

# Il riso come antidoto al «pericolo roseo» nella narrativa della Marchesa Colombi

Mariangela Tartaglione

## L'umorismo non è donna

Congeniali all'«ouverture» di questa breve trattazione sulla cifra eccedente della produzione narrativa della Marchesa Colombi sono le parole scritte dalla poetessa e saggista Biancamaria Frabotta nel suo *Letteratura al femminile* (1980); qui, la studiosa riassume la parabola che ha contraddistinto, almeno fino agli anni Settanta del Novecento, la letteratura italiana per mano femminile, sostenendo, con fare caustico, che nel Belpaese le scrittrici hanno goduto di «un singolare privilegio», cioè «essere sopravvalutate in vita» – molto spesso più per vacui pettegolezzi di natura privata, che per concrete riflessioni sulla qualità della loro scrittura – «per poi essere completamente dimenticate dopo la loro morte» (1980: 60).

In particolare, di fronte al dilagare della presenza femminile nella scena culturale italiana a cavallo tra Otto e Novecento, l'egemonia intellettuale maschile sembra disposta a riconoscere alle donne solo una certa predisposizione lirica e sentimentale, restando piuttosto refrattaria a concedere loro un'autentica capacità letteraria. Esemplare, in questo senso, è la reazione di intellettuali come Benedetto Croce e Luigi Capuana: nonostante i diffusi atteggiamenti di apertura e di inclusione verso la letteratura femminile del tempo<sup>1</sup>, le loro parole spesso tradiscono sentimenti di disagio e di scetticismo nei confronti di quel «pulviscolo di romanzatrici» (Croce 1928: 80) che assume sempre

---

<sup>1</sup> Luigi Capuana già nel 1907 stende un contributo per la rivista fiorentina «Nuova Antologia», atto a segnalare l'avanzata incontenibile della letteratura femminile nel panorama culturale italiano a cavallo tra i due secoli; Benedetto Croce, osservatore attento del panorama letterario nazionale, è tra i primi a sostenere le qualità scritte di Neera, cui dedicò numerosi saggi e positive recensioni e introduzioni alle sue opere (si veda, tra i vari, Croce 1942).

più le forme di un fenomeno massiccio e per certi versi scomodo, la cui ricezione è stigmatizzata negli schemi della rigida opposizione positivista 'intelletto versus sensi'<sup>2</sup>, tale da relegare di fatto il talento della scrittura femminile entro i margini minoritari di un sistema a dominanza ampiamente maschile. È proprio Luigi Capuana a invitare «gli intellettuali mascolini» a non preoccuparsi «dell'invadente concorrenza» (Capuana 1988: 11) di quelle generazioni di scrittrici che, sulla scia del romanzo dannunziano, vanno imponendosi al grande pubblico sul finire dell'Ottocento, perché destinate, secondo lo scrittore siciliano, a non creare «nulla di nuovo» (Capuana 1988: 11) e a restare minoranza inoffensiva in un sistema nettamente antropocentrico. Il timore della concorrenza femminile si spingerà fino alla denigrazione e all'occultamento e il «pericolo roseo» delle 'pennivendole', concertato con il «gaietto sciame» delle artiste (Zucconi 1911) sarà addirittura paventato come causa inevitabile della decadenza della cultura italiana di inizio Novecento.

Da qui, la storia più che nota della deriva della scrittura femminile nel corpus letterario italiano: troppe sono le opere di autrici rimaste sepolte sotto l'oblio di polverose biblioteche, schiacciate dal peso di una genealogia letteraria tutta sbilanciata 'dalla parte di lui' e intrappolate, così, in quella «galassia sommersa» (Arslan 1988: 164) ad oggi riportata alla luce solo parzialmente.

In questo universo immobile si è a lungo arenata anche la produzione letteraria della Marchesa Colombi – parodistico pseudonimo di Maria Antonietta Torriani –, vissuta tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento tra Novara e Milano, giornalista e scrittrice tra le più moderne, ironiche e anticonformiste del panorama letterario italiano. Maria Antonietta nasce a Novara il primo gennaio del 1840 in una famiglia piccolo borghese; alla morte prematura della madre, grazie alla somma ereditata dal patrigno, abbandona l'asfissiante monotonia della provincia novarese e si stabilisce a Milano, dove presto diventa amica di Anna Maria Mozzoni, entra in

---

<sup>2</sup> Sia Luigi Capuana nel saggio *Letteratura femminile* pubblicato su «Nuova Antologia» nel gennaio del 1907 che Benedetto Croce in *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928, prima pubblicazione), nell'esprimersi sulla qualità della scrittura femminile italiana di fine Ottocento, si servono di quelle teorie positiviste che accordano alle donne una maggiore propensione al 'sentire' e ai sensi in generale, e una certa inadeguatezza psicofisica a attività intellettuali; se, dunque, Benedetto Croce invita le donne a «scrivere come si parla», a «dire quel che si sente» e all'«essere spontanee» (Croce 2004: 89), Luigi Capuana tende a definire la femminilità come quel «senso di gentilezza, di compassione, di tenerezza e entusiasmo che è caratteristica dell'intelligenza e, più, del cuore della donna» (Capuana 1988: 22).

contatto con l'ambiente emancipazionista locale, collabora a vari giornali e periodici e conduce una serrata e accattivante tournée di conferenze in giro per l'Italia, nell'intento di perseguire, con l' «arma [...] dello spirito», l'annosa battaglia con «gli uomini, i quali pretendono di negare l'eguaglianza al sesso più bello» (Marchesa Colombi 1878). E, in effetti, è proprio il *modus umoristico* a costituire il filo rosso che attraversa, in maniera più o meno carsica, la produzione letteraria dell'autrice novarese e rovescia, parodiandoli, i clichés del mondo maschile.

