



*Elisa Gambaro*

**Il protagonismo femminile  
nell'opera di Ada Negri**

*Parte Prima*

L'OPERA POETICA

## FISIONOMIA DEL PERSONAGGIO POETANTE

## 1. TRA BIOGRAFIA E LEGGENDA: IL CASO LETTERARIO DI «FATALITÀ»

Ada Negri aveva da poco compiuto ventidue anni quando, nell'aprile 1892, l'editore Treves accettò di pubblicare il suo primo libro di versi, *Fatalità*. Sue liriche erano precedentemente uscite, a partire dal 1888, sul «Fanfulla da Lodi»<sup>1</sup>, e una quindicina di componimenti aveva ricevuto buona accoglienza su «l'Illustrazione popolare»<sup>2</sup> di Raffaello Barbiera tra il 1889 e il 1892.

---

<sup>1</sup> Queste le poesie uscite sul «Fanfulla da Lodi» prima della pubblicazione di *Fatalità*: *La nenia materna*, 3 marzo 1888; *Monaca*, 25 agosto 1888; *Notte*, 7 settembre 1888; *Il bimbo è morto*, 22 settembre 1888; *Natura*, 29 settembre 1888; *Memoria casta e Sopra una culla*, 5 gennaio 1889; *A mia madre*, 12 gennaio 1889; *Vegliardo*, 26 ottobre 1889; *Ophelia*, 23 novembre 1889; *Nevicata*, 11 gennaio 1890; *Piccola artista*, 12 aprile 1890; *Bimbi e fiori*, 10 maggio 1890; *Vile*, 7 giugno 1890; *Ideale*, 14 giugno 1890; *Proscritto*, 28 giugno 1890; *Civettuola e Capriccio*, 21 luglio 1890; *Pur vi rivedo ancor...*, 13 settembre 1890; *Vola!...*, 22 novembre 1890; *Vaticinio*, 6 dicembre 1890; *Portami via!*, 18 aprile 1891; *Sfida*, 9 maggio 1891; *Salvete*, 16 maggio 1891; *Io*, 23 maggio 1891; *Avanti!*, 20 giugno 1891.

<sup>2</sup> Prima di divenire uno dei più costanti estimatori della poesia negriana, Raffaello Barbiera sostenne attivamente la giovane autrice nel breve periodo del suo apprendistato; è con tutta probabilità sua questa nota elogiativa del 1890: «Non siamo facili a lodare i poeti e le poesie. Non incoraggiamo facilmente i giovani a scrivere versi, perché l'Italia ha bisogno di forti prosatori. Ma vogliamo fare un'eccezione per chi la merita; per una signorina, Ada Negri, che manifesta un vero talento poetico, e infonde nel verso un fuoco, una passione, e tali sentimenti elevati, che rapisce», «l'Illustrazione popolare» 48 (1890), p. 755. Negli anni che precedettero l'uscita del libro d'esordio furono pubblicate su «l'Illustrazione popolare» le liriche: *Gelosia*, 7 aprile 1889, p. 214; *Rosa morente*, 21 luglio 1889, p. 455; *Vegliardo*, 20 ottobre 1889, p. 666; *Ofelìa*, 24 novembre 1889, p. 739; *Piccola artista*, 23 febbraio 1890, p. 122; *Pensiero*, 23 marzo 1890, p. 183;

A segnare l'avvio di quello che sarebbe diventato, nell'arco di pochissimi mesi, un clamoroso caso letterario fu un articolo della scrittrice milanese Sofia Bisi Albini pubblicato sul «Corriere della sera» nel dicembre 1891. Incuriosita dalle poesie che aveva avuto occasione di leggere, la Bisi Albini si era personalmente recata a Motta Visconti per conoscere la giovane poetessa. Il resoconto di quella visita, seguita da un ulteriore incontro milanese, fornì buona parte del materiale per l'articolo sul «Corriere», già composto con quegli elementi agiografici, forse ancora un poco sfocati ma in sostanza inequivocabili, destinati ad alimentare la leggenda della «maestrina di Motta Visconti». «Ma chi è Ada Negri? [...] Perché nessuno l'ascolta?»<sup>3</sup>; alle domande dell'esordio seguivano gli elogi per una poesia autentica: «I suoi lettori sono andati man mano comprendendo che il dolore dei suoi versi è dolore vero, e che questa creatura giovane deve aver sofferto come se avesse già vissuto una lunga vita». Il materno encomio di una vita di stenti, peraltro non esente da una punta di divertita indulgenza verso la goffaggine della proletaria campagnola di fronte alle istituzioni culturali del bel mondo milanese, si concludeva con una diretta apostrofe alla giovane promessa delle Muse:

Lascia ch'io dica prima almeno un poco della melanconica verità; essa è un onore per te, e alla tua povertà un giorno tu ripenserai con dolcezza e con gratitudine poiché ad essa devi in gran parte quello che sei.<sup>4</sup>

Al di là dei toni mistificatori e dolciastri, le promesse di gloria futura di cui la presentazione faceva sfoggio non dovevano in ogni caso rivelarsi

---

*Bimbi e fiori*, 20 aprile 1890, p. 246; *Vile*, 8 giugno 1890, p. 363; *Ideale*, 10 agosto 1890, p. 506; *Pur vi rivedo ancor...*, 7 settembre 1890, p. 574; *Vaticinio*, 30 novembre 1890, p. 755; *Sola*, 28 dicembre 1890, p. 833; *Pietà*, 8 marzo 1891, p. 151; *Portami via!*, 12 aprile 1891, p. 231; *Attimo*, 12 luglio 1891, p. 439; *Senza rima*, 1 novembre 1891, p. 691.

<sup>3</sup> S. Bisi Albini, *Ada Negri*, «Corriere della sera», 20-21 dicembre 1891. L'articolo fu in seguito ristampato, con poche varianti, come *Prefazione* alla prima edizione di *Fatalità*, Milano, Treves, 1892, pp. V-XVI. La stessa Negri, che pure dedicò alla Bisi Albini una delle più celebri liriche di *Fatalità*, *Buon dì, miseria*, aveva colto appieno il carattere per molti aspetti mistificatorio della presentazione: in una lettera a Ettore Patrizi datata 18 luglio 1892 le consuete vittimistiche recriminazioni della poetessa contengono anche un accenno tagliente allo scritto della sua scopritrice: «Quando penso! [...] i miei studi tristi e gravi, la prima giovinezza tormentata e gracile; la scuola faticosa, il primo libro rovinato da una prefazione stupida e quasi degradante». La corrispondenza col Patrizi, che fu fidanzato con la poetessa dal 1893 al 1895, è ora conservata presso la Biblioteca Comunale Laudense, Fondo Ada Negri. Tra le molte carte disponibili alla consultazione degli studiosi, è questa forse l'espressione quantitativamente più impressionante dell'imtemperanza epistolare dell'autrice. Il carteggio comprende due gruppi di missive: il primo, più folto, raccoglie le lettere dal 1892 al 1896, il secondo quelle dal 1914 al 1941.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

fallaci: pochi mesi più tardi, a pubblicazione avvenuta, il clamore suscitato dalle poesie di *Fatalità* fu in effetti straordinario.

I fatti che seguirono sono noti: con apposito decreto del ministro della Pubblica Istruzione, la Negri venne abilitata all'insegnamento superiore, incarico che avrebbe svolto, a partire dall'anno scolastico 1892-93, presso la Scuola Normale «Gaetana Agnesi» di Milano. Il 18 dicembre 1892, per attivo interessamento della nobildonna Emilia Peruzzi, una commissione composta fra gli altri da Francesco D'Ovidio, Alessandro D'Ancona e Isidoro Del Lungo le conferiva il «Premio Giannina Milli», consistente in una rendita vitalizia di duemila lire annue<sup>5</sup>. L'assegnazione dell'ambito riconoscimento, e soprattutto del relativo appannaggio, a un nome fino a poco tempo prima ignoto, non mancarono di destare malumori tra le escluse. Guadalberta Beccari espresse pubblicamente la sua contrarietà in un articolo sul «Popolo», perorando la causa di un'autrice che a differenza della Negri aveva alle spalle un lungo tirocinio poetico: la veemente protesta di Guadalberta si chiudeva con una brusca esortazione alla gratitudine direttamente rivolta alla fortunata novellina: «E voi, Ada Negri, che trovate così facile la via, siate grata a chi ve l'aperse bella, ampia, seminata di rose»<sup>6</sup>. Al di là delle invidie e dei veleni<sup>7</sup> suscitati dall'eccezionalità dell'ascesa, gli umori dell'*establishment* letterario nazionale nei confronti della giovane poetessa erano molto favorevoli: non c'è

<sup>5</sup> Da una lettera di Ada Negri a Ettore Patrizi, datata 18 dicembre 1892: «Sai? ... Un'ora fa il sindaco Torrigiani di Firenze mi ha telegrafato avermi il Consiglio Comunale di Firenze aggiudicato ad unanimità il premio Milli, per dieci anni, riservandosi la conferma dopo questo lasso di tempo». Si veda anche M.J. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, Angeli, 1985, pp. 39-43, 70.

<sup>6</sup> G. Beccari, *Una voce di protesta*, «Il Popolo», 26 febbraio 1893. Non tutte le voci femminili erano comunque avverse alla giovane promessa: si veda questa lettera di Giacinta Pezzana a Giordina Saffi datata 11 marzo 1893: «Che ne pensi della protesta di Guadalberta contro la Negri? Ed a pro della Ferrari? Io le scrissi schiettamente che alla Ferrari meglio si addirebbe un premio del Papa! Ho fatto male? Perché avvilire la povera Negri?». Traggio l'indicazione dell'articolo e la citazione della missiva da L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 161 e 235. In seguito i rapporti tra la nostra poetessa e la Beccari si ricomposero, e fu proprio la Negri, dopo la morte di Guadalberta, a vergarne un affettuoso encomio: Negri, *Una donna*, «Corriere della sera», 9 febbraio 1907.

