

ALBERTO SEBASTIANI

LA FUNZIONE DELLA DESCRIZIONE  
NEL ROMANZO POPOLARE TRA '800 E '900  
UN CASO PARTICOLARE: LA FIGURA FEMMINILE

Esiste una vasta bibliografia sulla paraletteratura, dal XIX secolo a oggi: sul fenomeno culturale, letterario, editoriale; su come sia stata a lungo ignorata<sup>1</sup> e, in tempi più recenti, ripresa e studiata, come luogo di critica sociale<sup>2</sup>, per l'ideologia che sottende<sup>3</sup>, per i suoi personaggi<sup>4</sup>, le sue strutture<sup>5</sup>, il suo rapporto con il mercato<sup>6</sup> e con un pubblico inter-

<sup>1</sup> Si consideri che nelle più diffuse storie della letteratura italiana quasi non appare: si ha la tavola n. 153 in *Storia della letteratura italiana. III. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di G. Ferroni, Torino, Einaudi, 1991; una citazione come «fenomeno editoriale» nel saggio di REMO CESERANI, *Letteratura e cultura di fine secolo e del primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. VIII. Tra l'Otto e il Novecento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, pp. 790-91; oppure si incontra attenzione a singoli autori, come Mastriani, posto in relazione a Gabriele D'Annunzio da ELIO GIOANOLA (*Il dannunzianesimo e la letteratura di consumo: da Guido da Verona a Pitigrilli*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Mariani e M. Petrucciani, Roma, Lucarini, 1979, pp. 293-306), studiato da ANTONIO PALERMO (*Mezzo secolo di letteratura a Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana. Il secondo Ottocento e il Novecento*, tomo I, diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1994, pp. 195-200), e a cui è dedicata una scheda, come all'Invernizio, nel *Dizionario della letteratura italiana* a cura di S. BLAZINA (*Storia della letteratura italiana. XIV*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 2005, pp. 466-67 e 396-97).

<sup>2</sup> Cfr., ad esempio, VALERIO EVANGELISTI, *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000.

<sup>3</sup> Cfr. soprattutto UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani, 1964; ID., *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Cooperativa Scrittori, 1976; ID. et alii, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

<sup>4</sup> Parla di «tipi sociali» YVES OLIVIER-MARTIN (*Sociologia del romanzo popolare*, in *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, a cura di N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, Napoli, Liguori, 1977, pp. 143-59); di personaggi che non hanno vita autonoma né spessore psicologico ANTONIA ARSLAN VERONESE (*Romanzo popolare e romanzo di consumo fra Ottocento e Novecento*, in *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra '800 e '900*, a cura di A. Arslan Veronese, Padova, Cleup, 1977, pp. 1-68); di figure allegoriche, manichee, che promuovono i più elementari processi di identificazione DANIEL COUÉGNAS (*Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, p. 431).

<sup>5</sup> Cfr. DANIEL COUÉGNAS, *Paraletteratura*, Scandicci-Firenze, La Nuova Italia, 1997; ANGELA BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, Torino, Eri, 1969.

<sup>6</sup> I legami con la moderna industria editoriale sono stati più volte affrontati. Qui ricordiamo VITTORIO BRUNORI (*La grande impostura: indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 21-22), MASSIMO ROMANO (*Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del ro-*

classista<sup>7</sup>. I romanzi “popolari”, di larga diffusione e rivolti al popolo, tra Otto e Novecento, sono stati distinti per tipologie, ma esistono ancora problemi. A livello europeo se ne è tracciata la storia, dai *colporteur* alla biblioteca blu, al *feuilleton* e al romanzo d’appendice. Sono state ipotizzate derivazioni dal romanzo nero, e individuati archetipi di determinati aspetti dei testi<sup>8</sup>, si è cercato di costruire una precisa storia per quanto riguarda la Francia, patria del *feuilleton*. Per quanto riguarda l’Italia, invece, si parla di un fenomeno importato, ma con una datazione incerta. Ai tempi del successo dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, Antonio Ranieri ha già pubblicato *Ginevra o l’orfana della Nunziata* (1839), un romanzo sociale<sup>9</sup> ascrivibile agli schemi e allo stile del romanzo popolare, seguendo una tradizione che ha radici nel romanzo storico<sup>10</sup>. Eppure il successo di questi testi si ha proprio con l’importazione dei lavori d’oltralpe dal 1848, anno della traduzione dei *Misteri di Parigi*, e con la nascita di numerosi romanzi d’appendice, in chiave storica e/o sociale, come testimoniano *I misteri di Napoli* (1869-1870) di Francesco Mastriani, e altri cicli analoghi in varie città italiane<sup>11</sup>.

