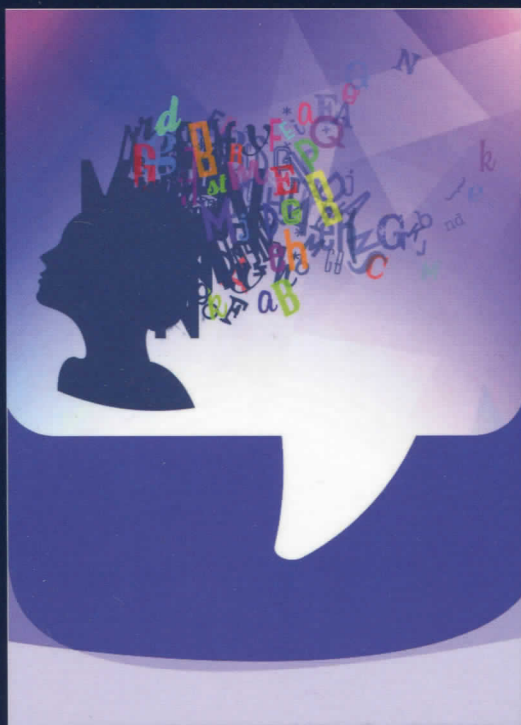


MILAGRO MARTÍN CLAVIJO  
MATTIA BIANCHI (Coords.)

# DESAFIANDO AL OLVIDO: ESCRITORAS ITALIANAS INÉDITAS



AQUILAFUENTE  
**A**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

AQUILAFUENTE, 244

©  
Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta:

© Eva Moreno Lago

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca

1ª edición: mayo, 2018

ISBN: 978-84-9012-886-2

Depósito legal: S 139-2018

Ediciones Universidad de Salamanca

Plaza San Benito s/n

E-37002 Salamanca (España)

<http://www.eusal.es>

[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

*Maquetación:*

Sara Velázquez García y Mattia Bianchi

*Impresión y encuadernación:*

GRÁFICAS LOPE

Teléfono: 923 19 41 31

Salamanca (España)

*Impreso en España-Printed in Spain*

*Todos los derechos reservados.*

*Ni la totalidad ni parte de este libro*

*puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de*

*Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

DESAFIANDO al olvido :

escritoras italianas inéditas / Milagro Martín Clavijo y Mattia Bianchi (coords.).

—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2018

572 p. —(Colección Aquilafuente ; 244)

Textos en español, italiano e inglés, con abstracts en español e inglés

Bibliografía

1. Mujeres escritoras italianas. I. Martín Clavijo, Milagro, editor. II. Bianchi, Mattia, editor.

821.131.1:929-055.2

# Índice

Prólogo: Escritoras inéditas: las razones de la sinrazón MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ	11
I. DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XIX	
La penna pungente di Matilde Serao: <i>Il ventre di Napoli</i> GIULIA FASANO.	31
Orsola Cortesi Biancolelli, mediadora teatral entre España e Italia IRINA FREIXEIRO AYO	47
Un pre-testo per testare la presenza femminile tra scena e libretti a stampa: l'edizione genovese di <i>Artemisia</i> , dramma musicale del Seicento MONICA GALLETTI	61
La ficcionalización de personajes históricos en la literatura italiana: el caso de Veronica Franco PABLO GARCÍA VALDÉS	75
La correspondencia femenina en el Resurgimiento italiano: temáticas y objetivos comunes ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE	89
Las mujeres en la Italia del siglo XVIII: el largo camino hacia la conquista de sus derechos MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE	101
Verso un catalogo definitivo della produzione di Dorigista (Isabella Dosi Grati): edizioni e manoscritti JAVIER GUTIÉRREZ CAROU	115
La passione fuori catalogo della finzione di Matilde Serao MARIA LAURA IASCI	127

Rosa Califronia and her <i>Breve Difesa dei diritti delle donne</i> (1794): A phantom writer and the discourse on women in 17th and 18th centuries	
MARIA-KONSTANTINA LEONTSINI	137
La seconda Sulpicia: sensuale e pudica	
RAFFAELA LO BRUTTO	151

## II. ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS

### II.1. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Carolina Rispoli, una voce meridionale dimenticata	
ANGELO AZZILONNA	169
Leyendo cartas con gafas de género	
ANTONELLA CAGNOLATI	181
Otras locuras femeninas: la de Gemma Ferruggia	
TERESA GIL GARCÍA	197
Las solarianas	
MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	211
La Grande Guerra contada a los niños: <i>Personcine</i> de Maria Messina	
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO	223
“La voz dormida” de Renata Viganò: ausencias femeninas en el marco de la literatura resistencial italiana traducida en España	
MARIA ISABELLA MININNI	237
La vindicación futurista del cuerpo femenino: <i>Un ventre di donna</i> de Enif Robert	
VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ	251
Gli <i>Appunti italiani</i> di Maria Kuncewiczowa: la testimonianza di una straniera	
DARIO PROLA	265
La querrela de mujeres: Angela Nikoletti	
LEONOR SÁEZ MÉNDEZ	279