<sup>7</sup> Su tutti si veda il celebre commento di Marradi, che ancora molti anni dopo tanto doveva contrastare la poetessa (la quale tuttavia, in una lettera a Laura Orvieto del gennaio 1914, lo attribuisce erroneamente a Pascoli): «Ma pensate un po': con un volume come *Fatalità*, coi versi sbagliati e le ispirazioni più comuni, più scipite, più vecchie, Ada Negri non solo è riuscita ad avere quattro o cinque edizioni, ma anche una pensione che l'ha resa agiata per tutta la vita! Poi ditemi se il pubblico sa quel che fa». U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1905); si cita dall'edizione a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 204. Per la lettera della Negri a Laura Orvieto si veda M. Maffii, *Lettere di Ada Negri nell'Archivio Orvieto*, «Corriere della sera», 10 luglio 1953.

dubbio che durante la primissima, gloriosa fase della carriera dell'autrice, le voci encomiastiche furono nettamente prevalenti. Basterebbe del resto dare uno sguardo ad alcune delle molte recensioni uscite immediatamente a ridosso della comparsa della raccolta: la pesante stroncatura crociana era di là da venire, e così pure le riserve che Pirandello avrebbe espresso tre anni più tardi, in occasione dell'uscita del secondo libro, *Tempeste*. A dominare era, invece, un coro pressoché unanime di consensi e incoraggiamenti.

Valga su tutti l'autorevole *imprimatur* di Enrico Nencioni, che sulle prestigiose pagine della «Nuova Antologia» esordiva con un *incipit* altisonante: «Ada Negri è veramente, indiscutibilmente nata poeta»; gli impacci formali dei versi di *Fatalità*, più che all'anagrafe, erano soprattutto addebitati al «pregio incomparabile e raro della sincerità»<sup>8</sup>. Questo della sincerità, letta di volta in volta come effetto di un'ispirazione autenticamente sorgiva, o all'opposto, come spia di un'irrimediabile carenza artistica, è un *Leitmotiv* che percorre sottotraccia tutta la bibliografia negriana, e che troverà nelle pagine di Croce una sistematizzazione critica definitiva, fino a farsi *vulgata*. Equivoco destinato a lunga fortuna, anche quando sarebbero venute meno le stesse premesse culturali che ne avevano favorito l'affermazione, il mito della poetessa selvaggia e incolta, affatto digiuna di letteratura, finisce col sovrapporsi all'immagine di una poesia che canta i semplici e ad essi sembra surrettiziamente rivolgersi.

La diffusione di un simile cortocircuito interpretativo induce a riflettere sulla particolare ricezione che toccò all'opera di Ada Negri, interamente condizionata dal vistoso *exploit* dell'esordio. L'accondiscendenza spesso melliflua dei rappresentanti della letteratura ufficiale sarebbe in effetti incomprensibile senza considerare un dato primario per chiunque si appresti, oggi, ad una lettura critica del primo libro negriano: il suo eccezionale successo di pubblico.

Fin da subito, le tirature del libretto della sconosciuta maestrina toccarono cifre impensabili per una raccolta di versi: quando Carducci si vantò con Treves dei lusinghieri dati di vendita del libro della sua protetta Annie Vivanti, l'editore poté controbattere citando le tirature ben più rilevanti di *Fatalità* e *Tempeste*:

In linea di fatto, mi permetto di osservarle, che l'affermare che il libro della Vivanti è ... «il più largo e costante buon successo di poesia in Italia» dopo lo Stecchetti, non è esatto in modo assoluto. C'è di mezzo l'Ada Negri la cui *Fatalità* è alla 11<sup>a</sup> edizione o migliaio e le *Tempeste*

---

<sup>8</sup> E. Nencioni, *Poeti e poetesse. Nuovi volumi di versi italiani*, «Nuova Antologia» 11, 1893, p. 398.

alla 8<sup>a</sup> oltre all'essere tradotti in tutte le lingue. L'editore di entrambe le poetesse era in obbligo di avvertirla.<sup>9</sup>

Non si trattò di una popolarità effimera: se nel 1895 *Fatalità* conta già cinque edizioni, a trentasei anni dalla comparsa del libro, nel 1928, Treves dichiara di averne stampate altre trentatremila copie. Qualche cenno ai dati delle traduzioni può essere d'aiuto ad inquadrare un'affermazione che andò ben al di là dei confini nazionali: la traduzione in tedesco è del 1894, quella in inglese del 1898; abbondano anche le versioni parziali: in francese, già dal 1896, e poi in rumeno, bulgaro, russo, greco, spagnolo, persino giapponese.

Se si eccettua il caso di Stecchetti, è davvero difficile trovare nella storia letteraria dell'Italia unita un poeta gratificato da un simile consenso di lettori. In questa prospettiva, il caso Ada Negri si può interpretare come una delle ultime espressioni di convergenza tra lingua poetica e apprezzamento popolare, di lì a poco destinati ad imboccare strade programmaticamente inconciliabili.

Il successo, d'altra parte, non può essere spiegato ricorrendo all'ingresso di tematiche sociali nelle liriche di *Fatalità*, come un altro luogo comune critico ha contribuito a far credere<sup>10</sup>. Molti sono stati gli autori italiani che negli stessi anni esprimevano in versi forme di protesta sociale – e spesso in modi ben più radicali di quanto abbia mai fatto Ada Negri – e nondimeno nessuno di loro ha mai raggiunto, nemmeno lontanamente, la notorietà della poetessa lodigiana.

Certo, la pubblicazione di *Fatalità* anticipa di pochi mesi la fondazione ufficiale, al congresso di Genova, del Partito socialista italiano: esito di un lungo percorso, tutt'altro che lineare e indolore, di organizzazione politica del proletariato. Questo processo, che possiamo datare a partire dagli anni sessanta, dalle delusioni della generazione post-risorgimentale e dalla coscienza diffusa dei molti problemi irrisolti del nuovo stato italiano, aveva visto parallelamente svilupparsi, in forme spesso contraddittorie ma non per questo storicamente meno rilevanti, l'impegno sociale degli uomini di cultura. Va semmai rammentato che su questa consistente tradizione letteraria<sup>11</sup> continua a gravare un pesante interdetto crociano.

Di certo, quella della Negri non è una pratica poetica isolata, ma si

<sup>9</sup> Traggio la citazione da G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 69.

<sup>10</sup> Su questa linea interpretativa si ritrova gran parte della critica di matrice cattolica, concorde nella valorizzazione delle ultime raccolte della poetessa, di intonazione misticheggiante, a scapito della poesia sociale degli esordi. Su tutti si veda la completa monografia di M. Pea, *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970<sup>2</sup>, pp. 64-65.

<sup>11</sup> Sulla poesia italiana di protesta si vedano A. Zavaroni, *Dio borghese. Poesia so-*

inserisce in un filone letterario quanto mai assortito, che conta antecedenze e filiazioni. Le liriche di Stecchetti e Cavallotti avevano furoreggiato negli anni settanta, infoltendo, prima della pubblicazione in volume, i fogli della stampa radicale. Ad essi va aggiunto almeno il nome di Ferdinando Fontana: convinto socialista, sostenuto da Arcangelo Ghisleri e dal giovane Turati, non si peritò di sfidare l'involuzione politica carducciana rispondendo al *Canto dell'amore* con un paradigmatico *Canto dell'odio*. Se poi ci avviciniamo cronologicamente all'esordio della Negri, il panorama della letteratura di protesta si amplia ulteriormente: anche a prescindere dal giovanile esperimento lirico turatiano<sup>12</sup>, più incline a cadenze idilliche e a tematiche disimpegnate che alle accese mozioni della lirica sociale<sup>13</sup>, sono numerosi i nomi di poeti o aspiranti tali che si avvicinano al genere<sup>14</sup>.

Insomma la leggenda della maestrina proletaria, «la rozza figlia / dell'umida stamberg», era, per l'appunto, un mito. Basterebbe del resto richiamare il nome di Giovanni Cena, non per nulla spesso accostato a quello della Negri in ragione di un'estrazione sociale contigua, per acclarare come il caso della poetessa selvaggia che tanto impressionò i contemporanei, benché senz'altro infrequente, non fosse comunque isolato.

Era invece proprio l'identità muliebre dell'autore di *Fatalità*, congiunta in modo fino allora inedito ad una rivendicata appartenenza di

---

*ciale italiana 1977-1900*, Milano, Mazzotta, 1978; P.C. Masini, *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini*, Milano, Rizzoli, 1978.

<sup>12</sup> F. Turati, *Strofe*, Milano, Quadrio, 1883. Il libretto è stato riproposto dalle Edizioni Sociali, Milano, 1992. Sulla formazione di Turati si vedano L. Cortesi, *Turati giovane. Scapigliatura, positivismo, marxismo*, Milano, Edizioni «Avanti!», 1962; P.C. Masini, *Una generazione fra Scapigliatura e positivismo, Introduzione a La Scapigliatura democratica. Carteggi di A. Ghisleri 1875-1890*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 13-60.

<sup>13</sup> Ma frutto tardivo dell'impegno poetico del dirigente socialista sarà proprio il *Canto dei lavoratori*, pubblicato su «Il fascio operaio» del marzo 1886 e immediatamente assunto ad inno ufficiale del partito.

