

*Questo volume è stato pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari,  
Università degli Studi di Padova.*

PATRIZIA ZAMBON

UN OTTOCENTO D'AUTRICE

LA LETTERATURA ITALIANA DAI RUSTICALI AL SIMBOLISMO

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale: *Un Ottocento d'autrice: la letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

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

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

Immagine di copertina: Angelo Morbelli, *S'avanza*, 1896, olio su tela, Comune di Verona,

Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, foto © Mauro Giovene

ISBN 978-88-6938-164-5

Stampato per conto della casa editrice dell'Università degli Studi di Padova – Padova  
University Press.

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale,  
con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

PADOVA  
**UP**

La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento:  
Torriani, Zuccari, Serao

Il capitolo attinge a tre romanzi: *Un matrimonio in provincia* di Maria Torriani, 1885; *Teresa* di Anna Zuccari, 1886; *Il paese di cuccagna* di Matilde Serao, 1891. Circo-scrive cioè, nell'ampiezza e significatività del tema, l'area della linea d'autrice, dell'estetica realista, dell'articolazione cronologica dentro il tempo breve di un lustro – non ultimo del valore testuale, dato che per tutte e tre le scrittrici si tratta dell'opera 'capolavoro'.

La relazione, la dialettica e/o l'antinomia città-provincia appare in tutti e tre i romanzi perno narrativo importante, se sulla prima si strutturano/sognano le opportunità vitali che la seconda invece racchiude e realizza; oppure se, come avviene nel romanzo seariano per il personaggio di Bianca Maria Cavalcanti, il percorso dell'esclusione si definisce al contrario nella perimetrazione cittadina di uno spazio claustrofobico, al quale invano si contrappone la serenità salvifica della arcadia campestre. Ma comunque sia – e più significativamente, semmai, nella varietà degli ambienti, degli usi, delle appartenenze sociali – la forza oppositiva dello spazio aperto-chiuso, tumultuante-spento, attivo-immobile, agito-bloccato, enunciato nel tramite nell'interpretazione e nella raffigurazione del tema della provincia, racconta significativamente e con intensità una variabile di un tema principe della letteratura ottocentesca, riflesso qui in identità femminile.<sup>1</sup>

Una caratteristica peculiarmente italiana del romanzo realista tardo ottocentesco è la precipua appartenenza alle ambientazioni, chiamiamole, periferiche. Il romanzo realista italiano, nella sua eccellente valenza post-unitaria, inizia, infatti, e ha la sua acme con *I Malavoglia*. È vero, i distinguo, le articolazioni,

<sup>1</sup> I romanzi uscirono a Milano, *Un matrimonio in provincia* e *Teresa* presso Giuseppe Galli, *Il paese di cuccagna* per la Fratelli Treves. Le citazioni indicate in questo intervento rimandano a Maria Torriani, *Un matrimonio in provincia*, a cura di Laura Oliva, Lanciano, Carabba, 2007; Anna Zuccari, *Teresa*, a cura di Benedetto Croce, nella silloge *Neera*, Milano, Garzanti, 1943; Matilde Serao, *Il paese di cuccagna*, a cura di Giulio Cattaneo, ivi, 1981.

sono numerosi e possibilissimi, alcuni anche decisamente condivisibili, ma a volte è utile usare i concetti cardine, e, come dirà Calvino ad ottant'anni di distanza per impostare il suo discorso su realismo e neorealismo nella prefazione '64 di *Il sentiero dei nidi di ragno*, il romanzo che fonda la linea contemporanea del genere è quello dei verghiani pescatori di Acì Trezza.

In Italia, cioè, pur subito al di là dell'esperienza milanese della Scapigliatura, sulla quale, come noto, studi critici importanti esercitano ormai da tempo una lettura sensibilmente orientata a valorizzare istanze e ragioni cittadine – *Gli Scapigliati e la letteratura della «metropoli» europea* titolava un suo «materiale» Roberto Tessari già nel 1975<sup>2</sup> – il romanzo realista non si fonda, zolianamente (o baudelairianamente, né su scie alla Murger, per la verità), sui pullulanti quartieri della città moderna, e nasce dentro l'alveo di un meridionalismo che ha nel margine una – una – delle sue intense significanze.

A metà degli anni ottanta, mentre ancora in fase di gestazione è il quadro affocato e impietrito della cinica società cittadina e della lavorata, possente campagna del *Mastro-don Gesualdo* ('89), lontana ancora di quasi un decennio la Catania opulenta e barocca dei *Viceré* ('94), più vicine ma ancora tacite la Milano tormentata e indifferente del *Demetrio Pianelli* ('90), la Roma aristocratica e ornatissima di *Il piacere* ('89), e solo Fogazzaro sta già – del tutto coevo – pervenendo alla socialità insieme quotidiana elitaria ed emozionale del *Daniele Cortis* ('85), Maria Torriani pubblica *Un matrimonio in provincia*, 1885, e Anna Zuccari pubblica *Teresa*, 1886.