Un fenomeno complesso, dunque, indagato secondo tre linee principali: lo studio della serializzazione e del gusto pop della letteratura commerciale, con attenzione ai lettori e ai *cliché*; l’analisi delle strutture narrative; l’esame psicanalitico dell’immaginario di massa<sup>12</sup>.

In questo studio ci si muove prevalentemente sulla prima linea, secondo un prospettiva linguistica<sup>13</sup>, affrontando la realtà italiana tra XIX e

*manzo d’appendice*, Ravenna, Longo, 1977, p. 10), GIOVANNI RAGONE (*La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell’editoria italiana*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, pp. 688-772), CARLO BORDONI (*Il romanzo di consumo: editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993).

<sup>7</sup> Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 157.

<sup>8</sup> *Clarissa* di Richardson, ad esempio, è visto come archetipo dei romanzi di persecutori e perseguitate da GIUSEPPE ZACCARIA (*La narrativa popolare e la letteratura per l’infanzia*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, pp. 648-85).

<sup>9</sup> Riccardo Reim segnala per altro una nutrita schiera di autori che si impegnano nel romanzo sociale in Italia nel XIX secolo: Cesare Cantù, Giulio Carcano, Francesco Domenico Guerrazzi, Caterina Percoto, Vincenzo Padula, Cesare Tronconi, Cletto Arrighi... (cfr. RICCARDO REIM, *Candide nefandezze e timorate perversioni*, in Carolina Invernizio, *Nero per signora* cit., pp. XXI-XXXVIII).

<sup>10</sup> Cfr. ANGELA BIANCHINI, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell’800*, Napoli, Liguori, 1995.

<sup>11</sup> Un dettagliato elenco si incontra in RICCARDO REIM, *I vili godimenti. Storie di peccato e perdita nel romanzo d’appendice italiano*, Roma, Robin, 2000, pp. 17-19.

<sup>12</sup> Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *L’eccezione e la regola*, in C. INVERNIZIO, *Nero per signora*, a cura di R. Reim, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. VII-XIX.

<sup>13</sup> Non numerosissimi, per quanto significativi, gli studi linguistici del romanzo popolare tra Otto e Novecento. Cfr., ad esempio, ROSSANA MELIS FREDA, *Alcuni aspetti linguistici della “letteratura di*

XX secolo. Cioè, oltre a Mastriani, autori come Carolina Invernizio, sdoganata dal convegno del 1983, a Torino<sup>14</sup>, o come Salvatore Natoli, Marchesa Colombi, Luigi Gramigna, Antonio Bresciani, Giuseppe Garibaldi, Giovanni Verga, Benito Mussolini, Vittorio Bersezio, Giovanni Cena, Paolo Valera, Luciano Zuccoli, Anna Vivanti, Ignazio Ugo Tarchetti... Un breve elenco<sup>15</sup> in cui appaiono anche classici della letteratura nazionale, come Verga o Tarchetti. D'altronde molti autori della cosiddetta letteratura "alta" frequentano il romanzo popolare. Che, all'estero, ha anche un ruolo politico e sociale. In Francia, i *Misteri di Parigi* di Sue portano infatti a una discussione accesa sulla condizione delle classi disagiate e sul lavoro salariato. In Italia, a parte Mastriani, per quanto molto paternalistico<sup>16</sup>, e qualche altro sporadico episodio, il romanzo popolare si presenta sterilizzato. Il conservatorismo è la sua cifra distintiva, come appare nei romanzi della Invernizio, giocati su schemi (moralì e narrativi) rigidi, personaggi definiti e azioni prevedibili<sup>17</sup>, cercando lo straordinario, il morboso, i legami con cronaca. Si cerca lo scandalo, che è la vera alimentazione del romanzo popolare italiano.

