

ARTICLES / SAGGI

IN RISAIA DELLA MARCHESA COLOMBI E LA POETICA DELLA BELLEZZA

Ermenegilda Pierobon

Abstract

*One of the author's best works, *In risaia* (1878), illustrates a crucial phase in Marchesa Colombi's poetics of 'beauty' which aims at reaching an harmonic correspondence between the protagonist's inner and outer worlds.*

The hard work in the ricefields, which results in Nanna's baldness and loss of beauty, and the cruel encounter with love have such a strong impact on her that she withdraws from reality into an imaginative sphere of her own, thus losing her grip on reality and becoming envious and malicious. It is only by accepting her new look and painful experience and by being aware of her egotism that Nanna finally overcomes her self-pitying attitude and the false role that she had imposed upon herself. Having conquered her own negativity, the protagonist is also able to see the goodness in reality, thus achieving a degree of harmony that is unknown to other characters in Marchesa Colombi's works.

In risaia (1878), indubbiamente uno dei testi artisticamente più notevoli della Colombi, è anche quello che, sulla scia della

recente riscoperta dell'autrice, sembra aver goduto della maggior fortuna critica¹. I vari motivi che lo caratterizzano — dal documento sociale e folkloristico al percorso interiore di una donna — ne fanno, nella fondamentale ispirazione realistico-verista, una riuscita espressione dei complessi fermenti culturali e letterari del momento. Inoltre, se considerato nel contesto dell'iter artistico dell'autrice, *In risaia* acquista un particolare interesse perché segna una tappa centrale nella realizzazione della 'poetica della bellezza' perseguita dalla Colombi².

¹ È stato più volte ristampato: Abano Terme, Piovani, 1990 (postfazione di A. Arslan); Milano, Lombardi, 1992 (introduzione di R. Reim); Novara, Interlinea, 1994 (con due note di C. Bermani, "Un romanzo al crocevia di importanti filoni culturali dell'Ottocento"; "Dalla prima alla quarta edizione: evoluzione linguistica e sociale" e una di S. Benatti, "La fortuna critica di *In risaia* dai Veristi a Croce"). Per quanto riguarda la critica moderna, oltre alla bibliografia fornita nell'edizione Interlinea, si vedano: E. Genevois, "Entre naturalisme et 'feminisme': *In risaia* de la Marchesa Colombi (1840-1920)", in *Les Femmes écrivains en Italie aux XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque international Aix-en-Provence, 14, 15, 16 novembre 1991*, Université de Provence, 1993: 63-76; P. Zambon, "La narrativa realista nei romanzi d'autrice di fine Ottocento", *Problemi*, n. 108, 1997: 166-177.

Nel testo, le citazioni da *In risaia* sono tratte dalla terza edizione (riveduta e con l'aggiunta di un capitolo), Milano, Galli, 1889.

² Su questa tematica, si vedano: E. Pierobon, *Marchesa Colombi (1840-1920)*, Padova, Casa di Cristallo, 1996 (anche in *Rivista di Studi Italiani*, dicembre 1999) e "L'enormità del reale: una lettura di *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi", *Forum Italicum*, n. 2, Fall 1996: 291-310.

Presente, anche se in modo embrionale, fin dagli inizi, si manifesta nella costante tensione verso il raggiungimento di un'armonica corrispondenza tra il mondo interiore della protagonista, connotato al positivo come bellezza-bontà-giustizia, e la realtà esteriore, contrassegnata dalla disarmonia e dalla legge dell'oggettiva e cruda necessità. Nella traiettoria che, dallo sdoppiamento di Fulvia di *Tempesta e Bonaccia* (1877), condurrà allo sguardo disincantato di Denza di *Un matrimonio in provincia* (1885), in grado di riflettere con genuino sbalordimento l'enormità del reale, e alla dimensione completamente autosufficiente di Amalia di *Cara Speranza* (1888)³, la vicenda di Nanna si pone come momento di sofferta maturazione che passa attraverso l'accettazione di se stessa e della crudele realtà esteriore. Abbandonando fantasticherie ed illusioni, la protagonista acquista la capacità introspettiva che la mette in grado non solo di superare il suo sterile egoismo, ma anche di cogliere la realtà che le sta intorno con occhi obiettivi. È questa la premessa che rende possibile l'incontro non conflittuale del personaggio con il mondo e quindi la manifestazione dei valori interiori.

