

## BARBARA TONZAR, *Note su L'oca minore di Maria Chiappelli*

### Profilo biografico e culturale: introduzione<sup>1</sup>

*Il libro di Maria Chiappelli, L'oca minore, è largamente autobiografico. Ma la difficoltà, per me, di parlarne viene piuttosto dal fatto che la sua biografia per un momento ha toccato la mia e le due vite hanno fatto un tratto insieme. I personaggi mi sono tutti familiari e ora che sono morti diventano davvero personaggi, nel modo scontroso dei morti. Ora, uno per uno, tornano tutti, mentre rileggo queste pagine: Maria, alta, magrissima, assoluta, col viso lungo, severo. Mi faceva paura la sua serietà che mi contaminava. La sua gravità, il suo rigore. Si chinava su di me come nessuno, alto calice di ferro. Mi prendeva così sul serio che, per sfuggirle, avevo momenti di violenta futilità. (...) Nei suoi racconti, Maria Chiappelli parla soprattutto di bambini o ragazzi, tutti maschi, suoi. E della disperazione. (...) La sua scrittura è come lei, non una che non sia dettata dalla passione, che non avrebbe potuto pronunciare a voce alta, parlando come faceva, camminando. È una scrittura che afferra con una forza implacabile.<sup>2</sup>*

Così si esprimeva nel 1996 Ginevra Bompiani nell'introduzione all'edizione Giunti dell'opera più nota di Maria Chiappelli, *L'oca minore*, una raccolta di racconti editi per la prima volta da Bompiani nel 1940, quindi nel 1944, e recentemente ripubblicati, nel 2017, dalla casa editrice Elliot.

Nella citazione sono evidenziati dei tratti indicativi della fisionomia e della scrittura dell'autrice, che paiono quasi essere in relazione di reciproco rispecchiamento: rigore, sobrietà e limpidezza che affondano le radici nella materia autobiografica, riverberandosi in una scrittura a tratti tagliente, dettata dalla passione e pervasa da una "forza implacabile".

L'idea della scrittura come forma di indagine e illuminazione, attraverso il filtro della propria soggettività, di una realtà più profonda e complessa di quella fenomenica è tratto distintivo di quella seconda generazione di scrittrici che, nella periodizzazione proposta da Zancan<sup>3</sup>, si colloca cronologicamente tra la fine della prima guerra mondiale e la Resistenza, annoverando tra le sue fila autrici nate negli anni del movimento emancipazionista e formatesi all'epoca del Ventennio come Alba de Céspedes, Gianna Manzini, Fausta Cialente.

Si tratta di scrittrici che, prendendo le distanze sia dalla codificazione crociana di una tradizione letteraria femminile, che dall'eredità dell'emancipazionismo,

---

<sup>1</sup> La pubblicazione della presente recensione è stata sostenuta dal Ministero dell'Istruzione della Repubblica Ceca (IGA\_FF\_2022\_025).

<sup>2</sup> Chiappelli (1996), pp. VII-VIII.

<sup>3</sup> Zancan (1998), p. 108.

*sembrano eludere, per sé, qualsiasi modello femminile per proporsi, senza contraddizioni apparenti, come figure di pensiero e di scrittura. (...) Colte, ambiziose, emancipate - dotate di un'autonomia che connota immaginari poetici e percorsi biografici- le scrittrici di questa generazione si propongono, e si confermano ripetutamente nel tempo, in opposizione esplicita a ogni idea di appartenenza sia all'emancipazionismo che al neofemminismo, come parte apparentemente indifferenziata di una generazione di scrittori. (...) Questa generazione di scrittrici si forma nella passione e nell'esercizio della scrittura letteraria, vissuta, si direbbe, come mestiere e come elezione di uno spazio indiscusso di libertà individuale.<sup>4</sup>*

Al quadro storiografico appena delineato può essere ascritta anche Maria Chiappelli Zdekauer non solo per motivi anagrafici, ma anche per stile di vita e di pensiero, ascendenze culturali e frequentazioni intellettuali.

Nata a Macerata nel 1902 dal matrimonio tra l'anconitana Clarice Simboli e il praghese Lodovico Zdekauer, storico del diritto e docente presso la locale università, Maria ancora molto giovane sposò il pittore e incisore pistoiese Francesco Chiappelli<sup>5</sup> e si trasferì a Firenze, dove entrò in rapporto con i circoli culturali ed artistici della città dedicandosi alla scrittura letteraria e a traduzioni dal francese e intessendo fitte relazioni con figure di spicco dell'intellettualità a lei contemporanea. Ebbe tre figli, di cui uno morì improvvisamente in tenera età; degli altri due, Massimo sopravvisse di qualche anno alla madre e Fredi, il maggiore, divenne un importante studioso di letteratura italiana<sup>6</sup>.

Un'accurata ricostruzione dei suoi legami con l'ambiente culturale del tempo si deve a Rosa Marisa Borraccini, la quale sottolinea, a proposito del ricco fondo letterario "Maria Chiappelli" custodito nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia<sup>7</sup>, la mancanza di un epistolario, solo parzialmente compensata dal casuale ritrovamento di alcune lettere.

*Manca invece ogni traccia dell'epistolario, fonte di straordinario valore informativo sulla vita di relazione e sul circuito intellettuale in cui era inserita. Parrebbe essere andato disperso o, in ogni caso, finito in mano privata e dunque a rischio di dispersione. È quanto si può arguire dalle 19 lettere che ho trovato in vendita nella circostanza di questo lavoro presso una libreria antiquaria di Pistoia e provveduto ad acquisire per salvarle e farne dono a una istituzione pubblica che ne garantisca la conservazione e la libera fruizione. Ne do il dettaglio in Appendice ma anticipo fin da ora che sono missive indirizzate a Maria da critici letterari (Sergio Antonielli, Vittore Branca, Tammaro De Marinis, Giuseppe De Robertis, Bruno Migliorini, Pietro Pancrazi); da poeti e scrittori (Piero Calamandrei, Ugo Dèttore, Mario*

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>5</sup> Per il profilo biografico ed artistico di Francesco Chiappelli cfr. il *Dizionario Biografico Treccani*, consultabile online.

<sup>6</sup> Pera (s.d.), p. 19.

<sup>7</sup> Per una descrizione del fondo cfr. Pera (s.d.), pp. 19-22; inoltre in SIUSA, al sito seguente: <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=366043>> (ultima consultazione 03/02/2023).

