catturare l'attenzione del suo pubblico; a conferma di ciò, lo studioso e critico Nicola Tanda nella sua analisi specifica su questo preciso passaggio di *Cosima* afferma che:

Le qualità della scrittrice appaiono evidenti nella capacità di portare al limite del reale la favola e nel rendere sensibile il comportamento dell'animale così da destare nel lettore un'ansia che turba e incanta al tempo stesso. C'è nel racconto come l'eco della leggenda popolare ingentilita però e rivissuta dall'arte consapevole della scrittrice.<sup>117</sup>

L'ultimo aneddoto che dobbiamo approfondire in questo paragrafo riguarda l'episodio dei briganti, i «due fratelli nuoresi Serra-Sanna, appartenenti alla banda Corbeddu»<sup>118</sup>. L'avvenimento in questione ha come protagonista il padre di Cosima, il signor Antonio Deledda, il quale viene sempre rappresentato nel corso del romanzo come l'emblema della bontà e della carità, poiché «esercitava, senza volerlo, un fascino benefico in tutti quelli che lo avvicinavano»<sup>119</sup>. Per la prima volta, al magnanimo Antonio vengono accostati due tipi loschi, due banditi armati che una notte entrano nella sua casa per intimorirlo chiedendogli la concessione di una zona di bosco di sua proprietà sul monte Ortobene<sup>120</sup>. Questa vicenda risponde ad una malsana suggestione molto comune al tempo, ovvero la positiva mitizzazione del «banditismo locale»<sup>121</sup> che si aggiudicava un «carattere quasi epico» nella mente dei più, soprattutto in quella di un domestico della famiglia Deledda, «il servo malarico»<sup>122</sup> che «parlava sempre di banditi e delle loro

---

<sup>116</sup> Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 14.

<sup>117</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 72.

<sup>118</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 49.

<sup>119</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 44.

<sup>120</sup> La vicenda è anticipata dall'incontro tra il signor Antonio e una giovane donna, sorella dei banditi, la quale, inviata a casa dei Deledda per anticipare la trattativa, domanda gentilmente: «Lei possiede sul Monte Orthobene, un bosco di lecci, che tutti gli anni affitta per il pascolo delle ghiande ai porci. Si vorrebbe averlo noi in affitto questa prossima stagione»; in *Ivi*, p. 40.

<sup>121</sup> Per approfondire la questione si rimanda al capitolo: *Etica e determinazione del banditismo all'interno della civiltà pastorale barbaricina*, in Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., pp. 86-98.

<sup>122</sup> Il suo nome completo si può leggere solo qualche pagina dopo: Juanniccu Marongiu.

imprese brigantesche»<sup>123</sup>, tanto da lasciarsi trasportare da questa influenza, vaneggiando:

[...] sogni di libertà, di imprese ove, più che altro, il ribelle alle leggi sociali ha modo di spiegare il suo coraggio, la sua abilità, la sua forza d'animo, il disprezzo per il pericolo e la morte.<sup>124</sup>

In questo passaggio dell'opera la volontà della Deledda è quella di comparare i due atteggiamenti, da una parte il padre, il quale seppur spaventato dalla situazione non perde mai il controllo in nome della società e delle sue leggi, dall'altra parte i due criminali, che stanno semplicemente svolgendo le quotidiane attività di estorsione, che li ha portati a diventare ricchi rubando con la forza la roba altrui. Nicola Tanda puntualizzando su questo aspetto colloca l'azione dei due briganti in una «dimensione vitalistica fuori dalla storia», mentre il comportamento del padre è visto in un'ottica «reale e storica»<sup>125</sup>. L'atteggiamento di quest'ultimo è così naturale e spontaneo che assume una valenza quasi eroica; al timore e alla paura si sostituiscono la pacatezza e il buon modo che emergono da ogni gesto del signor Antonio, il quale chiamando i furfanti «amici» e offrendo loro ristoro e ascolto, compie «un vero miracolo»<sup>126</sup>. La forza morale di Antonio Deledda vince sul ricatto dei briganti ma non sul destino del servo Juanniccu che, preso dalla foga del momento e dalla forte attrattiva che il fenomeno criminale ha su di lui, viene trascinato dentro l'organizzazione della banda dei fratelli Serra al fine di diventare concretamente un ribelle, come aveva spesso desiderato, incarnando il concetto stesso di «balentia», poiché:

[...] l'uomo, il vero uomo, deve sapersi difendere dagli attentati che la natura – natura come terra e come uomo – contro di lui allestisce; e “balente” non è il volgare delinquente, ma colui che, stretto dalle necessità, sa resistere.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 77.

<sup>126</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 43.

<sup>127</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 92.



