

ILARIA CROTTI

## NELLE STANZE DI ADA

Nel campo variegato della narrativa negriana l'attenzione riservata agli spazi e ai luoghi, colti nelle loro alterne epifanie, si è sempre dimostrata particolarmente vivace e accorta<sup>1</sup>. Proprio detta dimensione, e persino in misura maggiore rispetto ad altre, infatti, sembra in grado di donare forma, voce e *parole* all'*ensemble* composito di personaggi, protagonisti e non, soprattutto femminili<sup>2</sup>, che abitano la produzione della lodigiana. Tanto è vero che visitare le *stanze* create con tanta perizia da Ada, non limitandosi a recepirle quali semplici sfondi o mere cornici tra le quali la scrittrice avrebbe rinchiuso/compresso le varie figure<sup>3</sup>, non può non promuovere una lettura più compiuta dei loro statuti<sup>4</sup>. L'intento, allora, sarebbe di avviare una disamina indirizzata a interpretare dette sagome alla luce di coordinate sì spaziali, non ignari, tuttavia, che in esse albergano cifre simboliche indicative.

Del resto, è noto come la portata della *stanza*, intesa in quanto *intérieur*, possa entrare in sinergia e/o in conflitto non solo con altre forme e tipologie spaziali, ma anche con ciò che le contorna o, addirittura, esorbita da esse, dovendo venire

<sup>1</sup> Ad aspetti specifici di detta problematica, così focale nel *corpus* narrativo della scrittrice, ho già dedicato alcune note: ILARIA CROTTI, *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.

<sup>2</sup> Per una indagine critica più compiuta di detto *côté* vedi ELISA GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED, 2010.

<sup>3</sup> Il fattore cornice, da recepire altresì quale modulo stilistico e tecnica diegetica cui si fece ricorso con maestria nell'ambito della ritrattistica, è stato oggetto di una mia analisi: ILARIA CROTTI, *Le forme del ritratto nella novella di Ada Negri*, in *Un'indomita fiamma in me s'alberga*. Atti del Convegno su Ada Negri nei centocinquanta'anni della sua nascita (Lodi, 15 febbraio 2020), a cura di CRISTINA TAGLIAFERRI, Milano, Prometheus, 2020, pp. 31-51.

<sup>4</sup> Circa i nessi ricorrenti tra condizione lavorativa, *status* sociale e trasposizione narrativa del personaggio cfr. 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.

a patti, ad esempio, con il complesso sistema costituito dagli *esterni*. Pertanto, accanto all'*intérieur* e all'*extérieur*, sono pure l'aperto e il chiuso, l'alto e il basso, l'orizzontalità e la verticalità, in ogni loro possibile versione sonora e gradazione luminosa, i fattori in gioco<sup>5</sup>.

Nella presente occasione mi sarei riproposta di circoscrivere la lettura all'unica prova romanzesca di Negri, vale a dire a quella *Stella mattutina*<sup>6</sup>, edita per la prima volta presso Mondadori nel maggio del 1921, nelle cui pagine confluirono istanze contenutistiche e modelli formali che ebbero modo di misurarsi non solo con la narrativa, in quanto *fiction*, ma anche con l'autobiografia, la memorialistica, la confessione e la prosa d'arte – generi letterari distinti che fecero convivere e interagire tra loro opzioni formali e stilistiche di vario tenore<sup>7</sup>, dando origine a significativi scarti timbrici e a modulazioni semantiche altrettanto eloquenti<sup>8</sup>. E una possibile conferma che proprio detta prova rappresentò una sorta di laboratorio molto meditato, perfino formalmente<sup>9</sup>, al di là di quanto precisato alla fine del testo, dove il lettore trova la dicitura «Milano, luglio-dicembre 1920» (*SM*, p. 105) – specificazione spazio-temporale che potrebbe suggerire una stesura continuativa e serrata –, è data dal fatto che anticipazioni e sezioni di essa comparvero dapprima sui fogli di vari

<sup>5</sup> Può valere per il concetto di *stanza* ciò che Lando notava a proposito del luogo, in quanto oggetto geografico determinato dalla strutturazione soggettiva dello spazio vissuto, ponendolo in relazione con la *territorialità umana*: «Uno spazio vissuto, dunque, ed interpretabile con l'analisi di quelle geografie personali, modellate dalla cultura, e multiple, dall'emotività alla fantasia, che sottendono, chiariscono, e modellano la *territorialità umana*» (*Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a cura di FABIO LANDO, Milano, Etas, 1993, p. 1. Qui come altrove, nelle citazioni, i corsivi privi di indicazione contraria sono originali).

<sup>6</sup> Mi attengo alla seguente edizione, cui rimando con la sigla *SM*: ADA NEGRI, *Stella mattutina*, Prefazione di GIANGUIDO SCALFI, Postfazione di ANNA FOLLI, Milano, La Vita Felice, 2008.