La carica esplosiva della sua scrittura è racchiusa in nuce già nell'auto-costruzione, ironicamente orientata, che l'autrice fa della propria dimensione pubblica, attraverso un gioco liminare che – come vuole il procedimento ironico – oscilla tra il detto e il non detto e che «sancisce, così, l'assunzione di un esplicito e consapevole atteggiamento di ambiguità diretto [...] ad alterare e a scompigliare i ferrei schemi imposti alla presenza femminile» (Pierobon 1996: 20) nello scenario intellettuale canonico<sup>3</sup>.

L'ingresso di Maria Antonietta Torriani nell'arena letteraria è, infatti, segnato da una precisa alterazione dei suoi dati anagrafici (età e patronimico): la scrittrice si presenta ai suoi lettori come moglie appena partoriente del tonto Marchese Colombi de *La satira e Parini* (Ferrari 1853), la cui buffa comicità derivava dal fatto che «privo [...] di ogni coltura persino elementare [...], egli si trovava in costante sproporzione coll'idea»<sup>4</sup> (Colombi 2007: 6). Per proprietà transitiva, dunque, l'autrice sceglie per sé un modello sarcasticamente conforme a ciò che il pubblico si aspetta da un'intellettuale donna: non solo moglie e madre, ma anche sciocca e ignorante.

D'altronde, è proprio l'incontestabile vena ironica che pervade la scrittura della Marchesa, così «full of sparkle and humour, for the Marchesa Colombi has that rare quality in a woman, genuine, good tempered, hearted humour» – come cita una recensione della rivista britannica *Blackwood's Edinburgh Magazine*, già nel 1885 –, a costituire un sovrappiù di ostacolo alla diffusione della sua popolarità nel tempo.

---

<sup>3</sup> Per approfondimenti sul potere sovversivo del riso e dell'ironia delle donne nei confronti dei saperi codificati, si veda l'interessante prospettiva critica femminista elaborata, tra le altre, da Hélène Cixous in *Le rire de la Méduse* (1975) e da Elaine Showalter in *The New Feminist Criticism* (1981) e, in territorio italiano, da Marina Mizzau in *Ironia e parole delle donne* (1985), da Adriana Cavarero in *Nonostante Platone* (1990) e da Marisa Forcina in *Ironia e saperi femminili* (1998).

<sup>4</sup> Sono parole tratte dall'introduzione a *La gente per bene. Galateo* (1877), in cui la scrittrice sancisce il suo esordio sulla scena intellettuale, presentandosi al pubblico.

Con il trionfo del pensiero positivista in Italia, tra le non rarissime assurdità, i fisiologi si affannano a sancire un fondamento 'scientifico' dell'inadeguatezza femminile rispetto all'umorismo e al riso in generale; ed è sintomatico che, qualche tempo prima, Luigi Pirandello, nel suo più che noto e articolato saggio *L'umorismo* del 1906, omette qualsiasi riflessione sui legami tra umorismo e universo femminile. In particolare, ritornando ai fisiologi positivisti cui si accennava sopra – si pensi, ad esempio, a Ugo Ughetti<sup>5</sup> e le sue rielaborazioni delle teorie di Möbius e Weininger –, l'incapacità delle donne di apprezzare la dimensione dello 'humour', e ancor più di esserne artefici, si radicherebbe non solo nella secolare attribuzione dei ruoli di genere<sup>6</sup>, ma troverebbe pure il suo avallo nell'alternarsi delle tradizionali dicotomie su cui si è costruito il pensiero filosofico occidentale e, precisamente, nell'opposizione logos vs corpo, cultura vs natura. Se, allora, è noto che le donne sono state da sempre cristallizzate nella sfera dei significati riconducibili al secondo termine dell'opposizione (l'istintualità, la carnalità), e se è pure vero che «per il riso il rinvio è generalmente al 'basso', al ventre, laddove l'ironia è tradizionalmente associata alla ragione, all'esprit» (Carpisassi 2011: 145), risulterebbe altrettanto automatica l'inefficienza femminile nel muovere i fili di una raffinatezza di stile così sottile e intellettuale come l'ironia.

Da qui, l'attivazione trasversale e persistente fino a tempi recenti di meccanismi di svalutazione e di contenimento dell'ironia e dell'umorismo femminili, specie sul piano della rappresentazione letteraria – ma anche figurativa (vignette, caricature) –, avviando sterili dinamiche di esclusione o di inclusione gerarchizzata nel sistema intellettuale canonicamente declinato al maschile, in virtù di un giudizio di valore discriminatorio, teso a etichettare preventivamente le potenzialità delle autrici e a circoscriverne gli ambiti di azione e di creazione.

Al riguardo, nel suo articolo dal titolo emblematico *Le rire minoritaire* del 1992, Stora Sandon scrive che la produzione umoristica femminile è tacciata di non trattare «mai le grandi questioni

---

<sup>5</sup> Ecco quanto scrive Ugo Ughetti nel suo trattato del 1926 *L'umorismo e la donna*: «[...] mi convinsi sempre più che deve esistere nel cervello muliebre una lacuna, o per dir meglio che lo spazio occupato nel cervello maschile da cellule umorigine deve essere preso da cellule produttrici di altre facoltà» (1926: 3).