### 4.3.3 Esplorazione individuale e autodeterminazione

«Curiosa e intelligente», «paziente e silenziosa», «selvaggia e timida», ma anche «coraggiosa» e pure «ribelle»: ecco, senza superbia, come si presenta al lettore la piccola Cosima tra le pagine dell'autobiografia. In questo lungo racconto personale riguardante la sua infanzia e giovinezza, infatti, l'autrice non manca mai di delineare sia il cambiamento fisico della bambina che diventa prima adolescente e poi donna, sia il suo percorso di formazione e di crescita individuale.

Il primo ritratto fisico di Cosima è abbastanza puntuale e appare già nelle primissime pagine, infatti ella è: «una bambina bruna, seria, con gli occhi castanei, limpidi e grandi, le mani e i piedi minuscoli, vestita di un grembiule grigiastro [...] più paesana che borghese»<sup>128</sup>. La scrittrice nuorese nella sua volontà di raccontare e descrivere la propria vicenda esistenziale ha a cuore lo sviluppo della sua protagonista, e questo si nota molto bene dal fatto che ama precisare nel racconto l'andamento cronologico e gli anni della ragazza, così come i suoi mutamenti dovuti all'età; a tal proposito si leggono più rappresentazioni e dunque evoluzioni della giovane; a quattordici anni è:

Piccola di statura, con la testa piuttosto grossa, le estremità minuscole, con tutte le caratteristiche fisiche sedentarie delle donne della sua razza, [...] aveva però una carnagione bianca e vellutata, bellissimi capelli neri lievemente ondulati e gli occhi grandi, a mandorla, di un nero dorato e a volte verdognolo, con la grande pupilla appunto delle donne di razza camitica, che un poeta latino chiamò "doppia pupilla", di un fascino passionale irresistibile.<sup>129</sup>

Verso la fine del libro, invece, Cosima ha:

[...] già venti anni; ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più. Il viso bianco, corrucciato, gli occhi che sembravano selvaggi, la fronte coi capelli tirati su e stretti con la noncuranza delle donne vecchie.<sup>130</sup>

È evidente che alla protagonista – a differenza delle sue coetanee – non interessi raffigurarsi bella o graziosa agli occhi degli altri, anzi, in tutte le rappresentazioni la

<sup>128</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 5.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 93

caratteristica che emerge maggiormente è la sua caparbia nell'affrontare gli imprevisti della vita, di cui ha iniziato a far esperienza fin da piccola. Ogni lutto o dolore rinvigorisce la sua personalità, Cosima è introversa, modesta ma estremamente determinata nelle sue scelte, come confida l'autrice in una lettera indirizzata a Epaminonda Provaglio, datata 15 maggio 1892:

Le farò la mia *silhouette* in due o tre righe. Ho vent'anni e sono bruna e un tantino anche... brutta, non tanto però come sembro nell'orribile ritratto posto in prima pagina di *Fior di Sardegna*... Sono una modestissima signorina di provincia, che ha molta volontà e coraggio in arte, ma che nella sua vita intima, solitaria e silenziosa, è la più timida e mite ragazza del mondo.<sup>131</sup>

Così, in maniera incisiva, l'autrice parla di sé come di una ragazza bruttina ma coraggiosa, la quale è capace di andare oltre la banale superficie delle cose per scavare a fondo tra le viscere della sua interiorità, facendosi scivolare addosso stereotipi e pregiudizi e riuscendo, in questo modo, da un lato a «superare con coraggio le avversità della vita», dall'altro a sviluppare la «volontà caparbia di realizzarsi nel mondo dell'arte»<sup>132</sup>. In questo aprirsi verso il mondo degli adulti, Cosima comincia a sperimentare l'innocenza dei primi innamoramenti: per Antonino, per un musicista sconosciuto e infine per lo storpio Fortunio. Anche se è difficile definirlo attraverso il concetto di amore, il sentimento che Cosima sente alla vista di Antonino ci assomiglia molto. Egli frequenta assai spesso la casa dei Deledda per via dell'amicizia che lo lega a Santus<sup>133</sup> ed essendo caratterizzato da una personalità affascinante e letterata, colpisce l'attenzione della ragazza, fin da subito attratta dal quel «bellissimo giovine bruno dall'aria un po' beffarda»<sup>134</sup>. Cosima è affascinata da questo giovanotto, che «nei suoi ritorni dal continente per brevi vacanze appariva alla fanciulla circondato di un prestigio che gli atteggiamenti ispirati al modello dannunziano accrescevano»<sup>135</sup>; in quel periodo, infatti, la carriera di Gabriele D'Annunzio aveva raggiunto livelli importanti e Cosima non poteva

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 141. Questo scambio epistolare viene riportato in una dettagliata nota da Antonio Baldini.

<sup>132</sup> Antonio FLORIS, *La prima Deledda*, cit., p. 35.

<sup>133</sup> I due sono prima compagni di studi e in seguito amici, entrambi studiano medicina lontano, presso un liceo di Cagliari e rientrano poche volte a casa, solo durante le festività genericamente. Ogni ritorno genera in Cosima e nei familiari grande entusiasmo e curiosità.