<sup>7</sup> Una silloge oltremodo nutrita riservata alla produzione novellistica di una quindicina di letterate, tra le quali anche Negri, è stata curata da PATRIZIA ZAMBON, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>8</sup> Come già Folli rilevava, ponendo in luce il nesso ricorrente tra generi letterari e condizione del soggetto: «Non pienamente romanzo né dichiarata autobiografia, *Stella mattutina* si lascia interpretare intimamente da chi, avendo memoria di tutto ciò che in prosa e in poesia l'autrice ha scritto prima, non cerca la verità del vero ma la sua verosimiglianza, non la realtà della persona che scrive ma piuttosto il suo fantasma» (ANNA FOLLI, *Postfazione*, cit., p. 107).

<sup>9</sup> Nell'esaminare la costruzione di questa prosa, dall'andamento per eccellenza paratattico, Zambon vi ha colto la ricerca di una sonorità alternativa, «compiutamente novecentesca, nella scrittura d'evocazione, proponendo una scrittura memoriale che risulti in qualche modo in presa diretta» (PATRIZIA ZAMBON, «Io vedo nel tempo una bambina»: *la parola memoriale di Ada Negri in Stella mattutina*, in *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lodi, 14-15 novembre 2005), a cura di GIORGIO BARONI, Pisa, Giardini, 2007, p. 99).

periodici<sup>10</sup>, dal «Raccontanovelle» a «La Parola e il libro», a «Novella», tra il giugno del '20 e lo stesso mese dell'anno seguente<sup>11</sup>.

La stanza attorno alla quale si avvicendano anche le altre, assumibile, quindi, quale fulcro spaziale della narrazione, è data dalla portineria del palazzo signorile lodigiano Cingia-Barni, dove la famiglia, certo atipica, di una bambina, chiamata Dinin, risiede precariamente, in dignitosa povertà. E riprova il senso risolutivo che si ascrive al sito il fatto che campeggi già tra le prime righe del testo. Detta stanza, infatti, funge da sipario schiuso sull'immagine di una fanciulla di sette anni, proiezione autobiografica dell'autrice, che dimora in un *habitat* di segno femminile, assieme alla nonna, Peppina, e alla madre. Così:

Io vedo – nel tempo – una bambina. Scarna, diritta, agile. Ma non posso dire come sia, veramente, il suo volto: perché nell'abitazione della bambina non v'è che un piccolo specchio di chissà quant'anni, sparso di chiazze nere e verdognole; e la bambina non pensa mai a mettervi gli occhi; e non potrà, più tardi, aver memoria del proprio viso di allora.  
L'abitazione della bambina è la portineria d'un palazzo padronale, in una piccola via d'una piccola città lombarda (SM, p. 13).

L'accesso alla visione di una identità alternativa di sé diventa memorizzabile, quindi fruibile, solo se focalizzata tramite un potente filtro spaziale/temporale. È per suo mezzo che la prima persona, altrimenti irricognoscibile e smarrita, si proietta in una terza, e viceversa, mentre il modulo autobiografico riesce a tradursi in *parole* grazie al processo di oggettivazione operato proprio da detta terza<sup>12</sup>.

Il fatto è che quella portineria, in quanto dimesso punto di passaggio, adibito a sorvegliare l'accesso alla dimora, viene vissuta in termini ambivalenti. Per un

<sup>10</sup> Per una ricerca capillare in proposito cfr. PIETRO SARZANA, *Ada Negri e i periodici: una presenza costante e significativa*, in «Archivio storico lodigiano», CXXXVIII (2019), pp. 397-428. È dedicato in particolare alla prima, interessantissima stagione di collaborazione al *Corriere della Sera* il saggio di MONICA GIACHINO, «prose caduche, di giornale». *Su alcune collaborazioni al «Corriere della sera» (1903-1913)*, in «da lagrima in diamante». *Ada Negri a 150 anni dalla nascita*, a cura di BARBARA STAGNITTI, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2020), 1, pp. 89-97.

<sup>11</sup> Come informa Sarzana, il curatore della edizione mondadoriana di una riproposta antologica corposa quanto meditata, in *Notizie sulle opere*: cfr. ADA NEGRI, *Poesie e prose*, a cura di PIETRO SARZANA, Milano, Mondadori, 2020, p. 844. L'«Oscar Moderni» è stato recensito puntualmente da GIORGIO POZZESSERE, in «L'Immaginazione», 2020, 318, pp. 61-62.

<sup>12</sup> Già Folli aveva indicato in una prova certo iniziatica come *Memorie e versi*, pubblicata sulla «Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti» (XL (1905), 805, pp. 19-28), un emblematico «esordio di quell'autobiografismo ibrido, impastato di prima e terza persona, che le è tanto caratteristico» (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. 115-116).

verso essa costituisce una sorta di non-luogo antagonistico, poiché segno di obbligo sociale e, assieme, di sudditanza culturale, quindi primo avvertimento di uno *status* servile che si intende implicitamente rifiutare, contestando prima di tutto il dominio esercitato dai *padroni* dell'immobile («Quando rientrano in carrozza dalla passeggiata, bisogna spalancare il cancello del portone; e, siccome la nonna (custode della portineria) è troppo indebolita dagli anni, è la bambina settenne che deve farlo. Non ha mai pensato, naturalmente, che tale atto le possa essere d'umiliazione; ma non lo compie volentieri», *SM*, p. 13).