Fin dall'inizio, la bellezza costituisce il criterio fondamentale dell'universo di Nanna, a cui fa contrasto l'elemento realistico esterno: la monotonia e la pesantezza delle "pianure contornate da risaie, sepolte nei vapori malsani delle praterie" (16). Cresciuta in un ambiente povero ma amorevole che la vezzeggia e la circonda di attenzioni, dopo un'infanzia felice, diventa "grande" e "bella" (16), ma di una bellezza troppo raffinata per una contadina. Identificata con il 'bianco' e il 'biondo' ("nessuna era più bianca e meglio bionda di lei", 17), la

³ Una breve presentazione critica di queste tre opere è contenuta in E. Pierobon, *Marchesa Colombi*, cit. Va notato che, a differenza di quanto di solito indicato, la prima edizione della raccolta *Cara Speranza*, in cui è inclusa la novella omonima, non risale al 1896 ma al 1888 (Ragusa, Tip. Castello e Fratelli Puglisi).

bellezza di Nanna è indizio di una vita che, in circostanze diverse, si sarebbe potuta sviluppare secondo valori tradizionali ed esteriori⁴.

⁴ Come nota R. Tessari, l' "estetica e [...] la] moralità tradizionali [...] sono] incentrate entrambe sull'idealizzazione della Bellezza candida" (*La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975: 195). Simili caratteristiche, in funzione polemica, presenta anche Rachele del *Tramonto di un ideale* (1882) per cui si veda E. Pierobon, "Polemiche manzoniane: *Il tramonto di un ideale* della Marchesa Colombi", *Canadian Journal of Italian Studies*, vol. 21, 1998: 98-111.

L'elemento realistico degli spilloni d'argento, il cui acquisto determina le dure fatiche in risaia e il futuro della protagonista, è una necessità che connota l'amore e il lavoro — banco di prova della dimensione di Nanna — nell'immagine della 'bruttezza' e del conflitto ("quella brutta e fredda aureola di metallo, è l'armatura di cui si rivestono le fanciulle delle nostre campagne per entrare nella lizza amorosa", 19). Ripresa più avanti nel testo con lo spillo della salumaia, ancora una volta con riferimento alla contesa d'amore⁵, si esplicita in particolare nella 'brutalità' di Gaudenzio e nel suo aspetto fisico ("portava la capigliatura [...] rialzata sulla destra in un enorme ciuffo di setole, ritte come tanti pugnali che sfidassero il cielo", 22).

La crudele e traumatizzante esperienza in risaia è anticipata fin dall'inizio in una bella scena a colori forti e contrastati, carica di sotterranea violenza e vissuta — non a caso — attraverso gli occhi di Martino, tipico padre idealizzato piuttosto frequente nel mondo della Colombi⁶. Il fuoco e le fiamme sembrerebbero voler 'divorare' Nanna che, però, "armata della mestola", pone resistenza:

⁵ L'immagine degli spilli abbinata al conflitto, sia in senso proprio che metaforico, è più volte ripresa dalla Colombi. Si veda, per es., la puntata di "Cronaca" in cui prende in giro l'intramontabile passione maschile per la guerra: "Ad ogni nuova guerra [...] le persone più serie, — padri di famiglia, legali, uomini d'affari, — passano delle ore a fare sulla carta geografica la puerile battaglia di spilli, per cui mia nonna cento anni sono forniva le armate al mio babbo ed al mio sposo, come io le fornisco ora al mio pronipote" (*Museo delle famiglie*, n. 2, 16 luglio 1876: 21). Una simile immagine, da cui trapela l'aggressività repressa della protagonista, si ritrova in "Psicologia comparata". Teresa, "Dall'alba alla sera era sempre là sotto la finestrella alta, col tombolo in grembo, puntando e ripuntando nei fori delle trine degli eserciti di spilli, colla maestria d'un generale che dirige una manovra" (in *Senz'amore*, 1a ed. 1883, Milano, Chiesa e Guindani, 1894: 16).