Luzi, Ugo Ojetti, Angiolo Orvieto, Leone Traverso); da musicisti (Luigi Dallapiccola); da registi (Guido Salvini).<sup>8</sup>

Sono documentate inoltre relazioni epistolari con Elody Oblath<sup>9</sup>, moglie dello scrittore Giani Stuparich, e con lo scrittore medesimo, che delinea in *Trieste nei miei ricordi*<sup>10</sup> uno splendido ritratto di Maria, «incrocio di sangue marchigiano e di sangue slavo-tedesco», donna «dal temperamento sognatore e trasbordante», «creatura di sacrificio», figura di straordinaria sensibilità a cui lo legava non solo l'attitudine alla reciproca confessione dei «moti più fugaci dell'animo», ma anche un fertile sodalizio letterario esplicantesi nella preziosa attività di *labor limae* che Maria eseguiva, con assiduità e abnegazione, sulle pagine di *Ritornarono*, inviatele da Stuparich per riceverne consigli, pareri, limature.

Da altre fonti sono documentati rapporti amicali e intellettuali con altre figure di spicco della cultura italiana dell'epoca, come Piero Calamandrei, Mario Luzi e Cristina Campo, con la quale condivise negli anni Cinquanta la passione e l'interesse per le opere di Simone Weil e il sostegno all'azione di Danilo Dolci in Sicilia.

A tal proposito Mario Luzi, in un convegno su Cristina Campo del 1997, cita nel suo intervento un episodio significativo che aggiunge un nuovo tassello alla ricostruzione del grande affresco culturale e spirituale della Firenze dell'immediato dopoguerra.

Cristina era fra le amicizie — non so se di lei si è parlato — di Maria Chiappelli. Maria Chiappelli era una scrittrice fiorentina, la madre di Fredi Chiappelli, un grande filologo morto da pochi anni in America, e anche vedova di un famoso incisore e disegnatore, Francesco Chiappelli. Era molto legata a Cristina. E dalle conversazioni con Maria Chiappelli credo che, se fossero documentate da qualche lettera, ci sarebbe qualcosa di molto importante da desumere. Ricordo una visita che feci a Maria Chiappelli, che abitava in viale dei Mille (Cristina abitava poco lontano in via De Lauger, traversa di viale dei Mille). Eravamo in giardino: io avevo in tasca, appena arrivato, l'ultimo libro, di Simone Weil, e ero incerto a chi delle due amiche, donne di valore ambedue, darlo. A un certo punto venne Cristina e decisi per lei. Le dissi: «Io ti do la pesantezza, la grazia me la tengo io». Il libro era infatti *La pesanteur et la grace*.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Borraccini (2016), p. 234.

<sup>9</sup> Cfr. a tal proposito Criscione Dello Schiavo (2014), che riporta la trascrizione di tre lettere a Elody da parte rispettivamente di Prezzolini, Sibilla Aleramo e Maria Chiappelli, quest'ultima risalente al 1932. Sul rapporto epistolare tra Elody e Maria si veda anche Ziani (1989), p. 279: «Avrebbe voluto pubblicare le proprie lettere e quel bellissimo ritratto autobiografico che è *Confessioni*, al quale prese a lavorare nel 1928. Ne interessò la scrittrice toscana Maria Chiappelli, nel 1935; più tardi fece progetti con l'aiuto di Carmen Bernt».

<sup>10</sup> Stuparich (1943), pp. 169-171. Nel fondo Maria Chiappelli della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia sono presenti anche due racconti incompiuti della scrittrice, *Elemosina* e *L'anello della carità*, con annotazioni autografe di Giani Stuparich.

<sup>11</sup> Luzi (1998).

Il sodalizio tra le due intellettuali e scrittrici, suggellato dalla lettura di Simone Weil, si manifesta anche, come testimoniato da alcune lettere tra Chiappelli e Campo successive alla partenza di quest'ultima da Firenze, nel 1955, nella ricerca di un dialogo e di un confronto su testi e riflessioni che Cristina Campo stava elaborando sulle opere di Simone Weil.

*La poetessa, nell'estate 1957, manda in lettura l'Elegia di Portland Road alla fedele amica Maria Chiappelli, scrittrice fiorentina con la quale Vittoria-Cristina condivise la passione e la conoscenza degli scritti di Simone Weil; a Maria Chiappelli invia anche la stesura dell'Introduzione alla Venezia salva della Weil, cui stava lavorando in quegli anni, e la straordinaria amicizia tra le due donne, documentate da una serie di preziose lettere inedite di testi, racconta un altro importante capitolo della giovinezza fiorentina della Campo.<sup>12</sup>*

Per quanto riguarda il congiunto sostegno delle due amiche all'azione di Danilo Dolci in Sicilia<sup>13</sup>, fu proprio Maria Chiappelli, come sottolinea Margherita Pieracci Harwell in un'intervista su «Feeria», a costituire il tramite attraverso cui Cristina Campo giunse alla conoscenza di Nomadelfia, di Danilo Dolci, padre Giovanni Vannucci e Davide Maria Turolfo.

*Cristina aveva conosciuto Nomadelfia e le altre figure che vi erano state legate -Danilo Dolci, padre Giovanni Vannucci, padre David Turolfo – attraverso la traduttrice Gladys Coletti e la scrittrice fiorentina Maria Chiappelli. Sposata con un famoso incisore, Francesco Chiappelli, e madre di un valente italianista, Fredi Chiappelli, fu a sua volta donna di grande valore, prematuramente scomparsa.<sup>14</sup>*

Il rinnovato clima culturale inaugurato dalla caduta del fascismo e dalla fase resistenziale agì dunque sulla scrittrice, fiorentina d'elezione, nel senso di una maggiore apertura al sociale e all'intenzione di dare il proprio contributo al riscatto morale e sociale della nuova Italia repubblicana. In questa chiave può essere letta anche la partecipazione di Chiappelli, con la pubblicazione di alcuni racconti, al progetto politico-culturale de «Il Ponte», rivista fondata nel 1945 da Piero Calamandrei diventata

*il luogo di raccolta della diaspora azionista e allo stesso tempo un veicolo di trasmissione di una cultura politica, quella di origine azionista appunto, che ha avuto nei decenni*

---

<sup>12</sup> Pertile (2010), p. 122. Cfr. inoltre Maria Pertile, *Cristina Campo: corrispondenze inedite: edizione e commento*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2007.

<sup>13</sup> Cfr. Schirripa (2010), pp. 81 e 91.

