

FASCINO E TRAPPOLE DEL FANTASTICO NELLE OPERE DI ADA NEGRI

DANIELA BOMBARA
(Università di Messina)

Abstract

The aim of this paper is to examine the forms of the fantastic in Ada Negri's writings. The starting point are two critical essays by Farnetti (1988) and Alpini (2009), which will be considered in order to clearly define the role played by the use of supernatural and surreal elements in the works by Negri, who is generally classified as a realistic fiction writer. The present study intends to demonstrate that, specifically in contrast with Alpini's opinion, Negri's fantastic only partially discloses the hidden and deep female 'Self', leading to a female empowerment. In fact, in most cases, it reveals the conflict between reality and imagination, traditional and innovative points of view on existence, patriarchal/agrarian society and rising industrial capitalism, androcentrism and the recognition of a central role of women, albeit not providing solutions. Indeed, Negri's fantastic highlights the distressing nature of modern times, focusing on the unbearable condition represented by the society of the 'past' but, at the same time, on how unattainable the society of a 'close future' is.

Keywords: Ada Negri, ghosts, uncanny, revenants, crisis of the twelfth century, woman's role

Introduzione

Non è immediato collegare alla dimensione del fantastico un'autrice come Ada Negri, profondamente coinvolta nel reale, sia per vicende biografiche che per esiti letterari: le sue giovanili raccolte di liriche (*Fatalità*, 1892; *Tempeste*, 1895) sono infatti così decisamente orientate alla difesa delle ragioni del proletariato – classe a cui Negri rivendica orgogliosamente l'appartenenza – o comunque legate in vario modo al 'sociale', da suscitare la nota condanna crociana di 'impoeticità'

(Croce, 1906:413-430). La successiva fortunata esperienza giornalistica alimenta una narrativa che mostra di attingere direttamente alla vita quotidiana raccontando, almeno ne *Le solitarie* (1917), prima silloge di racconti, “umili scorci di vita femminile”, presentati come “referti testimoniali assolutamente oggettivi” (Gambaro, 2010:140). “Le vidi, queste donne. Le conobbi, le studiai, le riprodussi, cercando di attenermi il più crudamente possibile alla verità”, afferma la stessa Negri nella prefazione alla prima raccolta (1917:p.v.), manifestando un interesse per la condizione femminile che rimane centrale nella sua produzione e polarizza, soprattutto in tempi recenti, l'attenzione della critica (Gorini Santoli, 1995; Folli, 2000:111-173; Carton-Vincent, 2015:83-95; Zaccaro, 2015:139-151; Baroncini, 2020:17-28; Bombara, 2020:29-38). L'adesione al Fascismo ed il sempre maggiore orientamento religioso, dagli anni '30 in poi, improntano le sue opere al rispetto della morale tradizionale, rispecchiando d'altra parte l'orizzonte d'attesa dei numerosi lettori e lettrici piccolo-borghesi. All'interno di questo impianto ideologico tendenzialmente chiuso al 'nuovo' sembra difficile immaginare slanci immaginativi verso il fantastico, che è sempre in qualche modo negazione e messa in discussione dell'esistente (Campra, 1981:199-231; Jackson, 1981), per quanto le raccolte di racconti della maturità (*Le strade*, 1926; *Di giorno in giorno*, 1932; *Oltre*, 1947) abbandonino il “resocontismo disadorno” (Gambaro, 2010:139) per una prosa liricheggiante e meditativa che supera decisamente gli scarni dati del reale.

È soprattutto alle raccolte più tarde, in effetti, che si rivolge Monica Farnetti, quando inserisce nel suo primo lavoro sulla letteratura fantastica Ada Negri fra i “sognatori di candela” (1988:113-133), ovvero scrittori che esplorando l'ambito onirico si mantengono sospesi fra reale e immaginario senza attraversare il confine fra le due dimensioni, avvertendo con delicatezza “la sola percezione dell'alterità dei mondi” (1988:115). Nei racconti esaminati da Farnetti la condizione liminale fra sonno e veglia (*Risveglio*), l'esperienza onirica lucidamente ricordata e meditata (*Un volto, Un sogno*), l'improvvisa percezione allucinatoria del marito defunto (*Il gondoliere*) permettono all'autrice di mostrare e riconoscere l'alterità del desiderio e della passione – talvolta sentimenti più tenaci della stessa morte – all'interno di una spenta esistenza quotidiana, dando luogo talvolta ad una più profonda conoscenza del sé; in altri casi un dettaglio, quale una foltissima chioma

(*La capellatura*), o un episodio misterioso (*La donna scomparsa*) diventano “figura e insieme confine di un mondo sconosciuto e terribile” (129), emblema “di un incomprensibile ‘altrove’” (132)¹.

Nell’articolazione di successivi interventi critici sul fantastico a firma femminile, Farnetti mette però in secondo piano la componente oscura del soprannaturale negriano sviluppando l’ipotesi generale di una “variante [...] ‘empatica’ del perturbante” nelle opere delle scrittrici italiane (Farnetti, 2003:17), cioè di una accettazione positiva degli elementi arcani, o comunque ‘altri’ rispetto all’esperienza quotidiana, la cui diversità non suscita più terrore ma arricchimento e potenziamento della personalità dei personaggi coinvolti;² nei racconti di Negri sarebbe dunque visibile “a serene fluctuation between sleep and waking” (Farnetti, 2007:47).

Infine Gloria Alpini dedica ad Ada Negri un intero capitolo del suo libro *The Female Fantastic*, prendendo in considerazione nuovamente la raccolta *Le strade*: il titolo stesso le appare emblematico di un fantastico femminile come “inner search” (2009:105)³. L’autrice sembra condurre alle estreme conseguenze il discorso iniziato da Farnetti e portato avanti dalle autrici del volume *La perturbante*, dichiarando la posizione preminente di Negri all’interno del fantastico, poiché introdurrebbe nel genere un punto di vista specificatamente femminile, connotato dall’accettazione del ‘non reale’ nell’esistenza comune, anche in direzione di una più ricca configurazione identitaria: “Negri’s fantastic writing is ‘modern’ in so far as it brings to the surface a woman’s self awareness (102)”, diventando “a way of entering and exploring the feminine, inner ‘I’” (104). Secondo Alpini, il soprannaturale non costituisce per i personaggi negriani fonte di terrore, o di destabilizzazione psichica, ma “a protection against suffering

¹ I racconti esaminati appartengono quasi tutti alla raccolta *Le strade* (1926), a parte *Un sogno*, incluso in *Di giorno in giorno* (1932), e *La donna scomparsa*, che fa parte di *Sorelle* (1929). *Un sogno* e *Il gondoliere* sono inseriti nell’importante *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia* (1993) a cura di Lucio D’Arcangelo.

² Il saggio fa parte di un volume sull’*Unheimlich* nelle opere delle scrittrici, intitolato significativamente *La perturbante* (2003) nel quale si prospetta unitariamente l’ipotesi di una trattazione differente – meno angosciosa e conflittuale – del motivo nei testi a firma femminile.

³ L’analisi di Alpini include gli stessi racconti de *Le strade* analizzati da Farnetti, a parte *Un volto*, ampliandosi poi ad esaminare, fra i testi poetici, *Autopsia* (nella raccolta *Fatalità*, 1892).

/death/sight as it allows confusing the projection of inner desire/fantasy with reality” (108). L'analisi dell'autrice presenta spunti di riflessione interessanti ma poggia su basi fragili e discutibili, in quanto in primo luogo non tiene conto della complessa posizione ideologica di Negri, rivoluzionaria solo nella produzione giovanile, poi caratterizzata da un conservatorismo e moralismo di matrice piccolo borghese che si esprime anche in una valutazione ambigua del ruolo sociale della donna⁴; si consideri inoltre che la proposta di un fantastico 'familiare', tangente al reale e ad esso intimamente collegato, non riguarda solo Negri o, ampliando la visuale, le scrittrici, ma è elemento caratteristico dell'elaborazione fantastica del Novecento⁵.

Pur con i limiti evidenziati, le proposte critiche di Farnetti e Alpini individuano un campo di indagine che questo articolo si propone di esplorare ulteriormente, esaminando nella produzione di Negri gli elementi soprannaturali, surreali, onirici, irrazionali. L'intento del presente lavoro, che prende in esame un numero maggiore di testi rispetto a quelli già esaminati dalle due studiose, è definire la valenza del fantastico negriano, sia all'interno della produzione dell'autrice che in relazione al genere, e valutarne la portata innovativa; come si è accennato, sarebbe riduttivo e semplicistico prospettare nei suoi testi l'equivalenza tra dimensione fantastica e libera espressione del femminile e del desiderio, contro l'imposizione normativa derivata da una rigida morale o dal sentire religioso. Si formula invece l'ipotesi che la torsione narrativa o poetica verso il fantastico nel corpus negriano avvenga quando la pressione del reale o la coerenza della norma sia eccessiva, dolorosa, inaccettabile, e ciò allo scopo di mostrarne l'orrore, o al contrario per consentirne l'accettazione e l'assimilazione all'io; o

⁴ Sul sostanziale antifemminismo di Negri, in grado di presentare nella sua realtà, anche negativa, molti aspetti della condizione muliebre, ma contraria all'emancipazione della donna, al lavoro femminile (a parte l'esperienza di assoluta subordinazione dell'operaia in fabbrica), legata a un'immagine molto tradizionale della maternità, si esprime persuasivamente Patrizia Guida: “l'agnizione delle differenze sociali è assimilata dai personaggi negriani soltanto per renderli consapevoli dell'ineluttabilità della propria condizione di emarginati. Non eroine ma al contrario, quindi, donne vittime di sé stesse e della società” (2002:50).

