

PATRIZIA ZAMBON

Presentazione

Il potere delle convenzioni sulle vite di donna nel romanzo otto e novecentesco

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PATRIZIA ZAMBON

*Presentazione**Il potere delle convenzioni sulle vite di donna nel romanzo otto e novecentesco*

Quando nel torno di un lustro, a cavaliere degli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo, Maria Torriani pubblica *Un matrimonio in provincia*, Anna Zuccari pubblica *Teresa* e Matilde Serao porta a compimento il suo strepitoso affresco di dipendenza e genialità inventiva di *Il paese di cuccagna*, il grande tema della sottomissione femminile alle regole sociali prorompe nel romanzo della narrativa italiana moderna e contemporanea. Non è un esordio, naturalmente; nella Gertrude manzoniana ognuno di noi indicherebbe un prototipo di divulgatissima riconoscibilità, e in fondo anche nella Teresa della delusione ortisiana, così possiamo arretrare fino agli anni di soglia del secolo, sono le ragioni del padre; quindi, la subordinazione di questo alle regole che loro stessi generano, a costringere la vita delle figlie nei binari dal denaro dall'ambizione di genere e dall'ambizione di casta definiti. Ma quando entrano in tema le tre maggiori scrittrici del realismo italiano ottocentesco il tema della relazione tra vite di donne e potere si impone anche come soggetto narrativo primario, nucleo forte della narrazione imperniata sul protagonismo della figura di lei. Aprendo una tradizione di centralità della voce di donna che sarà fecondissima, per numerosità e risultati, nella letteratura italiana ben al di là della soglia della fine secolo, nella piena appartenenza del primo Novecento, quando Aleramo, Negri, Deledda, Drigo, Messina variegano delle loro notevoli personalità una stagione che chissà perché i nostri manuali, dal futurismo al vocianesimo all'esordio degli *Indifferenti*, si ostinano a intitolare e circoscrivere ad una depauperata linea solo d'autore. Poi ci sarà il grande Novecento, nel quale il tema avrà coniugazioni precipue e originali nelle scritture pressoché di tutte le grandi autrici del secolo, da Ortese a Morante, da Bellonci a de Céspedes a Ginzburg, da Manzini a Banti a Cialente, per restare al campo (alla cronologia) oggi, mi pare, compiutamente sedimentato della nostra storia letteraria, nel cui perimetro il *panel* voleva collocarsi.

Il *panel* ha sollecitato quindi contributi di lettura nell'ambito più peculiarmente del romanzo e del racconto otto e novecenteschi, ai quali si potevano peraltro affiancare con riconoscibile motivazione anche le scritture letterarie memorialistiche e variamente annotative, beninteso. E naturalmente anche le opere della linea d'autore, i romanzi degli scrittori che avevano ritenuto, spesso con convinzione di denuncia, di assumere un tema che per rilievo e profondità si imponeva all'attenzione dialettica - creativa, riflessiva, complementare - dei contemporanei, e di svolgere la loro lettura.

Infatti i contributi che studiosi e studiose hanno scelto efficacemente di fornire al distendersi di questa articolata ricerca hanno assai opportunamente, mi pare, fatto dialogare le opere di autori e di autrici dell'Otto-Novecento: sia mediante la soggettività centrale di voci d'autrice, per il romanzo realista d'Ottocento (Francesco Mereta interviene su Maria Torriani, Cinzia Gallo su Anna Zuccari), per il romanzo e racconto rispecchiante e introspettivo di primo Novecento (Francesca Favaro su Ada

Negri, Paola Benigni su Grazia Deledda), per la solidità novecentesca autorevole e strutturante di narratrici e intellettuali come Alba de Céspedes (Lucinda Spera) e Anna Banti (Sara Da Ronch); sia interrogando sul tema autori basilari della letterarietà pre/primo novecentesca come Svevo (Salvatore Francesco Lattarulo interviene su *Senilità*), e come Pirandello (Loredana Palma interviene su *L'esclusa*), o di quella dell'avanzato ventesimo secolo, come Leonardo Sciascia (Daniela Nuzzo interviene su *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*); sia, infine, svolgendo una lettura di ricercata dialettica interna, per le pagine epistolari di Paolina (e Giacomo) Leopardi (Loretta Marcon); per la (re)ambientazione del personaggio d'Elena nelle narrazioni di Verga, di Fogazzaro, di d'Annunzio - e di Deledda (Laura Rosi); per la lettura critica di un autore quale Michele Prisco posto di fronte alla singolarità di *Dalla parte di lei* di de Céspedes (sulla quale, come s'è detto, si veda il saggio di Spera).