<sup>14</sup> Meraviglia (2018).

successivi una certa incidenza, pur trovandosi al margine dei partiti e della politica di massa.<sup>15</sup>

Della rivista vanno messi in rilievo la battaglia per l'attuazione della costituzione, in opposizione all'autoritarismo democristiano, una critica serrata dei partiti di massa, accusati di aver tradito lo spirito della Resistenza, e la denuncia della continuità di uomini, leggi e istituzioni tra fascismo e Repubblica.

### **La produzione letteraria: le novelle de *L'oca minore***

Maria Chiappelli inizia la sua carriera letteraria nel 1930 con la pubblicazione, sulla rivista «Comoedia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», di un testo teatrale, *Giri d'acqua*<sup>16</sup>, che fu effettivamente rappresentato, stando a quanto afferma il critico Raffaello Franchi in una recensione a *L'oca minore*, evocando come modelli della scrittrice «Cechov e gli intimisti».<sup>17</sup>

Successivamente, nel 1935, pubblica sulla rivista «Pan. Rassegna di lettere, arte e musica», fondata nel 1933 da Ugo Ojetti e allineata al regime, i racconti *L'oca minore*<sup>18</sup>, *Un grande amore*<sup>19</sup> e nel 1939, sulla rivista «L'Orto», periodico prima bolognese e poi fiorentino di critica letteraria, *Paradiso*<sup>20</sup>.

Nel 1937 dà alle stampe con Bemporad la fiaba per bambini *La stella caduta* e il racconto *Il ricamo*, edito dal periodico letterario «Meridiano di Roma»<sup>21</sup>.

La sua collaborazione con le riviste prosegue con la pubblicazione delle novelle *Vittoria personale* (ottobre 1941)<sup>22</sup> e *Gli adùlteri* (maggio 1943)<sup>23</sup>, entrambe illustrate dai disegni di Francesco Chiappelli, sulle pagine della rivista «La lettura» (supplemento mensile in omaggio agli abbonati del Corriere della Sera). Nel dopoguerra si segnala la pubblicazione su «Il Ponte» di alcuni racconti, dal 1946 al 1961, rispettivamente *I primi momenti*<sup>24</sup>, *Ricamo*<sup>25</sup>, *Lettera incompiuta*<sup>26</sup>, *Studio di giovane*

---

<sup>15</sup> Remaggi (2001), p. 15.

<sup>16</sup> Chiappelli (1930), pp. 44-52.

<sup>17</sup> Franchi (1941), p. 153.

<sup>18</sup> Chiappelli (aprile 1935).

<sup>19</sup> Chiappelli (novembre 1935).

<sup>20</sup> Chiappelli (1939).

<sup>21</sup> Chiappelli (1937), pp. 6-7.

<sup>22</sup> Chiappelli (1941).

<sup>23</sup> Chiappelli (1943).

<sup>24</sup> Chiappelli (1946), pp. 254-257.

<sup>25</sup> Chiappelli (1947), pp. 364-375.

<sup>26</sup> Chiappelli (1955), pp. 619-624.

scontroso<sup>27</sup>, *Vuoi me?*<sup>28</sup>, e nel 1954, sulle pagine dell'«Approdo letterario», del testo narrativo *Incontro con l'uomo*<sup>29</sup>.

Altre opere a stampa dell'autrice sono le due raccolte di novelle *L'oca minore* (Bompiani, 1941) e *Un misterioso racconto* (Bompiani, 1964), uscito postumo, mentre per le sue attività di traduttrice dal francese e illustratrice di libri per l'infanzia si rimanda al già citato profilo dell'autrice delineato da Rosa Marisa Borraccini.<sup>30</sup>

L'apprendistato letterario di Maria Chiappelli si compie dunque nella Firenze degli anni Venti e Trenta, contrassegnata dalla presenza di riviste come «Solaria», «Campo di Marte», «Il Frontespizio» e «Letteratura» e dalla nascita dell'ermetismo, cui è sottesa un'ideologia che identifica la letteratura con la vita, secondo il celebre saggio di Carlo Bo, *Letteratura come vita* (1938); a ciò si aggiungono letture e modelli delle letterature europee, da Anton Pavlovič Čechov a Antoine de Saint-Exupéry, ai racconti di Katherine Mansfield.

*La letteratura, scrive Carlo Bo, non è una "professione", ma una "condizione"; e implica un ripiegamento interiore che esclude l'impegno pratico e politico. La vita, identificata in una "vita dello spirito", si realizza in modo privilegiato nella poesia, definita infatti "unica nostra ragion d'essere" e "unica dignità possibile".*<sup>31</sup>

Per quanto riguarda la prosa, gli anni Trenta sono quelli dell'affermazione del romanzo, cui molti narratori pervengono attraverso la produzione novellistica che ora assume un'autonoma dignità letteraria, affermandosi come vero genere artistico sulla scorta dei grandi modelli primonovecenteschi.

*Proprio attraverso il racconto, che permette di sperimentare una durata narrativa e moduli di rappresentazione tipici anche del romanzo, si realizza un'evoluzione dalla prosa d'arte alla prosa romanzesca.*<sup>32</sup>

La compresenza di tradizione ed europeismo, l'affermazione della dignità letteraria del racconto, la concezione della letteratura come espressione in varie forme della vita spirituale del singolo contraddistinguono l'atmosfera culturale degli anni Trenta, pervasa da suggestioni e influssi della cultura d'oltralpe che rimandano ad una *koynè* esistenzialistica e alla sua contrapposizione tra vita autentica e inautenticità.

---

<sup>27</sup> Chiappelli (1958), pp. 1147-1158.

<sup>28</sup> Chiappelli (1961), pp. 1085-1089.

<sup>29</sup> Chiappelli (1954).

<sup>30</sup> Borraccini (2016), pp. 236-237. La studiosa segnala la traduzione da parte di Maria Chiappelli di *Pilote de guerre* e *Lettre à un otage* di Antoine de Saint-Exupéry.

<sup>31</sup> Luperini, Cataldi, Marrucci (2012), p. 141.

<sup>32</sup> Ivi, p. 156.

La produzione novellistica di Maria Chiappelli, come quella di altri autori e autrici, si colloca nel contesto della valorizzazione della narrativa breve caratterizzante il modernismo. Svincolata dalla sua originaria destinazione all'intrattenimento e al consumo, dopo Pirandello e Tozzi la novella diventa un genere atto a rappresentare, per le sue caratteristiche intrinseche, la «vita in frantumi, ridotta a quegli eventi che emergono da una condizione di normale inedia e insensatezza e vuoto in cui, fatalmente, la vita finirà per ricadere»<sup>33</sup>.

