

RITRATTISTICA FEMMINILE E DESCRIZIONI D'AMBIENTE NELLA NOVELLISTICA DELLA CONTESSA LARA: APPUNTI PER UN'INDAGINE STILISTICO-RETORICA

Benedetto Giuseppe Russo¹

1. LA CONTESSA LARA: UNA PENNA VERSATILE NEL PANORAMA EDITORIALE UMBERTINO

L'attività letteraria di Evelina Cattermole, in arte Contessa Lara (Firenze, 1849 - Roma, 1896), *femme fatale* dell'Italia umbertina e autrice prolifica di poesie, romanzi, novelle, bozzetti e storie per fanciulli, nonché di rubriche e cronache del bel mondo pubblicate su numerose riviste destinate a giovinette e signore di discreta cultura, si sviluppa, nell'arco di un denso trentennio, in stretta relazione con gli ambienti editoriali e giornalistici di Milano, Torino, Firenze, Bologna, Napoli, Palermo e della vivace Roma "bizantina" di Sommaruga². Questa ricca produzione ben esprime il fervore postunitario di una prosa di consumo, narrativa, giornalistica, di carattere divulgativo, sentimentale, moralistico e socio-etico, che risulta complessivamente caratterizzata da una varietà linguistica di livello colloquiale, ma altresì atta a educare alla fruizione di testi dotati di un sobrio grado di complessità ed elaborazione formale³. Il pubblico cui è rivolta, borghese, libero da aspettative intellettualistiche e costitutivo di un primo mercato "nazional-popolare"⁴, intende trovare diletto e potersi rispecchiare in storie amene cui fa da sfondo una società raffinata e capricciosa⁵, e in racconti commoventi con protagonista il popolino di periferici quartieri urbani, socialmente marginale ma dotato di forti principi morali e di sentimenti passionali e intensi.

¹ Questo articolo rielabora una più ampia parte della tesi di laurea inedita dell'autore, discussa presso l'Università di Catania: *La Contessa Lara scrittrice per donne e bambini. Analisi stilistica e pragmatica di Storie d'amore e di dolore (1893) e de Il Romanzo della Bambola (1895-96)*, Corso di laurea in Filologia Moderna, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Catania, relatrice: G. Alfieri, correlatrice: R. Sardo, a. a. 2014-2015.

² Per una complessiva e dettagliata panoramica sull'articolazione ed evoluzione del panorama librario e delle case editrici maggiori dell'Italia otto-novecentesca cfr. i contributi raccolti in Turi, 1997, il documentato volume di Ragone, 1999 e il sintetico ma utile profilo di Cadioli, Vignini, 2004.

³ Cfr. Alfieri, 2011.

⁴ Cfr. Ragone, 1999: 19-22.

⁵ Nella narrativa breve o feuilletonistica paraletteraria particolari cure stilistiche e formali sono spesso asservite al descrittivismo caricato di figure, ambienti, piante, interni, suppellettili, abiti, persino cibi: questa tendenza a una raffigurazione dettagliata e attenta al particolare prezioso, esotico, pittoresco, sensuale, attiva quel meccanismo di «riconoscimento» dei lettori negli ambienti e nei drammi rappresentati che Anna Storti Abate, 1979: 263-266 riscontra diffusamente nelle novelle, nel romanzo *L'innamorata*, ma anche nei versi della Contessa Lara, destinati a un raffinato pubblico medio-alto ma non specialistico.

L'istanza romantica di una lingua letteraria duttile, funzionalmente versatile, a passo con i tempi e in grado di indicare, facendo sua la vitalità propria dei dialetti, vita materiale, fatti e problemi quotidiani del popolo, nonché sintatticamente disinvoltata e lineare, l'allargamento e la stratificazione, nel secondo Ottocento, del pubblico dei lettori, la valenza esemplare del modello di lingua proposto nei *Promessi sposi* nell'accorciare la distanza tra scritto e parlato e sancire la fortuna di varianti grammaticali moderne e antilibresche, la volontà di non rinunciare in ogni caso a una veste lessicale e stilistica ricercata e a un tono forbito e sostenuto avrebbero spinto una nutrita schiera di prosatori post-manzoniani di entrambi i sessi verso la ricerca di «uno stile confidenziale e colloquiale» e di una «mediazione tra la vecchia concezione elitaria della letteratura e la nuova concezione popolare»⁶. Il risultato di tali tendenze, nella prosa di consumo e di ispirazione veristico-popolareggiante, sarebbe stato un italiano di livello medio con ambizioni di letterarietà, capace di conciliare, con equilibri di volta in volta variabili, condizionamenti della tradizione aulica e incitamento a una prosa affabile e scorrevole proveniente anzitutto da Manzoni.

Anche numerose professioniste della penna si sarebbero mostrate attente, nel secondo Ottocento, ad armonizzare letterarietà e vivezza comunicativa, fedeltà alla tradizione dal punto di vista fonografico e morfologico, da un lato, e, dall'altro, accoglimento di fenomeni dell'oralità estranei a un uso puristicamente sorvegliato e innovazione e semplificazione lessicali e testuali. Si tratta di donne dotate di possibilità formative e – in ambito editoriale e giornalistico – professionali discretamente più vantaggiose rispetto al passato⁷, le cui destinatarie⁸ dovevano essere irresistibilmente attratte «dall'arcana malia d'un linguaggio di riconoscibile *medietas* e insieme genericamente emulativo dei registri della letteratura d'arte»⁹. La scrittura femminile di fine secolo presenta, infatti, un tono decisamente colloquiale ma altresì impreziosito da arcaismi e termini volutamente aulici e desueti, vivacizzato da qualche prestito straniero di recente introduzione, arricchito dal patetismo degli *studi del cuore* e da un'aggettivazione caricata e preziosa, e attento, nonostante le possibili ingenuità e disattenzioni derivanti da un'istruzione domestica e non specificamente finalizzata all'esercizio della scrittura creativa, alla qualità formale e all'osservanza della norma grammaticale.

In questo contesto si inseriscono e spiccano le ancora poco esplorate opere della Cattermole. Educata alla poesia da Francesco Dall'Ongaro, nel clima di quel tardoromanticismo aleardiano rintracciabile nel suo primo volume di liriche, *Canti e ghirlande* (Le Monnier, Firenze, 1867), fu frequentatrice dei salotti letterari fiorentini e degli ambienti scapigliati milanesi, dove conobbe Giuseppe Rovani, Emilio Praga e Arrigo Boito. Con l'aiuto del poeta siciliano Mario Rapisardi, pubblicò, nel 1883, un libro di *Versi* presso Sommaruga, ottenendo uno strepitoso successo di pubblico, complice la scelta di firmarlo con l'intrigante pseudonimo byroniano. Già questi testi denunciano uno stile eclettico, tra punte di crudezza espressiva, realismo pre-crepuscolare e tenuità di toni e immagini, tra un parnassianesimo superficiale e un

⁶ Motta, 2011: 22-24.

⁷ Ricordiamo almeno, oltre alla Cattermole, la Marchesa Colombi, Anna Vertua Gentile, Vittoria Aganoor, Matilde Serao, Annie Vivanti.

⁸ Era, infatti, preferibilmente femminile il pubblico ideale cui miravano le autrici di novelle, romanzi, cronache mondane, articoli di moda, versi, galatei etc.

⁹ Verdirame, 2009: 27.

intimismo populista e domestico, che fanno pensare, rispettivamente, a Catulle Mendès e François Coppée, poeti francesi molto amati dall'autrice, di cultura evidentemente non provinciale e capace di fornire ai lettori decorosi quadretti di vita quotidiana che coniugavano un lessico familiare alle finezze e riprese auliche richieste dalla scrittura in versi¹⁰. Maggiore maturità dimostra la silloge *E ancora versi* (Sersale, Firenze, 1886), che dovette risentire dell'incontro, sentimentale e letterario insieme, con un altro poeta siciliano, Giovanni Alfredo Cesareo.

Nel 1887 appare il volume di novelle *Così è* (Triverio, Torino), dove la ricerca ricorrente dell'effetto forte e del "colore locale" propria della narrativa di ispirazione realista comporta qua e là l'inserimento di battute di dialogo in vernacolo toscano¹¹, nonché echi veristici e specificamente verghiani nella resa degli ambienti e dei personaggi umili¹².

Al romanzo parlamentare di consumo *La scalata alla fortuna*, pubblicato a puntate sul «Don Chisciotte della Mancia» (Roma, 1890)¹³, seguono il racconto lungo *Compagni di sventura* (Voghera, Roma, 1891), caratterizzato, da classica opera edificante per ragazzi, da nette distinzioni tra personaggi (animali compresi) buoni e cattivi, ricchi e poveri, e il romanzo per bambini *Una famiglia di topi* (Bemporad, Firenze, 1891), appartenente al filone delle storie di animali antropomorfizzati e chiaramente improntato alla finalità moralistico-didascalica di tanta letteratura per l'infanzia di quei decenni. Il romanzo *L'innamorata* (Giannotta, Catania, 1892), «sostanzialmente fallito nella struttura romanzesca, ed evidentemente tributario della moda feuilletonistica»¹⁴, sembra riprodurre, invece, espedienti propri del romanzo d'appendice, come l'accentuazione dei particolari sensuali, un pittoricismo di ascendenza decadente e il tipo esemplarmente paraletterario della *femme fatale*, evocato nel titolo non originale ma commercialmente suggestivo.

Nel 1893 verranno pubblicate le *Storie d'amore e di dolore* (Galli, Milano), sulle quali torneremo, e nel 1895 *Il Romanzo della Bambola* (Hoepli, Milano), commovente storia di una bambola senziente, densa di suggestioni morali, che sembra inscrivere in un «serial novellistico che chiameremo delle "bambole"»¹⁵, al quale appartengono le novelle *La bambola* (in *Così è*) e *La bambola vanitosa*, pubblicata su una rivista per l'infanzia nel 1893.

Dopo l'assassinio della scrittrice per mano del pittore e ultimo amante Giuseppe Pierantoni, saranno pubblicati tre libri di novelle, in gran parte già edite, e uno di poesie (*Nuovi versi*, Galli, Milano, 1897).

Nella produzione letteraria in versi e in prosa della Contessa, si riscontrano, in sintesi, elementi realistici e finezze estetizzanti, tonalità populistiche e sentimentali, ricerca del

¹⁰ Cfr. Briganti, 1979: 515; Scappaticci, 2003: 265-266, 276-277; Storti Abate, 1979: 269, che, tra i poeti francesi cari alla Contessa Lara, annovera, sulla base di chiare derivazioni testuali, anche Silvestre e Baudelaire, precisando che probabilmente non tutti i lettori dei versi o delle novelle della Cattermole potevano cogliere i riferimenti alle più recenti novità letterarie.

¹¹ Nell'introduzione all'edizione postuma di alcune novelle della Cattermole, il curatore Achille Macchia, 1914: 8, sottolinea – sembrerebbe con sufficienza e scarse attitudini promozionali – che la Contessa «segue indubbiamente [...] le polemiche sulla lingua e sullo stile, e le novelle veriste scrive in quasi dialetto, or lucchese, or velletrano or elbano, pieno di riboboli e di aspirate stucchevoli, per obbedire ai precetti della scuola».

¹² Cfr. Moreni, 2002: 21-22.

¹³ Pubblicato in volume da Moreni (Contessa Lara, 2001).

¹⁴ Arslan, 1998: 158.

¹⁵ Verdirame, 2009: 122.

patetico e dell'allusione moraleggiante. Coerentemente, a livello lessicale e fraseologico, si alternano movenze colloquiali e fortemente espressive, tosco-fiorentine, regionali toscane (in misura moderata) e auliche, nonché diminutivi e forme affettate: un raffinato ibridismo linguistico e stilistico sembra costituire, pertanto, il filo rosso della sua copiosa scrittura¹⁶. Ricorrono, inoltre, le descrizioni attente ai dettagli esteriori, di carattere documentaristico e liricheggiante insieme¹⁷, che provano la familiarità della giornalista con il genere della cronaca mondana¹⁸, che dispiegava agli occhi di curiose lettrici leggiadri costumi e sontuosi interni umbertini¹⁹.