<sup>6</sup> È Certamente l'insensata bigottaggine cattolica a contribuire, lungo i secoli, alla stigmatizzazione dell'associazione donna-riso-sesso-peccato: «[...] lo schiudersi di labbra nel ridere richiama l'atto sessuale ed è considerato licenzioso e indecente in modo particolare per le donne, destinate a essere emblemi disincarnati della virtù e del pudore» (Carpisassi 2011: 139).

dell'esistenza»; a detta dei suoi detrattori, infatti, essa resta sempre semplicisticamente relegata «nei piccoli dettagli della vita, nella sensibilità, se non nella *sensiblerie*» (1992: 172).

## Sfaldare e ricomporre il romanzo rosa

Non è un caso allora che, ritornando alla Marchesa Colombi, bisognerà attendere fino al 1973 perché le sue opere siano sottoposte ad una rilettura dignitosa e completa; in quell'anno, infatti, la ristampa del romanzo *Un matrimonio in provincia*, pubblicato nel 1885, è caldamente sostenuta da Italo Calvino, per il tramite lungimirante di Natalia Ginzburg<sup>7</sup>, e funziona da propellente per un'emersione delle opere della scrittrice novarese da quella "galassia sommersa" in cui si era arenata.

In particolare, ciò che lascia entusiasta il Calvino lettore della Marchesa è che «dalle prime pagine si riconosce una voce di scrittrice che sa farsi ascoltare qualunque cosa racconti, perché il suo è un modo di raccontare che prende», attraversato com'è da quel «piglio sempre concreto e corposo, con uno sfondo di sottile ironia: di quell'ironia su se stessi che è l'essenza dello 'humour'» (1973: 106).

Ciò che, d'impatto, sorprende della scrittura della Marchesa è, dunque, proprio la sua spiccata venatura ironica, così rara nella narrativa italiana femminile, quel guizzo leggero, eppure mordace che attraversa le sue pagine e le rende immediatamente riconoscibili, quell'aggressione caricaturale della realtà e il suo grottesco rovesciamento, specie in una *tranche* storica (gli anni Ottanta dell'Ottocento italiano) che vede le penne femminili, tra tocchi decadenti e realisti, dipingere per lo più universi narrativi oppressi da sistemi di valori patriarcali, nei confronti dei quali le blande forme di resistenza messe in atto dalle protagoniste si declinano in atti suicidi o in una grama rassegnazione a un destino non desiderato.

Ebbene, in *Un matrimonio in provincia* la Marchesa sembra replicare, almeno apparentemente, il classico destino riservato alle donne in età da matrimonio, raccontando, in prima persona, la storia di Denza e della sua affannosa ricerca di un marito tra i luoghi spettrali di un insignificante paesino della provincia novarese, dove la protagonista vive con il padre, la sorella maggiore e una «vecchia zia

---

<sup>7</sup> Nella quarta di copertina che stende per la ristampa del romanzo, è Calvino stesso ad attribuire il merito della (ri)scoperta del testo all'intuito geniale di Natalia Ginzburg: «[...] e non mi sarebbe venuta l'idea di leggere *Un matrimonio in provincia* se non me ne avesse parlato con singolare entusiasmo Natalia Ginzburg» (1973: 105).

[...], una zitellona piccola, secca come un'aringa» (Colombi 2009: 3), condannata a dormire dietro un paravento in cucina.

Tuttavia, sin dalle primissime pagine, ci si rende conto della trattazione assolutamente personale e fuori norma che la scrittrice riserva agli argomenti tipici di quella letteratura rosa così in voga all'epoca; già la spiegazione che Denza fornisce del suo nome di battesimo, nelle prime pagine del romanzo, sancisce il tono ironico che informerà tutta la narrazione:

avevo ereditato dal mio compare il nome infelice di Gaudenzia, ridotto, per uso di famiglia, al diminutivo ridicolo di Denza. (*ibid.*: 3)

La verve antifrastica che permea la scrittura della Marchesa è sintetizzata immediatamente nell'opposizione stridente tra l'aggettivo "infelice" e il nome "Gaudenzia", la cui etimologia trasparente restituisce, invece, un significato buono e positivo. A peggiorare ancor più sarcasticamente il tutto, il ridicolo diminutivo Denza, che metaforicamente racchiude in sé la grottesca riduzione cui è sottoposta la vita della protagonista nei limiti angusti e mortificanti di un'esistenza mediocre, in cui tutto, come si vedrà, si riproduce uguale, senza grazia né passione.

Il medesimo meccanismo caricaturale emerge pure nella descrizione che Denza fa, poco dopo, della sua casa, anche questa costruita mediante una paradossale operazione di abbassamento, tesa a demolire la tradizionale retorica del nido familiare:

Avevamo una casa... Dio che casa! Un'anticamera, di grandezza naturale, ma chiara che abbagliava, e perfettamente vuota. Non c'era dove posare un cappello. Alcuni testi con un resto di terra arsiccia e dei mozziconi di piante, morte di siccità, perché nessuno si era mai curato di innaffiarle, la ingombravano qua e là, e servivano, quando occorreva, a tener aperto l'uscio che metteva in sala. La sala vasta, quadrata, chiara, troppo chiara, perché non c'erano né tende, né cortine, né trasparenti alle finestre era mobigliata con un divano addossato alla parete principale [...], quattro poltrone due a destra e due a sinistra del divano, appoggiate al muro, ed otto sedie lungo le pareti laterali, quattro per parte. (*ibid.*: 3-4)

Ambienti normalmente vissuti come luoghi di socializzazione, come soglie proiettate verso l'accoglienza, l'incontro e lo scambio relazionale diventano qui, nella penna pungente della Marchesa, spazi

desolati e inospitali, violati da una luce esterna che, nella sua accecante invadenza, non sembra avere nulla di ospitale.