Ebbene, il disegno che soggiace a questo impulso antagonistico viene proiettato sull'intenzione di costruire per sé un percorso alternativo: un *iter* pronto a trasformare detto impulso, che parrebbe trascurabile e accidentale, in una motivazione ben radicata, poiché strettamente connessa alla scelta della scrittura.

Quella medesima, povera e umile portineria, d'altro canto, è in grado di farsi *home*, ossia baricentro di accoglienza e di condivisione di affetti. Infatti essa racchiude al proprio interno una stanzuccia modestamente arredata («Due cassettoni, un tavolino, qualche sedia; e una tenda a righe grigie e blu, dietro la quale, contro una parete, in mancanza dell'armadio, vengono appesi gli abiti. Quella tenda è il sipario», *SM*, p. 16) che, tuttavia, contempla inaspettatamente una dimensione teatrale allegoricamente avvertita, poiché atta a porre in scena una vita *altra*.

Contribuisce ad avvalorare il nesso che ricorre tra la portineria – «l'ultima tappa della vecchia Peppina» (*SM*, p. 15), quindi luogo liminale per antonomasia, sia in accezione lavorativa che esistenziale, se, oramai anziana, ella verrà indotta ad abbandonarlo per andare a morire pochi mesi dopo in via delle Orfane, a casa del figlio maggiore (*SM*, pp. 28-29) – e il mondo scenico la rilettura biografica della nonna, Giuseppina Panni Cornalba, da giovane governante della celeberrima mezzosoprano Giuditta Grisi (Milano, 1805 - Robecco d'Oglio, 1840), a sua volta sorella della soprano Giulia Grisi.

Giuditta, appunto, una volta andata sposa nel 1834 al conte Cristoforo Barni e abbandonate le scene, aveva donato alla nonna materna di Ada Negri, sua devota domestica<sup>13</sup>, la quale aveva seguito amorevolmente per anni l'artista nelle sue *tournées* teatrali, tre oggetti dalla valenza testimoniale: un ritratto a stampa in cornice<sup>14</sup>,

<sup>13</sup> La ricostruzione biografica operata da Rasy, la quale si è attenuta alla testimonianza di Nino Podenzani, biografo di Ada, ha ipotizzato una diversa carriera servile per Peppina Panni, dapprima al servizio di Cristoforo Barni e solo in un secondo momento, quando il conte sposò Giuditta, passata anche al servizio di quest'ultima. Si veda in proposito ELISABETTA RASY, *Soltanto una voce*, in EAD., *Ritratti di signora*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 117-118.

<sup>14</sup> A ribadire la rilevanza semantica detenuta dallo spazio della portineria, proprio detto ritratto in cornice della Grisi, interrogato assieme alla specchiera della madre, riemergeranno quali oggetti *residuali*, destinati a incalzare senza tregua il percorso esistenziale e memoriale dell'io che scrive; come attesta la prosa tarda, straordinariamente densa, dal titolo *La specchiera*, apparsa sul

una cassetta da viaggio e un astuccio da lavoro in pelle, foderato di velluto rosa. Oggetti postumi, codesti, certo distonici rispetto alla modestia delle povere *stanze* in cui, dopo quel loro lungo peregrinare tra illuminati palcoscenici e celebri retroscena italiani ed europei, erano stati accolti.

L'*habitat* servile dove erano approdati, tuttavia, si dimostra molto accorto nel tramandarne con cura le tracce, sature di un tasso testimoniale elevato, anche se implicito; tanto è vero che la bambina li custodisce gelosamente nella portineria del palazzo<sup>15</sup>, interpretandoli quali correlativi oggettivi di un destino artistico dapprima solo intuito e intravisto, poi perseguito con determinazione:

La bambina ama quegli oggetti, con dispotica padronanza. Ne conosce la storia; e, guardando il ritratto, sedendo sulla cassetta, accarezzando il velluto rosa stinto dell'astuccio, se la ripete dentro di sé, con avida gioia. È una sua personale ricchezza, della quale è gelosa.

Pensa: "Anch'io andrò *sul teatro*" (*SM*, p. 15).

Nella elaborazione immaginaria che Dinin compie delle origini della propria famiglia, rimuovendo quella oggettiva, priva di figure paterne e segnata da precarietà e indigenza<sup>16</sup>, ecco emergere il fantasma di un antenato altolocato, e per di più artista, la cui sagoma avvalorerebbe la veridicità di una linea esistenziale alternativa («Ha un antenato, che fu grande artista e gran signore. Ne ignora il nome, la persona, il volto. Ma non importa. Le piace immaginarselo. Sua madre e lei portano gl'intimi segni del suo spirito, i visibili segni della sua figura», *SM*, p. 77).

*Corriere della Sera* il 2 agosto 1942, indi confluita nella silloge postuma *Oltre. Prose e novelle* (Milano, Mondadori, 1946). Così: «Si può parlare in silenzio con un'immagine. Così io parlo, dinanzi alla lastra. Con mia madre il più spesso: perché è lei la più viva e vicina. Le chiedo: – Dov'è andato a finire il ritratto di Giuditta Grisi? – mi ascolta e non risponde» (ADA NEGRI, *Poesie e prose*, cit., p. 805).