Gli studi sulla narrativa breve sottolineano da diverse prospettive la congruenza tra la forma del racconto e la *Weltanschauung* novecentesca, come sottolinea Alessandro Viti citando gli studi di Guido Guglielmi, per il quale il racconto si configura come

*una forma narrativa caratteristica del Novecento per la sua concentrazione sul dettaglio e perché non ambisce all'eshaustività, in concomitanza con il superamento del positivismo ottocentesco. Su questa stessa linea di valorizzazione del frammentario si sono poi espressi Luperini e Ferroni.*<sup>34</sup>

Sul complesso rapporto tra frammento e totalità si sofferma anche Sergio Zatti, il quale mette in relazione la forma della *short story* e la sua concentrazione sul dettaglio, sul particolare, sull'incompiuto, con il nuovo paradigma conoscitivo sotteso al modernismo, contraddistinto dal venir meno di ogni prospettiva globalizzante sul reale e sull'assunzione di una «prospettiva obliqua che taglia i fatti di scorcio o, come dice Pirandello, li 'prende per la coda'»<sup>35</sup>.

Il critico evidenzia, in un *excursus* storico sulle origini e l'evoluzione della novella da Boccaccio in poi, la tensione tra esemplarità e rappresentazione del quotidiano che attraversa diacronicamente il genere, riemergendo anche nel Novecento nella dialettica tra focalizzazione sul contingente, sul casuale, sul frammentario, tipica della narrativa breve, e contemporaneo riscatto dell'opacità del quotidiano attraverso il «momento epifanico»: l'epifania, configurandosi come la declinazione novecentesca dell'esemplarità, l'inconscio del genere, sembra «restituire come destino ciò che sembrava appartenere al caso»<sup>36</sup>, attraverso una poetica del frammento che conferisce valore a dettagli apparentemente insignificanti dell'esperienza quotidiana collegandoli in un nuovo orizzonte di senso, interno ad una prospettiva autoriale, fortemente soggettivizzata e priva di universalità.

È in questa prospettiva inerente al racconto modernista che si propone la lettura delle novelle de *L'oca minore*, incentrate su eventi minimi del microcosmo familiare dell'autrice e contrassegnate da una valenza fortemente autobiografica, che per alcuni critici coevi, forse influenzati dal (pre)giudizio crociano sulla scrittura

---

<sup>33</sup> Donnarumma (2016), p. 10.

<sup>34</sup> Viti (2016), p. 41.

<sup>35</sup> Zatti (2010), p. 21.

<sup>36</sup> Ivi, p. 21.

femminile, costituiva un limite e un ostacolo ad uno sviluppo ulteriore della sua vocazione letteraria, di cui pur riconoscevano il valore artistico.

A partire dalla nota di Giani Stuparich, stampata nell'interno della sovracoperta dell'edizione del 1940, sul «modo fresco e genuino di raccontare e confessarsi insieme» proprio dell'autrice, Raffaello Franchi su «Letteratura» evidenzia due modalità in contrapposizione nella scrittura di Maria Chiappelli, quella della confessione e quella della «registrazione dell'essenziale».

*Non descrizioni, ma didascalie capaci di sufficienti evocazioni. Tocchiamo così del suo gusto per il teatro, e non a caso, dappoiché di questo gusto essa ci lasciò un valido documento: il dramma Giri d'acqua, che fu rappresentato diversi anni or sono, nel tempo in cui più corse la voga del teatro di Cecof [sic.] e degli intimisti.<sup>37</sup>*

Il critico individua come momenti artisticamente validi quelli in cui l'impulso alla confessione si attenua lasciando posto alla «contemplativa facoltà oggettivatrice»<sup>38</sup>, in cui gli oggetti stessi brillano di una significanza eloquente, resa tramite parole essenziali e significativi silenzi. Si tratta, secondo Franchi, di un influsso del teatro sulla scrittura narrativa dell'autrice, la cui ispirazione più autentica andrebbe appunto ravvisata nell'ispirazione drammatica.

Una linea analoga è seguita da Arnaldo Boccelli, che in «Nuova Antologia» distingue gli ultimi due racconti, dove è più evidente la filiazione dai modelli dannunziani, da quelli precedenti, in cui emerge con forza l'estro più innovativo e felice della scrittrice.

*Se il tono è sempre lirico ed evocativo, lirismo ed evocatività sono però dissimulati e disciolti in forme già più distaccate ed obiettive. [...] Ed ecco dal diario-confessione, dal diario-sfogo degli ultimi capitoli, liberarsi nell'Oca minore, in Un grande amore, e parzialmente in Paradiso, un diario raccontato, cioè un diario sempre autobiografico, ma trasposto in metro e "tempo" di racconto.<sup>39</sup>*

Secondo il critico gli esiti migliori del libro sono da ricercarsi appunto nei testi citati, in cui la scrittrice protagonista non è più il centro assoluto della narrazione, ma la figura che coordina ed orchestra figure e vicende, piani e tematiche, proiettando così negli altri la sua ispirazione autobiografica.

A livello tematico la critica ha messo in rilievo, in primo luogo, il motivo dell'amore materno, la raffigurazione del «mondo di questa madre che vive nei suoi figli e dei suoi figli», come scriveva Giani Stuparich. Alcuni critici, come ad esempio Pietro Pancrazi, hanno sottolineato, oltre alla dimensione materna, anche l'emergere dell'inquietudine di una donna vista nella sua specificità, se non identità, di genere.

---

<sup>37</sup> Franchi (1941), p. 154.

<sup>38</sup> Ivi, p. 155.

<sup>39</sup> Boccelli (1941), pp. 411 e 412.

*La donna che sta al centro dei racconti della Chiappelli è una madre e tenerissima madre, tutta attenta e intenta nei suoi tre figli bambini: ma è, al tempo stesso, sensibile inquieta e tormentata donna, molto presente a sé. E questi due modi d'essere, di donna e di madre, in lei non si alternano e neppure si rassegnano l'uno nell'altro, ma vanno insieme e si acquiscono a vicenda, così da dare alla sua vita una strana vibrazione mista di egotismo e di trepida dedizione. Il suo amore materno è inquieto amore: questa madre e i suoi tre bambini sempre si riconoscono e ritrovano meglio al vertice di certe improvvise intuizioni e sofferenze, alle quali la madre quasi li spinge o li invita. [...] Lì, la donna esperta e i figli che incominciano a vivere, s'incontrano quasi nello stesso male, e s'aiutano insieme ad acuirlo e a patirlo.<sup>40</sup>*

Ginevra Bompiani, nell'introduzione a *L'oca minore*, allude alla straordinaria sensibilità e capacità di ascolto di Maria sottolineando come questo sia il libro in cui

*"le cose indifese affiorano", prendono luce, si fanno ascoltare. I personaggi sono tutti inermi, la loro storia nessun altro poteva raccontarla.<sup>41</sup>*

Franca D'Agostini, nella recensione alla ristampa del libro su *L'Indice*<sup>42</sup>, citando il pensiero della differenza sulla specificità del femminile e l'importanza del suo rapporto con la corporeità, getta una luce diversa sulla tematica della maternità presente nelle novelle dell'autrice.