<sup>134</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 35.

<sup>135</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 84.

non sentirne l'influenza, visto che egli era venuto pure in visita proprio nel paese della ragazza. Gli impulsi che muovono la ragazza sono puri e privi di desideri passionali o fisici: non un bacio, nemmeno un abbraccio, solo una forte attrazione piena di timore e vergogna, probabilmente, come ogni primo amore non riconosciuto dovrebbe essere. Dimenticare Antonino fu relativamente semplice e veloce, prima con «un ragazzo che sapeva comporre musica, oltre a poesia» e che le aveva inviato delle lettere di ammirazione, ma questo attaccamento durò poco visto che:

Fu il suo primo amore lontano, tutto suo, poiché dell'ignoto musicista non seppe mai l'indirizzo, neppure il nome, – e se ne sapeva l'età e il sesso era perché i versi li svelavano: – ed egli non scrisse, non parlò, non cantò più.<sup>136</sup>

In seguito fu il turno di Fortunio, unico personaggio all'interno del romanzo a cui l'autrice decide volutamente di cambiare il nome. Egli era figlio del cancelliere e come il padre anche lui lo divenne; inoltre sempre Antonio Baldini nelle sue preziose note ci informa anche di un'altra modificazione: «come il nome è cambiata anche la natura dell'imperfezione che lo affliggeva: non era zoppo, ma guercio»<sup>137</sup>. Cosima si lega a Fortunio quasi per compassione, è un ragazzo troppo sfortunato, orfano di madre, zoppo dalla nascita ma con una viva vocazione poetica. La ragazza, che è ormai una adolescente, inizia a provare verso di lui i primi istinti sessuali per via di quelle sue labbra, che tanto la stimolano:

[...] egli aveva una bella bocca, carnosa ma non sensuale, o, se mai, di una sensualità sana e attraente come quella di un frutto maturo. Per la prima volta ella ebbe la sensazione di ciò che doveva essere un bacio, la sensazione fisica; un bacio carnale tra due che si desiderano.<sup>138</sup>

Il racconto di questo amore impossibile assume nell'opera un valore più alto e morale rispetto all'avvenimento di per sé; la scrittrice, infatti, attraverso questo episodio amoroso ci sottolinea, ancora una volta, la sua innata propensione verso una categoria di uomini troppo spesso emarginata e allontanata dal contesto sociale; d'altronde, chi poteva innamorarsi di Fortunio se non Cosima? Chi avrebbe apprezzato quei suoi versi

---

<sup>136</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 79.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 81-82.

di poeta meschino «diseredato in tutto, anche nelle sue velleità di intellettuale»<sup>139</sup>? Inoltre, a chi avrebbe giovato la compagnia di un giovanotto che le appariva inferiore, fisicamente e socialmente?

Cosima sola era capace di quelle avventure, con uno storpio, un bastardo, un rinnegato dalla sorte.<sup>140</sup>

Nonostante la storia termini nel peggiore dei modi con la presa di coscienza da parte della protagonista dell'impossibilità di portare avanti una relazione di questo genere, Fortunio resta un personaggio essenziale per comprendere la psicologia della giovane Cosima nel suo percorso di maturazione e formazione. Anche Olga Lombardi, analizzando questo aspetto, considera la relazione con Fortunio un elemento fondamentale per la piena presa di coscienza in Cosima, in primo luogo del suo valore di donna, in secondo luogo dell'inizio della sua reale carriera di scrittrice; leggiamo infatti che:

[...] da questo episodio la giovane donna esce con un'accresciuta coscienza del proprio valore, per cui «decise di sorvegliarsi, di vivere con una sua certa religione»; il suo impegno letterario diventa severo, si ispira all'umile vita della sua gente, alle sue tradizioni, al carattere, al linguaggio.<sup>141</sup>

Dalla percezione della propria corporeità alle prime pulsioni amorose, dalla paura di un incrocio di sguardi fino ai baci dati di nascosto in qualche angolo protetto della casa; così, Cosima inizia a guardare dentro di sé con gli occhi di una ragazza che è divenuta donna e si vede ormai pronta a fare il grande passo – pur sempre tenendo conto dei propri mezzi e dei propri limiti di scrittrice donna – ma volenterosa di lavorare sodo, con la testa china sullo scrittoio, senza più sostare «alla finestra, per aspettare il passaggio della meteora»<sup>142</sup>. Tra i momenti più alti dell'autobiografia è doveroso segnalare proprio la graduale crescita interiore da parte della protagonista che mette a fuoco ogni fase di questo processo individuale, analizzando le sensazioni e le emozioni provate così, da

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>141</sup> Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, cit., p. 84.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 89.

farle percepire al lettore stesso che non può dimostrarsi indifferente davanti al cammino di una fanciulla che decide con grande saggezza ed emancipazione di:

[...] non aspettare più nulla che le arrivasse dall'esterno, dal mondo agitato degli uomini; ma tutto da sé stessa, dal mistero della sua vita interiore.<sup>143</sup>

#### 4.3.4 Scrivere: «una forza sotterranea»

Giunti quasi al termine della nostra trattazione sulle questioni centrali che contraddistinguono l'ultima opera autobiografica della scrittrice nuorese, ci accingiamo ora a prendere in esame una tematica tra le più rilevanti all'interno del volume, ovvero la nascita della vocazione letteraria in Cosima, a cui segue una breve cronistoria dei suoi primi esordi nel mondo della letteratura fino alla partenza per Cagliari e all'abbandono definitivo della sua isola. Dalle segrete ambizioni fino ai progetti giovanili, dai contatti con le prime riviste ai litri di olio rubati dal frantoio per comprare i francobolli da appiccicare alle pagine da spedire all'editore, dalle malelingue delle vecchie zie zitelle fino alle critiche più dure; tutto si può dire, fuorché affermare che il cammino artistico di Grazia Deledda sia stato un percorso semplice da intraprendere. A tal proposito bisogna contestualizzare il momento storico nel quale la giovane decide di fare questa impegnativa scelta di vita, una prova di forza più che di talento, a causa della chiusa mentalità sarda del periodo, nella quale «il ruolo della donna era legato tradizionalmente alla casa e ai figli, e la letteratura era prevalentemente orale, costituita dalla rievocazione delle gesta mitiche degli avi barbaricini»<sup>144</sup>.

In virtù di quanto detto, come può essere stata vista, allora, la rivoluzionaria e ingestibile Cosima agli occhi dei suoi compaesani, uomini e donne che fossero?

La giovane Grazia era vista quindi come doppiamente «ribelle», in quanto donna e in quanto scrittrice, e di questo lei stessa è stata, fin dall'inizio, assolutamente consapevole: ad Angelo De Gubernatis raccontava di essere

<sup>143</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 107.

<sup>144</sup> Manuela RICCI, Elena GAGLIARDI, *Nel paese del vento. Grazia Deledda, Lina Sacchetti, Isotta Gervasi a Cervia*, Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 24.

«odiata dalle donne [...], il cui emblema, ad ogni passo della vita è la finzione».<sup>145</sup>

Se, come leggiamo, Grazia Deledda viene presa di mira perché donna e scrittrice, vi è, a mio avviso, un terzo elemento fondamentale da considerare per esaurire la riflessione. Il forte dissenso provocato dalla giovane letterata si alimenta, oltre che di *genere* nella sua accezione sia biologica sia culturale, anche di territorialità in senso stretto; ella infatti, nella sua libera condizione di donna e di scrittrice ha volutamente deciso di farsi ispirare in primo luogo proprio dalla sua terra-madre, analizzandola senza filtri o semplificazioni e portando a galla soprattutto le questioni più scomode e corrotte, le storie più avventurose e criminali, dunque, senza mezze misure, il vero dramma del ritmo esistenziale quotidiano, per il fatto che:

La Deledda non copre la classe di appartenenza, come non copre la sua famiglia, di pietosa e ipocrita comprensione. Semmai la comprensione sarà successiva, e in lei sarà unita alla generale visione religiosa.<sup>146</sup>

Un'altra interessante riflessione ci arriva sempre dal letterato sardo Mario Massaiu, il quale esponendo la propria opinione in merito a questa precisa presa di coscienza da parte di Grazia Deledda, definisce l'autrice come una donna estremamente coraggiosa poiché ha saputo eroicamente rompere «con le convenzioni del suo villaggio e della patriarcale civiltà sarda, che voleva la donna relegata nell'ambito delle pareti domestiche, docile, remissiva, intenta al fuso e alla spola, a procreare e ad allevare i figli»<sup>147</sup>. La caparbità, di cui abbiamo già accennato qualcosa nel precedente paragrafo, viene qui testimoniata e giustificata, soprattutto quando ella «fu presa a bersaglio»<sup>148</sup> dopo le prime pubblicazioni con annesse previsioni funeste sul suo avvenire. Ora, andando per ordine, entriamo nel vivo della questione rintracciando proprio nel testo di *Cosima* i momenti che l'autrice dedica alla tematica presa in oggetto nel nostro paragrafo. Leggendo per intero il romanzo, il lettore entra progressivamente in contatto

---

<sup>145</sup> *Ibidem*. La lettera riportata ad Angelo De Gubernatis è inviata da Nuoro il 13 luglio del 1983 e si può leggere nella sua interezza in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la letteratura 1926*, a cura di Francesco DI PILLA, Milano, Fabbri, 1966, p. 421.