<sup>15</sup> All'altezza di *Storia di donna Teodosia*, che forma il capitolo conclusivo di *SM*, appunto gli oggetti contenuti in una cassetta di legno di noce, ereditati da madre e figlia alla morte della nonna, quindi portatori di lutto, destinati a *traslocare* in altre abitazioni, andando soggetti a probabile dispersione, verranno elencati con attenzione quasi religiosa grazie al valore testimoniale-teatrale che detengono: «E le cose più care, i ricordi di Giuditta, ai quali s'è aggiunta una cassetta di legno di noce, che la nonna teneva gelosamente nascosta, ed è venuta a loro in eredità: quadra, lucida, con serratura e chiave d'argento, e un tesoro nascosto nei vari scompartimenti. Un tesoro: armille, fibbie da teatro, pendagli d'ottone e di gemme false; e fra tutto quel falso una miniatura d'uomo incravattato alla moda del 1830... Dove andranno? Chi sa!» (*SM*, p. 87).

<sup>16</sup> Circa le accezioni che la problematica della povertà e il tema del denaro assumono nella novellistica cfr. ILARIA CROTTI, *Lettura della novella Il denaro di Ada Negri*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, I-II, a cura di ANDREA CSILLAGHY *et al.*, Udine, Forum, 2011, I, pp. 159-167.

Cosicché imporsi all'attenzione altrui, recitando passi di proprie opere dinanzi alle *padroncine* altolocate, figlie della signora del palazzo, o recarsi a teatro con la madre, fungono da tessere narrative di un mosaico teatrale ed esistenziale<sup>17</sup> avvertito con prontezza e ideato consapevolmente:

Certo è per questo che, nella platea d'un teatro (le poche volte, ahimè, in cui la mamma la può condurre con qualche biglietto di favore) ella si sente a posto, si sente a casa sua. E sa che, se le venisse permesso di salire sul palcoscenico, una sola volta, così per gioco, non sbaglierebbe uno scalino né una porta, non fallirebbe un passo, riconoscerebbe ogni quinta, ogni tavola, ogni fondale. Respira con felicità di polmoni quell'atmosfera carica di fiati umani, di misti profumi, di magnetismo animale, di musiche, di sguardi. Le pare d'averla sempre respirata (*SM*, p. 78).

La portineria, una volta fattasi teatro, e viceversa, insomma, luogo ospitale ma celato, in quanto dominio per eccellenza del femminile, sottende un percorso narrativo dal potenziale anche allegorico: sarà nei suoi *sottosuoli* che si avrà modo di elaborare gli andirivieni che scoteranno verso risolutive scelte d'autrice.

Quel medesimo sito, d'altronde, è abitato da valenze ulteriori. Esso, infatti, assurge a parametro privatissimo e segreto in cui, dopo cena, ascoltare di soppiatto, stando acquattati sotto le coltri, la voce della madre che, al chiarore soffuso di una lampada, legge ad alta voce alla propria madre pagine di romanzi d'appendice. Così, si precisa con un'attenzione descrittiva degna di nota: «Accanto alla portineria v'è una cameruccia bassa, buia, con un letto matrimoniale in cui vanno a dormire in tre: nonna, mamma e bambina» (*SM*, p. 15). Ed è appunto in quel «letto matrimoniale», nido di segno interamente matrilineare, estromettente il maschile<sup>18</sup>, dove il generare, il vivere e l'abitare appaiono intimamente

<sup>17</sup> Non va sottaciuto che in una delle prime elaborazioni autobiografiche, la già menzionata *Memorie e versi*, ponendo in cogente correlazione *performance* e creatività artistica, si era notato: «E così io fui... ecco, io fui uguale a una di quelle giovani attrici nate in un baraccone di saltimbanchi, cresciute sulle tavole dei palcoscenici di quart'ordine, ignare d'uno studio regolare, fine, classico di dizione e di gesto: ma che un bel giorno, dovendo rappresentare un carattere, un *tipo* che s'incarni con le qualità essenziali del loro temperamento, trovano, come per incanto, il gesto e l'accento che convince, la sfumatura che inamora, la passione che travolge, l'espressione della verità, insomma, della verità fatta di nulla e di tutto: e in nome di tale verità si affermano artiste, e riescono a formarsi uno stile, seguendo il ritmo della propria natura» (ADA NEGRI, *Memorie e versi*, cit., p. 26).