⁵ Osserva Beatrice Manetti come, prendendo in considerazione il fantastico novecentesco italiano, “la tensione alla riconciliazione con l'alterità e alla riduzione al minimo dell'antagonismo tra categorie opposte (sogno-veglia, reale-irreale, coscienza-inconscio, sé-altro da sé) siano tratti caratteristici non solo del fantastico femminile ma del fantastico *tout court*” (2014:527).

ancora per evidenziarne l'inadeguatezza a comprendere ogni fenomeno dell'esistente. La dimensione del fantastico di Negri non comporta quindi la libera effusione dell'io profondo, indicando invece "l'intime qui fait surface et qui dérange", come afferma, riprendendo Freud, Jean Bellemin-Noël (1972:23), per il quale la letteratura del soprannaturale e del surreale elabora in forme e figure la repressione delle pulsioni inconscie, focalizzando il conflitto fra legge morale e libero dispiegamento di sensi e istinti. In un personaggio *in-between* come Ada Negri, sospeso fra due mondi e due classi sociali, quali il proletariato – quindi la condizione di povertà umiliata ma combattiva e rivoluzionaria dell'infanzia e della giovinezza – e la classe borghese conservatrice, l'incursione nel fantastico mette in rilievo proprio tale tensione, che nelle sue opere si configura quale opposizione dinamica fra tradizione e innovazione, patriarcato e protagonismo femminile, legge e desiderio/passione, senza che l'autrice mostri mai chiaramente di parteggiare per l'uno o l'altro polo. L'ambiguità ideologica di Negri è quella propria del genere nella sua declinazione novecentesca, secondo l'opinione di Calvino: "Il problema della realtà di ciò che si vede [...] è l'essenza della letteratura fantastica, i cui effetti migliori stanno nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili" (Calvino, 1995:1654)⁶. Il fantastico negriano – lo si vedrà nel corso dell'analisi – coglie gli aspetti più inquietanti di una società in transizione, che individua acutamente la negatività e l'orrore del mondo agricolo-patriarcale, ma guarda con altrettanto timore alla nascente realtà industriale; entrambe le dimensioni non offrono alcuna soluzione ai problemi dell'individuo.

⁶ Sulla stessa linea Lucio Lugnani il quale, contestando il noto concetto di *hésitation* introdotto da Tzvetan Todorov (1970:29), per cui la narrazione fantastica comporterebbe l'esitazione del lettore, che conosce solo le leggi naturali, di fronte ad un evento apparentemente soprannaturale, afferma che il fantastico "non è affatto una esitazione fra qualcosa e qualcos'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma; insuperabile proprio perché non si riconoscono se non le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità*" (Lugnani, 1983:72).

1. Fantasmi, *revenants*, morti viventi

Nella rappresentazione di presenze fantasmatiche, Negri prende le mosse dal visionario ottocentesco, come nella poesia *Fantasmi* – dove “una schiera di larve”, “fracidi corpi d’annegati” (1956:72)⁷ con bava alla bocca, volti disfatti e capelli scarmigliati, emerge dal mare per mostrare all’io lirico la pace della morte, per quanto atroce, di fronte allo squallore dell’esistenza – per giungere ad un ‘fantastico amichevole’ (Melani, 2013:327)⁸ già pienamente novecentesco.

Il racconto *Tuo figlio sta bene* (*Finestre alte*, 1923), ad esempio, presenta la protagonista Annamara, tormentata madre di un giovane al fronte, avvolta nella vaga atmosfera gotica di una sera invernale: nel camino “[i]l fuoco era inquieto. Fuori, sulla campagna rasa, vento e acqua: tempaccio di fine febbraio. Nella cappa il vento mulinava: ruggiavano le fiamme e si contorcevan con spasimo, e ad intervalli zaffate di fumo empivano la stanza della loro acre densità” (1966:407). Ad uno squillo acutissimo del campanello al portone di casa la protagonista, senza timore e stranamente priva di alcuna reazione emotiva, quasi fosse sotto un incantesimo, introduce “[u]n uomo alto, un po’ curvo, ammantellato fino agli occhi, grondante d’acqua” (408), a cui è riservata una sola battuta: “(ma la voce veniva da un’enorme lontananza): — Tuo figlio sta bene” (409). L’apparizione è chiaramente soprannaturale: nel volto invisibile si indovina solo “uno sguardo di bontà” (409) che si trasmette all’intero ambiente, quietando fiamme e vento. Gli oggetti della stanza subiscono un contagio magico, animandosi della stessa qualità positiva che l’uomo col mantello possiede: “La cucina nell’ombra s’ingiganti, divenne un deserto nero pieno d’occhi invisibili, benevolmente fissi sulla donna” (410). L’emissario soprannaturale ha annunciato, in un’ottica chiaramente cristiana, la morte del ragazzo; l’immediata, per quanto surreale, consapevolezza della madre è resa evidente da un sogno lucido

⁷ Il componimento è pubblicato per la prima volta nella raccolta *Fatalità* del 1892.

⁸ “Nel Novecento italiano [...] si dà insomma la possibilità di un esito amichevole del fantastico, di un rapporto cordiale e sereno con la meraviglia dell’evasione dal noto. In parte del fantastico novecentesco, l’irruzione dell’ignoto non ha un effetto negativo, non distrugge l’ordine e la solidità del reale, ma lo integra, lo arricchisce di una nuova dimensione, altra densa di significati simbolici” (Melani, 2013:327).

risarcitorio, nel quale la donna ingloba nuovamente in sé il figlio perduto, regredito alla condizione fetale: “sempre più piccino, sempre più piccino: un infante che vagiva: un informe involucro di carne, con dentro un cuore che batteva sotto il cuore di lei: nel suo ventre” (410). L’annuncio ufficiale della tragedia non susciterà quindi alcuna sorpresa, né dolore.

Il racconto offre un esempio del fantastico consolatorio di cui parla Alpini (2009:108), che rovescia di segno contenuti e tecniche narrative ottocentesche, come farà anche Buzzati nel racconto *Il mantello* (1940); qui è il giovane defunto in guerra a farsi personaggio, indossando l’avvolgente capo di vestiario che ne nasconde la ferita letale, e la condizione soprannaturale si raddoppia nella figura del compagno misterioso, cioè la Morte stessa, pietosa e non orrorifica, che ha consentito al protagonista di rivedere per l’ultima volta i familiari. Il confronto permette di rilevare la dimensione cristiana/sacrale del racconto di Negri – assente nella narrativa buzzatiana – che disinnesci interamente la carica perturbante dell’apparizione: la ‘bontà’ più volte sottolineata dell’uomo col mantello lo individua infatti come messaggero angelico, e la condizione positiva del figlio significa il raggiungimento della beatitudine eterna⁹.

La descrizione di apparizioni oltremondane si arricchisce di tinte patetiche quando si tratti di congiunti, che si manifestano per mantenere vivo un legame amoroso, o per risolvere conflitti che la loro morte ha creato, oppure ancora per ristabilire equilibri. L’interazione Amore/Morte nella forma specifica del ritorno dell’amato/a è un *topos* del fantastico particolarmente produttivo, come afferma Leonardo Lattarulo, per il quale nella letteratura italiana “le prime esperienze esteticamente significative di narrativa fantastica o ‘nera’ si muovono intorno a questo nucleo di una difficile o impossibile elaborazione del lutto, di un legame con il passato che diviene prigionia o malattia” (1995:132). In *Gli orfani (Finestre alte)* una donna muore di parto; la responsabilità è del marito, come ci informa la voce narrante, poiché

⁹ Beatrice Manetti osserva come sia proprio “[i]l recupero di temi, immagini e schemi narrativi mutuati dalla sfera del sacro” a rendere meno angoscioso il fantastico del Novecento a firma femminile, consentendo alle autrici “di rovesciare gli assunti della tradizione ottocentesca del genere, individuando nel perturbante non solo ciò che frena e annienta ma anche ciò che libera e affascina, e insieme di salvaguardare, rinnovandolo, l’elemento inquietante, potenzialmente distruttivo e sempre pericoloso, di quella liberazione e fascinazione” (2014:530).

egli doveva evitare di ingravidare una donna molto malata. Il giorno dopo l'uomo e il figlio minore, soli in casa, assistono all'epifania spettrale:

— Con chi parli, Mauro?...

Il ragazzino infatti [...] andava chiacchierando (con due toni di voce, l'un dei quali volutamente basso e quasi afono) con qualcuno che non si vedeva; ma che, secondo lui, doveva trovarsi seduto al tavolo, in faccia al babbo.

— Parlo con la mamma; non vedi? [...] E lei mi risponde. Sedeva sempre lì.