La vena caricaturale si accentua, poi, quando la descrizione si sofferma sui pochi suppellettili che arredano lo spazio domestico, di cui la narratrice si serve per dire, con amaro sarcasmo, della mediocre qualità borghese della famiglia di Denza:

c'era una scatola da guanti col coperchio di vetro, traverso il quale si vedeva un paio di guanti bianchi un po' sciupati. La scatola era un dono nuziale del babbo alla sua sposa [...]. Intorno alla scatola erano schierati sulla tavola: due cerchi da tovaglioli ricamati sul canovaccio [...]; un portasigari di velluto rosso [...]; una busta di pelle scura [...] che stava sempre aperta per lasciar vedere una ciotola ed un piattino d'argento [...] c'era uno scrigno, dove il babbo teneva gelosamente rinchiusi i denari e quelle che chiamava le "reliquie di famiglie" [...]. Nessuna di quelle cose aveva mai servito all'uso a cui era destinata. perché il babbo le trovava troppo di lusso e per conseguenza le teneva in sala, la stanza di lusso della casa. (*ibid.*: 4-5).

La «spassosa leggerezza formale» (Pierobon 1996: 201) che la scrittrice adotta per la descrizione degli 'oggetti di valore' della dimora sembrano creare, nel contrasto con la pesantezza e il grigiore dell'esistenza di Denza, un effetto grottesco, che si espande a tutta l'abitazione. La casa, dunque, secondo regole osmotiche, acquista le medesime qualità di squallore e di vuoto che Denza, qualche riga sopra, aveva attribuito alla sua esistenza:

È difficile immaginare una gioventù più monotona, più squallida, più destituita d'ogni gioia della mia. Ripensandoci dopo tanti e tanti anni, risento ancora l'immensa uggia di quella calma morta, che durava, durava, durava inalterabile, tutto il lungo periodo di tempo, da cui erano separati i pochissimi avvenimenti della nostra famiglia. (*ibid.*: 3)

La scrittrice, insomma, costruendo nel romanzo un asciutto rendiconto che rifiuta visioni edulcorate, sottopone anche il mito della gioventù a un ironico e amaro rovesciamento, e restituisce, sin dalle prime battute, un mondo ferocemente delimitato, il cui tempo è scandito dal ripetersi inamovibile dei giorni; la grigia gioventù di Denza, priva di eventi e di affetti, e metaforicamente rappresentata dall' "immensa uggia di quella calma morta" resta, così, tristemente

paralizzata, dominata com'è dalla supina accettazione del sempre uguale, da «un'apatia, un'indifferenza assoluta» (*ibid.*: 8).

Solo la ricerca del legame coniugale sembra portare movimento nella piatta geometria della vita di Denza, anche se, come si vedrà, si tratta di un'intrusione di lieve portata e presto la "calma morta" della linea esistenziale della protagonista è ricomposta. Tuttavia, è proprio nel trattare i temi dell'amore e del matrimonio – cioè nel confronto diretto con i due paradigmi massimi su cui si è stigmatizzata nel tempo la rappresentazione della soggettività femminile – che le operazioni di ribaltamento e di alterazione messe in atto dalla scrittrice risultano più sarcasticamente spiccate, complice anche la narrazione autodiegetica, in cui la narratrice/protagonista riconosce uno strumento molto efficace per burlarsi ancor più direttamente di quelle storie di zitellaggio e di matrimoni mancati, che sono invece raccontati con profonda sofferenza e gravità dalle voci affrante delle protagoniste di molti dei romanzi sentimentali dell'epoca<sup>8</sup>.

La ricerca del marito e l'agognato desiderio di unione matrimoniale professato da Denza sono, infatti, narrati con punte di sferzante sberleffo e di arguta intelligenza, e diventano altro nelle mani della Marchesa, trasformandosi in strumenti pericolosamente perturbanti. La scrittrice si serve di questi topoi stratificati per prendersi gioco dell'asfissiante sistema esterno e per mostrarne le falle, lasciando che questi agiscano come potentissimo antidoto al «pericolo roseo» – per citare ironicamente le parole, serissime, invece, di Luciano Zuccoli (1911) in riferimento alla scrittura femminile. La Marchesa, infatti, imbeve i temi canonici della letteratura rosa del tempo di uno stile narrativo del tutto 'sui generis', applicando ad essi una lente caricaturale che ridicolizza e deforma gli schemi patrilineari su cui si plasma l'(auto)rappresentazione letteraria, politica e privata delle donne.

Il romanzo rosa, insomma, con la scrittura della Marchesa, e in particolare con *Un matrimonio in provincia*, s'innesta sulla realtà sociale e, dietro una schermatura fatta di brio e di frivolezze, fa del codice patriarcale il suo esclusivo oggetto di canzonatura. In particolare, quando, come in questo caso, è il legame matrimoniale – la più alta delle ambizioni cui possono aspirare le donne nella società del tempo – a diventare bersaglio della beffa, la 'verve' ironica della scrittrice non trova più solo uno sfogo nel piacere del riso, ma arriva a trasudare

---

<sup>8</sup> Si pensi, al riguardo, ai casi sciagurati di zitellaggio e di matrimoni mancati che la vita riserva a Teresa e a Lydia, protagoniste infelici dei romanzi omonimi di Neera, poi raccolti insieme a *L'indomani* in *La trilogia della donna giovane* (1886-1889).

asprezza e risentimento, perché riconosce che l'oggetto di derisione e di abbassamento è investito di una rilevanza di fatto esistenziale.

