

**UN'INDOMITA FIAMMA  
IN ME S'ALBERGA**



*a cura di*

**Cristina Tagliaferri**



ILARIA CROTTI

## LE FORME DEL RITRATTO NELLA NOVELLA DI ADA NEGRI

Uno dei tratti più salienti della produzione di Ada Negri in ambito narrativo consiste nell'aver accordato un privilegio singolare alla forma breve<sup>1</sup>: tipologia nelle cui formulazioni eterogenee la sua scrittura si è cimentata a più riprese, rivelandosi sicura maestra, pronta a dare voce e figura a un prisma polifonico, flessibilissimo sul versante espressivo e, assieme, coerentemente serrato in accezione formale.

Già a partire dalla prima silloge, *Le solitarie* (1917)<sup>2</sup>, per poi andare alle diverse prose, variamente modulate, di *Orazioni* (1918), *Le strade* (1926) e *Di giorno in giorno* (1932), indi alla felice formula del romanzo breve, dalle tonalità memorialistico-autobiografiche – soluzione prescelta in *Stella mattutina* (1921) – fino alle novelle di *Finestre alte* (1923), la creatività negriana ha reperito, appunto, in detta misu-

1 La bibliografia critica dedicata agli aspetti più salienti della forma breve si presenta nutrita e particolarmente articolata. In particolare, circa i metodi e i modi cui ha attinto detta forma nel corso dei secoli XIX e XX, sia sul versante del genere romanzo che su quello della forma novella, v. NICOLA MEROLA e GIOVANNA ROSA (a cura di), *Tipologia della narrazione breve. Atti del Convegno di Studio «Il Vittoriale degli Italiani» MOD Società italiana per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera 5-7 giugno 2003)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2004.

2 Ho già riservato alcune letture alla novellistica della scrittrice lodigiana; cfr. ILARIA CROTTI, *Le solitarie: Eleonora Duse e Ada Negri*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 1, 2010, pp. 63-85; EAD., *Lettura della novella Il Denaro di Ada Negri*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di ANDREA CSILLAGHY, ANTONELLA RIEM NATALE, MILENA ROMERO ALLUÉ, ROBERTA DE GIORGI, ANDREA DEL BEN, LISA GASPAROTTO, vol. I, Udine, Forum, 2011, pp.159-167; EAD., *Luoghi reali e spazi simbolici ne Le solitarie di Ada Negri*, in *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*, a cura di BARBARA STAGNITTI, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 97-107.

ra diegetica i parametri più confacenti e le modalità meglio formulate per tessere in trama i molti fili del proprio ordito<sup>3</sup>. Cosicché il disegno ultimo del tappeto, risultante da tale caleidoscopio narrativo, dove la funzione lettrice detiene un peso determinante, corrisponde a un lavoro oculato non solo di raccordo e di fusione ma dettato altresì da sapienti variazioni, alternate a dissonanze palesi<sup>4</sup>, in ogni caso orchestrate tra loro con accortezza.

Il fattore che riveste un ruolo senza dubbio determinante per dette soluzioni narrative è dato dalla pubblicazione in periodico – prassi cui Negri ricorse continuativamente, consapevole che essa avrebbe non solo assecondato l'accesso alla scrittura ma anche favorito una sua capillare diffusione presso un vasto pubblico, in particolare femminile, caratterizzandola in accezione formale. Non possono che confermare quanto rilevato il centinaio di periodici presso i quali, già a partire dalla prima attestazione, vale a dire dalla lirica *La nenia materna*, apparsa il 3 marzo 1888 sul settimanale «Fanfulla da Lodi», per concludersi solo il 4 aprile 1944 con un intervento dedicato a Santa Teresa di Lisieux, edito sul mensile «Le missioni illustrate»<sup>5</sup>.

3 Per una rassegna avvertita della produzione novellistica delle letterate, databile tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del successivo, corredata da un'ottima *Nota bibliografica*, si veda il volume curato da Patrizia Zambon, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento* (Roma, Bulzoni Editore, 1988). L'unica novella negriana antologizzata è *L'appuntamento* (pp. 197-204), apparsa originariamente nella silloge *Le solitarie*.

4 Come già osservava Gambaro: «La renitenza a rigide classificazioni che contraddistingue le pagine prosastiche trova la sua radice profonda nel frastagliato retroterra di un'instancabile attività pubblicistica, dove la Negri si misura con tutte le forme discorsive compatibili con il mezzo della carta stampata» (ELISA GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED, 2010, p. 136).

5 Si deve alla meritoria ricerca di Sarzana uno spoglio accuratissimo di quotidiani, periodici e opuscoli d'occasione grazie al quale è stato possibile identificare le quasi cento sedi che accolsero i diversi contributi della letterata. Tra di esse il primato spetta alla terza pagina del «Corriere della Sera», che la vide instancabile collaboratrice con centonovantuno prose e quattro liriche nel quarantennio decorrente dal 1903 al 1943. Per numerosità al «Corriere della Sera» segue il settimanale «Il Marzocco», che si fregia di cinquantasei presenze in un arco temporale più ristretto, ossia dal 1906 al 1914. In merito cfr. PIETRO SARZANA, *Ada Negri e i periodici: una presenza costante e significativa*, in «Archivio Storico Lodigiano», CXXXVIII, 2019, pp. 397-428.

La prova sulla quale intenderei soffermarmi nella presente occasione, ovvero *Sorelle*, pubblicata in prima edizione presso Mondadori nel 1929, munita del sottotitolo *Ritratti di donne*, anche se va precisato che il colophon, quale data di stampa, indica dicembre 1928<sup>6</sup> – ideale punto d'approdo di un laboratorio novellistico esperito nel dettaglio e con fedeltà, situabile com'è tra le prose de *Le strade* e quelle di *Di giorno in giorno* – non può non andare letta nel solco tracciato da una tradizione formale ed espressiva di tale tenore.

Certo, è opportuno notare in via preliminare come la maestria stilistica di tale scrittura abbia modo di rivelarsi appieno là dove le silhouette da indovinare si presentino di segno femminile – siano esse posizionate in piena evidenza, quali protagoniste assolute delle vicende, collocate, invece, in secondo piano, anche solo intraviste di scorcio tra le quinte delle scene, oppure comparse appena accennate grazie a un tratteggio minuto, che si limita talvolta a una singola pennellata, sebbene sapiente. È la personaggioia, insomma, l'istanza alla quale è demandato il compito di veicolare le molte anime e gli altrettanto numerosi paesaggi da lei abitati, siano essi esteriori o interiori – eroine assolute, protagoniste, deuteragoniste e semplici figuranti che, confrontandosi dialetticamente senza posa, non cessano di misurarsi sia con le congiunture esistenziali più drammatiche, sia con le minute insidie del quotidiano, senza tralasciare le gioie riposte nel registro del domestico. Figure, codeste, che pongono in essere, e non in modi occasionali o sporadici, una sorellanza attiva, ovvero una rete relazionale che ne fa, appunto, 'sorelle', e nel senso più compiuto del termine, ovvero amiche e solidali, le une compagne e partecipi delle gioie come delle avversità toccate in sorte alle altre – una condivisione/verifica che accomuna e, talvolta, sovrappone i loro destini, anche nei risvolti emulativi o, addirittura, conflittuali che

6 Nei miei rimandi mi attengo alla riedizione che data 1934 [= SO], apparsa in una collezione mondadoriana di larga diffusione, «I Libri Azzurri», dove figurano altresì le prove di alcune note letterate, tra le quali Amalia Guglielminetti e Annie Vivanti. La silloge è stata riproposta nel 2016 per i tipi della romana Elliot.

sottendono<sup>7</sup>.

Nell'intento di cogliere l'andamento stratigrafico che presiede alle opzioni ritrattistiche praticate, individuerei innanzitutto tre livelli narrativi, che, tuttavia, non cessano di dialogare tra loro, essendo talvolta non solo compresenti ma anche interagenti nella medesima novella.

Un primo livello, senza dubbio il più pervasivo, poiché orientato a invadere capillarmente quasi ogni pagina delle ventuno novelle componenti la silloge, va individuato in quelle descrizioni 'esteriori' che, pur indugiando via via sui volti, i corpi, la gestualità, le pose, le fogge e l'abbigliamento delle personagge, detengono anche la facoltà di rivelarne le sinopie esistenziali soggiacenti, smascherandone i meandri temperamentali più riposti e secretati.