Ci si soffermerà di seguito su un aspetto peculiare della quasi sconosciuta raccolta di novelle e bozzetti *Storie d'amore e di dolore* (Galli, Milano, 1893)²⁰ della Cattermole, ossia sul descrittivismo diffuso, riguardante, in particolare, gli spazi e la ritrattistica femminile, che permetterà di apprezzare, mediante l'analisi di tre racconti rappresentativi, *Ileotifo* (IL), *La Rosona* (RO) e *Il Natale in famiglia* (NA), l'acribia formale, l'eleganza stilistica, la maestria dell'autrice nell'impiego di accorgimenti retorici.

¹⁶ Per un'analisi dettagliata della duplice e sostanzialmente equilibrata adesione della prosatrice alle soluzioni fonografiche, morfosintattiche e sintattiche suggerite dalla prosa manzoniana, da un lato, e dalla lingua della scrittura colta tradizionale, dall'altro, e per uno studio lessicale e fraseologico che consenta di valutare consistenza e natura delle scelte diafasiche e diatopiche sopra richiamate nella scrittura della Cattermole narratrice di consumo e per l'infanzia, si rimanda a Russo, 2014-15: 100-107 e 191-369.

¹⁷ A differenza delle pruriginose e turbolente vicende sentimentali, che hanno suscitato l'interesse di non pochi biografi, le scelte linguistiche della Cattermole risultano ancor oggi, come si accennava sopra, poco studiate: Arslan, 1998: 157 osserva che soprattutto la prosa dell'autrice «attende ancora una rivisitazione attenta e complessiva, che individui le peculiarità del suo stile e delle sue tematiche, andando oltre le definizioni genericamente contenutistiche». Per un'esaustiva presentazione letteraria e biografica della scrittrice, ma soprattutto della novelliera, cfr. l'introduzione di Moreni, 2002 a *Tutte le novelle* della Cattermole, e la bibliografia ivi contenuta, comprendente un prezioso resoconto dei suoi eterogenei scritti apparsi su periodici.

¹⁸ La *varietas* tonale riscontrabile nei testi della Cattermole, che fu anche, come si è accennato, infaticabile giornalista (si occupò di critica letteraria e d'arte, di resoconti di vita mondana, di galateo e moda femminile, oltre che di testi narrativi ameni), ricorda la tessitura linguistica di giornali e riviste del tardo Ottocento, che presentano una coesistenza di registri lessicali differenti in relazione alle loro diverse sezioni. Vi troviamo espressioni colloquiali e brillanti, forme di provenienza regionale, altre culte, confortate dai classici italiani, accostamenti lessicali stereotipati capaci di condizionare decisamente la familiarizzazione dei lettori con un modello di lingua medio, una sintassi non del tutto sganciata da vezzi morfosintattici di tipo letterario ma basata su un periodare complessivamente semplice e proteso all'immediatezza comunicativa: cfr. almeno Serianni, 1990: 29-37 e Dardano, 2004. La ricerca di una convergenza tra tradizione e innovazione, scioltezza e decoro formale, linearità e ricchezza descrittiva si registra dunque sia nella carta stampata di fine secolo, pensata per l'acculturazione di fruitori sempre più numerosi e curiosi, sia nei testi paraletterari del tempo, che si svilupparono, per di più, in stretto rapporto, materiale oltre che linguistico, con la pubblicistica. Mondo dell'editoria e mondo dell'informazione stringono, soprattutto a Milano, un'alleanza strategica che porta a coniugare nei mezzi giornalistici attualità, letteratura e illustrazioni, sancendo la creazione di un «sistema integrato» (Ragone, 1999: 31), nel quale la stessa casa editrice può pubblicare libri in collane economiche e riviste che accolgono testi letterari come novelle e dispense di romanzi.

¹⁹ Per quanto concerne gli articoli di interesse femminile, ricordiamo, tra altre più sporadiche, le collaborazioni della Contessa al settimanale romano *La Tribuna illustrata*, in cui ella curò *Il salotto della signora*, «rubrica di varietà e di «eleganze» donnesche» (Verdirame, 2001: 31), e la *Cronaca femminile*, al periodico femminile trevesiano «Margherita», che ospitò la rubrica *Corriere mondano*, al *Giornale di Sicilia*, che accolse una rubrica intitolata anche qui *Corriere mondano*.

²⁰ È questa l'edizione da cui si citerà (cfr. Contessa Lara, 1893).

2. INDAGINE STILISTICO-RETORICA SUL DESCRITTIVISMO IN TRE NOVELLE DI *STORIE D'AMORE E DI DOLORE*²¹

I racconti contenuti in questa silloge – *Ileotifo*, *La gente povera*, *Matilde*, *Al Monte di pietà*, *Su la fabbrica*, *La Rosona*, *Malefizio lunare*, *Un omicida*, *Sic vos non vobis...*, *Il Natale in famiglia* – riproducono la pluralità di scenari rintracciabili nella narrativa di matrice veristico-decadente di fine secolo: interni urbani o contigui alla campagna, assai modesti e segnati dalla miseria e dalla malattia ma anche dal calore cordiale proprio della gente di provincia semplice e religiosa, una stanza che diviene teatro di un individualismo immaginifico che fa spazio al surreale e al *noir* (*Malefizio lunare*), un frivolo *demi-monde* e una pensione per villeggianti, in cui è messa in scena la penultima e più spassosa novella, un cantiere edilizio, che esprime il dinamismo urbanistico della Roma umbertina (*Su la fabbrica*).

La propensione descrittiva della Cattermole narratrice, comprensiva di realismo e colorismo bozzettistici e preziosismo psicologico e descrittivo, riguarda dunque esterni paesaggistici o edilizi e interni salottieri o umilissimi, nonché la resa di particolari coloristici e luminosi inerenti alla natura, al variare delle tonalità ambientali e del rapporto luci-ombre durante il giorno, a oggetti domestici o personali di vario tipo. Nelle novelle-bozzetti di ambientazione popolare, l'accuratezza nella riproduzione degli spazi è associata a un solidale patetismo moralistico²² verso i personaggi e a pretese di «ossequio alla moda narrativa verista»²³ rivelatrici di un interesse per il “vero” che va al di là del “gran mondo” e del *demi-monde*:

Non è un malsano sentimentalismo, non è curiosità, e molto meno quella caccia delle violente emozioni da tanti ostentata che mi portò ieri a varcare la soglia dell'Ospedal Maggiore; ma sarà forse la mia *passione per certi studi dal vero* che non si trovano tra la folla, eguale dovunque nel suo convenzionalismo²⁴.

In considerazione di tale tendenza della Contessa alla resa minuziosa e “pittorica” degli ambienti, per ciascuna delle *storie* prescelte, si forniranno più avanti ragguagli lessicali e stilistico-retorici inerenti alla loro riproduzione.

Anche ai personaggi, siano essi umili o raffinati, frivoli o sofferenti, macchiette stereotipate o tipi umani dotati di una qualche complessità interiore, la Cattermole dedica ritratti di indubbia qualità pittorica e in genere piuttosto dettagliati: essi vanno dalla descrizione fisica e dell'abbigliamento, all'osservazione degli sguardi e dei

²¹ Per quanto concerne i rilievi retorici, i testi cui si è fatto riferimento per un supporto terminologico e concettuale sono principalmente i seguenti: Mortara Garavelli, 1988; DL; Reboul, 1996; Mortara Garavelli, 2011.

²² Nella prefazione alle *Storie di Natale* pubblicate postume nel 1897 si legge: «ella possedeva una zona di sentimento, ch'è tutta sua e di nessun altro in Italia: la simpatia degli umili, de' deboli, de' sofferenti, degli oppressi»: cfr. Contessa Lara, 1897: 9. Scappaticci, 2003: 275 ritiene i toni della narrativa popolareggiante della Contessa «più vicini al sentimentalismo romantico e deamicisiano che al rigore scientifico del verismo, cui pure più volte si fa riferimento». Già Costa-Zalessow, 1982: 235-236 rilevava nella sua prosa un «amore [...] per gli oppressi [...] espresso con un miscuglio di realismo verista e di sentimentalismo alla De Amicis».

²³ Storti Abate, 1979: 266.

²⁴ In Macchia, 1914: 73, corsivo mio.

movimenti, alla resa dei particolari emotivi e al riferimento al passato, che può contribuire a connotare il loro *status* socioeconomico e culturale, nonché il *background* familiare, affettivo, esperienziale.

All'interno della sua sterminata novellistica di consumo l'autrice si sofferma con singolare riguardo su figure femminili di varia estrazione²⁵, non raramente riconducibili a tipi umani ricorrenti nella produzione narrativa delle autrici del suo tempo²⁶ e caratterizzati da alcuni *clichés*, affidati soprattutto all'aggettivazione e decisivi nel delineare contrapposizioni caratteriali. Vittime, spesso patetiche e forti al tempo stesso, magari colte mentre innalzano con enfasi esclamativa invocazioni religiose, e (o contrapposte a) seduttrici capricciose e vanesie, o vittime che si evolvono, divenendo seduttrici nel corso della loro travagliata parabola esistenziale, sono spesso presenti nelle novelle e nei romanzi della Cattermole. Opportunamente Moreni (2002: 25) segnala una serie di epiteti riguardanti la tipologia della vittima, con i quali sono, in più testi, descritte le donne, al cui codice gestuale ne corrisponde uno verbale, sia nel narrato che nei dialoghi: «tranquilla [priva di ambizioni], inconscia, fiduciosa, affaccendata, poveretta, disgraziata, infelice, rassegnata, straziata, sventurata, smarrita».

Un'osservazione complessiva dei tratti linguistici e stilistici ritenuti significativi ai fini della caratterizzazione fisica, psicologica, socioculturale delle figure femminili principali disseminate nelle *Storie* ha mostrato come la ritrattistica esterna sia prevalente, sebbene non esclusiva, rispetto a quella introspettiva. I personaggi sono analizzati per lo più attraverso dettagli esteriori, indumenti, comportamenti, azioni e interventi dialogici: possiamo affermare, dunque, che la tendenza prosopografica spicca rispetto all'etopea²⁷, anche se spesso aspetto e azioni rivelano indole, qualità morali, turbamenti, lati eticamente negativi delle figure, e si è allora in presenza di ritratti comprensivi, in sostanza, di entrambi gli approcci descrittivi, nonostante la predilezione per il visibile rispetto all'intimistico, in ossequio alla lezione verista e realista. In questa sede ci si soffermerà sulle principali sequenze descrittive dei racconti prescelti, ma anche su eventuali stralci riconducibili alla tipologia testuale della descrizione presenti all'interno delle sequenze propriamente diegetiche o mimetiche, e su passi che contribuiscono alla definizione del profilo caratteriale e sociolinguistico dei personaggi.

2.1. *Le novelle: lingua, stile e stereotipi di una prosa di consumo*

Prima di prendere in considerazione gli elementi di cui si è detto, si fornirà, anche per un'esigenza di maggior chiarezza, un sunto della vicenda narrata in ciascuna novella.

²⁵ Cfr. Moreni, 2002: 24-28.

²⁶ Una rassegna sintetica e generale sulle numerose tipologie di donne che si incontrano nella novellistica femminile tra Ottocento e Novecento, dalle bambine alle fanciulle, dalle mogli alle madri, dalle serve alle artiste e alle zitelle, è offerta da Zambon, 1994: 283-292. Una documentata e approfondita monografia sul tema della condizione femminile nella scrittura di donne tra i due secoli, notevole per la chiara e convincente individuazione di stereotipi e modelli caratteriali, ma venata da un eccesso, riteniamo, di ideologismo femminista che compromette la lucidità della lettura critica, è quella di Nozzoli, 1978.

²⁷ Per i termini *prosopografia* ed *etopea* si veda Mortara Garavelli, 1988: 240. Per un'introduzione organica sulla tipologia del testo descrittivo cfr. almeno Manzotti, 2009 e Roggia, 2011; utile anche il sintetico Piotti, 2003: 166-167.

2.1.1. *Ileotifo*

Nel primo racconto, dal titolo misterioso e allusivo (*ileo* è termine medico-anatomico con due significati, indicanti una parte dell'intestino e una patologia che lo riguarda; il *tifo* è la malattia, non menzionata nel testo, da cui è molto probabilmente affetto il protagonista dal nome ignoto), e diviso in quattro parti, si raccontano la lotta contro la morte e la guarigione di un giovane tenente di marina ospitato in una camera in affitto e assistito da un suo attendente e da suor Istituta. Di costei è delicatamente evocata la nascosta e silenziosa attrazione verso il paziente devotamente curato. Questi, instabile nei confronti di lei e del soldato, e ora irascibile ora poeticamente incline alla descrizione dei luoghi frequentati nel corso delle sue avventure in mare, ora ironico e canzonatorio, una volta guarito, viene visitato da una donna amata in passato, mentre la timida suor Istituta torna con il pensiero al suo chiostro, un luogo «tutto silenzio» e forse «capace di far dimenticare».