Esso si lega facilmente alla sfera sessuale, che chiama "naturalmente" in causa la figura femminile, la donna: sempre "parlata", oggetto del discorso secondo schemi precisi, anche quando è una donna l'autrice<sup>18</sup>. Figura positiva o negativa, rappresentante (indipendentemente dal gruppo

*consumo*" nell'Ottocento, in «Lingua nostra», XXIX, fascicolo 1, marzo 1968, pp. 4-13; R. MELIS FREDA, *Alcuni tecnicismi lessicali in un romanziere dell'800*, in «Lingua nostra», XXX, fascicolo 1, marzo 1969, pp. 10-15; SERENELLA BAGGIO, *Il linguaggio di Carolina Invernizio: "Il bacio di una morta"*, in *Dame, droga e galline* cit., pp. 157-99.

<sup>14</sup> Cfr. Carolina Invernizio, *Romanzo d'appendice*, a cura di G. Davico Bonino e G. Ioli, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983.

<sup>15</sup> Di molti degli autori considerabili "minori" citati si sono occupati diversi studiosi: ad esempio, di Bersezio ha scritto MASSIMO ROMANO (*Mitologia romantica e letteratura popolare...* cit., pp. 109-12), mentre ANTONIO GRAMSCI ha scritto anche di Valera (*Letteratura e vita nazionale* cit., pp. 158, 160, 174) e Cena (ivi, pp. 123-125), come d'altronde FOLCO PORTINARI (che in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, ha analizzato una nutrita schiera di "minori") e VITTORIO BRUNORI (*La grande impostura* cit., pp. 119-20); a Zuccoli e alla Vivanti hanno dedicato due sezioni nel volume *Dame, droga e galline* cit., con interventi di N. GIANNETTO (pp. 251-67, 269-83), ANNALISA BRUSAMOLIN (pp. 285-305), MARIO PICCOLOMINI CLEMENTINI ADAMI (pp. 307-25), ROSALINA LORA (pp. 327-42), MARINA PASQUI (pp. 343-62), PAOLO VANZAN (pp. 365-87), LAURA LISE (pp. 389-46), ANDREA MOLESINI SPADA (pp. 417-40), ANTONIA ARSLAN VERONESE, NICOLETTA BETTUCCHI (pp. 441-51), GUIDO FERRO (pp. 453-70).

<sup>16</sup> Cfr. RENZO PARIS, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 24-32.

<sup>17</sup> Sull'argomento si rimanda agli interventi, in *Dame, droga e galline* cit., di MAURIZIO TARGHETTA (pp. 71-85), PATRIZIA ZAMBON (pp. 121-53) e PIERO SOLA (pp. 87-117).

<sup>18</sup> Cfr. MARINA MIZZAU, *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, seconda edizione riv., p. 54.

sociale di appartenenza<sup>19</sup>) delle sfere del bene o del male, sempre contrapposte, senza possibilità di conversione. Vittima (l'innocente perseguitata) o carnefice (la maliarda seduttrice), icona di perfezione o di abiezione, angelo o demone, santa o peccatrice, il tratto distintivo è la sensualità, repressa nella prima, esplicita nella seconda<sup>20</sup>. In queste figure i *cliché* iconografici si irrigidiscono in stereotipi<sup>21</sup>. Le scelte lessicali delle descrizioni individuano i personaggi, conferiscono loro un valore positivo o negativo secondo uno schema che il lettore riconosce<sup>22</sup>. A questo processo sottende, quindi, l'esistenza di un repertorio, di un dizionario condiviso, al quale gli autori attingono e che i lettori conoscono.