Due dei più bei romanzi del realismo italiano, nei quali la figurazione della società della provincia italiana, come aveva indicato il grande 'prototipo' di Flaubert,<sup>3</sup> si costruisce attorno ad una vicenda di donna.

*Un matrimonio in provincia* è ambientato a Novara:

È difficile immaginare una gioventù più monotona, più squallida, più destituita d'ogni gioia della mia – esordisce l'opera –. Ripensandoci, dopo tanti e tanti anni, risento ancora l'immensa uggia di quella calma morta, che durava, durava inalterabile, tutto il lungo periodo di tempo, da cui erano separati i pochissimi avvenimenti della nostra famiglia (p. 41).

<sup>2</sup> Ho citato Roberto Tessari, *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975; poi, nel tempo, si vedano più specificamente le osservazioni di Giovanna Rosa in *Il mito della capitale morale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982 e in *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997; da una particolare prospettiva: Alberto Carli, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, 2004.

<sup>3</sup> E in effetti nel 1882 Verga pubblica *Il marito di Elena*; ma anche con il tramite della capuaniana *Giacinta* (1879, 1886) o, ben mutata l'appartenenza sociale, della derobertiana *L'illusione* (1891) si potrebbero fare alcune considerazioni interessanti. Quando invece, per quanto più tardi, nel 1930, Giuseppe Antonio Borgese chiederà a Grazia Deledda di tradurre uno dei grandi romanzi dell'Ottocento francese per la collana di traduzioni d'autore, la «Biblioteca Romantica», che redige per Mondadori, la scrittrice sceglierà la *Eugenia Grandet* di Balzac.

La voce interna al testo è quella della giovane protagonista che agisce nel romanzo, Denza Dellara, la figlia del notaio Dellara della quale la vicenda narrativa racconta – autodiegetica – dieci anni di vita; e come era stato nelle *Confessioni d'un Italiano* di Nievo, il racconto della giovinezza è compiuto dalla protagonista al di là della soglia che ne ha definito la conclusione, il tempo consapevole della maturità si mescola a quello incerto della vita che delinea le sue forme nella successione dei giorni, e le abbozza e le consolida in un disegno che solo dalla sponda temporale del percorso concluso è possibile riconoscere, e che tuttavia alla voce che ora narra è chiaramente noto, cosicché la parola che ne deriva suona sempre di stratificato spessore, insieme inconscia e scaltrita, emozionata e critica, tenera ironica descrittiva, e così singolarmente rammemorante.

Torriani sceglie la vicenda della 'donna senza eccezionalità': il perimetro del realismo, per lei, è quello della quotidianità, della vita ordinaria e comune – più di quanto non avvenga nella complessa storia familiare dei *Malavoglia*, e certo incomparabilmente di più di quanto non avvenga nell'epopea imprenditoriale, e senza paragone, del *Mastro*; ma il tema non è certo quello, indubabilmente novecentesco, della crisi e dello straniamento dell'uomo contemporaneo, nella quotidianità Torriani racconta un'identità che proprio perché è pianamente umana è al centro di un interesse alto, merita che le si ponga attenzione partecipativa e fattiva (l'operoso, consapevole, realismo lombardo).<sup>4</sup>

Al centro del romanzo è il tema, così esplicitamente proprio alla tradizione letteraria del nostro Ottocento, del contrasto tra sogno e realtà, della forza vitale che appartiene all'illusione, e per essa all'età giovane della vita, e del modo in cui l'apparire del vero richiede la caduta delle illusioni; ma il tema qui non è di ordine filosofico, o poetico; anzi, nell'orizzonte realistico e attivo che alla scrittrice appartiene, è esplicitamente 'storico', sociale, quindi. La storia è quella di una giovane donna – quando il romanzo si apre Denza Dellara ha sedici anni – e della sua lunga attesa d'amore, che durerà per dieci anni, vagheggiando il progetto di un matrimonio che alcuni segnali, troppo poveri in realtà, di interesse manifestati dal giovanotto di un occasionale incontro, che lei nell'immaginazione incrementa e trasfigura, le fanno pensare solido e tangibile, e che deve al contrario infrangersi senza remissione il giorno in cui lui le preferirà, tranquillo, una sposa dalla dote più ricca. Non un romanzo ad intreccio, quindi, come si può ben vedere, né una passione del *fait divers*, come si sarebbe dato nei percorsi della tradizione francese del realismo; questo è il tema dello «spaccato di vita» che cerca esplicitamente – e se vedo bene è uno dei primissimi esempi

<sup>4</sup> Probabilmente a questa altezza della nostra storia letteraria sarebbe più corretto dire settentrionale; Torriani, comunque, nata a vissuta a Novara per tutto il periodo della formazione, si trasferì a Milano attorno ai ventisei anni, e nella capitale editoriale d'Italia svolse pressoché per intero la sua attività professionale.

nella tradizione del romanzo italiano – il tempo e lo spazio della quotidianità.