Grazia Deledda inedita: casualità o censura? ALESSANDRA SANNA	293
Provocación y anticonformismo en los primeros años del siglo XX: <i>Io e il mio elettore</i> de Paola Baronchelli M <sup>a</sup> DOLORES VALENCIA MIRÓN	307
II.2. DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS	
Nilde Iotti: effigie inedita SALVATORE BARTOLOTTA	323
Una farfalla sulla croce del sepolcro: Anna Maria Bacher e la poesia al tempo della morte MATTIA BIANCHI	339
« <i>Mandiamo le madri a trattar della guerra</i> »: Cindy Sheehan, Franca Rame, la maternità e la politica FABIO CONTU	351
Una “quasi sconosciuta” Paola Masino LORETA DE STASIO	367
Mujeres enigmáticas en el ámbito popular y literario siciliano JOSÉ GARCÍA FERNÁNDEZ	381
Memorie, diari, autobiografia. Le donne di cosa nostra si raccontano DOMINIKA MICHALAK	395
Memoria femminile nell’esperienza delle “Osterie Letterarie” a Padova dal 2001 al 2005 FABRIZIA MINETTO	409
Trasformazioni culturali e sociali dell’Italia anni’70 nei racconti e memorie PAOLA POPULIN	421
La poesia di Lalla Romano DANIEL RAFFINI	435
Gli anni di piombo nella letteratura di Lidia Ravera MATTEO RE	449

Mariapia Veladiano: una scrittrice “accanto”? STEFANO REDAELLI	463
Los comisarios Lolita Lobosco de Gabriella Genisi y Salvo Montalbano de Andrea Camilleri: una relación ficticia YOLANDA ROMANO MARTÍN	475
Voci femminili inedite: riflessioni a partire dalla letteratura postcoloniale italiana MARIO ROSSI	491
<i>Fiore di fulmine</i> : Nora e la sua rinascita IRENE SCAMPUDDU	505
Un’aliena nella letteratura italiana: il caso di Luce D’Eramo ANNA SCICOLONE	519
Nel labirinto dello sfruttamento, nel dedalo dei soprusi. Analisi di due <i>pièces</i> di Laura Sicignano ROBERTO TROVATO	531
La composizione dei tratti identitari di un’anima che si ri-genera, in un viaggio che attraversa tre secoli. L’autobiografia come riflessione e atto pedagogico di un “io in formazione” e come rilettura del dato storico CATERINA TURIBIO	543
Cuento, luego existo: mapa de las escritoras migrantes en Italia SARA VELÁZQUEZ GARCÍA	557

## PRÓLOGO

### ESCRITORAS INÉDITAS: LAS RAZONES DE LA SINRAZÓN

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ

*Universidad de Sevilla*

*Universidad Ateneum de Gdansk*

¿Por qué muchas de las escritoras de siglos pasados son completa o parcialmente inéditas? ¿Por qué el público lector no conoce sus nombres, ni se recogen sus obras en los manuales destinados a la enseñanza de la literatura en ningún nivel de instrucción? <sup>1</sup> Cuestiones que no pueden responderse con fórmulas simples y apresuradas como la falta de “calidad literaria” de las escritoras y sus textos, sobre todo cuando los criterios que establecen esa calidad han variado históricamente, se han demostrado tan relativos como la misma noción de “literatura” o “literariedad”, fluctuantes, por no decir arbitrarios. La valoración estética, como se sabe, depende de la posición “política”, es decir, del lugar de poder y del grupo humano desde donde se ejerce, que a lo largo de los siglos se corresponde con los gustos y preferencias de una élite cultural masculina, en la que las mujeres se constituyen solo como la “élite discriminada”<sup>2</sup> (García de León, 1995). Más que de estética, en las palabras claves que explican la condición de escritoras inéditas sería conveniente hablar de lo hegemónico y lo excluido, lo aceptado y lo rechazado socialmente, incluso de lo incomprendido, censurado o destruido, puesto que esta condición afecta sobre

---

<sup>1</sup> Muchas escritoras españolas contemporáneas se plantean cuestiones relacionadas con la tradición literaria femenina y su “sustracción”, Carme Riera (1980), Laura Freixas (2000 y 2008), Marina Mayoral (2002), Ángeles Caso (2005), Clara Janés (2014).

<sup>2</sup> El término hace referencia a las mujeres que, aun encontrándose dentro de las élites de poder, son una minoría dentro de ellas. Su posición de dominadas y discriminadas anula cualquier margen de decisión o de maniobra para sí mismas o para otras mujeres.

todo, como veremos, a las escritoras que escriben desde su propia diferencia (Nozzoli, 1978; Magli, 1985) y su propia historia personal, lo que implica “desencajar” en el sistema literario.

Algunas escritoras intentan, precisamente, romper con la “estética” (masculina) imperante. Otras, simplemente, la evitan por los impedimentos que han tenido en su instrucción. Las mujeres que escriben solo han podido acceder a las Universidades desde finales del siglo XIX, mientras que los escritores se han formado en ellas, desde su creación en la Edad Media, lo cual supone una gran ventaja en el manejo y adecuación a conceptos, teorías, estéticas, retóricas. Desde su posición en los márgenes, las escritoras han buscado refugio en los extrarradios de lo literario o en géneros, lenguajes, estilos híbridos, disconformes, irregulares, incluso desarticulados o incongruentes, practicando una escritura que se despliega en los límites de lo canónico o en la subversión de las reglas retóricas y discursivas (Showalter, 1977 y 1985; Suárez Briones 2000 y 2003).