La novella appare assai ricca di parti descrittive: sul piano narrativo predomina, infatti, la staticità, che permette alla Contessa di soffermarsi sui dettagli d'ambiente e, in subordine, sui profili dei personaggi, dando il meglio di sé quanto a capacità pittorica.

Il testo si apre con la descrizione di sapore naturalistico-decadente del giardino che circonda la stanza in cui è stato accolto il marinaio (II, 1-2). In esso coesistono, come nota la Cattermole con compiacimento per i contrasti dimensionali e coloristici, piante rigogliose e altre di aspetto più minuto e dimesso, le sfumature di verde e le tonalità accese dei fiori. Predomina dunque il campo semantico della vegetazione, determinato da termini ed espressioni di uso comune o di tipo botanico ma qui naturalmente estranei a ogni intento nomenclatorio di carattere strettamente scientifico e associati semmai a specificazioni colloquiali («gerani dalle ciocche contadinesche»²⁸), poetizzanti («chioma a fini frastagli») o vagamente tecniche («i [...] gelsomini della notte, pianta comune e resistente»): «cespugli de' rosai, alberelle», l'aulico «verzura», «pesco, fico, pero, cicorie spigate, cespugli, fogliuzze a cuore» e poco dopo «foglione, viole, vainiglia, gerani, gelsomini della notte, canne d'Asia ibride, lussureggiante vegetazione orientale» vs «meschina vegetazione dei nostri paesi», con parallelismo contrappositivo “agg. + sost. + specificazione locativa”, «edera, tralci, orti, mazzetti rosei di qualche oleandro, chioma a fini frastagli d'una acacia». L'aggettivazione, ricca, puntuale, di qualità pittorica, risulta meramente denotativa nel definire colori («stelo di vainiglia [...] pallido, pittoresca tappezzeria dal fondo oscuro, tralci [...] chiari fino alla sfumatura più tenera del verde, mazzetti rosei di qualche oleandro»), grandezza e consistenza («pesco [...] fico [...] pero [...] rachitici e nani, foglione smisurate, lussureggiante [...] vs «meschina vegetazione»), forme («fogliuzze a cuore, chioma a fini frastagli») delle piante citate, con la creazione di un quadro naturalistico e suggestivo, vivacizzato dai contrasti coloristici e dimensionali. Sul piano retorico vanno notati l'anafora e l'enumerazione per asindeto «rami di qualche pèsco, di qualche fico, di qualche pero», e la metafora di sapore umbertino, «un gran velo d'edera, pittoresca tappezzeria dal fondo oscuro».

A seguire (II, 3), si legge la presentazione, molto breve, della «stanza mobiliata a pianterreno» in cui giace il marinaio malato, costituita da vecchi mobili, tra cui «un vecchio canapè dalla tinta incerta», che rimandano alle pre-crepuscolari tinte morbide e

²⁸ Corsivi miei. Valga questa nota per tutti i corsivi nelle successive citazioni tra virgolette.

smorzate rintracciabili nella già menzionata raccolta *Versi*²⁹. Essi sono dettagliatamente elencati, definiti, con triplice anafora e asindeto, «senza carattere, senza valore, senza ricordi», e appaiono coperti da «polvere» e ombrati dall'«attrizione», ossia dall'usura del tempo, indicata con un termine aulico di rara attestazione. Va detto che un simile preziosismo estenuato, applicato alla raffigurazione di arredamenti, suppellettili e luoghi abbandonati e coperti di polvere, aveva, anch'esso, già fatto la sua comparsa nella silloge *E ancora versi*, sopra ricordata³⁰. A p. 5 si aggiunge un dettaglio luministico inerente alla penombra in cui la camera è immersa e, adoperando una tecnica d'osservazione che ricorda la *zoomata* cinematografica, l'attenzione della suora e del lettore viene convogliata verso un suggestivo «fascio d'armi selvagge, lance, aste, zagaglie», enumerate con asindeto e proiettanti sulle pareti i profili dei mobili, definiti, con un climax quasi perturbante, «neri, bizzarri, enormi».

Il personaggio femminile della novella, suor Istituta, richiamata anaforicamente nel corso del testo ora con l'appellativo seguito dal nome religioso, ora con «suora» ora con l'alternativo «monaca», sembra appartenere al tipo della religiosa turbata da inquietudini interiori, ma è descritta dalla Cattermole con estrema delicatezza, con un linguaggio dalle tinte smorzate, quasi la sottile e dissimulata attrazione avvertita dalla donna nei confronti del marinaio si riverbera in una trascrizione discreta, rispettosissima, nel suo garbo descrittivo, dell'intimo dramma. La «gravità dolce» (IL, 4) con cui ella obbedisce all'ordine della superiora che le ha assegnato quell'inferno, è il primo tratto offertoci dalla narratrice, che usa un'accezione non colloquiale di «gravità» ('serietà') e finemente colloca l'agg. dopo il sost., facendo sì che acquisti rilievo.

A questa esile e quasi silente figura di monaca si contrappone la padrona di casa, descritta fisicamente con aggettivi denotanti la rozzezza e la robustezza del tipo della «popolana» (IL, 7) non immune da una malattia allora diffusa e che frequentemente appare nella letteratura popolare di fine secolo: «una donna tozza, dalle anche e dal petto colossali, dal viso tondo e schiacciato, con tinta giallastra e i segni del vaiolo». Icasticamente efficaci appaiono, inoltre, nel descriverne il dinamismo di donna pragmatica, l'impiego dell'enumerazione per asindeto nonché di un parallelismo sintattico: gli occhi sono «grandi, lucenti, mobilissimi» e ascrivibili allo stereotipo della meridionalità («proprio meridionali»), ed ella «di girava, socchiudeva, alzava, abbassava senza tregua» (salta all'occhio anche il martellante omoteleuto); la sua loquacità (dimostrata dal successivo intervento dialogico) si manifesta insieme «con questo gioco espressivo» (quello degli occhi) e «con la fitta mimica delle mani» (si osservi l'isocolo «prep. + agg. + sost. + attributo/specificazione»).

Una focalizzazione ravvicinata ricompare a p. 16, conducendo la nostra attenzione, insieme a quella del tenente, sulla «mano alabastrina e sottile» di suor Istituta, che porge un bicchiere di limonata al malato: la raffinata espressione contiene un agg. aulico e si propone come concreta ma altresì poetica e sineddochica espressione dell'attitudine caritativa del personaggio, indirettamente richiamando alla memoria del lettore colto le «mani eburne» ma altresì, in quel caso, «crudeli» di Amore cui Petrarca associa Laura nel sonetto *O cameretta che già fosti un porto* (CCXXXIV, 7-8). A p. 17 il volto della suora è descritto con dettagli cromatici che richiamano i colori dell'abito monacale e creano fini contrasti: iperbolicamente «più bianca della sua cornetta» nel viso «emaciato», spiccano

²⁹ Cfr. Briganti, 1979: 515.

³⁰ Cfr. Briganti, 1979: 515-516.

in lei «più bruni» gli spazi delle occhiaie, mentre «la frangia delle lunghe ciglia», evocata con un accenno di sensualità, «è color nocciola». Sono, invece, il rosso e il bianco a “contendersi” il viso del tenente: «Un'ondata di sangue arrossò invece leggermente le guance color di cera del malato». Aulica appare, in *IL*, 19, anche in virtù di un agg. come «abbarbaglianti», la resa degli effetti che sulla monaca, descritta con la splendida coppia aggettivale «estatica e sgomenta», producono le frasi sconclusionate del marinaio, le quali evocano a tratti gli scenari remoti e spettacolari dei suoi viaggi: «certe cose che le mettevano strani fremiti nelle membra verginali e abbarbaglianti miraggi negli occhi bassi». Qui notiamo l'uso del chiasmo e del parallelismo insieme: “agg. + sost. + sost. + agg.” in «strani fremiti...membra verginali» e in «abbarbaglianti miraggi...occhi bassi», ma altresì due sequenze isocoliche: 1) “agg. + sost.” («strani fremiti e abbarbaglianti miraggi»), relativa alle reazioni provate, 2) “in + parte del corpo + agg.” («nelle membra verginali e negli occhi bassi»), inerente alla localizzazione fisica di tali reazioni.

A seguire troviamo la descrizione vagamente salgariana³¹ delle figure e spazi esotici evocati dal malato delirante, con abbondanza di particolari fisici, materiali, cromatici e di aggettivi denotanti fascinosa grandiosità, e con fantastica mescolanza delle sfere animale e vegetale, organica e inorganica: «dei d'oro e d'argento con lunghe corna e innumerevoli braccia» (con parallelismo di “agg. + sost.”); «le piante avean forme di belve dagli occhi di porcellana enormi e rotondi: gli occhi di queste bestie vegetali buttavan fuoco»; «le braccia di questi spaventevoli idoli s'agitavano minacciose nel vuoto» (anche qui si ha, a partire da gli occhi, una sequenza isocolica, accompagnata da una chiastica, ossia “parte del corpo + compl. di specificazione + predicato verbale” e “sost. + agg. + agg. + sost.” in «bestie vegetali [...] spaventevoli idoli»). Da notare altresì l'immane tratto coloristico («femmine vestite di bianco e di scarlatto, e sacerdoti gialli»); l'inversione poetica con anticipazione dell'agg. «lunghi», l'allitterazione della velare sorda, l'omoteleuto dato da *-lli* e la similitudine faunesca nel sintagma «con lunghi i capelli come code di cavalli», riferito ai sacerdoti; l'enumerazione per asindeto in «musiche vaghe, tristi, insistenti». Pittoricamente più sfumato risulta, invece, l'avvio della ripresa della descrizione esotica alle pp. 32-33, compiuta dal tenente ora cosciente e non più in preda al delirio. Un «dume di luna sotto l'equatore» viene descritto, infatti, con aggettivi e avverbi che evocano tenuità di tinte: il «meriggio» (aulicismo) è «mitemente roseo», la «duce diafana, lievi ombre azzurrognole» sono proiettate da una «pagoda» a sua volta «vaporosa come un sogno» ed emanante – con passaggio dalla sfera visiva a quella olfattiva – «un profumo soprannaturale».

La descrizione di un tempio orientale («dalle porte aperte del chimerico tempio si scorgevano», racconta il marinaio per mezzo della voce narrante, che gli mette in bocca un così elegante costrutto chiastico: “sost. + agg. + agg. + sost.”) e poi di un'isoletta mette, ancora una volta, in rilievo luci e colori, direttamente indicati o evocati: «lampade d'oro massiccio, folta fiorita di gelsomini e di tubercole senza stelo, palmizi dal tronco sottile e fronde a mazzi cresputi» (si noti, in questi ultimi due sintagmi, la sequenza,

³¹ Scrive Ricci, 2009: 337 che la prosa d'avventura di Emilio Salgari (1862-1911), esuberante, antirealistica, ricca di esotismi evocativi e circonlocuzioni manierate, «raggiunge i vertici della grande letteratura [...] specialmente nelle parentesi descrittive, quando l'evocazione di terre lontane s'impregna di suggestione e mistero, precludendo a eventi di straordinaria portata»; «tipicamente salgariana» sarebbe, in particolare, «la profusione di *mirabilia* (materiali etnici, fauneschi, botanici)», che conducono il lettore in spazi favolosi e catturanti. Il parallelo che possiamo stabilire con alcune sequenze descrittive contenute in *Ileotifo* si basa proprio su questi tratti.

ripetuta a distanza di un rigo, di “sost. + specificazione con costrutto preposizionale”), «quelle piante, come un crepuscolo verde: singolare contrasto *per chi guarda l'isola dal mare*, con la luce d'oro che colora in alto l'esterno del padiglione vegetale, e con la zona sterminata delle acque che la fasciano tutta d'un azzurro di turchese». In corsivo abbiamo evidenziato la precisazione che ci permette di definire *prospettica*³², cioè compiuta da un ben definito punto di vista, l'osservazione dell'oggetto descritto. Il pittoricismo naturalistico crediamo appaia, in questi stralci, più che evidente, volutamente esibito. L'evocazione di paesaggi, luoghi e figure ibride ora conturbanti e spettacolari ora maestosi e ameni rimanda, secondo la Moreni (2002: 31-33), al mito dell'esotico in voga nel secondo Ottocento, condiviso da un pittore come Paul Gauguin nella fase polinesiana e dalla copiosa letteratura odeporea del tempo, da De Amicis al francese Pierre Loti (pseudonimo di Louis Marie Julien Viaud, 1850-1923), scrittore-viaggiatore molto amato dalla scrittrice, la quale si impegnò a promuovere la conoscenza dei suoi scritti nel nostro Paese e ne lodò la prosa elegante nei suoi articoli³³.