Come dimostra esemplarmente la sagoma di zia Plautilla della novella omonima, la quale, dopo un'esistenza di onesto lavoro «da sarta e da cucitrice di bianco, in giornata presso modeste famiglie» (SO, p. 52), ridottasi «povera in canna», una volta divenuta anziana e indigente, viene accolta nel Luogo Pio Trivulzio. Ed ecco che quella meschina sa 'rivestire' serenamente, con lodevole dignità e mirabile grazia, persino la divisa omologante imposta alle vecchione dell'ospizio: «sottana e giacca di grossa lana ruvida color marrone scuro, scarpe di panno, velo nero di pizzo sul capo» (SO, p. 51). Avviene, così, che quella mise tanto dimessa della minuta vecchina Plautilla esterna e, nel contempo, manifesta una soggettività invece pervasa da una 'grandezza' atipica – eccesso che stride con le coordinate miserrime del suo quotidiano, denunciate dai tratti di un volto rigato dagli anni e dalle molte prove sostenute.

L'accorta lettura, operata da una voce che dice io, non inusuale in queste novelle, tra le cui righe si ricorre con perizia al registro pseudoautobiografico, mira, infatti, ad accertare il modello veicolato dalla figurina – immagine rimandante a un'accettazione controllata e vigile, ma anche esemplare, di quella porzione minima di *bonheur* concessale

7 Per una rassegna comparatistica che ha guardato a ogni dominio espressivo, anche a quello dei Fashion Studies, v. MONICA FARNETTI e GIULIANA ORTU (a cura di), *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro e nella politica*, Firenze, Cesati, 2019.

da un destino avaro. Una interpretazione siffatta, d'altro canto, non si limita a decifrare una singola esperienza di vita, pure degna di nota, se ha l'opportunità di tradurla in ben altro, ovvero in una sorta di allegoria dell'esistenza stessa – arco vitale lungo il quale la compresenza speculare dei poli di vecchiaia e di giovinezza si avvicenda senza accordare tregua:

*La floscia pelle sembra rifiorita sopra le rughe. Nella piega della bocca, negli occhi, leggo un che di disteso, di superato, di riconoscente alla vita, che in verità mi colpisce. È, alla fin dei fini, un'ottuagenaria, stata raccolta dalla pubblica assistenza. Nulla di buono, nel senso che si è soliti dare a questa espressione, ella ha ricevuto dal fatto d'essere al mondo, e di durarvi per così lungo tempo. Pure, qui dentro, ella è la più giovine, la più contenta. (SO, pp. 53-54)*

Come si osservava, nutrite sono le occorrenze ritrattistiche che riconducono a detto modulo, orientato ad assegnare in primis alle lavoratrici uno spazio descrittivo cospicuo – donne sorprese molto spesso mentre, affaccendate nei loro diuturni quanto dimessi compiti, pure si fregiano di uno status simbolico di ben altro tenore.

Si vada, ad esempio, al profilo di zia Regina, nella novella *La polenta*:

*Zia Regina aveva diritta la persona e duro il volto, segnato ai lati della bocca da due robuste rughe, che richiamavano l'immagine dei solchi nella terra pronta per le semine. Anche le mani aveva dure: nocchiute, con l'unghie corrose e le screpolature caratteristiche delle mani di massaia, provate alla lisciva del bucato, all'acqua di soda per la rigovernatura delle stoviglie, al fuoco e al gelo, all'ago e al ferro da stiro: con sulle palme i calli della granata e del mattarello. (SO, p. 85)*

Maestra nel cucinare non solo con l'ausilio del corpo ma anche con quello della mente l'epocale polenta del giovedì, nella sagoma quasi istrionesca di lei si fondono una esibita gestualità e un altrettanto autorevole intento registico – requisiti che rileggono in tale pratica una sorta

di danza rituale, dove la sapiente e potente figura femminile tratteggiata riesce a convertire un modesto «mestone di faggio» in uno scettro di comando:

*La vampa del focolare le invermigliava la faccia scabra, che vieppiù si scolpiva in durezza, nel violento gioco dell'ombra. Non v'era massaia che sapesse con più esperta mano versar nell'acqua bollente la farina, e rimestarla col bianco e ricurvo mestone di faggio, senza interruzione e sempre da un sol lato, a che non si formassero nell'impasto quei disgustosi grumi di farina mal cotta, che sono il disonore di una polenta. [...] e io non distaccavo lo sguardo dalla sua persona vestita di nero, serrata ai fianchi da un grembiule greggio, accesa e autorevole in volto dinanzi al ribrillio delle fiamme e del pajolo, al rosseggiar delle brace, al cuocere e rassodarsi della gialla polenta, con scoppiar di bolle alla superficie sotto l'energico rimestare. (SO, p. 89)*

Numerosi, come si diceva, sono nella raccolta negriana i modelli persuasivi di questa funzione epifanica, veicolata appunto dal ritratto, che avrei definito di primo grado. Mi limito a rimandare, poiché occorrenze esemplari, alle due personagge che campeggiano nelle novelle dal titolo *Sora Rò* (SO, pp. 129-138) e *La Barila* (SO, pp. 141-150).

La prima, Eurosia, narrata come «asciutta e olivastra, con un profilo etrusco, di linee nette e acute, con gli occhi più neri e i denti più bianchi del vero, a contrasto con la pelle arsiccia» (SO; p. 129), dove il disegno icastico e le sfumature tonali antitetiche ed espressionistiche che ne permeano la rappresentazione sono già espressive della sua tempra, rimasta vedova con sette figli a carico, assume la decisione di amministrare in autonomia il podere di famiglia, facendosi carico della gravosa gestione della proprietà.

Non è infrequente, del resto, che la scrittrice tratteggi personalità di indole simile, vale a dire donne sole e del tutto indipendenti, pienamente autonome rispetto all'altro sesso, in grado di ricoprire ruoli e svolgere mansioni spettanti per consuetudine e tradizione al maschile, sfidando con il loro operato pregiudizi inveterati.

Quanto all'altra, la Barila – «una vecchia quasi settantenne, nodosa e ingrommata più d'un ceppo, sfacchinante meglio d'un uomo per buscar

qualche lira e il vitto» (SO, p. 144), la quale è «già alla terza trebbiatura, quest'anno: la pelle cotta, lucida, con rugacce nere che sembrano tracciate col lapis; e il caldo e il barbaglio solare le hanno messo un lume di pazzia negli occhi» (SO, pp. 144-145) – aveva dovuto lavorare duramente tutta una vita nei campi, patendo altresì la brutalità di un marito-padrone talmente violento da indurre i tre figli ad abbandonare la casa comune. Ella, allora, in condizioni esistenziali così ostiche, «a furia di colpi e di fatiche» era diventata addirittura «invulnerabile: d'amianto» (SO, p. 146). Eccola, quindi, restituirci un tassello paradigmatico dello screziato mosaico novellistico ideato da Negri – un tappeto musivo<sup>8</sup> tra le cui tessere proprio questa resa 'esteriore' dei corpi e dei volti delle anziane, devastati dalla vecchiaia e dalle molte avversità subite, sembra in grado di 'narrare' un *intérieur* altrimenti destinato a non affiorare compiutamente.

Mi soffermerei ora sulla seconda varietà ritrattistica, che si distingue dalla precedente per il quoziente corale che la compenetra. In alcune occasioni, peraltro molto indicative, infatti, le fattezze non risultano declinate al singolare, bensì appaiono l'esito di un dialogo incessante con altre silhouette, ancora una volta di donne, con le quali ci si misura e ci si confronta. Ne consegue che la disamina e la decodificazione di una data immagine siano operate grazie ai requisiti che orbitano attorno a quelli spettanti ad altre, le quali si pongono rispetto alla prima in un rapporto per eccellenza sinergico<sup>9</sup>.

La dialogicità che pervade detta gamma ritrattistica, insomma, si nutre delle molte voci che la attraversano, tese a pattuire una esemplare relazione amicale-sororale, le cui modulazioni svariate talvolta non vanno immuni da retroscena complessi o, anche, conflittuali: un legame che può assurgere a vero e proprio vincolo di mutuo soccorso, risoluto a

8 Come ci ha insegnato Campo, attenta lettrice dei nessi, sia semantici che formali, intercorrenti tra narrazione e tappeto. In merito v. CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 113-139.

9 Ha opportunamente evocato «una figura di donna proteiforme», appellandosi alle relazioni di sorellanza vigenti nelle opzioni ritrattistiche ravvisabili ne *Le solitarie*, il saggio di ALISON CARTON-VINCENT, *Io, lei, loro: enunciazione e ritratti femminili nella raccolta Le solitarie (1917) di Ada Negri*, in *Ada Negri. Fili d'incantesimo*, cit., pp. 83-95:95.



fare fronte alle minute pene del quotidiano come alle prove più avverse che l'esistenza possa comminare. Ma non si tratta solo di questo, dal momento che 'narrare l'altra' coopera anche alla fondazione dell'identità di ogni voce risuonante nel discorso<sup>10</sup>, compresa quella afferente all'io che narra, e, accanto a essa, alla riconducibile al 'fantasma' autoriale alitante su di lei.