La valoración crítica realizada en torno a las escritoras y su canonización, o mejor dicho, su falta de canonización, rebosa de criterios arbitrarios, subjetivos, incluso caprichosos, cuya característica principal y más visible es la falta de reciprocidad con respecto a los autores. Un trato desigual y discriminatorio domina el sistema literario (que no queda al margen de la sociedad que la produce). En el contexto de la literatura italiana, por ejemplo, muchos escritores, considerados “menores”, siguiendo una clasificación muy extendida en algunos diccionarios bibliográficos, son mucho más conocidos, estudiados y reeditados que la única escritora premio nobel de literatura italiana, Grazia Deledda, cuya *opera omnia* ha sido editada solo en 2016. A distancia de noventa años de la concesión del nobel, las autoridades de Cerdeña en 2017 todavía están trazando un plan para que su obra pueda ser conocida en las escuelas de la isla.

El hecho de que la mayoría de las escritoras de siglos pasados sean inéditas responde a una serie de razones estructurales del sistema patriarcal (Lerner, 1990) en el que vivimos y, más específicamente, a razones culturales androcéntricas del sistema



literario, que asientan sus bases fundamentales en dos conceptos de fondo: arbitrariedad cultural y violencia simbólica<sup>3</sup>.

La arbitrariedad cultural establece para las mujeres una serie de prejuicios, clichés y estereotipos que forman parte del acervo histórico de nuestra cultura, tales como que el destino natural de las mujeres (por lo menos hasta el siglo XX) es el matrimonio y la maternidad y cualquier otra circunstancia que pueda torcerlo, como por ejemplo el ejercicio de la escritura, no es bien recibido ni percibido socialmente. Un segundo impedimento para las mujeres es el convencimiento de que sus capacidades para lo intelectual o creativo, si las tuvieran, son inferiores y que, por lo tanto, no pueden alcanzar la excelencia ni compararse con los verdaderos “genios”<sup>4</sup>.

La violencia simbólica, en cambio, actúa en dos niveles diferentes. La ejercen la crítica literaria, los escritores y editores ensombreciendo a las escritoras, negando su existencia o sus obras, minimizando sus logros, que no van a formar parte de la tradición literaria, pero también esa parte del público lector que rechaza sus textos por tratar “argumentos y temas femeninos” y carecer de la supuesta universalidad que, en cambio, se atribuye a los “argumentos y temas masculinos”. Pero también la perpetúan algunas escritoras sobre sí mismas, al aceptar “las reglas del juego” literario, contentándose con los espacios simbólicos a ellas asignados, como los géneros líricos, los temas íntimos, en los que el sistema androcéntrico literario reproduce la jerarquía social: las escritoras como las mujeres deben permanecer en el recinto de lo privado y de la moral a ellas destinada, mientras que los escritores carecen de límites, su fantasía es soberana.

---

<sup>3</sup> En el sentido que Bourdieu (2000) y Bourdieu y Passeron (2005) formulan estos conceptos, como relaciones simbólicas que reflejan relaciones sociales. La violencia simbólica impone significados como legítimos, amparándose en las relaciones de fuerza. Mientras que la arbitrariedad cultural es una forma de exclusión que se basa en la imposición, ejercida a través de una *auctoritas* que aparece como legítima y que esconde su carácter arbitrario en esa legitimidad.

<sup>4</sup> Sobre las dificultades de las escritoras ha escrito con mucho humor Marina Mayoral (2003 y 2004<sup>a</sup> y 2004b). Algunos estudios recientes son los de Nieves Baranda (2005), Pura Fernández (2008), Cabré (2013).

Las escritoras, que usan como herramienta de su trabajo el lenguaje, han tenido que enfrentar la violencia simbólica inscrita en él, especialmente en el narrativo-poético, donde lo femenino está codificado por la tradición literaria no solo en mitos, imágenes o personajes, sino también y, sobre todo, en significados, sentidos e interpretaciones, que esencialmente construyen lo masculino como dominante y lo femenino como dominado, con todas sus consecuencias en las construcciones de sujetos (hombres) y objetos (mujeres) literarios. Las escritoras que describen su ser mujer posicionado en el mundo utilizan un lenguaje prestado (Riera, 1982, 9-12; Santoro, 1984) y, por lo tanto dos son las circunstancias: intentan deconstruirlo, rodearlo, resignificarlo<sup>5</sup>, o se convierten en voces menores de corrientes y estilos literarios, un contrapunto muy útil a la hora de las comparaciones con las grandes voces.

Ambos mecanismos, violencia simbólica y arbitrariedad cultural, determinan el desplazamiento hacia los márgenes, el silencio, el rechazo de los textos escritos por mujeres, en particular, y de los productos culturales o artísticos, en general. La crítica artística o literaria tiende fundamentalmente a atribuirlos a los hombres que forman parte del círculo familiar o social de la mujer artista, siguiendo la idea (arraigada en la sociedad a través de los discursos religiosos, médicos y pedagógicos) de la incapacidad femenina para la creación, razón por la cual resulta absolutamente aceptable que el hombre sea el creador, en vez de usurpador, y que la mujer sea la “imitadora” de las creaciones masculinas. Esta verosimilitud deriva del desconocimiento de las contribuciones de las mujeres en el pasado histórico, y del protagonismo absoluto de los hombres en nuestra sociedad en todos los ámbitos. Un contexto social que convierte en inverosímil lo contrario: que los escritores hayan imitado o convertidas en propias las creaciones de las escritoras o las voces populares femeninas. Las evidencias documentales y

---

<sup>5</sup> A este propósito me parecen significativas las palabras de Marie Luise Wandruska, cuando afirma que “sería una pena que las mujeres escribieran como los hombres o vivieran como los hombres o asumieran el aspecto de los hombres, porque si dos sexos son insuficientes, considerando la variedad y lo vasto del mundo, cómo nos vamos a arreglar con uno solo” (Wandruska, 1996: 179-180).

científicas en estos casos suelen quedarse en el estrecho círculo de investigaciones filológicas y no consiguen romper ese muro para llegar a los manuales de literatura (López Navajas, 2014).