⁶ L'idealizzazione paterna spesso costituisce un espediente necessario a garantire la libertà della protagonista (si vedano, per es., il padre dell'artista Fulvia di *Tempesta e Bonaccia* e di Augusta di "Un sogno azzurro", in *Dopo il caffè*, 1879). Qui, la violenza della scena crea un contrapposto all'immagine ideale del padre facendone emergere il latente contenuto negativo.

Ci aveva gusto a guardare quel volto chiaro e quella testa bionda, che risaltava come una bella pittura sul fondo grigio della cucina. E quando la *vampa* sorgeva *impetuosa nel focolare*, e trovando nella pentola un ostacolo a salire, *le guizzava* intorno, l'avvolgeva tutta come per *divorarla*, e la Nanna si piantava dinanzi al camino *armata della mestola* per impedire alla minestra di traboccare, Martino godeva un bel momento seguendo coll'occhio le linee eleganti di quella macchietta scura in quella cornice *fiammante*. (28; corsivi miei)

Per quanto dotata di una sua capacità combattiva che le deriva dal senso di un intrinseco valore, maturato nella libertà e nell'amore dell'infanzia, il modo di sentire della protagonista appare in totale sintonia con i valori esteriori e dell'ambiente, epitomizzati ed espressi nell'idea del 'meraviglioso', come apparenza che desta 'meraviglia' ed 'ammirazione'. Anche l'attrazione iniziale verso Gaudenzio altro non è che partecipazione all'ammirazione corale di cui le donne circondano il bello e fatuo carrettiere. Piace alle altre perché pare "un cittadino" e piace a Nanna perché si muove come "i signori di Novara":

Quel Gaudenzio era l'ammirazione di tutte le fanciulle del circondario.

"Sembra proprio un cittadino," dicevano.

Ed ecco perché la Nanna pensava e sognava gli spilloni d'argento.

Quando vedeva Gaudenzio camminare, colle mani in tasca, i gomiti indietro, respingendo una spalla dopo l'altra, e piegandovi dietro la testa a misura che avanzava l'una e poi l'altra gamba, la Nanna diceva tra sé:

"Ah! come cammina! Ecco; è così che debbono camminare i signori di Novara." (21-2)

In questo modo, la vanità e la sguaiataggine di Gaudenzio rimarranno del tutto oscurate dalla sua “figura meravigliosa” (41) che riempie l’innamorata di “beata ammirazione” (26). Sempre ansiosa di conformarsi ai gusti e alle aspettative del carrettiere, Nanna vive il sentimento all’insegna dell’illusione e di una sostanziale mancanza di autonomia e discriminazione. È indicativo che il periodo più felice del suo amore coincida con la prima esperienza in risaia. La “nebbia fitta, bianca” che ricopre la vastità indistinta delle pianure che “Pareva ... fumassero” (40) riporta, analogicamente, all’occultamento della realtà prodotto dal desiderio e dal prevalere dei valori esteriori. Mentre l’ammirazione e la meraviglia per l’ostentato esibizionismo di Gaudenzio raggiungono l’apice (“Pareva il bambino Gesù che regge il mondo”, commenta una donna), Nanna, nella strada verso casa, suggella le proprie illusioni d’amore con fantasticherie formulate nel “vaneggiar della febbre” (51).