Il padre sentì un filo d'acqua diaccia scorrergli lungo l'osso spinale. La morta, dunque, era lì. Il suo più piccolo figlio gl'insegnava ch'ella era lì. Guardò. Non vide che la seggiola nuda, e l'aria. Pure, in quel vuoto, esisteva la presenza invisibile. [...] Poi la sentì vagolare intorno all'acquaio, ingombro di piatti sporchi rimasti lì dal desinare della sera innanzi: intorno ai letti in disordine, ancor da rifare: dappertutto dove l'amorosa attività della massaia s'era pazientemente esercitata in tant'anni. Triste; ma d'una tristezza piena di rassegnazione. [...] Ma se Mauro l'aveva veduta, perché mai egli non poteva che sentirla? [...] Quasi gliene giungeva il respiro. Non ne riceveva, però, conforto alcuno: null'altro che un più profondo smarrimento, una più accorata e pesante malinconia. (Negri, 1966:373)

L'apparizione è *memento*, poiché ricorda all'uomo la sua colpa, in quanto non gli è concesso il privilegio di vedere la moglie, come avviene al bambino innocente; al tempo stesso implicitamente rivela l'ingiusta sottomissione della donna, asservita ad un dovere coniugale che le ha deformato il fisico fino a distruggerlo¹⁰. Ma il segno soprannaturale è ambiguo e doppio: il volume rumoristico delle attività casalinghe compiute dal fantasma, pur non creando terrore, permette di

¹⁰ All'inizio del racconto un esteso flashback racconta la gravidanza con gli occhi dei bambini, che osservano la "grossezza enorme" della madre e, nel corso dell'agonia finale, il particolare grottesco di "quel gran ventre sotto le coperte [che] sembrava volesse arrivare sino alla faccia terrea, ed inghiottirla" (Negri, 1966:369).

percepire l'angoscioso senso tragico di un'assenza, il bisogno straziante della 'cura' femminile¹¹. Il desiderio dei familiari, catalizzato e potenziato dallo spettro, diventerà condanna per la zia Miletta accorsa ad aiutare la famiglia, impiegata e felice del suo lavoro, che sarà indotta a sposare il cognato; la donna va incontro al suo destino di 'doppio' della morta già quando ne replica i gesti casalinghi – Negri usa le stesse parole per i compiti casalinghi dello spettro e di Miletta – e risponde poi con un 'forse' alla domanda del figlio piccolo se la madre defunta possa ritornare, implicitamente sostituendosi a lei. Il fantasma mostra a quali orrori possa condurre la società androcentrica del tempo, ma la sua presenza nel mondo dei vivi impone, per quanto contraddittoriamente, la necessità di mantenerne i vincoli, dando luogo ad un *impasse* ideologico.

Quando i ruoli si invertono, ed è l'uomo amato a 'ritornare', lo spettro sembra innescare meccanismi meno conflittuali, come in *Una lettera* (*Sorelle*, 1929): Maddalena racconta ad un'amica di aver rivisto l'amante Monaldo, morto ben undici anni prima, nel luogo dei loro incontri¹²; il "bellissimo fantasma" (Negri, 1966:651) fa riaffiorare nella protagonista la donna di un tempo, ed entrambe le personalità rimangono compresenti. "Diverse ed uguali, le due donne ch'erano in me si sovrapponevano l'una all'altra, come avviene di certe figure sullo schermo: l'una era viva nell'altra, con tutti i propri elementi di vita" (650), per quanto la Maddalena del passato sormonti il presente, suscitando nel personaggio la consapevolezza di essere rimasta per sempre "la donna di Monaldo" (651)¹³.

¹¹ La narrazione si situa pienamente nella linea di un fantastico novecentesco che non esprime più paure archetipe di un inconscio collettivo ma i turbamenti dell'"inconscio individuale" (Farnetti, 1988:26).

¹² Il ricorso alla lettera come documento che identifica il racconto quale testimonianza di vita vissuta è una struttura ricorrente nel fantastico, della sua insistita "retorica *documentaristica*" (Lazzarin, 2015:11).

¹³ La duplice personalità della protagonista, fra passato e presente, passione e grigiore del quotidiano, si presenta anche in *Risveglio* (*Le strade*); in questo caso è il dormiveglia, "stato morbido della coscienza che quindi si mostra ricettiva e plasmabile" (Farnetti, 1988:117) a fare emergere "un'altra. Dietro le chiuse palpebre mi contemplo con una lucidità introspettiva che non avrò certamente quando, in piedi, pronta, agile, sarò ridivenuta schiava della disciplina che credo imposta a me da volontà esteriori; ma che, di fatto, io stessa mi sono imposta" (1966:550). Per Alpini nel racconto è espresso un "female double, which anticipated a modern representation of woman" (2009:115), che tenta di rivelare a sé stessa la propria interiorità, "to identify a 'hidden' self, situated between the conscious and the unconscious"

Più problematica e decisamente perturbante l'esperienza oltremondana di Ombra – *nomen omen* di un personaggio che ha il privilegio di accedere all'occulto – nel racconto *Il gondoliere (Le strade)*; trovandosi vicino al luogo natale dell'amante defunto, durante una gita con amici, la donna lo avverte accanto a sé: "Alla sua sinistra. Il calore del corpo invisibile la penetrava: con la mano egli la premeva alla spalla, come usava in vita, facendole male: era certa che la sera, spogliandosi, in quel punto avrebbe trovato un livido. Soffriva, in silenzio, felice" (Negri, 1966:517). L'apparizione si dissolve, per poi incarnarsi in un gondoliere che conduce il gruppo per i canali di Venezia, nonostante nessuno degli amici riconosca l'uomo; egli quindi per il lettore è un essere doppio, sia un giovane sconosciuto che lo spettro. L'evento è vissuto in una condizione quasi onirica ("Era un fantasma di gondola: il silenzio, intorno, era quello, ovattato, dei sogni", 519); di contro, come afferma Farnetti in un'attenta analisi del racconto, la mente della protagonista "realizza, lucida e pronta, la portata della propria esperienza" (1988:128), e la vicenda mostra una spiazzante compresenza di reale e fantastico: "qui le due dimensioni si rinvengono, *ab origine*, completamente fuse l'una nell'altra, in una terza che le comprende entrambe senza identificarsi in nessuna" (Farnetti, 1988:125).

In questa storia il soprannaturale non ha una funzione consolante o risarcitoria, come poteva avvenire in *Una lettera*, dove si prospettava il *topos* romantico e melodrammatico dell'"imene celeste" (Portinari, 1981:117), l'amore perfetto in dimensione oltremondana. Ombra non ha mai nessun contatto con il fantasma incarnato, del quale inutilmente cerca di decifrare lo sguardo: "Così azzurri gli occhi di lui, duri, vicini alla curva prepotente del naso: quelli. – Ma adesso eran carichi d'un'esperienza nuova, nel cui mistero ella leggere non poteva. E, mentre la presenza dell'amato le dilatava i confini dell'essere, il mistero

(114). In entrambi i testi il modo fantastico diventa certamente "[i]l veicolo per l'esplorazione di una geografia interiore di conflitti, passioni" (Vanon & Alliata, 2002:11), qualificandosi come "il linguaggio per eccellenza del desiderio" (12). È sempre comunque presente un'istanza repressiva, che emerge chiaramente in un altro 'sogno' negriano, *Un volto (Le strade)*; qui la protagonista, ritornata adolescente, vede una donna dal viso ardente e passionale, dal sorriso smarrito e doloroso, insieme ad un uomo, evidente "figurazione simbolica della vita amorosa legata a un imperativo di proibizione" (Farnetti, 1988:121), di una carnalità insieme vagheggiata e temuta: "Vorrei, con le mie mani, chiudere sulla sua bocca, sui suoi occhi, quel sorriso che mi sconvolge; ma non posso giungerle vicino, non posso toccarla" (1966:521).

di quegli occhi la riduceva in sconsolata povertà” (Negri, 1966:519). L'essere fantasmatico è inoltre oscuramente lesivo: la mano dell'uomo, alla prima apparizione, lascerà sul corpo di Ombra un livido, che vale come oggetto mediatore, testimone dell'autenticità dell'esperienza fantastica (Lugnani, 1983:177-288), indicando comunque anche la latente pericolosità dell'apparizione; il gondoliere è descritto come “gigantesco” (Negri, 1966:519), e quando la personalità del defunto lo abbandona la sua testa appare “[e]stranea: ostile: peggio che se l'uomo le fosse morto un'altra volta” (520). L'episodio non ha quindi un valore ermeneutico rispetto al sentire della protagonista, né risolve il dolore della perdita, anzi rivela solo, e minacciosamente, il vuoto assoluto e l'assurdità dell'esistenza. Il fantastico negriano arriva qui al punto di massima distanza dal genere nella sua configurazione ottocentesca poiché disgrega irrimediabilmente la realtà, senza creare soluzioni alternative¹⁴.

La tipologia del ‘morto vivente’ presenta invece una notevole combattività e un preciso intento di critica sociale, anche perché l'unico testo che la esemplifica, la poesia *Autopsia* – storia di una prostituta, dissezionata dall'anatomista, che si oppone alla crudeltà dell'esame autoptico – fa parte della raccolta *Fatalità*, situandosi quindi nel periodo giovanile ed ‘impegnato’ della produzione di Negri.

Magro dottore, che con occhi intenti
Per cruda, intensa brama,
Le nude carni mie tagli e tormenti
Con fredda, acuta lama,

¹⁴ “Unlike marvelous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack the non-seen, the unseeable” (Jackson, 1981:45). Né la fede interviene a dissolvere l'inquietudine creata dalla breccia nell'oltremondo, come avviene in *Tuo figlio sta bene*; al contrario la protagonista mette in dubbio la stessa liceità del fenomeno (“perché, perché, misto all'angoscia, quel senso di liberazione? [...] È male, forse, rivedere i morti? [...]”, Negri, 1966:520). Un'analoga domanda in *Confessione postuma* di Ermes Torranza evidenzia il carattere inquietante del fantastico di matrice cristiana, nel quale l'episodio inspiegabile vive “dell'incertezza tra tentazione demoniaca [...] e miracolo divino” (Lo Castro, 2007:14).