<sup>14</sup> Il caso forse più clamoroso è quello di Mario Rapisardi, figura oggi ricordata più per la sua polemica con Carducci che per i suoi farraginosi poemi d'impronta montiana, testimonianza di un gusto letterario inequivocabilmente arretrato, ancorché nutriti di mitologie filosofiche di stampo positivista. Nel 1888 Rapisardi pubblica una raccolta di liriche intitolata *Giustizia*, dove la disposizione dell'autore ad una poesia parenetica si traduce spesso in autentica ansia sociale: il libro godette all'epoca di vasta risonanza ed ebbe numerose edizioni, mentre alcuni suoi componimenti più rappresentativi – su tutti, il *Canto dei mietitori*, che icasticamente rielabora un antico motivo dell'oralità popolare – erano regolarmente riprodotti sulla stampa socialista. Su un fronte decisamente lontano dall'alto senso della forma e dal decoro estetizzante che contraddistinguono la lirica rapisardiana potremmo citare il caso dell'operaio romano Pietro Mandrè, che nel medesimo anno in cui la Negri s'impone all'opinione pubblica dà alle stampe il volumetto *Poesie di un proletario*, Roma, Tipografia Cooperativa, 1892, con una prefazione di Antonio Labriola.



classe, a dare corpo a suggestioni e problematiche di vastissima portata; istanze che appena poco tempo prima erano entrate a far parte del dibattito nazionale, e che comprensibilmente suscitavano nell'immaginario collettivo reazioni tanto forti quanto spesso non meditate: la questione sociale e quella femminile.

Benché quasi totalmente elogiative, le prime risposte critiche a *Fatalità* si dividono in modo piuttosto netto tra una parte maggioritaria costantemente impegnata a negare la presunta carica sovversiva del libro e una parte, quella socialista, che invece ne esalta proprio la funzione di risveglio e stimolo della coscienza proletaria. Allo stesso modo, se pure a entrambi gli schieramenti è comune quel tanto di diffidenza che di norma spettava alla donna che scrive, è doveroso rilevare che, mentre la critica di orientamento conservatore restituisce un'immagine della poetessa edulcorata fino alla mistificazione, le prese di posizione in campo avverso sono assai più contenute di quanto ci si potrebbe attendere. Così capita di leggere, in più di una recensione apparsa a ridosso della pubblicazione di *Fatalità*, considerazioni sorprendentemente simili a proposito della moralità dell'autrice, con annessi corollari sui buoni costumi della giovane Ada. Di fronte al clamoroso successo del libro e alla sua fama crescente, lo stesso Paolo Tedeschi, che era stato professore di italiano della Negri presso la scuola Normale di Lodi, scrive un articolo di tono confidenziale dove, oltre a smentire qualsiasi interpretazione in chiave politica dell'opera dell'allieva, si sente in dovere di difenderne la buona condotta:

Ammirabile è poi il riserbo con cui, quasi sempre, la giovinetta canta in questi versi d'amore. Certo vi è qua e là qualche frase un po' arrischiatella; ma come non perdonare all'età, alle suggestioni dei versi di poeti celebri e peggio alle poetesse emancipate e che appunto l'anno stesso della pubblicazione della Negri facevano tanto rumore?<sup>15</sup>

Il paragone, nemmeno troppo velato, è naturalmente con Annie Vivanti, che con l'autorevole avallo carducciano nel 1890 aveva pubblicato presso Treves il suo primo libro di versi, *Lirica*, e l'anno successivo aveva ancora fatto parlare di sé con il romanzo autobiografico *Marion artista di caffè concerto*<sup>16</sup>. È indubbio che fosse la stessa poesia di *Fatalità* ad avvalorare

<sup>15</sup> P. Tedeschi, *Ada Negri. Profilo*, «Natura ed arte» 19 (1893), p. 613.

<sup>16</sup> Un analogo confronto tra le due poetesse, altrettanto moralisticamente atteggiato, si ritrova in un altro scritto su *Fatalità* del medesimo periodo, pubblicato sul giornale romano «La Cultura»: «Ma allora erano brutti tempi, in cui attorno a noi sghignazzavano le sbornie di certi troppo tollerati educatori della gioventù; e il primo poeta vivente d'Italia corregeva, presentava ed encomiava le inverecondie poetiche di una

quest'aura di casta femminilità plebea; è bene inoltre tenere presente che tale iconografia, seppure attraverso reazioni incomparabilmente più misurate ed aperte, ebbe sicura presa anche sulla stampa socialista.

La variegata fioritura di «canti sociali», che giunge al suo apice proprio negli anni novanta, faceva leva sulla diffusione di una rete più o meno omogenea di periodici, case editrici piccole o minime, tipografie che s'incaricavano di diffondere, accanto a materiale di propaganda politica, anche prodotti di intrattenimento letterario. Nel quadro di una situazione editoriale in tumultuoso sviluppo, dove è in primo luogo la stampa periodica ad emanciparsi dal modello propagandistico risorgimentale per fare spazio a proposte differenziate, il giornalismo culturale assisteva del resto ad una proliferazione di voci fino allora inusitata. È comprensibile perciò che anche il movimento operaio, in una delicata fase di organizzazione delle proprie strutture, cercasse di dotarsi di una politica culturale coerente ai propri obbiettivi. Se questi sforzi si rivelarono in seguito fallimentari, lo si deve anzitutto alla colpevole sottovalutazione, da parte dei dirigenti socialisti, di tutti i più importanti fenomeni filosofici e letterari che andavano manifestandosi in Italia nell'ultimo decennio dell'Ottocento, e che in breve avrebbero condotto all'eccentrico trapasso dalla cultura positivista al trionfo dell'estetismo militante e delle mitografie dannunziane.

Da questo punto di vista, occorre osservare come la prima fase poetica di Ada Negri sia stata assai più ricettiva nei confronti degli orientamenti culturali dominanti, ben al di là di una vocazione alla scrittura che volle programmaticamente presentarsi come irriflessa: la stagione della poesia di protesta sociale è chiusa nel breve giro d'anni delle prime due raccolte di versi, proprio nel momento in cui appariva chiaro il definitivo tramonto del carduccianesimo che la stampa socialista si ostinava a difendere.

Così, se guardiamo all'itinerario di «Critica sociale», resta valida l'analisi di Petronio, per cui la rivista «non ebbe mai, neppure nel suo primo più vivo decennio, una sua funzione di partecipazione operante ed organica alla letteratura italiana, né elaborò una posizione socialista di fronte ai fatti letterari e culturali»<sup>17</sup>. C'è da dire, ma lo riconosce lo stesso studioso, che per quanto nel giornale di Turati l'attenzione alla letteratura fosse sporadica e priva di un coerente progetto critico, l'opera negriana fu seguita con una partecipazione vigile che non si riscontra nelle recensioni ai libri di altri scrittori di letteratura sociale, dove il consenso nei confronti del messaggio finiva spesso per precludere la possibilità di ana-

---

rimatrice cosmopolita». V. Caravelli, *La poesia di Ada Negri e le presenti condizioni della letteratura in Italia*, «La Cultura», 8 agosto 1892, p. 109.

<sup>17</sup> G. Petronio, *Problemi della cultura*, in R. Amaduzzi et al. (a cura di), «*Critica sociale*». *Politica e ideologia politica*, I, Milano, Feltrinelli, 1959, p. CXXXV.

lisi più approfondite. A fronte degli elogi talvolta iperbolici di recensori non esattamente illuminati, il ragguaglio su *Fatalità* apparso sulla «Critica sociale»<sup>18</sup> è assai più tiepido delle aspettative<sup>19</sup>. Con una breve nota a piè di pagina, la redazione avverte: «Su questo simpatico libro abbiamo ricevuto due recensioni, che si confrontano senza contraddirsi. Crediamo ben fatto di stamparle entrambe»; i commenti sono affidati a «Gallo Silvestre», probabilmente Amedeo Morandotti, e «O. M.», sigla che si riferisce forse a Olindo Malagodi. Entrambi gli scritti, se condividono con il clima creatosi attorno al libro apprezzamenti spesso lusinghieri, non si peritano poi di indicare le deficienze formali dell'opera; ma è soprattutto la prima recensione a riservare all'energico poetare negriano una stoccata piuttosto pesante:

La Negri pecca di forza; è un bel difetto codesto in una donna, e non saremo certo noi a rimproverarglielo [...] ma qualche volta la forza non è che simulata; l'aggettivo colorito, la strofa tonda e gonfia vestono un pensiero mingherlino e talora non vestono niente.<sup>20</sup>

Perplessità meno velate vennero alla luce tre anni più tardi. Nel corso del 1895, nel quadro di una delle poche iniziative della rivista turatiana che adombrano un piano di lavoro criticamente impostato, Pompeo Bettini dedicò quattro saggi ad opere letterarie ispirate a motivi sociali. Il progetto, così come veniva esposto nella breve introduzione alla rassegna, si limitava a «un rapido esame di alcune liriche pubblicate in questi ultimi anni e che hanno importanza per il loro intrinseco valore o per l'influenza esercitata sul pubblico»<sup>21</sup>. Fu probabilmente proprio questo criterio di indagine a determinare l'inclusione nella serie di *Giustizia* del

<sup>18</sup> *Bollettino bibliografico. Ada Negri: Fatalità; poesie*, «Critica sociale» 10 (1892), p. 157.