Tornando al nostro testo, dalla cornice favolosa e mitica di cui si è detto emerge anche un personaggio femminile (II, 21-22), che possiamo ricondurre al tipo della *femme fatale*, qui contrapposto alla timidezza della suora («E più d'ogni immagine favolosa e ignota, s'affacciava al pensiero della suora la figura d'una donna, *giovane al pari di lei, ma da lei quanto dissimile*»: si noti il raffinato chiasmo), e che si materializzerà nell'arrivo finale della donna amata un tempo dal tenente, liricamente descritta con insistiti richiami cromatici oscillanti tra il grigio e il giallo, a p. 41: «Un lungo velo *bigio*, come un *vapor di nebbia* sur una *luce d'oro*, le s'avvolgeva scompostamente intorno alla testolina *bionda*». Qui si possono apprezzare la similitudine introdotta da *come* e la struttura chiasmica data dai richiami tra grigio e nebbia, luce dorata e biondezza. Di questa «seducente forma» muliebre, introdotta tramite i ricordi del tenente in delirio, la narratrice osserva, facendosi portavoce dei pensieri espressi negli enunciati del marinaio, aspetto, fisicità e abiti, evocati con aggettivi e locuzioni aggettivali spesso associati in dittologie: «elegante e bionda»; «ora tutta sorriso, ora tutta fierezza»; «corpo carnoso, ma snello»; «bruno abito d'amazzone»; «stoffe vaporose, scintillanti di gioielli»; «regale acconciatura da festa». Aggettivi e verbi si susseguono, poi, con enfasi nello stralcio che descrive il materializzarsi di questa figura perturbante, splendida e terribile, in un'ossessione che per la suora diviene persecutoria: «la bella figura delineavasi, svelta, nitida, corporea, sa Dio solo se diabolica o celestiale»; «s'affacciava, si sedeva, ammiccava, imponevasi, impossibile a eliminarsi, a scacciarsi: come la fatalità». Si rilevano in questo passo il duplice uso anticheggiante, e non manzoniano, dell'enclisi pronominale, non raro nella prosa della Cattermole³⁴, specie nei momenti di più marcato trasporto descrittivo ed emotivo, l'omoteleuto nella desinenza dell'imperfetto, tempo tipico, com'è noto, delle descrizioni, la reiterazione dell'asindeto, l'espressione finale che direttamente rinvia, pur con l'uso metonimico dell'astratto «fatalità», al profilo, protagonista nella narrativa di consumo, della donna maliarda.

³² Sulla descrizione di tipo prospettico cfr. Schwarze, 1982; Manzotti, 1982; Roggia, 2011.

³³ Di questo stravagante autore di romanzi di viaggio e di avventure, nonché ufficiale di marina presso terre lontane, la Cattermole avrebbe scritto nell'articolo *Pierre Loti e il suo ultimo libro*, pubblicato sul «Fanfulla della domenica» del 30 marzo 1890: «Più leggo i libri del Loti e più mi convinco ch'essi non solo non son fatti per il grosso pubblico, ma che anche debbono gustarsi da pochissimi ammiratori delle cose tanto squisite quanto originali» [cit. in Moreni, 2002: 32].

³⁴ Cfr. Russo, 2014-15: 106-107.

Ricordiamo, infine, alcune rimarchevoli similitudini usate per contrassegnare in senso artistico, religioso e patetico rispettivamente i comportamenti della suora: a p. 25, le curve delle sue gambe, bagnate e messe in rilievo, pur sotto la fitta veste, dall'acqua fuoruscita dalla tinozza in cui era stato immerso il tenente, richiamano, decadentisticamente, «le forme di certe statue della decadenza romana», che «si modellano perfettamente anche sotto il soverchio drappeggio» (quest'ultimo termine, preceduto da un agg. di sapore letterario, è termine tipico della letteratura artistica); a p. 27, il pudico cingere i fianchi del giovane con un asciugamano la rende simile a «una delle tre donne del Calvario»; i movimenti compiuti con fare sottomesso (efficace il parallelismo «con gli occhi [...] chini al suolo, con le labbra serrate»), e con trepidazione per servire il rabbioso tenente, ne fanno «una bimba che si fa forza per trattenere il pianto» (IL, 34).

Un caso di breve discorso indiretto libero (IL, 30), illumina sul modo in cui doveva generalmente esprimersi, anche tra sé e sé, la religiosa: «La cornetta candida s'agitava negando indulgentemente: ci vuol pazienza, si sa, bisogna offrire a Nostro Signore ogni patimento, farlo per mortificazione... e allora si sopporta tutto volentieri...». A un vocabolario di tipo monastico-sacrificale afferiscono espressioni come *offrire a + indicazione della divinità, patimento, mortificazione, sopportare*.

2.1.2. *La Rosona*

Un finale a tinte forti presenta la sesta novella, in tre parti, che si apre con un'ampia descrizione della medievale badia fiesolana, adibita a luogo di villeggiatura estiva per famiglie borghesi, presso la quale, in una logora stamberga, vive una vecchia contadina, che coltiva un orticello e possiede delle galline. Soprannominata *Rosona* per il tono brusco della voce, la popolana, pittoresca figura di *diversa*, viene ampiamente descritta nell'aspetto e nelle abitudini, ma anche attraverso le reazioni di giovani donne, che, al suo passaggio, la guardano con paurosa superstizione, considerandola «una strega». Priva di pietà nell'eliminare le galline invecchiate, come si evince dalla cruda descrizione della loro uccisione, sarà infine sfregiata da loro, dopo esser stata colta da un malore.

Anche questo testo, come IL, si distingue nella raccolta per l'assoluto dominio della tipologia testuale della descrizione, con passaggio dalla topografia dei luoghi che circondano l'abitazione della protagonista, ampia e particolareggiata riproduzione che occupa la prima parte (I) del testo e circa un quarto della seconda (II), all'accurata rappresentazione delle abitudini e dell'aspetto della Rosona. Dall'accenno al passato, che segue la descrizione dell'abituro in cui alloggia, la voce narrante passa subito a presentarne le compagne di vita, le galline, ne ritrae poi i comportamenti durante la salita al bosco e la raccolta della legna, e infine la descrive come assassina dei suoi animali. L'ultima parte della vicenda (III) contiene la macabra scena della sua fine.

Il percorso percettivo proposto al lettore dalla scrittrice procede dal paesaggio naturale che cinge la badia fiesolana, al cui interno vive la protagonista, all'osservazione della facciata dell'edificio fino “all'attraversamento” degli spazi in cui è articolato l'interno (i corridoi, il chiostro, il refettorio, la chiesa, il vecchio cimitero dei frati, l'orto e, infine, il tugurio della Rosona). L'ordine di osservazione “esterno-interno” si sovrappone a una sequenza di tipo dimensionale, dai grandi spazi aperti della natura alla

dimora angusta della donna, salvo poi restituire respiro al lettore mediante la breve e ariosa descrizione del bosco, cui segue, però, il rientro nella piccola e sudicia stamberga.

Il testo si apre con una splendida terna aggettivale riferita alla «badia medioevale» – «ampia, bruna, severa» (RO, 185) – e con l'indicazione della sua ubicazione «a mezzo il colle fiesolano», descritto come «ammantato di campi e fiorito di ville», con parallelismo tra participi reggenti e specificazioni e le metafore del manto e della fioritura. Nonostante gli ammodernamenti subiti, l'edificio conserva un fascino anticheggiante, veicolato attraverso osservazioni che restituiscono, pur nella loro brevità, l'atmosfera goticheggiante, elegiaca, vagamente medievale e monastica del vecchio monastero e che sembrano rimandare al gusto per ambienti e scenari medievali tipico della cultura romantica. Infatti, «con la solennità malinconica degli antichi monumenti» – si osservino il chiasmo “sost. + agg. + agg. + sost.” e il tono suggestivo dell'espressione –, «da *fosca badia* conveniva a quel *pittoresco paesaggio*»: oltre alla sequenza parallela “agg. + sost.”, va qui notata la pregnanza del secondo agg., rivitalizzato in Europa da tendenze figurative e riflessioni estetiche preromantiche e in questo passo, sebbene non usato in senso tecnico-artistico, riferito a un luogo punteggiato da antichi edifici e da una natura ora rigogliosa ora scabra: «folti gruppi di cipressi puntuti, il monastero di San Francesco, pendio [...] ricco d'ulivi, il castello merlato dei Salviati, il Cupolino, brulla montagna tutta pietra, co' larghi fianchi profondamente spaccati dalle cave» (RO, 185-186). Altri tratti che paiono rimandare al goticismo storicistico, che tanta fortuna riscosse nella narrativa di consumo di tutto il secolo, si possono cogliere in queste osservazioni: «All'esterno, la badia conservava il suo *primitivo aspetto* – quasi ospitasse ancora *monaci eruditi e principi magnifici* – massime guardata di lontano»; spostandoci all'interno nel nostro percorso: «Certi lunghi corridoi [...] *serbavano sempre l'impronta claustrale*; le stanze ottenute dalle *antiche celle* presentavano *finestrelle e usciolini troppo fitti e regolari per non ricordarne l'origine*; le *porte esterne fortemente corazzate di grossi chiodi disposti a rombo* [...] *s'aprivano ancora con pesante lentezza*, accompagnata da una specie di *muggio sordo somigliante alla nota d'un organo*; nel chiostro *le logge a colonne agili ornate di foglie d'acanto* [...] *forse consentivano ancora che la fantasia tornasse a dietro di parecchi secoli*»; l'acqua del pozzo viene definita «usa un tempo a riflettere la giù nel suo specchio verdognolo *la figura ascetica di qualche antico servo di Cristo*» (RO, 186-190).

A consentire all'autrice di coniugare documentarismo, gusto per i rimandi colti – in questo caso alla scultura e alla pittura, con citazioni esatte di opere d'arte realmente custodite nell'edificio – e toni nostalgici verso il passato religioso del luogo, ora profanato da famiglie borghesi e bambini, è il riferimento a due immagini a tema sacro, che, tramite l'attribuzione di sensazioni umane, diventano espressione di rimpianto per i tempi andati:

la Madonna di Luca della Robbia, sporgente su'l magnifico lavacro, pareva *figger con attonita meraviglia i lucenti occhi di creta su questa goffa scena borgnese*; e *i pallidi volti degli angeli di Giovanni da San Giovanni*, in atto di preparar la refezione di Gesù, *sembravano velarsi di malinconia come per un senso interno di rimpianto irrimediabile.* (RO, 192-193).

Se la raffinata sottolineatura, sempre cara alla Cattermole, dei giochi di luci e ombre appare, in questa novella, nella descrizione della chiesa della badia (RO, 193-194), con il sole che al suo interno compie «il suo eterno giro obliquo» producendo «leggere

penombre» e «diffusi chiarori», il descrittivismo naturale già osservato all'inizio di *Ileotifo* compare qui nella riproduzione del vecchio camposanto dei frati. Assieme a termini afferenti al vasto campo semantico della flora, spiccano, a p. 195:

- lessemi (verbi, sostantivi, aggettivi) designanti l'abbondanza di una vegetazione abbandonata a se stessa e cresciuta in modo abnorme (è questo, si ricordi, un *topos* caro agli scrittori decadenti europei, ma già presente nella descrizione della vigna di Renzo al cap. XXXIII dei *Promessi sposi*³⁵): «*mucchi* di piante parassite lo *ingombravano*; la gramigna *serpeggiante* vi *stendeva* a fior di terra *tutte le sue infinite ramificazioni*; l'ortica vi *raffittiva* le sue [...] *foglie* [...]; *lunghi*, sottilissimi fili d'erba *s'ergevano e si ricurvavano* mollemente [...]; «da malva e la cicoria selvatica vi *crescevan sempre più rigogliose*»; «codesto *serpaio*³⁶, dove la natura *sfogava con selvaggia fantasia l'esuberanza della propria fecondità*»;
- prevedibile aggettivazione cromatica: «*scure* foglie; fiori dalle *miti sfumature*, quelli [della malva] d'un *pallido violaceo*, questi [della cicoria selvatica] d'un *pallido azzurro*, e tutte e due le *tinte contrastanti pittorescamente co' rosolacci* che ondoleggiavano [...] come frotte di farfalle *porporine*». Nell'ultimo stralcio meritano attenzione il parallelismo congiunto alla struttura contrappositiva *quelli...questi*, il richiamo avverbiale al già usato agg. «pitresco», il termine intrinsecamente coloristico *rosolaccio* riferito al papavero, «così detto perchè ha il fiore di color simile alla rosa vermiglia»³⁷, gli aulici «ondoleggiare» e «porporine», l'elegantissima similitudine con le farfalle, impreziosita dall'allitterazione di *f* e *r*, a sua volta onomatopeicamente suggestiva: «*frotte di farfalle*».