El rechazo de las mujeres escritoras por parte del sistema literario (críticos y autores, sobre todo) se remonta a los primeros siglos de la literatura. La figura de la escritora, durante muchos siglos es percibida socialmente como opuesta al modelo “normativo” de feminidad, por lo tanto, recaen sobre ella la marginación y la estigmatización o, al contrario, el sello de la excepcionalidad y singularidad. Su rareza es por defecto o por exceso. Las escritoras de algunos momentos históricos, como en el Humanismo, sirven de ejemplo de la excelencia de una élite de mujeres virilizadas, que confirma la incapacidad del resto del género femenino. Una gran parte de estas mujeres cultas se abren camino en los círculos intelectuales y sociales solo porque sus familias, sus ciudades o sus estados las utilizan como instrumento de poder y de prestigio. Si se instruye a las humanistas de la élite es porque su educación, como subraya Virginia Cox (2008), supone una “inversión” rentable en términos políticos y económicos. La famosa carta de Petrarca a Anna von Schweidnitz, mujer del emperador Carlos IV, y *De Claris mulieribus* de Boccaccio, dedicada a Andrea Acciaiuoli, constituyen dos ejemplos de cómo los autores se congradan con las familias que estas mujeres representan. Pero ellas como autoras no pueden expresar su propia subjetividad, la suya es una escritura “cautiva”, al servicio de otros, orientada a fines políticos. Sus obras quedan fuera del canon, en una zona gris destinada a las mujeres que escriben, y además, de política, mientras que otros escritores, muchas veces sus preceptores o pertenecientes a sus mismos círculos culturales, constituyen las *auctoritates* de la literatura humanista en latín de este periodo.

Otro ejemplo de la rareza, por “sublimes”, la constituyen las escritoras-banderas nacionales que, al menos en lo que se refiere a la literatura italiana y española, son religiosas y santas: Catalina de Siena y Teresa de Jesús. Ambas incluidas en los cánones literarios y, por consiguiente, en los libros de texto destinados a la enseñanza, con lo que su modelo de feminidad, también excepcional, representa. Pero su forma de estar en el canon también es particular, porque de ellas rara vez se pone de

manifiesto sus valores “literarios”, es decir, estéticos, sino más bien los valores místicos o religiosos de su obra. De ambas se subrayan los valores católicos de devoción, obviando los aspectos que concuerdan menos con el ideal de mujer sumisa y obediente. En el caso de Teresa de Jesús, solo a partir del 2015, año de la conmemoración de los quinientos años de su nacimiento, se empieza a asociar su nombre con adjetivos antes irreconciliables como “rebelde, santa y trasgresora”, deshaciéndose muchos de los prejuicios y críticas misóginas que sobre ella recaían. Otro caso parecido es el de Clara de Asís: una distinta percepción se produce a partir de la relectura que propone una autora contemporánea de larga y prestigiosa trayectoria literaria, Dacia Maraini (2013). En la biografía que escribe sobre ella destaca precisamente su desobediencia.

Estas autoras emblemas ilustran perfectamente la lectura sesgada, interesada y androcéntrica que se ha practicado con casi todas las escritoras del pasado. Cuando los críticos literarios escriben sobre ellas solo toman en consideración las obras que inciden en la perpetuación de los modelos de mujer normativos que, al mismo tiempo, se acercan más a los géneros y temas literarios canónicos. Se ignoran los aspectos biográficos y literarios contestatarios o transgresores, sobre todo las obras o pasajes que muestran ideas contrarias al sistema social-cultural. Se obvian o se condenan abiertamente a escritoras antagonistas de autores misóginos, que escriben en favor de la igualdad entre hombres y mujeres o, a partir de finales del siglo XIX, muestran abiertamente su carácter feminista. Las obras de estas escritoras “rebeldes” presentan para el sistema literario numerosos defectos de forma y de fondo, porque no se adecuan a las modas, a los géneros a los temas, desencajan dentro de las generaciones literarias por ser demasiado demodé o demasiado utópicas, desordenan las periodizaciones establecidas. Su estética resulta desequilibrada hacia cuestiones éticas, porque como sostiene Bajtín, “los humillados y ofendidos como tales se vuelven protagonistas de una visión, desde luego visión ya no puramente estética” (Bajtín, 1982: 179).