Se ne deduce che la relazione 'aperta' io-tu-altra è volta a porre in necessaria sinergia le icone biografiche e autobiografiche di ogni istanza narrativa; giacché, come osservava Cavarero, rifacendosi alla lezione, in apparenza paradossale, di Arendt «il significato dell'identità è *sempre* affidato al racconto altrui della propria storia di vita»<sup>11</sup>. Notando:

*Hannah Arendt non avrebbe nessuna difficoltà a sciogliere questo strano paradosso. Esso consegue al fatto che la categoria di identità personale postula sempre come necessario l'altro. Prima ancora che un altro possa rendere tangibile l'identità di qualcuno raccontandone la storia, molti altri sono stati infatti spettatori del costitutivo esporsi dell'identità medesima al loro sguardo*<sup>12</sup>.

Anche per le personagge di Negri vale quanto rimarcato, se nella reciprocità dei loro racconti e nella alternanza degli sguardi, il nesso io-tu-altra assurge a fattore identitario, idoneo a recare a interazione biografia e autobiografia.

Un esempio indicativo di detta seconda tipologia è offerto da *La Cacciatora* – la novella che, posta ad apertura della silloge, come a inaugurarne programmaticamente la forma e i suoi significati, ne sug-

10 Hanno affrontato con dovizia di esempi, procedenti dall'antichità alla contemporaneità, ogni aspetto della sorellanza, riflettendo altresì sul pensiero dell'autocoscienza nelle epistemologie femministe, i contributi apparsi nel volume di CLAUDIA CAO e MARINA GUGLIELMI (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Firenze, Cesati, 2017.

11 ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 31. Qui come altrove, il corsivo privo di indicazione contraria è da ritenersi originale.

12 *Idem*.

gella alcuni messaggi di tutto rilievo<sup>13</sup>.

L'alone di vaghezza che attornia in questa occorrenza la personaggia contribuisce a proiettarne la sagoma in un altrove 'aperto', dove l'incerto, accanto alle prerogative del possibile, ne divengono le cifre peculiari. Ed è detta indefinitezza a promuovere un riconoscimento incline a saldare la funzione identitaria a quella memoriale – anche perché detta agnizione è destinata a farsi, nel contempo, autoriconoscimento<sup>14</sup>.

L'incipit del brano, segnato dall'interrogativo, cristallizza nell'incertezza del ricordo una personalità che non cessa di elaborare anche il presente, rendendone leggibile le derive grazie al recupero memoriale del passato:

*Di che colore erano gli occhi della Cacciatore? Non riesco, per quanto mi ci sforzi, a ricordarmene.*

*Forse, azzurri. Forse, grigi. Piccoli, certo, e vaghi: non mai risolutamente fermi su una persona o una cosa: tanto da far pensare come mai ella potesse avere, cacciando, così giusta mira.*

*Altro, di quegli occhi, non so più; mentre invece, dopo tanti anni, ho vivissima nella memoria la figura di lei. (SO, p. 9)*

13 La novella è stata riproposta nel florilegio *La Cacciatore e altri racconti*, attentamente curato da Antonia Arslan e Anna Folli (Milano, Scheiwiller, 1988). Patrizia Zambon ha riservato al volume una recensione accurata, apparsa in «Studi Novecenteschi» (XVII, n. 39, giugno 1990, pp. 199-203): calibrato bilancio critico delle edizioni e delle ristampe della produzione novellistica negriana. Va precisato che detta silloge è stata riedita per i tipi Biblos di Cittadella nel 2013 e nel 2015.

14 Già Gorini Santoli, nel sottolineare l'eccellenza della prova, aveva notato il nesso ricorrente tra la scrittura dell'io e i luoghi narrati: «la novella *La cacciatore* è ritenuta un capolavoro anche dalla critica intransigente, non soltanto per la protagonista, ma perché magnetici e evocativi sono i luoghi che la scrittrice descrive, rimasti intatti nella sua anima anche a grande distanza di tempo. In *Sorelle* l'arte narrativa di Ada Negri è particolarmente sbrigliata: novelle, racconti, ritratti, anche intrammezziati da bozzetti, tra i quali riemergono ricordi non estranei alla compagine familiare, sempre così presente nella Negri» (ANGELA GORINI SANTOLI, *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano, Mursia, 1995, p. 141). Per una disamina del profilo e della produzione della lodigiana cfr. ANNA FOLLI, *La Grande Parola. Lettura di Ada Negri*, in EAD., *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, pp. 111-171.

L'ambiguità, non solo identitaria ma anche sessuale, che permea il profilo della Cacciatora, infatti, è declinata nel segno dell'apparire, non già dell'essere, perciò eidetico per eccellenza<sup>15</sup> – un mostrarsi, il suo, che si palesa nel dominio dell'ipotetico, e proprio per questo incompatibile con uno status 'chiuso', definito una volta per tutte. Ebbene, detto manifestarsi è atto a promuovere alcune corrispondenze presunte, quindi 'disponibili' a interagire sia con gli altri sé, sia con le diverse silhouette che lo attorniano. La figura, insomma, nella propria aleatorietà, diviene quasi un polo magnetico in grado di galvanizzare non solo le identità contigue ma anche altre, con lei interagenti; e queste istanze 'altre' corrispondono a profili di 'sorelle':

*Sembrava alta, più che non fosse in realtà: era larga di spalle e di torace, forte nei fianchi e nelle gambe, ben presa nel costume maschile di velluto a coste color verde bottiglia o marrone scuro, e sotto il cappellaccio di feltro a larghe tese. Sempre in stivaloni: il fucile ad armacollo lo portava per abitudine, anche quando non andava a caccia, ma semplicemente a passeggio per la campagna.*

*In quell'arnese, il suo volto era il volto d'una vera donna: roseo, pienotto, di linee regolari, ma non molto accentuate. Piccoli denti d'un bianco fragile, quasi azzurro, mostrava nel sorriso, che però si fermava sempre a mezzo, lasciando ignorare parte della dentatura e dell'anima: sorriso di persona che deve nascondere, di sé, qualche cosa. (SO, pp. 9-10)*

Nel suo errare tra i boschi del Ticino e i casolari di Motta Visconti, sempre scortata da Miss, la fedele bracca pezzata, prodiga con i più bisognosi, solerte nel fornire consiglio e conforto, disponibile con tutti, Eddie, ovvero quel «ragazzone cresciuto e ingrassato in fretta» (SO, p. 12), era diventata il punto di riferimento di un manipolo molto composto di amiche, tra le quali la figlia del panettiere del paese, Chiarascura Miraglia, la merciaia Caterina Domprè, la contadina improvvisatrice

15 I molti campi problematici implicati nella ritrattistica, che interrogano, ad esempio, l'eidetico, la descrittività e le teorie dell'identità, sono stati ottimamente sondati in MAURIZIO BETTINI (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

di versi, Nanetta dei Rissi, fervente anarchica, le maestre Irene e Anna e, infine, la diciottenne che dice io, maestrina di fresca nomina in una prima classe elementare che annoverava in aula una ottantina di alunni, tutti maschi<sup>16</sup>.

Ed è lei, Eddie, l'«eccentrica»<sup>17</sup>, la «straniera» in fuga da se stessa, che, autoesiliatasi dal mondo, aveva trovato una sorta di rifugio tra le campagne, i borghi di Motta e la gente del Ticino. Infatti, abbandonata dall'amato, ella, che a causa di quella cocente delusione aveva rifiutato scientemente di essere donna – tanto da confessare alle altre: «Divenni pazza. Avevo perduto il mio uomo: non volli più essere una donna» (SO, p. 41) – suonando la sua chitarra nelle sere autunnali, sa veicolare un sentire sororale condiviso<sup>18</sup>, pronto a istituire una corrispondenza elettiva tra sole donne, pur molto diverse tra loro («Quel diluviare, quell'accompagnamento bizzarro, la nostalgica malinconia di quella straniera davano a me, che non avevo ancora veduto il mondo, il senso delle profondità oceaniche: tutto, nella vita del mondo, si risolveva in musica» SO, p. 33).

Un sentire sororale affine, quale medium capace di qualificare lo stile del ritratto, caratterizza anche altre novelle. Ecco, ad esempio *Una*

16 Va rilevato che le immagini femminili di educatrici e di maestre, una delle poche professioni concesse alle donne, formano un dominio tematico di notevole interesse nella produzione novellistica di autrici tra fine Ottocento e inizio Novecento – basti fare riferimento alle prove di Matilde Serao, Contessa Lara, pseudonimo di Eva Cattermole, Clarice Gouzy in Tartufari, Carola Prosperi; e ancora di Térésah, pseudonimo di Teresa Uberris, di Emma Tettoni e Maria Messina. Da parte sua Negri si cimentò nella narrazione di un profilo emblematico di maestra, Rosanna, nella novella *Anima bianca*, ospitata dapprima sulla terza pagina del «Corriere della Sera» del 18 settembre 1912, indi confluita ne *Le solitarie*.