<sup>19</sup> Incluse naturalmente quelle dell'autrice, ipersensibile nei confronti della critica e comprensibilmente ansiosa per le possibili accoglienze alla sua opera prima. Lo conferma il carteggio con Ettore Patrizi: se in una missiva del 1 maggio 1892 la Negri si rammarica del prolungato silenzio della stampa socialista nei confronti del libro («le confesso che il così lungo silenzio dell'Italia del Popolo e della Critica sociale mi ha ferita»), il 22 maggio, letto l'articolo, maschera la probabile delusione dietro un'imbarazzata affettazione di modestia: «La Critica sociale ha parlato! Né benissimo né malissimo. Ha parlato giusto».

<sup>20</sup> Gallo Silvestre [Amedeo Morandotti?], *Ada Negri: Fatalità*, «Critica sociale» 11 (1892), p. 211.

<sup>21</sup> P. Bettini, *La poesia sociale. I*, «Critica sociale» 1 (1895), p. 31. I testi presi in esame erano: *Il ponte dei sospiri* di Thomas Hood, 1 (1895), p. 31; *Gli eroi della soffitta* di Giuseppe Aurelio Costanzo, 2 (1895), p. 46; *Giustizia* di Mario Rapisardi e *Su pel Calvario* di Corrado Corradino, 10 (1895), p. 158; *Fatalità* di Ada Negri e *Non invano* di Argia Castiglioni Vitalis, 11 (1895), pp. 174-176.

Rapisardi, un poeta che Bettini avversava con aperta antipatia. Per quanto l'istrionismo e la retorica gonfiezza del letterato catanese dovessero infastidirlo, il recensore non poté fare a meno di notare che «buoni o cattivi, sinceri o artefatti, i versi del Rapisardi hanno percorso la rivolta siciliana [...]. Questo dà loro un valore storico che sarebbe puerile disconoscere»<sup>22</sup>. L'articolo su *Fatalità*, collocato in conclusione della rassegna, è improntato ad un giudizio meno sfavorevole, ma nel complesso molto più sfumato. A tre anni dai clamori della pubblicazione della raccolta, era soprattutto il clima letterario a trovarsi in una fase di graduale quanto deciso rinnovamento del gusto; non è difficile supporre che per i palati di una critica sempre più sedotta dalle sirene dannunziane le rozze cacofonie dei versi della maestrina di Lodi cominciassero a perdere di efficacia. Per parte sua, Bettini affrontava il problema da una prospettiva dichiaratamente militante: se il successo del libro era il dato di partenza a cui prestare dovuta attenzione, senza eccessive concessioni alla volubilità dell'opinione pubblica, le reazioni dei critici d'allora offrivano l'occasione per sbeffeggiare gli attacchi personali rivolti all'autrice in nome del suo supposto socialismo. Al contrario, il recensore coglieva lucidamente nell'impetuoso vitalismo delle liriche negriane un motivo non secondario di diffidenza ideologica:

Se io facessi un'autopsia poetica di questo volume, dovrei concludere forse, contro la credenza generale, che la Negri non è una sviscerata amante dei miseri e degli afflitti. [...] Dirò dunque alla geniale scrittrice che il suo libro può sinora giovare assai meglio della propaganda socialista, che non questa delle sue poesie.<sup>23</sup>

Nell'individuare, seppure di scorcio, le congenite debolezze dell'afflato solidaristico di *Fatalità*, Bettini non poteva poi concludere la sua rassegna che rallegrandosi della vivacità di un ingegno muliebre che coltivava «con tanto valore la poesia, e per di più la poesia sociale, mentre i decadenti intonano la nenia funebre alle muse», sferrando così un ultimo attacco agli avversari in nome di una tesi che si era preoccupato poco prima di smentire nei suoi assunti. L'affannosa rincorsa in una battaglia culturale di retroguardia aveva impedito al redattore della «Critica sociale» di chiarire appieno il problema critico posto da un libro come *Fatalità*. Più perspicuo era stato, in questa prospettiva, Enrico Annibale Butti due anni prima: «Ada Negri in *Fatalità* rispecchia di questo idealismo rivoluzionario solo i due lati più simpatici e meno pericolosi: vale a dire

<sup>22</sup> P. Bettini, *La poesia sociale. III. «Giustizia» di Mario Rapisardi*, «Critica sociale» 10 (1895), p. 158.

<sup>23</sup> P. Bettini, *La poesia sociale. IV. «Fatalità» di Ada Negri e «Non invano» di Argia Castiglioni Vitalis*, «Critica sociale» 11 (1895), p. 174.

la commiserazione sincera dei mali odierni e la diffusa luminosità degli ideali»<sup>24</sup>.

Pur pervaso da una pesante misoginia, che induce stonature e abbagli prospettici, l'articolo di Butti su *Fatalità* contiene tuttavia una serie di intuizioni che, debitamente verificate, offrono indicazioni critiche tutt'oggi praticabili:

La poetessa, ancora quasi adolescente, è così suggestionata dal suo sentimento demofilo, che s'atteggia involontariamente a profetessa, a redentrica degli sfruttati; e le sembra che questi tutti abbiano bisogno di lei, come naufraghi alla luce di un faro. La generosa illusione della Negri ottiene un bizzarro risultato nella sua poesia: vi esagera l'importanza del suo io [...] ma l'esagerazione, lungi dal diminuir l'efficacia dell'impeto lirico, oserei dire che la accresce. Il lettore, trascinato dalla foga di lei, dimentica la personalità minuscola della scrittrice, s'infiama dell'entusiasmo schietto che vibra in quei versi, e giunge fino a sentire in sé medesimo il riflesso d'una consimile illusione.<sup>25</sup>

Liberato da una prospettiva forzatamente militante, avvicinandosi al concreto funzionamento del congegno testuale negriano Butti si accorge, seppur in termini ancora sfocati, dello iato tra «la generosa illusione» dell'autrice e «il bizzarro risultato» che quei versi producono durante l'atto di lettura.

Ecco perché è necessario rivolgere l'attenzione alle potenzialità illusionistiche della creazione poetica, e chiedersi se, dopo tutto, il libro della Negri non abbia suo malgrado inaugurato un'epoca in cui la figura sociale del poeta si offre al suo pubblico nei termini, suggestivi e affascinanti, di un multiforme repertorio di identificazioni possibili. A un simile quesito soltanto l'analisi dell'opera, e in prima istanza l'indagine sulle configurazioni dell'io poetante negriano, può tentare di dare risposta.

## 2. L'INVADENZA DELL'IO

Il lettore odierno che si accosti alle pagine di *Fatalità* resta anzitutto colpito da un modo di fare poesia assai distante dalla sensibilità estetica contemporanea; del resto, i caratteri della dizione negriana che oggi forse risultano più appariscenti – il piglio energico e assertivo del discor-

---

<sup>24</sup> E.A. Butti, *Tre Grazie*, in Id., *Né odî né amori*, Milano, Dumolard, 1893, pp. 262-263.

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



## II

### LE TECNICHE DELLA MEMORABILITÀ CANTABILE

#### 1. «UN DIFETTO PIÙ PARTICOLARMENTE FEMMINILE»

Per chi si avventuri negli inviolati territori della metrica negriana, una prima considerazione s'impone: scorrendo la sterminata e pluridecennale bibliografia critica sulla lirica della poetessa di Lodi, non è dato trovare nulla che ne affronti, anche di scorcio, l'aspetto propriamente metrico-ritmico. È ben vero che la maggior parte degli studi in questione è cronologicamente ascrivibile alla prima metà del secolo scorso, ossia un momento in cui il discorso critico tende a soprassedere al confronto diretto con il testo, e poco cura di approfondirne i risvolti più tecnici. E tuttavia l'assenza di sia pur vaghi accenni alla fattura di versi pure tanto diffusamente letti non manca di stupire.

All'assenza di indagini approfondite si sarebbe potuto ovviare nei decenni successivi alla guerra, una volta venuta meno l'egemonia crociana sugli studi letterari e apertasi l'epoca d'oro delle indagini formali. Ma sono proprio gli anni sessanta a segnare l'inizio di un lungo oblio per l'opera della Negri, che pure solo poco tempo prima si poteva fregiare di una fama indiscussa e di una solida collocazione istituzionale nel panorama letterario italiano. Le ragioni di questo silenzio non sono tanto di ordine ideologico, ma vanno piuttosto cercate nella definitiva obsolescenza della poesia negriana di fronte agli sviluppi della lirica novecentesca. Se già nel periodo precedente al secondo conflitto il nome di Ada Negri era assunto a simbolo di «un modo di concepire letteratura e poesia antiquato oltre l'accettabile»<sup>1</sup>, per la critica post-crociana, e poi per quella più attratta

---

<sup>1</sup> A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 166.

da suggestioni avanguardistiche, i versi della maestrina rossa divennero davvero indegni di qualsivoglia indugio analitico. E del resto, si capisce: quel discorso critico, tutto interno ad un'ottica novecentista e incentrato sull'assiologia del nuovo, non poteva trovare nell'opera della nostra poetessa nulla che ne stimolasse le risorse interpretative.

Certo, è difficile sostenere che la fattura dei versi della Negri si distingua per originalità e scelte trasgressive; ma non è questo il punto: importa soprattutto rilevare come l'aspetto prosodico sia stato un elemento decisivo dell'enorme popolarità di cui questa poesia godette. L'afflato baldanzoso delle liriche di *Fatalità* e *Tempeste*, che tanto impressionò i contemporanei, deve non poco ad un assetto metrico ritmico improntato ad una cantabilità vigorosa e al tempo stesso facilmente fruibile.