Il romanzo ha proprio nella normalità il fulcro del suo interesse. La vita che vi è narrata, come è anche nella vicenda, pur di più denso spessore, di *Teresa*, si muove tutta nella pacata normalità di un'educazione domestica: il cibo da preparare e la casa da gestire, le nozioni di economia da apprendere, le lunghe ore pomeridiane dei rammendi, della calzetta, del piccolo cucito, la cura dei fratellini; e poi i piccoli riti di società, pochissimi e sempre uguali, ricevere qualche amica nell'immutabile salotto dai rigidi sofà, uscire di casa accompagnate e composte, quasi solo per partecipare alle funzioni religiose, un eccezionale invito ad una gita in campagna o a uno spettacolo nel teatro della piccola città.<sup>5</sup> le linee dimesse, un po' goffe, un po' aspre, lungamente ripetitive, la prosaicità concreta e ruvida di un'esperienza già definita, ordinata dalle ragioni del padre, dalla brutale concretezza della matrigna, alla quale compete, le ragazze vengono istruite dalle donne, di inverarne le forme; in *Teresa* dalla inerzia della madre. Non è un motivo manzoniano, però; la prevaricazione non si determina nel pregiudizio dinastico e nell'autoritarismo disumano che violenta la volontà di Gertrude e ne deforma la giovinezza; non è neanche un motivo verghiano, l'uomo imbecille e la matrigna interessata che sacrificano la povera capinera al prioritario, o oppressivo, valore della roba. Questo è un padre affettuoso, sinceramente appassionato delle sue figlie (Denza ha una sorella di poco maggiore, Titina); e la matrigna è altrettanto sinceramente orientata ad agire con positività, nel loro interesse. È che il bene di Denza si fa per essi nell'adesione proficua alla forma che la socialità (patriarcale) ha elaborato per la sua realtà di giovane donna, che avrà costruito il suo futuro quando si sarà sistemata, avrà dato alla sua vita la forma solida e risolutiva di uno stato matrimoniale, nel quale soltanto può avere identità la sua collocazione nel mondo. E questo è anche il pensiero di Denza: bisogna trovare marito, questa è una necessità prioritaria e ossessiva, perché altrimenti non c'è vita, c'è la quotidianità mortificata e senza luce della zia che è rimasta in casa, zitella, e vive le sue giornate obbedendo alla cognata entrata in casa, e vive le sue solitudini dietro il paravento che nella cucina delimita lo spazio umiliato che a lei può appartenere.

È anche il tema narrativo dell'autrice. Nella sua realtà di intellettuale di successo – scrittrice di prestigio, signora dei salotti, professionista nel dinamico

<sup>5</sup> La scena di una di queste ambientazioni di società sarà ripresa, e nel suo contesto ridefinita, dal Verga di *Mastro-don Gesualdo*, nel capitolo III della Parte prima, nella sequenza che fa incontrare Bianca con Gesualdo (e con Ninì Rubiera) in casa Sganci, sul balcone stipato dagli invitati «venuti per vedere la processione del Santo patrono»; si veda l'incontro di Denza con Mazzucchetti che avviene sul ballatoio di casa Bonelli durante la processione della prima domenica di ottobre, la festa del Rosario, nel sobborgo di San Martino, pp. 84-90. Sul piano documentario, per il tema della conoscenza reciproca, si veda 29 *inediti Verga-Torelli Viollier*, a cura di Gino Raya, in «Biologia culturale», xiv, 3, 1979.

ambiente culturale milanese (quello raccolto attorno al «Corriere della Sera», prima di tutto, che il marito di Torriani dirige, e per il quale lei lavora con i suoi contributi) – l'attenzione torna più volte, con simpatia, a riflettere sui dolori sottaciuti di chi la vita sconfigge, passando oltre; ma lo sguardo non assume, non vuole assumere, la perforazione senza scampo della prefazione verghiana: Maria Torriani si muove nel perimetro positivo della sua fattività settentrionale, la scrittura che riflette e interpreta guarda in faccia direttamente la sua giovane protagonista, e nel suo tramite stranito e esemplare, denuncia il limite che ne condiziona l'esistenza. Che è limite interiore, certo, e rimanda alla passione fantasticante delle giovinezze sfogliate/consumate in provincia (quanto esteso e quanto significativo, e articolato, e variegato, sarà questo tema nella narrativa del Novecento), ma è anche, indubbiamente, limite storico, sociale. La giovane vita femminile è oppressa nel cerchio di una sottomissione che è definita dalle forme di una società che volontariamente si struttura/si è strutturata sulla sua subordinazione, che ne disattende insieme le potenzialità, i bisogni e i diritti, ne distorce l'espansione vitale, e trasforma la realtà, l'adesione alla realtà, in una perdita.<sup>6</sup> Certo comunque preferibile al sogno, perché la sua assunzione ha comunque un valore operativo mentre la permanenza nell'illusione inceppa ed estromette, assai più di quanto non consoli o sostituisca, ma comunque compressa da un limite che ne definisce la restrizione, le ali tagliate dell'essere.