<sup>18</sup> Una delle novelle in cui tale esclusione risulta narrata in termini talmente palesi da risultare espressionistici è *Il posto dei vecchi*, apparsa dapprima su *Il Secolo* il 21 giugno 1914, poi confluita nella silloge *Le solitarie* (Milano, Treves, 1917), dove la cucitrice di bianco Feliciana, rimasta vedova di Gigi Fracchia, un marito dissipatore e dedito al vino, con due bambini da far crescere, nel prendere la risoluzione di diventare operaia in una fabbrica di lanerie, afferma perentoria: «Suo marito era morto per tempo. Per due bimbi piccoli, è ben più provvida una madre vedova, ma attiva e sana, che non lo siano cento padri beoni. E basta, di uomini, nella sua vita. Quell'uno,

connessi, che il circuito affettivo e comunicativo riconosce il proprio perimetro d'elezione:

Quando, finiti i chiacchiericci delle serve in portineria, la bambina va a letto, verso le nove e mezzo, l'uscio fra le due stanze rimane aperto. Ella, quatta sotto le coltri e fingendo di dormire, ride ride nell'anima, perché sa che sta per scoccare l'ora meravigliosa. Di lì a poco, infatti, con la sua voce limpida, la madre, che crede la bimba addormentata, comincia a leggere forte.

Per divertir la nonna e per la propria gioia, legge, a puntate, i romanzi d'appendice d'un giornale quotidiano. Ignora che la piccina ascolta, con gli orecchi tesi, con il cuore teso (SM, p. 18).

Questo ascolto clandestino, goduto con la mente e con il corpo nel locale più privato dell'alloggio, se quel giaciglio appare come una vera e propria *mise en abyme* dell'idea di casa, non può non tramutarsi in una sorta di palestra educativa e, assieme, artistica – occasione esemplare, in altri termini, per fruire di una *scuola*, dove l'apprendimento si trasmette secondo modalità e forme alternative, appunto nel segno antitetico offerto dallo spazio, sì subalterno ma fondativo, della portineria:

Fra le quattro pareti della classe, seduta in un banco e costretta a piegare il cervello a dritta e a sinistra secondo la volontà dell'insegnante, le par di trovarsi in prigione. È sicura, sicurissima d'imparare molte più cose, e assai più chiare e importanti, bighellonando tutta sola sulla soglia della portineria (SM, p. 26).

Alla prigione scolastica diurna, che impone una postura rigida, sia fisicamente che intellettualmente<sup>19</sup>, al corpo e alla mente dell'alunna, si contrappone, pertanto, l'autodeterminazione di una comprensione notturna, mediata dalla voce della madre e fruita nel posto più intimo della casa: il letto. Ed è l'oralità materna il punto di riferimento ineludibile di un tale circuito comunicativo, attraversato da un'affettività di segno matrilineare.

Ecco, allora, che lo spazio della portineria, nello svincolarsi dalle regole imposte da una istituzione ufficiale, subita come limite, si rivela una sede didattica alter-

in sette anni di malinconica esperienza coniugale, gliene aveva lasciata la nausea. Avrebbe tirato il carro da sola, fino a quando le fossero bastate le forze» (EAD., *Poesie e prose*, cit., p. 359).

<sup>19</sup> Coticché si è esperita una modalità squisitamente teatrale di fuoriuscita dalla prigione scolastica imponendosi una provvidenziale assenza apnoica: «Trattiene il fiato, con labbra e denti ermeticamente serrati, per un minuto, per due, finché la faccia le s'impetrisca in una cadaverica rigidità, e il cuore le batta a precipizio. [...] Sa di recitare una parte, e n'è orgogliosa: nello stesso tempo, comincia anch'essa a credere di sentirsi male, molto male. E non le vien fatto d'assaporare quei pochi minuti di rubata libertà: una cappa di tristezza la schiaccia, e la vita le pare vuota come quel vestibolo» (SM, pp. 26-27).

nativa, mentre assurge anche a opportunità grazie alla quale prendere coscienza in piena autonomia del proprio destino artistico di autrice<sup>20</sup>.

Un altro spazio associabile a quello della portineria e interagente con esso in misura indicativa è offerto dal giardino del palazzo: un luogo nascosto ma protetto, poiché ubicato nel retro dell'edificio, che permette alla bambina di godere della libertà dell'aria aperta, del verde e dei fiori – campi semantici, codesti, che meriterebbero un'analisi mirata, talmente i giardini e la loro vegetazione, nelle svariate forme, fragranze e sfumature di colore che assumono, veicolano, qui, messaggi di interesse primario<sup>21</sup>.

Dapprima il giardino, magnificato nella rilettura memoriale dell'infanzia per la sua magica bellezza («Giardino sempreverde: pini, magnolie, un cedro del Libano, pochi fiori, molta erba, profondità di ombre, sapienza di nascondigli. Giardino più bello al mondo non c'è», *SM*, p. 16)<sup>22</sup>, è il perimetro verdeggiante<sup>23</sup> in cui la bambi-

<sup>20</sup> Per una disamina accorta di tale nesso nella scrittura delle letterate, supportata da rilievi spazianti dalla saggistica alla narrativa, vedi GRAZIA LIVI, *Narrare è un destino. Da Virginia Woolf a Karen Blixen da Anna Banti a Dolores Prato*, Milano, La Tartaruga, 2002.

