

Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea

Carolina Pernigo

Zobeide [è una] città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come in un gomitolo. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdette. Dopo il sogno andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono tra loro; decisero di costruire una città come nel sogno. [...] Nessuno di loro, né nel sonno né da sveglio, vide mai più la donna. (Calvino 2012: 43)

Tutto comincia dunque con una donna in fuga e con un uomo – o molti uomini – che la inseguono vanamente. È l'eterna storia dell'amore insoddisfatto e per questo continuamente ricercato, della brama famelica e ossessiva per ciò che ci è negato, della spasmodica ansia di possedere ciò che non può essere nostro. Come sosteneva Denis de Rougemont nel suo famoso saggio *L'Amour et l'Occident* (1939), è l'ostacolo che alimenta la passione: una volta soddisfatto, il sogno è destinato a consumarsi nel banale ripetersi della quotidianità. Perciò Italo Calvino può ancora descrivere Zobeide, "città invisibile" del desiderio e delle illusioni, negli stessi termini in cui Ariosto parlava della selva del *Furioso* o del castello d'Atlante, dove uomini di ogni razza, religione o provenienza correvano disordinatamente sulle tracce di una donna splendida e inafferrabile.

Angelica, emblema della bellezza e della sensualità dirompente, delle pulsioni sopite nel profondo dell'animo umano, diventa archetipo

e metafora, mito letterario che si ripropone nei secoli continuamente rielaborato eppure sempre perfettamente riconoscibile. Infatti «non c'è vita senza metamorfosi, a patto tuttavia [...] che queste metamorfosi si producano entro i limiti del sistema che è alla base» (Rousset 1980: 134). Non a caso Roland Barthes, uno dei padri della critica strutturalistica, asseriva che ogni operazione di lettura può trasformarsi in un successivo atto di creazione letteraria o di scrittura: i testi possono essere scomposti, ritagliati in pezzi e poi ricomposti e ricostituiti in una nuova forma, in un altro testo¹. Questo è uno dei motivi per cui «la letteratura non è solo depositaria, ma anche fondatrice di miti, ovvero di rappresentazioni caratterizzate dalla valenza simbolica, dallo schema ricorrente e da un valore esemplare di fascinazione immaginativa per una determinata collettività» (Trocchi 2001: 74). Se ci si attiene a questa definizione, nessuno potrebbe mettere in dubbio l'appartenenza di Angelica alla categoria, al fianco di altri celebri personaggi come Medea, Faust, Amleto, Don Giovanni².

Calvino, autore poliedrico e grande estimatore del poeta ferrarese³, decide di raccontare a sua volta – prima nell'ambito di una serie di trasmissioni radiofoniche (1968) e poi per iscritto (1970) – *l'Orlando Furioso*. Lo fa con toni fiabeschi e sognanti, ma non dimenticando di mettere in rilievo la posizione centrale dell'eroina ariostesca:

In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa sino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. [...] Intorno ad Angelica in fuga è un vorticare di guerrieri che, accecati dal desiderio, dimenticano i sacri doveri cavallereschi, e per troppa precipitazione continuano a girare a vuoto. (Calvino 2009: 35)

¹ Cfr. Bernardelli – Ceserani 2005: 191.

² Cfr. Trocchi 2001: 73.

³ Cfr. Calvino 1980: 57.

Angelica appare dunque, all'inizio dell'opera, come «una figurina di profilo disegnata sullo sfondo finito d'un arazzo. Intorno a lei vorticano tre cavalieri che si chiamano Rinaldo, Ferrau, Sacripante, ma che potrebbero avere anche nomi diversi, dato che [...] la loro funzione è solo quella d'eseguire giravolte e schermaglie come in un balletto» (*ibid.*: 25). Come deve fare, in ogni tempo e in ogni luogo, ogni uomo che si trovi di fronte a questa figura seducente.

C'è da chiedersi tuttavia da dove derivi il potere fascinatore dell'eroina, e quali siano le caratteristiche che la rendono così fortemente attuale e che giustificano le molteplici riscritture di cui è stata oggetto dal primo Novecento alla contemporaneità.

Personaggio proveniente dalla tradizione medievale dei poemi carolingi, Angelica acquista rilievo da protagonista nella letteratura italiana a partire dall'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo. L'opera, un poema cavalleresco in ottave rimasto incompiuto per la morte dell'autore e pubblicato postumo nel 1495, nel presentarci la fanciulla rivela innanzitutto che «essa sembrava matutina stella/ e giglio d'orto e rosa de verzieri:/ in somma, a dir di lei la veritate,/ non fu veduta mai tanta beltate» (*Orl. Inn.*, I, I, 21, 5-8). Giovane donna maliarda e intrigante, connotata dal suo ruolo di conoscitrice delle arti magiche, la figlia del re del Catai si configura fin da subito come la forza motrice della trama, sfidando i cavalieri cristiani e saraceni a contendersi la sua mano. È soltanto però con l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto che in maniera definitiva si delineano le caratteristiche in seguito associate dall'immaginario comune alla figura di Angelica. La principessa orientale, esotica e misteriosa, è ancora una volta identificata dalla sua avvenenza: l'aggettivo "bella" è forse il tratto distintivo di un personaggio del cui aspetto fisico, del resto, non ci viene detto molto altro. A differenza di Boiardo, che vi ritorna in diverse occasioni, Ariosto non si sofferma sulla descrizione della fanciulla, perennemente in movimento, sempre in fuga, quasi troppo veloce per poterne catturare anche solo l'immagine. Le fattezze della donna vengono descritte, quasi incidentalmente, solo una volta: l'autore nomina appena le «vermiglie gote», le «auree chiome» e i

«begli occhi neri» (*Orl. Fur.*, XII, 33, 3-4) e subito passa oltre. Ciò che vediamo invece chiaramente sono gli effetti da lei prodotti sugli esseri di sesso maschile con cui entra in contatto, indipendentemente dalla religione, lo *status* o gli impegni che li vincolano. Angelica è figura tutta «estroversa», il cui destino è quello di «vedere riflessi negli altri gli effetti incantati della propria bellezza» (Turchi 1975: 133). Così, alla stessa maniera, Ferrau, Rinaldo, Sacripante, Orlando, il vecchio eremita, gli abitanti dell'isola di Ebuda e Ruggero stesso non possono restare indifferenti di fronte alla sua prorompente femminilità. Rilettura in un certo senso parodica della dama cortese, frutto di un Rinascimento maturo e ormai sull'orlo del declino, la giovane donna è personaggio sottilmente calcolatore, freddo e razionale, che non esita a sfruttare il proprio potere sugli uomini per ottenere una scorta nella selva perigliosa e nel suo viaggio verso l'Oriente. E anche nel momento in cui il desiderio si fa pietà e Angelica si innamora di Medoro non viene meno l'ambiguità che caratterizza il suo ruolo: nel concedersi a un umile fante ella sceglie (non si sa quanto deliberatamente) l'unica possibilità che le consente di rimanere autonoma, mai realmente succube di un'autoritaria figura maschile.