Oggi è facile ammettere che spesso i ritmi tronfi e sovraccitati di questi versi, con la loro messe di troncamenti e di rime bacciate, suonano fastidiosi quando non addirittura caricaturali al nostro orecchio; già nel 1945, d'altronde, stendendo un bilancio critico del mezzo secolo di lirica italiana appena trascorso, Pietro Pancrazi non aveva potuto fare a meno di accennare all'irreversibile mutamento nella percezione estetica dei lettori di poesia:

Poeti di ieri, che pure ebbero una voce, ma il cui filtro mantenne la grana un po' grossa (per fare un nome diciamo Ada Negri), si son fatti alle nostre orecchie meno grati, come musica di troppi ottoni.<sup>2</sup>

Ed in effetti, vale la pena notare come, forse più di ogni altro livello del testo, l'aspetto versificatorio della lirica negriana accusi impietosamente l'usura del tempo, evocando connotazioni di disvalore – quali «sciatteria formale» o «enfasi melodrammatica» – che coinvolgono in un giudizio di limitata vitalità l'intera opera poetica dell'autrice.

Tuttavia, proprio la distanza cronologica e culturale che ci separa dai primi libri della vergine rossa aiuta a condurne un esame più sereno e soprattutto storicamente meditato: quegli stessi versi che più tardi, quando la sua dizione era ormai irrigidita in un leopardismo di terz'ordine, l'autrice stessa avrebbe considerato «gonfi e brutti», possedevano nondimeno, per moltissimi lettori di elezione, un'orecchiabilità ed un potere evocativo di immediata efficacia.

Che si tratti di un problema critico reale, e per giunta di non facile scioglimento, lo dimostrano peraltro le reazioni dei contemporanei. Scorrendo le recensioni alle prime raccolte della Negri si resta sorpresi dal

---

<sup>2</sup> P. Pancrazi, *Prefazione a Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1967<sup>2</sup>, p. 13.

riscontrare come, a fronte dell'assoluto silenzio sui concreti fatti di stile, quasi nessuno rinunci ad alludere ad un costitutivo «problema formale». Ad un esame più attento, non è difficile accorgersi come questi rilievi nascano da una tendenza diffusa: la maggior parte dei recensori finisce per prendere alla lettera la mitografia del personaggio poetante, e se ne serve poi per caratterizzare la tecnica compositiva dell'autrice. Suo malgrado affascinata dalle immagini della giovane e impetuosa poetessa, la critica del tempo non sembra in grado di proporre interpretazioni stilistiche diverse da quelle suggerite dallo sfrenato egocentrismo autoriale: di fatto inscindibile da un'ispirazione istintiva e violenta, la scrittura negriana sarà altrettanto irriflessa e inconsapevole, felicemente ignara tanto delle mediazioni della cultura quanto delle sottigliezze della forma. Vale la pena di osservare che la paternità di queste osservazioni è equamente ripartita tra detrattori ed entusiasti, che vi insistono in modo indifferenziato a prescindere dai rispettivi orientamenti; a mutare è soltanto il giudizio di valore: ciò che per gli uni è un imperdonabile difetto di elaborazione stilistica, è ammirato dagli altri come pregevole segno di autenticità e freschezza espressiva.

Tra i sostenitori, le cui recensioni si affollano soprattutto a ridosso della pubblicazione di *Fatalità*, è in primo luogo Butti a prospettare il caso della giovane maestrina nei termini contraddittori di un talento poetico spontaneo: l'autrice possiede un innato senso del ritmo, ed è poetessa vera non malgrado, bensì grazie alla sua limitata consapevolezza stilistica e culturale:

Le facoltà estetiche debbon essere in Ada Negri incoscienti, come sono la massima parte delle facoltà congenite; l'idea senza sforzo alcuno prende la forma di carne nel suo cervello, e l'architettura metrica del verso vi si disegna immediatamente con le analoghe parole e le rime.<sup>3</sup>

L'assunto viene ripreso ed estremizzato un anno dopo dall'enfatico elogio di Nencioni, in un articolo tutto imperniato sui concetti romantici di spontaneità espressiva e vigore dell'ispirazione:

Sincera e selvaggia, trascura spesso in modo ingenuo ogni disciplina d'arte, non conosce misura, si contenta del primo epiteto che le viene sotto la penna, mira solo [...] a rapirci nel vortice della sua lirica ispirazione.<sup>4</sup>



<sup>3</sup> E.A. Butti, *Tre Grazie*, in Id., *Né odî né amori*, Milano, Dumolard, 1893, p. 253.

<sup>4</sup> E. Nencioni, *Poeti e poetesse. Nuovi volumi di versi italiani*, «Nuova Antologia» 11, 1893, p. 398.



### III

## ICONOGRAFIE SOCIALI

#### 1. TRA FERMENTI POPULISTI E VERISMO SOCIALE: IL CALEIDOSCOPIO DEL PROLETARIATO

Se uno dei motivi dell'enorme interesse suscitato dai primi libri della Negri risiede certo nell'inedita fisionomia del personaggio poetante, lo scalpore che accompagnò il caso letterario della vergine rossa va senz'altro addebitato anche alle esplicite tematiche sociali e protestatarie dell'opera. A ben vedere, in realtà, nei primi tre libri le liriche di argomento operaio o incentrate sulla rappresentazione dei ceti popolari sono numericamente minoritarie: di fatto, la maggioranza delle poesie di *Fatalità* e *Tempeste* svolge motivi amorosi, o memoriali, o semplicemente mette in scena episodi fantastici di varia natura.

In questa prospettiva, non è difficile oggi comprendere come l'impressione di una forte caratterizzazione sociale dell'opera negriana fu all'epoca un fattore più inerente ai processi di lettura che alle intenzioni dell'autrice o anche alla concreta fisionomia del testo. Le prime raccolte poetiche rimangono casi letterari esemplari anche per quanto attiene alla fenomenologia della loro ricezione, mostrando come la fama e l'ampio successo di un'opera possano in parte passare da una deformazione del messaggio originario.

Le ragioni dei molti equivoci interpretativi che caratterizzarono l'accoglienza di questi versi risiedono in gran parte nella fisionomia duttile e ambigualmente fascinosa dell'io poetante: il ritratto di sé che l'autrice offre al suo lettore provoca risonanze molteplici nel pubblico, ed è orchestrato in modo da sollecitarne le più varie ed anche contraddittorie proiezioni immaginative. Declinata su cadenze impetuose e accattivanti al tempo stesso, la forte caratterizzazione di genere e di classe del per-

sonaggio bastava del resto a comporre una miscela di grande impatto sull'orizzonte d'attesa, in un gioco di specchi che coinvolge le più brucianti contraddizioni ideologiche della borghesia italiana nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Attive sul piano delle forme, tanto da indurre letture aprioristicamente svalutative o acritici tributi d'elogio al magistero artistico della poetessa, le dinamiche testuali innescate dal gigantismo dell'io agiscono a maggior ragione sui motivi iconografici. Così la costitutiva sproporzione tra la forza d'urto con cui i temi sociali di questa poesia furono percepiti e il loro effettivo peso specifico nella compagine dell'opera va opportunamente ricondotta alle particolari sembianze del personaggio poetico: fin da subito, la Negri si presenta in prima istanza come figlia del popolo, portavoce dell'esperienza di vita e della vibrante protesta della sua classe d'origine. Che poi la concreta rappresentazione dell'esistenza proletaria passasse in secondo piano rispetto alla gran messe di autoritratti enfatici e di pose scultoree in cui lo sfrenato egocentrismo autoriale si compiace di ammantarsi, non era un fattore che potesse intaccare gli elementi di indiscutibile novità di un simile impianto enunciativo.

La funzione strutturale della figura poetante non impedisce tuttavia che l'iconografia del popolo non attinga ad una sua autonoma rilevanza espressiva, e non manifesti cospicui motivi di interesse critico.

Se confrontate con le immagini tipiche nella poesia di protesta dell'epoca, le raffigurazioni della plebe che costellano questi versi si distinguono anzitutto per la completa assenza di elementi di satira politico-sociale. Tale tipologia di discorso, dominante negli opuscoli di poesia civile e nei componimenti ospitati sulla stampa socialista del tempo, conosce di norma un'articolazione argomentativa che procede attraverso la tecnica del contrasto, legando la denuncia della miseria popolare a beffarde requisitorie contro l'ipocrisia della classe dirigente: ma è proprio il timbro dell'ironia e del sarcasmo a riuscire del tutto estraneo alla maestrina di Motta Visconti. A motivare le ragioni profonde di questa differenza di toni non basta tuttavia constatare come le armi dell'ironia fossero sconosciute alla vena dell'autrice, e alquanto stridenti con la mitografia seria del suo personaggio.

Di fatto, nella Negri la rappresentazione della vita popolare non conosce mai gli accenti dell'*indignatio* sarcastica. Certo, la «frusta del bolente verso» non esita a rivolgersi contro i vizi borghesi, ma queste violente requisitorie non sono mai condotte in nome della sperequazione fra miseria e lusso, bensì rientrano in una tipologia di discorso dalle venature populiste, per cui all'ignavia delle classi agiate è contrapposta l'intrinseca superiorità morale della plebe.

È d'altra parte cruciale tenere presente che la nostra poetessa non

intende rivolgersi soltanto al variegato pubblico borghese e piccolo borghese: i destinatari elettivi della lirica negriana sono anche gli strati più acculturati dei nuovi ceti popolari, comprensibilmente propensi a riconoscersi in figure socialmente affini, e soprattutto dotate di autonoma rilevanza estetica.

Quando si tratta di illustrare concretamente gli aspetti dell'esistenza proletaria, la vena dell'autrice si indirizza su una gamma di soluzioni espressive ad alto potenziale drammatico, alternativamente colorandosi degli echi enfatici della celebrazione eroica o delle cadenze patetiche di un verismo lacrimevole.