L' «educazione sentimentale incolore» della protagonista e il suo «matrimonio senza storia» (Morandini 1993: 7) si trasformano in temi sociali e, attraverso il distacco sovversivo dell'ironia, raccolgono 'in nuce' certi comportamenti svilenti, che sono prodotti di una mentalità bigotta e provinciale:

Ed io un po' confusa sussurrai: – Addio Onorato! Tutti gli altri ci avevano raggiunto e si fermarono in gruppo. Bisognava separarsi. Se si fosse entrati in Novara tutti insieme, la 'cronaca' ne avrebbe ciarlato chissà come, e chissà per quanto». (Colombi 2009: 62)

Questi, poi, aiutano pure a denunciare, sotto la schermatura del riso e dello sberleffo, certi tristi costumi educativi, che oltre a confermare che, ancora alla fine dell'Ottocento, la cultura è esclusivamente appannaggio del mondo maschile, segnalano anche il monopolio indiscusso dell' "auctoritas" paterna nella gestione, del tutto arbitraria, della sommaria "educazione letteraria" delle fanciulle:

Non ci mandava neppure a scuola, perché diceva che tutte quelle ore d'immobilità sono 'micidiali'. Ci insegnava lui di quando in quando a leggere, scrivere e a far di conto. E durante le nostre passeggiate faceva la nostra educazione letteraria. Almeno lui lo credeva, perché ci raccontava *l'Iliade*, *l'Eneide*, la *Gerusalemme*. [...] quelle cose ci parevano stravaganze, e non ci riusciva di capire come potessero costituire la nostra educazione letteraria. Le confondevamo con certe fole bislacche, che ci raccontava la zia nelle sere di pioggia, e non le trovavamo neppure belle. (*ibid.*: 7-8)

Non è un caso, allora, che la qualità sovversiva dello 'humour' della Marchesa abbia per bersaglio proprio la figura paterna – simbolo 'par excellence' della Legge patriarcale – che ne esce, di fatto, completamente demolita; il padre di Denza si risolve come un personaggio goffo e buffo, tutt'altro che credibile, vittima com'è di mediocri automatismi di pensiero, puntualmente sbeffeggiati dalle parole della scrittrice:

Per tutte le malattie, per tutti i guai della vita, ammetteva due soli rimedi, 'ma erano infallibili': una lampada alla Madonna, ed il moto. [...] s'andava giù giù, lungo una strada maestra qualsiasi,

senza scelta senza scopo. A lui non importava che i luoghi fossero belli. La sua passione era proprio di mettere un piede avanti l'altro per molte ore di seguito, e di poter dire al ritorno: "Si son fatti tanti chilometri". (*ibid.*: 6-7).

Lo svuotamento di significato che subisce la figura paterna è ancora più esasperato se si pensa alla maniera irriverente e derisoria con cui viene accolto l'annuncio del matrimonio del padre con una donna più anziana di lui; Denza, sua sorella e le cugine, infatti, non perdono occasione per sottolineare l'assurdità e il ridicolo del connubio:

Figurarsi che ridere, quando udimmo che il babbo la sposava!  
[...]  
– Dunque avete una sposa in casa, nevvero? – E si misero a ridere, e noi a ridere più di loro. Una commedia, via! [...]  
– Ed appena collocata questa sposina, bisognerà pensare a dar marito alla zia! (*ibid.*: 12-13)

Certamente, il rovesciamento del mondo esterno e del suo sistema (patrilineare) di valori, e la visione grottesca che ne deriva arrivano al 'climax' negli eventi più noti del romanzo: la scoperta di Denza, per bocca della cugina, di essere la potenziale "preda" di un ottimo partito – tale Onorato, il «Mazzucchetton» (*ibid.*: 53). È per questo 'eventum', infatti, che la scrittrice trasforma la forma ironica in una strategia narrativa ragionata e intelligente; con il distacco che solo il tono ironico consente, la scrittura della Marchesa, infatti, smitizzando e parodiando la ricerca del marito, giunge a una costruzione narrativa del tema dell'amore e del matrimonio intenzionalmente bizzarra e, demolendo uno a uno i 'clichés' tipici della narrativa rosa, elabora il 'clash' ideologico più riuscito di tutto il romanzo.

Innanzitutto, l'idea incalzante e ossessiva del matrimonio sembra logorare Denza non perché suggello, naturale e desiderato, dell'unione d'amore con Onorato – come si può leggere in tantissima letteratura sentimentale del tempo – piuttosto perché il legame coniugale appare agli occhi di Denza come pragmatico espediente sociale per sperimentarsi in una esistenza nuova, «libera [...] dalla suggezione della matrigna» (*ibid.*: 36).

Inoltre, lo stesso oggetto d'amore «è un giovane completamente difforme dall'immagine convenzionale e narrativamente credibile di un principe azzurro» (Zaccaria 2001: 95); Onorato, infatti, non è né un fascino mascazone, né un prode salvatore, ma solo una versione provinciale, scialba e mediocre, decisamente meno poetica e

affascinante di quella fantasticata da Denza e dalle lettrici del suo tempo e corroborata dalle storie di innumerevoli romanzi rosa.