Le pagine degli Atti che seguono faranno giustizia di ciò che certamente manca a questo richiamo di presentazione, apportando tutti i cambiamenti che nello sviluppo di un lavoro editoriale accade che si determinino e portando il lettore ben all'interno del valore degli studi così come si sono configurati nella forma per l'edizione. Ma in questa pagina introduttiva mi è parso che avesse un suo interesse anche la citazione del 'verbale' della giornata dei lavori, un elenco di ciò che si è fatto, e che si è inteso fare.

Questo dunque è stato il percorso di *panel* presentato alla discussione, mediante i testi poi giunti agli atti.

§ Convenzioni e costrizioni in Paolina Leopardi. La tardiva, inutile "libertà" del suo tramonto

Loretta Marcon

La figura di Paolina Leopardi, divenuta oggetto di interesse crescente nell'ultimo ventennio, si sta finalmente slegando dall'essere "la sorella di" per acquisire negli studi sulla letteratura d'Ottocento una sua autonomia. Paolina, privilegiata per aver ricevuto la medesima educazione dei fratelli, vantava una vasta cultura in un periodo in cui la donna nobile si dedicava per lo più ai classici lavori femminili, in preparazione a quello che era considerato l'ovvio destino e/o scopo delle signore dell'epoca: il matrimonio. La sua situazione, già condizionata dal genere, fu però più difficile di quella delle sue simili perché aggravata da quella specie di clausura che la rigidità della sua famiglia le impose.

Se si può considerare abbastanza completo lo studio sul tema che riguarda la prima parte della sua vita, altrettanto non può dirsi per gli anni che seguirono la morte dei genitori, vera cesura nella sua esistenza. Il presente contributo, tracciando la storia della vita di Paolina Leopardi, si sofferma in particolare su questo "snodo" esistenziale, su quella libertà che avrebbe dovuto spingerla a dispiegare quel talento di cui aveva dato prova lavorando come traduttrice e redattrice di due giornali accanto al padre Monaldo. Invece quel momento, forse perché arrivato tardivamente, sortì un cambiamento in realtà solo apparente. Troppo profondamente avevano inciso il potere delle convenzioni e la rigidità familiare sul suo carattere remissivo. Le sopravvenute responsabilità della gestione familiare e alcuni tristi avvenimenti non

riuscirono a ravvivare davvero quelle fiamme d'ingegno presenti in lei ma provocarono invece un triste ripiegamento.

§ **Amalia, Denza, Nanna: per una lettura della narrativa della Marchesa Colombi**

Francesco Mereta

La raccolta di racconti *Cara Speranza* si può per molti versi dire conclusiva della produzione letteraria della Marchesa Colombi: per la collocazione cronologica, al capo finale della sua produzione più strettamente letteraria; per il carattere vario e variegato di tonalità e spunti narrativi, dall'ironia cara a Italo Calvino al realismo, dai toni latamente crepuscolari e simbolici alle corrispondenze e risonanze interiori; per la carrellata di ritratti - soprattutto femminili - che procedono di lato e si uniscono ai più noti e spesso convincenti personaggi dei romanzi di cui sono quasi abbozzi in levare ma non per questo meno significativi. Il contributo propone una lettura della narrativa della Marchesa Colombi che prende spunto dai racconti e torna al romanzo, con particolare attenzione ai personaggi femminili che, pur spesso assoggettandosi ai dettami del tempo e dei tempi, ne denunciano le storture e le limitazioni, ne disegnano le ombre, ne rivelano le chiusure raccontando storie di educazioni sentimentali limitate e forzate, di regole dettate e imposte, di norme scritte e non scritte. In questo contesto, la provincia diventa lo specchio di un mondo periferico, così come sono periferiche per decisione altrui le vite di donne forti e rassegnate, piagate ma non piegate, animate dalla rassegnata volontà di ritagliarsi uno spazio autentico dove vivere la propria storia.