17 Circa le non univoche accezioni che si aggirano nei dintorni del concetto di eccentricità, intesa quale non-categoria rimandante alle molte valenze della scrittura delle donne, da Alba de Céspedes a Edith Wharton, da Virginia Woolf a Toni Morrison, v. *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a cura di Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.

18 Circa l'attiva partecipazione negriana al movimento emancipazionista tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del secolo successivo, che ebbe proprio in Milano un polo d'eccezione, cfr. ELISA GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, cit., pp. 146-147.

*lettera* (SO, pp. 215-222), in cui ritrarre l'altra assente, colta per frammenti, vale a dire l'amica e destinataria 'sorella' della missiva, a firma Maddalena, diventa in primis l'occasione per elaborare un autoritratto sdoppiato di sé; cosicché, mentre ci si rifrange nello specchio della destinataria, ci si riconosce, recuperando, ancora una volta grazie alla memoria<sup>19</sup>, un amore appartenuto a una stagione passata, e oramai perduta, della propria esistenza. Tanto che: «Diverse ed uguali, le due donne ch'erano in me si sovrapponevano l'una all'altra, come avviene di certe figure sullo schermo: l'una era viva nell'altra, con tutti i propri elementi di vita». (SO, p. 218)

Pure in *Lenor* è effigiato un profilo di donna, una norvegese, di nuovo una straniera, che declina, anche se in accezione mistica, quelle doti di elevatezza d'animo e di prodigalità di sé che erano già state patrimonio di Eddie. E va sottolineato che ci si misura con sembianze che hanno l'opportunità di rivelarsi in occasione di un incontro, pure fortuito, tra donne sole, le quali, nel ritrovarsi e nel sorprendersi affini, pattuiscono un legame cogente, segnato da un nesso squisitamente fraterno:

*Sorrisi a un volto di donna cinquantenne o poco più, rotondo, troppo roseo, con occhi cerulei che mi parvero freddi, più lama che gemma: con una bocca ancora fresca, ben schiusa su piccoli denti intatti. Il corpo, intunicato di nero, era di media statura, un po' grosso. Sotto il cappello alto e largo uscivano ariose ciocche bianche. Sapevo ch'era norvegese: subito pensai alle donne di Ibsen: nella dura limpidezza de' suoi occhi, nella loro lealtà c'era qualcosa che mi riusciva noto, e fraterno.* (SO, p. 252)

In un paesaggio del tutto diverso da quello ticinese, dove la realtà rurale non poteva non connotare anche i lineamenti terragni di coloro che vi dimoravano, nel caso di *Lenor* quello, invece rarefatto, di Assisi offre il perimetro ideale per un dialogo tra donne che si colma di risonanze quasi mistiche, algido e silenzioso, ma non per questo meno serrato e sonoro. Un colloquio intimo, codesto, a cui prendono parte an-

19 Prendendo in esame le forme dell'autobiografismo negriano, Folli ha colto con finezza critica il ricorso a una particolare «memoria volontaria come una memoria artificiale» (ANNA FOLLI, *La Grande Parola. Lettura di Ada Negri*, cit., p. 168).

che l'assisana Monica e, nuovamente, una voce che dice io – terzo polo ‘necessario’ di un incontro per certi versi ascetico, ambientato com'è in un sito segnato dalla presenza del sacro e, assieme, dall'intervento dell'artistico, a conferma della relazione quasi obbligata sussistente tra il tasso descrittivo del ritratto e quello del paesaggio:

*Assisana, cresciuta all'ombra della basilica, figlia del più puro e sapiente storico d'Assisi, moglie a un maestro di scuola, ella stessa da molti anni maestra amatissima nella sua città, educava i figli de' suoi primi allievi; e non era più giovane. Ma, snella, magra, alta, di passo elastico, in vesti succinte, con un lungo volto intenso che faceva pensare a quello di Santa Chiara nell'affresco di Simone Martini, lasciava sempre scoperti i capelli biondo scuri, appena variegati d'argento, crespi, di vigorosa piantatura a punta sulla fronte un po' bassa, e strozzati alla brava sulla nuca, in mazzocchio.*

*Quei capelli, e la piega della bocca, mi dicevano la sua fibra robusta e la sua anima appassionata, pronta alla dedizione: fra il terreno e il mistico.* (SO, p. 250)

Si noti come, anche in questa occorrenza, la triangolazione che subentra tra un tu, un io e il polo dell'alterità sia finalizzata a rifrangere identità dissimili, favorendone la leggibilità reciproca – a riprova della destinazione spiccatamente identitaria qui attribuita al modulo ritrattistico. Un modulo reso narrativamente, e in questa prova in modi più rilevanti rispetto ad altre, in uno stile nominale che fa un ricorso non sporadico all'indiretto libero<sup>20</sup> e all'asindetico, appunto per rendere ancora più mobile e accidentato l'andirivieni insistito tra voci e punti di vista.

20 Come nei passi seguente, tratti da *La Cacciatore*, dove, in particolare nel secondo, le cadenze anaforiche attestano un'attenzione spiccata per alcuni soluzioni della prosa lirica: «E súbito Chiarascura a dir di sí, di sí: ché lei ci aveva quattro bellissime vacche fulve, nella stalla, e terre proprie, al Canalin; e di frasche il bestiame ha sempre bisogno per il letto. Una sciarpa di lana al collo: la gerla sulle spalle di Chiarascura, che la sapeva portare benissimo, quasi con eleganza; e via verso i boschi, con Miss alle calcagna» (SO, p. 15). «Colpi, in cadenza, di martello, lontani: battellieri che accommodavano barche. Colpi più scanditi, più risonanti, d'accetta: boscaioli, taglialegna di frodo, che mutilavano alberi. Fuochi di rametti e fronde morte, accesi qua e là. Colpi e fuochi: segnali misteriosi, dialoghi nel silenzio» (SO, p. 17).

Sommato al fattore sororale, l'«effetto autobiografico» si esterna appieno nella novella *Miss Meg*. Tra le sue righe, infatti, affiorano riferimenti ad alcuni episodi della biografia dell'autrice reale, vale a dire ai suoi soggiorni zurighesi, motivati non solo dalle visite all'amatissima figlia Biancolina<sup>21</sup>, collegiale a Tiefenbrunnen, con precisi rinvii ai deliziosi pomeriggi passati assieme nella sala della pasticceria Sprüngli e alle escursioni compiute con lei nei dintorni del lago, ma determinati altresì dal proposito di sottrarsi a un legame coniugale rifiutato.

È in particolare una notte di Natale che la madre avrebbe dovuto trascorrere presso la figlia, «nel suo collegio, per la cena della vigilia e le canzoni intorno all'albero» (SO, p. 187), l'oggetto della narrazione. Caduta malata, infatti, l'io che scrive si vide costretta a trascorrere quella nottata di vigilia in solitudine, in un albergo anonimo, assistita da una presenza ignota, l'anglo-americana miss Meg, ancora una volta una «sorella» straniera.

L'effigie della sconosciuta, intravista a malapena mentre ci si dibatte in una condizione precaria, in preda a uno status febbrile molesto, origina una mislettura che accomuna la sua silhouette ad altre, già menzionate, poiché ipotetica e aleatoria in accezione identitaria («Ma chi era?...Non riuscivo a fermarmi su questo pensiero. Nella penombra giallognola, tra i fumi della febbre, la vedevo, seduta su una poltrona a fianco del letto. Sembrava un monumento. Nelle mani, un libro: la Bibbia» SO, p. 186), rivelandosi poi essere una «direttrice d'una scuola d'infermiere di Boston, di passaggio a Zurigo per una missione» (SO, p. 188):

*Quadrata e muscolosa in proporzione dell'altezza, sobriamente vestita di color grigio ferro, anche il suo volto era quadrato e grigio ferro, con un duro*

21 Coniugatasi nel 1896 con l'industriale laniero biellese Giovanni Garlanda, dal quale si separerà ben presto, trasferendosi nel 1913 a Zurigo, ad Ada nacque la prima figlia, Bianca, nel 1898. Per un calibrato profilo della scrittrice e intellettuale cfr. PIETRO SARZANA, *Nota biografica*, in ADA NEGRI, *Poesie e prose*, a cura di Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, 2020, XXXIX- XLIV. Si tenga presente che proprio a Bianca («A te Biancolina gioia mia») furono dedicate le pagine del romanzo autobiografico *Stella mattutina* (Milano, Mondadori, 1921), riedito nel 1995 per i tipi della milanese La Vita Felice e nel 2015 per KKien Publishing International.