È una sorta di gioco combinatorio presente tanto nella letteratura popolare quanto in quella colta, quindi trasversale, come dimostrerebbe l'analisi di oltre 150 figure femminili<sup>23</sup>, apparse tra la prima metà dell'Ottocento, ovvero nel momento in cui nasce un modo di scrivere «moderno»<sup>24</sup> e una nuova figura del lettore, non più solo appartenente ai circoli colti, e l'inizio del Novecento. Personaggi che appaiono nei romanzi di Francesco Mastriani (*I vermi*, 1861; *Le ombre*, 1868; *I misteri di Napoli*, 1869-1870; *La Medea di Porta Medina*, 1891), Carolina Invernizio (*Il bacio di una morta*, 1884; *Mendicante*, 1887; *La trovatella di Milano*, 1889; *I ladri dell'onore*, 1894; *La vendetta d'una pazza*, 1894; *Il segreto di una notte*, 1896; *La maestra di pianoforte*, 1896; *La sepolta viva*, 1896; *Il vero*

<sup>19</sup> Le uniche figure sempre e solo negative, riconducibili alla sfera del male, sono le donne del mondo dello spettacolo.

<sup>20</sup> Numerose sentenze all'interno dei romanzi (non solo popolari) tra '800 e '900 (cfr. FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale* cit.) offrono una precisa visione culturale, figlia di un cattolicesimo conservatore, della donna e della sua psicologia, del suo ruolo sociale e professionale, della sua sessualità. La donna è pettegola, debole, elogiata se risponde a un modello di virtù tradizionale, denigrata in caso contrario. Deve fuggire le tentazioni sessuali, inseguire il modello di santità mariano, essere sposa e madre, eroina, santa o martire; se è tradita, vittima, perseguitata, imbrogliata, umiliata, non può ribellarsi.

<sup>21</sup> Cfr., ad esempio, MARIO PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Roma, Società Editrice La Cultura, 1940; CAMILLE PAGLIA, *Sexual personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Torino, Einaudi, 1993; NIKE WAGNER, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990; BRAM DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

<sup>22</sup> Cfr. in particolare MARINA SBISÀ, *Atti linguistici in un romanzo popolare*, in *Dame, droga e gal-line* cit., pp. 199-221.

<sup>23</sup> L'analisi è stata svolta nel corso del biennio 2005-07 per la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna, con il progetto *As you like it (?) Analisi linguistica, storico-antropologica e psicanalitica della figura femminile nella letteratura italiana tra XIX e XX secolo*. I risultati dettagliati della ricerca, nella quale sono stati coinvolti, oltre al sottoscritto, Miguel Mellino e Federico Della Corte, dovrebbero essere pubblicati in volume in tempi relativamente brevi.

<sup>24</sup> Sull'argomento si vedano, ad esempio, l'introduzione e il primo capitolo, sintetici ma esaustivi, in ELISABETTA MAURONI, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, Led, 2007.

*amore*, 1898; *La fine di un don Giovanni*, 1898; *Un dramma del passato*, 1898; *Cuor di sorella*, 1900; *I misteri delle soffitte*, 1901; *La felicità nel delitto*, 1907; *La via del peccato*, 1908; *La maschera bianca*, 1911; *Peccatrice moderna*, 1915), la Marchesa Colombi (*Un matrimonio in provincia*, 1890 terza edizione), Giovanni Cena (*Gli ammonitori*, 1902), Giuseppe Garibaldi (*Clelia o il governo dei preti*, 1861), Benito Mussolini (*Claudia Particella o l'amante del Cardinale*, 1910), Antonio Ranieri (*Ginevra o l'orfana della Nunziata*, 1839), Antonio Bresciani (*L'ebreo di Verona*, 1850-51), Carlo Lorenzini (Collodi) (*I misteri di Firenze*, 1857), Salvatore Natoli (*I Beati Paoli*, 1909-1910), ma anche di Giovanni Faldella (*Nemesi o Donna Folgore*, 1906-1909), Nicolò Tommaseo (*Fede e bellezza*, 1840), Ugo Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1817), Alessandro Manzoni (*I promessi sposi*, 1840), Giovanni Verga (*Eva*, 1873; *Tigre reale*, 1873; *Eros*, 1875; *Il marito di Elena*, 1882; *Vita dei campi*, 1880; *I ricordi del capitano d'Arce*, 1891), Gaetano Carlo Chelli (*L'eredità Ferramonti*, 1882), Igino Ugo Tarchetti (*Fosca*, 1869), Federico De Roberto (*I Vicerè*, 1894), Italo Svevo (*Senilità*, 1898), Gabriele D'Annunzio (*Il piacere*, 1889).