§ «È una miseria l'essere donna»: *Teresa di Neera*

Cinzia Gallo

«È una miseria l'essere donna»: la vita di Teresa è efficacemente descritta da queste parole che suo padre rivolge a sua madre, abituata ad essere in tutto subordinata al marito, convinta che «le donne devono cedere sempre». Fra le persone che frequenta, nella sua stessa famiglia, Teresa sperimenta questa verità. A differenza delle sorelle, rifiuta un matrimonio di convenienza, e insegue il ricordo dell'amore nutrito per Egidio Orlandi, che il padre le ha impedito di sposare per motivi economici, in quanto ripone tutte le sue speranze nel figlio maschio. Gli affetti sono subordinati alla legge economica, quindi, come per Verga. Lo stesso Orlandi sembra ricordare, per certi aspetti, 'Ntoni Malavoglia, visto che andrà a Milano, la grande città, in cerca di fortuna ma chiamerà Teresa quando si troverà malato e solo. Decidendo, alla fine, di andare da lui, Teresa mostra di voler finalmente emanciparsi dall'ambiente chiuso e ristretto in cui è vissuta, e dice all'amica: «dirai ai zelanti che ho pagato con tutta la vita questo momento di libertà». La sua partenza è, come nei *Malavoglia*, l'addio ad un mondo dominato dalle convenzioni sociali.

Il romanzo rappresenta, dunque, uno spaccato di vita sociale: come nei *Malavoglia*, il paese tutto partecipa alle vicende della famiglia di Teresa. Se, poi, dal punto di vista linguistico, Neera tenta di caratterizzare i suoi personaggi, degna di nota è l'analisi degli stati d'animo della protagonista.

§ Essere Elena: il *nomen omen* di un'ambigua sopraffazione

Laura Rosi

Le donne che si chiamano “Elena” nei romanzi *Il marito di Elena* di Verga (1882), *Daniele Cortis* di Fogazzaro (1885), *Il Piacere* di D’Annunzio (1889) ereditano nel nome del mitico archetipo femminile l’ambiguo rapporto col potere socio-culturale e familiare: lo stigma della intrusa (Verga) che porta rovina, il carisma della bellezza sublime e senza tempo. Nel romanzo di Verga, dalla stesura impegnativa, si punteggiano autoriali analogie con la regina spartana: fuggitiva dalla sopraffazione familiare, fascinosa forestiera, adultera, incolpevole a sé stessa. Elena Carrè, anti-Elena nel sacrificio alla fedeltà maritale, è *eidolon* di un “doppio” anticonvenzionale. Presenze femminili cui ruota intorno un universo maschile in crisi, mascherato dietro il potere della politica, del cognome, dell’arte, dello spirito, ma incapace di realizzare un’idea compiuta di amore. La ricezione significativa fra 800 e 900 della Tindaride, dalla controversa documentazione antica e con cruciali snodi nella modernità, proietta nell’arte (nel *Mefistofele* di Boito, nei preraffaelliti, cui Elena Muti si sovrappone nelle *ekphrasis* del romanzo) una immagine incisiva e “fatale” *tout court*, torsione di un personaggio europeo dai molteplici aspetti, che riflette nelle omonime del romanzo contemporaneo il problema culturale della scrittura maschile di un personaggio femminile emancipato, divisivo e disinibito, che sfida gli schemi patriarcali e i *rumores* moralistici. L’antica chiude il suo cerchio esistenziale nella poesia novecentesca: in *Antico* di Pascoli ella “uccide” solo con la voce, per Cvetaeva (1924) il dramma della storia si frantuma nelle sue pupille incoscienti, autarchico distacco da ogni specie di potere, politico e sentimentale. Nel dialogo pavesiano *Schiuma d’onda* (1945) è illesa e indifferente al dolore provocato. Bionda e lunare, è citata, non senza ironia, a paradigma della bellezza eterna nei racconti di Serao (*Sogno di una notte d’estate*) e Zuccari (*L’amuleto*); ma l’Elena degli “studi dal vero” di Torriani in *Senza amore* (1883), Elena del *Tesoro* (appassionata alter ego dell’autrice) e di *Il Nostro padrone* (1910) di Deledda, pure condividono, in altri luoghi, un *nomen omen*, simbolo di consapevole solitudine e privazione sentimentale, ma anche di lotta a un *fatum* potente, i temi deleddiani, apparentemente epicorici, che possiamo nuovamente attraversare.