Di questo limite l'ambientazione provinciale è figura di potente efficacia. È la provincia minuta e dignitosa dell'Italia settentrionale che fa con questo romanzo, e con il contiguo romanzo di Zuccari, la sua comparsa nella letteratura italiana, e si svilupperà poi nella Brianza di De Marchi, fors'anche, in certi tratti, nella Vicenza del Fogazzaro di *Piccolo mondo moderno* e di *Leila*; ed è così diversa dalla provincia aridificata del meridione di Verga (e di Pirandello), quella sorta di pozzo recluso nel quale macinano la loro sconfitta fatica e le stigmate del loro anelito i personaggi del grande maestro. Così diversa anche probabilmente da quella 'ciabattona' di Cagna – per non parlare di quella di Dossi, poi, delle sue di forme di corrosione – o da quella emarginata di Bersezio, perché guardata qui con uno sguardo che anche quando è divertito, o ironico, e la Torriani è davvero una grande interprete delle forme dell'ironia, contiene in fondo una sorta di affettivo interesse allo spessore umano dei suoi riti, di cordiale rispetto per le vite che nelle sue forme si espletano, cordialmente sorrise,

<sup>6</sup> Con gli scrittori della generazione successiva, nella dimensione d'autobiografismo e disarticolazione narrativa che costituisce la cifra più singolarmente riconoscibile della prosa, inquieta dibattuta e sperimentale, della stagione primonovecentesca, la provincia come noto diverrà tema in figurazione – e penetrazione – ideologica nell'analisi serrata e riflessiva di Sibilla Aleramo in *Una donna*, 1906.

non irrise. Forse solo il Verga di certe pagine 'milanesi',<sup>7</sup> ma meglio ancora della riduzione in *pièce* di *In portineria* (che peraltro è appunto del 1885) sta compiutamente bene accanto a questa sequenza. Disincantata e solida, ripetitiva ma non banalmente svuotata, rituale certo, e soffocantemente pre-stabilita, ma assai diversa dal feroce conformismo della provincia che è messa a nudo in certe pagine criticissime della narrativa novecentesca, la Novara di Torriani disegna l'orizzonte di una quotidianità che ha in sé stessa la sua forza narrativa, che vale proprio perché non ha eccezionalità d'opera, perché non si avvale dello scarto, né verso l'alto né verso il basso, per assumere potenza narrativa, perché il suo valore sta nel raccontare la calda vita che sta dentro alla vita di tutti – di una ragazza che nel susseguirsi dei giorni compie il suo di percorso dentro le forme della vita. Ma il suo di viaggio ha binari definiti, e quindi atmosfere grigie e solo ingannevolmente vaste, come vaste sono le campagne attorno alla città, lunghe a perdita d'occhio le strade, «larghe, diritte, bianche l'inverno di neve, e l'estate di polvere» sulle quali si cammina «senza scelta, senza scopo» (p. 44); la sua avventura di vivere, unica e irripetibile, perché questa è l'identità della vita e della letteratura, ha un'esemplare normalità.

Il romanzo di Zuccari, *Teresa*, che a distanza di un solo anno esce per lo stesso editore, ha, come si diceva, una linea tematica contigua, e una identità certamente indipendente.

La vicenda è assai simile, anche *Teresa* racconta la giovinezza della sua protagonista, dal tempo sorgivo dei quindici anni che presentano l'apertura alla stagione delle scelte vitali, al tratteggiarsi, definirsi e consolidarsi degli anni giovanili che stabiliscono le forme della vita adulta, e poi al loro progrediente sfiorire, doloroso perché dentro ad uno spreco vitale che si è costretti a sapere irrecuperabile. Anche per Teresa, poi, la forma di vita che fa argomento nel romanzo è quella del matrimonio; ma quello qui preconizzato è un matrimonio vero, un progetto d'amore contro il quale si accampano ostili la volontà paterna, che vuole salvaguardare tutto intero il piccolo patrimonio familiare alla carriera del figlio maschio, la remissività sconfitta della madre, l'ottusità condivisa e soffocante della cittaduzza in cui Teresa Caccia vive. Siamo ancora nell'Italia settentrionale, nella pianura cremonese, e le linee della piccola città (altro tema di straordinario sviluppo novecentesco, questo della «piccola città») sono de-

<sup>7</sup> E non intendo solo quelle di *Per le vie*; di specifico interesse in questa prospettiva mi pare anche la prima delle raccolte di novelle verghiane, *Primavera*, 1876; su questo tema ho scritto nel saggio *La città industriale nelle novelle di Giovanni Verga*, capitolo di *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004. Meno compiutamente, e con la percezione di uno scorrimento temporale che non è certamente trascorso invano, di uno specifico interesse in questa prospettiva mi paiono anche certi toni del Praga di *Memorie del presbitero* (1869) e dell'insospettabile Rajberti del *Viaggio di un ignorante* (1857).

