

L'amour fou tra spaesamento e straniamento in due scrittrici siciliane

Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli

Daniela Bombara

Introduzione

Edoardo Sanguineti, in una lettera a Emanuele Filippini, definisce le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) il 'primo documento nazionale dell'amore-passione, [che] ha come carattere fondamentale l'impraticabilità e la frustrazione: perciò appunto il matrimonio ne è la tomba. [... L]'amore romantico, per essere amore, cioè passione, e insomma per esistere, non deve esistere (come amore tout court)'.¹ Il sentimento, a tal punto ossimorico da autonegarsi, si intreccia inoltre nell'opera con la passione politica, innestata su una trama riconoscibilmente wertheriana;² lo stesso Foscolo sente l'esigenza, nella *Notizia bibliografica* che chiude l'edizione zurighese (1816) dell'*Ortis*, di spiegare la complessità di 'un personaggio dissonante come Ortis, "uomo nuovo", avido di libertà, di giustizia e d'amore',³ e del fatto inusitato che 'due passioni così diverse, quali pur sono il furore di patria e l'amore, possano ardere simultaneamente nell'anima d'un solo individuo'.⁴ In effetti nel corso del romanzo il sentimento patriottico investe emozionalmente, pervade e fagocita lo stesso desiderio erotico, prospettando 'il ruolo marginale nella narrazione della disperata passione per Teresa, che non importa tanto in sé quanto come rispecchiamento dei rivolgimenti contemporanei'.⁵

Il paradigma ortisiano, per il quale l'amore non è forza autonoma - seppur intimamente contraddittoria - ma inscritta in un sistema di valori di natura politica, rimarrà centrale nel contesto di un Romanticismo italiano proiettato verso i problemi sociali e la raffigurazione del 'vero', raramente disposto a scandagliare la profondità e le pulsioni anche irrazionali dell'io. In una ballata di enorme diffusione all'epoca quale *Clarina* (1823) di Giovanni Berchet, la protagonista impone al fidanzato soldato, in partenza per difendere la patria, di non cedere alla debolezza del sentimento:

¹ E. Sanguineti, 'Lettera n. 13 del 5 ottobre 1964', in: E. Sanguineti & E. Filippini, *Cosa capita nel mondo: Carteggio (1963-1977)*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 89-90.

² Cfr. E. Neppi, 'Il "Werther" e il proto-"Ortis"', in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, IX, 1 (2009), pp. 165-209.

³ V. Vianello, 'La "disperazione delle passioni" nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*', in: A. Cinquegrani & I. Crotti (a cura di), *"Un viaggio realmente avvenuto". Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 69-77; p. 70.

⁴ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* [redazione zurighese del 1816], introduzione, testo e commento a cura di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012, p. 284.

⁵ Vianello, 'La disperazione delle passioni', cit., p. 71. Anche per Sanguineti l'*Ortis* è '[o]pera immediatamente politica, [che] si progetta, nella sua sostanza storica, come testimonianza epocale' ('Piccola prefazione all'*Ortis*', in: idem, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 72-83; p. 72).

‘Fermi sieno i nostri petti;/ questo il giorno è dell’onore:/ senza infamia a molli affetti/ ceder oggi non puoi tu./ Ahi! Che giova anco l’amore/per chi freme in servitù?’⁶ Lo scenario lirico/patetico dell’universo ballatistico, tangente per molti aspetti al teso sentimentalismo del melodramma, sanziona quindi la pura passione, poiché essa distoglie da compiti di cruciale importanza da svolgersi sul piano collettivo, mantenendo invece l’individuo imbrigliato nell’ambito minore, personale e ristretto, del desiderio erotico o degli affetti.⁷ Ancora più rilevante è un elemento assente nella *Clarina* berchettiana, al centro invece di molte altre narrazioni: la sostanziale e rischiosa illiceità dell’amore-passione, quando il prorompere incontrollato della sensualità erode l’istituto familiare, sconfessa le scelte dei padri, mina la rispettabilità, come di fatto avviene anche nell’*Ortis*. Ciò ne individua, in primo luogo, l’impraticabilità; in questo senso il romanzo foscoliano riprende l’interdetto amoroso del *Werther* (1774) di Goethe, che Lukács interpreta come ‘tragedia dell’umanesimo borghese, [in quanto] mostra già il contrasto insanabile tra sviluppo libero e completo della personalità e società borghese’.⁸

Nel lungo Ottocento, teatro degli ardori romantici, l’amore si manifesta allora soprattutto come forza trasgressiva, autodistruttiva, e periferica rispetto a un sistema sociale che puntualmente ne sanziona l’irregolarità e gli eccessi, per quanto sia proprio la configurazione estrema, *ex lege*, della passione a ‘fare breccia’ nella compattezza dell’universo borghese, svelandone l’arida logica economica.⁹

In questo quadro risulta interessante prendere in considerazione opere che assegnino un ruolo centrale all’amore-passione, sganciandolo da determinazioni o funzioni politiche e giudizi morali; ripristinato nella sua purezza originaria, il sentimento amoroso diventa ‘altro’ e diverso rispetto al tessuto sociale in cui si esplica, esigendo cittadinanza letteraria. Questa distanza, per quanto conduca i protagonisti a un doloroso spaesamento nei confronti della realtà, condannandoli alla solitudine, talvolta al disprezzo degli altri personaggi, o esponendoli a violente ritorsioni, costituisce nel contempo un efficace strumento ermeneutico per comprendere l’aridità, la latente violenza, l’insensatezza di un mondo superficiale, refrattario ai sentimenti, asservito a valori inautentici.

Il presente articolo intende indagare il motivo della passione sentimentale ‘assoluta’, nel senso etimologico di autonoma rispetto ad altre significazioni, nell’ottica straniata di due misconosciute scrittrici siciliane, Rosina Muzio Salvo (1815-1866) e Cettina Natoli (1867-1913): in alcune loro opere infatti l’amore appare assurdo, estremo e colpevole per la società sanzionatrice - indifferente o comunque impossibilitata a comprendere -, mentre si prospetta quale esperienza autentica e formatrice per le protagoniste che lo vivono in prima persona; e già la proposta di una passione al femminile è in sé atipica e innovativa rispetto alle narrative precedenti e coeve, rivelando quindi per converso l’ottusità e la grettezza del corpo sociale.

⁶ L. Baldacci (a cura di), *Poeti minori dell’Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, volume I, p. 138.

⁷ ‘Il genere epico-lirico [ballatistico] è impegnato a sceneggiare, di fatto, la vittoria dei valori borghesi [...]. Penso in particolare alla famiglia e al matrimonio, al ruolo della donna e dei figli, e alla funzione che svolgono (o dovrebbero svolgere) all’interno della società; ad essi si riconosce un assoluto protagonismo, o in quanto *legami* che non è in alcun modo lecito sciogliere, ovvero in quanto *persone* dotate di diritti pieni e indefettibili’ (P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 27-28). Sul melodramma si veda Folco Portinari (*Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, in particolare pp. 133-134), per il quale questa specifica forma del teatro musicale assolve il compito di consolidare i valori della comunità, come la famiglia, le autorità costituite, la patria, la religione, sancendo la vittoria dei buoni e la punizione dei malvagi, in un universo dicotomico.

⁸ G. Lukács, *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1979, pp. 195-209; p. 206.

⁹ Cfr. T. Tanner, *L’adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990.