In questa sede verranno presentati solo e sinteticamente alcuni risultati della ricerca, svolta scomponendo le descrizioni (considerabili sentenze, aforismi-carattere<sup>25</sup> costruiti per combinazioni di parole chiave, paradigmatiche, ovvero di micro-narrazioni, riconoscibili e condivise dalla comunità dei lettori) nei loro principali elementi: l'abito, l'aspetto fisico, la voce e il sorriso/riso. Si è tenuto anche conto delle metafore e delle similitudini con cui sono figurati i comportamenti e l'apparire dei personaggi, nonché delle forme appellative con cui sono indicati nelle descrizioni, negli indicatori discorsivi, nei monologhi e nei dialoghi a cui danno vita, partecipano, o di cui sono oggetto.

Per queste ultime ci si limita a tre significativi esempi: *fanciulla*, *donna* e *femmina*. Il primo, con *bambina*, *piccina*, *ragazza*, appartiene a una famiglia di termini apparentemente neutri, che esprime lo statuto biologico del personaggio, ma indica anche un valore morale. *Fanciulla* è quasi sempre utilizzato per personaggi positivi<sup>26</sup>, come bambine o giovani mogli, madri e spose, che seguono il modello mariano, ribadito dall'aggettivazione, che rimanda alla sfera del bene (*amata*, *bella*, *buona*, *candida*, *coraggiosa*, *divina*, *eroica*, *generosa*, *ingenua*, *innocente*, *leggiadra*, *nobile*, *onesta*, *pubdica*, *pura*...). *Donna* è la persona adulta, anche sessualmente.

<sup>25</sup> GINO RUOZZI, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi del Novecento italiano*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1992, pp. 167-68.

<sup>26</sup> Quando è legato a personaggi negativi, è perché questi stanno traendo in inganno altri personaggi.

Essa può seguire modelli virtuosi o no, e quindi l'appellativo appare per personaggi sia positivi sia negativi, ma connotato moralmente attraverso l'aggettivo, che rimanda alle virtù apprezzate (*casta, generosa, nobile, onesta, pura, santa, virtuosa...*), o alla crudeltà (*crudele, infame, malvagia, corrotta*), alla mancanza di purezza e di trasparenza (*fatale, impudica, perduta, scaltra*), quindi al mistero (*mascherata, misteriosa, velata*), all'eccesso (*importuna, sfacciata*). La *femmina*, infine, è un termine che indica l'ostentazione della sensualità. È la donna fatale, appellata anche con metafore animalesche come *fiera*, o dai chiari significati iconografici quali *serpente*, o animalesco-mitologiche come *sirena*. Caratterizzata da aggettivi come *astuta, ignobile, indegna, lussuriosa, perversa, rea, scaltra, sciagurata, venduta, volgare*. È *ammaliatrice*, figura demoniaca, *mostro, demonio, demone, infame, miserabile, sciagurata*. Una famiglia lessicale che individua un unico soggetto: la donna sessuata, che vive la propria sessualità, che non la reprime, ma anzi, senza pudore, spesso la esibisce, creando panico, ribrezzo, paura, ma anche desiderio e attrazione.

Nel romanzo popolare i personaggi femminili sono presentati quasi sempre attraverso il «canone breve»<sup>27</sup>, cioè con la descrizione del viso (capelli, fronte, occhi, guance, bocca, in più ciglia e sopracciglia, ma senza mento, orecchie e naso) e di dettagli quali soprattutto le mani.