§ Sorella morte: il sacrificio di Amalia e «il grande misfatto». La femminilità negata in *Senilità* di Italo Svevo

Salvatore Francesco Lattarulo

Amalia è la figura femminile più controversa dei romanzi di Italo Svevo. Sin dalle prime battute di *Senilità* ella è segnata da un «destino» cieco che la relega a un’esistenza vicaria. La Brentani fa ingresso nella narrazione non con il suo nome di battesimo ma con l’appellativo impersonale di «sorella» del protagonista, quasi che la logica dei ruoli prestabiliti della famiglia borghese prevalga sulla sua individualità. Persino l’autonomia onomastica le è negata dal momento che il modo in cui si chiama suona simile a quello di Emilio, a sottolineare che ne è la pallida controfigura. Ella si sente costretta a recitare unicamente la parte che l’istituzione più antica della nostra specie le ha assegnato. E in quanto maggiore d’età rispetto al fratello, Amalia è

sospinta a incarnare la funzione di madre e moglie di Emilio. Tutto fuorché donna, allora. Una creatura ‘esclusa’ dalle gioie del mondo perché assoggettata alle convenzioni sociali, equiparabile all’eponima protagonista del romanzo pirandelliano. O, alla stregua della Gertrude manzoniana, il personaggio si vota alla castità. Anche in Svevo la vittima è asservita a un occulto potere maschile, quello di Emilio, indifferente alla segregazione della sorella, e quello di Stefano, un dongiovanni che si fa gioco del sentimento destato per la prima volta nel cuore di lei. Nella comunicazione si indaga l’intreccio tra le oscure forze prevaricatrici del sistema di valori della società tardo-ottocentesca e i sotterranei sensi di colpa dell’io femminile culminanti con il suo tragico gesto autodistruttivo.

§ Tra pregiudizio e paradosso: la figura di Marta Ajala ne *L’esclusa* di Pirandello

Loredana Palma

Ad apertura di secolo, nel 1901, si colloca il romanzo d’esordio – e di un esordio già maturo – di Luigi Pirandello, *L’esclusa*. Pubblicato per la prima volta con il titolo *Marta Ajala* e poi, rimaneggiato, nell’edizione definitiva del 1927, porta sin nel titolo il segno di un’emarginazione al femminile. Qui la protagonista, oltre ad essere oggetto di pregiudizio all’interno della famiglia, in quanto moglie (si pensi alle parole del suocero: «Si sa, per altro, che le mogli è il loro mestiere d’ingannare i mariti»), “prigioniera”, come tutti gli individui, della società, paga lo scotto di un’ulteriore limitazione, retaggio di pregiudizi culturali radicati: essere donna.

Costretta ad espriare, innocente, una condanna già scritta, Marta finisce per incarnare alla perfezione il paradosso pirandelliano del contrasto tra essere e apparire e della contorta logica delle convenzioni sociali, messa in luce dal discorso dell’Alvignani: «Innocente, ti hanno punita, scacciata, infamata; e ora che tu, spinta da tutti, perseguitata, non per tua passione, non per tua volontà, hai commesso il fallo - per te è tale! - il fallo di cui t'accusarono innocente, ora ti riprendono, ora ti rivogliono! Vacci! Li avrai puniti tutti quanti, come si meritavano!»

Il contributo propone un attraversamento del romanzo pirandelliano evidenziando la natura dei condizionamenti sociali che la protagonista subisce proprio in quanto donna.