<sup>146</sup> Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, cit., p. 56.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

con questa evoluzione della protagonista, prima personale e dopo professionale, la quale prende avvio attraverso una originaria passione per la lettura e che solo in seguito si concretizza sotto forma di scrittura. Come sottolinea Patrizia Zambon, però, questo non avviene in maniera unitaria bensì frammentaria, dal momento che:

Grazia Deledda non concentra lunghe pagine sul tema della lettura; piuttosto ne dissemina note lungo il racconto, sempre legandolo ad un momento, ad un'esperienza diretta del 'suo' vivere.<sup>149</sup>

Cosima, fin da piccina, adora i libri poiché, sebbene non li possa ancora leggere, hanno su di lei un potere magico, come testimoniato già nelle prime pagine del volume quando la bambina durante la presentazione iniziale della dimora capita accidentalmente nella camera dei fratelli maggiori e resta imbambolata davanti ad alcune figure presenti in un grande libro «proibito da toccare»: un «atlante celeste»<sup>150</sup>, pieno di fogli azzurri spessi e puntini gialli a forma di stella. La passione per i libri porta la protagonista a leggere di nascosto qualsiasi cosa le capiti sotto mano, per cercare, tramite le vicende altrui, di mettere in moto la fantasia, ipotizzando una «vita lontana, diversa dalla sua, e che pure le sembrava di aver un giorno conosciuto»<sup>151</sup>. Mentre gli impulsi verso il mondo della letteratura crescono sempre più, i gusti personali della giovane si affinano; ella, ad esempio, resta positivamente colpita dalla lettura de *I Martiri* di François-René de Chateaubriand, si documenta – senza troppo entusiasmo – sul piano poetico leggendo i versi del carismatico Gabriele D'Annunzio, ma sopra tutte le altre cose, predilige i giornali e le riviste<sup>152</sup>, che sono gli unici strumenti utili a sua disposizione per tenersi aggiornata sull'attualità, sia generale sia intellettuale. Il marcato disgusto per quelli che Cosima chiama «studi libreschi» trasformano la protagonista in una autodidatta che si nutre di libri di svariati, e non sempre adatti, generi reperiti in base al caso e alla disponibilità, in assenza di consigli e orientamenti precisi. Le letture, dunque, cominciano ad intensificarsi, Cosima è curiosa e sagace, anche se lontana dai centri

---

<sup>149</sup> Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., p. 140.

<sup>150</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 18.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>152</sup> A tal riguardo, in una lettera a Epaminonda Provaglio datata 23 febbraio 1892, Grazia Deledda scrive: «I libri e i giornali sono i miei amici e guai a me senza di loro»; in Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, cit., p. 3.

letterari continentali più attivi non si lascia buttar giù da nulla poiché, come narra Antonio Floris:

[...] la piccola Grazia voleva fare sul serio e perciò a furia di leggere le cose degli altri, finì col farsi leggere a sua volta: insomma, riuscì a scrivere per davvero. E per tante ragioni.<sup>153</sup>

Le «tante ragioni» di cui parla Antonio Floris si sintetizzano molto bene attraverso le parole dell'autrice stessa, la quale definisce la scrittura una «forza sotterranea»<sup>154</sup>, un vitale impulso che la porta, quasi in maniera involontaria, a comporre racconti e novelle. Deledda, utilizzando una terminologia piuttosto incisiva, parla proprio di «costrizione» alla scrittura, dal momento che questa «forza» la costringe a ideare, a cimentarsi, a imitare altri poeti e scrittori, a descrivere paesaggi e perfino a provare ad evadere «dalla monotonia claustrale della propria vita», perché ella «scrive: per un bisogno fisico, come le altre adolescenti giocano o vanno ai convegni d'amore»<sup>155</sup>. La tenacia di Grazia Deledda non può essere limitata da nessuno, né dai parenti che dopo aver scoperto la sua vena artistica si mettono in allarme<sup>156</sup>, né dalle «zia inacidite» e nemmeno dai turbamenti della madre; lei ha solo un destino da seguire, una strada verso l'arte e la gloria. Tra le pagine di *Cosima*, la scrittrice – nella cronistoria del suo esordio – confessa anche quali sono i motivi che la spingono ad inviare il suo primo racconto alla rivista l'«Ultima Moda»<sup>157</sup>, e lo fa in questi termini:

E dunque alla nostra Cosima salta nella testa chiusa ma ardita di mandare una novella al giornale di mode, con una letterina piena di graziose esibizioni, come, per esempio, la sommara pittura della sua vita, del suo

<sup>153</sup> Antonio FLORIS, *La prima Deledda*, cit., p. 39.

<sup>154</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 56.

<sup>155</sup> Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, cit., p. 24.

<sup>156</sup> L'unico personaggio del romanzo che, al contrario, sprona la ragazza a perseverare e a credere nel suo sogno è il fratello Andrea Deledda. A tal proposito si rimando al paragrafo 4.3.1 del seguente capitolo.