Nonostante finisca all’ospedale con il tifo, spinta soprattutto dalla voglia di rivedere l’innamorato, la protagonista ritorna in risaia per la mondata. Questa seconda esperienza la segnerà per la vita. La violenza suggerita nell’immagine del fuoco e delle fiamme del camino che sembravano volerla ‘divorare’ è ora realtà. Il lavoro è infernale. Si comincia alle quattro, con le gambe nell’acqua e la testa immersa “in un vapore grigio e pesante” (63) che entra nelle ossa e mozza il fiato. Peggio ancora quando sorge il sole, un sole cocente di giugno che acceca e “[brucia ...] come una fiamma” (64). Nanna

si senti cuocere il cervello ed arder le carni. [...]

Verso le due l’ardore del sole era così intenso, che pareva di sentirsi guizzare intorno delle lingue di fuoco, che lambissero le carni, che succhiassero il sangue. Ed a misura che il caldo aumentava, il puzzo delle acque si faceva più insopportabile. (64)

La vastità e la monotona uniformità del paesaggio — ora un'immensa pianura grigia, ora un "vasto piano dardeggiato dal sole" (65) — sembrano fare da specchio che riflette l'immagine della soffocata intensità del mondo interiore di Nanna⁷. La sua tristezza e solitudine si tramutano in sconforto e in un senso di abbandono che aumentano di giorno in giorno. Lontana da casa e dagli affetti familiari, della mamma in particolare, le viene a mancare anche la presenza del fratello che l'aveva confortata alla zappatura. "Mi sembra di esser figlia di nessuno, diceva" (73). Se era stato soprattutto il desiderio d'amore a ricondurla in risaia, è dall'amore che ha la delusione più cocente. Il sospirato incontro con Gaudenzio le fa toccare il fondo dell'avvilimento e dell'alienazione. La sensazione di vuoto ("si sentiva come un sacco vuoto", 76) — ben evidenziata più tardi in Denza di *Un matrimonio* — pare creare lo spazio per l'incalzare del male. In preda alla febbre e ad un lancinante mal di testa, è assistita da altre donne più anziane che, fatta la diagnosi, ricorrono al rimedio consigliato in questi casi, cioè al sacrificio di una "gallina nera" (84). L'operazione, espressione massima delle figure di violenza e di sangue di cui sono connotati l'amore e il lavoro in risaia, viene eseguita senza indugio. Momento culminante della vicenda, assume il valore di un vero e proprio atto iniziatico:

— Sta pronta, rizzati, disse la medichessa impugnando arditamente un gran coltello da cucina. S'udì un gracidare alto e disperato, e tosto la povera bestia, squartata dal collo in giù, fu applicata al capo indolorito della Nanna, che si sentì scorrere sul volto, sul collo, sugli abiti, una pioggia calda di sangue, d'umori, di liquidi viscerali d'ogni tinta ed odore, mentre il collo della bestia, palpitante

⁷ Secondo Gaston Bachelard, la vastità e l'immensità dello spazio esterno spesso rimandano alla grandezza dello spazio interiore. Così la pianura o il deserto può diventare "retentissement in una intensità dell'essere intimo" (*La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975: 225).

ancora, le si agitava dinanzi agli occhi inondati, nello spasimo dell'agonia. (85)

Le condizioni di Nanna si aggravano ulteriormente durante la notte. Finirà all'ospedale ma "il sangue e gli umori" (87) della gallina, marcendo, provocano una malattia del cuoio capelluto che la riduce alla completa calvizie. Il processo di iniziazione, cominciato all'insegna dell'illusione d'amore, del sole che brucia le carni e del sangue, arrivato all'apice nell'immolazione di una vittima, avrà ancora un corso lungo e travagliato. La morte dell'animale, anticipando la morte della vecchia Nanna cioè il riscatto dalla dipendenza materna⁸, dai sogni d'amore, dalle illusioni dell'adolescenza e dalle categorie esteriori, prelude anche alla sofferenza e al dolore che questo comporta.