§ Scene di vita coniugale nei racconti di Ada Negri: imposizioni, gelosie, solitudini

Francesca Favaro

Nelle raccolte di racconti negriane il matrimonio risulta, per le donne, un traguardo dato per inesorabile, ineludibile: che venga ambito o meno da colei che lo contrae, a giudizio della società va comunque preferito rispetto alla solitudine cui condanna, ad esempio, la mancanza di avvenenza. Le scene di vita coniugale che popolano le sillogi *Le solitarie* (1917), *Finestre alte* (1923) e *Sorelle* (1929) in buona parte confermano per le protagoniste la necessità, dolorosa e priva di gioia, di assecondare un destino scritto dalle convenzioni e dal volere della famiglia d’origine: il loro divenire mogli corrisponde per lo più alla sostituzione di una subalternità – quella nei confronti del padre – con un’altra, nei confronti del marito. Entro le mura domestiche si alternano e intrecciano così molteplici forme di incomprensione e di

sopruso, esito della preminenza maschile nella coppia. La violenza, spesso accesa dalla gelosia, in altri casi innescata dalla mera povertà, può giungere sino alle percosse fisiche; ciò nonostante, nessun abuso risulta intollerabile quanto lo spossamento di sé, la coazione a rinunciare a sé stesse, cui alcune figure femminili tratteggiate dalla penna negriana vengono spinte a causa di un matrimonio sofferto e mai accettato. All'analisi di queste variegate 'scene di matrimonio' è dedicato il contributo proposto.

§ Da “anatroccola arruffata” a “quasi Grazia”: gli anni romani della ‘donna scrittrice’ Grazia Deledda

Paola Benigni

“Quanta *forza* vera in mezzo a tanta brutalità, a tanta volgarità; [...] forza di sentire proprio delle *anime*, delle *passioni*” (E. Cecchi)

Il contributo prende in esame la figura della scrittrice sarda concentrandosi, in particolare, sulla lettura di due romanzi ‘romani’, *Nostalgie* e *Nel deserto*, e su alcune spiacevoli vicende della sua esistenza nel trentennio trascorso nella Capitale, dal 1900 al 1936. Si tratta di un periodo intenso di accadimenti in una città che, per la Deledda, aveva da sempre rappresentato un “irresistibile miraggio”; una città in cui sperava di essere accolta e di potersi finalmente sentire libera e dove, invece, proprio perché vi giunse da ‘donna scrittrice’, suscitò diversi ‘malumori’, divenendo in breve un facile bersaglio: oggetto di critiche e attacchi continui rivolti, oltre che alla sua opera, anche e soprattutto alla sua persona. A tal proposito basterà ripensare alla ‘stroncatura’, mascherata da giudizio critico, ricevuta da Ugo Ojetti, in occasione della pubblicazione del romanzo *Nostalgie* e, qualche anno più tardi, all’attacco di Luigi Pirandello nel romanzo *Suo marito*, di cui la Deledda è l’indiscussa protagonista a fianco del compagno Palmiro Madesani.

L’ambiente romano – come verrà ampiamente argomentato anche attraverso il riferimento alla varia corrispondenza epistolare – si rivelò particolarmente ostile alla scrittrice la quale, difatti, nelle sue narrazioni coeve, non poté esimersi dal denunciarlo. Tanto in *Nostalgie* quanto in *Nel deserto* ben emerge, attraverso precise e lucide ricostruzioni, quel clima di sopraffazione in cui Regina come Lia si trovarono immerse tra pregiudizi, soprusi e la sottomissione a regole sociali intollerabili in quanto dirette espressioni di bieche logiche di potere e arcaiche convenzioni misogine.