*Infinitamente distante dal pensiero della differenza, l'autrice ne sfiora e ne svolge continuamente le conclusioni, perché quel che è narrato, nei racconti di questo libro (particolarmente belli sono quelli sul terzo figlio, Max, il più piccolo), è precisamente il mondo dei corpi da curare, amare, nutrire, mondo materno di felicità ansiose e trattenute. Ed è narrato, anche, l'irrecuperabile dolore dei corpi che muoiono prima che sia giunto il tempo del loro decadimento, con atto di violenza della Natura contro la Specie.<sup>43</sup>*

Secondo D'Agostini, da alcune brevi riflessioni contenute nei racconti si evince una consapevolezza ambigua da parte dell'autrice del proprio essere donna.

*A un certo punto del libro, nel racconto che è forse il meno riuscito, ma il più rivelatore dello sfondo entro il quale si muovono il pensiero e la sensibilità di Maria Chiappelli – scomparsa nel 1961 – si legge: "Pensai: essere donna. Questo pensiero non aveva seguito, non si sviluppava in idee". Vero. L'autoconsapevolezza "sono una donna" non ha consequenzialità, destino, sviluppo. Sono una donna: et alors? Nulla consegue, solo un confuso accumulo di ipotesi e ingiunzioni per lo più generiche sull'amare, il far figli, il nutrire, l'allevare, il sedurre. [...] Nei racconti autobiografici di Maria Chiappelli*

---

<sup>40</sup> Pancrazi (1953), p. 133.

<sup>41</sup> Chiappelli (1996), p. IX.

<sup>42</sup> D'Agostini (1996).

<sup>43</sup> *Ibidem*.

*l'infecundità del pensiero "essere donna" non ricade sull'evidenza del corpo, ma va altrove, in un'idea del femminile che noi riconosciamo subito politica. Essere donna, scrive, le appare "come una ridente innocenza, un'ansia di dare, di divenir necessaria, di rimanere nascosta". Eccole così assegnato un destino di secondarietà: quanto di più normale, per una donna negli anni venti-trenta. Ma è un destino ambiguo. Il "desiderio di dare" è anche desiderio di potere, di controllare e dominare rendendosi "necessari", dominare nell'ombra: regola unica del segreto e serpeggiante matriarcato che ha guidato a lungo la nostra storia<sup>44</sup>.*

Le osservazioni di D'Agostini, pur nella loro necessaria *brevitas*, ri-semantizzano alla luce del pensiero della differenza il grande tema dell'amore materno ed evidenziano la presenza, pur rapsodica e *in nuce*, di una riflessione sull'identità femminile nei racconti dell'autrice, segnando in tal modo una svolta rispetto agli orientamenti della critica precedente.

La soggettività inquieta e tormentata dell'io narrante emerge in modo esplicito nella novella che dà il titolo alla raccolta, costruita intorno ad un episodio di cui è protagonista uno dei figli dell'autrice, Max «detto Massi a causa di una certa pigrizia familiare di fronte alla X»<sup>45</sup>. La prima parte tratteggia, attraverso rapide pennellate e scorci di vita familiare, la storia e il carattere bizzarro e ipersensibile del bambino, soggetto per una sua debolezza congenita a mille attenzioni e precauzioni sin dalla nascita, in opposizione alla «salute temeraria» di Sergio, l'altro figlio, vitale ed estroverso, anche lui tuttavia attanagliato ogni tanto da improvvise e immotivate angosce. Alla presentazione dei due personaggi segue la narrazione dell'evento centrale del racconto: l'arrivo in famiglia di tre ochette, portate in un canestro da una vecchia con gli occhiali, che diventano punto di snodo di ulteriori vicende.

*"Questa è un po' più piccina", disse la vecchia deponendo l'oca terza. E si capì al solo vederla che costei era una di quelle creature sulle quali un tragico destino, chi sa perché, pesa.*

*Nei giorni seguenti si osservò fino a che punto essa non sapeva vivere; e c'era un garbo infantile, quasi accorato, nel suo costante sbagliare. Si faceva prendere di sotto il becco ogni preda, guardandosi intorno smarrita, ma senza rancore, come trasalendo, mentre le due compagne smaliziate e sguaiatone se la lasciavano a tergo. La sua legge consisteva nell'imitare le sorelle; ahimè, che vale quando c'è una sola lumaca da prendere ripetere il gesto di chi l'ha bell'e acchiappata?*

*Poiché la vita è crudele, un clima di irrisione si venne formando intorno all'oca minore.<sup>46</sup>*

Il legame affettivo che Massi stabilisce con le oche, a differenza di Sergio, e l'irrisione a cui viene soggetto per questa sua bizzarra predilezione sono alla base dell'irrazionale gesto di violenza che un giorno compie verso le ochette, ferendone una, ma portandone il peso del rimorso e della colpa.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Chiappelli (1996), p. 9.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 12-13.