Il cambiamento d'aspetto, intervenuto con la perdita dei capelli, segna l'inizio di una nuova fase del conflitto: il vero confronto è del tutto interiore e avverrà tra il potenziale di intima verità della protagonista e le illusioni create dalla sua immaginazione. Tutta presa dal rimpianto della "bellezza perduta" (88) e da una soggettività ancora formata su canoni ed aspettative esteriori, Nanna è incapace di guardare lucidamente in se stessa e quindi di vedere la realtà per quello che è. Per usare un'espressione di Gaston Bachelard, "perde lo sguardo"⁹. La sua vista è cioè offuscata dalle elaborazioni della mente che costruisce un mondo fittizio di crudeltà ed ingiustizie, esistenti, per la maggior parte, solo nella sua percezione alterata. I termini di raffronto sono insistentemente giocati sui valori del 'bello' e del 'brutto':

⁸ Come animale iniziatico, strettamente legato al mondo materno, è stata interpretata la gallina anche nell'opera di Saba da M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974: 67-8 e in G. Desideri, *Psicoanalisi e critica letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1975: 246-53. Per il significato dell'uccisione degli animali come motivo iniziatico generale, si veda C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori, 1988: 252-8.

⁹ *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 1987: 161.

— Ecco; perché sono brutta non si danno più pensiero di me. Quand'ero bella, Nanna di qua, Nanna di là; Nanna non andar fuori colle oche; Nanna metti l'argento; e non ti affaticar troppo; e non ti ammalare. Ora che sono brutta non mi badano. Posso andar dove voglio. (95)

Allontanandosi dalla realtà, Nanna si preclude anche la possibilità concreta di diventare, con il matrimonio, “una donna come le altre” (127). Il desiderio e il sogno, nutriti della frustrazione di una quotidianità solitaria e silenziosa, svolgono sempre più nella sua vita la funzione di una commedia che si può avverare solo nel teatro della sua mente: “Verrebbe la proposta, e lo sposo. Un uomo sulla trentina. “Se mi volete,” le direbbe, “quanto a me sono disposto a farvi buona compagnia.” E lei darebbe il consenso; [...]. Quasi si meravigliava di non essere ancora sposa” (122-3).

Esacerbata dalle sue condizioni e dal disprezzo di Gaudenzio, è dominata dal rancore e dal risentimento e così con “l'antica bellezza” scompare anche quel “raggio di bontà serena che l'aveva animata nella sua prima gioventù” (101). Il presupposto poetico dell'autrice, basato su un'armonica fusione esteriorità-interiorità, corpo-spirito, trova in questa vicenda un momento cruciale di confronto: le circostanze esterne rischiano di condizionare il personaggio al punto da plasmarne la dimensione interiore.

La fine analisi della Colombi del mondo psicologico di Nanna, irretita in un gioco illusorio di autocommiserazione e di false aspettative, riporta alla dura critica dell'immaginazione di Simone Weil (“Tutto ciò che è immaginario è cattivo”¹⁰) e mette in luce il ruolo centrale e negativo che tale meccanismo mentale

¹⁰ *Quaderni*, vol. I, Milano, Adelphi, 1982: 382. Sull'argomento, si veda anche W. Tommasi, “Simone Weil: dare corpo al pensiero”, in Diotima, *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990: 77-91.

svolge nella vita dell'individuo, specialmente delle donne. Ripresa in molte altre opere¹¹, la tematica riveste una particolare importanza sia in relazione all'intento realistico-verista che alla poetica della bellezza. La chiusura nella propria soggettività e sensibilità, sempre tenacemente sostenuta dall'immaginazione, alterando i contorni della realtà oggettiva, impedisce non solo di esprimere se stessi e di incidere sul reale ma anche di godere della propria parte di felicità e di bellezza. In un articolo del 1890, preceduto dall'epigrafe "*Pour être heureux il n'y a qu'à le vouloir*", la scrittrice ammonisce in tono severo:

[...] perché questa vita vi riesca sopportabile, perché possiate trovarvi il suo lato piacevole ma anche bello, bisogna che rinunciate alle aspirazioni vane, che non fantastichiate. [...]