§ *Dalla parte di lei* (1949): un romanzo «che non persuaderà tutti»

Lucinda Spera

Il romanzo *Dalla parte di lei* (1949) solleva già all’indomani della sua pubblicazione pareri e critiche nell’*entourage* intellettuale al quale Alba de Céspedes è saldamente legata. Numerose di queste letture ruotano intorno alla questione del rispetto e dell’infrazione delle convenzioni sociali – più volte sollevato dalle scelte della protagonista Alessandra – con particolare attenzione al finale. L’opera pone dunque immediatamente il problema degli ‘scarti’ rispetto alla norma comportamentale, tanto più perché questi sono esito della scrittura di una donna. Ne reca significative

testimonianze l'epistolario di de Céspedes, in gran parte ancora inedito, custodito presso la Fondazione Mondadori. L'8 ottobre 1949 Anna Garofalo le scrive ad esempio: «Alba mia cara, il tuo libro mi ha dato molta commozione [...]. Il libro è veramente importante, scritto bene, costruito bene, suggestivo. E pur così minuzioso, denso, non stanca mai. La fine non persuaderà tutti. Hai reso così persuasivo Francesco e così degno, che il gesto di Alessandra rivolta, se pure è giustificato da quello che essa soffre e dall'ereditarietà nervosa che è in lei. [...] Ma attorno a questo gesto di eccezione c'è la storia di tutte le donne e questa commuove e prende». L'intervento si occupa di ripercorrere l'opera proprio alla luce del tema delle convenzioni sociali infrante, giovandosi dell'epistolario ancora inedito per alcune significative conferme.

§ La scrittura e l'arte nel pensiero di Anna Banti: meccanismi di difesa o strumenti di riproduzione del potere patriarcale?

Sara Da Ronch

L'intervento sonda uno dei saggi più programmatici di Anna Banti, *Storia e ragioni del romanzo rosa* (1953), per illuminare, in dialogo con la produzione narrativa – in particolare con il coevo *Artemisia* (1947) e il più tardo, ma testamentario *Un grido lacerante* (1981) – come l'autrice rifletta, sia attraverso la sua attività di saggista, sia attraverso la produzione romanzesca (sia, si potrebbe asserire, con la sua stessa esperienza di vita), sul ruolo che le forme di espressione artistica assumono nei confronti delle convenzioni sociali entro cui le donne sono da sempre state incardinate. Banti considera tali forme espressive quali sistemi di costruzione di un'identità e, dunque, di difesa nei confronti dei meccanismi del potere patriarcale, ma, al tempo stesso, vi scorge il rischio di riproduzione e di conservazione di quegli stessi pregiudizi che informano la società.

L'appello di Banti alle responsabilità della donna intellettuale, la sua reiterata sensibilizzazione nei confronti del pubblico delle lettrici, così come la (ri)costruzione delle vocazioni artistiche delle lacerate protagoniste dei suoi romanzi, dimostrano che la scrittrice crede nelle potenzialità di salvezza del lavoro artistico; ne riconosce però al contempo la complessità, le ombre: da un lato rileva come tale opportunità di affermazione sia stata spesso depauperata in un genere di «compromesso», dall'altro coglie – ciò è evidente soprattutto nei personaggi che abitano le sue opere – come la realizzazione della vocazione artistica, per una donna, faticosi a liberarsi da un irremovibile e inspiegabile senso di colpa.

§ *Un sogno fatto in Sicilia*. Su Leonardo Sciascia

Daniela Nuzzo

Il romanzo *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* di Leonardo Sciascia investiga, nei modi della riscrittura di un racconto filosofico, modi e senso della felicità umana; in una Sicilia straziata dalla lotta per il potere e nell'altro geografico rappresentato da Parigi, non solo si dipana il *Bildungsroman* di Candido, ma si sgranano le storie di tre figure femminili: Maria Grazia, Concetta e Francesca, con archi di evoluzione dei personaggi e linee narrative più o meno abbozzate. La schedatura puntuale del testo,

il confronto con altre figure femminili dell'Autore, la stessa ricerca del senso dei loro nomi aprono la strada ad una riflessione sulla felicità declinata al femminile e su come le donne possano offrirla, incarnarla o viverla. Tra condizioni stereotipe e utopiche affermazioni d'indipendenza, si rileva la scelta di disegnare una triade femminile dove si mescolano persistenze religiose, retaggi culturali ed emancipata libertà e il cui ruolo nella narrazione è forse più equilibrante ed essenziale di quanto a prima vista potrebbe apparire.

In *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* di Sciascia, le figure femminili tessono un'idea di felicità che irrobustisce messaggi e temi del romanzo.