<sup>21</sup> Basti qui fare cenno, sul versante lirico, a una singola composizione, sebbene molto allusiva, compresa nella raccolta *Vespertina* (Milano, Mondadori, 1930), dal titolo *I fiori della vita*, dove a rose, giunchiglie, violette, garofani si sommano dalie, narcisi, gladioli, violaciocche, anemoni, in un tripudio di fiori recisi che allegorizzano un percorso esistenziale oramai dolorosamente lontano da quel *Giardino del Tempo*, ricostruito narrativamente appunto all'altezza del romanzo. Così: «Io pur, recisi fiori, ebbi la vostra / sorte. Stridettero aride cesoie / sulle mie membra, a separar lacerti / e vene: avulso dal suo nido il cuore / fu: qui vivere fingo, a somiglianza / di voi, fra ignoti; ed il mio bel giardino / più non so se fiorisca in fondo al tempo» (ADA NEGRI, *Poesie e prose*, cit., p. 285).

<sup>22</sup> Una delle prime descrizioni del giardino lodigiano figura nella novella autobiografica *Il denaro*, edita dapprima su «Il Marzocco» (XVII (1912), 43) e confluita poi nella silloge novellistica *Le solitarie*. A detta altezza una prima persona, che risponde al nome di Veronetta Longhena, alla morte della madre, vive il giardino d'aprile quale spazio di esilio e di fuga dalla realtà: «Il giardino s'infittiva, per lei, di fronde e di canti d'uccelli. Il morir dell'aprile metteva ai rosai, ancora senza fiori, foglioline nuove, sanguigne nel sole: le rosee magnolie precoci cominciavano a sfiorire, le serenelle a schiudere i grappoli violacei d'un amaro sentore. Ella avrebbe lasciato il tempo trascorrere sempre così (EAD., *Poesie e prose*, cit., p. 407). L'immagine verrà rielaborata successivamente anche altrove, ad esempio nella tarda prosa d'arte *Orto*, apparsa sul *Corriere della Sera* il 21 maggio 1943, indi confluita nella raccolta *Oltre*; dove il giardino dell'infanzia e dell'adolescenza viene recuperato grazie a una significativa *intermittence du cœur*. Così: «a volte ho strani oblii, mi sembra d'essere ritornata quella fanciulla e che le rondini siano le stesse d'allora» (EAD., *Poesie e prose*, cit., p. 814).

<sup>23</sup> Il *topos* del giardino racchiuso tra mura, quindi luogo nascosto e segreto, simbolo, per antonomasia, di uno spazio *interiore* gelosamente custodito, ricorre con insistenza nelle pagine della scrittrice. Per limitarmi a qualche occorrenza, eccolo fare la sua comparsa nella lirica *I giardini nascosti*, pubblicata nella silloge *Il dono* (Milano-Verona, Mondadori, 1936), come nella prosa *La vecchia dallo scialle rosso*, edita dapprima su «Il Gazzettino illustrato» (XIX (1939), 41) indi confluita in *Erba sul sagrato. Intermezzo di prose* (Milano, Mondadori, 1939), entrambe dedicate a Pavia. O, ancora, nelle prove, invece riservate a Milano, *Epilogo*, edita tra le prose di *Finestre alte* (Roma-Milano, Mondadori, 1923), e *La casa nuova*, omaggio al giardino di Palazzo Sormani, presente tra le novelle de *Le strade* (Milano, Mondadori, 1926).

na gioca con Maura, Clelia e Pia, le tre figlie della signora del palazzo, ingaggiando con le padroncine un carosello di competizioni, anche fisiche, nelle quali la «scarna portinaretta» (SM, p. 16) deve necessariamente primeggiare. Infatti, non di semplice gioco infantile si tratta, bensì di brama di rivalsa, persino di competizione di classe («Miracolo se non si spezza una caviglia o l'osso del collo; ma vuole esser la prima, deve esser la prima, perché è povera», SM, p. 17).

Ebbene quel giardino, confinante con la portineria ma anche zona franca, asurge a dominio in cui emanciparsi dalla subalternità che resta inscritta nel perimetro dello spazio *servile*, grazie alla bellezza favolosa, implicitamente *scarcerata*, che caratterizza quella sorta di Eden<sup>24</sup>.

Mi pare sintomatico, in questa linea interpretativa<sup>25</sup>, il rinvio alla mattina di giugno durante la quale si scopre la fioritura improvvisa dei gigli, scorgendo nell'evento sorprendente e inaspettato un senso panico del sacro che il controllo occhuito, miserabile nella sua rozza ignoranza, della padrona del palazzo rilegge dall'alto della sua finestra in modi difformi, ovvero come possibile furto<sup>26</sup>.

Come riprova, per altri versi, l'episodio della nevicata – condizione atmosferica propizia per impossessarsi di un posto conteso, divenuto silenzioso e bianco<sup>27</sup>, fattosi, quindi, possibile pagina sulla quale stendere in libertà una propria autobiografia alternativa, riscattandosi, insomma, dalla *parola* altrui e dallo *status* di sudditanza implicito nel parametro servile della guardiola:

Ma il giardino è ben suo quando nevica, e i cristalli delle finestre sono sbarra-  
ti, e nessuno arrischia fuori la punta del naso. Silenzio: vero, di carne e d'ossa,  
da toccare con mano: quel tal silenzio del quale si sente il respiro, come d'un  
uomo che dorma.