A questa altezza, le sue caratteristiche archetipiche sono già perfettamente tratteggiate: la sensualità, la bellezza travolgente, la profonda e narcisistica consapevolezza di sé, nonché la tendenza ad usare con cinica disinvoltura il proprio fascino per perseguire i propri obiettivi. Incarnazione del desiderio inafferrabile, Angelica non può essere ghermita, né intrappolata in alcun legame, pena la perdita delle sue peculiarità. Ecco allora che quella narrata nell'*Orlando Furioso* è anche la storia di un'involuzione. Marcello Turchi descrive acutamente questo cambiamento:

il noviziato di Angelica, prima dell'incontro con Medoro, è stato mosso e agitato dalle sue sensuali, maliziose e sottili allegrezze nel sottrarsi ad ogni offerta d'amore, non per pudicizia, ma per un suo orgoglioso distacco di donna bellissima e sdegnosa e per una sua trascendentale civetteria, come di una fiera scattante, assetata di un'infinita libertà, e

compiaciuta e desiderosa di essere invano inseguita. [Eppure] la storia di Angelica ci narra, più che altro, di una sua metamorfosi, di un suo mutamento senza ritorni. (*Ibid.*)

Turchi descrive un processo di «diminuzione» e «ridimensionamento» (*ibid.*) del personaggio che passa attraverso la commozione prodotta nella fanciulla dal confronto con il debole, ferito Medoro. La vicenda di Angelica viene quindi presentata come una parabola in cui l'intenerimento rappresenta il momento iniziale di un inevitabile declino dei tratti caratterizzanti del personaggio, trasformato inesorabilmente dall'esperienza amorosa in un essere altro e differente.

Questo appare evidente nel momento in cui si consideri l'uscita di scena della coppia, diretta a cavallo verso il Catai: l'incontro degli sposi novelli con Orlando folle mette immediatamente in luce da un lato la netta inferiorità di Medoro rispetto ai grandi paladini, dall'altro il cambiamento subito dalla donna. Se il fante viene liquidato in pochi versi, atterrato da un poderoso pugno del nipote di Carlo Magno, Angelica fugge urlando sulla sua giumenta e, nel tentativo di sparire grazie al suo anello dell'invisibilità, finisce riversa e a gambe all'aria ("levò le gambe et uscì de l'arcione,/ e si trovò riversa in sul sabbione", *Orl. Fur.* XXIX, 65, 7-8). Un'uscita di scena assai poco elegante e che ha tutto il sentore del contrappasso per una donna che tanto aveva voluto rimarcare la propria superiorità e il proprio distacco rispetto al supposto "sesso forte".

È interessante notare come la metamorfosi dell'eroina ariostesca da preda sfuggente a moglie devota abbia in qualche modo condizionato le numerose riprese del personaggio nei secoli successivi.⁴ Tra il

⁴ Il presente studio si basa dunque sull'*ipertestualità*, che Bernardelli e Ceserani – rivedendo la nota classificazione di Gerard Genette – definiscono «quella forma di relazione che unisce un testo temporalmente *anteriore*, detto *ipotesto*, a un testo *posteriore* che sia derivato dal precedente, detto *ipertesto*» (Bernardelli – Ceserani 2005: 191). Due sono le forme principali di legame ipertestuale, la *trasformazione* e l'*imitazione*, ed entrambe possono essere realizzate in base ad un *regime satirico*, un *regime ludico* o un *regime serio*. Dal seguito dell'articolo emergerà chiaramente l'impossibilità di collocare in modo

Cinquecento e l'Ottocento l'interesse degli autori si focalizzava ancora in massima parte sulla prosecuzione delle vicende narrate nel *Furioso*. Ariosto aveva abbandonato la narrazione delle traversie di Angelica augurandosi che fossero altri a riprenderla in seguito, ed era stato presto esaudito. In Italia, così come anche in Spagna, in Francia e in Inghilterra, iniziarono a proliferare i seguiti del poema ferrarese, per lo più incentrati proprio sulla vita matrimoniale dei due giovani.

Le soluzioni narrative erano le più svariate, molte basate su avventure e intrecci rocamboleschi che richiamavano da vicino la trama ariostesca, altre invece più innovative e in qualche modo precorrenti la modernità. In particolare, la tendenza riscontrabile in molti testi post-rinascimentali ad un approccio parodistico o dissacratorio al tema è giustificata dal fatto che l'eroina, per sua stessa natura, non può essere moglie in senso tradizionale. Questo tratto riemerge prepotentemente soprattutto nelle riscritture contemporanee. Nel secolo delle rivendicazioni femministe, della crisi del superomismo maschile e del trionfo degli inetti, trova infatti terreno fertile nella letteratura una protagonista volitiva e sicura di sé, caparbia e determinata, sempre perfettamente conscia delle proprie qualità e del modo di sfruttarle per ottenere ciò che desidera e conquistare una posizione nel mondo. Rispetto al modello cinquecentesco, Angelica si ammanta dunque di una nuova complessità che la rende pienamente donna del nostro tempo, dominata dalle contraddizioni e succube del proprio egoismo e dei propri istinti. Questo mutamento in qualche maniera viola uno dei presupposti originari del personaggio: la sua inafferrabilità, l'evanescenza data dal suo essere sempre in fuga. Nelle diverse riprese, l'eroina acquista maggiore corporeità: se nel *Furioso* la donna concupita non veniva mai raggiunta fino a quando lei stessa non sceglieva di concedersi a Medoro, nelle opere successive molti sono i rapporti erotici in cui è coinvolta. Sicura conseguenza del mutare dei tempi (la caduta dei tabù sessuali e le esigenze del mondo editoriale che impongono una certa dose di eros

puntuale le diverse riscritture della figura di Angelica nella categorizzazione di Genette. Troppe sono infatti le sovrapposizioni e le convergenze tipologiche dei testi considerati per poterli catalogare univocamente.