Odi. Sai tu chi fui?... Del tuo pugnale
Sfido il morso spietato;
Qui ne l'orrida stanza sepolcrale
Ti narro il mio passato.

Sui sassi de le vie crebbi. Non mai
Ebbero casa o parenti;
Scalza, discinta e senza nome errai
Dietro le nubi e i venti.
[...]

E finalmente un dì, sovra un giaciglio
Nitido d'ospedale,
Un negro augello dal ricurvo artiglio
Su me raccolse l'ale.
[...]

Come giovine e bianco il flessuoso
Mio corpo, e come snello!
Or lo disfiore il cupido, bramoso
Bacio del tuo coltello.

Suvvia, taglia, dilania, incidi e strazia,
Instancabile e muto.
Delle viscere mie godi, e ti sazia
Sul mio corpo venduto!...

Fruga, sinistramente sorridendo.
Che importa?... Io son letame.
Cerca nel ventre mio, cerca l'orrendo
Mistero della fame!...

Scendi col tuo pugnale insino all'ime
Viscere, e strappa il cuore.
[...]

Tutta nuda così sotto il tuo sguardo,
Ancor soffro; lo sai?...

Colle immote pupille ancor ti guardo,
Né tu mi scorderai:

Poi che sul labbro mio, quale conato
Folle di passione,
Rauco gorgoglia un rantolo affannato
Di maledizione. (Negri, 1956:14-16)

Il componimento rielabora criticamente note opere della Scapigliatura milanese, in particolare *Lezione di anatomia* (1865) di Arrigo Boito, in cui lo scrittore critica la scienza medica che inutilmente si accanisce contro il corpo puro della donna – una tisica; ma l'illusione poetica è contraddetta dalla scoperta di una futura gravidanza della morta. Un altro cadavere femminile offerto al sapere scientifico è presente in *Un corpo* (1870) di Camillo Boito, dove la splendida figura di Carlotta è prima 'esplorata' dal pittore suo amante tramite il ritratto e, dopo la morte, imbalsamata ed esaminata dal fanatico Carlo Gulz, il cui desiderio smodato di possedere un 'corpo perfetto' per i suoi esperimenti sembra fantasticamente provocare, o almeno prevedere, il decesso della giovane. Alpini nota opportunamente la transfocalizzazione e transvocalizzazione (Genette, 1997:344-351), dal racconto di Camillo Boito alla poesia di Negri, in quanto la morta parla, accusa, maledice: “[t]his dead woman acquires a narrative voice and the power to look back [...] at the doctor. [...] With this shift from a male to a female gaze, this poem gives birth to female subjectivity within the Fantastic. Now, the female character turns from sexual object (“Tutta nuda così sotto il tuo sguardo”) into a subject (“Io son”) (Alpini, 2009:101).

L'autopsia è in effetti raffigurata come una violazione carnale, nei confronti della giovane prostituta del cui corpo venduto si può fare scempio; la realtà è deformata in senso orrorifico, trasformando il medico in un necrofilo voglioso, che si accanisce sessualmente e in modo cannibalico contro un cadavere. Anche la donna notomizzata subisce una metamorfosi: è una non-morta, i cui nervi possono però ancora percepire la violenza maschile, il cui sguardo può condannare. In un *climax* ascendente verso l'esplicazione del soprannaturale, il cadavere fatto a pezzi dallo strumento di tortura del dottore – variamente lama, coltello, pugnale – è ancora in grado di emettere

suoni, un rantolo che, nell'ottica morbosamente sessualizzata dell'indagine medica, appare come una surreale risposta orgasmica alla penetrazione dell'esame autoptico¹⁵; in realtà è una maledizione scagliata dalla donna sconosciuta, rifiutata dalla società e ridotta a scarto, smembrata, degradata ad oggetto per sperimentazioni scientifiche. D'altra parte, anche la figura del dottore è ambigua, animalizzata e teratomorfa: magrissimo, consumato da cruda brama, l'anatomista è "negro augello" (Negri, 1956:14), avvoltoio, immagine vampiresca che sembra scavare dentro il corpo della donna per ragioni mai chiaramente esplicitate, se si considera che l'inedia non ha indizi fisici. Il testo si muove su due dimensioni: realisticamente si tratta dell'autopsia sul corpo di una prostituta, fantasticamente dell'impossessamento vampiresco, bramoso e violento di una non-morta. La categoria del 'fantastico femminista' che Alpini applica a tutto l'arco della produzione negriana, si adatta in realtà perfettamente solo a questa opera giovanile, mentre nei testi successivi l'intento di critica sociale confluisce in una generale messa in discussione del reale, non orientata specificatamente nella direzione di una rivalutazione del ruolo della donna.

2. Perturbanti disgregazioni dell'unità del corpo

In un articolo del 2008, Vittorio Roda riflette sull'"io diviso del fantastico, [che] si specchia in corpi analogamente divisi; e la seconda divisione si fa, non sempre ma con significativa frequenza, metafora della prima, sua inquietante oggettivazione, trascrizione nel linguaggio del corpo di conflitti attivi ad altri livelli" (197). Al personaggio avviene "che un suo organo od arto divorzi dal resto conquistando una nuova autonomia" (197). "Il risultato è altamente perturbante: uno stesso corpo si trova a funzionare da spazio proprio a spazio altri, da luogo familiare a luogo non familiare ed ostile", manifestando un dissidio tutto interno "agli spazi d'una corporalità drammaticamente

¹⁵ Secondo Chiara Cretella anche il racconto di Camillo Boito consente di individuare un amplesso (e una violenza) virtuale, in quanto Carlotta viene "pietrificata dal liquido del Professor Gulz. [...] Carlo e Carlotta vivranno il loro amplesso erotico sul tavolo dell'autopsia, ricreando l'unione di eros e thanatos. Carlo inonderà Carlotta di un liquido capace di solidificare le sue membra. Un'iniezione spermatica, simbolica in quanto rovesciamento speculare della trasformazione metamorfica del corpo femminile nella gravidanza" (2008:282).

dissociatasi” (198)¹⁶. Si tratta di un motivo proprio al fantastico ‘gotico’, che le narrative del Novecento ribaltano di segno assegnando un compito positivo all’alterità di cui il frammento dissociato è portatore; la ‘parte’ può indicare allora una qualità sotterranea del tutto, agendo da ermeneutica del sé profondo, oppure aprire il fisico e la mente del personaggio a nuove esperienze, superando tabù morali e norme sociali (Roda, 2008:205-213). Nel corpus negriano abbiamo due esempi del *topos* illustrato: in *La cicatrice (Sorelle)* è evidente la dimensione moderna e propositiva di un fantastico della dissociazione corporea, mentre in *Capellatura (Le strade)* la focalizzazione del particolare va oltre l’indagine psicologica sul corpo femminile che lo possiede, per identificare il ruolo ancestrale della donna in società arcaiche.

Ne *La cicatrice* si narra la storia di Marzia, ferita gravemente da un marito morbosamente geloso, che le spara al viso e poi si uccide; dell’episodio tragico resta una cicatrice, stranamente affascinante, sia per la protagonista che per gli altri, soggiogati dal segno di una passione estrema.

Rimarginandosi, la ferita si era ridotta una specie di scodellino bianco, più bianco della guancia: concavità singolare, difetto che nel viso non più giovine, ma sempre espressivo e ardente, metteva un fascino più penetrante della giovinezza. Tutti gliela guardavano, la cicatrice. Chiave della sua vita di martirio amoroso: perché, insomma, per disperato che fosse, e sanguinario, era stato amore. Le donne vi strisciavano sopra le pupille con inconscia invidia: gli uomini la fissavano con curiosità, [...] scendendo alla bocca che rideva spesso, troppo larga

¹⁶ Ceserani (1996:84) inserisce “Il dettaglio” fra i procedimenti narrativi e retorici utilizzati dal mondo fantastico. Il tema è già presente nella trattazione freudiana del perturbante, in cui le componenti staccate e autonome del corpo sono collegate al complesso di castrazione (Freud, 1993:63); Melani sottolinea l’azione destabilizzante del particolare, esaltato in modo espressionista, sulle categorie logiche di percezione ed interpretazione del mondo: “il narratore sottolinea un dettaglio carico di senso. Ed è così che nel racconto fantastico si attua un completo ribaltamento delle tradizionali gerarchie gnoseologiche e narrative: il singolo caso assume più importanza della norma generale e il piccolo, l’unico e lo stra-ordinario assumono più importanza cognitiva delle norme generali che regolano il mondo fino ad allora conosciuto” (Melani, 2013:14).

e forte, [...] e al corpo inquieto, arso, di donna ancora ben lontana dall'aver finito di vivere. [...] C'era quella cicatrice di mezzo, a ringiovanire quel viso, a violentarlo, a marcarlo, come il sigillo d'una lettera d'amore. Una mamma! Ma che! Come le sarebbe stato possibile, con quegli occhi, quella bocca, quella cicatrice, quel passato, comporsi nell'espressione identica in tutte le vecchie madri [...]? (Negri, 1966:605-606)

Lo "scodellino pallido, eloquente della cicatrice" (Negri, 1966:606) è immagine trasparente della vulva femminile, quindi del puro desiderio sessuale, scandaloso perché dislocato e autonomo rispetto al corpo in cui è inserito. La cicatrice infrange il paradigma di realtà (Lugnani, 1983:72), mandando in frantumi il mondo borghese che richiede ad una vedova e madre un comportamento irreprensibile, mentre lo sfregio impone il libero dispiegamento dei sensi; ed esso si comunica, come contagio magico, a uomini e donne sottoposti loro malgrado alla "malìa della cicatrice che racconta tante cose, e sul volto stanco mette un misterioso segno di giovinezza che non si cancella più" (Negri, 1966:607).