*Il contegno di Max verso l'oca inferma diventò prima smanioso, poi ostile. Quando si credeva solo la contemplava lungamente, accoccolato a terra, pallido e truce; in presenza altrui la sfuggiva. Io capivo benissimo: cos'è anche per gli adulti la vittima? Odio: è la faccia del rimorso. Specialmente se non si vendica è odiosa, specialmente se ci ha perdonato è imperdonabile. Più male le abbiamo fatto, più le portiamo rancore; noi amiamo solo coloro che ci ricordano le nostre buone azioni.*

*Eppure in certi momenti, chi sa da quale sazietà, una commozione c'invade. L'odio per la creatura del nostro peccato si trasforma in un impeto d'amore, e non importa se, poco dopo, quella voglia di rompere ogni attuale ingranaggio svanirà in un sorriso stanco, come di rassegnati alla vita mediocre. La mediocrità in fondo è saggia, comoda cosa; ma quegli attimi sono struggenti; hanno una luce, non so che luce, una fede. E se la dolce vittima si trovasse là, con quale pentimento la prenderemmo tra le braccia, d'improvviso, offrendole tutto l'avvenire, e la stringeremmo a noi con disperato trasporto...*

*Quando Max allentò la stretta delle braccine convulse ne cadde una piccola cosa soffocata.*

*Egli si chinò, pallido. La toccò con un piede, poi con un dito; corse a cercare una lumaca e gliela mise presso il becco; poi fuggì, incontrò Nello, il cameriere; gli disse: "Nello, l'ochetta non mangia più".<sup>47</sup>*

Il gioco infantile funge dunque da elemento rivelatore di dinamiche ben più complesse della vita adulta diventando lo spunto per riflessioni acute e veloci, inserite all'interno di una scrittura volta a captare l'essenziale e lontana da istanze mimetiche e naturalistiche, nonché da eccessivi psicologismi.

Lo scenario dell'azione si sposta poi in un paesino di montagna sopra Pistoia, dove l'autrice e la sua famiglia decisero di passare l'estate. Dell'ambiente la scrittura di Maria Chiappelli coglie i silenzi inquietanti e la straripante bellezza della natura, ma anche la presenza di figure statuarie, cristallizzate in forme e gesti che conferiscono loro quasi un'aura sacrale.

*Al ritorno, già tramontava il sole, li ritrovai tutti e tre al loro posto; prima vidi la ragazza, poi il vecchio, poi il giovane: la ciocca cadente, le mani intrecciate, il giunco flesso; l'identica positura, il medesimo sguardo: tre statue.*

*Vicino a casa nostra abitava una donna paralizzata dall'encefalite; verso il crepuscolo la mettevano fuori a prender aria. Ella mi apparve in cima alla salita come il monumento del luogo.*

*Mi capitava d'arrivare a buio; le strade là non sono illuminate, non c'è difesa contro le tenebre, si è sommersi; le barriere dei monti, il rumore del fiume invisibile, dolente; per chi non abbia il cuore puro, essere presi da un tal buio è cosa tristissima, è cosa senza misericordia.*

*A quel tempo tutto in me era dolore. La mia salute non reggeva più, l'esaurimento mi attaccava il cervello.<sup>48</sup>*

Si tratta di una percezione fortemente soggettiva del paesaggio naturale ed antropologico, in cui dominano figure della solitudine e del dolore: il simbolo del luogo è appunto la donna paralizzata, ridottasi così dopo l'abbandono del suo amante; uno scenario in cui a venir meno è la parola con la sua valenza di

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>48</sup> Ivi, p. 17.

inautenticità, laddove gli uomini «sono lenti nel gestire, come di bronzo, ma così taciturni che le loro donne restan sommesse»<sup>49</sup>, e dove «ci si accorge che, se soltanto due su cento delle nostre domande ottengono risposta, è perché le altre novantotto sono inutili»<sup>50</sup>.

*A poco a poco s'impara a far meno domande, poi ci si abitua a dire le parole indispensabili e si constata quanto siano poche. E infine, cadute le chiacchiere dalla nostra vita come da un corpo le vesti, così ridotti possiamo capire che il silenzio di quella gente non è orgoglio né inquietudine; è una disperazione atavica a comunicare, una rinunzia congenita a esprimersi per la favella.*<sup>51</sup>

La tradizionale rappresentazione iconografica della montagna, luogo dell'autentico e dell'essenziale, in contrapposizione alla città, dimensione della chiacchiera e della finzione, costituisce il preludio al secondo movimento, l'esplosione del malessere dell'io narrante: consumata fin nelle intime fibre del suo essere da una disperazione senza nome, la protagonista richiama dalla città Nello, il domestico, pensando che la sua presenza potrà essere di giovamento alla parte infantile e femminile della famiglia, dopo la messa in atto del suo proposito di suicidio.

Il racconto si avvia rapidamente all'inatteso scioglimento attraverso l'episodio della cena, in cui la scoperta che ad essere servite in tavola sono le ochette, portate da Nello direttamente dalla città, è anche momento catartico e salvifico: la muta disperazione di Max è subitaneo incontro di sguardi e d'anima con l'angoscia della madre, che salvandolo dall'abisso si salva a sua volta.

*Guardai Max. [...] Contemplò tutti, uno per uno, mentre tagliavano con il coltello e masticavano le ochette, poi aggrottò la fronte come nell'orrore. I suoi occhi si smarrirono, vacillarono a destra e sinistra: incontrarono i miei. Mi parve che s'aggrappasse a me, che se non avesse trovato il mio sguardo sarebbe rimasto leso per sempre da quell'impressione di spavento e di solitudine. Ci guardammo a lungo, a lungo. Poi io mi alzai, ed egli imitò i miei gesti. Credettero gli altri che lo accompagnassi un momento di sopra? Ci lasciarono andare senza chieder nulla, fingendo di non avvedersene.*

*Gli misi il cappottino, la sciarpa, il berretto: bisognava uscire, esser proprio soli.*

*Ci trovammo nelle tenebre, costeggiando il rumore del fiume invisibile.*

*Max mi stringeva la mano, ogni tanto domandava: "Ci sei mamma?"*

*Io rispondevo: "Sì, sì, ci sono".*<sup>52</sup>

L'indagine del mondo dell'infanzia, con i suoi stupori e la sua ipersensibilità è, dunque, anche ricognizione dei propri stati d'animo; l'oca minore, vittima sacrificale della crudeltà del mondo, al pari dell'anatra nel racconto *Preludio* di Katherine Mansfield, è simbolo di una condizione esistenziale di vulnerabilità,

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 14.

<sup>50</sup> Ivi, p. 16.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 22.

marginalità, inadeguatezza alla vita. La scrittura dell'autrice, partendo dalla rappresentazione di sé come figura femminile inquieta e tormentata, protesa empaticamente verso i propri simili, privilegia personaggi contraddistinti da un destino di 'minorità', come ad esempio la bambina zoppa della novella *Un grande amore*. Anche questo testo è costruito sul contrasto tra il carattere di Sergio e quello di Max: innamoratosi di una bimba, vista in chiesa, di cui ignora l'identità, che indossa il basco blu e un cappottino come il suo, si vede portare a casa, per un errore di identificazione, una bambina che non è lei. Quando in chiesa la ritrova e la indica a Sergio e alla madre, entrambi restano senza parole, manifestando imbarazzo e disappunto. La scrittura di Chiappelli registra con straordinaria acutezza le più sommesse vibrazioni emotive del fanciullo, il cui dramma della solitudine e dell'incomprensione sfocia poi in un estremo gesto autolesionista d'amore.