Come si vedrà, il processo di straniamento a cui va incontro il tema dell'amore-passione nei testi considerati ne comporta certamente la rivisitazione in forme inedite, violando l'automatismo percettivo e culturale del lettore, come sostiene Šklovskij in 'L'arte come procedimento'.¹⁰ Le modalità rappresentative attraverso cui il motivo si esplica presentano però maggiori affinità con lo straniamento verghiano - anzi pre-verghiano, se si considerano i dati cronologici -, che Luperini definisce in latente opposizione rispetto alla forma teorizzata da Šklovskij:

La particolarità verghiana - rispetto ai modelli classici citati dai formalisti russi [...] - consiste in questo singolare rovesciamento: mentre in questi esempi l'ottica usata è chiaramente eccezionale per cui lo straniamento si realizza nel rappresentare ciò che è 'normale' come se fosse 'strano', Verga rappresenta ciò che è 'strano' (o ciò comunque che turba la nostra coscienza morale) come se fosse 'normale'.¹¹

Le opere analizzate nel presente articolo mettono infatti in rilievo un fenomeno paradossale, come avviene per il verghiano Rosso Malpelo, ritenuto dalla collettività ancestralmente malvagio solo per il colore dei capelli: nonostante la pervasiva elicitazione della sfera del sentimento che connota la stagione romantica e tardo romantica, la società raffigurata nelle narrazioni considerate giudica stravaganti, esagitate, folli, infine irrimediabilmente colpevoli, donne semplicemente innamorate, che fra l'altro cercano in ogni modo di escludere dalla propria esperienza l'ambito erotico, quindi il 'peccato', giuridico o religioso, che ne consegue.¹²

Nella vasta produzione delle autrici si prendono in considerazione due romanzi particolarmente significativi, rispettivamente *Adelina* (1845) per Muzio Salvo e *Margherita Royn* (1886) per Natoli, situati ad altezze cronologiche differenti, dunque espressione di contesti socioculturali profondamente diversi. Il motivo, che si potrebbe definire dell'*amour fou*,¹³ con un'evidente forzatura cronologica funzionale comunque a rilevarne la forza eversiva, nel primo caso entra in conflitto con le esigenze patriottiche e il moralismo della nascente società borghese; nel secondo si oppone al materialismo e alla mercificazione di un mondo attraversato da una progressiva industrializzazione.

Passione 'al di fuori dei sensi' e logica borghese: il dramma di *Adelina*

La stessa esperienza di vita di Rosina Muzio Salvo appare dislocata, estranea alle aspettative e alle norme del contesto sociale, sia per ciò che concerne l'origine aristocratica che lo scenario tumultuoso della Sicilia rivoluzionaria. Figlia del marchese Giuseppe Salvo di Pietroganzili, Rosina Salvo (Muzio è il cognome del marito) nasce nel 1815 in un piccolo centro in provincia di Palermo, Termini, dove riceve l'educazione superficiale riservata alle giovinette nobili, poi completata da una febbrile, e limitata, autoformazione nella biblioteca del marito, il barone Gioacchino Muzio Ferrero. La giovane sposa si reca allora da sola, percorrendo a cavallo i boschi che circondano la tenuta padronale, dal canonico di Termini Agostino Giuffrè, per prendere lezioni di metrica, manifestando un'insopprimibile volontà di autonomia che si esplica

¹⁰ V.B. Šklovskij, 'L'arte come procedimento', in: idem, *Letteratura e strutturalismo*, a cura di L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1974, pp. 45-61.

¹¹ R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974, p. 47.

¹² Si osservi comunque che Carlo Ginzburg individua un doppio processo di straniamento, del normale in strano, e dello strano in normale, prendendo in analisi opere di Voltaire e Swift, nel capitolo 'Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire' del suo *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 112-137.

¹³ Ci si riferisce a A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard 1937, narrazione/saggio dell'erotismo come forza sovversiva. Lottando contro la famiglia, si lotterà contro la repressione borghese dell'amore, delle pulsioni, della realizzazione anarchica dei desideri più inconsci e più condannati' (J. Gomila, 'Amore', in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1977, pp. 465-490; p. 486).

interamente solo quando, trasferitasi la famiglia a Palermo, collabora attivamente con il giornale progressista *La Ruota*, diretto da Benedetto Castiglia. A ventotto anni la futura scrittrice matura la decisione di lasciare il coniuge per potersi dedicare liberamente ai propri interessi, fatto scandaloso proprio perché privo di ‘colpa’, dunque non trascrivibile come relazione adulterina; i biografi del tempo si trovano costretti a inventare la morte del barone per giustificare l’evento.¹⁴ Muzio Salvo si sposta a Palermo con la figlia Concetta in occasione dei moti, quando agisce in prima linea come segretaria di un’associazione assistenziale che supporta il governo rivoluzionario, ‘La Legione delle Pie Sorelle’, non trovandosi comunque in sintonia neanche con i gruppi patriottici, che giudica in qualche misura velleitari e astratti: sulle pagine della rivista *L’Educazione popolare* critica il ministro Giuseppe La Farina, che progetta una guerra senza avere a disposizione un esercito, accusandolo di incompetenza con un intervento appassionato che suscita diverse critiche, soprattutto perché di mano femminile.¹⁵ Dopo l’Unità all’impegno rivoluzionario subentra la necessità di organizzare la compagine nazionale e la scrittrice cerca di definire la centralità dell’educazione della donna nei suoi scritti pedagogici, in latente distonia con una pubblicistica che esalta la figura delle giovani spose come ‘angeli del focolare’;¹⁶ al tempo stesso Muzio Salvo si adopera, insieme a colleghe scrittrici da tutta Italia, ad attivare reti di produzione letteraria, esortando sempre le donne a un agire che non è più politico ma sociale e culturale: ‘Non fate, oh non fate vi s’impigrisca la mente, vegeti in ozio il corpo!’.¹⁷ Pochi anni dopo la pubblicazione di questa veemente esortazione l’autrice muore di apoplezia.

Adelina, lunga narrazione di tipo epistolare, con pubblicazione nel 1846 a Firenze per evitare la censura - il coprotagonista è un esule polacco - è la sua opera di esordio. Si tratta del primo romanzo in assoluto di una scrittrice in Sicilia e del quarto in tutta Italia.¹⁸ La trama riprende la dinamica narrativa dell’*Ortis*, e la filiazione è esplicitata dall’autrice nel contesto della vicenda, che utilizza come riferimento ‘ideologico’ proprio il testo foscoliano; Adelina, aristocratica ma orfana e priva di mezzi, è costretta dal tutore, in debito con un avido e rozzo usuraio, Bernardo Vesi, a sposare quest’ultimo come forma di risarcimento: ‘Il mio tutore mi ha venduta... sì, inorridisci!... ei mi ha venduta...’,¹⁹ rivela con orrore la ragazza a una più anziana

¹⁴ ‘Giovanetta sposossi al barone Gioachino Muzio, di cui presto rimase vedova’ (O. Greco, *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, Presso i principali librai d’Italia, 1875, p. 434). Per i necessari riferimenti bibliografici e approfondimenti biografici si rimanda a M.T. Mori, ‘Salvo Muzio, Rosa’, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017, [http://www.treccani.it/enciclopedia/rosa-salvo-muzio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rosa-salvo-muzio_(Dizionario-Biografico)/) (20 luglio 2020), e D. Bombara, ‘Dare una voce a donne, poveri, emarginati: la proposta culturale della scrittrice siciliana Rosina Muzio Salvo’, in: E.M. Moreno Lago (a cura di), *Género y expresiones artísticas interculturales*, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 58-79.

¹⁵ *L’Educazione popolare*, I, 7 (1848). L’intervento è citato da Manuela Sammarco in ‘Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l’esperienza di Rosina Muzio Salvo’, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2 (2006), pp. 143-165. <http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/442.html> (20 luglio 2020).

¹⁶ R. Muzio Salvo, ‘Lettere a Faustina sull’educazione’ [1 ed. Genova, 1862], in: L. Sampolo (a cura di), *Racconti di Rosina Muzio Salvo: con alcuni scritti morali preceduti da un discorso sulla vita dell’autrice*, Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1869. Per quanto riguarda la chiusura ideologica postunitaria nei confronti di un ruolo attivo della donna nella società si veda almeno, focalizzato sulla funzione di massaia, A. Colella, *Figura di vespa e leggerezza di farfalla: le donne e il cibo nell’Italia borghese di fine Ottocento*, Firenze, Giunti, 2003.

¹⁷ Muzio Salvo, ‘Lettere a Faustina’, cit., p. 412.

¹⁸ Muzio Salvo, *Adelina*, Firenze, Soc. Tip. sulle Logge del Grano, 1846, poi in: idem, *Prose e poesie*, Palermo, Clamis e Roberti, 1852, pp. 125-256. Si cita da questa seconda edizione. In precedenza si trovano solo le *Lettere di Giulia Willet*, di Orintia Sacrati Romagnoli (1818), e le *Lettere di una italiana* (1825), scritte da Carolina Decio Cosenza, infine *Alessio o gli ultimi giorni di Psara* (1827) di Angelica Palli; tutti, tranne il terzo, romanzi epistolari.