<sup>157</sup> Rivista romana considerata esclusivamente per signorine e descritta da Cosima con queste parole: «L'Ultima Moda, coi suoi figurini di donna dall'alta pettinatura imbottita, la vita sottile e il panierone prominente, l'ombrellino grande a merletti come quello del Santissimo Sacramento, e i ventagli di piume simili a quelli del Sultano, era la gioia, il tormento, la corruzione delle ragazze. Nelle ultime pagine c'era sempre una novella, scritta bene, spesso con una grande firma: non solo, ma il direttore del giornale era un uomo di gusto, un poeta»; in Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., pp. 62.



ambiente, delle sue aspirazioni, e soprattutto con forti e prodi promesse per il suo avvenire letterario.<sup>158</sup>

La novella in questione è *Sangue sardo*, un ingenuo esperimento letterario pubblicato nel 1888, a cui seguono a distanza di pochi mesi altri due brevi componimenti: *Remigi Halder* e *Memorie di Fernanda*<sup>159</sup>. Cosima è una «piccola grafomane»<sup>160</sup>, ossessionata dalla penna, si lascia andare nella stesura delle prime novelle ma anche dei romanzi. L'unico scoglio da superare, oltre a quello legato alla tradizione culturale della sua Nuoro, è a livello economico, poiché la ragazza per riuscire a inviare i plichi all'editore col manoscritto «accuratamente involto in tela e carta, con una rete di spaghi che deve resistere al lungo viaggio di terra e di mare»<sup>161</sup> deve compiere un atto poco consono alla sua persona, ovvero sottrarre dei litri d'olio dalla cantina della casa paterna al fine di rivenderlo e reperire così il denaro per la spedizione, dal momento che per «la scrittrice, la poetessa, la creatura delle nuvole» è assolutamente «necessario andare avanti a tutti i costi»<sup>162</sup>. L'ostentazione porta Cosima alla fama, i giornali infatti cominciano a parlare di lei, quella ragazzina di provincia, seppur isolata dal resto del mondo inizia ad incuriosire molti letterati e appassionati; così, ad appena vent'anni, ha le idee ben chiare sul suo futuro, come possiamo leggere in una lettera inviata nel 1890 al politico Maggiorino Ferraris nella quale afferma:

[...] Ho bisogno di una guida ma solo per qualche anno ancora. Lo sento e lo dico senza falsa modestia sicura di essere compresa, senza aver paura di nulla e di nessuno. Avrò fra poco vent'anni; a trenta voglio aver raggiunto il mio scopo radioso quale è quello di creare da sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda.<sup>163</sup>

La scrittrice decide, allora, di terminare la sua autobiografia proprio nel momento in cui, per la prima volta, viene offerta a Cosima la possibilità di prendere un treno verso Cagliari, allontanandosi così dal suo paese e incontrando, con non poco imbarazzo, i suoi

---

<sup>158</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

<sup>159</sup> I primi racconti nominati sono esercizi di scrittura ancora molto acerbi dal punto di vista stilistico, i quali però risultano essere testimonianze interessanti per capire l'ingenuità con cui Cosima inizia a cimentarsi nella sua produzione letteraria.

<sup>160</sup> Grazia DELEDDA, *Cosima*, cit., p. 84.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 75-76.

<sup>163</sup> Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, cit., p. 31.

ammiratori. In queste ultime pagine si percepisce la difficoltà e la meraviglia che prova la protagonista nel realizzare, questa volta in maniera definitiva senza fantasticherie, le fattezze del suo avvenire: quello di una donna che, come afferma Patrizia Zambon, «non è diventata “invece” una scrittrice» bensì «“anche” una scrittrice»<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Patrizia ZAMBON, *Grazia Deledda*, cit., p. 265.

### ***Bibliografia generale***

- Giovanni PAPINI, *Le speranze di un disperato*, 1911, in: Giovanni Papini, *Maschilità*, Firenze, Vallecchi, 1921
- Giovanni PAPINI, *Un uomo finito*, Firenze, Vallecchi, 1925
- Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943
- Scipio SLATAPER, *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1950
- Angelo ROMANÒ, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «La Voce» (1908-1914)*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960
- Scipio SLATAPER, *Il mio Carso*, Milano, Il Saggiatore, 1970
- Franco CONTORBIA, *Primo Tempo (1922-1923)*, Milano, Celuc, 1972
- Jean STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975
- NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, La Tartaruga, 1975
- Julia KRISTEVA, *Femminilità e scrittura. A partire da Polylogue*, in *Eretica dell'amore*, a cura di Edda Melon, Torino, La Rosa, 1979
- Sibilla ALERAMO, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, a cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1979
- Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981
- Clelia MARTIGNONI, *Autobiografismo metafisico vociano*, «Autografo», I, 2, 1984
- Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, «Quaderni di Retorica e Poetica», II, 1, 1986
- Philippe LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Paolo BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, «Annali d'Italianistica», IV, 4, 1986