Di fronte alle terribili condizioni di vita delle itale plebi, di cui pure la poetessa era stata in qualche modo diretta testimone, non solo non prospetta alcuna precisa concezione rivoluzionaria, ma addirittura mostra assoluto disinteresse verso qualsiasi ricerca delle cause della miseria. È del resto sintomatico che nella Negri sia assente uno dei motivi più tipici della poesia sociale, ossia lo scandalo del contrasto fra estrema povertà e irriguardosa ostentazione di ricchezza: si preferisce piuttosto concentrarsi sull'idoleggiamento della sofferenza e sull'esaltazione dell'incondita forza plebea.

Alla radice di un simile atteggiamento c'è una concezione tenacemente immobilistica del vivere sociale: quella «Fatalità» che nella prima lirica del libro eponimo si presenta alla poetessa con le sembianze della sventura è anche la fatalità della condizione operaia<sup>1</sup>; di fatto, per la Negri la miseria è un destino e uno stato di natura, e vano è cercarvi scampo.

Si legga una poesia a questo proposito esemplare, *La vedova*. Il componimento, compreso in *Tempeste*, narra di un pescatore annegato nel Ticino: la rappresentazione non si concentra tuttavia sulla figura del morto, bensì su quella ancora più tragica della sua vedova, che improvvisamente si trova a dover fronteggiare lo spettro dell'indigenza. Il ritratto della donna si avvale dei modi del più smaccato patetismo, esplicitamente sollecitando nel lettore sentimenti di inorridita pietà per la triste sorte della poveretta. Collaborano a questo scopo sia l'uso dell'aggettivazione, tesa ad illustrare con dovizia di particolari il miserando stato della donna, sia soprattutto l'artificio per cui il personaggio poetante finge di aver assistito di persona ai momenti immediatamente successivi alla disgrazia. L'invenzione di un narratore interno, testimone della vicenda e fonte del racconto, avvalorava l'attendibilità del patetico ragguaglio e ne rafforza l'illusione mimetica: le chiacchiere delle comari convenute a conforto della

---

<sup>1</sup> G. Venè, *Gli operai superuomini di A. Negri*, in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, I, Milano, Marzorati, 1979, p. 704.

famiglia, la muta disperazione della vedova, tutto è narrato in presa diretta, attraverso le tecniche del discorso riportato e del soliloquio:

Io la vidi. – Sul volto estenuato  
l'insonnia tormentosa  
un sudario di tomba avea calato.  
Era scalza, disfatta. – Sui ginocchi  
teneva l'ultimo nato.

I suoi capelli, un dì sì neri e folti,  
m'apparver tutti grigi.  
Cadeano a ciocche, ruvidi, disciolti,  
irritati. – Nessuno ella guardava  
con folli occhi stravolti:

nemmeno i figli. – Intorno, a bassa voce,  
si parlava del morto.  
Inghiottito l'avea, presso la foce  
del tristo fiume, all'improvviso, un gorgo ...  
Dio, che agonia feroce! ...  
[...]

... Ella non ascoltava. Un fisso, acuto  
pensier la rimordea:  
per sé, pei figli il queto pan perduto,  
il forte braccio inerte, il focolare  
spento e il letto muto;

e la miseria, la miseria! <sup>2</sup> ...

Se un simile quadro non bastasse ad ottenere il pietoso coinvolgimento del destinatario, a questo punto della lirica la focalizzazione sul personaggio s'interrompe bruscamente. Con uno scarto repentino, l'ottica accentratrice dell'io poetante torna ad occupare con prepotenza la scena, e la sua voce si rivolge direttamente alla vedova protagonista, illustrandole con perentorietà ed enfasi oracolare il triste destino che l'attende:

Ai campi  
dunque, gracile donna:  
o fischi il vento o sia che l'aria avvampi,  
alla zappa, alla vanga. Ora sei sola,  
niuno v'ha che ti scampi! ...

---

<sup>2</sup> *La vedova*, in Negri, *Poesie*, a cura di B. Scalfi e E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1948, pp. 215-216.

Alla risaia dunque, alla risaia,  
 ove il capo percote  
 il sol piombante come una mannaia,  
 ed il miasmo fetido s'infiltra:  
 penoso non ti paia

il sacrificio. La fatica immane  
 tu sempre sosterrai,  
 dal rodente pensier de la dimane  
 spinta – pei figli, per la rozza casa,  
 per un tozzo di pane!<sup>3</sup>

I modi dell'allocuzione diretta alle vittime della miseria non sono ignoti alla lirica di stampo protestatario, che se ne serve di frequente al fine di incrementare il *pathos* della rappresentazione e sollecitare allo stesso tempo il coinvolgimento emotivo del lettore. L'efficacia e la particolarità del testo negriano risultano tuttavia avvalorate dall'improvviso scarto del punto di vista dominante, per cui l'ottica narrativa inaspettatamente trapassa dal personaggio alla voce poetica. Fatto partecipe della prospettiva della vittima, di cui è portato a condividere le intime angosce, il destinatario è al tempo stesso chiamato ad aderire alla più ampia visione dell'io lirico, garante di un'onniscienza tanto conclamata da non recedere di fronte ai più stentorei accenti profetici. La sollecitazione di opposte dinamiche fruibili, in un'alternanza di empatia e straniamento, non sortisce tuttavia alcun effetto disorientante: l'appello a sentimenti pietistici non contrasta affatto con l'amara constatazione che tutto ciò ubbidisce alla dura legge dell'agire umano. Allo stesso modo, il ricorso ad un impianto prospettico duplice finisce per corroborare l'icastica perentorietà della scena, che si offre allo sguardo del lettore sotto una luce di fatalità ineluttabile.

Da qualunque angolo visuale la si guardi, la caratterizzazione dell'indigenza popolare non perde mai uno stigma di ferrea inevitabilità. Così mentre i pensieri angosciati della vittima si soffermano su un futuro minaccioso con la stessa rassegnazione con cui si accetta uno stato di natura, la voce poetante si atteggia ad entità quasi divina, sancendo l'irreversibile destino di abbruttimento delle popolazioni contadine.

D'altra parte, dal punto di vista del lettore popolare, l'espressione stentorea di questa impressionante trafila di sciagure assolve ad una funzione di risarcimento estetico non meno decisiva.

È d'altronde proprio l'imperiosa presa di parola dell'io poetante ad allontanare il testo della scrittrice lodigiana dalle tante deprecazioni della

---

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

miseria contadina che ricorrono nella lirica progressista del periodo. Se la sovrapposizione fra mondo narrato e impietoso commento autoriale svela le costitutive aporie di un sistema ideologico molto lontano da una sensibilità laica e positivista, è indubbio che la Negri non esiti a concedere al proletariato piena dignità poetica. Modulata su un impianto prospettico duplice ma convergente, la rappresentazione della sofferenza popolare attinge ad un'indiscussa evidenza, accammandosi con forza al centro della compagine testuale.

Ciò non toglie che troppo forte sia lo scarto fra lo straziante lamento del personaggio e le altere cadenze di chi ne preconizza la triste sorte per non indurre in sospetto il lettore più avvertito: la soverchia enfasi sull'umiliata passività della vittima non rivela soltanto che «la Negri non è una sviscerata amante dei miseri e degli afflitti»<sup>4</sup>, come aveva fin da subito notato Pompeo Bettini, ma finisce soprattutto per illuminare, all'interno dei testi, un coacervo di cognizioni sociali alquanto regressive.

L'afflato veemente e l'implacabile sadismo con cui chi parla si rivolge al suo personaggio rendono arduo, del resto, ricondurre queste immagini alle esclusive categorie del patetismo *larmoyant* di tradizione ottocentesca. I toni lacrimosi sono certo molto diffusi nell'opera dell'autrice, ma la constatazione intristita dei mali del mondo è solo uno degli elementi che compongono le contraddizioni e le ambiguità della sua ideologia sociale. Ad un livello più profondo, impera soprattutto la tenace convinzione che i dolori della plebe non siano solo un'ineluttabile fatalità contingente, ma si configurino di per sé come attributi essenziali delle classi popolari: il popolo è tale perché soffre, ed è solo l'abiezione quotidianamente patita a fondare, nella prospettiva dell'autrice, il concetto stesso di proletariato.

Stando così le cose, non stupisce la latitanza, in queste pagine, di quella concezione in chiave puramente contrastiva dei ceti inferiori che invece domina ampiamente la letteratura ottocentesca, incluse le sue manifestazioni più democraticamente impegnate<sup>5</sup>. Per la Negri non c'è nessun bisogno di definire la plebe in antitesi alle classi dirigenti, perché agli occhi della poetessa proletaria il popolo non è affatto subalterno: al contrario, è la sua intrinseca superiorità morale a renderlo degno di una rappresentazione autonoma.

Da questo punto di vista, non c'è dubbio che la matrice del populismo negriano in parte si discosti dagli atteggiamenti ideologici imperanti tra gli scrittori e gli intellettuali dell'epoca: più che attingere alla riflessio-

<sup>4</sup> P. Bettini, *La poesia sociale. IV. «Fatalità» di Ada Negri e «Non invano» di Argia Castiglioni Vitalis*, «Critica sociale» 11 (1895), p. 174.

<sup>5</sup> Su questo punto si veda G. Rosa, *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 135 ss.

ne politica dell'intellettualità nazionale, l'opera della nostra autrice tende a riecheggiare sommariamente motivi tipici della narrativa appendicistica francese, di Hugo romanziere e della lirica whitmaniana, quando questi modelli rispondano a connotazioni forti di sentimentalismo melodrammatico<sup>6</sup>.