per garantire il successo commerciale del volume), questa facilità nel concedersi agli amplessi amorosi è indice eloquente del cambiamento subito dal personaggio. Angelica da creatura sovranaturale è diventata essere di carne e sangue. E se già nel poema ariostesco colpiva in lei la divergenza tra l'idea di purezza e candore evocata dal nome e la spregiudicatezza del carattere e dei comportamenti, mai come nella letteratura contemporanea si può notare che nessun esponente del gentil sesso appare più lontano di Angelica dal modello stilnovistico della "donna-angelo".

Può essere utile a questo punto esaminare qualche caso concreto. Due innanzitutto sono i modi in cui l'eroina può influire sul romanzo odierno: da un lato abbiamo infatti una ripresa esplicita del modello ariostesco, dall'altro un'azione dell'ipotesto a un livello più profondo, archetipico, quasi inconscio.

Appartengono al primo gruppo tutte quelle situazioni in cui il testo diviene metatesto, gioco letterario, insieme di minuti riferimenti allusivi che non possono sfuggire al lettore accorto: l'autore novecentesco, profondo conoscitore dell'*Orlando Furioso*, diventa a sua volta ideatore e artefice di una nuova Angelica, che si somma con la sua originalità a tutte quelle create precedentemente, senza però confondervisi.

Si è già parlato in altra sede dei tre esempi più significativi, rappresentati da *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Small World* (1984) di David Lodge e *Angelica's Grotto* (1999) di Russell Hoban⁵. A questi si può aggiungere ora *Il sorriso di Angelica* (2010) di Andrea Camilleri, un'opera più recente e proprio per questo particolarmente rilevante, in quanto dimostrazione concreta della sopravvivenza del mito fino ad oggi.

L'ennesima indagine poliziesca del commissario Salvo Montalbano si intreccia infatti con una fitta rete di rimandi al poema cavalleresco di Ludovico Ariosto, creando un effetto straniante di decisa suggestione. Pare quasi che Camilleri, giunto ormai ad un'età avanzata con una massiva produzione romanzesca alle spalle, voglia cercare soluzioni

⁵ Cfr. Pernigo 2010: 116-125.

narrative diverse, cogliendo stimoli provenienti da diversi generi letterari, come l'epica o la poesia.

Questo appare chiaro fin da subito, quando Montalbano – nel corso di una complessa investigazione relativa a una serie di furti che hanno colpito Vigàta – si trova a sognarsi protagonista di un torneo medioevale. In men che non si dica, sotto lo sguardo attento di «dame e cavalieri», il commissario da paladino della legge diviene «il difensore della Cristianità» (Camilleri 2010: 73). Mentre Carlo Magno in persona dichiara aperti i combattimenti, l'eroe insospettato si deve confrontare con un gigante in armatura nera e celata abbassata sul volto. Il tono leggendario creato da questa visione notturna non fa che preparare adeguatamente il *coup de théâtre* che avrà luogo immediatamente dopo: l'apparizione, meravigliosa e sorprendente, di Angelica Cosulich, figura esotica e affascinante così come il modello a cui fa riferimento. La comparsa della giovane ha tutti i tratti dell'epifania divina e viene descritta *in primis* negli effetti che produce su Montalbano: «primo, leggero annigliamento della vista, secunno, sostanziali ammolimento delle gammi e, terzo, notevoli ammanco di sciato» (*ibid.*: 75). Il motivo di un tale stordimento non è soltanto la bellezza indiscutibile della donna, ma anche e soprattutto il fatto che «era pricisa 'ntifica, 'na stampa e 'na figura, con l'Angelica dell'*Orlando Furioso*, accusì come lui se l'era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucchiuni le illustrazioni di Gustavo Doré» (*ibid.*: 76). L'Angelica ariostesca dunque come icona sensuale, come fantasia giovanile mai dimenticata e adesso miracolosamente incarnata davanti agli occhi increduli. Il commissario sente risalire, alle labbra e alla memoria, i versi del poema, interiorizzati sin dai tempi in cui ancora immaginava di essere lui, adolescente imberbe, a consumare al posto di Medoro ore liete con la principessa del Catai. Così la narrazione romanzesca è intervallata sistematicamente a stralci del *Furioso*, unico commento possibile per ogni incontro di Montalbano – novello Orlando – con la ragazza. Pian piano, disseminati nel testo, quasi colti uno alla volta, progressivamente, dalla mente obnubilata del protagonista, iniziano a emergere ulteriori dettagli: la sensualità naturale dei movimenti di lei, il sorriso che illumina la stanza, la lunga chioma bionda, la voce incantatrice. Interrogata a pro-

posito del furto che ha subito, Angelica non esita a palesare la verità sulla propria natura, spregiudicata e licenziosa. Impegnata in una relazione con un uomo spesso lontano per lavoro, ella non disdegna infatti la compagnia di giovani amanti, che accoglie in una cameretta in affitto destinata appositamente allo scopo. Peraltro, la donna non esita a sfruttare il potere che le deriva dal proprio corpo per convincere con lusinghe e moine il commissario a mantenere una certa riservatezza sull'argomento, addirittura alterando i rapporti delle indagini. Non è d'altro canto una novità novecentesca che la seduzione esercitata da Angelica spinga molti uomini altrimenti rispettabili a rimettere in discussione il proprio senso etico: Montalbano, legato sentimentalmente da anni alla genovese Livia, si trova qui nella stessa condizione di Ruggero che porta in salvo Angelica minacciata dall'orca e ne rimane sedotto. Nonostante il forte senso del dovere, la femminilità debordante dell'eroina finisce sempre per travolgere ogni barriera o remora interiore.