Il volto è una spia. *Mostra, rivela, esprime* secondo un lessico canonizzato. Il viso di un personaggio positivo, ad esempio, è *delicato, gentile, leggiadro, grazioso, nobile* (e analogamente la fronte sarà *candida, pura, bianca*); uno sguardo erotico è *languido, appassionato, ardente, procace, provocante, magnetico*. Emanava luce (una luminosità morale) un personaggio positivo, il cui viso *splende, irradia, illumina, rischiara*: espressioni e immagini ampiamente attestate nella tradizione letteraria. Ciglia e sopracciglia rivelano alterazione dello stato di quiete del personaggio (legate ai verbi *alzare, aggrottare, inarcare, increspare*), il loro movimento è proprio della situazione particolare, più che della tipologia del personaggio, ma se si accenna alla loro lunghezza se ne sottolinea il valore erotico, ammalian- te e seducente. Colore e acconciatura dei capelli creano un sistema d'at- tesse codificato, noto e condiviso. Sempre in virtù del contrasto tra bene e male, luce e ombra, quelli chiari, biondi, rimandano alla figura positiva, secondo un'iconografia non certo nuova; quelli scuri, invece, sono facil- mente di personaggi negativi. Identica relazione tra luce, colore e virtù per gli occhi, dei quali sono sottolineate anche bellezza (spesso manifesta-

<sup>27</sup> GIOVANNI POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura Italiana III. Le forme del testo. I Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 400.

zione della purezza) e dimensione, ma anche la presenza di trucco, fonte di inganno, fascinazione, vanità, caratteristiche della sfera del male.

Anche l'abito è definito tra i due poli di bene e male: il primo è rispecchiato dall'ordine, dall'eleganza non appariscente, mentre quello negativo dal disordine e dall'eccesso. Il primo è descritto con aggettivi (come *semplice* e *modesto*), avverbi, locuzioni che riconducono l'atto del vestire, potenziale atto di vanità, a una dimostrazione di moralità, contrapposta all'esibizione di sé. Al contrario, l'abbigliamento dei personaggi negativi è caratterizzato dall'eccesso, dalla straordinarietà (ricorre spesso l'aggettivo *eccezionale*), espressi dall'ostentazione di gioielli e altri segni di vanità. L'abito diventa però addirittura immorale quando è veicolo erotizzante, quando ostenta le forme fisiche. In tal caso, nessuna formula cautelativa può intervenire, e la scollatura, infatti, è il taglio più incriminato. L'audacia, la provocazione dell'istinto sessuale sono inaccettabili. Infine, l'accessorio che non lascia vedere il viso è considerabile allarmante per il lettore. Affascina e crea timore, sia esso *maschera*, *velo*, o *domino*. Personaggi dei quali tutto è esteriorizzato, quando si sottraggono allo sguardo altrui e del lettore, perché hanno qualcosa che non può essere detto o visto. Il mistero che suscitano, l'isolamento che le avvolge, e il magnetismo che ne scaturisce, le rendono *femmes fatales*.

Parte di questa combinatoria descrittiva sono anche il sorriso, il riso e la voce. Per quest'ultima, come sempre, vale il metro della discrezione, per cui in una scala di intensità vocale dal sussurro all'urlo, la situazione ottimale del personaggio positivo è la mediana, ovvero quella di una pacifica conversazione senza eccessi.

Sorriso e riso, invece, appartengono alla medesima area, ma hanno molte sfaccettature e diverse cause scatenanti. Il primo è più discreto e misurato del secondo, esplosione incontrollata, caratterizzata da un'aggettivazione che insiste sul movimento disordinato, incontrollato, e ne enfatizza, nel caso, la falsità, o il carattere isterico, nervoso. Il sorriso è piuttosto *dolce*, *sereno*, *mite*, *beato*, *delizioso*... Esso però non è esclusivo delle donne virtuose: anche quelle negative possono esibirlo, finalizzato all'inganno, o alla seduzione (*malizioso*, *inebriante*, *seducente*, *ammaliante*...) o alla sfida (*sardonico*, *ironico*, *pungente*, *feroce*, *maligno*...), tale da divenire *ghigno* o *sogghigno*. Ovvio che un sorriso *angelico* o *divino* non possa occorrere se non secondo lo schema evidente.