finite con un'attenzione minuta di densa atmosfera: le case che si affacciano sulla via hanno impresse nelle forme le vite di coloro che le abitano; ognuno è noto all'altro e regge nella persistenza riconoscibile della sua immagine, e nelle densità stratificate attraverso gli anni, il senso di un tempo che è sempre uguale e sempre scorrente, la vita che non si evolve eppure muta, scema e si consuma. Teresa abita nella via San Francesco, che riconosce in ogni gesto e in ogni dettaglio – come sarà via del Corno. La prima volta che le viene data forma nel romanzo, la strada è raffigurata nell'atmosfera sospesa di un nebbioso mattino autunnale;<sup>8</sup> lo spazio è definito dal carretto del fruttivendolo ambulante che la percorre con le sue pere calde, unica forma in movimento sulla quale può appoggiarsi lo sguardo di Teresa al di là dei vetri della finestra:

La via di S. Francesco era affatto spopolata, tutte le case silenziose, un vapore grigio nell'aria, ancora qualche cosa di tenebroso e di addormentato.

Caramella si fermò dal tabaccaio, abbandonando la carriola sul marciapiede, ed entrò a bere un bicchierino di grappa. [...]

Al palazzo Varisi, [...] non guardò neppure; e non guardò la casa attigua, dove stava la Calliope, quella stramba nemica degli uomini, ai quali faceva gli sberleffi, come un monello, dietro le ferriate del piano terreno.

Si fermò invece dirimpetto all'abitazione del pretore e bussò alla porta come uomo sicuro. Là difatti gli comperavano sempre le sue pere [...].

Anche nel palazzo Portalupi, l'emulo del palazzo Varisi, lo zoppo aveva le sue entrate libere; forniva la dispensa dei signori Portalupi, marito e moglie, ricconi, con tre ragazze da marito; e serviva la vecchia Tisbe, una cameriera in ritiro, alla quale i Portalupi avevano ceduto due camerette al secondo piano.

Niente da fare con don Giovanni Boccabadati, don Giovanni di nome e di fatto, la cui vita misteriosa ed equivoca lo additava alla curiosità delle donne e all'invidia degli uomini. Nella casa dove egli viveva solo, con un vecchio servitore, si vedevano qualche volta entrare ed uscire ombre femminili, sulle quali la vecchia Tisbe appuntava i suoi occhiali, e che le tre ragazze Portalupi guardavano sdegnosamente, mordendosi le labbra.

Fra la casa Boccabadati e quella del pretore stavano i Caccia [...].

Teresina, alla finestra, seguiva coll'occhio la carriola; e quando non la vide più, rimase ancora a guardare la strada lunga, colle sue case allineate – quella bianca

<sup>8</sup> Ma è il secondo 'movimento' nel romanzo; il primo tempo di *Teresa*, le pagine di apertura, sono concitate e incalzanti, la società del paese è portata in scena in piena azione, anzi in straordinaria azione, la notte nella quale tutti sono sull'argine del fiume a scongiurare – tentare di scongiurare – le conseguenze della piena minacciosa del Po; Verga un paio d'anni dopo assumerà lo stesso schema, e aprirà il *Mastro-don Gesualdo* con il quadro del paese in fermento, nella notte, a scongiurare le possibili conseguenze dell'incendio scoppiato a palazzo Trao. Per la documentazione dei rapporti tra Giovanni Verga e Anna Zuccari si v. le lettere edite in *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, a cura di Antonia Arslan e Rita Verdirame, «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», vi, 5, 1978.

della Calliope; quella dei Varisi, annerita, e dei Portalupi, tutta gialla, colle cimase delle finestre ad uso marmo; la casaccia larga e bassa, dipinta di rosa, dove abitava il pretore colla sua numerosa famiglia; la casina misteriosa di don Giovanni colle gelosie verdi e la porticina stretta; e poi tutte le altre, in fila, serrate, perdentesi a destra ed a manca, sotto la linea irregolare dei tetti, nella striscia di cielo pallido che appariva in alto (pp. 18-20).

Nel perimetro di questa via, che si squarcia di tanto in tanto verso aperture di campagna, respiri larghi e luminosi che solo un'occasione inattesa e portata da fuori, da una qualche azione esterna – l'invito di una zia, ad es. – rendono possibili; di più, spesso proprio nella figurazione del perimetro della casa, e del balcone dal quale ci si affaccia sulla via, è data l'immagine tangibile della vicenda di Teresa. Eppure il personaggio non è soffocato o compresso; è tale il rilievo della scrittura di Zuccari, la sua capacità di esplorazione dell'animo della sua protagonista, la determinazione a riconoscere a questa figura di donna, sacrificata da una socialità tanto volontaristicamente perbene quanto oggettivamente crudele, uno spessore d'alto profilo, una intensità di significanza umana che è intensità di forza artistica, da trascendere linee di tipo mimetiche, riproduzioni di soffocata oggettualità. Il piccolo paese, la provincia, è nel romanzo di Teresa il luogo intimo e profondo in cui vivono gli «umili» – ma il concetto si è mutato, notevolmente mutato nello svolgersi della storia del romanzo dei paesi di Lombardia,<sup>9</sup> l'orizzonte si è ristretto, la profondità storica ha distillato solo percezione di socialità, riti, comportamenti, abitudini, non figurazione e interpretazione delle sue grandi campiture; e ad opprimere «le» umili non si muovono più l'arbitrio capriccioso e dispotico, la prepotenza esercitata e comandata; bastano le convenzioni. Quelle che la città progredita e attiva limita e smussa, qualche volta infrange, spesso disperde, quasi sempre relativizza; ma che la provincia, invece, arcaica, statica, pettegola, fissa ed esalta. E iscrive, quando il narratore è di alto livello com'è l'autrice in questo romanzo, nelle forme di un realismo ottocentesco dal timbro irripetibile: *Teresa* dà un ritratto femminile che per capacità di penetrazione, rilevanza di significati, intensità di atmosfere, sobrietà letteraria dei mezzi (si salda felicemente in questo caso l'autodidattismo della formazione d'autrice con la realtà del soggetto, che dalle stesse chiusure è defi-