Di segno inverso appare la chioma nera e avvolgente che nasconde interamente un volto di donna nel racconto *La capellatura*; la protagonista, in viaggio con amici per i paesi della Sicilia, descrive una donna di spalle davanti ad una porta aperta, della quale si possono vedere solo i capelli sciolti.

Un mantello nero: scende a ventaglio sino a terra: quasi rasenta il rigagnolo. Non solo la donna ne è tutta nascosta; ma la stessa porticina scompare, per tre quarti, dietro la tenda vivente.

E una chioma a riflessi oleosi: di capelli pesanti, che s'incollano gli uni agli altri e non lasciano posto all'aria. Come può una creatura sopportare simile peso, giorno e notte? [...] Se ne possono fare cinque o sei trecce compatte; ma dev'essere impossibile penetrar col pettine in quel folto, proprio sino alla cute. E anche trovare un cervello, dico un cervello pensante, sotto un tal gravame.

Forse sa d'olio rancido, la selvaggia capellatura; e di acre sudore. Ma l'uguale non vedemmo mai, nera come il peccato, nemica, pregna di occulto vigore, ampia da poter vestire la donna che la possiede – o che da essa è posseduta.

Dalle radici alle punte sentiamo che assorbe l'intera vitalità del corpo che la genera: senza lasciargli nulla, né pensiero, né volontà. Cercare di districarla è come immergersi in una foresta, a notte buia.

Sotto il suo manto geloso, nella sua cieca ricchezza, racchiude il mistero delle generazioni di donne che nell'isola passarono, sconosciute, in schiavitù. Nulla si saprà di loro: nulla sapremo dell'umile contadina di Castrogiovanni, imprigionata nella propria chioma. (Negri, 1966:506)

Alpini considera il racconto un esempio di “Female Amorphous” (2009:110), di una femminilità sottomessa, arcaica, subumana, che persiste e si affianca alla personalità moderna della turista; l'atmosfera perturbante – perché proprio di *Unheimlich* si tratta, in quanto l'incontro mette in gioco “antiche credenze” (Freud, 1993:73) che si credevano ormai scomparse – sarebbe data quindi dalla presenza di “two opposite female images that paradoxically coexist” (Alpini, 2009:113). La donna ‘del passato’ attrae e disgusta la protagonista, che fugge perché teme la trappola medusea dell'immensa e oscura capigliatura, per quanto la sua psiche rimanga legata alla figura arcaica del soggiogamento femminile: “By the end of the short story, the female amorphous penetrates the tourist's mind” (113). Per Farnetti la capigliatura indica la soglia fra reale e fantastico: “Collocata come ‘tenda vivente’ sul limitare dell'unicouscio aperto del paese [...] costituisce il limite invalicabile, la frontiera che separa e protegge dall'ignoto” (1988:129). La figura della misteriosa siciliana certamente non fornisce all'autrice occasione per discutere la sottomissione della donna, quanto per distanziarsene con orrore, quando essa sia portata alle ultime conseguenze su un piano di surrealtà, di elaborazione allucinata e fantastica. La narratrice contempla come pura ipotesi l'idea di toccare e intrecciare una chioma che, come oggetto ibrido fra vita e morte, costituisce una sorta di portale per l'oltremondo; così avviene in *Ligeia*

(1838) di Poe, in cui il “rito dello scioglimento dei capelli” prelude al “ritorno fantasmatico di un corpo che si credeva perduto” (Violi, 2008:143), e in *Apparition* (1883) di Maupassant, novella che presenta molti punti di contatto con *La Capellatura*, per l'eccessiva e macabra lunghezza della chioma e soprattutto per il suo potere magico, che nel testo francese il rito del pettinamento libera, contagiando irrimediabilmente il protagonista.

Da un lato quindi il modo fantastico, nella variante qui presente di focalizzazione estremizzata e mostruosa di una parte del corpo, ha “una funzione di trasgressione”, consentendo alla scrittrice di “rappresentare perversioni e peccati che i tabù sociali del suo tempo gli impediscono di affrontare direttamente” (Cecchini, 2001:25); dall'altro esalta l'aspetto coercitivo della norma, che segna profondamente il fisico, deforma, cancella, azzerando l'identità femminile in un grumo amorfo di pura animalità. Un destino distruttivo che l'informe siciliana condivide con altre donne sottomesse, esaminate nel prossimo paragrafo: la devota serva Clarissa, o l'operaia che non trova conforto e liberazione nel lavoro ma solo conferma della propria colpa.

3. La dialettica animato/inanimato: forme mostruose della modernità

Nel 1906 lo psichiatra tedesco Ernst Anton Jentsch (1867-1919) individua come carattere fondamentale del ‘perturbante’ una “mancanza di orientamento” (1983:401), originata dal dubbio “che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, che un oggetto privo di vita non sia per caso animato” (404). Se il successivo *Unheimlich* freudiano ha avuto una maggiore fortuna critica¹⁷, la posizione di Jentsch, nata da riflessioni sul carattere angoscioso degli automi e in particolare dell'Olimpia hoffmaniana, coglie un aspetto cruciale della letteratura gotica fra '700 e '800: la preoccupazione suscitata da veloci e inarrestabili processi industriali che pongono di

¹⁷ È noto come Sigmund Freud (*Das Unheimliche*, 1919; *Il perturbante*, 1993) approfondisca la riflessione di Jentsch, da un lato focalizzando l'incertezza intellettuale come origine del disagio, dall'altro ampliando il concetto di *Unheimlich* a comprendere le angosce sotterranee del soggetto, oppure antiche credenze ormai superate, che riaffiorano in un contesto familiare di normalità quotidiana suscitando turbamento.

fronte all'uomo il potere minaccioso della 'macchina'¹⁸. Il dominio dell'inanimato sul vivente si modula variamente all'interno del genere, concretizzandosi non solo nell'immagine destabilizzante dell'individuo meccanizzato, robotico, ma anche nella raffigurazione di un complesso produttivo alienante, che nella sua fredda estraneità asservisce e fagocita l'uomo, sottraendolo ai ritmi naturali. All'immagine di una fabbrica – e fabbricazione – da incubo, forse all'origine di mostri quali la creatura del dottor Frankenstein, allude una nota e provocatoria affermazione di Umberto Eco: "Il romanzo nero nasce in una Inghilterra che s'industrializza a grandi passi, quasi come reazione fantastica all'orrenda visione di schiere di telai e filatoi meccanici" (Eco, 2016:86). Un secolo dopo, il fantastico del Novecento deve confrontarsi con un'invadenza del meccanico che innerva ormai l'esistenza quotidiana, ed elabora quindi, al posto dei castelli e delle 'brume nordiche', cronotopi moderni, scaturiti dalle applicazioni della scienza e della tecnologia, "fonte di perturbante stranezza" (Lazzarin, 2008:15), mettendo in rilievo "la solitudine e l'ansia dell'uomo di fronte al mondo tecnologico" (Zangrandi, 2011:9). Sul territorio italiano l'omologazione ad una realtà meccanizzata, con esiti distruttivi, è uno dei temi del pirandelliano *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915-1925), che mostra la "vita divorata dalla macchina, vita data in pasto a questo nuovo mostro onnipotente" (Ferroni, 1994:XXVIII), ma prima ancora degli *Ammonitori* (1904) di Giovanni Cena, dove la *lynotype* che sottrae il lavoro agli impiegati è raffigurata come un gigantesco, disturbante e vorace insetto (Ardizzone, 2000:327-362)¹⁹.

Nel quadro ideologico della relazione sofferta fra l'intellettuale italiano del Novecento e una modernità che appare spiazzante, oscuramente incomprensibile, fantasticamente soprannaturale o al contrario subumana, è necessario riposizionare alcune liriche di Ada Negri incentrate sul 'mito della macchina'. Tali testi sono stati

¹⁸ Osserva Carlo Bordoni, riferendosi però solo al perturbante freudiano: "Le forme meccaniche, levigate, minacciose, terribili, perfette, più hanno forme androgine, più sono in grado di scatenare quel perturbante di cui parla Freud. Sono figure che mettono in discussione le certezze umane, rappresentano la minaccia tangibile della macchina in un mondo disumanizzato, che non è più comprensibile e il cui fascino, per una sorta di chiasmo psicologico, sta nella rottura degli equilibri estetici e delle delicatezze formali" (2004:104).