¿Por qué motivo la crítica literaria, hasta el siglo XX compuesta única y exclusivamente por hombres, iba a preocuparse por dar valor a ideas contrarias a las de la tradición

literaria, compuesta también exclusivamente por hombres (blancos y occidentales) y que contrastan, además, abiertamente el carácter misógino de muchos autores consagrados? Es más, ¿por qué ocuparse de las escritoras, que representan la antinorma y el anticanon, tanto a nivel literario como individual? La tradición literaria consagrada no es una historia de las diferencias, ni de la heterogeneidad, bien al contrario, es la historia de un dogma, por ello ha planteado muchas veces la disidencia de las escritoras simplemente como una “guerra entre los sexos”, olvidando que también hay un nutrido grupo de hombres que combaten contra su propio sexo (Dialetti, 2011). El debate-tema literario y filosófico de la *Querelle des Femmes*, que se extiende por toda Europa durante más de tres siglos, no puede reducirse a una simple moda o ejercicio retórico (Kelly, 1982; Bolufer, 2013): filoginia vs misoginia, como si las escritoras gozaran del mismo estatus que los escritores y pudieran “dialogar” con ellos en igualdad de condiciones. La historia literaria ha obviado, no solo la tradición de escritura resistente que las escritoras (junto con un reducido número de escritores) practican en el marco de un sistema literario absolutamente dominado por hombres que siguen valores masculinos (autores, editores, lectores, críticos literarios), sino también todo su potencial innovador y su importancia en la Historia de las ideas disidentes, su papel fundamental en la heterodoxia (Bock, 2002).

Existe una marcada huella filológica masculina en la edición, reedición y relectura, en la trasmisión de los textos de las escritoras del pasado, en la que se repiten algunos rasgos. El primero se refiere a la desmemoria. Escritoras famosas en su tiempo, vuelven a ser reeditadas a distancia, no de años, sino de siglos, a veces gracias a la labor y el interés de otras escritoras, eruditas o estudiosas, es decir, otras mujeres. Dos ejemplos: en España es Emilia Pardo Bazán, a finales del XIX, quien reedita las novelas de María de Zayas, después de un lapso de tres siglos. En Italia, un caso parecido es el de Gaspara Stampa, que tendrá que esperar casi dos siglos para que sus *Rimas* conozcan una segunda edición, que realizará Luisa Bergalli, en 1738<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> De quien no existe al día de hoy una *opera omnia* en italiano de sus obras, solo en inglés gracias a la traducción de Jane Tylus (2010).

La lista de escritoras italianas “desaparecidas” durante siglos y de su desactualización es bastante larga. Algunos ejemplos: las *Terze Rime* (1575) y *Rime e Lettere familiari* (1580), de Verónica Franco no vuelven a imprimirse hasta 1913 (Salza, 1913). Benedetto Croce realiza, en 1949, una reedición de las cartas recuperando la única que existía de 1570 (Croce, 1949). La última edición de las *Lettere familiari* se ha publicado hace ya casi veinte años (Bianchi, 1998)<sup>7</sup>.

El poema épico de Tullia D’Aragona *Il Meschino, altramente detto Il Guerrino*, publicado en Venecia en 1560, y del que Bongi sostiene que ya en su edición original “es un libro rarísimo y poco conocido” (Bongi, 1890: 91), conoce solo ocho ediciones en cinco siglos, hasta la última de 2005. A pesar de que Crescimbeni considera a Tullia como uno de los mejores autores de su tiempo (Crescimbeni, vol I, pp. 41), la última edición del *Dialogo Della infinità di amore* es la de Giuseppe Zonta<sup>8</sup>, de 1912.

Vittoria Colonna, que se había convertido en un icono cultural mucho antes de que sus *Rime* se publicasen en 1538 (Cox, 2008: 82), en una edición no autorizada, va a conocer un éxito sin precedentes en su tiempo: cuatro ediciones al año siguiente de su publicación y quince en los sucesivos treinta años. Pero, incluso de la autora más conocida y apreciada de todas las petrarquistas renacentistas, se ha publicado la última edición de *Rime* en 1982 y *Los Sonetos en honor a Francesco Ferrante* en 1998 (Bullock).

La desmemoria no afecta solo a casos aislados, sino a las escritoras como grupo. Si consideramos que en el catálogo de los incunables de la biblioteca de Londres, entre 1475 y 1600, figuran noventa ediciones de escritoras (AA.VV., 1958)<sup>9</sup> de las que treinta y tres se corresponden con ediciones de poetisas petrarquistas, y las comparamos con antologías posteriores, como la de Luisa Bergalli (1738) notamos que los nombres y las obras

---

<sup>7</sup> La edición inglesa aparece en 1998 (Jones y Rosenthal), y una edición de *Le Terze rime* en castellano en 2014 (Díaz Padilla).

<sup>8</sup> El tratado de Tullia d’Aragona comparte espacio con otros en la edición de Giuseppe Zonta, titulada *Trattati d’amore del Cinquecento* (Zonta, 1912, pp. 185-248). La versión inglesa es de 1997 (Russell).

<sup>9</sup> De las poetisas petrarquistas se publican, entre 1541 y 1569, entre otras, las *Rime*, el diálogo *Della infinità d’amore* y *el Meschino* de Tullia d’Aragona y también le *Opere Toscane* de Laura Battiferri (Sberlati, 1997).

se reducen notablemente, quedando en un grupo limitado: Chiara Matraini, Tullia d'Aragona, Olimpia Malipiero, Verónica Gambará, Laura Battiferri, Vittoria Colonna y Gaspara Stampa.