Con tanto rigoglio sembra contrastare l'*angolo* coltivato dalla Rosona (RO, 195-196): espressioni indicative di caducità come «piccolo, informe steconato fatto di cannuce di pruni e una pentola rotta, i cui cocci eran tenuti insieme da un fil di ferro», sia pur contenente «belle quanto mai le ciocche del basilico», preparano il lettore al passaggio all'interno della «stamberg», le cui pareti sono coperte da «strati di sudicio». La triplice anafora impiegata per riportare le opinioni della gente in merito alla funzione di quel tugurio marca l'inadeguatezza del luogo quale abitazione umana: «*Chi* la riteneva una stanza mortuaria, *chi* una stalla, *chi* un forno» e forse i primi due membri hanno funzione prolettica, anticipando la fine della donna e quanto si racconterà a breve sul suo conto, ossia il rapporto familiare con le galline, che di fatto lì vivevano come in una stalla³⁸. L'elenco, assai esaustivo sul piano dell'aggettivazione, della mobilia e degli oggetti

³⁵ Anzi il brano manzoniano sembra costituire il precedente più illustre e, supponiamo, non ignoto di questa descrizione come di quella della prima novella: vi troviamo, infatti, enumerazioni, aggettivazione inerente ai colori e alle misure, costrutti preposizionali, immagini di contorsioni e viluppi vegetali che concorrono a dipingere un icastico scenario di disordine naturale, conseguenza e metafora, secondo il magistrale commento di Bàrberi Squarotti, citato da Mineo e Peligra (Manzoni, 1998: 789-790), dei vizi dell'uomo e della società.

³⁶ Il termine indica letteralmente un terreno adatto a e occupato da serpi e concorre a introdurre alla natura animalesca della Rosona.

³⁷ TB, s. v. *rosolaccio*. In PE, alla stessa voce, si legge: «Specie di papavero salvatico da' fiori rossi che cresce ne' campi».

³⁸ A p. 203 si legge: «le galline [dormivano] appollaiate un po' da per tutto, su le spalliere delle seggiole, sul fornello spento, su l'asse delle stoviglie e fino su l'orlo delle pentole»: l'anafora della preposizione *su* accentua il loro fare di ogni angolo della casa l'angolo di un...pollaio.

domestici – «una materassa³⁹ spiaccicata e bisunta, una tavola lunga e stretta, zoppa da un piede, due seggiole dall'impagliatino sfondato, quattro o cinque stoviglie sbocconcellate⁴⁰, un fornello di mattoni imbrattato di cenere e di fuscilli» (RO, 197) – completa il quadro bozzettistico di un luogo sciatto, misero e sporco, che dice parecchio sulla condizione e sullo stile di vita del personaggio. La vicinanza a un luogo inquietante (ma caro a tanta narrativa e poesia di ispirazione medievaleggiante e *noir*) – «accosto al camposanto» [dei frati] – , i caratteri già menzionati ma ripresi dalla dittologia sinonimica «squallido e sporco» alla fine di p. 197, spiegano, inoltre, perché quella stanza «non potesse certo invogliar nessun altro» ad abitarvi all'infuori della Rosona, della quale è perciò resa nota, pur tramite un dettaglio non caratteriale, l'eccentricità.

Con una locuzione fraseologica di uso colloquiale, “non esserci via di + infinito” (con *via* variante di *verso, modo*), che ne introduce un'altra, «attaccare discorso», la voce narrante aveva già presentato, comunque, all'inizio della medesima pagina, le fondamentali caratteristiche della Rosona, l'incomunicabilità e l'asocialità: «con la Rosona non c'era via d'attaccar discorso» (RO, 197), le uniche sue interlocutrici essendo le galline alle quali si rivolge con segnali di richiamo indicati ora come «note in falsetto» (RO, 198) ora con una riproduzione fonica – «Biri, biri, biri, biri!»- (RO, 204), che costituisce il solo suo pseudo-discorso diretto all'interno del testo. La Rosona è l'unica donna muta delle *Storie*, o meglio, l'unica che non usa il linguaggio verbale umano, giacché si limita a rivolgersi agli animali che alleva con versi che ne marciano l'imbestiamento e, nel procedere lungo la salita che la conduce al bosco, non fa che «borbottare misteriosamente [tra sé e sé] non si sa se giaculatorie o maledizioni» (RO, 201), alla vista delle giovani spose che abitano lungo la via e che la temono come una «strega». Il suo uso del linguaggio, dunque, è al massimo autoreferenziale, privo di funzione comunicativa nei riguardi dei propri simili, mentre l'eventuale finalità espressiva rimane indefinita, indecifrabile: «non si sa se giaculatorie o maledizioni».

Subito dopo la descrizione del tugurio, un'apposizione – «contadina» – accompagnata da un agg. più volte usato dalla Cattermole nelle *Storie* come sinonimo di «vecchio», ossia «antica», e due proposizioni participiali – «rimasta senza congiunti e per conseguenza rimandata dal potere» [dove avevano lavorato i suoi familiari] – ci informano sullo *status* e sulla provenienza socio-familiare del personaggio. A p. 198, una frase principale costituita da tre sintagmi nominali sottolinea, ancora una volta, la modestia dell'abitazione, la solitudine e la limitatezza del terreno che consente alla donna di nutrirsi, ma che serve soprattutto alle sue galline: «Pochi piccioli di pignore all'anno, la libertà d'un deserto e quel pezzetto di terra» (da cui aveva tratto, si dice subito dopo, un «bocconcino d'orto»). «Angolo» (RO, 195), «pezzetto» e «bocconcino», sinonimi evocativi di angustia, circoscrivono dunque lo spazio vitale di quest'essere efficacemente descritto come «vecchia ruvida e solitaria», la cui «famiglia» sono un «branco di galline». Se gli animali sono designati con termine semanticamente legato, nell'uso più comune, alla sfera dell'umano quale «famiglia», la loro padrona presenta, invece, i tratti dell'animale, dal non uso della parola al «viso scimmiesco, nero e grinzoso, i cui occhietti cisposi saettavano di sbieco cattivi sguardi» (RO, 200-201), con implicito

³⁹ *S. v. materasso*, TB nota che è «più com.[une] in Fir.[enze] il femm.[inile].» e GDLI indica la variante come «RE[gionale] tosc.[ana]». Si tratta dunque di un toscanismo.

⁴⁰ È agg. puntualmente usato dalla Contessa nella descrizione di oggetti collocati in interni umili o degradati: lo si incontra nella *Gente povera* e in *Matilde*.

paragone con una bestia selvatica, dopo quello più esplicito con la scimmia, al «*canile di materassa*» (RO, 203), su cui riposa la notte.

Indicata come «vecchia» in sei casi, «strega» in tre – in uno dei quali è riportato il punto di vista di chi la conosceva («parecchia gente [...] la sospettava una strega»), mentre negli altri due la definisce così la voce narrante stessa –, la donna è menzionata ben sedici volte con l'accrescitivo *Rosona* preceduto da *la*, secondo l'uso, prevalentemente tosco-settentrionale, dell'articolo davanti a nome femminile⁴¹: come spessissimo accade nell'onomastica della narrativa paraletteraria, anche questo soprannome ha una valenza semantica, esplicitata dalla narratrice stessa a p. 198 (la «brusca vociona»).

Le pp. 199-200 contengono ulteriori informazioni concernenti le fattezze e l'abbigliamento della Rosona: due sintagmi preposizionali isocolici e contenenti coppie aggettivali e altri due aggettivi di significato affine definiscono il suo sudicio «cappellone di paglia: dal cocuzzolo basso e rotondo, dall'immensa tesa piatta, tutto leccio e slabbrato». I piedi sono «enfiati e senza calze», il «paio di scarpe antico» (anche qui da intendersi, forse ironicamente, come 'vecchio') e «da uomo» – in effetti questa donna non sembra aver nulla di femminile –, «la bocca paonazza⁴² e cadente». Una sequenza di costrutti binari contribuisce a rendere dunque il nostro un personaggio ipercaratterizzato, un autentico stereotipo paraletterario della diversità irriducibile, e l'indicarlo come «strega» concorre a sancirne l'esclusione dal consesso sociale. Agli occhi delle superstiziose e inorridite «sposotte fresche e rubiconde» nelle quali si imbatte per via e definite con due qualificativi che contrastano con il suo volto scuro e cascante, ella si riduce, con una sineddoche, a «un sudicio fagotto di cenci scolorati e rattoppati». E qui l'enfasi macchietistica cui il personaggio è sottoposto raggiunge il culmine.

Un'ennesima successione di costrutti, verbi, participi associati binariamente designa gli effetti benefici che il bosco produce nell'animo della donna, sottraendola, ma solo momentaneamente, all'abbrutimento (RO, 201-202): «la solenne dolcezza di quell'ora, tutta pace di natura e pace di lavoro, avvolgeva e penetrava fin l'animo della strega, abbruttito e inaridito com'era dall'ignoranza e dagli anni»: al parallelismo dei sintagmi coordinati, con «pace» ripetuto e valore appositivo, seguono l'omoteleuto dei due verbi all'imperfetto e quello dei due participi in *-ito*. Oltre a evocare aspetto e colore di tale luogo, l'autrice fa ricorso alle sfere uditiva e olfattiva per accrescerne la lirica suggestione di *locus amoenus*:

nell'alto *silenzio* della sua solitudine *echeggiavano* [...] le *canzoni a note tenute* degli *scarpellini* [*sic!*, forma popolare] [...] e i *colpi de' loro martelli* sotto le cave e lungo le rupi avevano anch'essi *ripercussioni larghe e sonore*. Fra gli alberi qualche uccello *cinguettava*; *saliva* dalla terra e dalle piante un *odor molle e indistinto* (RO, 201).

A rendere poetico il passo contribuiscono gli imperfetti, in particolare la vicinanza e l'affinità fonica di «cinguettava» e «saliva», nonché la sinestesia «odor molle».

Nelle ultime pagine (RO, 204-207), però, le tonalità appena menzionate scompaiono del tutto e prende il sopravvento la dimensione del macabro e del raccapricciante. Nella forma di una terribile ipotiposi, viene offerta al lettore la truculenta scena

⁴¹ Cfr. Serianni, 1989: 169-170.