- Paola SPLENDORE, *La difficoltà di dire «io»: l'autobiografia come scrittura del limite*, in *Il racconto delle donne*, a cura di Angiolina Arru e Maria Teresa Chialant, Napoli, Liguori Editore, 1989
- Carolyn Gold HEILBRUN, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990
- Andrea BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990
- Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993
- Franco BRIOSCHI, Costanzo DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- Elvio GUAGNINI (a cura di), *Scipio Slataper. L'inquietudine dei moderni*, Trieste, Edizioni Ricerche, 1997
- Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998
- Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000
- Antonio ILLIANO, *Invito al romanzo d'autrice '800-'900 da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2001
- Paola AZZOLINI, *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2001
- Bartolo ANGLANI, *Introduzione al repertorio sull'autobiografia*, in «Moderna», V, 1, 2003
- Saveria CHEMOTTI (a cura di), *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, Padova, Il Poligrafo, 2005
- Ivan TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 2007
- Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009

- Cristina BENUSSI, *Il mio Carso, romanzo vociano*, in *Scipio Slataper. Il suo tempo, la sua città. Miscellanea di studi*, a cura di Fulvio Senardi, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, 2013
- Giorgio BARONI, *Il suo Carso*, in *Scipio Slataper. Il suo tempo, la sua città. Miscellanea di studi*, a cura di Fulvio Senardi, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, 2013
- Saveria CHEMOTTI, *La scena inospitale*, Padova, Il Poligrafo, 2014

### ***Letteratura critica e dei testi***

Per quanto concerne i testi e la letteratura critica sulle scrittrici prese in esame in questa tesi, molte indicazioni bibliografiche sono state reperite mediante il progetto di ricerca, iniziato nell'aprile del 2005: *Le autrici della letteratura italiana. Bibliografia dell'Otto/Novecento*, curato da Patrizia Zambon e consultabile nel sito del Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova, all'indirizzo: [www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI](http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI).

### **Bibliografia su ANNA ZUCCARI**

- NEERA, *Profili, impressioni e ricordi*, Milano, Cogliati, 1919
- NEERA, *Confessioni letterarie* (1891), in *Neera*, a cura di Benedetto CROCE, Milano, Garzanti, 1942
- Benedetto CROCE, *Neera*, in *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari, 1956
- NEERA, *Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, La Tartaruga, 1975
- NEERA, *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, a cura di Francesca Sanvitale, Firenze, 1977
- Antonia ARSLAN, *Luigi Capuana a Neera: corrispondenza inedita 1881-1885*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. V. Indagini Otto-No-vecentesche*, Firenze, Olschki, 1983
- Angiolo ORVIETO, *Anna ZUCCARI, Il sogno aristocratico. Corrispondenza 1889-1917*, a cura di Antonia Arslan e Patrizia Zambon, Milano, Guerini e Associati, 1990

- Ermenegilda PIEROBON, *Neera alla ricerca del «fascino di ciò che resta, che continua, che non finisce mai»: figure e simboli dell'unità e della dualità*, in «Forum italicum», XXV, 2, 1991
- Maria Grazia CORDA, *Il profumo della memoria. Identità femminile e scrittura in Neera*, Firenze, Firenze Atheneum, 1993
- Marino MORETTI, Anna ZUCCARI, *Il sogno borghese. Corrispondenza 1910-1914*, a cura di Patrizia Zambon e Carola Pegoraro, Milano, Guerini e Associati, 1996
- Ermenegilda PIEROBON, *La diversità del femminile: Neera femminista e antifemminista*, in «Italian Studies in Southern Africa», IX, 2, 1996
- Vittorio SPINAZZOLA, *Introduzione a Neera*, in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, a cura di Antonia Arslan e Marina Pasqui, Milano, Comune di Milano, 1999
- Anna FOLLI, *Memorie e confessioni*, in *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, a cura di Antonia Arslan e Marina Pasqui, Milano, Comune di Milano, 1999
- Francesca SANVITALE, *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi, 1999
- Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000
- Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000
- Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- Silvia PUCELLO, *Neera: una scrittrice poliedrica*, in «Chaos e Kosmos», VIII, 1, 2007
- Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009

## Bibliografia su ADA NEGRI

- Ada NEGRI, *Memorie e versi*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», IV, luglio – agosto 1905
- Lucio D'AMBRA, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1929
- Ada NEGRI, *Sorelle*, Milano, Mondadori, 1929
- Pietro PANCRAZI, *Le nuove poesie di Ada Negri*, in *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934
- Maria SIGNORILE, *Ada Negri*, in *Scrittori Italiani con notizie storiche e letterarie*, Torino, Paravia, 1942
- Vincenzo SCHILIRÒ, *L'itinerario spirituale di Ada Negri*, Catania, SEI, 1948
- Nino PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina, 1969
- Mauro PEA, *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970
- Salvatore COMES, *Ada Negri. Da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970
- Anna FOLLI, *Lettura di Ada Negri*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan Milano, Feltrinelli, 1988
- Ada NEGRI, *La Cacciatore e altri racconti*, a cura di Antonia Arslan e Anna Folli, Milano, Scheiwiller, 1988
- Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993
- Angela GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano, Mursia, 1995
- Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000
- Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000