¹⁹ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 132.

amica, Emilia. La circostanza rende particolarmente evidente il carattere contrattuale ed economico del matrimonio borghese, a cui dovrebbe seguire, nelle narrative ottocentesche, l'adulterio come anticontratto,²⁰ fondato invece sul sentimento e le affinità elettive fra i protagonisti. In effetti Adelina si innamora di un polacco in esilio in Italia, Carlo Radzwill, ma evita ogni coinvolgimento sessuale, seguendo in ciò il modello comportamentale della Teresa foscoliana. Una scelta che il giovane, tormentato da un desiderio costantemente frustrato e dal rimorso per l'impegno patriottico ormai disatteso, non riesce a concepire, criticando Teresa per la sua freddezza e, di conseguenza, Adelina che la imita. Carlo confessa infatti all'amico Stanislao che la ragazza 'non comprende nulla dell'amore'.²¹ Tuttavia, sarà paradossalmente proprio questa passione virtuale, disincarnata ma intensa e ossessiva, della 'fredda' Adelina, la quale non sopporta la minima lontananza dall'amato e cerca di conoscerne i più intimi pensieri pur negandosi costantemente,²² a turbare oltremodo Carlo, che non riesce a decifrare la stranezza di un simile sentimento. Dunque abbandona il campo, confessando all'amico: 'Fuggii, errai smanioso tutta la notte pei monti invocando un fulmine'.²³ Il successivo 'cedimento' al desiderio infrange il già precario equilibrio della coppia, determinando in Adelina una sfiancante oscillazione fra il rimorso e una passionalità morbosa, nutrita di sensi di colpa. Carlo, su cui si riversa l'intimo rovello della ragazza, a sua volta si sottrae allo scambio epistolare - 'Non mi scrivere, non chiamarmi; è forza men resti solo' - .²⁴ In seguito si allontana definitivamente, intendendo rientrare in una più familiare dimensione di impegno patriottico che risolva lo sfasamento fra pensiero e azione vissuto nella tormentata relazione;²⁵ la protagonista impazzisce e muore, rendendo evidente nel disfacimento del corpo e della mente il totale spaesamento, l'incolmabile distanza fra il suo progetto di vita e la realtà che ne impedisce la realizzazione.²⁶

Adelina vuole affermare la libertà e liceità di un amore che coniughi purezza e appagamento dei sensi. Per quanto il suo modello esplicito sia il personaggio di Teresa, con evidente transfocalizzazione della fonte foscoliana,²⁷ le radici di questa

²⁰ Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 18.

²¹ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 198.

²² '[N]on è un respingermi quel nascondermi, tacermi, ciò che ti rode l'anima? Va, che non mi ami ... no, non mi ami [...]. Come, come ingannare le pigre, lunghe, interminabili ore che da te mi dividono? [...] Quante cose ho da dirti! Vieni, vieni, mio Carlo, vieni ad inebriarmi dei tuoi sguardi [...] Conto le ore, i quarti, i minuti ...battono le 5, e tu non vieni! Non ti vedrò dunque sta mane? Non vederti! Impossibile! ... Comprendi tu cosa sia il non veder te? Gli è l'esser priva della luce, sentirsi smarrita la ragione, soffrir gli spasimi dell'agonia' (ivi., pp. 204-5). '[R]icordati... che un abisso ci divide' (ivi., p. 213).

²³ Ivi., p. 214.

²⁴ Ivi., p. 221.

²⁵ Discutendo l'interpretazione della Teresa foscoliana, Carlo mette in contrapposizione la concretezza del suo approccio al reale con l'elaborazione fantastica di Adelina ritenendo, in una lettera alla protagonista, 'che voi giocando un po' di fantasia vogliate battezzare per passione quella fievolissima larva di affetto che affacciavasi all'anima di quella donna ardentemente idolatrata; e credendo che tale sparuto sorriso basti a sedare il tumulto d'un amore delirante, condannate il sacrificio di Jacopo. Ma io tutto prosa per lungo uso ed esperienza [...] non posso, no, trovarmi d'accordo con voi tutta fantasia, vivente d'illusioni celestiali' (ivi., p. 198).

²⁶ La forza eversiva del personaggio, isolato nella sua unicità ma anche autenticità sentimentale, è espressa soprattutto nei momenti di delirio, presenti nella sezione finale dell'opera, e intitolati *Frammenti di Adelina*: si tratta di brevissime annotazioni che mostrano, nello spezzettamento del linguaggio, privo di nessi logici e anche di appropriati segni di punteggiatura, la progressiva disarticolazione del pensiero e disgregazione dell'io. Anche in questo caso è notevole la filiazione dall'*Ortis*, ma i 'frammenti' raccolti dall'amico Lorenzo e offerti al lettore presentano una struttura più tradizionale, stilisticamente vicina al resto del romanzo.

²⁷ La riscrittura dell'*Ortis* di opera di Muzio Salvo sembra dare voce e carne al personaggio di Teresa, adottando quindi il suo punto di vista, differente rispetto al testo originario; è presente anche una transmotivazione, poiché gli obiettivi di Adelina divergono da quelli di Jacopo, comportando una volontà

particolare forma del sentimento si ritrovano in una tradizione letteraria più antica, di matrice medievale.

Si osservi, infatti, quanto una nota definizione dell'amore-passione, a opera di René Nelli, costruita sullo studio della poesia trobadorica e cortese, corrisponda alla situazione della protagonista:

L'amour-passion est une entité émotive spécifique, pénétrée de croyances et de mythes éveillés par le social et renforcés par l'imitation, naissant à la conscience consécutivement au choix, irrationnel et inconditionné, que deux êtres ont fait l'un de l'autre, par surestime réciproque et de façon à s'abolir idéalement l'un dans l'autre, sans rien refouler de leur sexualité, qui, de ce fait, se trouve au contraire, valorisée excessivement: étant bien entendu que ce mode d'existence à deux ne peut leur apparaître comme définitif ni heureux, mais comme inadéquat et toujours soumis à des dépassements successifs, jusqu'à ce qu'il s'achève dans le rêve, ou la réalité, de la mort considérée illusoirement comme le seul milieu capable de lier leurs cours dans l'Absolu.²⁸

Analogamente, la passione dell'eroina di Muzio Salvo tende a una contemporanea 'esaltazione spirituale e carnale dei rapporti tra uomo e donna',²⁹ spingendo l'elicitazione dei sensi sino ai limiti del possibile e del consentito, e trovando il massimo appagamento nello stesso discorso letterario. Ciò le permette di evitare lo scandalo giuridico e sociale dell'adulterio, mantenendo la forza di un sentimento che, nella sua purezza e completezza, poiché non esclude l'investimento sensuale - Adelina pretende con foga la vicinanza fisica all'essere amato e la condivisione totale delle esperienze -, si pone come valida alternativa a una realtà dominata dalla ricerca individuale del vantaggio economico, a danno delle fasce deboli della società, ma anche da una vuota retorica patriottica. Saggia lettrice di Foscolo, la protagonista individua, come unica soluzione possibile al conflitto fra amore e dovere, la linea di Teresa, a sua volta debitrice di una lunga tradizione di passione letteraria: un intenso sentimento di natura platonica, che non metta in discussione i fondamenti della società, ma si ponga *a latere* della stessa.³⁰

La dislocazione dell'amore-passione nel romanzo, e la sua intrinseca validità, scaturiscono dal confronto con l'ottica pregiudizievole degli altri personaggi, irrigiditi nella loro parziale e stereotipata visione del reale. Il romanzo presenta, infatti, una struttura epistolare polifonica, non monodica come il modello foscoliano. Non si tratta tuttavia di un ritorno a forme settecentesche, nelle quali la dialogicità data dall'interazione fra i diversi estensori delle lettere esprime il relativismo della filosofia illuminista;³¹ nel romanzo di Muzio Salvo il confronto fra le voci dei differenti 'autori' è scontro drammatico, che mostra una protagonista tragicamente isolata

di possesso esclusivo, sia pure non fisico, dell'essere amato. Si utilizzano le categorie interpretative di G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

²⁸ R. Nelli, *L'Amour et les mythes du cœur, (suivi de) Le corps féminin et l'imaginaire*, Paris, Hachette, 1975, pp. 38-39. Per quanto riguarda la matrice trobadorica, cfr. la recensione del lavoro di Nelli, ad opera di M. Chastaing, su *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 145 (1955), pp. 102-103.