La fantasia co' suoi sogni facili ed ardenti eccita i nervi, acuisce i desideri fino alla morbosità, mette nell'animo quell'eterno scontento delle brame insoddisfatte, atteggia a quell'aria da vittime troppo comune nelle donne, le quali a forza di pensare a quanto non hanno, finiscono per riporre la loro felicità nelle cose impossibili, e l'infelicità nelle cose inevitabili.¹²

¹¹ Si veda, in particolare, Raffaella di *Troppo tardi* (1880) il cui sogno d'amore è completamente costruito e sostenuto dal suo bisogno affettivo, senza che sia mai sorretto da concreti e tangibili elementi oggettivi. Alla fine ammetterà di non aver "fatto che un sogno; mai, neppure un'ora, Franco mi aveva considerata altrimenti che come una vecchia amica della sua fidanzata" (Milano, Galli, 1890: 227). Il tema del gioco, spesso crudele, messo in scena dall'immaginazione è presentato con toni e sfumature diverse, fino ad includere le illusioni create dalla sete d'ideale (cfr., per es., Eva ed Augusto di *Prima morire*).

¹² "Colore del tempo", *Vita intima*, n. 6, 8 luglio 1890: 42.

Certamente, come notano Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi commentando “Ingenuità”, la chiusura della condizione femminile è un fattore fondamentale nel determinare il fervore eccessivo dell’immaginazione¹³. Tuttavia, la causa prima dello stato psicologico di Nanna sembra essere un’altra: l’incapacità di accettare se stessa e quindi di rimanere in presenza del suo mondo interiore, con le frustrazioni e il dolore relativi¹⁴. Quando, qualche volta, riesce a ‘stare’ con il pensiero del passato e del suo squallido futuro, vive momenti di chiarezza e di intima verità che non mancano di tradursi all’esterno in un alone di dolcezza e di “mesta bellezza” (102). Il suo breve amore è visto nei contorni reali di sentimento “appena abbozzato, e non rivelato mai” (101); una volta spogliato delle fantasticherie del desiderio appare, dopotutto, quasi inesistente. Ed allora

[...] il suo sguardo ridiveniva affettuoso, ed il suo sorriso riappariva dolce come una volta.

Poi pensava che [...] omai la sua vita era tracciata, che tutti i giorni sarebbero uguali per lei; che non avrebbe amori [...] Ed un profondo dolore le stringeva il cuore mentre fissava quell’avvenire desolato, ed anche allora l’afflizione le irradiava il volto della sua mesta bellezza. (101-2)

¹³ “Traduttrice offresi”, *Leggere Donna*, n. 81, luglio-agosto 1999:21, 28. “Ingenuità”, pubblicato sulle *Conversazioni della domenica*, II, 31 luglio 1887: 42-4, è stato ristampato da E. Genevois, in *Chroniques italiennes*, n. 55/56, 1998: 189-96, preceduto da un saggio introduttivo: “Etude de ‘Ingenuità’ de la Marchesa Colombi” (179-87).

¹⁴ Anche Denza soffrirà della stessa incapacità di accettare e di affrontare il vuoto interiore. Oltre che ad essere motivo di sconforto, ciò crea la necessità di riempire la lacuna con un mondo mentale illusorio. Quando la sorella la invita a pregare la Madonna che le faccia dimenticare Onorato, Denza riflette: “io mi stizzivo, mi sgomentavo all’idea di dimenticare quell’amore, di non trovarlo più nella mia mente, nel mio cuore, di perdere quella cosa dolce, che mi riempiva tutta, di rimanere con quel gran vuoto e quel gran silenzio. E gridavo: — No, no, per carità! Cosa vuoi ch’io faccia, quando l’avrò dimenticato?” (*Un matrimonio in provincia*, Torino, Einaudi, 1973: 46).