- Elisabetta DE TROJA, *Solitudine e solitudini in Ada Negri*, in *Le forme del narrare*, a cura di Simona Costa, Marco Dondero e Laura Melosi, Firenze, Polistampa, 2004
- 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, 2007
- Elisa GAMBARO, *La fascinazione minacciosa della fabbrica: note su «Mano nell'ingranaggio» di Ada Negri*, in *Saggi di lingua e di letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007
- Elisa GAMBARO, «Stella mattutina». *L'autobiografia regressiva di Ada Negri*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchettini, Pisa, Edizioni ETS, 2008
- Maria Grazia COSSU, *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 2009
- Ilaria CROTTI, *Le solitarie: Eleonora Duse e Ada Negri*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXVIII, 1, 2010
- Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011
- Ada NEGRI, *Stella Mattutina*, Milano, Otto/Novecento, 2015

#### **Bibliografia su GRAZIA DELEDDA**

- Francesco DI PILLA (a cura di), *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966
- Antonio PIROMALLI, *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia, 1968
- Lina SACCHETTI, *Grazia Deledda: ricordi e testimonianze*, Bergamo, Minerva Italica, 1971
- Mario MASSAIU, *La Sardegna di Grazia Deledda*, Milano, Celuc, 1972



- Nicola TANDA, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1973
- Mario MICCINESI, *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- Alfredo NICEFORO, *Delinquenza in Sardegna: note di sociologia criminologia*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1977
- Olga LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979
- Anna DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979
- Grazia DELEDDA, *Cosima*, Milano, Mondadori, 1981
- Grazia DELEDDA, *Il paese del vento*, Milano, Mondadori, 1981
- Antonio FLORIS, *La prima Deledda*, Cagliari, Edizioni Castello, 1989
- Nicolino SARALE, *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, Roma, Edizioni Logos, 1990
- Carlo BO, *Introduzione a Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti del Seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, a cura di Ugo Collu, Nuoro, Auditorium biblioteca «S. Satta», 1992
- Giovanna CERINA, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992
- Patrizia ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993
- Giovanna ABETE, *Grazia Deledda e i suoi critici*, Roma, Edizioni Abete, 1993
- Manuela RICCI, Elena GAGLIARDI, *Nel paese del vento. Grazia Deledda, Lina Sacchetti, Isotta Gervasi a Cervia*, Ravenna, Longo Editore, 1998
- David Herbert LAWRENCE, *Mare e Sardegna*, Nuoro, Ilisso Editore, 2012
- Patrizia ZAMBON, *Grazia Deledda*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé A. Cavallera e Walter Scancarrello, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2013



## ***Ringraziamenti***

Devo confessare di aver sognato questo momento ancor prima di iniziare a scrivere la tesi, probabilmente. Eppure, ora che posso finalmente riempire questo foglio bianco, mi sento scossa e priva di parole. Le farò uscire ugualmente.

Vorrei ringraziare la mia relatrice, la prof.ssa Patrizia Zambon, sia per avermi aiutata e supportata durante la stesura di questa tesi, sia per essere riuscita a farmi emozionare svariate volte nel corso delle sue lezioni.

Un sentito grazie, successivamente, va a tutta la mia famiglia che mi ha permesso di arrivare fino a qui, motivandomi sempre, anche quando avrei preferito mollare tutto. Occorre, però, andare per ordine.

Grazie mamma, per donarmi ogni giorno la concreta possibilità di diventare grande. Grazie Lisa, per essere la ragazza che sei, senza inganni e finzioni, sensibile e decisa, questo mio lavoro è tuo. Grazie papà, per i valori che mi hai insegnato parecchi anni fa e che solo oggi sono in grado di comprendere. Grazie zia Barbara, per essere dalla mia parte, sempre e per sempre. Grazie nonni, per essere saggi, silenziosi e presenti.

Grazie a te, Nicola, per essere. Sì, per essere tutto te stesso e basta, quando quotidianamente decidi di allearti al mio fianco, fantasticando il presente con uno sguardo verso il futuro, facendomi sentire che bel rumore possono fare i progetti che si realizzano. E ancora, grazie agli amici che mi circondano, lontani e vicini, vecchi e nuovi, quelli che conosco fin dall'asilo e quelli che ho incontrato all'Università. Infine, grazie a tutte le mie amiche che più di altre persone sopportano e accettano il mio temperamento trasformandolo in un grande dono, quindi ancora grazie Laura, Chiara, Gioia, Serena, Alessandra, Giorgia, Ramona, Vittoria, Eva, Anna, Maria Paola, Marta, Francesca e Silvia.