<sup>24</sup> Ha posto in relazione critica il tema del giardino dell'infanzia con quello del tempo sospeso un contributo di ANTONIA ARSLAN, *Il racconto del silenzio*, in EAD., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di MARINA PASQUI, premessa di SIOBHAN NASH-MARSHALL, Milano, Guerini, 1998, pp. 201-208.

<sup>25</sup> Proprio al giglio, in quanto fiore emblema della innocenza della propria fanciullezza («Ancor vivente è il giglio ch'io fanciulla / portai, felice, in processione, un giorno / di sagra [...] Piccola mano e grandi occhi di bimba / stupefatta d'esistere»), contrapposto alle spine delle rose, dei pruni e delle spighe campestri poi esperite, verrà dedicata la lirica *Il giglio*, pubblicata nella silloge *Il dono*. Cito i versi da ADA NEGRI, *Poesie e prose*, cit., p. 307.

<sup>26</sup> Così: «Le par giorno di festa, perché i gigli sono fioriti. Le par d'essere in chiesa, e l'aroma che respira le ricorda la santa comunione. Tende le mani come per pregare... Ma ecco, da una delle finestre verso il giardino, la rauca voce della signora: "Ehi, là, dico! Non si toccano i fiori! Guai a te se ti prendi un giglio!" Non voleva toccare. Stava in adorazione, soltanto. Quella donna ha bestemmiato» (SM, p. 21).

<sup>27</sup> Ha vagliato con acribia critica, in particolare nelle pagine di narrativa, le valenze alterne che assumono i toni del bianco, interpellando altresì il *topos* del giardino, il saggio di FRANCESCA FAVARO, *La 'natura' delle donne nei racconti di Ada Negri: variazioni sul bianco*, in *«da lagrima in diamante»*, cit., pp. 71-80.

Fra l'invetriata a smeriglio verso la strada e le vaste intelaiature a cristalli verso il porticato, la portineria giace in un chiarore pallidissimo d'alba. In quella spettrale bianchezza, la nonna, immobile sulla poltrona, pare una figura di pietra.

Neve sopra neve cade in giardino, incappuccia alberi e cespugli, copre le panche di soffici cuscini quasi azzurri a fissarli, ricama cornicioni e balaustri, vuol dire alla fanciulletta tante cose, che questa cerca di comprendere e ancora non può. È una specie di lungo discorso in una lingua ignota, pieno di pause misteriose, dolcissimo (SM, pp. 21-22).

Il vetro che filtra i parametri del dentro/fuori promuove, allora, uno sguardo attivo, capace di impossessarsi del mondo, proprio estromettendo coloro che pretenderebbero di esserne i controllori e padroni. Un'autoconsapevolezza quasi ossessiva, codesta, che si fa assoluta nei mesi estivi, «quando i signori della casa se ne sono andati in campagna» (SM, p. 23), abbandonando il *territorio* conteso, quindi lasciando al soggetto la possibilità temporanea di dominare incontrastato un sito che diviene, a questo punto, «il suo regno» (SM, p. 23).

Un trapasso contestuale, talmente sintomatico da non poter non attestare il rilievo *ubiquo* che riveste l'immaginario spaziale in queste pagine<sup>28</sup>, avviene allorché la nonna, costretta suo malgrado a lasciare la portineria per raggiunti limiti di età, deve ridursi a *sopravvivere* nella casa del figlio maggiore, come si è già osservato. In detto frangente il nucleo familiare, ristrettosi ulteriormente, si riduce a madre e figlia, alle quali viene messo a disposizione come abitazione un sottotetto minuscolo («e madre e figliuola hanno potuto ritirarsi in due microscopiche stanzette sotto i tegoli, nello stesso palazzo», SM, p. 30).

La nuova sistemazione, che, di fatto, affranca Dinin dallo *status* servile – condizione sociale radicata implicitamente nello spazio della portineria e nella funzione che deve assolvere –, palesa una sorta di concentrazione abitativa che veicola intimità e, assieme, emotività, potenziate anche dalla condizione di solitudine in cui il personaggio trascorre buona parte delle proprie giornate. Ma ciò che più importa è che questo assetto verticale ed elevato favorisce un mutamento risolutivo nella focalizzazione del giardino, promuovendo una visione dall'alto, panoramica, solipsista e dominatrice, che contribuisce a elaborare uno scenario spaziale e temporale innovato:

<sup>28</sup> Nel prendere in esame il terzo carattere distintivo dell'immagine, ovvero l'ubiquità, Durand notava come il luogo del simbolo fosse plenario, sfuggendo ai condizionamenti imposti dalla situazione fisica o geografica. Rinvio in particolare al capitolo *Lo spazio, forma a priori della fantasia*, in GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* [Paris, PUF, 1963], trad. di ETTORE CATALANO, Bari, Dedalo, 1983<sup>2</sup>, pp. 403-418.