Girolamo Tiraboschi (1772-1781) dedica ocho capítulos de su *Storia* a las escritoras del Renacimiento, polemizando con Francesco Saverio Quadrio (1739) que, en su opinión, ofrecía una visión muy simple sobre las escritoras de este periodo. En sus palabras reconocemos uno de los rasgos que va a caracterizar la Historia literaria italiana, y es la utilización de las escritoras como demostración erudita o fines propagandísticos, y no como valor creativo en sí mismas<sup>10</sup>.

Los nombres de las escritoras que aparecen en la lista de Tiraboschi son los mismos que Ludovico Domenichi había incluido en su antología de 1559, *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne* (1514-1564), la primera antología de poetisas italianas. Muchas de ellas son olvidadas en las posteriores literaturas y antologías y sus obras raramente conocen una edición moderna<sup>11</sup>. Ya entre el catálogo de las ediciones del Cinquecento (AA.VV., 1985-1989) aparecen ausencias notables, si hacemos una comparación con el censo que tres siglos más tarde el conde Ferri hace de su biblioteca (Ferri, 1842).

Podemos afirmar que las escritoras y sus obras, al permanecer en los márgenes del canon literario y, al no estar reconocida ni estudiada su tradición de escritura están sujetas a los avatares de

---

<sup>10</sup> “Nada nos deja conocer mejor el entusiasmo en Italia por el estudio de poesía en vulgar que el ver a las más nobles damas cultivarla con gran pasión, preciándose más que de ningún otro, del título de poetisas” (Tiraboschi, 1772 (nota 21), p. 1130).

<sup>11</sup> Lucrezia Borgia, Argentina Pallavicina, Gentile Volta, Vittoria Colonna, Veronica Gambará, Maria di Cardona, Porzia Malvezza, Angiola Sirena, Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, Lucrezia Gonzaga, Laura Terracina, Eleonora Falletti, Claudia della Rovere, Anna Ottavia degli Scaravelli, Maddalena Pallavicini, Livia Torriella Borromeo, Laura Battiferri Ammannati, Isotta Brembati, Chiara Matraini, Isabella Morra, Lucrezia Marinella, Lucrezia Bebbia Sassatelli, Virginia Salvi, Virginia Accoramboni, Maddalena Salvetti Acciaiuoli, Barbara Cavalletti, Modesta Pozzo, Lucia Bertani, Ersilia Cortese, Tarquinia Molza, Veronica Franco, Maria Spinola, Ippolita Sforza Bentivoglio, Cecilia Bergamina, Camilla Scarampa, Violante Gardona, Costanza da Novellara, Caterina Piovene, Camilla Valenti, Olimpia Morato.

la moda, a las preferencias de estudiosos/as, a la conveniencia política y a otras circunstancias absolutamente ajenas a su valor estético. Incluso el “extraño” fenómeno de las poetisas del Renacimiento, a pesar de todo, queda reducido a algo efímero en la Historia de la literatura italiana. Shemek subraya que el mismo Domenichi realiza su antología movido más por su afición de coleccionista que con el objetivo de canonizar la producción lírica femenina (Shemek, 2005: 239-262). Casi respondiendo involuntariamente a la pregunta que Joan Kelly formula sobre si las mujeres tuvieron Renacimiento (Kelly, 1984: 19-50), Laura Fortini sostiene que el sistema literario no favorece a las escritoras de este periodo y que “su presencia resulta por lo menos en apariencia episódica, casi a título personal” (Fortini 2010: 179). De la misma opinión se muestra Marina Zancan cuando afirma que el sujeto femenino en la tradición literaria se mueve en una tierra de frontera, en un recorrido ambiguo y mimético que durante siglos ha sido el resultado de un camino individual o solo parcialmente socializado” (Zancan, 1986: 780).

A finales del siglo XV y principios del XVI, las poetisas petrarquistas terminan su época de apogeo y, aunque en algunas ciudades como Florencia o Venecia todavía escriben autoras importantes, como Arcangela Tarabotti, Lucrezia Marinella Vacca o Margherita Costa, las mujeres como grupo verán el ocaso de su papel en la cultura. Lucrezia Marinella, con "amargura mal reprimida", en sus *Essortazioni*, aconseja a las mujeres que abandonen las letras y vuelvan a la vida doméstica (Cox, 2008: 227).

Un segundo aspecto de la huella masculina se refiere al “descubrimiento” de escritoras por parte de famosos críticos literarios que demostrarían la inexistencia de prejuicios en el trabajo de arqueología filológica, aunque no así en las relecturas, más bien misóginas, que hacen de sus obras. En estas interpretaciones, muchas veces, la escritora (que pertenece al ámbito de lo literario, simbólico, imaginario), entra en conflicto con la mujer (que pertenece al ámbito de lo social, material, real y cotidiano). En España, Menéndez Pidal abre el camino al estudio de la primera autobiografía en lengua castellana de



Leonor López de Córdoba<sup>12</sup>, al incluir el texto en su *Crestomatía* (Menéndez Pidal, 1966), después de un olvido de cuatro siglos. Pero su juicio sobre la autora queda confinado en la visión negativa que de ella hacen las crónicas de su tiempo, sin ningún contraste con otras fuentes, ni ningún otro análisis que ilumine la relación entre su vida y su obra. Habrá que esperar a estudios recientes para una antología de las escritoras de estos siglos (Timoner, 2015) que demuestran que Leonor no era una escritora en solitario.