*Andava, esile e assorto, senza voltarsi. Era solo.*

*"Max! Max che hai fatto?"*

*Mi precipitai a strappargli il temperino di mano, mi chinai sul suo ginocchio sanguinante.*

*"Oh Max!... perché hai fatto questo?"*

*"Ora..." disse.*

*Ma l'emozione era tale che la voce gli si spezzò. [...]*

*"Ora sono zoppo anch'io".*

*Ci guardammo a lungo trasognati, come se ci riconoscessimo.<sup>53</sup>*

La scrittura-confessione emerge con maggiore evidenza nel racconto *Paradiso*, in cui l'autrice affronta alla distanza di sette anni la morte del figlio Giorgio, alternando alla confessione sequenze narrative e parti riflessive. La spinta a scrivere è ineludibile, dopo l'affiorare lento e sotterraneo di un ricordo penoso, un episodio che la madre rivive, irrazionalmente, come un delitto irredimibile: aver imposto al bambino di salire le scale e non aver intuito dal suo pallore il segno manifesto di una malattia mortale, ancorché ancora *in nuce*.

*E io perché allora sono la madre? Perché, se io non sono capace di sapere nemmeno questo: che la morte è su di lui? Che cosa so, allora? Io mi ribello, alla ragione, al discorso che tutti mi farebbero se raccontassi il mio strazio; la ragione, non so cosa farmene, della "ragione". Io dovevo saperlo. Che io non lo sapessi è mostruoso. E io non voglio che questa cosa inaccettabile sia avvenuta. Non voglio assolutamente. Non c'è persona al mondo la quale non abbia provato almeno una volta che la ragione può non contare nulla<sup>54</sup>.*

Il testo è per larga parte narrazione-confessione dei propri stati d'animo, ricognizione del proprio deserto interiore e dell'impossibilità ormai di una gioia intensa, ma anche espressione della volontà di aderire emotivamente alla vita, dopo aver esperito, nei drammatici momenti successivi alla morte di Giorgio, una tale e

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 40.

<sup>54</sup> Ivi, p. 46.

sconvolgente forza d'amore da farle superare i limiti e le barriere che normalmente si frappongono fra un individuo e i propri simili.

*Forse un attimo prima di morire mi sarà concessa la grazia che mi fu concessa per tre giorni, dopo la morte del mio bambino. Lui morì all'alba e dal momento della sua morte, per tre giorni, io ho conosciuto quel che significa "voler bene". Non lo posso spiegare perché non lo so più, ma rammento una forza raggianti e terribile che sembrava scaturire dal fanciullo morto fra le mie braccia: io lo guardavo e da lui sorgeva e penetrava in me una forza per la quale il dolore, la gioia, la tragedia e la festa della vita, tutte le cose incomprensibili, la colpa, la pazzia, la morte, la "sua" morte, si fondevano in luce.<sup>55</sup>*

Alla rievocazione di quel paradossale stato di grazia durato tre giorni, cui era seguito un cupo abisso di disperazione, e al confronto con la miseria della propria condizione attuale, si collega una riflessione che apre, narrativamente, all'ultima parte della novella, occupata dall'episodio della morte del figlio.

*Tuttavia qualcosa resiste in me: qualcosa, al centro della mia vita, viene sorretto come da una mano.<sup>56</sup>*

La mano è quella di suo marito Franco che le stringe il braccio allorché l'autrice, cercando di consolare il fanciullo che ormai sente allontanarsi inesorabilmente, come sospinto da una forza senza nome, ha la visione del paradiso.

Si tratta dunque di una scrittura fortemente introspettiva, lirica e poetica, ma anche a tratti sobria e tagliente, che segue i sussulti del cuore e le fluttuazioni emotive, violando la linearità temporale e registrando gli eventi esterni in funzione del ritmo interiore.

L'autrice attraverso la scrittura sembra voler tentare di ricomporre i frammenti disordinati della propria vita interiore, disegnando un percorso di colpa e redenzione che converta il lutto e il dolore in uno slancio d'amore universale.

L'attenzione agli altri, il volerne percepire per sensibilità e intuizione la vita segreta, la pena, il destino, ricorrono con particolare evidenza anche nella novella *Essere donna*, che racconta di una visita dell'autrice e del marito al conte Varenna e ai suoi due figli, nello scenario estetizzante e decadente di una villa toscana in cui si percepisce, fin da subito, l'assenza di una figura femminile.

Nel racconto prevale il registro lirico ed evocativo, con raffinate descrizioni soggettive di ambienti e personaggi e tentativi riusciti di indagine psicologica; tuttavia, la narrazione non è esente da un certo manierismo, laddove la scrittrice, con un certo autocompiacimento, si atteggia astrattamente a consolatrice di tutte le figure maschili della novella, consegnandoci un'immagine alquanto artificiosa di sé.

Di estetismo eccessivo pecca pure il racconto *Ragazzata*, storia di un rapporto platonico tra la protagonista, che ha appena avuto un bimbo, e un musicista ancora adolescente che s'è innamorato di lei.

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 49.

<sup>56</sup> Ivi, p. 50.

L'influsso dannunziano è nel testo particolarmente evidente, ad esempio nella fuga della protagonista attraverso la pineta marina, novella Dafne inseguita dalle note di violino di Demi; poco convincente e alquanto artificioso è anche il suo voler essere solo una "madre" per il ragazzo, per cui invece prova una malcelata attrazione.

Più persuasivi invece i toni autobiografici quando confessa il suo disagio di giovanissima sposa e la sensazione di non appartenenza alla casa e all'ambiente dello sposo; oppure quando racconta l'esperienza forte e intensa del parto.

La scrittura, anche in questo caso, nonostante certi eccessi di estetismo e manierismo, è per Maria Chiappelli uno strumento per esprimere il proprio sguardo sul mondo; al pari di altre autrici, come Gianna Manzini o Fausta Cialente, può essere ascritta a quella generazione di scrittrici

*nate ai tempi dell'emancipazionismo e adulte sotto il fascismo, in cui lo specifico femminile – evidente nelle tematiche, nella costante presenza di un forte intento autobiografico, nella qualità dello sguardo sul mondo, simile nella diversità testo per testo, nell'autonomia delle scelte espressive – non si esplicita né si colloca in quella tradizione di pensiero al femminile che la generazione precedente di donne aveva invece iniziato a codificare. [...] questa generazione di scrittrici sembra nascere direttamente alla letteratura e scoprire in essa, quasi inconsapevolmente, il proprio essere donna, piuttosto che giungervi, come era accaduto alla generazione precedente, dall'interno di una consapevolezza collettiva [...].<sup>57</sup>*

Barbara Tonzar

Università Palacký di Olomouc

barbara.folegandros@gmail.com

---

<sup>57</sup> Zancan (1998), pp. 102-103.