*taglio al posto della bocca, e due limpide stelle azzurre splendenti, a contrasto, in fronte.*

*Un policeman: con gli occhi d'una suora di carità. (SO, p. 184)*

Una sorta di custode materializzatasi all'improvviso e inaspettatamente in un luogo inusitato, la cui *mise* di foggia maschile, anzi quasi militaresca, non sembrerebbe corrispondere affatto a quella di un'aiutante angelicata, provvidenzialmente 'caduta dal cielo'. E sarà proprio per questi tratti, dialoganti a distanza ravvicinata con quelli che erano stati anche della Cacciatore, Eddie, che questa figura 'altra', insomma un'ennesima 'eccentrica', non solo contribuisce a infrangere i canoni più stereotipi afferenti al femminile ma concorre altresì a renderli, dialetticamente, di ardua classificazione; vale a dire atopici da un punto di vista descrittivo, se ci si attiene alle note, di proposito lacunose e volatili, che in *Fragments d'un discours amoureux* Roland Barthes riservava proprio ad *atopos*, contrapponendone le peculiarità a *maya*, intesa quale criterio invece classificatorio e rimandante al linguaggio<sup>22</sup>.

Inoltre Meg, la cui comparsa promuove i nessi tra biografico e autobiografico, assieme alle immagini identitarie non univoche che entrano in gioco tra i due poli, funge anche da fattore catalizzante la memoria di un io infantile, grazie al recupero, nitidissimo persino nella ricostruzione sensoriale, del ricordo dei Natali dell'infanzia:

*E mi rividi bambina di otto o dieci anni, nel duomo di Lodi, alla messa di Natale. Quei lumi nella chiesa, quei festoni vermigli listati d'oro, quell'aroma d'incenso, quei sacerdoti coperti di stole gemmate, quei salmi latini alternati a larghe e sonore melodie d'organo mi saziavano di felicità. In un angolo, fra ceri, fiori e lampade, splendeva il presepio. Stupendo: con una Madonna dal manto turchino, che pareva viva; e il Bambino Gesù nudo sulla vera paglia, così nudo che veniva il desiderio di riscaldarselo fra le braccia; e l'asino e il*

22 Così Barthes: «Come innocenza, l'atopia resiste alla descrizione, alla definizione, al linguaggio, che è *maya*, classificazione di Nomi (di Colpe). Essendo atopico, l'altro fa tremare il linguaggio: non si può parlare *di* lui, *su* lui; qualsiasi attributo è falso, doloroso, goffo, imbarazzante: l'altro è *inqualificabile* (e questo sarebbe il vero significato di *atopos*)» (ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1979, p. 39; Paris, Éditions du Seuil, 1977).



*bue; e i pastori e i Re Magi e la stella. Perché non mi si lasciava andare, coi Re Magi e coi pastori, dietro quella stella, fino al paese del Bambino Gesù?* (SO, p. 189)

Anche se immediatamente dopo subentra lo status dell'io adulto, che si sorprende straniato in un altrove alieno, pure percepito come 'reale' («Il senso della realtà mi riprese. Non ero più bambina, non ero più nella mia patria, non avevo più il presepio. Giù, nella sala dell'albergo, c'era l'albero: nel collegio di Biancolina, l'albero: in ogni casa di Zurigo, l'albero. Ma io volevo un presepio: il presepio della dolce infanzia». SO, pp.189-190), il soggetto ha modo di confrontarsi con la fattiva compresenza di altre identità, le proprie come quelle altrui, grazie al recupero a tasselli di un'infanzia rivissuta.

Anche se è d'obbligo notare che tra le diverse tipologie selezionate non sono sporadiche sovrapposizioni, né tanto meno contaminazioni, sicché nell'una si avvertono alcuni requisiti delle altre, una terza varietà ritrattistica può essere ricondotta a quelle soluzioni che provvedono a porre le effigi *en abyme*. E poiché posti in cornice o tra parentesi o, ancora, 'sprofondati' in insiemi che li inglobano, detti profili hanno l'opportunità di palesare le identità non univoche che convivono in essi.

Ecco in *Maurilia e i parenti* il caso emblematico del ritratto (che potrebbe accostarsi a una tela di Edvard Munch) di Maurilia, cugina della voce che dice io da parte di padre – un individuo mai conosciuto dalla scrittrice, poiché deceduto anzitempo<sup>23</sup>.

Ebbene, questa Maurilia sembra consapevole fin dall'adolescenza del destino obbligato di modesta trapuntaia toccatole in sorte senza scampo:

*Maurilia era quella che parlava meno: come vedesse già la propria strada tracciata fra due muri bianchi senza finestre. Sembrava indifferente, con l'anima chiusa a chiave: di viso non bella, ma limpido, somigliantissimo a quello*

23 Si tenga presente che Giuseppe Negri, il padre di Ada, scomparve prematuramente l'anno seguente alla sua nascita, avvenuta nel 1870, e che la scrittrice, anche da adulta, si vide e si sentì solo e sempre 'generata' da madre, Vittoria Cornalba, la quale venne 'letta', e in ogni senso, quale emblema anche del paterno.

*di suo fratello Giuliano, maggiore di lei di circa dodici anni e spesso in viaggio per le sue faccende. Alta e sottile: una spiga: la dicevano «la bionda», per lo splendore di una capigliatura da favola, un nimbo luminoso, così chiaro che l'oro quasi vi sfumava nell'argento; e le trecce le battevano i fianchi come le code delle cavalle. (SO, pp. 61-62)*

Rivista solo dopo molti anni, precisamente in occasione del funerale di Giuliano, e senza indugio riconosciuta «nella sua figura di messale solo un po' offuscata» (SO, p. 63), mentre quella che era stata una «favolosa capigliatura non era più d'oro, ma non d'argento» (SO, p. 64), nell'occorrenza luttuosa l'apparizione svolge un ufficio per eccellenza epifanico, pregno di valenze memoriali. Infatti il suo profilo, mediatore per antonomasia, sembra rimandare puntualmente a «un ritrattino di mio padre, sbiadito, logoro, chiuso in una cornicetta rotonda: l'unico che mi rimanesse di lui» (SO, p. 63): presenza viva, quindi, quella di Maurilia, atta a promuovere il recupero, sebbene per interposta persona, di un paterno rimasto ignoto, anzi rimosso, in grado di porre in contatto il dominio dell'oltre con quello del qui.

Tra i fantasmi dei defunti e le visioni dei vivi, fittamente dialoganti tra loro, si avvicendano immagini che ne sovrappongono i registri, rendendoli leggibili in reciprocità. Questa Maurilia, infatti, la quale, accostandosi alla salma del fratello, sembra affidargli il compito di trasmettere un messaggio al proprio marito, oramai defunto (« – Tu che ora sei di là, saluta *el mè*» SO, p. 67), è una silhouette *in limine*, che gioca un ruolo risolutivo sulle 'soglie' delle identità altrui:

*Pure, Maurilia non somigliava affatto, esteriormente, a quella fotografia. Mi stava dinanzi, alta e dritta, magra d'una magrezza essenziale, vestita di nero. L'abito le scendeva, rigido, sino ai piedi: quel disdegno della moda le dava uno stile, una pacata austerità. Parlava semplice e piana, nel suo dialetto. Aveva più di cinquant'anni; ma niuno avrebbe potuto darle un'età precisa. Era di coloro che la vita morale scolpisce misteriosamente secondo un tipo che si conserva intatto sino agli ultimi anni: di ciò mi convinsi guardandola bene. (SO, pp. 63-64)*

Ecco, allora che, nella relazione polifonica pattuita, per un verso, tra la voce che dice io, la personaggioia ‘viva’ di Maurilia, la salma in presenza di suo fratello Giuliano e il ritrattino sbiadito del padre è un’altra voce, vale a dire quella mai udita di quest’ultimo, dislocata benché bramata, che ha l’occasione di risuonare come mai prima – una voce vitale, recuperata dall’oltre, grazie a richiami sottesi che rimandano al visivo e al sonoro:

*A questo pensiero il consueto ritrattino chiuso nella cornicetta rotonda riapparve ai miei occhi, si collocò fra Maurilia e Giuliano. Con l’allucinazione mi assalì il desiderio, non mai avuto sin allora, di udire la voce di mio padre. Quella del suo canto. Sin da bambina sapevo ch’egli aveva posseduto una voce «da teatro»: che, quando cantava fra amici e familiari, non v’era chi non trattenesse il respiro. (SO, p. 67)*

Anche nel tessuto narrativo della novella *Lenor*, cui si è già fatto cenno, il ritratto in ombra di un assente, ossia del ‘fantasma’ di colui che, in una dimensione e in un tempo oramai trapassati, era stato il fidanzato di Lenor stessa, scorto quasi di sfuggita ancora una volta dall’io che scrive («Un giorno i miei occhi caddero su un ritrattino d’uomo, in ombra su una mensola d’angolo. Un viso scialbo, lungo e stretto» SO, p. 265) e subito negato, prontamente spostato dal quadro visivo come da quello emotivo («il ritrattino cadde, buttato a terra dalla mano di Lenor. Ma subito ella se ne pentì: lo raccolse, lo rimise al posto» SO, pp. 265-266), narra di un conflitto irrisolto che solo il modulo del ritratto posto ‘in cornice’ sembrerebbe in grado di traslitterare appieno. Modulo, codesto, che rende decifrabile non solo e non tanto quell’«ombra su una mensola d’angolo», sconfessata eppure desiderata, ma anche il soggetto femminile: un soggetto che si è autoesiliato, optando per una quotidianità già segnata dal lutto e dall’oltranza.