A livello compositivo, uno degli effetti più notevoli di una simile impostazione risiede in una sorta di rovesciamento speculare dei più vulgati canoni retorici: nella Negri, la pagina sarà tanto più altamente intonata quanto più riguarderà personaggi posti in basso nella scala sociale, riservando le cadenze dell'invettiva e dello scherno alla fustigazione delle mollezze borghesi. Ma la parziale estraneità della nostra autrice alle tendenze populistiche più diffuse e ai malcerti presupposti teorici del pensiero italiano sul popolo non le impedisce di porre la questione in termini altrettanto astrattamente moralistici.

Con un procedimento omologo a quello impiegato nell'articolazione delle fattezze dell'io, anche nel costruire i personaggi poetici l'ideologia negriana presuppone non solo la necessaria accettazione della sofferenza, ma addirittura l'intrinseca funzione nobilitante di ogni patimento. Se le radici più profonde di tale modo di pensare vanno senza dubbio cercate nella pervasiva e secolare influenza del cattolicesimo popolare sull'immaginario collettivo, non va d'altra parte sottovalutato il ruolo svolto dalla crescente egemonia filosofica idealista all'interno del contraddittorio processo di aggiornamento culturale dell'epoca.

Più interessante sarà tuttavia rilevare che sul piano della rappresentazione letteraria simili presupposti ideologici si attagliano tranquillamente anche ad un impianto enunciativo convenzionalmente paritario, dove l'artificio mimetico si regge sulla conclamata comunanza esperienziale fra istanza poetante e personaggi oppressi. Nella Negri la condivisione della «sventura» sociale – perché non in altro modo la nostra poetessa sa articolare la propria coscienza di classe – si configura anzi come vera e propria condizione fondativa della stessa parola poetica, intimamente motivandone tanto i sussulti viscerali quanto le ambizioni vaticinanti. Qualcosa di non molto diverso si ritrova pochi anni dopo nel romanzo *Gli ammonitori* di Giovanni Cena, dove il narratore, un proletario dotato di inquieta sensibilità, riflette sul problema sociale con accenti che ci ricordano da vicino alcune affermazioni della scrittrice di Lodi. Per

---

<sup>6</sup> La diffusione dell'opera della Negri attinge dunque in parte a quegli stessi elementi che rendevano popolare in Italia tanta letteratura straniera, a scapito di prodotti autoctoni; in questa prospettiva il successo della sua poesia fornisce conferma alla lucida diagnosi gramsciana sui limiti degli intellettuali italiani. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1964<sup>5</sup>, p. 84 ss.

parte sua, la Negri tende a modulare un analogo empito idealistico attraverso una retorica degli affetti di più immediata efficacia, ma altrettanto costantemente tesa ad esaltare un patrimonio collettivo di sofferenze vissute. Si veda ad esempio l'effettistica conclusione di *Birichino di strada*, una delle primissime poesie: qui l'intrinseca ragion d'essere della stessa pratica poetica, le «parole soffocate e sante» rivolte «con fraterno affetto» al fanciullo bisognoso, trae alimento dalla reiterazione ossessiva delle sventure che accomunano personaggio e io poetante, in nome delle quali possono esercitarsi le sublimi virtù della comprensione empatica:

Anch'io vissi nel lutto e nelle pene,  
                        anch'io son fior di spina,  
e l'ebbi anch'io la madre all'officina,  
anch'io seppi il dolor ... ti voglio bene.<sup>7</sup>

Ma l'umanitarismo negriano ha davvero fondamenta troppo fragili per poggiare su un generico concetto di fratellanza dello spirito: la modulazione del rapporto fra io lirico e personaggi popolari è così costantemente sottoposta alla schizofrenia sussultoria di stati coscienziali appannati. Esclusivamente affidate alle mutevoli ragioni del cuore, e alle torbide memorie di un'identità dolorosamente subita, ecco allora che le amorevoli disposizioni di cui dà prova la figura poetante possono rovesciarsi senza apparente ragione nelle più violente requisitorie, come accade in *La vedova*.

Gli esiti rappresentativi sono tanto più incongrui quanto più al bislacco sillogismo per cui miseria e disperazione sono a tutti gli effetti caratteri aprioristici, vere e proprie condizioni di possibilità di una non meglio specificata 'essenza popolare', si sovrappongono malcelate pulsioni aggressive nei confronti dell'universo femminile.

Allo stesso tempo, per quanto torbido, il filtro della parola poetica dell'autrice sa cogliere gli indiscutibili aspetti di sofferenza del genere muliebre, classe oppressa fra gli oppressi, mettendone in rilievo la posizione particolarmente esposta di fronte ai più traumatici sussulti della modernità.

Non è un caso che la poesia sociale della Negri abbondi di figure vedovili. Scorrendo il paratesto dei primi libri, colpisce trovare due titoli pressoché identici: *Vedova*, *La vedova*; ma anche a prescindere dalla dicitura, sono molte le liriche incentrate sulla rappresentazione delle quotidiane fatiche di donne private del sostegno economico maritale. Tipicamente, questi testi mettono in scena ritratti improntati alla mistica del sacrificio, in un quadro ideologico dove l'esaltazione dell'etica del lavoro

---

<sup>7</sup> *Birichino di strada*, in Negri, *Poesie* cit., p. 10.



sfocia spesso in acritico elogio dell'oblatività materna: a dominare sono naturalmente i consueti toni enfatici, con venature più o meno appariscenti di patetismo bozzettistico, come in questo caso:

Vedova triste che silente stai  
 nel tuo gramo tugurio affumicato,  
 e cucì, e cucì, e non riposi mai  
 presso il letto del tuo figlio ammalato.<sup>8</sup>

Ancora una volta, la modulazione in crescendo dell'impeto patetico trova il suo apice e scioglimento nell'allocuzione diretta che la poetessa rivolge al proprio sfortunato personaggio: è questa la soluzione retorica più efficace per sollecitare in chi legge un'incondizionata partecipazione empatica. Chi abbia presente l'altra omonima lirica resterà semmai sorpreso nel constatare come un'identica situazione diegetica, costruita su un impianto d'enunciazione quasi immutato e su medesimi ruoli attanziali, veda l'indifferente alternarsi di rudi rampogne a leziosi tributi ammirativi. Mentre la vedova del pescatore era fatta oggetto di sferzante sadismo, le blandizie riservate a quest'altra figura ne circoscrivono la fisionomia in un'aura di santità, in una sequenza di modulazioni improntate alla sostenutezza più melensa:

Ch'io m'inginocchi presso te: m'apprendi  
 la virtù che sopporta e che perdona:  
 tu che l'odio e il livor mai non comprendi,  
 benedicimi, o grande, o vera, o buona.<sup>9</sup>

D'altra parte, se le vistose incoerenze che tramano questa rappresentazione della femminilità rivelano i nodi irrisolti di un rapporto tutt'altro che pacificato con il proprio sesso, bisogna riconoscere che la dizione si mantiene in ogni caso strenuamente fedele al più acceso oltranzismo intonativo. L'ambiguità irrisolta che contraddistingue i mutevoli atteggiamenti di chi parla, i cui toni trascolorano dalla severità più inflessibile alla sdolcinatura declamatoria, trova così parziale composizione nell'invariabile ricorso a cadenze costantemente sovraccitate. Avvilite o esaltate che siano dall'incontenibile estro della voce poetica, le figure popolari che affollano queste pagine s'impongono con icastica evidenza all'attenzione del lettore: in questa prospettiva, la retorica dell'eccesso e dell'enfasi si rivela funzionale ad una ritrattistica a tinte forti, dove le fisionomie attanziali sono costantemente scolpite da vivide luci di scena.



<sup>8</sup> *Vedova*, ivi, p. 98.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

*Parte Seconda*

L'OPERA IN PROSA

## LE NOVELLE

1. DA «LE SOLITARIE» A «SORELLE»: UN REPERTORIO  
DI RITRATTI MULIEBRI

Mentre si accinge a selezionare con cura le novelle che ha sparsamente pubblicato negli anni precedenti sulla stampa periodica, la Negri mette a punto con *Le solitarie* un'opera di notevole compattezza macrotestuale. Tutti i diciotto racconti della silloge si reggono sul protagonismo indiscusso di una figura di donna, la cui fisionomia giganteggia fino ad occupare l'intero spazio narrativo. I profili muliebri sono improntati a criteri assai netti di differenziazione e contrasto reciproco, così che il disegno delle protagoniste offre un ampio spettro di varianti tipologiche: fatto salvo il rigido vincolo dell'identità di *gender*, i caratteri che si accampano sulla pagina sono espressione di ogni ceti e condizione anagrafica. La sequenza delle singole novelle finisce così per comporre un assortito repertorio di ritratti donneschi, indagando le più diverse sfaccettature psico-sociali dell'universo femminile.

Sebbene questa solida unitarietà di assetto venga progressivamente meno nei libri posteriori, la tipizzazione casistica di personaggi muliebri rimarrà una pratica compositiva costante per la Negri prosatrice. Con qualche lieve sfasatura, l'accostamento di racconti a protagonista femminile modella parimenti l'impianto di *Finestre alte* e di *Sorelle*, ma affiora in modo consistente anche in un libro composito come *Le strade*: se la terza sezione della silloge s'intitola *Donne incontrate per via*, sei bozzetti di donne <sup>1</sup> compaiono anche nella prima parte, di ambientazione caprese,

---

<sup>1</sup> *La Corsara, La fanciulla della prateria, Le tre caprette, L'Orca, La donna che danza,*

nel complesso tendente ai modi fioriti del resoconto esoticheggiante. A partire da *Di giorno in giorno*, i procedimenti della divagazione paesaggistica e dell'episodicità aneddotica tendono a soppiantare gli schizzi di fisionomie femminili, che tuttavia non sono mai abbandonati del tutto.