En Italia, un caso interesante es el de Verónica Franco: famosa en vida, después de su muerte sus textos y su nombre son olvidados durante tres siglos, hasta que Bartolomeo Gamba le dedica un libro, en 1828. Esta relectura tendrá enormes consecuencias en la imagen que de ella y de su obra se transmiten posteriormente. Gamba se detiene sobre todo en su vida de cortesana, llegando a preguntarse si “una meretriz como ella podía estar dotada de cualidades intelectuales<sup>13</sup>”. Su interpretación considera irreconciliables los dos oficios que Verónica ejercía, el de escritora y el de cortesana, en correspondencia con la incompatibilidad de ser mujer y dedicarse a las letras. Interpretaciones sucesivas, como la de Arturo Graf (1926: 175-295) y Benedetto Croce (1970), se detienen también en el carácter autobiográfico de su obra, subrayando el hecho de que nunca se arrepintiese ni escondiera su condición de cortesana, de la que incluso alardea en alguna de sus composiciones<sup>14</sup>.

También en la crítica del siglo XX sobre Tullia D’Aragona pesa mucho su condición de cortesana. Benedetto Croce (1946: 411) y Francesco Bausi (1994) ponen en entredicho la autoría de sus obras, consideradas como un intento de esconder su profesión. Ya en su tiempo, Angelo Firenzuola, la acusó “de haber usurpado

---

<sup>12</sup> Hay una edición bilingüe, española-italiana (Vozzo Mendia, 1992).

<sup>13</sup> Incluyéndola en su libro sobre *Le donne più illustri del Regno Lombardo-Veneto*, (Gamba, 1828).

<sup>14</sup> Como señala Zorzi “En el fondo lo que escandaliza más no es la profesión de Verónica, sino el evidente placer con el que la ejerce. La indulgencia que suscitan las arrepentidas, como Tullia d’Aragona, la simpatía que suscitan las traicionadas y abandonadas, como Gaspara Stampa, no son para quien proclama alegremente que pierde la cabeza cuando se encuentra en la cama con un hombre que ama y que le gusta” (Zorzi, 1986: 22).

orígenes nobles y de ser una bruja” (Firenzuola, 1549: 118). Tampoco Verónica Gambara, pudo librarse de este estigma. Es famoso el insulto que le dirige Pietro Aretino definiéndola "meretriz laureada".

Sobre todas las escritoras cortesanas va a recaer una actitud que tiende a desprestigiar su labor literaria, en función de su condición de prostitutas. Sus obras son leídas, no en relación con temas, géneros o tradiciones de escritura, no digamos ya bajo el prisma de sus innovaciones o su originalidad, sino única y exclusivamente en función de sus vidas. La interpretación desde la crítica biográfica que disuelve el carácter estético de su obra no aplica el mismo criterio a otros autores del mismo periodo. En la larga lista de hombres artistas renacentistas de vida “desordenada”, a ninguno de ellos dejó de reconocerse el valor artístico de sus creaciones (Vasari, 1978 y 1997). A los escritores se les permite dissociar vida (que permanece en el ámbito privado de la persona) y obra (que es social, pública, incluso universal), mientras que en las escritoras no es posible esa separación: la vida privada condiciona todo lo demás y debe vivirse de acuerdo con los principios, normas y valores que cada época asigna al “ser mujer”, ninguno de los cuales contempla ni el ejercicio de la imaginación, ni la libertad creadora. La asimetría resulta bastante evidente: en el caso de las cortesanas, el anatema moralizador recae solo sobre ellas y no sobre sus clientes, muchos de ellos escritores también.

Sería interminable la lista de críticos literarios y escritores que lanzan juicios sumarios de descalificación y desprecio hacia las escritoras (Arriaga, 2010), a veces por su aspecto físico, porque la belleza es también un requisito fundamental para escribir y ser aceptada, otras por el éxito, mal digerido, de sus obras, como hace Giovanni Rumor, que critica las alabanzas que Torquato Tasso dirige a Maddalena Campiglia, sosteniendo que su fama se debe exclusivamente a su amistad y no a sus obras, “que nadie lee” (Rumor, 1880), dando una respuesta involuntaria, explícita en muchos críticos, a las cuestiones que al principio nos habíamos planteado. Es decir, las escritoras que se abren camino en literatura es gracias a la “benevolencia” de otros y no por el mérito de sus obras.