In *Signora con bambina* campeggia ancora una fotografia «di medio formato, sul tavolino del salotto di Maria Serena. Senza cornice: appena giunta: posata lì, fra una tabacchiera d’argento antico e una maiolica umbra» (SO, p. 161) – un oggetto accidentale e insignificante di primo acchito, sebbene per antonomasia ‘indiziario’, giacché veicolo di

un messaggio *étrange*. L'immagine riprodotta, difatti, ha la facoltà di manifestare soggettività dissimili proprio nell'assenza<sup>24</sup>, promuovendo una singolare cartomanzia della memoria, della afferente al passato come di quella futuribile:

*Strano, il potere di certi ritratti. Al primo sguardo vi afferrano; e non vi lasciano più. Così è di certe persone: che, fino a un certo giorno sconosciute l'una all'altra, s'incontrano per caso; e bastano due parole, una stretta di mano, perché scoprono, a un tratto, che si voglion bene da cent'anni e se ne vorranno sempre.* (SO, p. 162)

Ebbene, quella fotografia 'salottiera', sbirciata per caso, promuove la disamina di dinamiche inarrestabili nelle loro scansioni generazionali. Esse assumono quale epicentro uno di schizzo di nonna, Francesca Alemanni, accanto all'amata nipotina, entrambe destinate a precipitare senza scampo nelle maglie di un destino di vecchiaia e di gioventù (e viceversa) che le sopraffarà: una vicenda, la loro, che l'io che scrive riesce a decrittare, quasi divinandola, grazie alle immagini fotografiche: «Strizzo un po' fra le dita i margini della fotografia; mi diverto e soffro a decifrarla secondo il mio cuore» (SO, p. 165). Daccapo una voce pseudoautobiografica, quella in campo, a ribadire l'autobiografismo rifratto che la connette al parametro ritrattistico

Sussistono, tuttavia, altre versioni della casistica *en abyme* prescelte dalla narrativa negriana. Tra le più significative – e che mi pare possa anche concludere queste mie note – ecco quella che assume lo specchio, in quanto oggetto-cornice che veicola immagini di soggettività femmi-

24 Il ricorso allo sguardo fotografico, caratterizzante le strategie narrative negriane, può andare accostato all'utilizzo che ne fa la coeva Woolf. Per un'attenta analisi dell'immagine, intesa quale fonte narrativa, e l'immagine oggetto nella produzione della inglese cfr. PIERRE SORLIN, *Le fotografie interiori di Virginia Woolf*, in *Letteratura & fotografia I*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 319-329.

nili non solo multiple, ma anche antifrastiche<sup>25</sup>. Proprio la novella dal titolo *La cicatrice* ne propone una variante estremamente indicativa.

In essa si narra del tentato femminicidio di Marzia, perpetrato dal coniuge, dominato da una smania di possesso e da una gelosia paranoica – impulsi malati cui la consorte sembra corrispondere con un’ambigua sindrome speculare, dettata da un morboso compiacimento. Il gesto dell’attentatore, poi indotto a suicidarsi, ha lasciato sul volto di lei solo una minuta, anche se eloquente, traccia della violenza – un segno indefinibile di disamore<sup>26</sup>, la cui lettura compulsiva da parte di Marzia rivela l’alterità della personaggio:

*Era appunto quella cicatrice che Marzia, quand’era sicura di non essere sorpresa dalla figlia, non si stancava d’osservare entro un suo piccolo specchio. Rimarginandosi, la ferita si era ridotta una specie di scodellino bianco, più bianco della guancia: concavità singolare, difetto che nel viso non più giovine, ma sempre espressivo e ardente, metteva un fascino più penetrante della giovinezza. Tutti gliela guardavano la cicatrice. Chiave della sua vita di martirio amoroso: perché, insomma, per disperato che fosse, e sanguinario, era stato amore. (SO, p. 108)*

Mentre è lo sguardo della figlia, Pietra, vittima testimoniale costretta ad assistere suo malgrado a una relazione coniugale malata, subendo anche pesanti conseguenze sul piano personale, a leggere su quella sorta di ‘pagina’, corrispondente al volto deturpato della madre, le valenze

25 Circa l’iconografia dello specchio, recepito quale attributo per eccellenza femminile (non già maschile), e i messaggi anche identitari che veicola nella rappresentazione androcentrica della Grecia antica, cfr. FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX, *Senza maschera né specchio: l’uomo greco e i suoi doppi*, in MAURIZIO BETTINI (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, cit., pp. 131-158.

26 Il tema del volto sfigurato, riletto alla luce di una fisiognomica squisitamente caratteriale, dove la potenza del desiderio sessuale femminile gioca un ruolo di spicco, è caro alla tecnica ritrattistica negriana; tecnica che, ad esempio, già nella novella *Nella nebbia*, ospitata dapprima su «Il Marzocco» (XVII, 50, 15 dicembre 1912, pp. 1-2), indi raccolta ne *Le solitarie*, si era espressa in una esecuzione eccellente. Sul tema, occasione propizia a evidenziare l’attenzione capillare assegnata alle epifanie della corporeità, in particolare delle figure di donne, si veda anche ELISA GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell’opera di Ada Negri*, cit., p. 174.

negative di uno scenario familiare ricusato<sup>27</sup>. Ella, infatti, nel decifrare quel codice, in quanto stigma di conflitto, appellandosi a parametri visivi del tutto alternativi che tendono a sottrarsi alla percezione, ne denuncia altresì l'oltranza («Pietra, invece, non poteva, non sapeva guardare che con avversione la cicatrice materna. Un lampo freddo: la lama d'un temperino che scatti e rientri: e distoglieva súbito lo sguardo» SO, p. 109).

Riflessa su quella lastra, la personaggio materna, grazie alla eloquente dialettica che intercorre con la figlia, sembra elaborare un'immagine ambivalente di sé, segnata da sofferenza e, nel contempo, da autocompiacimento ossessivo – autoritratto odiosamato di un io di donna in cornice, spiato morbosamente di nascosto, che non può non continuare a narrare una 'eccentricità' plurivoca<sup>28</sup>.

27 Hanno sondato con acribia i messaggi veicolati appunto dai volti, e in ogni loro declinazione, persino alterata o sfigurata, i saggi editi in RINALDO RINALDI (a cura di), *Il volto. Ritratti di parole. Atti del convegno. Università degli Studi di Parma 27-28 novembre 2000*, Milano, Unicopli, 2002.

28 Ultimata la stesura del presente contributo, ho avuto l'opportunità di prendere visione del recente fascicolo della «Rivista di letteratura italiana» (XXXVIII/1, 2020), che pubblica rilevanti apporti critici e interpretativi dedicati alla novellistica della lodigiana.