A mano a mano che procedono le ricerche dei colpevoli, il poliziotto è sempre più affascinato dalla ragazza: dovunque lei arrivi, irrompe la luce, scoppia la primavera, e ogni luogo – anche il più mediocre – diventa istantaneamente *locus amoenus*. Ormai alle soglie della sessantina, Salvo si abbandona all'innamoramento con tutto il trasporto e l'entusiasmo dell'adolescenza. A tratti si rende conto di aver perso la testa:

Ma che aviva fatto? Gli era nisciuto il senso? Comportarisi con quella picciotta come un 'nnamurato di sidici anni! 'Na cosa era spasimari a sidici anni davanti al disigno d'una fimmina, e 'n'altra cosa è mittirisi a fari il cretino con una picciotta 'n carni e ossa. [...] Ridicolo! Si stava addimostrando un omo ridicolo! 'Nnamurarsi accusi d'una picciotta che potiva essiri sò figlia! Che spirava d'ottiniri? Angelica era stata 'na fantasia di gioventù, e ora circava di riagguantari la gioventù oramà persa da anni e anni attraverso di lei? (*Ibid.*: 106-107)

Ogni tentativo di essere razionale, di mantenere l'autocontrollo, viene però travolto dal gioco della seduzione che Angelica mette sapientemente in atto. Questo comporta un inevitabile confronto con il passato libertino di lei: condotto nello stanzino dove così tanti uomini sono già stati prima di lui, Montalbano – come Orlando – viene colto dalla rabbia: «'Na gilusia feroci l'assugliò. La pejo gilusia, quella del passato. [...] Scinnì la scala sirranno i denti per non lamentarisi, trasì nella sò machina, misi 'n moto, partì. Era furioso» (*ibid.*: 128). A differenza di quanto accade nell'ipotesto ariostesco, tuttavia, la follia è soltanto uno stato di transizione temporanea: la donna ci tiene abbastanza a lui da cercare di recuperare la sua fiducia e gli si presenta – armata solo di un irresistibile sorriso – sulla soglia di casa. Montalbano la guarda dallo spioncino e si rende conto di essere sull'orlo del baratro. Dopodiché, lentamente, apre la porta «e sapiva, mentri che lo faciva, che non stava sulo raprenno la porta di casa, ma macari quella della sò personali dannazioni, del sò 'nferno privato» (*ibid.*: 142). Da questo momento in poi, il procedere del romanzo è quasi scontato: le indagini procedono a rilento e il commissario, distratto dalla sua infatuazione, ha perso la consueta lucidità e sente chiaramente che qualcosa di importante gli sfugge. Continuano invece le schermaglie amorose con la bella Cosulich, che conducono i due inevitabilmente a consumare il tanto rimandato amplesso. Fino all'ultimo Salvo prova a resistere, invano: «tutto il sò essiri l'addisidirava, ma 'na parti del ciriveddro ancora gli faciva resistenza. [...] Po' Angelica fici un movimento verso di lui e lui avvertì la ducizza di 'na minna che s'appuiava al sò vrazzo. [...] Chiuì l'occhi. Tutto 'nzemmula sintì le labbra d'Angelica posarisi supra alle sò, con forza, con passioni. Gli fagliò la volontà di reagiri» (*ibid.*: 166-167). Ma, si sa, una volta soddisfatto il desiderio è destinato ad estinguersi rapidamente. Il risveglio mattutino di Montalbano è innanzitutto un risveglio alla realtà di sé: il rapporto sessuale appena avvenuto ha tradito tutte le aspettative e lasciato nell'aria un senso di delusione. Angelica è solo una donna, anche se di certo più bella di tutte le altre. Nel momento esatto in cui ha ottenuto ciò che andava inseguendo, il commissario è finalmente liberato dalla morsa della passione e può riacquistare uno sguardo consapevole sul mondo, concentrarsi sul pro-

prio lavoro e risolvere il caso. Anche se questo significa dover ammettere una verità sgradevole e perciò troppo a lungo rifiutata. Tutte le tracce portano infatti chi le esamina con occhio critico verso di lei, quella giovane donna seducente che fin dal principio ha cercato di essere informata sullo svolgimento delle ricerche e di farsi coinvolgere in prima persona nei processi investigativi. Quando un attentato lascia la giovane in fin di vita, ancora una volta, per l'ultima volta, Montalbano cerca ostinatamente di negare l'evidenza. Come era capitato ad Orlando di fronte alla consapevolezza che l'amata si era unita a Medoro, la confusione si impossessa di lui:

sintiva dintra alla testa come un vento furioso che 'mpidiva ai sò pinseri di formarisi, di concatenarisi l'uno all'altro, erano come foglie cadute che la vintata sparpagliava da ogni parti, anzi, manco erano pinseri, ma spezzoni, frammenti, immagini, che duravano un secunno e po' vinivano travolti via, scomparivano. Si portò le mano alla testa, quasi potissi accusi firmari quel movimento caotico e incontrollabili. Diomiodiomiodiomiodiomio... Sulo questo arrinisciva a diri. [...] Po', a picca a picca, quella bufera, accusi com'era accomenzata, principiò a carmarisi. (*Ibid.*: 228-229)

Una volta recuperata definitivamente la ragione, tutti i nodi possono essere sciolti: i furti non erano altro che uno specchietto per allodole, un mezzo per celare la vendetta personale di Angelica e suo cugino ai danni dello strozzino che aveva rovinato la loro famiglia molti anni addietro. I ladri mercenari di cui i due si erano serviti per le rapine avevano cercato di ammazzare la donna per la sua sincera lealtà nei confronti del commissario. I versi di Ariosto, respinti con decisione da Salvo nel momento della disillusione, irrompono nuovamente in coda al testo per segnalare la sua gioia nello scoprire che la giovane non l'ha tradito. Nonostante la colpa ormai rivelata, Montalbano non può condannare Angelica, né dimenticare completamente quel che c'è stato tra loro e quel che lei rappresenta. Recatosi in ospedale per comunicarle lo stato d'arresto, non riesce tuttavia ad arrivare fino in fondo: «Appena

vitti trasiri a Montalbano, [la donna] sorrìdì. La càmmara s'illuminò. Il commissario chiu' l'occhi e li tinni 'nserrati. "Angelica Cosulich, lei è in stato d'arresto" sintì che Fazio diciva. Allora voltò le spalli e sinni scappò fora dallo spitali» (*ibid.*: 254). Il commissario, di avventura in avventura sempre più ambivalente nei propri sentimenti nei confronti delle donne, preferisce non rischiare. Sceglie in ultima istanza di non riconoscere alla ragazza la stima che si è meritata con la propria devozione; preferisce non abbandonarsi alla passione che sente rinascere e, in un inaspettato e conclusivo rovesciamento di ruoli, si dà alla fuga. Forse per misoginia, forse piuttosto per un estremo istinto di autoconservazione: nessun uomo infatti può dirsi mai completamente al sicuro dalla seduzione esercitata dalle Angeliche.