Ancora, la notizia dell'amore e il suo pseudo-concretizzarsi sembrano originarsi dal nulla, per il tramite aleatorio di un gioco leggero, forse inventato, delle cugine, cui la protagonista – presa com'è da sé e dalla sua immagine – sembra dar peso solo nella misura in cui questo annuncio conferma e rincara il suo appagamento narcisistico; in questo modo, allora, è il personaggio stesso di Denza a ricucirsi un ruolo tutt'altro che convenzionale, stravolgendo l'immagine tradizionalmente umile e dimessa delle figurine che popolano i romanzi rosa del tempo:

– Hai fatto una conquista, sai, bellezza?

Io domandai con curiosità ed una gioia che non pensai neppure a nascondere [...].

– Fa' il favore! Vuoi dire che non te ne sei accorta?

Ed io a protestare col candore della mia ignoranza:

– No davvero, sai? Mi piaceva tanto guardarmi in quello specchio lungo, dietro le tue spalle, che non ho veduto nessuno.  
(*ibid.*: 26-27)

Ma c'è di più: la componente tradizionalmente elevata e poetica dell'eventum della prima, desiderata visione dell'oggetto d'amore è totalmente rovesciata e demolita dalla forza caricaturale dello stile della narrazione, la cui 'verve' deformante domina tutta la scena, dall'annunciazione dell'amato:

– Oh! Che peccato che non l'ho veduto! Com'è? E' bello?

– Sì... è... è... è un po' grasso. Ma ad osservarlo bene ha dei bei lineamenti. È un bel giovane. E poi fa una cura per dimagrire, [...] per fargli sudar fuori il grasso [...].

Io ero un po' impressionata da quella grassezza, e dissi:

– Ma doveva essere 'una balena'! (*ibid.*: 27)

Fino alla sua 'apparizione':

Io guardai a tutt'occhi, vidi dei cappelli che si movevano, ed un gruppo di uomini fra i quali campeggiava in un lungo soprabito grigio, una specie di elefante.

Mi si strinse il cuore, e domandai sbigottita:

– Qual è?

– Il più grasso; ma non farti scorgere.

Ero tutta turbata. Quella mole superava ogni mia immaginazione. Sì, lo avevano detto che era grasso, lo sapevo; ma avevo sempre cercato di attenuare la cosa, di conciliare la pinguedine colla gioventù, colla sveltezza... Invece era 'un coso' tutto d'un pezzo, colle spalle poderose, alte, quadrate, il petto sporgente, il collo corto ed una grossa testa coi capelli neri, lisci, lisci, e gli occhi neri, grossi, sporgenti. Mi parve un vecchio. (*ibid.*: 41)

La scena comica dell'apparizione del "coso" – l'elefantiaco "Mazzucchettono" – è, tuttavia, trasformata in una risata dolorosa dal senso di amaro sbigottimento che invade Denza, poiché lo svelamento della sua fantomatica conquista traccia in maniera inequivocabile il solco che divide ideale e reale, luoghi comuni attesi e dato materiale squallido e sconcertante.

E così, quando il muto "sentimento" per Onorato<sup>9</sup>, alimentato e ingigantito solo dai rarissimi e casuali incontri e dalle ambigue e «eterne» occhiate di lui, «che non mettono capo a nulla» (*ibid.*: 87), non si tramuta nella concreta soluzione matrimoniale<sup>10</sup>, la frattura tra reale e ideale deve necessariamente muoversi nella direzione di un risanamento, pena la paralisi irreversibile di Denza in un limbo senza legittimità sociale e politica.

In effetti, nell'attesa del suo «vascello fantasma» (*ibid.*: 86) – come le dice la più lucida cugina Maria – Denza ha ormai compiuto venticinque anni, è diventata «una giovane matura» (*ibid.*: 93), nelle parole terribilmente sincere della matrigna; perché, allora, possa scampare il pericolo di vedersi riflessa nel fantasma mostruoso e mortificante della vecchia zia zitellona<sup>11</sup> – respinta dalla società dietro il

---

<sup>9</sup> Il nome dell'amato pare chiaramente alludere, per antifrasi, ai suoi comportamenti torbidi e disonesti.

<sup>10</sup> Si consideri, in particolare, l'effetto tristemente grottesco che produce il frainteso annuncio del matrimonio della sorella di Denza: «– Mia cara Denza. Tua sorella ci assicura che tu sei molto malinconica, e che non potresti vivere senza la sua compagnia [...]. La guardai stupefatta. Dovevo vivere con loro anche dopo maritata? E, allora perché non ci doveva essere la Titina? Fu questa la domanda che mi venne alle labbra [...]: – Oh! Si marita anche lei? [...] – 'Anche lei!' Vedrai che questa signorina ha creduto di essere lei la sposa [...]. E fuggii via singhiozzando, mentre la matrigna diceva al babbo: – Quella ragazza va curata... È nervosa...» (*ibid.*: 80-81).

<sup>11</sup> Come un alter ego lucido e razionale di Denza, è sempre la cugina Maria che mette la sprovveduta protagonista faccia a faccia con la realtà del suo tempo: «– È meglio che si sia ammogliato, altrimenti t'avrebbe fatto invecchiare zitellona come la tua zia, per vivere e morire dietro un paravento» (*ibid.*: 90).

paravento, fisico e metaforico, delle mura domestiche – occorre che Denza sia al più presto riconosciuta, nelle maglie del sistema patriarcale, come donna sposata. Poco importa se ciò conduce beffardamente alla ricomposizione della linea scolorita del quotidiano: la sconcertante verità di essere «una giovane matura» aggredisce Denza come un «colpo» (*ibid.*: 91) più dirompente della frantumazione stessa del suo sogno d'amore con Onorato:

Ah! Che colpo fu quello! Neppure l'abbandono d'Onorato m'aveva desolata a quel modo. Una giovane matura! Ed era vero! Avevo venticinque anni passati! Non m'ero mai fermata su quel pensiero. Quell'età me l'ero lasciata venire addosso, così, lemme lemme [...]. Ed ora ero [...] una zitellona! [...] mi avrebbero burlata dietro le spalle [...]. La mia vita era sciupata. Mi vedevo sorgere dinanzi minacciosamente il paravento della povera zia, e mi cadevano le lagrime silenziose [...], e non mi accorgevo che mi gelavano le gambe, che mi assideravo tutta. Una zitellona! (*ibid.*: 92)

Insomma, di fronte alla prospettiva di rimanere paralizzata per tutta l'esistenza dietro il paravento della zitellaggine, in una posizione reietta, ai margini della società, non c'è soluzione, per quanto meschina e infelice, che non possa essere accettata. E, così, si mette immediatamente in moto la macchina sociale, guidata 'in primis' dalla pragmatica matrigna, perché Denza trovi marito, presto e senza remore, visto che «lei, che non ha dote, ed ha degli anni in più, se vuol maritarsi non dev'essere troppo esigente» (*ibid.* 93).

L'ultima scialuppa utile a salvare Denza dall'invisibilità sociale della zitellaggine si materializza presto nelle vesti del notaio Scalchi, un uomo come tanti, ma del resto, poco importa se lo scopo è la legittimità all'esistenza. E, allo stesso modo, poco importa delle fattezze mostruose con cui il pretendente è presentato e di quel grosso porro che corona la sua tempia, e pure della maniera, breve come un affare commerciale, con cui si predispose l'evento del matrimonio, basato, com'è, più sui termini del sacrificio e del dovere, che su quelli della passione e della volontà:

I miei fondi [...] sono in risaia [...]. E vorrei che comprendesse la necessità di sacrificarsi a sorvegliarle personalmente. Dico sacrificio, perché capisco che è un vero sacrificio soprattutto per una signora [...]. Io mi ci sono avvezzo [...]; ma sento che se in quei mesi, in quelle lunghe sere nebbiose, avessi vicino qualcuno... (*ibid.*: 98)

La frattura che s'ingenera tra la vita che si prospetta a Denza – il reale – e la vita come sarebbe potuta essere – l'ideale – è, poi, ancora più esasperata dalla scelta dell'abito nuziale, imposto dalla matrigna alla novella sposa, che costituisce un'ulteriore prova dei meccanismi di frattura e di ribaltamento tra mondo interno e mondo esterno, tra forma narrativa canonica e trasgressiva messi in atto, con esiti grotteschi, dalla scrittura della Marchesa. Denza, infatti, «sposa di provincia, si vede ironicamente negata la possibilità di indossare l'abito preferito in quanto ritenuto troppo "provinciale". E a lei, la cui esistenza si è sempre staticamente condotta nel perimetro della città, in maniera ugualmente paradossale viene imposta una 'mise' da viaggio» (Gramone 2001: 50), benché, di fatto, non ce ne fosse alcuno in programma:

La solennità che si voleva dare alla cerimonia, non arrivava però al lusso dell'abito bianco. Un abito di seta colorata a strascico [...] la Maria lo trovò disadatto alla circostanza e 'provinciale'. Allora la matrigna fece la pensata di vestirmi da viaggio, e per quanto le si facesse osservare che non facevamo nessun viaggio [...] fui tutta vestita come una 'touriste' che si disponesse a fare il giro del mondo [...].(ibid.:102)

La Marchesa, insomma, con questa trovata dal gusto chiaramente ironico, preannuncia l'amara parodia del destino di inerzia e di immobilità fisica (e spirituale) che segnerà il futuro di Denza. Del resto, anche la celebre ellissi narrativa che fa da chiusa al romanzo è tutta giocata sulla medesima dialettica straniante, che è capace – nelle parole di Calvino – di produrre «l'effetto del massimo di tristezza col massimo di allegria poetica» (1973: 106):

Così, dopo tutti quegli anni d'amore, di poesia, di sogni sentimentali, fu concluso il mio matrimonio.

Ora ho tre figlioli. Il babbo, che quel giorno dell'incontro con Scalchi aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata e minchiona dei primi anni.

Il fatto è che ingrasso. (ibid.: 103)

La notissima asserzione conclusiva, che è certamente più di un piccolo dettaglio fastidioso inserito a suggellare la narrazione, racchiude, nella sua sinteticità, un campanello d'allarme particolarmente stridente, poiché segnala la rassegnata ricomposizione della scialba linea del quotidiano, dove tutto, almeno dall'esterno,

appare in ordine, al posto giusto, tra le maglie di quella «normalità abnorme»(Pierobon 1996: 77) del reale che Denza ha accettato a testa bassa, pur di continuare a farne parte. La sua scolorita educazione sentimentale si è compiuta: è finalmente diventata moglie e madre di tre figli; ma la Marchesa sceglie di chiudere il cerchio con una dichiarazione che, dietro la sua ostentata banalità, genera una risata cruda e amara, sovversiva e perturbante, perché capace di mettere in discussione, con un piglio più che incisivo, la rappresentazione simbolica e materiale delle donne nell'immaginario collettivo di un'epoca.