*Nelle stanze di Ada*

Un peso insopportabile è tolto dal cuore della fanciulla. Le due stanzette guardano il giardino: ella non vi scorrazza più con le tre padroncine, non lo possiede più da signora dispotica, come prima, nei mesi delle vacanze. Ma ora le pare più suo perché lo vede dall'alto.

Non è soggetta a nessuno, adesso.

L'indipendenza di cui può godere, anche per la quotidiana assenza della madre, viene a sviluppare in lei, fino a quel grado di pienezza che diventa gioia, un senso in lei già vivo: il senso del tempo. Ella ascolta, nella cara solitudine della propria giornata, il tempo fluire. È come se sgranasse un rosario composto di quei chicchi d'antica ambra, che pare condensino nella loro sostanza il sole (*SM*, p. 30).

Il fatto che quel reame verde, messole inaspettatamente a disposizione durante la stagione estiva, divenga per la sua mente, come per il suo corpo, un libro leggibile e interamente memorizzabile, sta appunto a significare la relazione cogente che ricorre tra le *stanze* negriane, chiuse o aperte che siano, e l'elaborazione di una soggettività d'autrice. Tanto è vero che Dinin:

Lo sa tutto a memoria, lo ha tutto nel sangue, dal più piccolo sassolino della più nascosta rédola alla più rugginosa foglia d'edera avviticchiata con il gambo a un angolo di muro. Sdraiata sul ventre, i gomiti affondati nell'erba, si gode con la voluttà d'una lucertola le ore canicolari, leggendo qualcuno de' suoi libri magici (*SM*, p. 23).

E, a proposito di occorrenze di tale tenore, mi pare meriti almeno un accenno l'affinità che filtra tra questa lettrice di Negri e il personaggio Marcel, quale raffigurato nella prima parte di *Du côté de chez Swann*, allorché questi, nelle vesti di lettore *perduto-ritrovato*, si perpetua nel cronotopo del giardino estivo di Combray.

Avviene così che lo spazio/tempo del giardino, pur racchiuso tra quattro mura, anche se di verde, e dialogante in modi dialettici con l'*habitat* della portineria, dilati il proprio perimetro fino ad assurgere a paradigmatico *Giardino del Tempo*: emblema antropomorfo, reso assoluto nella sua dismisura, con il quale si continua a dialogare a distanza, in un colloquio intimo che non può non azzerare termini cronologicamente fissi, pattuiti una volta per tutte:

I loro colloqui son sempre più lunghi, da anima ad anima. Lo ha chiamato ella stessa "Il Giardino del Tempo", per le ore che vi sentì scorrere, in continuità di silenzio; e perché un vespro di domenica, ascoltando le campane della vicina chiesa del Carmine, vi ebbe la sensazione d'aver sempre udito e di dover sempre udire suonar quelle campane. Sensazione d'eternità: abolito il nascere, abolito il morire. Nel tempo.

Porterà con sé il suo giardino. E le campane della chiesa del Carmine. E il tempo (SM, p. 88)<sup>29</sup>.

Sarà quel Giardino, reso assoluto in accezione temporale, poiché assunto a dimensione interiore, segreta e soprattutto inviolata, a promuovere una «forza: se stessa: non quella che la madre adora, la vita allinea con gli altri, e una rustica scoletta di villaggio attende per maestra» (SM, p. 88). Quello spazio verde, pertanto, interagisce totalmente con l'istanza identitaria del soggetto, elaborandone sia la formazione che l'affermazione, nel segno di un'alterità rivelata, destinata a restare ignota a chiunque: «L'Altra: la Vera: che nessuno vedrà nel viso, nemmeno la mamma: inviolabile, inviolata: senza principio, senza fine: ricca d'ineinguibile calore al pari delle correnti sotterranee» (SM, p. 88).

Ecco che proprio le immagini molteplici evocate dalla *stanza*, chiuse o aperte, murate o verdeggianti, basse o alte che siano, grazie alle loro compositive epifanie, sono focali anche per interpretare criticamente il percorso consapevole che induce il soggetto a tradurre in diegesi la scelta della scrittura.

<sup>29</sup> Anche per questa occorrenza va rilevato come nei rintocchi salvifici delle campane, provenienti dalla chiesa del Carmine di Lodi, sembra percepirsi la *risonanza* di quelli della chiesa di Saint-Hilaire, avvertiti dal personaggio Marcel sullo sfondo dello scorrere silenzioso e atemporale, quindi assoluto, dei propri pomeriggi domenicali: un tempo-spazio vissuto in lettura mentre l'io, talmente assorto da non accorgersi dello scorrere delle ore, abita il giardino di Combray. Così: «A volte quell'ora prematura suonava addirittura due colpi in più dell'ultima; dunque ce n'era stata una che non avevo sentito, qualcosa che si era compiuto non si era compiuto per me; l'interesse della lettura, magico come un profondo sonno, aveva ingannato le mie orecchie allucinate e cancellato la campana d'oro sulla superficie azzurrata del silenzio. Stupendi pomeriggi domenicali sotto l'ippocastano del giardino di Combray» (MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, introduzione di CARLO BO, trad. di MARIA TERESA NESSI SOMAINI, Milano, Rizzoli, 1985, p. 175).