Questo riconduce necessariamente all'analisi del secondo gruppo di testi, in cui l'influsso del poema ferrarese, pur essendo facilmente ipotizzabile, non è mai apertamente dichiarato. È proprio l'esistenza di romanzi di questo genere a dimostrare come Angelica non soltanto sia diventata un mito letterario profondamente presente nell'immaginario collettivo, ma continui anche a condizionarlo, e non sempre a livello di pensiero consapevole. Se si considera poi che la saga di Angélique dei coniugi Serge ed Anne Golon, tradotta in 45 paesi, ha venduto più di 150 milioni di copie, si può anche concludere che un simile personaggio – se opportunamente sfruttato – agisce come un potente catalizzatore di pubblico, garanzia di un successo commerciale di massa.

La ricerca di larghi consensi è però un frutto della mentalità del nostro tempo: ancora ad un gruppo elitario si rivolgeva Alberto Savinio nel suo breve volume, *Angelica o la notte di maggio* (1927). In questo «antiromanzo [...] fatto di scorci, velleità e capricci» (Giuliani 1998: XXII), il ricco barone von Rothspeer – rilettura parodica del cavaliere errante – si innamora perdutamente di una bellissima attrice d'avanspettacolo, la greca Angelica Mitzopulos, e decide incautamente di sposarla. Costretta dalla madre ad accettare la proposta, la giovane mostra al lettore quale avrebbe potuto essere la sorte dell'eroina ariostesca se intrappolata in un matrimonio soffocante e indesiderato.

Infatti, subito dopo le nozze, la protagonista – nata per essere libera – si spegne, abbandonandosi ad un sonno profondo e costante che la rende inaccessibile al marito. Lo spettro dell'unione non consumata ossessionerà il barone fino a condurlo, come Orlando, alla pazzia. Che Angelica non possa sopravvivere se non in una condizione di piena indipendenza inizia ad essere un dato ormai comprovato.

La dimostrazione definitiva può essere trovata in *Revolver* (2004) di Isabella Santacroce, un'opera ben più moderna e interessante per molti aspetti, in particolare per il fatto che è la prima tra quelle considerate ad essere scritta da una donna. Anche nel Novecento, infatti, Angelica continua a suggestionare prevalentemente l'immaginario maschile, quasi a ricordare un atavico bisogno, una necessità primordiale e inalienabile dell'uomo che in lei riconosce i propri impulsi repressi, i propri desideri insoddisfatti. Anche se non esistono prove che la protagonista descritta dalla Santacroce sia direttamente ispirata al personaggio ariostesco, risulta particolarmente suggestivo pensarla e rileggere il testo in quest'ottica lo ammantata di nuove sfumature di senso. Se lo scrittore maschio preferisce di fatto concentrarsi soprattutto sulla prima parte della storia del *Furioso*, quella in cui Angelica è pienamente se stessa, libera e inafferrabile, disinvolta ma mai prodiga amministratrice delle proprie grazie, in questa riscrittura femminile troviamo narrato il deserto, la disperazione e l'abisso del *dopo*, il momento in cui il desiderio viene incarcerato e si dissolve, schiacciato dalla realtà. Perché la donna contemporanea non è solo forza, determinazione e arrivismo, è anche fragilità e paura, voglia di riscatto e fallimento. È chiaro che in questo modo il modello viene definitivamente superato per costruire un'icona nuova, non per questo meno eroica.

Il romanzo si apre denunciando subito la propria cifra di violenza, contenutistica e verbale. Angelica è una donna sulla trentina, con una storia tragica alle spalle. Abbandonata dai genitori quand'era bambina, costretta a vivere per anni con una zia semiparalitica affetta da sclerosi multipla, considera gli amanti l'unico mezzo per sopravvivere, per sentirsi viva: «Mi ero convinta che solo così riuscivo ad esistere. Cercavo l'esaltazione del corpo. [...] Ero nata solo per quello. Quello

che sono. Una donna da sbattere» (Santacroce 2011: 19). La fuga dal contesto degradato in cui è immersa la precipita in un universo ancora peggiore, in un appartamento infestato da scarafaggi, in una fabbrica dove per mantenersi trascorre le giornate attaccando occhi di plastica alle bambole. Non è più la ricca figlia del re del Catai, gli unici a chiamarla principessa sono i molti uomini a cui si concede. Si inizia a comprendere come il genere letterario di riferimento più che l'epica sia la fiaba, ma una fiaba nera, distorta e inquietante. Poi, un giorno, uno spiraglio di luce: l'incontro con Gianmaria, distinto, elegante. La giovane donna bisognosa desidera essere salvata e lui è lì, pronto ad accorrere in suo aiuto nel momento del bisogno: «lui quella volta è stato incredibile. Eroico. Un grande. Uno da mille medaglie. Da monumento in mezzo alla piazza. Lui m'ha raccolta. [...] M'ha strappata con quella delicatezza che non avevo mai visto. E quando m'ha preso tra le sue braccia forse gli ho detto ti prego aiutami» (*ibid.*: 25). Come nella migliore tradizione, l'eroe soccorre la fanciulla in difficoltà e i due convolano a giuste nozze. Angelica intravede in lui finalmente una possibilità di salvezza, di redenzione e rinascita; anela con tutta se stessa a prendere le distanze dallo squallore del proprio passato e recuperare una dignità forse mai realmente posseduta:

Forse credevo realmente di farcela. Certo credevo fosse possibile. [...] Una vita plausibile. Dignità per la folla. La quiete senza tempesta. Le serate in salotto. La cena sul tavolo. Le gite in campagna. I baci della buona notte. [...] Certo credevo fosse possibile. Trasformami. Certo credevo fosse possibile. Raccogliami. Certo credevo fosse possibile. Dimenticare me stessa. [...] Dài disinfettami. Toglimi tutto lo sporco. [...] Liberami. Io voglio vivere in modo decente. [...] Gianmaria rappresentava l'unica speranza rimasta. M'aggrappavo come una cozza. (*Ibid.*: 29-30)

Tutto sembra andare per il verso giusto, la metamorfosi a cui la donna volontariamente si sottopone per apparire una casalinga e una moglie perfetta contribuisce ad instaurare quella rassicurante *routine*

piccolo-borghese tanto ansiosamente ricercata. Ma presto sotto la facciata iniziano ad intravedersi le prime incrinature, e i buoni propositi si scontrano con una mediocrità dilagante in cui Angelica inevitabilmente inizia a sentirsi soffocare. Gianmaria non è poi quel cavaliere dalla bianca armatura che sembrava in principio, è invece abitudinario, monotono, avaro e poco passionale; è profondamente noioso e, soprattutto, legato morbosamente ad una madre autoritaria e pervasiva, che non esita ad irrompere prepotentemente nella vita degli sposi novelli per dettar legge secondo i propri comodi. La nuora inizia ad essere insofferente:

dopo undici mesi di lei e del figlio iniziavo a detestarmi. Perdevo colpi come casalinga. [...] Lentamente l'avvertivo quanto stavo rifiutando quell'ambiente. [...] Tenevo tutto bello lindo e addomesticavo le mie angosce. Era inutile. Lui rimaneva chiuso nel suo guscio pieno d'abitudini. Lei non si stancava mai di perseguitarmi. (*Ibid.*: 45-46)

In un mondo popolato solo da miseri antieroi (la vicina tabagista con il suo braccio meccanico è una «guerriera con la lancia», e di più non ci si può aspettare), la giovane cerca di autoconvincersi di essere felice, ripetendolo come una filastrocca menzognera all'unica amica che le è rimasta, Veronica-culo-da-favola, imprigionata in un matrimonio altrettanto disperato e per di più reperibile solo telefonicamente. Nel momento in cui però viene informata della morte della zia, in Angelica si spezza qualcosa. I frammenti labili della sua coscienza si disgregano irrimediabilmente e lei comincia a dare segni di instabilità e intemperanza. Alterna momenti di apatia ad altri di isterismo, in ogni modo possibile cerca di allontanare da sé il marito, scioccandolo con richieste smodate o addirittura oscene, e giunge ad un tale odio verso se stessa da pensare al suicidio come unica via di fuga. In questo contesto l'ossessione erotica travolgente e improvvisa che la coglie per Matteo, il tredicenne figlio dei vicini di casa, rappresenta soltanto l'ennesima tappa di un processo di abbruttimento già iniziato da tempo.

L'attrazione per il ragazzino è in realtà attrazione per la vita, nostalgia straziante per quell'adolescenza pulita e serena che a lei è sempre stata negata. Nei brevi sprazzi di lucidità che le sono concessi dal suo delirio privato, la donna si rende conto di provare dei sentimenti sbagliati, ma non può rassegnarsi, non può essere ricondotta alle norme rigide del vivere borghese: «mordevo il cuscino per sopprimere l'esaltazione. Per rientrare in quello stato di rassegnazione perenne. Ora hai ciò che volevi. Ciò che ti serve. Un marito. Dignità per la folla. Questa è la vita che deve avere una donna a trent'anni. Mi deprimevo all'idea di accettarne le regole» (*ibid.*: 76). E difatti non le accetta. Le sue giornate diventano un caotico susseguirsi di ubriacature, vaneggiamenti, travestimenti poco credibili e pietosi espedienti per far colpo su Matteo. La casa è sempre più trascurata, la suocera sempre più aggressiva e ostile, Gianmaria – inizialmente premuroso e in pensiero – diventa indifferente, preoccupato soltanto di salvare la facciata di perbenismo che cela il loro piccolo inferno privato. Nel vano tentativo di spezzare le sbarre della gabbia in cui è imprigionata, Angelica arriva a toccare il fondo, il culmine del disgusto di sé. Vorrebbe trasmettere questo disagio al marito, orripilarlo al punto da spingerlo a lasciarla, ma nulla serve. Il borghese rude e ottuso si nasconde dietro televendite televisive e partite a scacchi condominiali, evitando lo scontro diretto. La donna si reca per la prima volta dopo il matrimonio a far visita a Veronica-culo-dafavola e con raccapriccio la scopre diventata Veronica-cento-chili-pergamba. Nel confrontarsi con il fallimento dell'amica, Angelica realizza anche il proprio: entrambe in modi differenti si sono arrese alle brutture della vita, la realtà ha assassinato le favole e la principessa non può più sperare nella liberazione. Tornata a casa, le sembra quasi inevitabile superare il punto di non ritorno e aggredire Matteo sulle scale per strappargli un bacio con la violenza, per sublimare l'odio che prova per l'innocenza e la purezza che lei non ha mai avuto. Subito dopo, sconvolta dalla sua stessa brutalità, si abbandona ad una riflessione lucida e tagliente che denuncia senza eufemismi fino a dove può spingersi la figura di Angelica nella letteratura contemporanea:

Non sapete nulla della fine che conosco. [...] Dell'essere sola tra la folla. Dell'essere folla dentro il corpo. Nessuno spazio a contenerti. Del ritrovarsi con un uomo che non vuoi neppure in lontananza. In questa casa fredda e senza gusto. In questa pelle calda che nessuno mai accarezza veramente. In questo non amore per chiunque perché ho disimparato ad illudermi. Perché sono tutta pornografica. Perché non mi desidero per niente [...]. Ho provato a desiderare d'esser folle. [...] Addirittura pensavo di riuscire. Di donarmi la salvezza. Il sogno insano che t'afferra dalle tenebre. L'irragionevolezza. [E invece io] rimango. Nella merda. In questa vita disgustosa. Potentissima. [...] Gianmaria messo al mio fianco a ricordarmi cosa sono davvero. Una donna. Senza niente. La sconfitta. [...] Nient'altro. Perché nient'altro c'è che una donna davanti a se stessa. Continuamente. E come sempre avrei voluto. Avrei voluto di tutto. Nient'altro. (*Ibid.*: 175,177).