⁴² L'agg. torna alle pp. 201 e 205, riferito alle *labbra*, variante di *bocca*, in entrambi i casi.

dell'esecuzione delle galline: «un gesto ratto [agg. più aulico ma anche fonicamente più crudo di rapido] e sicuro» è quello che la Rosona compie nell'acciuffare qualcuna delle galline vivacemente rappresentate, secondo il consueto modulo binario fonicamente rafforzato, mentre «raccolgiavano e inghiottivano il granturco», come «frotta [...] saltellante e svolazzante». Ed ecco che orrore e patetismo si fondono nel contrapporre icasticamente il «lungo e acuto singhiozzo, insistente, a tratti» dell'animale sacrificato alla «mano feroce», sineddochica materializzazione di crudeltà, il dibattersi di un essere paragonato a un «lattante» che strilla (e qui subentra il patetico) alle «unghie della vecchia», le «penne tiepide e morbide» alle «dita scarne e rugose» che vi affondano – il verbo è nel testo – «con voluttà *crudele*». Gli ultimi moti della gallina martoriata sono evocati con un isocolo quasi mimetico nei loro riguardi: il «singhiozzo» a un certo punto «cessava a fatto *con un'ultima scossa del corpicciuolo convulso, con un ultimo palpito dell'ali aperte*». Qui notiamo la ripetizione di «ultimo», l'allitterazione in «*corpicciuolo convulso*», il diminutivo atto a suscitare pietà, l'iterazione di p in «*palpito*» e «*aperte*». La scena della morte propriamente detta, tipica di un *feuilleton* destinato a un pubblico avido di scenari truculenti – «i vivi occhietti color topazio *si serravano; la cresta corallina ciondolava; si stendevano le zampine cocenti*, e dal becco socchiuso *stillava* qualche goccia di sangue»⁴³ – suscita nella strega, così definita a p. 102, «un'orribile smorfia» di soddisfazione. Ma come nella migliore tradizione della narrativa popolare improntata a una logica giustiziera, nella quale i cattivi devono essere puniti o perire, la carnefice viene sfigurata, dopo esser morta, dalle galline sopravvissute: paragonata, per la sua bruttezza, a «un gufo inchiodato», la sua testa diviene una tavolozza di colori: se il cranio è «giallo, nudo, orribile», gli occhi sono diventati «due fondi buchi rossi» e il viso è «tumefatto e verdognolo». La vendetta degli animali sulla donna animale lascia, così, il lettore senza parole, producendo, però, in lui anche l'intimo compiacimento della riparazione del torto inferto a creature deboli. La Contessa Lara si rivela, pertanto, oltre che una bravissima pittrice, una scrittrice capace di assecondare la perversa attrazione verso il macabro dei lettori di testi di consumo, senza venire meno a un irrinunciabile scopo morale.

2.1.3. *Il Natale in famiglia nel quadro della narrativa natalizia dell'Ottocento*

L'ultima novella, NA, presenta la parabola esistenziale di Giovanna, trasferitasi dalla provincia a Roma per aiutare economicamente la famiglia, e in ultimo mantenuta, dopo varie peripezie e avventure mondane, da un ricco barone, che la fa vivere nel lusso di una casa piena di raffinatezze, ma altresì nella solitudine di un susseguirsi di vuote abitudini signorili. La donna appare di fronte a un camino il giorno precedente la vigilia di Natale, intenta a leggere, con le lacrime agli occhi, una lettera densa di affetto inviata dalla madre, che vive con la famiglia nel suo villaggio natio. Giovanna, frattanto divenuta, dannunzianamente, Leda Degli Angioli, è spinta dalle parole materne e dal suono di una zampogna festiva che passa sotto casa a rievocare, in un lungo *flashback*

⁴³ Fonicamente efficace il richiamo fonico tra gli imperfetti e tristemente raffinato il chiasmo, evidenziato in corsivo, costituito da “ sost. + agg. + verbo + verbo + sost. + agg. ”, con affinità di suono tra *corallina* e *zampine*. La disposizione chiasmica appena rilevata è, inoltre, parzialmente sovrapposta alla struttura parallela *i vivi occhietti color topazio si serravano; la cresta corallina ciondolava*.

interiore, il caloroso clima delle vigilie e delle notti di Natale trascorse un tempo in famiglia, e, rindossando i vecchi abiti di popolana con i quali era giunta a Roma e che aveva conservato, decide di far ritorno a casa per l'imminente festività. Il *nostos* le consentirà di riabbracciare la madre e di rivivere con i suoi cari i momenti di calda familiarità e religioso raccoglimento di una volta, spingendola a rimanere in «quel centro di purità e di pace» che le avrebbe permesso di ritrovare se stessa nella semplicità della vita paesana.

La novella trasuda di un moralismo edificante reso ancor più toccante ed evocativo dalla cornice natalizia: sono proprio l'atmosfera festiva, la finalità di ammaestramento, i toni emozionali, la stereotipata contrapposizione didascalica di due modelli di vita eticamente opposti, nella fattispecie di due tipi femminili, Leda e Giovanna, la frivola donna di mondo e la dolce popolana "casa e chiesa", a permetterci di ricondurre il racconto al fortunato filone otto-novecentesco della narrativa natalizia, in cui si cimentarono anche la Marchesa Colombi, De Marchi e Grazia Deledda⁴⁴. Tra l'altro è la stessa autrice a inquadrare la novella, in un breve intervento metaletterario in prima persona, che denota una certa consapevolezza pragmatico-testuale, nell'ambito del racconto "d'occasione", ossia condizionato, oltre che dai tratti di una produzione di consumo amena ed eticamente orientata, dal repertorio di immagini, tematiche e connessi spunti solidaristici afferenti alla festività natalizia, intesa in senso religioso e mondano insieme: «Mette conto di narrar e con minuzia di particolari le vicende di questa «una fra tante» [Giovanna-Leda]? Non mi sembra; e, del resto un simile studio di miserie di ogni genere non entra in questo *breve e buon racconto di Natale*» (NA, 347).

Anticipati dalle pagine narrative dell'ottocentesco genere ibrido della strenna di capodanno⁴⁵, poi divenuta propriamente natalizia, e dagli almanacchi popolari, che della prima costituivano una versione popolareggiante⁴⁶, i racconti pubblicati, nel periodo di Natale, in numeri di riviste appropriati al momento, coniugano, in Italia, l'ispirazione vagamente dickensiana a un orientamento in direzione realistica e lacrimosa più marcato rispetto al possibile modello inglese. Sono, inoltre, parte di un immaginario e di una cornice socio-culturale che si riverberano in stilemi riconoscibili⁴⁷ e in sviluppi narrativi e tipi di personaggi ricorrenti (bambini sfruttati o abbandonati, vecchi burberi e taccagni che si convertono, madri abbandonate a cui si fa ritorno, ricchi e poveri che vivono in condizioni drammaticamente opposte). Ricorrono i temi degli affetti familiari, del

⁴⁴ Cfr. Zambon, 1993.

⁴⁵ Si trattava di raccolte di poesie, racconti, immagini e scritti occasionali pubblicate come prodotti editoriali di tipo commerciale, dall'aspetto tipografico festevole e attraente, da offrire in dono in occasione delle festività di fine e inizio anno: rivolte a e acquistabili da un pubblico eterogeneo, erano finalizzate a sollecitare un sentimentalismo e un umanesimo filantropico potremmo dire "di stagione". Cfr. Zambon, 1993: 97-101.

⁴⁶ Cfr. Tenca, 1959: 67.

⁴⁷ Scrive, parlando di «convenzionale arte natalizia», il giornalista Francesco Giarelli sulla *Cronaca bizantina*, V, 1, 1° gennaio 1885: «Dal primo all'ultimo tutti i fogli del bel paese annunciano in questi giorni una "trovata" che farà epoca [...] è il solito "Numero di Natale"», destinato a un consumo effimero e superficiale: «Il giorno di San Giovanni non si vede più. Il giorno degli Innocenti esso è ingoiato per sempre e diventa una memoria pel bambino di casa, il quale se n'era fatto un cappello alla Buonaparte. Del resto – salvo le eccezioni – non merita il numero di Natale sorte diversa. Gli autori sono in esso costretti a *lavorare sull'antico, a ripetersi, a rifriggersi, ad inventare posizioni natalizie, vecchie di trent'anni. I disegnatori, a loro volta, non possono uscire dall'orbita tematica*» (cit. in Zambon, 1993: 105). Su temi e *topoi* stilistici della narrativa di Natale cfr. Zambon, 1993: 109-116; Moreni, 2002: 33-34.

rimorso e del pentimento dei cattivi, del perdono, del *nostos* in famiglia – centrale, oltre che in NA, nelle *Rose di Natale (Storie di Natale, 1897)*, sempre della nostra narratrice –, dell'infanzia povera o maltrattata, come nelle novelle *Miracolo di Natale, La promessa, I saltimbanchi* (1897), inseriti nella raccolta del '97.

Sul piano stilistico, vanno segnalate le minuziose e icastiche descrizioni del paesaggio invernale, dell'atmosfera festiva di zampogne e canti popolari che si odono per strada, di interni in penombra illuminati dal camino – quali possiamo osservare anche in NA –, di ricche tavole imbandite ma inaccessibili ai poveri, di doni e addobbi domestici. Si potrebbe parlare altresì di un lessico “d'occasione”, atto a riprodurre sulla pagina immagini della stagione decembrina di tipo paesaggistico, gastronomico, mondano, religioso. Il tono delle storie natalizie, poi, appare marcatamente emozionale e fitto di esclamazioni, per lo più devozionali, presenti pure nel narrato: «Era stato un sogno brutto e cattivo?... Forse. Ah, Vergine Santa, Gesù Bambino, misericordia!..» (NA, 371), esclama silenziosamente tra sé e sé Giovanna, nella forma di un breve discorso indiretto libero (corsivato) e diretto libero (la parte successiva)⁴⁸, mentre, finalmente tornata tra i suoi, assiste alle messe della Natività.

2.1.4. *Immaginario natalizio, nostos e ciclicità temporale: i rimandi intratestuali del Natale in famiglia*

Tra i motivi tipici della narrativa di ambientazione natalizia, spicca in NA la retorica degli affetti familiari evocata nello stesso titolo. Già all'inizio Leda fa la sua comparsa seduta, nella cornice chiaroscurale di un salotto, di fronte a un camino, immagine frequente in tanta letteratura bozzettistica (si pensi all'*incipit* della *Nedda* verghiana) e ancor di più nelle storie di Natale: essa torna, infatti, altre tre volte nel nostro testo, come si vedrà. Con un sapiente gioco di contrasti tonali, la narratrice accosta, a p. 340, i «bagliori interrotti, ineguali» del fuoco con la «mezz'ombra» che di tanto in tanto avvolge la donna, la cui cifra cromatica è il bianco, altro colore non certo estraneo all'immaginario della stagione decembrina: «la bianca veste da camera che l'avvolgeva con le sue molli pieghe di lana orientale e la pelliccia nivea della guarnizione, lasciavan come una *vaporosità di fantasmagoria*». Si notino qui il non casuale rimando alla neve con l'aulico «nivea» e la preziosità dell'espressione finale «vaporosità di fantasmagoria», che sembra ricordare le bianche e sfumate nuvole di colore che vestono tante delle donne raffigurate dal pittore piemontese scapigliato Daniele Ranzoni (1843-1889)⁴⁹.

La metamorfosi sociale e dunque anche fisica subita da Leda a Roma è efficacemente sottolineata (NA, 345-346) dalla struttura a membri pressoché paralleli – “di + capo d'abbigliamento + colore o fantasia + (nel secondo e terzo membro) *per* + parte del corpo” – inerente agli indumenti, dai colori vistosi ma di foggia campagnola, che la donna sveste per assumerne di nuovi, e la novità è riassunta anche dall'immagine-simbolo del cappello, segno di elevazione sociale: «Dell'abituccio di lana marrone, dello

⁴⁸ Per discorso diretto libero s'intende «un discorso diretto completamente privo di introduttori sintattici e dei consueti indicatori grafici» (Palermo, 2013: 138), impiegato in testi letterari, solitamente per riportare il pensiero o un monologo interiore di un personaggio.

⁴⁹ Si pensi, ad esempio, al *Ritratto di Luigia Pisani Dossi Possenti, detta Gina* (1880), cognata dello scrittore scapigliato Carlo Dossi. Come si è ricordato precedentemente, la scrittrice ebbe familiarità, a Milano, con gli ambienti culturali della Scapigliatura.

scialletto nero per le spalle, della pezzuola fiorata per la testa, portati dal villaggio nativo, aveva fatto un involto; e si era vestita da cittadina, col cappello». La condizione sociale è, invece, suggerita efficacemente, a p. 348, dalle indicazioni sulla ricchezza e sulla raffinatezza della casa di Leda, sottolineate dall'anafora di *aveva*, e dallo squarcio aperto sulle abitudini mondane e sulle capigliature da signora del gran mondo:

Aveva la casa piena di mobili di costo e di gingilli capricciosi [...]; aveva una pariglia di roani desiderati da più di una dama autentica, e due cavalli da sella, uno inglese e l'altro arabo, sui quali gli occhi di tutti, intenditori o no, si posavano ammirando; andava a qualunque teatro in seconda fila; le sue acconciature si citavano come campioni di eleganza.