<sup>9</sup> Mediante la figura della ragazza sottoposta alla violenza della realtà, lei e non altri 'metafora' narrativa perfettamente adeguata a raccontare l'ingiustizia della storia, si potrebbe in un certo senso persino raccontare la storia – un filo della storia – del romanzo della linea lombarda nell'Ottocento: Lucia (1827, 1840) e la prevaricazione strutturale e sconfitta dei potenti; la carcaniana *Angiola Maria* (1839) e il modello esemplare, patetico e conservativo; la sconfitta *Paolina* di Tarchetti (1867) e il volontarismo della denuncia sociale della Scapigliatura; la sacrificata *Teresa* (1886) della Zuccari, e la densità significativa della pagina realista, il peso della convenzione sociale; l'*Arabella* (1893) di De Marchi e l'inquietudine oscura (decadente) che i sentimenti disattesi, negati, repressi scavano nell'essere.

nito, Zuccari riesce a dotarsi di un linguaggio di notevole efficacia narrativa), ha pochi uguali nella storia del romanzo italiano d'Ottocento.<sup>10</sup>

Il paese di *cuccagna*, il grande romanzo di Matilde Serao è invece, in significativa diversificazione dalle autrici settentrionali (ma anche da Verga, dal Capuana delle *Paesane*), di ispirazione serratamente cittadina: una Napoli tumultuante, variegata, veramente iridescente, nella quale una gamma frantumata – ma non infinita – di facce si rispecchiano e riverberano illuminandosi reciprocamente, dando davvero l'impressione di un prisma che irradi figurazioni, compatto e solido, però; tanto costruito sulla forza immaginosa, perfino barocca, dell'inesausto accumulo figurativo questo di romanzo, quanto Torriani e Zuccari lavorano invece sulla scarnificazione, sulla compenetrazione.<sup>11</sup> Ma il movimento anche qui non compete alla riscrittura che fa Serao del personaggio che abbiamo assunto a tema.

<sup>10</sup> Anna Zuccari fece seguire a *Teresa*, che costituisce certamente il vertice della sua non omogenea produzione letteraria, altri due romanzi di timbro realista, con i quali costituire una sorta di ciclo dedicato al tema della donna giovane, *Lydia*, nel 1887, e *L'indomani*, nel 1889 (anch'essi con la Casa editrice Galli); meno riuscito il primo, certamente del romanzo il secondo. Sul tema dell'interesse che ha per il critico di oggi lo studio delle particolarità stilistiche delle scrittrici di tardo Ottocento mi permetto di rimandare al mio *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento*, capitolo di *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 1993. In effetti, già nel 1910 Sibilla Aleramo aveva significativamente annotato: «[...] è notevole il fatto che le più forti scrittrici in Italia oggi sono tutte autodidatte: Matilde Serao, Ada Negri, Neera e Grazia Deledda si sono imposte sopra tutte le altre al pubblico per il loro temperamento artistico schietto, per il loro personale accento non derivante da alcuna maniera»: *Appunti sulla psicologia femminile italiana*, in *La donna e il femminismo*, a cura di Bruna Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978, pp. 159-60.

<sup>11</sup> È una scelta di stile, e d'arte, che una scrittrice come Paola Drigo – un'altra settentrionale, dunque, e nella generazione successiva – dichiarerà più volte esserle esplicitamente necessaria nella composizione di un romanzo dello spessore di *Maria Zef* (un'altra ragazza, dunque). Lo dichiara nella sua corrispondenza con Diego Valeri: «Quanto al romanzo, [...] l'accingermi ad una tela vasta, e che vorrei al contempo bella, chiara, viva e durevole, mi sgomenta. D'altronde sono più portata alla rapidità, alla concisione, alla linea retta sicura e incisiva, al gettare il superfluo per lasciare in vita solo l'essenziale, che al gonfiare, al deviare, al diluire. Ne deriva una semplicità che io non disprezzo, anzi amo, poiché la semplicità in arte – Lei lo sa meglio di me, – significa ricchezza, scelta, austera disciplina, coscienza dei propri limiti» (Paola Drigo a Diego Valeri, tardo autunno 1930: Venezia, Fondazione Giorgio Cini); lo ribadisce scrivendo a Berenson: «Vorrei finire il manoscritto entro la prima metà di Dicembre, ma non so se potrò. Io sono lentissima, o piuttosto incontentabile; severissima giudice di me stessa; proclive sempre a togliere, a sfrondare, a disabbellire. Quando ho finito, mi pare che tutto sia da distruggere e da ricominciare da capo. È così difficile saper rimanere all'essenziale, rifiutarsi ai facili successi della retorica!» (Paola Drigo a Bernard Berenson, 30 novembre 1935: Fiesole, Villa I Tatti (Harvard University), Archivio Berenson; il carteggio è stato edito: si v. *Come un fiore fatato. Lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, a cura di Rossana Melis, Padova, Il Poligrafo, 2016).