È del resto significativo che, seppure complessivamente minoritari, a quest'altezza dell'attività prosastica i brani dedicati a ritratti di donne si fregino di indicazioni paratestuali sinteticamente paradigmatiche, che ne sottolineano fin da subito la peculiarità d'impianto. Nella maggior parte dei casi è la nuda evidenza del solo nome proprio a segnalare con nettezza l'identità di genere delle figure rappresentate<sup>2</sup>; l'icasticità del titolo femminile è inoltre spesso sfruttata per disegnare una rete di reciproci rimandi a testi analoghi apparsi nei libri precedenti, nel segno della variazione di una medesima costante tipologica: è questo il caso di una novella come *Nuova vita di Lenor*, compresa in *Di giorno in giorno*, che aggiunge ulteriori ragguagli biografici a quanto narrato in *Lenor*, penultima prosa di *Sorelle*. Ancora più efficace nel delineare ambito tematico e morfologie narrative è il titolo di un lungo racconto di *Oltre, Confessione d'Ignazia*: qui la dicitura non solo enuclea la specificità femminile della protagonista, ma richiama al contempo i modi elocutivi della confessione, già sperimentati nell'ultima parte di *Le solitarie*.

In questa prospettiva, non c'è dubbio che nell'evoluzione della prosa negriana verso moduli a bassa tensione diegetica, il fecondo filone dei ritratti di donne, praticato fino all'ultimo, costituisca un argine al disfacciamento dell'intreccio insito nella morfologia testuale dell'elzeviro.

Sposando con decisione la tipologia del profilo muliebre, la Negri ubbidiva altresì alle aspettative più diffuse nel suo pubblico elettivo e agli assiomi di gran parte della critica dell'epoca, concordi nel ritenere che soprattutto alle esponenti del gentil sesso spettasse il delicato compito di esplorare i misteri dell'animo femminile, dandone verisimile ragguaglio. Per molti recensori, tale convincimento implicava l'altrettanto radicata opinione che un'ampia fetta di realtà fosse automaticamente preclusa alla rappresentazione letteraria delle scrittrici. Secondo Zuccoli, che in un celebre articolo prospettava allarmato ai lettori del «Corriere della sera» l'inesorabile avanzata del «pericolo roseo», la donna che scrive non potrà «trattare se non un tema, che conosce da vicino, la famiglia»<sup>3</sup>; anche

---

*Faffù*; i ritratti si ispirano tutti a donne incontrate durante il soggiorno della Negri a Capri, tra il marzo e il luglio 1923.

<sup>2</sup> Così *Stania* e *Calista* in *Di giorno in giorno*; *Silvestra*, *Millina*, *Giacoma*, *Jucci* (queste ultime prose sono significativamente riunite dal sottotitolo *Ragazze in collegio*), *Marcella* in *Erba sul sagrato*.

<sup>3</sup> L. Zuccoli, *Il pericolo roseo*, «Corriere della sera», 24 marzo 1911.

in questo caso, peraltro, le sarà difficile riuscire a darne piena rappresentazione artistica, impedita com'è dai molti freni che forzatamente ne limitano l'educazione e la visione sociale <sup>4</sup>.

Certo non stupisce che la parzialità insita nella scelta di una narrativa a dominante tema femminile prestasse il fianco all'accusa di ignorare aspetti primari della vita contemporanea, a dispetto del fatto che i modi dell'oppressione muliebre posti sotto la lente delle scrittrici costituissero una delle questioni più dibattute del periodo. La forza vischiosa delle ipoteche socio-culturali complica molto il quadro, falsando i giudizi critici, perché induce una sovrapposizione senza residui fra soggettività d'autore e personaggi *ficti*: di qui, la strada è aperta a criteri di lettura intrinseci del più becero conservatorismo misogino, molto diffusi anche – o specialmente – tra gli studiosi più autorevoli dell'epoca <sup>5</sup>.

D'altra parte, non si può negare che, nell'ottica delle autrici primonovecentesche, la scelta di conferire dignità espressiva a vicende femminili muova da intenti in apparenza simili: filtrata dalla strenua riproposizione ideologica dell'identità fra arte e vita, la «necessità di dire con precisione le cose più imprecise» <sup>6</sup> attinge paradossalmente a tonalità dimesse, prediligendo procedimenti di scrittura lontani da ogni complessità formale e compositiva. Restie a conferire ai propri libri quell'«impronta tutta speciale che dovrebbe caratterizzarli, differenziarli, legittimarli» <sup>7</sup> in quanto opere autenticamente femminili, come esortava a fare Sibilla, queste au-

---

<sup>4</sup> Zucconi individua giustamente nei tabù e nelle lacune dell'educazione femminile tradizionale i principali ostacoli allo sviluppo di una letteratura muliebre, se non che alla diagnosi del male prospetta implicitamente un rimedio tanto drastico quanto estremisticamente misogino, ovvero l'interdizione alla penna delle autrici: «Come [la donna] tratterà dunque gli argomenti ai quali ha diritto? Quale preparazione sociale è stata data alla donna perché con un libro, romanzo, novella o lirica, ci dica qualche cosa della vita, ci esprima qualche suo pensiero? Non occorre indagar molto per rispondere che la donna non ha alcuna preparazione adeguata a un compito così difficile. Noi abituiamo la fanciulla a non pensare che al marito, e non le insegniamo a provvedere a se stessa; da noi una fanciulla non può uscire per la strada, e poco lo può una donna. La morale borghese, che mi guardo dal discutere, la tiene serrata in un cerchio di ferro. [...] Che cosa verrà a dirci colei che non può frequentare né l'aula d'un Parlamento, né la sala d'un teatro, né un caffè, né una qualsiasi riunione?».

<sup>5</sup> Un esempio tra i molti: «Noi la donna, e specialmente quella prodiga d'inchiostro, la desidereremmo all'antica, magari romantica. Casalinga, e un po' frusta dalle fatiche domestiche; cioè attaccata a quanto può essere un mondo precluso allo sguardo del maschio; paurosa di snaturare e di offendere l'intimo segreto della femminilità» G. Ravagnani, *La Vivanti, l'Aleramo e la letteratura femminile*, in *Il Novecento letterario italiano. I contemporanei. Serie prima*, Bologna, Testa, 1939<sup>2</sup>, p. 58.

<sup>6</sup> A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 39.

<sup>7</sup> S. Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, «Il Marzocco» 15 (1911), p. 4, poi in Ead., *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1921; cito dall'edizione a cura di R.

trici improntano le narrazioni del «mondo precluso allo sguardo del maschio» ad una prosa incolore, dove l'unico tratto distintivo sembra essere l'ostinata fedeltà ad amari resoconti di sconfitte esistenziali.

Sono questi, peraltro, i procedimenti più idonei ad attivare i meccanismi di immedesimazione nel vasto pubblico delle lettrici: anche per la Negri, quello che a prima vista appare un limite prospettico si ribalta in feconda scelta compositiva. Per la nostra poetessa in particolare, a rivelarsi vincente è soprattutto l'adozione di una diversa struttura di genere: la forma racconto è tanto più efficace in quanto le permette di sperimentare, con libertà e rigore assieme, quelle tecniche di autorappresentazione proiettiva solo adombrate nell'opera lirica. Così avviene nelle novelle più riuscite: da una parte, il filtro della narrazione agisce da «correttivo estetico più efficace del verso»<sup>8</sup> nell'arginare l'esuberanza della figura autoriale; dall'altra, le vicende proposte acquistano esemplarità e spessore facendo perno sull'identità di *gender* tra personaggi, narratore, autore implicito e lettore, in un gioco di rifrangenze proiettive che illumina gli snodi problematici della soggettività muliebre.

Certo, per quanto attiene alle opzioni tematiche e all'assetto morfologico complessivo, non ci sono dubbi sull'appartenenza dei racconti negriani «alla più propria produzione delle novelle delle scrittrici», che, tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, si distinguerebbe per una notevole omogeneità tematica e compositiva<sup>9</sup>.

Rispetto alle novelliere dell'epoca, tuttavia, la scelta di declinare la narrazione al femminile è praticata dalla nostra autrice con coerenza assai più netta. Nel 1917, quando ormai le opere narrative scritte da donne circolavano in Italia da più di mezzo secolo, la morfologia di *Le solitarie* presentava aspetti indiscutibilmente inediti: anche all'interno della densa trama di corrispondenze che percorre la letteratura femminile coeva, raramente si trova un'opzione strutturale altrettanto nitida, e sorretta da intenzioni tanto esplicite. Le sintonie e i vicendevoli richiami narrativi tra la Negri prosatrice e le colleghe di penna sono fitti e molteplici se consideriamo i singoli racconti: sul piano macrotestuale, è difficile trovare esperimenti simili.




---

Guerricchio, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 82. Il saggio è pensato come risposta all'articolo di Zuccoli.

<sup>8</sup> P. Pancrazi, *Poesie e prose di Ada Negri*, in Id., *Scrittori d'oggi. Serie prima*, Bari, Laterza, 1946, p. 62, poi in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1967<sup>2</sup>, p. 75.

<sup>9</sup> Patrizia Zambon parla a questo proposito di «una circolazione di temi, di modi, situazioni narrative, anche, così insistita, per certi versi così serrata, da costituire [...] davvero uno specifico (sotto)sistema culturale». P. Zambon, *Introduzione a Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 22.