²⁹ J. Sole, 'I trovatori e l'amor-passione', in: G. Duby (a cura di), *L'amore e la sessualità*, Bari, Dedalo, 1994, pp. 93-102; p. 93.

³⁰ Per quanto esaltata, fremente, eccessiva, Adelina ricorda alcuni personaggi femminili di Jane Austen per il tentativo di coniugare non tanto 'ragione' e 'sentimento' quanto 'norma sociale' - o religiosa - e 'sentimento'. Nella configurazione della protagonista forse agisce anche l'influsso della *Nouvelle Héloïse* rousseauiana in cui Julie propone a Saint-Preux un'etica del sacrificio come reale compimento della passione amorosa, che è sempre desiderio nostalgico di una mancanza.

³¹ Si confrontino al riguardo J. Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, in particolare pp. 65-104; L. Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1979. Secondo i due autori la monodia epistolare si origina dalla tendenza all'introspezione e allo scavo psicologico che caratterizza le poetiche preromantiche e romantiche.

nell'incomunicabilità e disperatamente intenta a difendere la verità del proprio sentimento, per quanto le sue aspettative siano costantemente disattese, le sue azioni distorte e fraintese dagli altri personaggi.

Per il cinico Bernardo Vesi, che rappresenta la classe borghese emergente, disonesta e asservita a una pura logica economica, Adelina, definita a più riprese 'una romanzesca',³² incarna l'aristocrazia in decadenza, la cui raffinatezza culturale, sentimentalismo e letteraturizzazione del reale è posa e finzione, strumentale a mantenere il distacco con la borghesia incolta e a sfruttare abilmente le note del patetico per i propri vantaggi. Quando la ragazza accorre al capezzale del tutore moribondo, Vesi insinua: 'possibile siate spesso sì strana da non farvi comprendere? Detestaste colui quand'era in vita, ed ora morto il vorreste tra i viventi... Ma forse al testamento devonsi quelle lagrime... Oh! fate senno, non le sprecate sì sciocamente!'³³ All'amico Fabrizio, Vesi fornisce una versione dei fatti ancora più esplicita: 'Saltò a colei il grillo di veder crepare l'abborrito tutore, e colle paroline, colle smorfiette indusse quel boccheggiante a lasciarle tutti i propri averi. L'ipocrita or piange; ma quelle sono le lagrime del cocodrillo'.³⁴

La giudiziosa amica Emilia legge la vicenda di Adelina attraverso la lente deformante di un ottuso moralismo, e le propone una dis-educazione culturale e sentimentale che eviti soprattutto lo stimolo della lettura, ben prima che intervenga sullo scenario del racconto l'affascinante esule:

Sì, mia virtuosa Adele! Prega, incessantemente prega; e poscia immergiti nello studio; ma per l'amore di te stessa, Adele mia, guardati, come da un serpente, da tutti quei libri che potrebbero insidiarti la pace richiamandoti il cuore alla vita. [...] Guai! Guai! Adele mia, se il cuore ti avverte d'un vuoto! Ah! Guai! Tu sei eternamente perduta! [...]

lascia, lascia per ora tal genere di letture. [Victor Hugo] [...] Quando la tua mente sarà resa meno fervida dall'età, più riflessiva dagli studi, riprendi quelle letture, che or ti sarebbero fatali.³⁵

L'eccesso normativo di Emilia mette seriamente in discussione il progetto di Adelina, che dubita della liceità della propria passione, anche quando essa mantenga ancora un carattere assolutamente casto; tali incertezze esplodono ossessivamente nel delirio, includendo fra gli accusatori anche l'amante:

Perché inarchi le ciglia, Emilia mia? Perché mi dai della *incauta*? Perché ti mostri severa, ed appena lampeggiato quel tuo sdegno mi t'ascondi? Che ho mai detto, sorella? Che ho fatto? [...]

Ah sorella, l'è dunque colpa l'adorare un angiolo? dimmelo, dimmelo, accheta questa voce accusatrice ch'or tumultuante mi è sorta nel petto... ma se è colpa, perché natura diemmi un'anima avvampante di affetto?... O Emilia mia! io bruciava d'incontrarmi in un cuore che mi comprendesse [...]... come, come or rigettare un amico inviati dal cielo? [...]

[Frammenti di Adelina] Perché, perché la fonte delle mie lagrime si è esausta? lo te le offrirei di e notte, gran Dio! Ad espiazione della mia colpa... colpa l'amare! amare chi ritraevami la tua onnipotenza!... No, non è vero, non è vero! [...]

³² Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 149.

³³ Ivi, p. 175.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, pp. 143, 154. Sul 'vuoto' come percezione che induce a fantasie o azioni adulterine insiste Tony Tanner nel volume citato, riguardo a esempio al personaggio di Emma Bovary, che tenta inutilmente di colmare le carenze insite nella propria esistenza 'fino a che il lettore arriva alla tremenda intuizione che i vuoti non possono essere riempiti e che tutto ciò che Emma potrà fare infine è rassegnare la sua vita a quei vuoti' (Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 270). Il *topos* della lettura pericolosa per la donna, in quanto ne esalta la sensualità ma anche ne amplia gli orizzonti culturali, è frequente in età romantica e oltre. Si veda al riguardo V. Gusso, 'La lettura corporea. Il rapporto tra fisicità e pratica del leggere in una selezione di brani di autori ottocenteschi', in: *Biblioteche Oggi*, 4 (1999), pp. 64-74.

Ma sapete voi cosa sia l'aver un fuoco nell'anima e comprimerlo? Sapete cosa sia questo bisogno prepotente, irresistibile, di trovare un eco al vostro cuore, ai vostri pensieri, un essere che pianga al vostro pianto vi sorregga nel dolore, vi parli di cose che la turba degli uomini non comprende? E se il sapete perché condannate questo slancio che tutta mi sublima? ... Chi? Chi osa condannarlo? ...Ahi! ...tu stesso ... Carlo! ... tu! ... tu stesso!...³⁶

Infine fra gli interlocutori di Adelina, di fatto suoi oppositori, vi è l'amante, il cui linguaggio aulico e iper-romantico camuffa una visione alquanto ordinaria dell'amore come possesso fisico, inadeguata a fronteggiare le crisi morali della protagonista:

Forse invidia la sorte di quei momenti di celeste beatitudine che al vostro fianco rapivami a me stesso, ha spalancato tutte le caterratte del cielo onde vietarmi di assaporare le delizie che voi, angelica creatura, voi sola mi spargete nell'anima [...]

[All'amico Stanislao] Fratello! fratello!... Questo mio cuore si è cangiato in altare... qui... qui ho sentito palparla... qui ebbro, furente d'amore l'ho stretta... Oh anche la gioia può uccidere! [...]

Mentre che inebbriandomi nell'angelico amplesso trasfondo su i convulsi suoi labbri le divoranti mie fiamme, sento la faccia inondarmi delle sue lagrime, ed essa svincolatasi da me, asconde il viso tra le palme, trema a verga a verga e cade priva di sensi... Un grido spaventevole mi rugga nel petto... Ahi! gli è il grido del rimorso... Eppure il soffoco, e forsennato contro lei mi adiro! [...]

[Adelina a Carlo] E fosti proprio tu che chiamasti *un capriccio* quel mio rapido passare dall'ebbrezza alla mestizia?³⁷

La struttura epistolare presenta quindi una plurivocità assente nel modello foscoliano,³⁸ e offre al lettore, nei personaggi e nelle lettere del marito avido speculatore, dell'amica occhiuta moralista, dell'amante superficiale, i diversi tasselli di una mentalità neo-borghese che incardina la triade risorgimentale Dio-Patria-Famiglia a prosaici interessi economici o politici: in questo contesto l'amore di Adelina viene marginalizzato, confinato 'nel carcere del sentimentalismo romantico'³⁹ come realtà fittizia, scaturita da fantasie di una 'romanziera', un'avida lettrice che ha sovrainterpretato il mondo esterno, modellandolo sui toni di un'emozionalità accesa ed esasperata.