La giovane donna sottomessa alla autorità/arbitrio patriarcale è qui Bianca Maria Cavalcanti, e anche per essa la forma data alla vita dalle ragioni del padre è una dispersione dei giorni, un gocciolio senza fine del tempo di giovinezza, che qui però, nelle istanze più determinatamente romanzesche di Serao, non ha nemmeno un esito, si conclude solo con la consumazione della morte. Bianca peraltro è di appartenenza aristocratica, la sua consunzione è anche decadimento e decadenza, nell'affresco dilatato della corruzione profonda che porta nelle vite di tutti i personaggi del *Paese di cuccagna* il tarlo mostruoso della passione per il gioco d'azzardo, è la vittima estrema, la figurazione che è posta al vertice del ritmo ascendente (discendente, per la verità) con il quale è costruito questo bel romanzo; e nel padre è raffigurata una follia, più che la definizione di un'istituzione di dominio, sebbene proprio nel dovere d'obbedienza della figlia alla volontà paterna in fondo quella follia si procuri gli strumenti per agire.

Bianca Maria Cavalcanti vive nello spazio racchiuso del palazzo avito, nelle grandi stanze che l'impovertimento ha progressivamente svuotato, che l'ossessione paterna ha incupito e oscurato, che il tempo ha ricoperto colla sua distruzione – e sono tuttavia le grandi stanze piene d'ombra della sua antica tradizione aristocratica. Il silenzio che le aggrava segnala ancora il tema di un'esclusione che è definita questa volta da un velo impalpabile e tuttavia tanto tenace quanto è quello dell'ottusità del padre che imprigiona Teresa; ed è intessuto dal senso di un dovere filiale che non ammette deflessioni, più stringente ancora, se possibile, della causa tangibile e riconoscibile delle due protagoniste di socialità piccoloborghese, perché in un certo qual modo autoimposto, sostenuto dalle ragioni dell'interiorità, sebbene, come si diceva, assai bene germinate, e dipanate, dalla consapevole opera paterna. Quando compare in scena, terzo quadro nella gradazione della scala sociale che Serao assume a strutturazione, dopo quello popolare di Carmela, l'operaia di dolente miseria che si consuma nel suo amore sfruttato e misconosciuto, dopo quello borghese di Luisella Fragalà, la forte donna della prospera famiglia di commercianti che la debolezza del marito riempirà di debiti e cambiali, Bianca è – «prostrata sul bruno e vecchio inginocchiatoio di legno scolpito, coi gomiti appoggiati sul cuscino di velluto, con la testa lievemente chinata e il volto nascosto fra le mani» (p. 60) – nella cappella gentilizia di palazzo Cavalcanti.

Immersa nella sua meditazione, Bianca Maria, che aveva la consuetudine di quella cappella, non ne sentiva né il freddo, né la tetraggine. [...].

Nell'anticamera, un servitore vecchio, nella livrea azzurro cupo filettata di bianco, di casa Cavalcanti, leggeva un vecchio giornale, alla luce di uno di quegli antichi lumi di ottone, a tre becchi, che si vedono ancora nelle provincie e nelle case molto aristocratiche. [...].

Mentre si aggirava, solitaria, nell'ampio salone illuminato malamente da un lume a petrolio, cercando il panierino del suo lavoro serale, non trovandolo, passandovi

venti volte accanto senza vederlo, ella si pentiva ancora, amaramente, di aver interrogato quel servo: poiché attraverso il sempre crescente decadimento della sua famiglia, quello che più l'amareggiava era quando innanzi ai servi, agli estranei, ella era costretta, dalle loro parole, a giudicare suo padre. Invano ella chiudeva gli occhi per non vedere, passava le sue giornate fra la sua stanza, la cappella e il convento delle Sacramentiste, dove aveva una zia; invano ella taceva, cercando di non udire i discorsi altrui, le esclamazioni di Margherita, la cameriera, moglie di Giovanni, le domande inquiete della sua stessa zia monaca, le allusioni di alcuni vecchi parenti che ogni tanto capitavano a trovarla [...].

Ora, quietata un poco, seduta presso un tavolino quadrato, coperto di panno verde, un tavolino da giuoco dove era posato il solo lume a petrolio del salone, lavorava a un suo finissimo merletto, sul tombolo, agitando con un movimento vivace i leggeri bastoncini del filo, intorno agli spilli del disegno (pp. 62-4).