Basta però un semplice contatto con la supposta normalità della vita delle altre per distogliere Nanna da se stessa e dalla realtà, facendola reagire con invidia e cattiveria e sprofondandola sempre più nel suo mondo di rancori e malevolenze. In lei, la fantasia sembra assumere il ruolo lucidamente teorizzato da Simone Weil, cioè di correggere la realtà, ristabilendo, nell'odio e nel male augurato agli altri, un'apparenza di equilibrio¹⁵. Come per la filosofa francese, anche per la Colombi, il lavoro è l'antidoto ideale per diradare le nebbie dell'immaginazione. Infatti, nonostante la malattia della protagonista si acuisca fino alla rinuncia quasi totale della parola, il suo innato amore per il lavoro non verrà mai meno. Legame indispensabile con il proprio io e il mondo, contribuirà a far sì che Nanna non arrivi all'abdicazione di se stessa.

Alla fine, inviperita contro la bella cognata, Rosetta, che tutti corteggiano ed amano, ed assetata di vendetta nei confronti dell'insolente Gaudenzio, vagheggia un modo crudele per liberarsi di entrambi. Come sarà per Vittoria di "Teste alate" (1879) — altrettanto implacabile nella ritorsione —¹⁶, si presenta forte ed allettante la tentazione di adeguarsi al copione di una commedia con la visione di un lieto fine immaginario e gratificante: "Pietro avrebbe rimandata la moglie infedele ai suoi parenti; e la casa si sarebbe liberata per sempre dalla bella Rosetta e dal suo amante insolente" (170).

¹⁵ Simone Weil afferma: "Il vuoto (non accettato) produce odio, acredine, amarezza, rancore. Il male desiderato e immaginato per chi si odia, ristabilisce l'equilibrio. *L'immaginazione (non controllata) è produttrice di equilibrio, riparatrice degli squilibri e del vuoto.*" (*Quaderni*, vol. I, Milano, Adelphi, 1982: 389).

¹⁶ Di fronte alla viltà e agli inganni dell'amante, Vittoria non mostra alcuna pietà ma gli effetti della sua vendetta saranno disastrosi: porteranno l'amante alla pazzia e poi alla morte e la protagonista ad un futuro solitario ed infelice. Vittoria ammetterà di essersi lasciata trascinare, nella sua reazione, da un ruolo fittizio ed illusorio: "Ero avvezza a vedere delle catastrofi, ed avevo bisogno di metterne una in fondo al mio dramma. Mi pareva che dopo dovessimo ritrovarci tutti dietro le quinte, e darci la mano sorridendo tra noi, per venir fuori a sorridere al pubblico" ("Teste alate", in *Serate d'inverno*, Venezia, Segrè, 1879: 66).

Ma, a differenza di Vittoria, Nanna si rende conto in tempo della “catastrofe che stava per suscitare” (188). Lo sguardo, in precedenza quasi sempre offuscato, si rivolge al proprio egoismo e ne vede con chiarezza gli effetti, rendendo possibile il prevalere dei valori positivi. La bellezza è riconquistata nel superamento degli angusti confini dei desideri e delle passioni personali:

La Nanna fu atterrita. In quel momento soltanto vide tutta l'enormità dell'azione che stava per commettere; lo scioglimento orribile che avrebbe potuto avere. Aveva pensato soltanto a quanto desiderava lei. Ma ora vedeva che un marito innamorato e tradito, non si limita a rimandare la moglie, ed a vivere tranquillamente coi genitori ed i fratelli [...]

Le si affacciò agli occhi una scena di sangue [...] Pietro [...] avrebbe ucciso sè stesso (195, 6)

L'episodio di sangue sarà sventato. Il giorno di Natale rappresenta per Nanna, come per altri protagonisti¹⁷, un simbolo di rinascita ad una consapevolezza più matura di se stessa e della vita, e segna quindi il raggiungimento di una nuova dimensione di armonia e di bellezza.

¹⁷ Si vedano, per es., Gian Maria di “Cavar sangue da un muro” (in *Racconti di Natale*, 1878) e Navaro del “Curare” (in *Cara Speranza*, 1888). Mentre il primo, il giorno di Natale, consegue, con la pazzia, una nuova condizione di luce e di poesia, Navaro, sollecitato dalla tradizione natalizia della famiglia, supera il suo rancore con un gesto di bontà verso il suo antico nemico.