Il gusto decadente, quasi wildiano⁵⁰ della scrittrice si manifesta nel rilevamento delle sensazioni olfattive prodotte dagli ambienti raffigurati, a testimonianza di un descrittivismo che si avvale di ogni possibile riferimento al linguaggio sensoriale: «su cui [il riferimento è ai mobili e ai gingilli menzionati nel passo precedente] si spampanava ogni giorno una profusione di fiori freschi, esalante un *odor molle ed acuto, misto al profumo artificiale di certe essenze esotiche* onde ella amava cospargersi i vestiti e i capelli», dove osserviamo l'uso di un verbo come *spampanarsi*, contenente una quadruplica sequenza di *a*, vocale di massima apertura, quasi a indicare l'abbondanza di esuberanti fiori sparsi sulla mobilia. Alla voce *spampanare*, PE riporta l'uso del participio passato e agg. *spampanato* con un esempio, non d'autore, relativo proprio ai fiori⁵¹ e accostabile al nostro passo.

A innescare in Leda i ricordi sui festosi e devoti Natali trascorsi un tempo in famiglia è la lettera inviatale, per l'occasione, dalla madre (NA, 342-343), che ci permette di rilevare alcuni tratti linguistici di un certo interesse. Mostrando pretese di fedeltà alle modalità espressivo-comunicative di una donna di modeste condizioni socioculturali, essa contiene: due casi di *che* polivalente con valore causale, tratto tipico del parlato informale ma più frequente nell'italiano popolare («ci rincresce se tu avessi a restare senza soldi per farti il necessario in queste feste [...], *che* si sa che costa assai servire in casa d'altri»; «noi ti ringraziamo, *che* tuo padre si è fatto un paio di scarpe e una camiciola nova per me e per lui»); un monottongo, non fiorentino, data l'ambientazione laziale della vicenda, bensì ascrivibile al substrato dialettale romanesco in «camiciola *novà*»⁵²; l'uso di *te* soggetto, tipico dell'uso vivo parlato⁵³ («Non dubito che anche *te* farai le tue devozioni»); *gli* per *loro*, tratto del parlato informale, in «*gli* [= ai tuoi buoni padroni] dirai che così lontano non ho altra consolazione che pensare che non ti manca niente».

Il *flashback* della giovane prende avvio dall'immagine familiare del «camino grande, di vecchia pietra» (si osservi qui il chiasmo “sost. + agg. + agg. + sost.”), associata all'immaginario infantile attraverso lo zeugma introdotto da «piena di»: «con la cappa ospitale piena di fuliggine e di novelle paurose e gentili, che avean [imperfetto poetico

⁵⁰ Si pensi all'avvio “floreale” del primo capitolo del *Ritratto di Dorian Gray*, ma anche all'estenuata attrazione estetizzante di *Des Esseintes* (protagonista del romanzo di Huysmans, *À rebours*), rivolta a mobilia, piante, quadri, profumi etc.

⁵¹ «Fiori che stanno lì *spampanati* così d'estate come d'inverno».

⁵² Scrive D'Achille, 2011: «La monottongazione del dittongo posteriore a Roma va considerata una risalita dialettale (*bona notte al secchio!*; *ciao, core!*), normalmente assente nella varietà regionale media e alta».

⁵³ Cfr. Serianni, 1989: 242.

con dileguo della labiodentale] dati tanti strani sogni alla sua infanzia» (NA, 351), dove *novelle* è da intendere, come anche a p. 369 («novelle di fate»), come *fiabe/favole* per fanciulli, secondo un'accezione comune nell'Ottocento e riportata da TB e PE.

La famiglia, indicata come *la sua* (di Leda, o meglio, Giovanna, il nome originario⁵⁴) *gente*, è rappresentata mediante un periodo con struttura “a clessidra”:

Seduta in giro, scaldandosi alla fiammata di tronchi enormi, stava la sua gente, silenziosa, con la corona in mano, attenta però al paiuolo dove avea messo a bollire le castagne, in aspettativa che la campana chiamasse la prima volta alla messa di mezzanotte.

Analizzandolo mediante il modello della grammatica valenziale⁵⁵, il nucleo, «la gente stava seduta», con i circostanti «sua», «in giro» e «silenziosa», presenta un ordine non lineare, a motivo dell'anastrofe, che inverte la successione dei membri, e dell'iperbato che li separa per mezzo della proposizione gerundiva «scaldandosi [...] enormi». Altro circostante, legato al soggetto e congiunto a una relativa predicativa, è il costrutto aggettivale «attenta però al paiuolo + (relativa =) dove avea messo a bollire le castagne», mentre le espansioni sono costituite dalla proposizione gerundiva che precede parte del nucleo, dal sintagma preposizionale introdotto da *con* e dalla completiva introdotta dal costrutto preposizionale «in aspettativa che». È così descritto, con dovizia di particolari di grado diverso ma tutti significativi, il clima di intimità, preghiera, attesa che caratterizzava, per la Leda di città ormai in un lontano passato, il modo di vivere la festività natalizia.

La scena domestica del camino torna altre due volte, a p. 357 ancora nella dimensione del ricordo della donna – è rievocato il momento del ritorno a casa dopo le messe notturne –, e infine, alle pp. 368-369, quando finalmente Leda è di nuovo tra i suoi. Nel primo caso (p. 357), va sottolineato l'impiego di verbi ed espressioni verbali e di un sost. – *gorgoglio* – che vivacizzano, con l'idea di dinamismo e rumore che implicano, il chiaroscuro quadretto casalingo: «il fuoco *s'era mantenuto vivo; scintillava*, anzi, più che mai nell'ampio camino che *allargava* il suo manto di pietra; la legna *scoppiettava, susurrando una cantilena* piana piana, in armonia col *gorgoglio* del paiuolo». Nel secondo (pp. 368-369), parallelamente alla prima apparizione del camino nel *flashback* affidato al pensiero di Leda (p. 351), troviamo nuovamente «la cappa ospitale», il «camino di antica pietra», che riprende il «camino di vecchia pietra», e un altro zeugma in «eran volate via insieme alle faville tante belle favole». *Volare via* regge, con due differenti accezioni – concreta e astratta – due sostantivi che richiederebbero reggenze diverse, similmente a «piena», da cui dipendono, a p. 351, la «fuliggine» e, insieme, le «novelle paurose e gentili», qui riprese, rispettivamente, dalle «faville» e dalle «favole». Questi ultimi due termini sono legati da allitterazione e consonanza, e il secondo è impiegato come sinonimo del «novelle» di p. 351, a conferma di quanto si è detto, con il sostegno dell'attestazione lessicografica, circa l'accezione ottocentesca di *fiaba/favola* del termine *novella*. Inoltre, a riprova della struttura circolare, con *nostos* finale, della vicenda di Leda – Giovanna, il

⁵⁴ In realtà, il nome con cui la madre la indica come destinataria nella lettera sopra commentata, con cui ella viene menzionata nel *flashback* che ne esprime i ricordi e con cui si ripresenta al procaccia delle sue zone per farsi riconoscere è *Giovanina*, evidente forma affettuosa, di cui il testo contiene quattro occorrenze, rispetto a quella isolata di *Giovanna*.

⁵⁵ Cfr. Sabatini, Camodeca, De Santis, 2011.

«seduta in giro» del brano sulla famiglia citato sopra torna con «la famiglia si raccolse anco una volta in giro», «in aspettativa che la campana chiamasse la prima volta alla messa di mezzanotte» è riproposto in «aspettando che sonasse la campana della chiesa», il «paiuolo dove» la famiglia «avea messo a bollire le castagne» si ripresenta nella frase «nel paiuolo bollivan le castagne».

Altro elemento “di stagione” che torna più volte nel testo sono le zampogne e le loro nenie, paragonate, a p. 352, a «un mormorio di voci infantili che pregassero», con similitudine che evoca immagini di bambini osannanti quali potevano apparire nelle strenne e nei numeri decembrini delle riviste del tempo, su cui trovavano spazio racconti, canti e poesie sul e per il Natale⁵⁶. Già nei pensieri retrospettivi di Leda le zampogne appaiono «discordanti, ma dolci nella loro selvatichezza, e sonavano, sonavano, monotonamente, pastoralmente»: da notare qui la duplicazione iterativa del verbo (con monottongo fiorentino), l'omoteleuto tra i due avverbi e il chiasmo semantico creato dal legame tra «selvatichezza» e «pastoralmente» e «sonavano, sonavano» e «monotonamente». In prossimità dell'epilogo, la ruvida ma cullante *selvatichezza* del suono dello strumento natalizio e la sua monotonia ricompaiono, con *variatio* e descritte più brevemente, tramite due aggettivi: «de note delle zampogne festive, *selvatiche, insistenti*». Rimanendo nell'ambito delle sensazioni uditive e dei rimandi intratestuali che rinforzano il tono, l'atmosfera, le suggestioni del racconto e, ovviamente, l'insistito appello all'immaginario del lettore, citiamo due passi – il contesto è la celebrazione in chiesa della veglia natalizia – in cui l'anafora testuale si materializza in ripetizione letterale: «dentro, sonava l'organo [...] un'antica aria da teatro chi sa come giunta là su» (NA, 356); «alla voce del parroco si univano le note dell'organo che ripeteva la vecchia aria di teatro, chi sa come giunta là su» (NA, 370-371). La ripetizione è funzionale a marcare l'immobilità del tempo ciclico del villaggio (motivo presente anche nei *Malavoglia*), confermata, più in generale, dall'esatto ripetersi della tradizione del passato nel presente del ritorno di Leda tra i suoi affetti. Notiamo, sul piano linguistico, la sostituzione dell'articolo indeterminativo *un'* con il determinativo *la* per indicare l'aria di teatro, dal momento che l'anafora testuale ripropone qualcosa divenuto noto, e la *variatio* tra *antica* e *vecchia*, considerati sinonimi, come già si è osservato anche per il *camino di vecchia/antica pietra* di cui si è detto sopra e che costituisce un'altra immagine di staticità, con il suo essere teatro di ritualità familiari immodificabili.

Immutato è anche il paesaggio campestre che Giovanna ritrova, tornando in paese, e a sottolinearlo è la martellante iterazione di *stesso* in *variatio* con *medesimo*, usato in due casi, alle pp. 366-367:

costì le viuzze rimangono le **medesime**; le **stesse** siepi, *gli stessi pezzi di muricciuolo*, i **medesimi** avvallamenti di terreno; di rado c'è qualche casa colonica fabbricata di fresco [...] *Lo stesso orizzonte di cime nevose*, le **stesse** casupole, **gli stessi** alberi, sto per dire *gli stessi sassi del cammino*, le venivano innanzi agli occhi.

In corsivo abbiamo messo in evidenza i membri isocolici di questi periodi; va altresì notato il chiasmo tra *medesime stesse stessi medesimi* nei primi due righe e tra «viuzze [...] medesime [...] stesse siepi», con schema “sost. + agg. + agg. + sost.”.

⁵⁶ Ricordiamo che la Cattermole pubblicò la novella *Natale* sulla «Cronaca bizantina» del 20 dicembre 1885 e le *Storielle sentimentali del Natale* sulla «Gazzetta letteraria, artistica e scientifica» nel 1893.

Tornando al *flashback*, di sapore populistico e bozzettistico appare la scena che presenta i campagnoli in cammino verso la chiesa al suono della campana di mezzanotte, osservati nei loro abiti: «E allora, ben imbacuccati, *gli uomini ne' ruvidi ferraioli, le donne negli scialletti di lana*, si chiudevano, dietro, la porta di casa: *quella porta che in campagna non si chiude quasi mai* – e uscivano tutti l'uno dopo l'altro, come in processione» (NA, 352). Oltre all'isocolo (evidenziato in corsivo), in cui possiamo anche ravvisare una struttura chiasmica “agg. + sost. + sost. + specificazione attributiva” in «ruvidi ferraioli [...] scialletti di lana», va notato il tono proverbiale dell'osservazione, sicuramente espressione del sentire popolare, inerente alla sicurezza dell'onesta gente di campagna, che non ha bisogno di chiudere l'uscio per sentirsi serena, anche quando non è in casa. Aulici e natalizi per l'immagine evocata sono poi il «biancicore uniforme» (il sost. è meno comune rispetto a *biancore* o allo stesso *candore*) che ricopre i campi attraversati e la preziosa similitudine riferita ai ghiaccioli che pendono dalle siepi, paragonate a «uno strato diamantino» (NA, 354).