E così via, in una densità ed estensione di figurazione che si dipanerà senza sosta, anzi aggravandosi, fino alla mortuaria immagine finale.

In questo contesto la provincia, la vera e propria campagna, è, secondo tradizione letteraria, il polo alternativo, il luogo risanante della luce e dell'aria, lo spazio liberato dall'ossessione nel quale si potrebbero ritrovare le forze, anzi di più, davvero riemergere alla vita: dalla provincia, la terra di Campobasso, viene Antonio Amati, l'uomo sano e generoso, il medico che offre a Bianca Maria il suo amore, e con esso il pertugio aperto alla salvezza. Anzi, esplicitamente, più e più volte, quando l'atmosfera torbida e opprimente rende ben riconoscibile la capacità di minare alla radice la forza vitale di Bianca, e la sua salute diventa progressivamente sempre più fragile, il giovane scienziato chiede come via di guarigione (via di fuga, prima di tutto) di portarla fuori da palazzo Cavalcanti, dalla madre, in campagna – idillio impossibile, ma pur distesamente (convenzionalmente) evocato.

Impossibile, appunto. Lo spazio così nettamente delimitato della realtà paterna/patriarcale non apre alcuna via alla femminilità giovane. Bianca Maria soccombe, come, assai più malamente per la verità, soccombe Gertrude; come soccombe Mena, come Lia Malavoglia, come Teresa Uzeda, come Arabella Pinnelli, e Bice Del Balzo, e Clara di Fratta, diverse altre ancora.

Ma non soccombono Denza e Teresa, la loro vicenda non finisce nel vuoto tacitato dei giorni tutti uguali, del quale abbiamo parlato. Non soccombe Teresa, che alla fine della sua lunga attesa, compiuto tutto intero il suo dovere di dipendenza e di accudienza del padre, che assiste fino alla morte, rimasta sola nella ormai vuota casa di famiglia, se ne chiude significativamente la porta alle spalle, lascia il mondo di provincia che ha costituito il luogo della sua vita di zitella, e raggiunge a Milano l'uomo tanto a lungo negato; e non soccombe Denza, che accetta il matrimonio possibile, sposa l'agiato notaio che le viene proposto e va a vivere con lui nella comoda casa in cui affluiscono le rendite «de' suoi fondi a

Borgo VerCELLI», forte ora di una capacità ragionevole e ironica di guardare alla realtà, che non bara certo sul dolore delle illusioni conculcate, sulla sottrazione amara delle ragioni del cuore, ma anche non accetta la consunzione letteraria come esito e necessità. Entrambi i personaggi riescono a superare il limite che le restringe; per il tramite di una perdita certo, ma anche per il tramite di una assunzione di responsabilità, che è volontaria consapevolezza, non adeguamento alle attese loro assegnate – nemmeno a quelle, tra formalismo, velleità, inabissamento e sogno, che avrebbero accompagnato per molti decenni ancora la lettura di mano d'autore del tema della donna in provincia. In questi intensi romanzi di mano d'autrice, la provincia non è abitata da Madame Bovary.

8.

Nota a margine: I racconti di Maria Torriani

Maria Torriani  
*Novelle scelte*  
 a cura di Carlo Caporossi  
 Padova  
 Il Poligrafo  
 2011

La stagione di storia letteraria italiana che va dal decennio della raggiunta unificazione (più specificamente dalla metà degli anni settanta) ai primi anni del secolo nuovo – il lungo Ottocento di cui trattano gli storici, quello che penetra e va ad esaurirsi nel dramma della prima guerra mondiale – costituisce un periodo di straordinario rilievo nella vicenda precipua della narrativa breve, novelle e racconti (di norma, in genere e in termini intercambiabili).

L'avvento delle riviste e i periodici di impronta culturale che si determina in Italia all'indomani dell'unificazione – non generati ora, naturalmente, come tipologia editoriale, inutile dire quanto le riviste culturali siano argomento basilare della stagione – letteraria – settecentesca, di quella 'conciliatorista' del primo Ottocento, della battaglia del pensiero e dell'educazione risorgimentale del medio secolo – ma certo 'nuovi' nella loro diffusione e nella configurazione di letture che ora li caratterizzano, letture per un pubblico colto, ma non specialistico, per un pubblico diffuso che legge, e quindi, in fondo, commissiona, mettendo assieme educato gusto estetico, passione di lettura e interesse emozionale e di intrigo; la grande ricchezza di (egregie) testate che ora si produce, la «Cronaca bizantina», il «Fanfulla della Domenica», «Il Convito», il «Capitan Fracassa», la «Vita nuova», poi «Il Marzocco», tanto per porre in sequenza alcuni nomi; ma anche le riviste meno dedicate, come «L'Illustrazione italiana» e l'«Illustrazione popolare», ad esempio, e i veri e propri giornali d'opinione, come il «Corriere della Sera» per cui scrivono le loro novelle Giovanni Verga, e