Solo questo resta, una donna di fronte a se stessa. Una donna divisa, una donna spezzata. Non ci sono soluzioni, non c'è scampo. Solo il baratro dell'avvenire. A questo punto, necessariamente, la fine del romanzo non può che essere una non-fine; la storia si ripiega su stessa, stringendosi ad anello con una ripresa letterale della scena con cui il libro si era aperto: una scena di stupro d'inaudita durezza che porta finalmente Angelica ad ottenere il suo scopo, ovvero l'allontanamento definitivo di Gianmaria. Le ultime parole rimandano ad un futuro di desolazione e solitudine permanente. Alla protagonista, prigioniera e vittima delle sue stesse scelte, non è data un'altra possibilità.

Nell'*Orlando Furioso* non c'era traccia di tutto ciò. È possibile a questo punto constatare che, tra tutti i testi del XX e del XXI secolo in cui compare un'Angelica, soltanto quelli del secondo gruppo esaminato osano affrontare le sorti dell'eroina dopo le sue nozze, e quindi dopo che Ariosto l'aveva congedata sulla via del Catai⁶. In quest'ambito, pe-

⁶ Oltre ai romanzi di Savinio e Santacroce, rientrano in questa casistica anche i tredici volumi dei coniugi Golon. Per quanto riguarda l'altro gruppo

rò, Isabella Santacroce si spinge oltre, descrivendo la crisi di un'(anti)eroina dei nostri tempi con l'acutezza e la profondità che solo uno sguardo femminile può avere.

Prima di concludere è necessario fare un accenno ad un ultimo romanzo, che si differenzia dai precedenti fin dal titolo, segnalando chiaramente la sua appartenenza alla letteratura rosa di livello medio-basso: si tratta di *Affari d'amore* (2012) di Patrizia Violi. Un romanzo popolato quasi esclusivamente da figure femminili, tutte peraltro fornite di nomi letterariamente o storicamente rilevanti (la nonna Beatrice, la madre Isabella, le due figlie, Angelica e Viola): ricchissime, avvenenti, opportuniste, «il loro è un matriarcato, gli uomini sono solo accessori. O meglio sponsor» (Violi 2012: 14). La filosofia esistenziale che si trasmette di generazione in generazione è un invito al calcolo e al cinismo: nessun coinvolgimento emotivo in alcuna relazione, devozione assoluta agli interessi della famiglia e soprattutto ricerca metodica e scientifica di qualcuno da cui farsi mantenere. Angelica – dal carattere docile e facilmente influenzabile – ha interiorizzato sin dall'infanzia questi dettami e ora vive con Mario, che ha più del doppio della sua età, grande disponibilità di mezzi e le fa regali costosi. Poco importa che l'unico modo per superare il disgusto e la noia sia «l'annullamento del pensiero razionale» (*ibid.*: 8). La ragazza sa perfettamente qual è il suo dovere, e a soli ventidue anni già può sostenere che «strumentalizzare gli uomini è un esempio di parità: ci usano come un trofeo per fare sesso mentre noi li usiamo come fonte di reddito. Siamo entrambi consapevoli di questo accordo» (*ibid.*: 32).

Questo equilibrio apparentemente perfetto viene naturalmente interrotto nel momento in cui la ricca e bella rampolla si innamora di Luca, un modesto *barman*, giovane e attraente quanto lei ma per niente altolocato. Il paragone con Medoro scaturisce spontaneo e lo sviluppo

di testi, si noti che Lodge, Hoban e Camilleri riprendono l'archetipo di Angelica come donna spregiudicata e libera per natura, mentre Tomasi di Lampedusa riserva solo un accenno ad un matrimonio “che, anche eroticamente, fu mal riuscito” (Tomasi di Lampedusa 2008: 165).

della storia pare avvalorare questo sospetto. Spiazzata da sentimenti che non aveva mai provato, «per la prima volta in vita sua Angelica non è un pezzo di ghiaccio nelle mani di chi l'accarezza. Scopre con piacevole sorpresa la versione originale di sensazioni che tante volte ha recitato solo per assecondare» (*ibid.*: 101). Da questo momento in poi il romanzo sarà focalizzato sull'idillio dei due amanti e sui tentativi della ragazza di ribellarsi alle parenti ostili ed emanciparsi dal loro ostinato controllo. Beatrice infatti, scoprendo la verità, cerca in tutti i modi di ricondurre la nipote a più miti consigli: «Ma che bella notizia! [...] Così adesso vivrai d'amore, pagherai l'affitto con i suoi baci, le bollette con le sue scopate, le vacanze guardando i suoi begli occhi! Come nelle favole!» (*ibid.*: 170). E dal momento che le parole non bastano a dissuadere la fanciulla innamorata, decide di passare ai fatti, rivelando a Luca la verità sul conto di lei, a cominciare dalla convivenza con Mario. Dopo aver cercato ostinatamente di negare l'evidenza come nel *Furioso* aveva provato a fare Orlando, il ragazzo si rassegna a credere alla donna e pone fine alla relazione. Angelica, fedele alla propria natura, fugge in Inghilterra per allontanarsi da quelle figure autoritarie che pretendono di dirle come gestire la sua vita. A differenza dei grandi paladini, Luca non la insegue, ma «continua ad aver[la nella mente]. È un'ossessione di cui non riesce a liberarsi» (*ibid.*: 211). Il finale, come richiesto dal *target* dell'opera, è prevedibilmente scontato e stucchevolmente melensoso: «Luca l'ha perdonata, ma Angelica non lo sa ancora. Il loro amore è lì. Devono solo confessarsi che non possono fare a meno uno dell'altra» (*ibid.*: 214). Patrizia Violi riprende dunque la trama del poema ariostesco per ricontestualizzarla e collocarla nel mondo odierno. Questo da un lato comprova l'estrema attualità dell'intreccio del *Furioso*, dall'altra dimostra quanto la storia di Angelica e Medoro possa diventare facilmente narrativa d'intrattenimento e consumo per il grande pubblico.