Muzio Salvo, invece, tenta attraverso la sua protagonista di determinare l'accettabilità sociale del nucleo vivo e ardente del pensiero romantico, la 'passione onnipossente' la quale, come l'autrice afferma nella prefazione al romanzo, conduce a 'l'abisso' una donna da 'gl'incantevoli pregi', precipitata però a causa, *in primis*, de 'la tirannide', poi del 'proprio cuore';⁴⁰ la disposizione dei termini non è casuale, individuando precise responsabilità. Il testo introduttivo, ponendo subito all'attenzione lo spiazzamento tragico della protagonista, definita affettuosamente la

³⁶ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 183, 193, 240, 251-252. I frammenti - la sezione più interessante di un'opera carente sotto diversi punti di vista, in particolare stilistico - sono sapientemente costruiti tramite la giustapposizione di esortazioni, riflessioni, consigli, ammonimenti, con cui i diversi personaggi hanno tentato di direzionare il comportamento di Adelina; i diversi interventi affiorano nella sua mente come ricordi angosciosi, potenziando lo smarrimento identitario della ragazza, incapace di ricondurre a unità le sfaccettate e contraddittorie immagini del sé che i brani epistolari mostrano.

³⁷ Ivi, pp. 195, 215, 220, 220.

³⁸ M. Bachtin, 'La parola nel romanzo', in: idem, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230.

³⁹ G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980, p. 50.

⁴⁰ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 129.

‘mia Adelina’,⁴¹ stimola quindi l’*allegiance* del lettore riguardo al personaggio,⁴² costretta al suo destino esiziale da una indefinita oppressione tirannica e, solo in seconda istanza, dalla sua indole appassionata. Le tecniche di straniamento, attuate nello svolgersi della vicenda tramite la struttura epistolare polifonica, daranno corpo alle forze nemiche della protagonista, determinando altresì la distanza critica fra chi legge e gli altri ‘attori’ della vicenda, tutti in qualche misura colpevoli della morte di Adelina.

L’amore/passione, in sé legittimo e al tempo stesso in linea con i canoni rappresentativi del Romanticismo europeo, perché audace, totale, ma anche sacralizzato, appare straniato, filtrato dalla visione miope e sanzionatrice della collettività.⁴³ Ciò nonostante, il personaggio della protagonista, nella conclusione dell’opera escluso dagli altri anche a livello delle funzioni comunicative poiché parla un linguaggio degli istinti - desiderio, paura, rimorso - sempre più disgregato in relazione alla perdita della ragione, quando la distanza fra il suo progetto di vita e la realtà diventa incolmabile, appare portatore di una ‘verità’ e di un’evidenza rappresentativa che si esprime non solo nelle parole, ma anche nel fisico macerato dalla sofferenza. Il corpo avvizzito e privo di attrattive della giovane abbandonata diventa, nella sua stessa percezione peggiorativa, scarto, oggetto deformato e degradato, simbolo di rifiuto, di chiusura alle istanze della pura passione muliebre in una società androcentrica, impegnata a costruire l’immagine della futura nazione; in essa, come ha ben dimostrato la ricerca di Alberto Mario Banti sulle ‘figure profonde’ del discorso nazionale,⁴⁴ non è contemplato l’amore *tout court*, soprattutto quando esso compporti forme di protagonismo femminile.

A chi non farei pietà? Ero bella, splendida di poesia... Ora? la mia pelle, la mia carne si sono invecchiate... il cuore mi s’è irrigidito... Ah se tu tornando mi respingessi! [...] Una sventurata, diserta, non avente altro che il cuore, a te questo consacra, tutto tel dona... e tu barbaro lo respingi, il calpesti! Ah! rendimi almeno la freschezza del genio, il gusto per le arti, la mia virtù... La virtù! cos’è la virtù? no, non vò saperlo, al solo nomarla sentomi agghiacciar tutta... [...] Ma dillo, dillo crudele; potrai tu incontrare sulla terra altra donna che pari alla tua Adele ti comprenda? impossibile! Perché la sua mente, il suo cuore erano partecipazione della tua mente, del tuo cuore... Credi poter imbatterti in altra che sappia amarti tanto? No, no, il cuore che hai spezzato è fuso nella poesia, nel fuoco... Come? Non è vero? ... Ah! Piangete tutti... l’amore è sparito dalla terra [...]. Cosa son io? Un fiore? no, il fiore è vago, odoroso ... Un cencio? Strana parola! ma un cencio sì, poiché egli mi ha respinta, conculcata al terreno...⁴⁵

Secondo Enrico Ghidetti la follia di Adelina ispira l’analoga dissoluzione mentale di Maria nella verghiana *Storia di una capinera* (1871);⁴⁶ chi scrive ha rintracciato, sulla

⁴¹ Ibidem.

⁴² M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 84 sgg.

⁴³ Un esempio di passione virtuale ma al tempo stesso ricca di investimento sentimentale è rappresentato, fuori d’Italia, da *Le affinità elettive* (1809) di Goethe, dove l’adulterio ‘mentale’ darà un frutto reale nel bambino che assomiglia non ai genitori ma ai potenziali amanti.

⁴⁴ ‘1. la nazione come parentela/famiglia; 2. la nazione come comunità sacrificale; 3. la nazione come comunità sessuata, funzionalmente distinta, cioè, in due generi diversi per ruoli, profili e rapporto gerarchico’ (A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. vi).

⁴⁵ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 239, 242-244, 246. L’ultima frase non fa parte dei ‘frammenti’; in una lettera della governante di Adelina a Emilia la prima racconta di aver visto la ragazza scrivere su un foglio queste parole.

⁴⁶ E. Ghidetti, *L’ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni, 2000, p. 127.

base di questa ipotesi, precisi riferimenti testuali.⁴⁷ Evidenti, inoltre, le somiglianze di trama - due giovani donne sono condannate, per motivi economici, a un 'imprigionamento' fisico e mentale, l'una in un matrimonio di convenienza, l'altra nel ruolo monacale - e l'affinità tematica rispetto al motivo e all'ermeneutica dello spaesamento, la cui presentazione straniata, contrapposta all'ostilità o all'indifferenza degli altri personaggi, conduce il lettore a rivedere gli stereotipi sociali, individuando l'ingiustizia e l'orrore di una condizione femminile forzata all'assunzione di ruoli inaccettabili.⁴⁸

Il continuum patetico della follia è infatti interrotto dalle annotazioni sprezzanti di Vesi, che rivolgendosi all'amico lo apostrofa in tal modo: 'Hai tu visto quella *cara gioia*? *L'esimia mia moglie?*',⁴⁹ e dalle velleitarie invocazioni di Carlo ('Ah! Perché me le strappai dal fianco? Perché forsennato fuggii?'),⁵⁰ che vaga senza meta per l'Italia; ma tutta la dinamica del romanzo è in effetti strutturata nella relazione tensiva fra il discorso di Adelina e il controcanto degli altri personaggi, che impedisce al lettore un'esperienza immersiva nella vicenda, dando luogo alla costante percezione di più punti di vista antagonisti. Allo straniamento di tipo verghiano, per cui l'agire della protagonista appare positivo ed efficace, in ultima analisi 'giusto', proprio perché criticato e disprezzato da personaggi stereotipati che incarnano le energie negative, malevole, talvolta refrattarie al cambiamento, del corpo sociale, si collega, potenziandone gli effetti, una tecnica straniante di tipo pre-brechtiano,⁵¹ tale tecnica, attuata attraverso l'abile montaggio di lettere fra loro 'oppositive', anche stilisticamente, obbliga chi legge a distanziarsi analiticamente dalla vicenda, per orientarsi nei diversi piani di realtà e interpretativi che essa presenta. Il doppio straniamento permette di percepire la novità di un romanzo che, sia pure caratterizzato da una tenuta stilistica non omogenea, propone un'immagine ribaltata della società risorgimentale, nella quale una donna può essere punita con la follia e la morte proprio per la sua onestà e coerenza intellettuale, mentre sarebbe perfettamente accettata dal sistema sociale se subisse passivamente un sordido matrimonio d'interesse (ottica di Bernardo Vesi), evitando ogni stimolo intellettuale (ottica di Emilia), oppure se infrangesse le norme giuridiche e religiose commettendo adulterio con leggerezza (ottica di Carlo).