## **APPARATO ICONOGRAFICO**



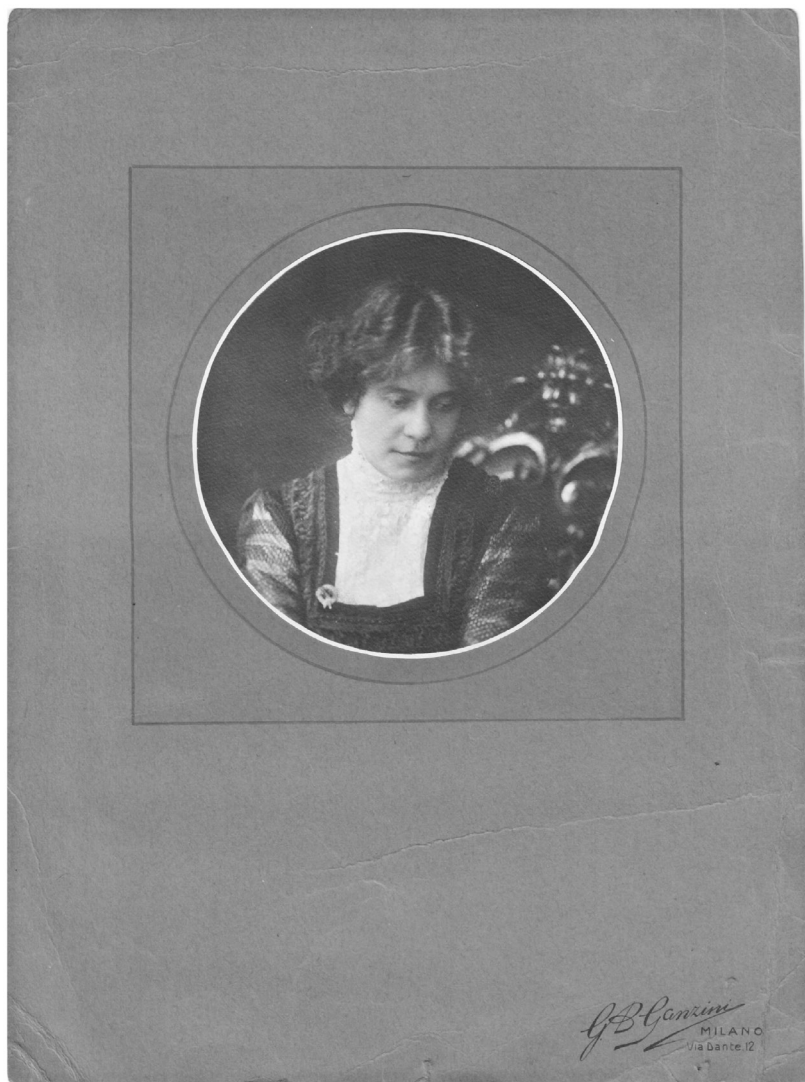




Ritratto di Ada Negri - Foto *Ditta Giacomo Brogi*, 1896 ca.  
(C) Archivi Alinari Firenze - BRA-S-000415-0001



Ada Negri all'ingresso del Grand Hotel di Salice.



Ada Negri all'età di 38 anni, in una fotografia dell'ottobre 1908 realizzata da G.B. Genzini di Milano. Fondazione Banca Popolare di Lodi, Fondo Ada Negri, Archivio fotografico.



Ada Negri all'età di 55 anni, in una fotografia del 1925 con marchio dello studio Camuzzi Lomazzi di Milano. Fondazione Banca Popolare di Lodi, Fondo Ada Negri, Archivio fotografico.



Ada Negri e la figlia Bianca Garlanda.



## **GLI AUTORI**





## DONATELLA BISUTTI

Donatella Bisutti è poeta, narratrice, saggista, giornalista, operatrice culturale.

Poesia: *Inganno Ottico*, Guanda Società di poesia 1985, Premio Montale Inedito; *Penetranti*, Boetti, 1989; *Violenza*, Dialogolibri, 1999; *Piccolo Bestiario Fantastico*, Vienneperre, 2002; *Colui che viene*, Interlinea, 2005, Premio Camposampiero e Davide Turoldo; *Rosa Alchemica*, Crocetti, 2011, Premio Camaio, Premio Lerici Pea; *Un amore con due braccia*, Lietocolle, 2013, Premio Alda Merini; *Dal buio della terra*, Empiria, 2015, Premio Lyons della Critica.

Traduzioni in volume: *Le Leurre Optique*, Draguignan, Unes, 1989, tr. Bernard Noël; *Hij die komt*, Bruxelles, Les Sept Dormants, 1999, tr. Eugène Van Itterbeek; *La notte nel suo chiuso sangue*, Draguignan, Éditions Unes, 2000, tr. Bernard Noël e Jean Jacques Boin; *La Vibración de las Cosas*, Madrid, SIAL, 2002; *The Game*, New York, Gradiva, 2007; *Duet of Life*, Kyoto, Yumpa, 2015 e *Duet of Water*, Kyoto, Yumpa, 2018; *Rosa Alchemica* Vienna, Pen Club, 2020, tr. Franziska Raimund.

Altre pubblicazioni: *Ogni spina ha la sua rosa*, Aforismi, Pendragon, 2020. Romanzi: *Voglio avere gli occhi azzurri*, Bompiani, 1997; in uscita *La buona solitudine*, Manni, 2021. Saggi: *La poesia salva la vita*, Mondadori 1992 e Feltrinelli Tascabili, 2009. Per i ragazzi: *L'Albero delle Parole*, 1979 e 2002; *Le parole Magiche*, 2008 e 2020; *La Poesia è un orecchio*, 2012; *Storie che finiscono male*, Einaudi Ragazzi, 2017.

Come giornalista culturale ha curato per Mondadori *I Grandi di tutti i tempi* i volumi su Hogarth e De Foe; ha collaborato come critico di poesia per 8 anni a *Millelibri* e ha tenuto per 15 anni la rubrica *La poesia italiana all'estero* su *Poesia*, Crocetti. Ha tradotto: Edmond Jabès, *La memoria e la mano*, Mondadori, 1992; Bernard Noël, *La caduta dei tempi*, Guanda 1997 ed *Estratti del corpo*, Mondadori, 2001. Ha curato per Scheiwiller *Il Tredicesimo invitato e altre poesie* di Fernanda Romagnoli, 2003. Ha fondato le riviste *Poesia e Spiritualità* e *Poesia e Conoscenza*.

## ILARIA CROTTI

Ilaria Crotti insegna *Letteratura italiana contemporanea* e *Critica e teoria letteraria* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Si è occupata di narrativa, giornalismo, odeporica, teatro e librettistica, anche in prospettiva teorica e comparatistica, dal XVIII secolo alla contemporaneità. La letteratura delle donne rappresenta uno dei suoi ambiti di ricerca; ha dedicato contributi a figure quali Giustina Renier Michiel, Isabella Teotochi Albrizzi, Ada Negri, Eleonora Duse, Renata Anguissola di San Damiano, Luisa Baccara, Gina Lagorio, Elena Dak e Melania G. Mazzucco. Figura nel Comitato direttivo di alcune riviste, tra le quali «Archivio d'Annunzio», «Ermeneutica letteraria», «Problemi di critica goldoniana», «Rivista di letteratura italiana», «Studi buzzatiani». Suoi contributi sono comparsi nei seguenti periodici: «Annali d'Italianistica», «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», «Bollettino del C.I.R.V.I.», «Cantieri», «Carte di viaggio», «Critica letteraria», «Humanitas», «Lettere italiane», «L'immaginazione», «Miscellanea Marciana», «Narrativa», «Nord e Sud», «Nuova Antologia», «Quaderni Veneti», «La Rassegna della Letteratura Italiana», «Revue des études italiennes», «Sigma», «Sinestesie», «Studi novecenteschi», «Studi sul Settecento e l'Ottocento».

## TINO GIPPONI

Tino Gipponi, nato nel 1936, vive a Lodi.

Ha lavorato in banca con alti gradi di responsabilità e ha ricoperto anche altre cariche tra cui la Presidenza europea e quella nazionale della dirigenza bancaria senza aver mai tralasciato la passione per la letteratura e per l'arte. È stato Presidente della Federazione Europea della dirigenza bancaria con sede a Parigi, e Presidente della Assodirbank, Associazione Nazionale Culturale della dirigenza bancaria di cui è tuttora Presidente onorario.

Il Comune di Lodi gli ha conferito nel 1985 il *Barbarossa*, la medaglia d'oro civica di benemerenzza, e nel 1999 gli è stato assegnato il *Fanfullino della riconoscenza*, quale massima attestazione per i cittadini affermatasi fuori dalla propria città.

Dal 2007 è Presidente del Museo della Stampa e della Stampa d'Arte "Andrea Schiavi" di Lodi.

Nel 2008 gli è stato conferito la *Stella al Merito* di Maestro del Lavoro e nel 2008 è stato nominato *Commendatore* Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

Al Museo Civico di Lodi e anche a Milano ha curato numerose importanti mostre antologiche di pittori e grandi Maestri del Novecento. Molte le sue monografie d'arte, tra le quali si ricordano quelle su Achille Funi, 1970; Gianni Vigorelli, 1997; Franco Ferlenga, 2006; Attilio Rossi, Skira, Milano, 2009; Angelo Monico, Skira, Milano, 2010; Franco Francese, *1920-1996* Mondadori, 2011 e Carlo Zaninelli, 2018.

Moltissime le sue pubblicazioni di argomento vario, di storia, di arte e di memoria pubblicati presso le principali case editrici, tra cui *Maria e Richard Cosway*, Allemandi, Torino 1998; *Pittura e scultura nel ventesimo secolo a Lodi e nel Lodigiano*, 2003; *Maria Hadfield Cosway* in Pascal Paoli-Maria Cosway, *Lettres et documents, 1782-1803*, Voltaire Foundation, Oxford 2003.

Con Prometheus ha pubblicato recentemente *La poesia in Ada Negri*, 2017, e *Giacomo Leopardi. Tra l'Infinito e il Nulla*, 2019.