Al termine di questa breve campionatura si può osservare come la contemporaneità si faccia portatrice di molte Angeliche, ognuna riconoscibile per alcuni tratti persistenti, ma sempre assolutamente unica e diversa rispetto alle altre. Ogni autore ne trasmette un'immagine personale, basata sulla propria interpretazione: Savinio la presenta come un'esuberante ballerina di varietà soffocata dal matrimonio, i Golon

come un'avventuriera dei salotti e della corte di Francia; per Tomasi di Lampedusa è un'esponente dei nuovi ricchi che dominavano l'Italia unita, per Lodge e Hoban una giovane ricercatrice intraprendente (quasi a dimostrare l'irrompere prepotente del genere femminile anche nel chiuso mondo accademico); se Camilleri la immagina nei panni della bella criminale dal passato oscuro ma dai sentimenti sinceri, le due donne scrittrici elaborano personaggi più psicologicamente caratterizzati: mentre Patrizia Violi la vede come una giovane dalla psiche fragile, condizionata dal contesto sociale in cui è cresciuta, ma pronta ad abbandonarsi all'innamoramento, per Isabella Santacroce è figura tormentata e complessa, senza possibilità di redenzione.

Elemento comune a tutti i romanzi è invece che Angelica viene presentata come una figura anticonvenzionale, destinata a imporre la propria personalità sull'ambiente circostante. Proprio in questo, allora, viene rispettata la volontà di Ariosto, che aveva fatto della sua eroina un elemento perturbante e conturbante, motore involontario ma inevitabile del suo grande poema.

Bibliografia

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, Ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2008.
- Bernardelli, Andrea - Ceserani Remo, "Narrazioni di narrazioni", *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005: 187-211.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, Ed. Riccardo Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili* (1993), Milano, Mondadori, 2012.
- Calvino, Italo, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- Calvino, Italo, *L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, raccontato da Italo Calvino* (1970), Milano, Mondadori, 2009.
- Camilleri, Andrea, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.

- Caretti, Lanfranco, "Introduzione", in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Ed. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992: V-XXIX.
- Cirillo, Silvana, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- De Rougemont, Denis, *L'Amour et l'Occident* (1939), trad. it. *L'amore e l'occidente* (1998), Ed. Luigi Santucci, Intr. di Armanda Guiducci, Milano, Bur, 2006.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Giuliani, Alfredo, "Savinio dei fantasmi", in Savinio, Alberto, *Hermafrodito e altri romanzi*, Ed. Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1998.
- Golon, Anne e Serge, *Angélique Marquise des Anges* (1957), trad. it. *Angelica la marchesa degli angeli*, Ed. Roberto Ortolani, Milano, Garzanti, 1966.
- Golon, Anne e Serge, *Le chemin de Versailles* (1958), trad. it. *Angelica sulla via di Versailles*, Ed. Roberto Ortolani, Milano, Garzanti, 1966;
- Golon, Anne e Serge, *Angélique et le Roi* (1959), trad. it. *Angelica e l'amore del re*, Ed. Roberto Ortolani, Milano, Garzanti, 1966.
- Golon, Anne e Serge, *Indomptable Angélique* (1960), trad. it. *Angelica l'indomabile*, Ed. Roberto Ortolani, Milano, Garzanti, 1965.
- Hoban, Russell, *Angelica's Grotto* (1999), trad. it. *Il sito di Angelica*, Ed. Giovanni Garbellini, Parma, Guanda, 2001.
- Lodge, David, *Small World. An Academic Romance* (1984), trad. it. *Il professore va al congresso*, Eds. Mary Buckwell – Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2007.
- Pernigo, Carolina, "Angeliche: riscritture novecentesche del personaggio ariostesco", *Il Ponte*, LXVI, 7-8 (lug-ago 2010): 116-125.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan* (1976), trad. it. *Il mito di don Giovanni*, Ed. Armando Marchi, Parma, Pratiche, 1980.
- Santacroce, Isabella, *Revolver* (2004), Milano, Mondadori, 2011.
- Savinio, Alberto, *Angelica o la notte di Maggio* (1927), in *Hermafrodito e altri romanzi*, Ed. Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1998: 353-437.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo* (1958), Milano, Feltrinelli, 2008.

Trocchi, Anna, "Temi e miti letterari", in AaVv, *Letteratura comparata*, Ed. Armando Gnisci, Milano, Bruno Mondadori, 2001: 63-84.

Turchi, Marcello, "Sui personaggi del 'Furioso'", *La rassegna della letteratura italiana*, 79 (genn-ago 1975): 129-145.

Violi, Patrizia, *Affari d'amore*, Milano, Baldini Castoldi, 2012.

L'autrice

Carolina Pernigo

Nel dicembre 2011 ha conseguito con il massimo dei voti una laurea in Tradizione e interpretazione dei testi letterari presso l'Università degli Studi di Verona, con una tesi in letterature comparate dedicata alle diverse redazioni delle *Memorie* di Garibaldi. Attualmente sta svolgendo un dottorato in Letteratura e Filologia presso la Scuola di Studi Umanistici dell'Ateneo veronese con un progetto incentrato sull'ossessione erotica nella letteratura contemporanea.

Pubblicazioni: "

Angeliche: riscritture novecentesche del personaggio ariostesco", *Il Ponte*, LXVI, 7-8 (lug-ago 2010): 116-125;

"Le forme dell'ossessione. Due casi a confronto", *Nude Literary Review*, I, IV (dic 2012): http://www.nude-literaryreview.com/it/30122012_forme_ossessione.htm;

"La voce del sangue: maternità e paternità mancata nell'opera di Goffredo Parise", in *La figure de la mère dans la littérature contemporaine, E-talis*, 1 (2013): http://www.e-talis.com/n1_la_mere/5_pernigo.pdf

Email: carolina.pernigo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Pernigo, Carolina, "Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>