Per un'analisi dei racconti di Natale, che include *In risaia*, cfr. P. Zambon, “I ‘racconti di Natale’ nella narrativa dell'ultimo Ottocento: Marchesa Colombi, Emilio de Marchi, Contessa Lara, Grazia Deledda”, in *Scrittore e lettore nella società di massa*, Trieste, LINT, 1991: 555-85.

La sua natura pratica e concreta e quel carattere “concentrato ed energico” (196) che l’avevano sorretta nella solitudine del suo difficile cammino, con una visione oggettiva di sé e della realtà, le danno la forza di assumersi la responsabilità della sua vita e del suo futuro. Se prima dipendeva dai valori esteriori e dell’ambiente e perciò era incapace di decidere per se stessa (“non era donna da prendere una risoluzione da sé”, 32), ora dà prova di lucidità mentale e indipendenza. Rendendosi conto che “Sarebbe tornata al male, senza volerlo, in causa delle circostanze” (208), prende l’iniziativa di cambiare queste ultime, sposando il buon Pacifico che in precedenza aveva rifiutato perché l’aveva definita “una giovine matura, punto bella” (129)¹⁸. Nel seguire la sua intima verità, non solo ignora le convenzioni (“Pietro si fece rosso come una vampa al vedere la sorella, di notte, nella camera d’un uomo”, 210), ma si eleva al di sopra del rassegnato fatalismo della madre e delle donne del suo ambiente¹⁹.

La salvezza della protagonista si compie nel conseguimento di un equilibrio che ridefinisce entro nuovi parametri la corrispondenza ideale-reale, interiorità-esteriorità che sembrava perduta per sempre. Ritrovando la sua vera dimensione e, con

¹⁸ Gaudenzio sposerà invece Lucia, sorella di Rosetta ma, prevedibilmente, sarà “un povero matrimonio” (229). Il vero epilogo, per quanto riguarda il carrettiere, si ha nel capitolo finale, completamente staccato dal *corpus* centrale dell’opera, “Il folletto. Sei anni dopo”, aggiunto al testo in occasione della seconda edizione (Napoli, Morano, 1883). Oltre all’interesse folkloristico di cui parla Cesare Bermani (“Dalla prima”, cit.: 134), risponde anche allo scopo di ‘pareggiare i conti’ con Gaudenzio che viene completamente demolito. È identificato con la sua mula, cioè con la dimensione istintuale che anziché essere guidata, guida il carrettiere. L’animale sarebbe stato posseduto dal ‘folletto’ a cui le dicerie attribuiscono un chiaro significato sessuale. Vittima dei suoi istinti, Gaudenzio è quindi calcciato dalla mula e sarà portato mezzo morto all’ospedale. Sopravviverà “per miracolo” (232).

¹⁹ Mentre la critica contemporanea sottolinea la parentela di Nanna con la Nedda verghiana (cfr. S. Benatti, “La fortuna critica”, cit.), quella attuale concorda, in generale, con il giudizio di Silvia Benatti: “Ed è vero che Nanna ricorda la Nedda di Verga, ma lo fa per misurarne la distanza: non c’è rassegnazione in Nanna, c’è invece la volontà di incidere sul proprio destino.” (139).

essa, la realtà esterna, Nanna raggiunge quella “sintonia tra sé e sé e il fuori di sé”²⁰ che altre eroine della Colombi non saranno in grado di realizzare. Mentre Denza compenserà con il cibo le frustrazioni e il vuoto della mancanza d’amore del matrimonio, Amalia, completamente autosufficiente, trascenderà con la morte le aporie della vita e l’incolmabile distanza tra sé e la realtà.

(University of South Africa)

²⁰ AA. VV., “La differenza sessuale: da scoprire e da produrre”, in AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990: 34.