La demenza finale di Adelina ne sigla la tragica dislocazione; il suo 'esilio mentale' mostra uno spaesamento ben maggiore rispetto al vero esule Carlo, la cui condizione trova un radicamento identitario nell'azione patriottica a cui continuamente ritorna col pensiero; ma si osservi che per tutto il corso della vicenda la protagonista, il cui sguardo è rivolto indietro, ai modelli letterari del passato, vive

⁴⁷ Si osservi ad esempio: [Adelina] 'Avea scelto quel cuore per asilo... il mio asilo è ora la tomba... La tomba! Ah! scender sola nella tomba!! [...] Ah! sì. Io l'amo, io l'amo, ed il mio amore è un perenne delirio' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 240, 244). [Maria] 'Ora che son rinchiusa vivente nella tomba, quest'amore si è fatto un delirio, una collera, una rabbia!...' (G. Verga, 'Storia di una capinera', in: idem, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 125-214; p. 195). [Adelina] 'Carlo! mio Carlo! Come hai potuto strapparti da me?' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 240). [Maria] 'Perché me l'hanno strappato? Perché me l'hanno rubato il mio Nino?' (Verga, 'Storia di una capinera', cit., p. 198). [Adelina] 'Ah! potessi vederti almeno un istante... e poi morire... Ma ove sei! ove sei?' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 239); [Maria] 'Voglio vederlo! voglio vederlo! una sola volta! un momento solo!...' (Verga, 'Storia di una capinera', cit., p. 197). Riguardo all'ipotesi di Verga 'lettore' di Muzio Salvo si veda Bombara, 'Dare una voce', cit., pp. 69-70.

⁴⁸ Interprete di Foscolo e ispiratrice di Verga, la misconosciuta Muzio Salvo si inserisce in un ideale canone letterario ottocentesco a dominanza maschile enucleando e ponendo in massimo risalto, dall'opera del primo, l'esperienza di una passione distante dal sentire comune, irrimediabilmente 'altra'.

⁴⁹ Muzio Salvo, *Adelina*, cit., 237. Come nelle precedenti citazioni, il corsivo è nel testo.

⁵⁰ Ivi, p. 245.

⁵¹ B. Brecht, *Scritti teatrali I*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 84-95.

un 'destiempo', per usare un termine coniato dall'esule polacco Josef Wittlin,⁵² 'uno sradicamento temporale, uno sfasamento nei modi del percepire e percepirsi o no parte integrante del tempo di una collettività'.⁵³ La follia ha un preciso valore di denuncia,⁵⁴ spiazzando il lettore inducendolo a comprendere le possibili ragioni di una violenta esclusione del sentimento amoroso in una società ormai 'inquinata' dagli interessi prevalentemente economici di una classe borghese in ascesa e dall'urgenza di un'azione politica collettiva che sacrifica le esigenze e, talvolta, azzerando l'interiorità dei singoli individui.

La vita spezzata di Margherita Royn fra amori libreschi e disillusione

La figura di Cettina Natoli (1867-1913), colta nobildonna messinese autrice di diversi romanzi, alcuni rimasti inediti,⁵⁵ collaboratrice di periodici,⁵⁶ pittrice, musicista, apprezzata agli esordi dagli intellettuali,⁵⁷ sopravvive solo in pochi repertori dedicati alle donne scrittrici,⁵⁸ forse anche per la minima attrattiva esercitata sull'immaginario da un'esistenza piatta, equilibrata, che attraversa senza ripercussioni un'epoca di profondi rivolgimenti sociali e culturali. Sposa diciottenne del marchese Giovanni Ajossa, Natoli coltiva senza problemi le sue inclinazioni, riversando soltanto nella scrittura, di 'morbosità decadente'⁵⁹ le inquietudini e il malessere derivanti dal disfaccimento della classe aristocratica cui lei stessa appartiene e dal crollo di un sistema elitario di valori basato sul culto del bello e dell'apparenza di fronte alla progressiva mercificazione del tessuto sociale. I suoi personaggi, 'uomini e donne, perdono gli aloni misteriosi, per alcuni eccitanti, che possedevano presso altri e più famosi scrittori (si pensi a D'Annunzio) per rivelarsi maschere meschine di un'epoca e di un ambiente in piena crisi'.⁶⁰ Strenui difensori a parole dell'amore appassionato e disinteressato, i protagonisti dei diversi romanzi natoliani si rivelano dei nevrotici, incapaci di concretizzare in azione la propria visione alternativa della vita, e di fronteggiare gli ostacoli di un mondo che viene sempre sperito attraverso la lente rassicurante del filtro letterario.

In *Margherita Royn* (1886) la nobile protagonista ama intensamente Riccardo Olivieri, artista povero e borghese; il legame, inaccettabile per ragioni economiche e

⁵² J. Wittlin, 'Splendore e miseria dell'esilio', in: *Settanta*, 24 (1972), pp. 33-42.

⁵³ E. Trapanese, 'Narrare, narrarsi l'esilio', in: *Funes. Journal of narratives and social sciences*, 1 (2017), pp. 2-13; p. 6.

⁵⁴ 'Chi agisce per motivi diversi da quelli comuni, o resta inerte ai motivi comuni, è agli uomini oggetto di meraviglia e di paura e, - come cosa da non sapersi da che parte prendere - per la riluttanza degli uomini a supporre in un loro simile un motivo che trascenda la loro mentalità, - d'ingiurioso sospetto. [...] La società che non può difendersi dalle verità enunciate da quelli, che per lei sono rivoluzionari e che minacciano la sua sicurezza, "onestamente" rispondendo con argomenti razionali agli argomenti, ma solo opponendo la violenza e materialità del suo esistere come dato di fatto - quando non li può imprigionare come delinquenti, può porre così la pregiudiziale della pazzia e non incaricarsene' (C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1982, p.183).

⁵⁵ *Margherita Royn. Una storia d'amore*, pubblicato nel 1886 come *Eola*; *Fiori di serra* (1890) e *Fiocco di neve* (1896) come *Espero*; *Finch'io viva e più in là* (1899), *Granelli inutili* (1902), *Verso la vita* (1912); gli inediti *Nadia*, *Sacrificio*, *Foglie di rosa*; infine *Le mie cinque giornate di Messina 28-12-1908/1-1-1909*, (1914), dolente racconto autobiografico delle vicende che seguono il devastante terremoto messinese.

⁵⁶ *La Vita italiana* e *Flegrea*, dirette rispettivamente da Angelo de Gubernatis e Riccardo Forster.

⁵⁷ 'Andrea Maffei, la definiva una scrittrice piccola di età, ma grande di sentimenti [...]. Ruffini, De Gubernatis e molti altri [...] la spronarono a proseguire' (G. Canevazzi, 'Cettina Natoli-Ajossa (Espero)', in: idem, *Profili di scrittrici italiane*, Lecce, Lazzaretti, 1898, pp. 119-133; p. 122).

⁵⁸ Un brevissimo profilo è presente in M. Bandini Buti, (1941-2), 'Aiossa Natoli Concettina', in: idem, *Poetesse e scrittrici. Enciclopedia bio-bibliografica*, vol. II, Roma, Istituto Editoriale Italiano C. Tosi, 1941-2, p. 22; più esauriente G. Molonia, 'Cettina Natoli Ajossa', in: M. D'Angelo & G. Molonia (a cura di), *Donne a Messina. Storia delle donne come storia della città*, Messina, MD Edizioni, 2014, pp. 154-155.

⁵⁹ A. Santoro, 'Cettina Natoli Ayossa Grifeo', in: M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico*, Siracusa, E. Romeo, 2006, pp. 761-762; p. 761.