## ANDREA MAIETTI

Andrea Maietti è nato casualmente a Milano nel 1941, tra un bombardamento e l'altro della Seconda Guerra. Le sue radici affondano da quattro generazioni nel paese di Costaverde, isola perduta della Bassa padana. Passa per biografo di Gianni Brera, padre ingombrante e tuttavia amato. Scrive di sport per gratitudine. Nel 1997 ha vinto il Premio Bancarella Sport con i racconti di *La lepre sotto la luna* (1996), poi ripubblicato per Bolis Edizioni (2017) col titolo *La lepre sotto la luna. Quaranta storie bassaiole*. Tra i suoi numerosi titoli si ricordano: *Vi conterò di Mariellina* (1997), *Canzone per Bugno* (1999), *Pantani e io. Un kriss nella schiena* (1999), *Nato a Betlemme. Il calcio perduto di Gianni Rivera* (2000), *Eskimo blu* (2001), *Com'era bello con Gianni Brera* (2002), *Ribot e il menalatte. Viaggio intorno a Giacinto Facchetti galant homme* (2005), *Quel che resta di Coppi* (2010), *Gioannbrerafucarlo. Gianni Brera secondo me* (2019).

## CESARE REPOSSI

Cesare Repossi, pavese, è stato per oltre trent'anni bibliotecario conservatore nella Biblioteca Universitaria di Pavia, occupandosi in particolare, con ricerche anche pubblicate, del Fondo manoscritti di storia locale. Studioso di storia della cultura e letteratura lombarda, oltre a numerosi contributi in periodici e miscellanee, ha pubblicato due capitoli su *La cultura letteraria a Pavia: il primo nei secoli XVI-XVII* (1995), il secondo *dalla Restaurazione alla metà del Novecento* (2000) nella *Storia di Pavia* edita a cura della Società Pavese di Storia Patria (della quale è stato Presidente per diciotto anni).

Ha curato (con Angelo Stella) il commento, non scolastico, a *I promessi sposi*, edito da Einaudi - Gallimard (1995).

Fa parte dei curatori del *Carteggio* di Giovanni Battista Montini-Paolo VI in corso di pubblicazione a cura dell'Istituto Paolo VI di Brescia.

## PIETRO SARZANA

Lodigiano, sposato e padre di tre figli, ha insegnato per oltre quarant'anni nella Scuola Secondaria Superiore; dal 2001 al 2015 nei corsi per l'abilitazione all'insegnamento (S.I.L.S.I.S. Pavia), dove ha pure svolto la funzione di supervisore del tirocinio.

Ha collaborato con docenti illustri dell'Università di Pavia (Gianfranco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Corti, Cesare Segre, Pietro Gibellini) pubblicando dal 1977 ad oggi saggi e recensioni di ambito otto-novecentesco (Mondadori, La Scuola, Einaudi-Gallimard, Ancora, FrancoAngeli, Morcelliana, "Studi di Filologia Italiana", "Autografo", "Quaderni Istriani", "Studi Novecenteschi", "Il Gallo", "Humanitas").

Tra gli autori affrontati: Italo Svevo, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Giovanni Verga, David Maria Turoldo, Mario Luzi, Bartolo Cattafi, Cristina Campo, Joyce Lussu, Delio Tessa, Luciano Erba.

Nel 1991 esce la sua prima raccolta poetica, *Con rabbia e tenerezza*, con una delicata prefazione di Mario Luzi; nel 2006 la seconda silloge, *Nell'assoluto del tempo*, vede una nuova sentita prefazione di Luzi, che sottolinea "la tesa sensibilità e l'elegante inventiva stilistica" dell'opera; dello stesso anno la

*plaquette* a tiratura limitata *Acquetinte d'amore*; nel 2015 *La filigrana del dolore*, quarta raccolta poetica composta a quattro mani con l'amica Chiara Cremonesi. Del 2020 infine l'Oscar Baobab *Poesie e prose* di Ada Negri, in occasione del centocinquantesimo della nascita della scrittrice lodigiana.

### PAOLO SENNA

Paolo Senna (1973) si occupa di Biblioteche e di Archivi. Come critico letterario ha pubblicato saggi sulle opere di Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, Lorenzo Da Ponte, Domenico Balestrieri. I suoi interessi si rivolgono prevalentemente alla letteratura del Novecento, con particolare riguardo per Giovanni Pascoli e la sua ricezione nella prima metà del secolo, e per la poesia di Eugenio Montale, autore del quale ha anche recuperato diversi testi inediti e dispersi. Accanto alla ricerca su materiali d'archivio, privilegia l'analisi dei testi letterari e dei loro aspetti linguistici. I suoi contributi sono apparsi su «Testo», «Rivista pascoliana», «Rivista di Letteratura italiana», «Giornale storico della letteratura italiana». Tra le ultime pubblicazioni, l'edizione della favola inedita di Franco Loi, *La torre* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020), autore al quale ha anche dedicato un numero speciale della rivista «Cenobio» (Lugano, 2019), e la curatela insieme a Stefano Verdino del volume Eugenio Montale, *Verdi alla Scala* (Genova, Il Canneto, 2020).

### BARBARA STAGNITTI

Barbara Stagnitti collabora con le cattedre di *Letteratura italiana moderna*, *Letteratura italiana contemporanea*, *Letteratura della disabilità e della marginalità*, *Lingua e grammatica italiana* presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (sedi di Milano e Piacenza).

I suoi lavori, riguardanti la letteratura del Belpaese dei secoli XIX e XX, sono stati accolti in riviste nazionali e straniere, volumi collettanei e atti di convegni. Di Ada Negri, alla quale ha dedicato relazioni congressuali in Italia e all'estero, si è occupata pubblicando saggi, testi dispersi e corrispondenze

epistolari inedite (con Paolo Buzzi, Francesco Meriano, Giovanni Papini, Mario Puccini, Lidia Positano). Ha curato la miscellanea di studi *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento* (Il Poligrafo, 2015) e il numero monografico «*da lagrima in diamante*». *Ada Negri a 150 anni dalla nascita* («Rivista di letteratura italiana», 1, 2020).

Dal 2006 fa parte della redazione della «Rivista di letteratura italiana» e di «Studi sul Settecento e l'Ottocento».

### CRISTINA TAGLIAFERRI

Cristina Tagliaferri è dottore di ricerca in *Storia e Letteratura dell'età moderna e contemporanea*. Collabora con l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano in qualità di cultore della materia e conduttore del *Laboratorio di Lingua e Grammatica italiana* del corso di laurea in Scienze della formazione primaria. Fa parte del Comitato di redazione della «Rivista di letteratura italiana» diretta da Giorgio Baroni e collabora con la Casa editrice Kkien Publishing International per la collana “Fuori dal coro”. Ha curato e catalogato i documenti del Fondo Ada Negri della Fondazione Banca Popolare di Lodi. Fra le sue pubblicazioni: *Fra le carte di Ada Negri. I Canti di Villasanta*, Lodi, PMP, 2018; *Ada Negri a Gaione. Lettere (aprile-maggio 1944)*, con uno scritto di Francesco Ascoli, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2015; *Dal carteggio Ada Negri-Fernando Agnoletti. Con una lettera inedita di Giovanni Papini*, in *Ada Negri. Fili d'incantesimo*, a cura di B. Stagnitti, Padova, Il Poligrafo, 2015; «*Altra grazia non avea nel viso / che lo splendor degli occhi sovrumani*». *Ada Negri tra corpo e anima*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Pisa-Roma, Serra; *L'editore e l'autore: Valentino Bompiani e Libero Bigiaretti. Con carteggio inedito (1958-1990)*, Pesaro, Metauro, 2010; *Libero Bigiaretti. Scritti e discorsi di cultura industriale*, postfazione di Giuseppe Lupo, Matelica, Hacca, 2010; *Giuda nella narrativa e nel teatro*, in AA.VV., *La Bibbia nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009; *Ada Negri in rivista*, in *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lodi, 14-15 dicembre [ma novembre] 2005), a cura di G. Baroni, Pisa, Giardini, 2007.

**PATRIZIA ZAMBON**

Patrizia Zambon, del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, ha dedicato alla letteratura dell'Otto e del Novecento, esplicitamente studiata nella dialettica linea d'autore-linea d'autrice, contributi fondamentali della sua attività di ricerca, particolarmente nei libri *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento* (Edizioni dell'Orso, 1993); *Il filo del racconto* (ivi 2004); *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea* (Il Poligrafo, 2011); *Un Ottocento d'autrice: la letteratura italiana dai rusticali al simbolismo* (Padova, University Press, 2019).

Nell'ambito della prosa d'autrice del Novecento, ha pubblicato studi su Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Ada Negri, Paola Drigo, Maria Bellonci, Fausta Cialente, Gianna Manzini.

Cura il progetto di ricerca *Le Autrici della Letteratura Italiana. Bibliografia dell'Otto/Novecento*, sito online nel portale del DISLL, Università degli studi di Padova (qui anche i riferimenti per gli studi su Ada Negri).







Finito di stampare nel mese di novembre 2020  
per conto di Prometheus - Milano  
Printed in Italy