¹⁹ Secondo Ardizzone (2000:327-362), Pirandello mutua l'immagine negativa della modernità come 'meccanismo' animato, inglobante corpo e mente dei personaggi nella forma specifica di insetto metabolizzatore, proprio dal romanzo ceniano.

sbrigativamente definiti “*kitsch* poetico [...] impastato di mediocri morbosità” (Golino, 1976:77)²⁰; si tratta invece di componimenti di indubbio interesse, situati sul crinale tra reale e immaginario, che individuano gli aspetti angosciosi del lavoro operaio anche nella presenza opprimente di un organismo / fabbrica divoratore, o comunque dotato di vita propria, ‘altra’ rispetto all’esistenza umile del salariato. In *Sciopero* (*Tempeste*, 1895) l’edificio e i suoi macchinari potenzialmente lesivi si trasformano in un essere dormiente ma vigile, la cui negatività si concretizza in figure che incarnano i tre regni del vivente – animale, umano, sovrumano – confluendo in forme fantasmatiche e indefinite che sembrano sanzionare la protesta operaia, dando luogo a quell’incertezza cognitiva alla base dell’elaborazione fantastica:

L’opificio respira e romba e fuma. / [...] Ogni macchina è sopita; / Ma i ben limati denti / Che forse stritolano più d’una vita, / Digrignano gl’ingranaggi rilucenti /. Immobili le cinghie, un giorno sciolte / ad incessante giro, / cupamente ristanno, al par di scòlte / in vedetta, così, senza respiro. / [...] Ma per gli androni bui, sotto le volte / strisciano fantasmi oscuri. / Strisciano larve di minaccia avvolte / Lungo il viscido e freddo orror de’ muri²¹. (Negri, 1956: 153-154)

²⁰ Anche per Tessari, il contributo di Negri alla raffigurazione letteraria dei processi industriali è superficiale, viziato da sentimentalismo melodrammatico, mentre Cena ne *Gli ammonitori* individuerrebbe con maggiore acutezza i rischi dell’evoluzione tecnologica: “Non si tratta più del rozzo apparecchio di filanda che distrugge membra e onore della lavoratrice fanciulla, né del mostro esagitato e sanguinario che Ada Negri sogna irto di denti per lo strazio fisico dell’operaio: l’inquietante «novità» contemplata da Giovanni Cena è un nemico più raffinato e insieme più implacabile; entra discretamente nella tipografia e resta nascosto sino a che non si è moltiplicato in uno sciame capace di asciugare d’un colpo l’essenza dell’antico lavoratore – un mestiere tradizionale – per ridurlo alla disoccupazione, per gettarlo nella massa indifferenziata della forza – lavoro” (1973:49).

²¹ Osserva Elisa Gambaro: “qui davvero l’esaltazione incondita della potenza meccanica assume una sorta di paradossale e sinistra evidenza. Il motivo dello sciopero si presterebbe a mettere in luce, per contrasto, il ruolo primario e dinamico del lavoratore, senza il quale la macchina non può mettersi in moto: ecco invece che la nostra poetessa imprime un rovesciamento speculare alla gerarchia degli attanti, ed immagina che i congegni meccanici prendano vita autonomamente, antropomorfizzandosi” (2010:112). Anche nel pirandelliano *Serafino Gubbio operatore* avviene un analogo ribaltamento, poiché l’operatore non ha alcuna autonomia e capacità di azione, ma è sottomesso alla macchina da presa e al suo treppiede, raffigurato come un mostro aracneico divoratore, “un ragno che succhia e assorbe la loro

La minaccia si era già concretizzata in un breve componimento, *Mano nell'ingranaggio*, inserito nella precedente raccolta *Fatalità* (1892): “Fra i denti acuti un ingranaggio portasi/ – Povera donna bionda e mutilata![...] –/Una mano troncata” (33) La narrazione non si allontana in questo caso dal piano del reale, anche se il contrasto fra le reazioni partecipate degli umani e l'indifferenza del macchinario, che continua la sua azione inarrestabile (“[...] Rôtan le cinghie, stridono le macchine; / Ma le ruvide voci i lavoranti / Più non sciolgono ai canti”, 33) crea un effetto straniante. Nello stesso corpus poetico, *La macchina romba* mostra una maggiore carica visionaria mettendo in scena un complesso industriale vampiresco: paragonata ad un “forte avvoltoio” (34) che stritola le giovani vite, la fabbrica possiede un'inquietante doppia natura di forza annientatrice ma, sorprendentemente, anche alleata delle rivendicazioni operaie, quando l'attività frenetica del macchinario si fonde e risolve nei cori dei lavoratori:

Di cinghie, d'acciaio, di morse, di foco / di spire temuto
signor, / il mostro sbuffante nel vigile loco / si nutre
d'immenso clamor; / folleggia, sghignazza, divampa,
s'allenta, / stridendo si frena e ristà: / poi torna all'assalto,
si snoda e avventa / nel cielo il fatidico hurrà / Avanti,
campioni de l'opre venture, / scendete nel nobile agon:/
[...] osate, o campioni di novi ardimenti, / v'aspetta la
libera età [...]. (Negri, 1956:34-35)

L'ossimoro del lavoro che annienta e redime, intessuto di echi manzoniani e carducciani²², si esprime nell'invenzione di una fabbrica teratomorfa, in cui “la personificazione della brutta forza meccanica si trasfigura in una sfrenata mistica dionisiaca” (Gambaro, 2010:110). La

[degli uomini] realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico” (Pirandello, 2013:1219).

²² Il doppio senario, utilizzato nel primo e terzo verso delle quartine, richiama il coro del terzo atto dell'*Adelchi* manzoniana, come anche alcune riprese lessicali (“vasto solenne rumor” in Negri; “novo crescente rumor” in Manzoni), a suggerire forse l'immagine della fabbrica come conquistatore al cui dominio è impossibile sottrarsi; il “mostro sbuffante” ricorda la locomotiva, mostro “corusco e fumido”, che “di turbine / l'alito spande” nell'*Inno a Satana* (1869) carducciano, che comunque presenta una visione del tutto positiva della modernità, quale “affrancamento dell'uomo” (Schettino, 2016:56) dal potere politico e dalla religione.

tangenza dei marchingegni all'essere umano è fonte di rischio, che può essere evitato solo tramite l'asservimento al mostruoso macchinario divinizzato; la sua presenza quindi è causa non solo della disgregazione fisica ma soprattutto di un possibile smarrimento identitario²³. L'intersecarsi dei piani di realtà e fantasia, tendenzialmente oppositivi, individua la confusa ideologia socialista di un'autrice per la quale la ribellione del lavoratore, pur compresa a livello razionale, non risolve gli orrori di un lavoro alienante, che alternativamente appoggia e sanziona oscuramente la protesta; l'analisi del modo fantastico rivela quindi il limite del populismo sociologico di Negri²⁴.

Nel racconto *Il crimine (Le solitarie)* l'organismo antropomorfo della fabbrica sembra voler punire la protagonista partecipando attivamente al suo martirio: Cristiana, incinta del proprio amante, tormentata dal controllo ossessivo dell'odiata suocera e dal timore del marito emigrato all'estero, prende una dose eccessiva di veleno per abortire, e vive una spaventosa agonia sentendosi nel delirio dilaniata dai meccanismi dell'opificio. Mentre gli altri operai accompagnano con cori gioiosi il ritmo fragoroso delle macchine,

[a] Cristiana sembrava di dissolversi in quell'onda di suoni, di perdere consistenza di forma umana, per non rimanere che uno spasimo vaneggiante. Non era lo stridere degli ingranaggi, ma una diabolica macchina segante le sue reni; e il dolore urlava da sé, riempiva di sé tutta l'aria. Non roteare di cinghie e di cilindrici; ma il suo cervello che girava, colle spole, coi dischi, colle pareti, coi canti. Qualcuno la mordeva dentro, la dilaniava per non morire,

²³ Vale la pena di osservare, per misurare la novità dell'approccio negriano al mondo industriale tramite i modi del fantastico, che la rappresentazione letteraria della fabbrica avviene in Italia dal secondo dopoguerra, con notevole ritardo rispetto alle letterature nazionali europee e statunitensi, mentre in precedenza il complesso industriale funge solo da sfondo per la narrazione delle vicende personali dei protagonisti. Solo *Memoriale* (1962) di Volponi, d'altra parte – e siamo già negli anni '60, segna il distacco da una descrizione realistica del luogo industriale ad una trasfigurazione fantastica, di “cosa viva, un essere antropomorfizzato” nell'ottica delirante del protagonista Albino (Varotti, 2003:188).

²⁴ “Sopraffatta da un'incontenibile tensione visionaria, la voce poetante può così additare alla pubblica glorificazione l'intima solidarietà della fabbrica alla lotta operaia, e insieme celebrarne la cannibalica potenza omicida. Se ne rafforza, di riflesso, quella schizofrenia di disposizioni affettive che l'io poetico esibisce nei confronti dei personaggi popolari, alternando in modo inconsulto pulsioni denigratorie e aneliti adoranti” (Gambaro, 2010:110).

in una lotta bestiale; e ripeteva addentandola: “Non voglio” ed ella s’abbandonava, fiaccata, mormorando: – Perdono. (Negri, 1966:53)

Il corpo di Cristiana si fonde con i macchinari torturatori, che ne azzerano l’identità omologandola ad un meccanismo, che macina pura sofferenza; il titolo sembra indicare chiaramente la posizione moralistica dell’autrice, e quindi un ruolo sanzionatorio della ‘macchina’ nei confronti della donna che ha sbagliato, negando il suo compito di moglie, madre e lavoratrice. Si consideri però la simbologia inerente al nome della protagonista, dotata inoltre, nel corso del racconto, di un’altera dignità di contro ai suoi meschini antagonisti – l’amante vigliacco, la suocera malevola; ma soprattutto si ponga il confronto con un altro ibrido uomo/macchina a cui si è già accennato, il Serafino pirandelliano ridotto a puro sguardo e braccio che muove una manovella: l’invenzione perturbante di un fisico innestato e macerato dagli ingranaggi può intendersi allora anche nel senso di critica/rifiuto della modernità, rappresentata da un’attività produttiva che invece di ‘liberare’ la donna contribuisce a stritolarla in una morsa di ruoli. E perfino nella morte, Cristiana è marchingegno, reificata ed assimilata come avviene, sul versante comico, allo Charlot alienato di *Tempi moderni*, schiavo della catena di montaggio²⁵.