⁶⁰ Ibidem.

di casta, viene vissuto esclusivamente sul piano virtuale della corrispondenza epistolare. L'inermità di Margherita si origina in primo luogo da una ipersensibilità fisica intimamente contraddittoria, poiché da un lato impedisce il contatto diretto con il mondo esterno ma al tempo stesso esige una costante esaltazione dei sensi, ottenuta tramite stimoli culturali, visivi, musicali, e un assiduo lavoro di fantasia, facendone derivare l'inevitabile frizione tra immaginazione e realtà, finché la prima rischierà di invadere e assorbire l'esistenza effettiva della giovane donna.⁶¹ Lo scarto fra spazio mentale e reale diventa luogo di elaborazione creativa e formazione identitaria, ma al tempo stesso di incauta falsificazione degli eventi: Margherita inventa per lettera uno scenario drammatico, che mette in campo la violenta opposizione paterna al matrimonio e il profilarsi di temibili pretendenti, per suscitare la risposta emotiva dell'innamorato e definire una propria fascinosa identità di *damsel in distress*. Quando si realizza effettivamente la circostanza solo immaginata, Riccardo non vi crede, ritraendosi disgustato di fronte a una commistione per lui inaccettabile fra vita e costruzione fantastica; la coppia si dissolve, finendo per contrarre matrimonio con persone diverse. Il *displacement* di Margherita, di evidente matrice flaubertiana,⁶² diventa ingestibile nel momento in cui, frequentando abitualmente Riccardo ormai sposato, la protagonista comprende di non poter più accordare la sua fervente attività immaginativa romanticizzata, nutrita di melodrammi verdiani, romanze di Tosti, letture sentimentali, con una realtà prosaica dove non c'è spazio per l'antico innamorato, dominata invece dalla figura ingombrante di un marito che pretende attenzioni, cercando di mantenere a ogni costo il possesso della donna.⁶³ Margherita non commette, come la Emma flaubertiana, adulterio; la sua energia amorosa si mantiene sul piano virtuale, implodendo verso lo stesso corpo desiderante, che viene progressivamente distrutto dalla passione impossibile: 'i contorni delicati del volto erano indecisi, sfumati: pareva cominciassero a disfarsi'; 'Gli occhi neri si erano ingranditi, dilatati nella magrezza del viso lungo e sfinito; il naso s'era fatto più sottile, la pelle pareva stirata sulle ossa, la bocca s'era allargata nelle guancie sbiadite'; 'gli occhi neri e profondi, dallo sguardo infinitamente triste, s'erano incavati in un cerchio nerissimo; un visino pallido, sfinito, tutto occhi'.⁶⁴

Anche in questo romanzo è quindi presente un amore atipico, descritto secondo un'ottica inusuale poiché erode l'individuo, minandone le facoltà mentali ma anche la stessa fisicità. La tecnica di straniamento, che rende palese il divario fra il sentire di

⁶¹ Così viene presentata Margherita nell'esordio della narrazione: 'Era una natura debole, languida, straordinariamente sensibile, eccessivamente nervosa, che si alterava, si esaltava, si trasformava per la tensione dei nervi, per la sovraeccitazione della fantasia. In quel momento Margherita stava col braccio appoggiato sulla scrivania, pensando; era nell'abbandonamento che succedeva alle più forti esaltazioni del cuore. [...] La manina bianca ricadeva, stanca, sopra un libro aperto, e l'unghia rosea dell'indice era ancora ferma là, dove aveva sottolineate quelle parole: che cosa è la vita senza l'amore?!'(C. Natoli [Eola], *Margherita Royn. Una storia d'amore*. Napoli, Tipografia privata, 1886, pp. 9-10).

⁶² Come Emma 'vive e ama secondo il modello delle storie di seduzione e tradimento che legge nei romanzi e nelle riviste femminili illustrate' (K.R. Scherpe, 'La lettera "A" e altri media nel romanzo d'adulterio', in: E. Villari (a cura di), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 137-156; p. 148), così Margherita prova solo i sentimenti che legge, anzi li prova solo perché li legge; in entrambi i casi 'l'erotismo della lettura e della scrittura [...] si iscrive nel corpo della donna che ama' (ivi, p. 150).

⁶³ '[S]e la strinse così forte che ne sentì i battiti del cuore, e posò lungamente le sue labbra febbricitanti sulle labbra di lei, tumide, semiaperte, rosse, che parevano sanguinanti. [...] Mi prese un desiderio febbrile di stringerti fino a soffocarti, di vederti morire almeno per opera mia. [...] E pensava con gioia infinita di stringersela forte al cuore e baciarla sulla fronte, sugli occhi, sulla bocca, succhiandole le labbra lungamente, voluttuosamente. [...] D'un tratto Margherita si sentì soffocare, le mancò il respiro, voleva gridare, ma Florestano le aveva chiusa la bocca coi suoi baci lunghi, violenti, l'aveva presa fra le sue braccia, come una bambina, se la stringeva al cuore e nell'impeto della passione febbrile le diceva mille cose incoerenti, sconnesse, ma piene di passione colme di ebbrezza, traboccanti di voluttà' (Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 119-120, 135, 164, 165).

⁶⁴ Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 207, 219, 225.

Margherita, la sua visione del mondo, e la realtà effettiva è da rintracciarsi proprio nella raffigurazione espressionistica della protagonista, magrissima e allucinata, dal corpo estenuato e fantasmatico, affine alla Fosca tarchettiana⁶⁵. Inoltre, risulta particolarmente significativo il modello della coppia Usher, dal racconto di Poe, la cui esistenza emarginata rispecchia la condizione sospesa fra vita e non-vita - che sia una sterile incursione nel piano dell'immaginario o morte *tout court* - della protagonista di Natoli. Come Roderick, Margherita è potentemente colpita da ogni stimolo sensoriale, per quanto poi ricerchi avidamente questo tipo di sensazione, dolorosa ma intensa.

S'impressionava, si alterava per uno scricchiolio della sedia, per qualche cosa che strisciava sul tavolo, per lo stridio d'una finestra che si chiudeva; dopo poco, sbatacchiava, ella stessa, un uscio, rumorosamente; scricchiolava le dita, con le unghie rosee batteva sui vetri, stringeva forte i denti per farne uscire un suono stridulo, strisciante, e provava un'acre sensazione di piacere, una soddisfazione arcana, ma forte. Dopo quell'impressione violenta, il volto si faceva rosso, le arterie palpitavano furiosamente e ricadeva sopra una sedia, stanca, sfinita.⁶⁶

Entrambi i tormentati personaggi provano un attaccamento ossessivo alla propria casa, che ne modella l'identità: Margherita in ogni trasferimento fa riprodurre con esattezza il suo studiolo, carico di oggetti che corrispondono a care memorie, quali quadretti e lettere legati alla relazione con Riccardo. Come Roderick non può abbandonare la dimora degli Usher, così Margherita è legata a uno spazio che appare confortante ma al tempo stesso fagocitante, poiché ne blocca l'azione, confinandola a un passato che non viene mai superato, perché costantemente rielaborato e 'ricreato' come ricordo vivo nel presente.

Con Madeline la protagonista di Natoli condivide l'aspetto spettrale, commovente ma al tempo stesso perturbante, perché sospeso fra animato e inanimato.⁶⁷ Nel corso della vicenda infatti sempre più il corpo di Margherita si assottiglia, scompare, acquista una *facies* cadaverica, si dissolve, poiché corrisponde all'impossibilità del desiderio, svelando la fondamentale insensatezza di un amore irreali, libresco, nutrito soltanto dai giochi della mente. E al vuoto della passione inane di Margherita corrisponde il pieno fastidioso del corpo del marito Florestano, che pretende, tormenta, nel tentativo di consolidare quell'unione matrimoniale sancita dalla legge. È stato notato che nell'opera 'c'è la ricerca dell'evento strano, dell'accadimento inaspettato, non più appartenente alla tipologia del romanzo popolare o d'azione, ma teso verso l'inchiesta nel malato, nel torbido':⁶⁸ Margherita, gravemente malata, sarà infatti uccisa dal marito geloso che, in una scena macabra e violenta, la soffoca e quasi divora, fra baci e amplessi, poiché la donna, nel delirio, ha apostrofato il coniuge col nome dell'amato. La 'stranezza' consiste comunque già nella

⁶⁵ In entrambi i casi 'la malattia, soprattutto psichica, si accampa con forte ambiguità superando la concezione di un "negativo" naturalista, per coinvolgere insieme livello artistico e componenti inconscie' (I. Crotti, *Lo sperimentalismo di Tarchetti*, in: I. Crotti & R. Ricorda (a cura di), *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992, pp. 37-47; p. 44).

⁶⁶ Natoli, *Margherita Royn*, cit., p. 9.

⁶⁷ Ci si riferisce specificatamente all'*Unheimlich* freudiano. È noto come Sigmund Freud, nella trattazione di questa particolare esperienza emotiva e psichica, prenda le mosse da una riflessione dello psichiatra tedesco Ernst Anton Jentsch (1867-1919) sul 'dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero' (S. Freud, *Il perturbante*, a cura di Carlo L. Musatti, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 26). La percezione di Margherita e Madeline come esseri fantasmatici, sospesi fra vita e non-vita, è certamente destabilizzante, anche se in questo caso si potrebbe considerare, sempre seguendo la teorizzazione freudiana, l'aspetto di 'relazione con la morte', annoverato dallo psichiatra viennese tra i fattori 'che trasformano l'angoscioso in perturbante' (Freud, *Il perturbante*, cit., p. 61).