## Riferimenti bibliografici

Boccelli (1941)

Arnaldo Boccelli, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», maggio 1941, pp. 411-13.

Borraccini (2016)

Rosa Marisa Borraccini, *Profilo di donna e di scrittrice: Maria Chiappelli Zdekauer (Macerata, 1902 – Lido di Camaiore, 1961)* in Francesco Pirani (a cura di), *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento. Atti del Convegno di studi. Aula magna dell'Università degli studi di Macerata, 19 marzo 2015. Deputazione di storia patria per le Marche*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2016, pp. 229-245.

Chiappelli (1930)

Maria Chiappelli, *Giri d'acqua* in «Comoedia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», XII, 1930, n. 6, giugno-luglio 1930, pp. 44-52.

Chiappelli (aprile 1935)

Maria Chiappelli, *L'oca minore* in «Pan», annata III, Fascicolo 04, mese di aprile, 1935.

Chiappelli (novembre 1935)

Maria Chiappelli, *Un grande amore* in «Pan», annata III, Fascicolo 11, mese di novembre, 1935.

Chiappelli (1937)

Maria Chiappelli, *Ricamo* in «Meridiano di Roma. L'Italia letteraria, artistica, scientifica», XI, 1937, n. 38, 19 settembre 1937, pp. 6-7.

Chiappelli (febbraio 1939)

Maria Chiappelli, *Paradiso* in «L'Orto», annata IX, Fascicolo 01, 28 febbraio 1939.

Chiappelli (1941)

Maria Chiappelli, *Vittoria personale* in «La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera», fascicolo 10, ottobre 1941.

Chiappelli (1943)

Maria Chiappelli, *Gli adulteri* in «La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera», fascicolo 5, maggio 1943.

Chiappelli (1946)

Maria Chiappelli, *Primi momenti* in «Il Ponte», 2, 1946, n. 3, pp. 254-257.

Chiappelli (1947)

Maria Chiappelli, *Ricamo* in «Il Ponte», 3, 1947, n. 4, pp. 364-375.

Chiappelli (1954)

Maria Chiappelli, *Incontro con l'uomo*, in «L'Approdo Letterario», annata III, fascicolo 2, aprile/giugno 1954.

Chiappelli (1955)

Maria Chiappelli, *Lettera incompiuta* in «Il Ponte», 11, 1955, n. 4/5, pp. 619-624.

Chiappelli (1958)

Maria Chiappelli, *Studio di giovane scontroso* in «Il Ponte», 14, 1958, n. 8/9, pp. 1147-1158.

Chiappelli (1961)

Chiappelli, *Vuoi me?* in «Il Ponte», 17, 1961, n. 7, pp. 1085-1089.

Chiappelli (1996)

Maria Chiappelli, *L'oca minore*, Firenze, Giunti, 1996.

Criscione Dello Schiavo (2014)

Giusy Criscione Dello Schiavo (a cura di), *Elody Oblath: note autobiografiche e confessioni*, Trieste, EUT, 2014.

D'Agostini (1996)

Franca D'Agostini, Recensione a "L'oca minore" in «L'Indice», 5 (1996).

Donnarumma (2016)

Raffaele Donnarumma, *Introduzione. L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in Id. (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 7-14.

Franchi (1941)

Raffaello Franchi, *Recensione a L'oca minore*, in «Letteratura», anno V, 2 (aprile-giugno 1941).

Luperini, Cataldi, Marrucci (2012)

Romano Luperini, Pietro Cataldi e Marianna Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Bari, Palumbo, 2012.

Luzi (1998)

Mario Luzi, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo* in Monica Farnetti - Giovanna Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo. Atti del Convegno di Firenze, Lyceum, 7-8 gennaio 1997*, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 236-240.

Meraviglia (2018)

Mariangela Meraviglia, *Cristina Campo, i suoi amici, "Una Voce". Conversazione con Margherita Pieracci Harwell*, in «Feeria», 54, 2018/2.

Pancrazi (1953)

Pietro Pancrazi, *Sei racconti di Maria Chiappelli*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1953, pp. 132-6.

Pera (s.d.)

Isabella Pera, *Inventario dei fondi della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia. Appunti e bozze manoscritte di Maria Chiappelli Zdekauer in Nuclei di carteggi femminili conservati negli archivi e biblioteche di Pescia e di Pistoia*, pp. 19-22, consultabile al sito seguente: <[https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd\\_08\\_pera.pdf](https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_08_pera.pdf)> (ultima consultazione 03/02/2023)

Pertile (2010)

Maria Pertile, *Il rovento ardente. Su Cristina Campo e le sue scritture* in «Revisiones», 6, 2010, pp. 117-129.

Remaggi (2001)

Luca Polese Remaggi, *"Il Ponte" di Calamandrei. 1945-1956*, Firenze, Olschki, 2001.

Schirripa (2010)

Vincenzo Schirripa, *Borgo di Dio: la Sicilia di Danilo Dolci (1952-1956)*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Stuparich (1943)

Giani Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1943.

Viti (2016)

Alessandro Viti, *Tozzi, Pirandello e la raccolta di novelle come superamento del frammentismo* in Raffaele Donnarumma (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 41-51.

Zancan (1998)

Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 1998.

Zatti (2010)

Sergio Zatti, *La novella: un genere senza teoria* in «Moderna», XII, 2 (2010), pp. 11-24.

Ziani (1989)

Gabriella Ziani, *Elody Oblath Stuparich*, in «Belfagor», Vol. 44, 3, 31 maggio 1989, pp. 273-289.

*This article outlines the biographical and cultural profile of Maria Chiappelli in the historical and literary context to which she belongs; it presents his literary production in a concise way, focusing on the analysis of the short stories of L'oca minore and on the position of contemporary critics. These short stories are related to the evolution of the modernist short story and attempts a first critical assessment of the author. These short stories are related to the evolution of the modernist model and to the historiographical frameworks of female literature.*

**Parole-chiave:** *Maria Chiappelli, L'oca minore, Cristina Campo, novella modernista, Danilo Dolci*