²⁵ Nel personaggio di Cristiana sembrano congiungersi le immagini diversamente perturbanti della fabbrica antropomorfizzata e della donna/macchina, alienata, parzialmente affine all’immaginario bontempelliano (*Minnie la candida* è del 1926). L’individuo marionetta, idolo polemico del Novecento letterario e artistico, è presente anche in Negri in un racconto più tardo, *La donna che danza*, (*Le strade*). L’innominata protagonista, magrissima, capelli corti, vestiti succinti, è un’icona di quei tempi moderni che l’autrice rifiuta moralisticamente perché consentono alle donne un’eccessiva libertà che si converte in esibizionismo; ma la descrizione, di una esasperata negatività e malevolenza, si converte nella sorprendente rappresentazione di un corpo burattinesco, in cui agisce inizialmente un immaginario fantastico di matrice scapigliata per approdare alla rappresentazione estrema delle ossessioni contemporanee; il fisico della ballerina viene smembrato da un asservimento alla moda che solo apparentemente rende autonomo l’essere femminile, mentre invece lo annichilisce, rivelandone l’essenza mortuaria. La *danse macabre* è *memento* – come recita il titolo del noto sonetto di Tarchetti (*Disjecta*, 1879) nel quale le ossa della fanciulla si rivelano attraverso il corpo – di una modernità negativa, perché deforma l’impulso vitale degradandolo a congegno meccanico: “Il suo scheletro – libero nel cencio di seta verde che lo scopre fino alle reni – ondula, molleggia, scatta, si offre, si nega, si scompone e ricompono in ritmo. [...] Nei movimenti delle braccia ossute, nude oltre la spalla, appaiono le infossature delle ascelle, lanuginate di rossiccio, così profonde da metter nausea e desiderio insieme. Seguendo la musica, le corde del collo, le clavicole, le scapole, le giunture delle spalle sporgono e rientrano con linguaggio esasperante: ad esse rispondono, di sotto la guaina che non nasconde nulla, le

Se nell'ottica della Negri prosatrice, ormai adattata alla reativa mentalità borghese dei suoi lettori, il lavoro subordinato è tendenzialmente positivo, e chi nasce povero è meglio possieda "il genio dell'obbedienza gioiosa" (Negri, 1966:18) come Anin, domestica perfetta in *Una serva (Le solitarie)*, il quadro ideologico che ne risulta appare fragile, sotteraneamente eroso dal passato proletario e 'impegnato' dell'autrice, e soprattutto dissonante rispetto alla realtà effettiva, quindi innervato da affioramenti del fantastico che mostrano l'orrore e l'assurdità della sottomissione. Questo dimostra il destino di Clarissa, che nel racconto omonimo si dedica con religiosa dedizione ad una padrona dispotica, Barbara Oli, sino a sostituirla, alla sua morte, con un mostruoso fantoccio che le consenta di reiterare all'infinito il rituale oblativo, degradato a grottesca caricatura. Quando il parroco va a trovare la protagonista, chiusa in casa da giorni,

[r]imase impietrito sulla soglia. Clarissa era là, in piedi a lato della poltrona, nella quale soleva riposare Barbara Oli quando era in vita. Ma la poltrona non era vuota. L'occupava un grosso fantoccio di grandezza quasi naturale, rigido, grottesco, con le braccia pendenti, con una faccia di cencio senz'occhi, senza naso, senza bocca, una faccia cancellata e terribile. Quel fantoccio portava la

aguzze punte incitrici dei fianchi" (Negri, 1966:449). Il rifiuto dell'autrice arriva al punto di chiedersi perché il ballerino, suo marito, non la uccida: "Un serrarsi delle dita su quel collo tutto tendini malvagi, un giro della mano, e *crak* [...]" Nell'ultima danza "il gioco di dissaldamento si esalta, si accelera a tal segno, che si pensa di vedere lo scheletro-femmina, a un certo punto, frantumarsi sul pavimento, nei pezzi d'un macabro puzzle" (449). Il corpo che si agita scompostamente in movimenti meccanici "[n]on è più la vita, ma un automatismo che si è installato nella vita e che imita la vita", come affermerà Bergson in *Le rire* (1993:29); questa "degradazione del vivente a inanimato" (Freud, 2002:231) non appare però comica, quindi risarcita da un riso apotropaico, ma osservata con orrore, e infine condannata a quell'esito macabro che la rigidità anomala dei movimenti lasciava intravedere. Un'altra icona divorante della modernità, che conduce ad una lucida ed esiziale follia, è presente nel *Cinematografo*, protagonista dell'omonima novella – pubblicata su "Corriere della Sera", 27 novembre 1928, poi nella raccolta *Sorelle* –; la vita della solitaria dattilografa Bigia ha "bisogno del fantastico" (Negri, 1966:660), e il cinema fornisce alla sua immaginazione un "[n]utimento disordinato, estroso, e, spesso, avvelenato" (660), al punto che la ragazza "trasmigra nella persona della protagonista" (660) dei film che vede fino al punto da non riuscire più a condurre un'esistenza autonoma. L'elaborazione fantastica si impossessa interamente della mente di Bigia, che si suiciderà gettandosi sotto una macchina in corsa, riproducendo quindi perfettamente il destino tragico dell'eroina romantica di celluloidi che aveva polarizzato le sue facoltà immaginative.

tunica di panno color cappuccino e la cuffietta nera di Barbara Olì. Dolcezza estatica e pace senza limiti illuminavano il largo viso di Clarissa. Accomodava, sotto il mento del pupazzo, i nastri della cuffietta. Mormorava le parole soavi che da tant'anni sapeva a memoria. Sentì la presenza di qualcuno, e si volse. Fissando il prete, non fece che stringere a sè, in atto di protezione, il fantoccio. (Negri, 1966:328)

Se il racconto, sul piano realistico, già ribalta hegelianamente il rapporto servo/padrone, poiché la vecchia Barbara dipende interamente da Clarissa, nella conclusione l'irrompere improvviso del fantastico, come ossessione e follia, rivela quanto fosse morboso e malato un rapporto di dipendenza nutrito di aggressività inconscia, estremizzando il rovesciamento dei ruoli: la protagonista accudisce una figura dal volto non mancante, come sarebbe logico, ma 'cancellato', e nella coazione a ripetere²⁶ si esprime la sua repressa volontà di dominio nei confronti della padrona, perturbante poiché si manifesta nei perenni e identici gesti della demenza, in un "perpetuo ritorno dell'uguale" (Freud, 1993:42)²⁷. Congegni assassini e minacciosi, fantocci, burattini sono alternativamente simboli dell'alienazione dei tempi moderni e delle ingiustizie del passato: il fantastico dell'inanimato in Negri

²⁶ Ceserani osserva come nelle narrative fantastiche il meccanismo della coazione a ripetere, che Freud descrive in *Al di là del principio del piacere* (1920), contribuisca a determinare il carattere perturbante di tali testi, comportando un perenne affiorare del rimosso (1996:19).

²⁷ Il fantoccio o il corpo impagliato come figura sostitutiva dell'essere amato, e forma di risarcimento del desiderio, è un *topos* del fantastico, in cui la componente perturbante è data non tanto dalla commistione animato/inanimato – il burattino o l'essere imbalsamato è considerato e trattato da vivente – ma dalla focalizzazione sulla mente delirante o comunque irrazionale del personaggio, che dà luogo a tale rappresentazione confusiva, introducendo inoltre una stasi anomala nell'evoluzione temporale, bloccata al momento felice dell'unione amorosa. Appartengono al genere *Un corpo* (1870) di Camillo Boito, di cui si è già parlato in precedenza, che vede la splendida ma ormai defunta Carlotta trattata dall'anatomista Gulz con i preparati di Frederik Ruysch; *Juliette* (1909) di Edoardo Calandra, nel quale la protagonista fa imbalsamare il cadavere del marito e si corica ogni sera con la mummia, "confondendo delirio d'amore e fissazione feticistica per la morte" (Cretella, 2008:279); in ambito non italiano si ricorda almeno *La bambola* (*The Doll*, 1900) di Vernon Lee, in cui un marito ricorda la sposa bambina adorando una bambola con le sue fattezze. Insolita l'applicazione del motivo all'interazione servo/padrone, che vale da implicita critica ad un sistema che approva le relazioni asimmetriche, perpetuando una logica di potere anomala.

comunque non 'prende posizione' limitandosi, come negli altri casi già esaminati, a scompaginare la realtà.