## Bibliografia

- AA. VV., "A quartette of Italian Novelist", *Blackwood's Edinburgh Magazine*, (Gennaio-Giugno 1885): 72-92, <https://archive.org/details/blackwoodsmagazi137edinuoft> (ultimo accesso 29/10/2016).
- Arslan, Antonia, "Ideologia e autorappresentazione", *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Eds. Annarita Buttafuoco - Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988: 164-177.
- Barbarulli, Clotilde - Brandi, Luciana, "La sovversione del sorriso: l'ironia nella marchesa Colombi", *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Eds. Roberto Benatti - Silvia Cicala, Novara, Interlinea, 2001: 138-155.
- Barbarulli, Clotilde - Brandi, Luciana, *L'arma di cristallo. Sui «Discorsi trionfanti», l'ironia della Marchesa Colombi*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara, 1998.
- Barreca, Regina, *Last laughs. Perspectives on women comedy*, New York, Gordon & Breach, 1988.
- Benatti, Silvia - Cicala, Roberto (eds.), *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Novara, Interlinea, 2001.
- Bergson, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), Ed. Federica Sossi, Milano, Mondadori, 1992.
- Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato Editore, 1980.
- Calvino, Italo, "Introduzione", Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Capuana, Luigi, *Letteratura femminile* (1907), Ed. Giovanna Finocchiaro Chimirri, Catania, CUECM, 1988.
- Carpisassi, Daniela, "Panorama degli studi sull'umorismo/ironia 'femminile' e femminista: questioni, prospettive e genealogie", *Bollettino della Società Filosofica Italiana*, 205 (2012): 33-48.
- Carpisassi, Daniela, "Il (sor)riso delle donne: di un antico interdetto o del frutto proibito", *B@belonline/print*, 9 (2011), [http://www.babelonline.net/Ventaglio\\_donne\\_babelonline.html](http://www.babelonline.net/Ventaglio_donne_babelonline.html) online (ultimo accesso 28/10/2016).
- Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Cixous Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies* (1975), Parigi, Edition Galilée, 2010.

- Colombi, Marchesa, "Lettera aperta alle signore", *Corriere della Sera*, 11-12 ottobre 1878.
- Colombi, Marchesa, *Un matrimonio in provincia* (1885), Torino, Einaudi 2009.
- Colombi, Marchesa, *La gente per bene. Galateo* (1887), Eds. Silvia Benatti - Inge Botteri - Emmanuelle Genevois, Novara, Interlinea, 2007.
- Croce, Benedetto, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), Ed. Giuseppe Talamo Napoli, Bibliopolis, 2004.
- Croce, Benedetto, *Neera, Pagine autobiografiche* (1853), Milano, Garzanti, 1942.
- Ferrari, Paolo, *La satira e Parini*, Roma, Edizioni Paoline, 1962.
- Forcina, Marisa, *Ironia e saperi femminili: relazioni nella differenza*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- Frabotta Biancamaria, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia e romanzo*, Bari, De Donato Editore, 1980.
- Gramone, Antonella, "La Marchesa Colombi tra mode e modelli", *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Eds. Roberto Benatti - Silvia Cicala, Novara, Interlinea, 2001: 37-56.
- Mizzau, Marina, "Ironia e parola delle donne", *Le donne e i segni*, Ed. Patrizia Magli, Ancona, Il lavoro editoriale, 1985.
- Morandini, Giuliana, "Introduzione", Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, Novara, Interlinea, 1993.
- Möbius, Paul Julius, *L'inferiorità mentale della donna* (1900), Roma, Castelvechi, 1998.
- Neera, *Teresa* (1886), Ed. Antonia Arslan, Padova, Il Poligrafo, 2007.
- Neera, *Lydia* (1887), Lecco, Periplo Edizioni, 1997.
- Neera, *L'indomani* (1889), Palermo, Sellerio, 1981.
- Panizza, Letizia - Wood, Sharon, *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Pierobon, Ermenegilda, *Marchesa Colombi (1840-1920)*, Padova, Casa di Cristallo, 1996.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo* (1906), Milano, Garzanti, 2004.
- Sandor, Stora, "Le rire minoritaire", *Autrement*, 131 (1992): 172-174.
- Showalter, Elaine, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, 1981.
- Ughetti, Ugo, *L'umorismo e la donna*, Torino, Bocca, 1926.
- Zaccaria Giuseppe, "L'alternarsi dei punti di vista nell'opera della Marchesa Colombi", *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Eds. Roberto Benatti - Silvia Cicala, Novara, Interlinea, 2001: 91-100.
- Zuccoli, Luciano, "Il pericolo roseo", *Corriere della sera*, 24 marzo 1911.

Mariangela Tartaglione, *Il riso come antidoto al «pericolo roseo»*

Weininger, Otto, *Sesso e carattere: un'indagine sui principi* (1903), Pordenone, Studio Tesi, 1992.

Wood, Sharon, *Italian Women's Writing: 1860-1994*, London, The Athlone Press, 1995.

## L'autrice

### Mariangela Tartaglione

Mariangela Tartaglione è Dottore di Ricerca Europaeus in Studi di Genere presso l'Università di Napoli Federico II, dove attualmente collabora con la cattedra di Letteratura Italiana moderna e contemporanea. I suoi studi si concentrano principalmente sulla narrativa italiana contemporanea, sulla letteratura di donne e sulle teorie di genere per l'analisi e per la critica letteraria. E' co-direttrice per Aracne della collana *Le Sibille* e ha all'attivo numerose pubblicazioni su riviste e volumi, oltre a due monografie (*Nel nome della madre*, 2015 e *La "guerra amorosa"*, 2014).

Email: tartmari@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Tartaglione, Mariangela, "Il riso come antidoto al «pericolo roseo» nella narrativa della Marchesa Colombi", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>