Come si è più volte osservato, prove di grande bravura stilistica vengono offerte dalla Contessa Lara nella cura dei contrasti luministici e cromatici. Anche in questo racconto possiamo ammirare scene cromaticamente suggestive, da quella della lanterna del padre di Giovanna che rischiarava a tratti il buio della notte e rende visibile la neve, procedendo per strada, verso la chiesa, innanzi agli altri membri della famiglia («Il padre [...] andava innanzi con in mano una lanterna, esplorando la strada col proiettare ora qua ora là il chiarore della fiammella, che sembrava piccola come quella di una lucciola in quella gran solitudine nevososa»: NA, 353)⁵⁷, a quella tutta giocata sul passaggio, realistico e simbolico, dal buio alla luce che si verifica al momento dell'ingresso nella chiesa: il «formicolio d'ombre nere» – i popolani – si trasforma in volti visibili, «e subito s'aprivano i baveri de' ferraioli, si calavano di capo gli scialletti, scoprendo il viso giocondo di tutti que' montanari, che prima parevano mascherati» (NA, 354-355). Luci e biancore dell'edificio sacro si contrappongono al buio esterno, pur avendo in comune con esso il colore della neve: «le pareti bianche [...] della chiesetta si sarebbero dette anch'esse composte di neve, tanto eran candide ai lumi delle candele accese a gruppi». La contrapposizione interno-esterno può essere letta non solo in termini meramente descrittivi ma anche simbolici, anticipando l'inverarsi del passaggio dal freddo al tepore, dal buio allo splendore della Natività, al quale Giovanna parteciperà alla fine della novella.

Il finale è preceduto dalla “vestizione” di Giovanna, che smette gli abiti di Leda per riprendere i suoi di un tempo (NA, 361-362); ad accompagnare e animare la breve scena con commenti che evidenziano il disagio provato dalla donna nel rindossare i vecchi costumi, troviamo battute in discorso indiretto libero, modalità discorsiva frequentemente impiegata dalla nostra autrice: «E indossò il corpetto: *troppo corto di vita, troppo corto di maniche. Ah, c'era anche il grembiule! [...] Dio, come aveva freddo! Così leggera codesta lanetta, massime per lei abituata adesso alle pellicce! Fortuna che c'era lo scialle!*».

Anche lo scialletto, indumento tipicamente invernale, torna nel finale, assurgendo a simbolo di un riscoperto calore familiare e contribuendo icasticamente a rafforzare

⁵⁷ La scena del padre fa parte dei momenti e dei motivi che ritornano nel finale: anche lì, infatti, egli, simbolo di una società patriarcale – proprio quest'ultimo agg. compare a p. 357: «la povera famiglia [...] faceva festa in modo casalingo e patriarcale, al Salvatore del mondo» –, apre la processione dei familiari, Giovanna (nuovamente) compresa: si noti, anzi, l'accentuazione della ripetitività e della ritualità in «*come prima, come sempre*, uscirono tutti in processione; il padre, innanzi agli altri, [ma] ormai lento nel camminare [la differenza rispetto al passato è data dall'avanzare degli anni], con la lanterna in mano» (NA, 369).

quell'ideale del nido domestico tanto caro alla narrativa natalizia. Accolta dalla «madre che non l'aspettava, la madre che non ci vedeva» (NA, 368) – si notino l'iterazione e il parallelismo, di tono sentimentale, tra i due membri in cui si sdoppia l'unico soggetto –, e avvolta dal «suo umile scialletto, di popolana» (NA, 371), che accresce il *teporre* del luogo sacro – «tepor dolce» era già apparso a p. 355, nel contesto del ricordo dei Natali passati, a indicare l'atmosfera della chiesa –, Giovanna si chiede se sia «lei, lei veramente». L'anadiplosi di *lei* enfatizza lo stupore provato dalla donna di fronte alla metamorfosi che l'ha ricondotta alle sue origini, mentre una dittologia e un costrutto con triplice iterazione di *senza* contrappongono, nell'ultima pagina, lo spazio nativo alla città che per qualche tempo aveva offerto a Giovanna-Leda il vuoto di una vita superficiale: il «centro di purità e di pace» contrasta vivamente, infatti, con la «gente ignota» di Roma, in mezzo alla quale ella era vissuta «senza affetto, senza fede, senza stima».

3. CONCLUSIONI

Dalle tre *storie* analizzate si può dedurre che il concentrarsi delle scelte lessicali e retoriche sui dettagli di luce e colore, sulle forme, sulle dimensioni, sui tratti esterni, visibili di spazi e personaggi rispecchia la tendenza a riprodurre dati *positivi* tipica della cultura positivistico-naturalistica europea, destinata a una discreta fortuna anche in Italia⁵⁸. Ciò che potremmo definire documentarismo del dettaglio, tuttavia, va oltre il particolare *nudo e schietto*, impreziosito com'è dalla ricerca del tocco liriceggiante, dell'armonia strutturale, dell'eleganza decadente, degli effetti patetici e caricati. I fitti rimandi intratestuali, evidenti specialmente in NA, con ritorno di immagini, lessemi e strutture, contribuiscono a fissare nella mente del lettore motivi e fisionomie umane dai contorni ben marcati, quando non ipercaratterizzati secondo modelli riconoscibili. Pur evitando abilmente, in genere, la faciloneria di una narrativa infarcita di corvivi sensazionalismi da *feuilleton*, la Cattermole è dunque tutt'altro che estranea alle allettanti e peculiarità stilistiche proprie di una letteratura pensata anzitutto per essere divulgata. Proprio a questa esigenza rispondono l'impiego di personaggi dai tratti enfatizzati e spesso moralmente contrapposti, tecniche narrative di fidelizzazione e coinvolgimento emotivo come l'attivazione della *suspense*, gli accorgimenti descrittivi atti a produrre un'ideale immersione in mondi ora poveri ora intimi ora mondani, la puntuale tonalità etica, ora scoperta ora meno esibita.

Sul piano retorico, si è constatata la frequenza delle figure di costruzione, di strutture isocoliche, dittologie, chiasmi, epanalessi, anafore, enumerazioni, l'uso dello zeugma, ma si registrano, altresì, la similitudine, l'ipotiposi e le figure di senso come metafore, sineddoci, metonimie. Omoteleuti e allitterazioni, infine, concorrono a determinare un tentativo di poetica letterarietà, la quale, osservabile anche nella significativa quantità di aulicismi, coesiste, e spesso stride, con la prevalente colloquialità del racconto e con la scorrevolezza del periodare. I periodi, non raramente estesi, appaiono comunque sempre chiari in virtù di scansioni interne nitide marcate dalla punteggiatura e dalle figure di costruzione.

⁵⁸ Nonostante l'assenza di una vera scuola verista italiana e l'isolamento di Verga, in virtù delle peculiarità linguistico-stilistiche e concettuali del suo realismo.

In conclusione, da quanto osservato in questa sede e nel più esteso studio sul descrittivismo della raccolta illustrato nella tesi di laurea di chi scrive, si può desumere come la Contessa Lara meriti una riconsiderazione sul piano stilistico, nel quale dimostra doti di narratrice raffinata e affabile insieme, capace di emozionare, sorprendere, commuovere, educare giovinette e signore dell'Italia umbertina, mettendole a contatto con una testualità accessibile ed elegante al contempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (2011), "Non solo vocabolario: "mezzi" e "provvedimenti" "fattibili" nella proposta manzoniana", in A. Nesi, S. Morgana, N. Maraschio (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 Dicembre, 2010), Cesati Editore, Firenze, pp. 53-85.
- Arslan A. (1998), "Evelina e la bambola: il mito di Contessa Lara [1995]", in Ead., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, Guerini e Associati, Milano, pp. 155-166.
- Bertinetto P. M., Ossola C. (1982)(a cura di), *Insegnare stanca. Esercizi e proposte per l'insegnamento dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- Briganti A. (1979), *Eva Giovanna Antonietta Cattermole*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, Società Grafica Romana, Roma, pp. 514-516.
- Cadioli A., Vigni G. (2004), *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi. Un profilo introduttivo*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Contessa Lara (1893), *Storie d'amore e di dolore*, Casa editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, Milano.
- Contessa Lara (1897), *Storie di Natale*, Cappelli, Rocca San Casciano.
- Contessa Lara (2001), *La scalata alla fortuna*, a cura di Moreni C., Noubs, Chieti.
- Contessa Lara (2002), *Tutte le novelle*, a cura di Moreni C., Bulzoni, Roma.
- Costa-Zalesow N. (1982), *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo. Testi e critica*, Longo Editore, Ravenna.
- D'Achille P. (2011), *Italiano di Roma*, in *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 2011, consultato nella versione *on line*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- Dardano M. (2004), "La lingua della stampa del secondo Ottocento", box inserito in C. Giovanardi, *La questione della lingua nell'Ottocento*, pp. 505-541, in N. Borsellino, W. Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana. La letteratura dell'età industriale. Il secondo Ottocento seconda parte*, vol. X, Milano, Motta, Gruppo Editoriale L'Espresso, pp. 516-518.
- DL = G. L. Beccaria (diretto da), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Nuova Edizione, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004.
- GDLI = S. Battaglia, G. Barberi Squarotti (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., UTET, Torino, 1961-2002.
- Macchia A. (1914) (a cura di), *Novelle della Contessa Lara*, Bideri, Napoli.

- Manzotti E. (1982), “«Ho dimenticato qualche cosa?»: una guida al descrivere”, in Bertinetto P. M., Ossola C. (1982), pp. 119-180.
- Manzotti E. (2009), “La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale”, *Nuova secondaria*, XXVII (2009), 4, pp. 19-40.
- Manzoni A. (1998), *I Promessi sposi*, a c. di Mineo N. e Peligra C., G. B. Palumbo Editore, Palermo.
- Moreni C. (2002), “Introduzione” a Contessa Lara (2002), pp. 11-54.
- Mortara Garavelli B. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Mortara Garavelli B. (2011), *Prima lezione di retorica*, Laterza, Roma-Bari.
- Motta D. (2011), *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Nozzoli A. (1978), *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze).
- Palermo M. (2013), *Linguistica testuale dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- PE = P. Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, 2 voll., Treves, Milano, 1887-1891.
- Piotti M. (2003), “Elementi di testualità”, in I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma, pp. 163-195.
- Ragone G. (1999), *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino.
- Reboul O. (1996), *Introduzione alla retorica*, il Mulino, Bologna, [edizione italiana di *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, a cura di G. Alfieri, Presses Universitaires de France, Paris, 1994²].
- Ricci L. (2009), “L'italiano per l'infanzia”, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Nuova edizione, Carocci, Roma, pp. 323-350.
- Roggia C. E. (2011), “Testi descrittivi”, in *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 2011, consultato in rete: [http://www.treccani.it/enciclopedia/testi-descrittivi\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/testi-descrittivi(Enciclopedia_dell'Italiano)/).
- Russo B. G. (2014-15), *La Contessa Lara scrittrice per donne e bambini. Analisi stilistica e pragmatica di Storie d'amore e di dolore (1893) e de Il Romanzo della Bambola (1895-96)*, tesi discussa presso l'Università di Catania, relatrice: G. Alfieri, correlatrice: R. Sardo, a. a. 2014-2015.
- Sabatini F., Camodeca C., De Santis C. (2011), *Sistema e testo. Dalla grammatica valenziale all'esperienza dei testi*, Loescher, Torino.
- Scappaticci T. (2003), “Una scrittrice “bizantina”: la Contessa Lara”, in *Critica letteraria*, XXXI (2003), 2, pp. 257-277.
- Schwarze C. (1982), “«Quel ramo del lago di Como»: uno strumentario concettuale per l'analisi dei testi descrittivi”, in Bertinetto P. M., Ossola C. (1982), pp. 79-117.
- Serianni L. (1989), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di A. Castelvechi, UTET, Torino.
- Serianni L. (1990), *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna.
- Storti Abate A. (1979), “Una scrittrice di consumo nella Roma «bizantina»: la Contessa Lara”, in U. Schulz-Buschhaus *et alii*, *Trivialeliteratur? Literature di massa e di consumo*, Lint, Trieste, 1979, pp. 257-279.
- Tenca C. (1959), *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di Scalia G., Cappelli, Rocca San Casciano.

- TB = N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 20 voll., Società Tipografica Editrice, Torino, 1865-79.
- Turi G. (1997) (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze.
- Verdirame R. (2009), *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, libreriauniversitaria.it, Limena (Padova).
- Zambon P. (1993), "I «racconti di Natale» nella narrativa dell'ultimo Ottocento: Marchesa Colombi, Emilio De Marchi, Contessa Lara, Grazia Deledda", in P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 97-123.
- Zambon P. (1994), "Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema", in E. Genevois (dir.), *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Chroniques Italiennes-Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 271-292.