Se dunque esiste un dizionario preciso, noto e condiviso da autori e lettori, per descrivere le figure femminili<sup>28</sup>, nel romanzo popolare; e se si

<sup>28</sup> Si tenga però presente che un discorso analogo si riscontrerebbe anche con un'analisi delle

è accennato come a questo repertorio attingano ampiamente autori della scena letteraria colta, è interessante notare che il suo successo sia tale che non solo costringa a riconoscerne una funzione narrativa fondamentale, ma lo renda persino una presenza ingombrante. Di cui liberarsi, sulla strada della modernità letteraria. Basti segnalare un esempio, tratto da *Senilità* (1898) di Italo Svevo, uno dei padri del romanzo moderno italiano: la descrizione di Angiolina<sup>29</sup>. Il personaggio è apparentemente descritto come una figura angelicata:

Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch'ella ad ogni passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva<sup>30</sup>.

È bionda con gli occhi azzurri, luminosa, in salute, «raggiante di gioventù e bellezza»<sup>31</sup>, eppure vengono aggiunti alcuni particolari che incrinano questa figura angelica:

Ma poi, dinanzi a quel profilo sorprendentemente puro, a quella bella salute – ai retori corruzione e salute sembrano inconciliabili – aveva allentato il suo slancio, timoroso di sbagliare e infine s'incantò ad ammirare una faccia misteriosa dalle linee precise e dolci, già soddisfatto, già felice<sup>32</sup>.

La purezza di Angiolina ha qualcosa che “allenta” lo «slancio» del personaggio. L'inciso sui «retori» è significativo. Una figura angelicata come Angiolina è pura, e non può in alcun modo essere corrotta. Eppure la «faccia misteriosa» non si concilia con la purezza, con la luminosità, l'«occhio limpido» e l'essere palesemente «onesta»<sup>33</sup>. Non solo: si incon-

descrizioni dei personaggi maschili. Anch'essi, e in maniera altrettanto clamorosa, sono distinti nelle sfere del bene e del male, si muovono secondo schemi comportamentali e secondo movenze, atteggiamenti, modalità stereotipate, con un lessico paradigmatico, nelle descrizioni tanto dei romanzi popolari, quanto in quelli “letterari”.

<sup>29</sup> Nel corso della ricerca ho individuato descrizioni con caratteristiche analoghe in Verga, Manzoni, Chelli, e addirittura nelle prime traduzioni come quelle dell'*Anna Karenina* di Leo Tolstoj. Quella di Angiolina di Svevo, che abbiamo già affrontato in un altro saggio (*Citazioni e stereotipi in crisi nelle descrizioni di Irene Ferramonti. Una lettura storico-antropologica*, in «1904-2004: Giornate di studio su Gaetano Carlo Chelli», 16-17 ottobre 2004, Massa, 2007, pp. 41-71), è però, senz'ombra di dubbio, un caso lampante, perfetto per chiarire il discorso in poche righe, come necessariamente in questo caso.

<sup>30</sup> ITALO SVEVO, *Senilità*, in ID., *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Milano, Mondadori, 1992, p. 416.

<sup>31</sup> Ivi, p. 417.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 418.



tra un altro particolare che attenta all'immagine celeste:

Oh, la gentile figura! Ella camminava con la calma del suo forte organismo, sicura sul selciato coperto da una fanghiglia sdrucchiolevole; quanta forza e quanta grazia unite in quelle movenze sicure come quelle di un felino<sup>34</sup>.

La similitudine pone in relazione le «movenze» della «gentile figura» Angiolina e quelle «di un felino». Le analogie con il «felino» e il “mistero” sono elementi propri dello stereotipo della *femme fatale*. In questa descrizione si scontrano dunque elementi propri delle due iconografie contrapposte, per cercare un cortocircuito degli stereotipi e creare un personaggio non monolitico, tipologico, ma complesso, come un individuo.

<sup>34</sup> Ivi, p. 419.