⁶⁸ A. Santoro, *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli, Federico & Ardia, 1987, p. 79.

connotazione mortuaria del personaggio, segno di uno spegnersi della vitalità che l'omicidio non fa che portare alla luce.

[C]on un grido di desiderio infinito, sollevatala fra le sue braccia si mise a baciarla, a baciarla sulla fronte, sugli occhi; nel collo, nelle labbra, ardentemente, furiosamente, disperatamente, rudemente [...]; la stringeva ancora più violentemente, con passione brutale, con rabbia disperata. Ella si dibatteva debolmente, le mancava il respiro, avea gli occhi sbarrati, e sotto quella stretta violenta la debole personcina si stirava, si contorceva convulsa. [...] L'esile corpo della vittima si contrasse nervosamente ancora, poi si distese, raffreddandosi, irrigidendosi; gli occhi vitrei, spalancati, erano iniettati di sangue. [...] In quel triste silenzio si udiva lo schioccare dei baci furenti di Florestano. Era una scena voluttuosa e feroce, d'amore e d'odio, di baci e di morte.⁶⁹

Il furore cannibalico di Florestano non è casuale e la stessa descrizione lenta, oggettiva, che indugia sui particolari ha un suo significato: la scena rivela definitivamente l'inattualità del sentire romantico, ormai relegato nel mondo della pura immaginazione, e anche il suo potenziale distruttivo. Scontrandosi con la realtà l'amore-passione si converte in odio: dell'eterna coppia Eros e Thanatos solo la Morte campeggia sulla scena.

Conclusioni

L'amore 'di carta' di Margherita, di cui si può leggere, scrivere, ma che non si riesce a vivere, ha distrutto in lei ogni possibilità di interagire positivamente col mondo esterno. Tuttavia, il romanzo va oltre le vicende individuali, mostrando quanto il paradigma romantico non possa più ambire a raffigurare e spiegare il reale. Qualche anno prima di Margherita Royn, Verga ha raccontato in *Tentazione!* (1883) un altro atroce *fait-divers*, lo stupro e l'efferato omicidio di una contadina, a opera di tre giovani 'normali', sconvolti casualmente da una pulsione sessuale irrefrenabile. La dislocazione fra pensiero e azione è ormai assoluta e irrisolvibile: se il sentimento di Adelina permette di costruire una progettualità che ambisce a incidere sul reale, per quanto poi sconfessata dagli eventi, e corrisponde a una visione del mondo più positiva e produttiva rispetto all'aridità sentimentale, alla rigidità moralistica o all'astrattezza degli altri personaggi, la volontà di amare di Margherita gira a vuoto, si ripiega su sé stessa; vorrebbe esprimere la possibilità della passione e del pensiero sublimante nella società mercificata, ma non riesce ad acquisire solidità, si risolve in lamento, malattia estenuata, nostalgia di un passato che è esistito solo in potenza. Adelina utilizza la cultura libresca come bussola per orientarsi nel reale, Margherita la sostituisce interamente al mondo intorno a sé.

In entrambi i casi, comunque, le due eroine, esiliate in un mondo che per ragioni diverse non ne accetta le istanze, con maggiore o minore efficacia danno voce e corpo al desiderio femminile, sempre in secondo piano nella società patriarcale italiana dell'Ottocento; l'incrocio fra straniamento e spaesamento nelle due opere definisce la profonda, abissale distanza fra la loro volontà e un contesto sociale rigido, imprigionante. In questo iato si situa l'interpretazione critica del lettore, che può ribaltare la stereotipia sociale, da un lato accettando la naturalità *dell'amour fou* che vivono le protagoniste, dall'altro individuando nel reale, al di là degli atteggiamenti ipocriti di saggezza o perbenismo, la violenza e la chiusura ideologica di un sistema che allontana l'Altro da sé, lo degrada e lo elimina. Sulla scena restano, come emblemi di non appartenenza, la malattia e la follia, immagini di menti e corpi consunti che,

⁶⁹ Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 230-231.

come avviene per Emma Bovary, subiscono irreversibilmente ‘processi di rarefazione, disintegrazione e perdita di contorno’.⁷⁰

Parole chiave

amore-passione, adulterio, Rosina Muzio Salvo, Cettina Natoli, scrittrici siciliane

Daniela Bombara, laureata in Lettere presso l’Università di Pisa, dottore di ricerca presso l’Università di Messina, docente nei licei, si occupa di letteratura italiana dell’Ottocento e del primo Novecento, di letteratura femminile, dei rapporti fra forme letterarie e musicali, di videogiochi e letteratura.

Ha curato i seguenti numeri monografici: *Tematiche del sottosuolo nella letteratura e cultura italiane in Rivista di studi italiani*, 2 (agosto 2018); *Epifanie entomologiche nella cultura italiana*, con Ellen Patat & Stefania La Vaccara, in *Filoloski pregled, The Philological Review*, 1 (2019); *La Sicilia a firma femminile: uno sguardo diacronico e sincronico dal XV al XXI secolo*, con M. Martin Clavijo & S. Todesco, in *Rivista di studi italiani*, 1 (aprile 2020).

Alcune recenti pubblicazioni: ‘In Defense of Marginalized Music: Pirandello from the 1910s through the 1930s’, in: L. Sarti & M. Subialka (a cura di), *Pirandello’s Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2017, pp. 117-136; ‘La città negata nelle opere di Maria Messina’, in: *Italienisch Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 40, 1 (2018), pp. 27-44; ‘Il topos della giustizia negata o deviata negli scenari siciliani di Nino Martoglio e Ugo Fleres’, in: *Forum Italicum*, 1, 53 (2019), pp. 425-442; ‘The invention of a rational fantastic in Leopardi’s writings, from Zibaldone to Operette Morali’, in: S. Wright, M. Epstein, M. Cervato & G. Santi (a cura di), *Mapping Leopardi: Poetic and Philosophical Investigations*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholar Press, 2019, pp. 118-142; ‘La letteratura in gioco tra Inferni danteschi, feuilleton, Boiardo, Ariosto, Pitre’, in: L. Brignoli (a cura di), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis 2019, pp. 277-287; ‘“Tu hai voluto studiare questi cantucci di umanità, che sanno di vecchia polvere...”. Ada Negri e Maria Messina, scritture affini e diverse della marginalità’, in: *Rivista di letteratura italiana, ‘Da lagrima in diamante’. Ada Negri a 150 anni dalla nascita*, a cura di B. Stagnitti, 38, 1 (2020), pp. 29-38.

Università degli Studi di Messina
Facoltà di Lettere
Dipartimento di Civiltà antiche e moderne
Località Santissima Annunziata,
Via A. Giuffrè, 98168 Messina ME (Italia)
daniela.bombara63@gmail.com

⁷⁰ Tanner, *L’adulterio nel romanzo*, cit., p. 316.

SUMMARY

***Amour fou* between displacement and estrangement in two Sicilian writers of the Nineteenth Century**

Rosina Muzio Salvo and Cettina Natoli

This research aims at investigating the *topos* of love as deep and extreme passion, in opposition to social stereotypes, in two novels by two Sicilian female writers of the Nineteenth Century, *Adelina* (1845) by Rosina Muzio Salvo (1815-1866) and *Margherita Royn* (1886) by Cettina Natoli (1867-1913). In *Adelina amour fou* is in conflict with the patriotic needs and the moralism of the newborn middle-class society; in *Margherita Royn*, an overliterary, different kind of love clashes with the materialism and commercialization which dominate in late Nineteenth century. Adelina's displacement is highlighted by the structure of the polyphonic epistolary novel, in which the protagonist's 'reasons of the heart' are opposed to the opinions of all the other characters; according to a process of Verghian estrangement (Luperini, 1974), they convey a distorted picture of her passion and consider it a weird, unacceptable fact. Margherita is able to see reality only through an overly literary lens of extreme sentimentality; her isolation is manifest in the depiction of her body, consumed by an adulterous passion which contrasts with her husband's rough physicality; overcome by jealousy, he will end up killing her.