Conclusioni

L'analisi del corpus negriano sotto la lente del non-reale mostra quanto sia ricca e sfaccettata la configurazione delle figure del fantastico, e insieme quanto sia complesso definire la valenza che esse rivestono nella poetica di Negri. L'esame dell'oltremondo negriano ha condotto ad alcuni risultati, per quanto provvisori: in primo luogo ha individuato l'ampiezza dell'esplorazione del soprannaturale in un'autrice considerata 'realista', confermando la stretta connessione, nella cultura del Novecento, fra reale, irreal e surreale; in secondo luogo, ha definito la modernità della sua proposta letteraria, focalizzata sull'incertezza, il dubbio, la messa in discussione dell'esistente. Il fantastico di Negri non solo esprime le pulsioni inconscie dell'io – angoscia, desiderio, paura – superando il gotico ottocentesco, ma mette in luce le certezze consolidate, di noi lettori e dei suoi personaggi, sulla configurazione razionale del mondo di cui si ha esperienza, rivelandone l'alogicità, l'assurdità, talvolta l'orrore, e mostrando anche come nessuna soluzione sia possibile, fra accettazione della tradizione e approdo al nuovo, e nessuna ideologia possa soccorrere, risolvendo i problemi dell'uomo. Come un'autrice a lei contemporanea, Maria Messina, che stimava e a cui si dichiarava affine, Ada Negri rimane 'sulla soglia'²⁸; riesce a scorgere l'Oltre, ma ciò rende solo più evanescente e fragile, e anche più assurdo e doloroso, il mondo in cui vive, insinuando la "paura che sotto a questa realtà, di cui si scopre la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera" (Pirandello, 2017:240).

Bibliografia

- Alpini, G. 2009 "Ada Negri: The Female Double". In: Alpini, G., *The female fantastic*.

²⁸ Cfr. Maria Serena Sapegno *Sulla soglia: la narrativa di Maria Messina* (2012).

- Evolution, theories and the poetics of
perversion: 99-124. Fano: Aras.*
- Ardizzone, M. 2000 “Metabolizzazioni letterarie: da Cena a Pirandello”. In: Elli, E. & Langella, G. (eds). *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini: 327-362*. Milano: Vita e Pensiero.
- Baroncini, D. 2020 “Ada Negri e il racconto delle donne tra solitudine e sogno”. In: Stagnitti, B. (ed.). ‘«Da lacrima in diamante». Ada Negri a 150 anni dalla nascita’, *Rivista di letteratura italiana: XXXVIII*, 1: 17-28.
- Bellemin-Noel, J. 1972 ‘Notes sur le Fantastique (textes de T. Gautier)’. In: *Litterature*, n. 8, dicembre: 3-23.
- Bergson, H. 1993 [*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900], *Il Riso. Saggio sul significato del comico*. Roma-Bari: Laterza.
- Bombara, D. 2020 “«Tu hai voluto studiare questi cantucci d'umanità, che sanno di vecchia polvere»: Ada Negri e Maria Messina, scritture affini e diverse della marginalità”. In: Stagnitti, B. (ed.). ‘«Da lacrima in diamante». Ada Negri a 150 anni dalla nascita’, *Rivista di letteratura italiana, XXVIII*, 1: 29-38.
- Bordoni, C. 2004 “Hoffmann e la letteratura fantastica”. In: Scott, W., *Del soprannaturale nel romanzo fantastico*. Bordoni, C. (ed.): 39-106. Cosenza: Pellegrini Editore.

- Buzzati, D. 1940 'Il mantello', *Corriere della Sera*, 14 marzo.
- Calvino, I. 1995 "Introduzione" a Calvino, I. (ed.). *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori: Milano, 1983; poi In: Calvino, I., *Saggi. 1945-1985*. T. 2: 1654-1665. Milano: Mondadori.
- Campra, R. 1981 'Il fantastico: una isotopia della trasgressione'. In: *Strumenti critici*, XV, 2: 199-231.
- Carton-Vincent, A. 2015 "Io, lei, loro: enunciazione e ritratti femminili nella raccolta *Le solitarie* (1917) di Ada Negri". In: Stagnitti, B. (ed.). *Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*: 83-95. Padova: Il Poligrafo.
- Cecchini, L. 2001 "'Parlare per le notti": il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi'. In: *Études Romanes*. 51, Université de Copenhague: Museum Tusculanum Press.
- Ceserani, R. 1996 *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Cretella, C. 2008 "Le muse inquietanti. Metamorfosi del femminile nel racconto italiano di genere fantastico del secondo Ottocento". In: G Caltagirone, G. & Maxia, S. (eds). «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*: 272-284. Cagliari: AM&D.

- Croce, B. 1906 'Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Ada Negri'. In: *La Critica*, 4: 413- 430.
- D'Arcangelo, L. (ed.) 1993 *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*. Milano: Mondadori.
- Eco, U. 2016 [1 ed. *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*. In: Cooperativa Scrittori, 1976]. *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: La nave di Teseo.
- Farnetti, M. 1988 *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*. Firenze: Vallecchi.
- . 2003 "Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante". In: Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*: 9-22. Perugia: Morlacchi.
- . 2007 "Anxiety-free: Rereadings of the Freudian 'Uncanny'". In: Billiani, F. & Sulis, G. (eds). *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*: 46-56. Cranbury (NJ): Madison - Teaneck - Fairleigh Dickinson University Press.
- Ferroni, G. 1994 "Introduzione" a Pirandello, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: vii-xxxvi. Firenze: Giunti.

- Folli, A. 2000 “La grande parola. Lettura di Ada Negri”. In: Folli, A., *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*: 111-173. Milano: Guerini e Associati.
- Freud, S. 1993 [*Das Unheimliche*, 1919], *Il perturbante*, Musatti, C.L. (ed.). Roma: Theoria.
- . 2002 [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905], *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gambaro, E. 2010 *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Genette, G. 1997 [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982], *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Golino, E. 1976 *Letteratura e classi sociali*. Bari: Laterza.
- Gorini Santoli, A. 1995 *Invito alla lettura di Ada Negri*. Milano: Mursia.
- Guida, P. 2002 ‘Ada Negri: una scrittrice fascista?’. In: *Quaderni d'Italianistica*. Vol. 23, n. 2:45-58.
- Jackson, R. 1981 *Fantasy. The Literature of Subversion*. London-New York: Methuen.

- Jentsch, E. 1983 "Sulla psicologia dell'Unheimliche" [*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906]. In: Ceserani, R. et al. (eds). *La narrazione fantastica*: 399-410. Pisa: Nistri-Lischi.
- Lattarulo, L. 1995 "“Antica storia narra così”. Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco”. In: Farnetti, M. (ed.). *Geografia, storia e poetiche del fantastico*: 121-133. Firenze: Olschki.
- Lazzarin, S. 2008 *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*. Quaderni del Centro Studi Buzzati 5, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- 2015 *Il modo fantastico*. Bari: Laterza, ed. digitale.
- Lo Castro, G. 2007 "Introduzione". In: D'Elia, A.; Guarnieri, A.; Lanzillotta, M. & Lo Castro, G. (eds). *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*: 5-16. Cosenza: Pellegrini.
- Lugnani, L. 1983 "Per una delimitazione del 'genere'", "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore". In: Ceserani, R.; Goggi, G. & Lugnani, L. (eds). *La narrazione fantastica*: 37-73; 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- Manetti, B. 2014 "Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres". In: *California Italian Studies*, vol. 5, n. 1: 526-549.

- | | | |
|----------------|------|---|
| Melani, C. | 2013 | <i>Fantastico italiano</i> . Milano: BUR. |
| Negri, A. | 1917 | “A Margherita Sarfatti, Prefazione”.
In: Negri, A. <i>Le solitarie</i> . Milano:
Treves, p.v. |
| —. | 1956 | <i>Poesie</i> . V. 1. Milano: Mondadori. |
| —. | 1966 | <i>Prose</i> . Scalfi B. & Bianchetti E. (eds).
Milano: Mondadori. |
| Pirandello, L. | 2013 | “Quaderni di Serafino Gubbio
operatore”. In: Pirandello L. <i>I romanzi,
le novelle, il teatro</i> , Campailla, S.
(ed.): 1160-1332. Roma: Newton
Compton |
| —. | 2017 | “La trappola”. In: Pirandello, L. <i>Tutte
le novelle (1910-1913)</i> , Vol. 4,
Lugnani, L. (ed.): 240-244. Milano:
BUR. |
| Portinari, F. | 1981 | <i>Pari siamo! Io la lingua, egli ha il
pugnale. Storia del melodramma
ottocentesco attraverso i suoi libretti</i> .
Torino: EDT. |
| Roda, V. | 2008 | “Riflessioni su un tema del fantastico:
la crisi dell'unità del corpo”. In:
Caltagirone, G. & Maxia, S. (eds).
« <i>Italia magica</i> ». <i>Letteratura
fantastica e surreale dell'Ottocento e
del Novecento</i> : 197-213. Cagliari:
AM&D. |
| Sapegno, M.S. | 2012 | ‘Sulla soglia: la narrativa di
Maria Messina’. In: <i>Altrelettere</i> , I, 3. |

- Schettino, V. 2016 *La decima musa. Poesia e scienza*. Firenze: University Press.
- Tessari, R. 1973 *Il mito della macchina: Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*. Milano: Mursia.
- Todorov, T. 1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Vanon Alliata, M. 2002 "Introduzione". In: Vanon Alliata, M. (ed.). *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica: 7-18*. Venezia: Marsilio.
- Varotti, C. 2003 "Fabbrica". In: Anselmi, G.M. & Ruozi, G. (eds). *Luoghi della letteratura italiana: 180-190*. Milano: Mondadori.
- Violi, A. 2008 *Capigliature: passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*. Milano: Mondadori.
- Zaccaro, V. 2015 "Io, lei loro: enunciazione e ritratti femminili nella raccolta *Le solitarie* (1917) di Ada Negri". In: Stagnitti, B. (ed.). *Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento: 139-151*. Padova: Il Poligrafo.
- Zangrandi, S. 2011 *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*. Bologna: Archetipo.