Muchas personas lectoras (pero también estudiosas académicas) demandan la reedición de obras de escritoras del pasado en búsqueda de identidad histórica, herencia cultural, genealogías femeninas, complicidades y coincidencias, modelos y personajes, temas y perspectivas que no encuentran en la literatura escrita por hombres, ya suficientemente conocida (Santoro, 1991; Marina y Rodríguez de Castro, 2009). Interesan las variantes, las visiones descentradas, menos oficiales y encorsetadas que algunas escritoras inéditas ofrecen. El redescubrimiento de alguna de ellas puede suponer el florecimiento de una nueva etapa crítica y creativa. La historia literaria que integra a las escritoras y sus obras en su tejido interno no ha hecho más que empezar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Le edizioni italiane del secolo XVI*, vol 1 (letra A) 1985 y vol 2 (letra B) 1989.
- AA.VV. (1958). *Short-title Catalogue of the books printed in Italy and italian books printed in other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*. London: Trustees of the British Museum.
- Arriaga Flórez, M. (2010). “Escritoras italianas: violencia y exclusión por parte de la crítica”. En *No Te di Mis Ojos, Me los Arrebataste* (pp. 243-265). Alicante: Centro de Estudios Sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Baranda, N. (2003). “Las mujeres lectoras”. En V. Infantes (ed.) *Historia de la edición y la lectura en España 1472-1914* (pp. 159-170). Madrid: Fundación Sánchez Rupérez.
- Baranda, N. (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid: Arco libros.
- Bausi, F. (1994). “Le Rime di e per Tullia d’Aragona”. En *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque international, Aix-en-Provence* (pp. 275-292). Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence.
- Bergalli, L. (1738). *Rime, con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra, conti di Collalto, e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di vari autori in lode della medesima*. Venezia: Francesco Piacentini.
- Bianchi, S. (1998). *Verónica Franco. Letras*. Roma: Salerno editrice.

- Bock, G. and Zimmermann, M. (2002). "Querelle des femmes: a European Gender Dispute". En *Women in European History*. Oxford: Malden Mass Blackwell.
- Bolufer Peruga, M. y Cabré i Pairet, M. (ed.) (2013). "La Querella de las Mujeres: nuevas perspectivas historiográficas". En *Arenal* n. 20, n. 2.
- Bongi, S. (1890). *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Montefeltro, Stampatore in Venezia*. Roma, Presso i Principali Librai, 1890, vol. I. pp. 150-199.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (2005) *La reproducción*. México: Fontanara.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bullock, A. (ed.) (1982). *Rime*. Roma-Bari: Laterza.
- Cabre, M. A. (2013). *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta.
- Cox, V. (2008). *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Crescimbeni, G. M. (1730-31). *L'istoria della volgar poesia*. Venezia: L. Baseggio, vol I.
- Croce, B. (1970). "Veronica Franco", en *Scritti di storia letteraria e politica*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (ed.). (1949). *Veronica Franco. Lettere: dall'unica edizione del MDLXX: con proemio e nota iconografica*. Napoli: R. Ricciardi.
- D'Aragona, T. (1977). *Dialogue of Infinity of Love*, Rinaldina Russell (ed.) Chicago: University of Chicago Press.
- D'Aragona, T. (2005). *Il Guerrin Meschino*. Rome & Padua: Antenore.
- Dialetti, A. (2011). "Defending women. negotiating masculinity in Early Modern Italy", en *The Historical Journal*. Vol. 54, n. 1. March 2011, pp. 1-23.
- Fernández, P. (ed.) (2008). *La mujer de letras o la letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Ferri, L. (1842). *Biblioteca femminile italiana: raccolta, posseduta e descritta*. Padova: Crescini.
- Fortini, L. (2010). "Critica femminista e critica letteraria in Italia", in *Italian studies*, 2: 178-191, p. 179.
- Franco, V. (1998). *Poems and Selected Letters*. En Rosalind Jones and Margaret Rosenthal (ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Franco, V. (2014). *Verónica Franco, poetisa cortesana*. Sevilla: Arcibel.
- Freixas, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- García de León, M. A. (1995). *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*. Barcelona: Anthropos.

- Graf, A. (1926). "Veronica Franco. Una cortigiana fra mille", en *Attraverso il Cinquecento*. Torino. pp. 175-295.
- Janes, C. (2014). *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura*. Madrid: Siruela.
- Kelly, J. (1984). "Did Women have a Renaissance?". En *Women. history and theory*. Chicago-London. pp. 19-50.
- Kelly, J. (1982). "Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789". En *Signs*. Vol. 8. No. 1. Autumn. pp. 4-28.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- López de Córdoba, L. (1992). *Memorie*, texto castellano y traducción italiana a cargo de Lia Vozzo Mendia. Parma: Patriche Editrice.
- López Navajas, A. (2014). "Las escritoras ausentes en los manuales de literatura. Propuestas para su inclusión". En *Didáctica, lengua y literatura*, vol. 26. pp. 217-240.
- Magli, I. (ed.) (1985). *La donna e i Segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Maraini, D. (2013). *Chiara d'Assisi. Elogio della disobbedienza*. Milano: Rizzoli.
- Marina, J. A., Rodríguez de Castro, M. T. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Madrid: Anagrama.
- Mayoral, M. (2002). "El canon de la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina". En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 261-266.
- Mayoral, M. (2003). "Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora". En *Confluencia, Revista Hispánica de cultura y Literatura*. University of Northern Colorado, Fall 2003, vol. 19, number 1, pp. 13-18.
- Mayoral, M. (2004a). "De literatas a novelistas. Notas sobre la problemática relación de la escritora con la sociedad y el lenguaje". En *La novela española ante el siglo XXI*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, pp. 153-163.
- Mayoral, M. (2004b). "Nací mujer. Condicionamientos sociales sobre la mujer escritora". En *Palabra de mujer*. Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía.
- Menéndez Pidal, R. (1966). *Crestomatía del Español Medieval*, acabada y revisada por Rafael Lapesa y María Soledad de Andrés. Madrid: Gredos.
- Nozzoli, A. (1978). *Tabù e coscienza femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Quadrio, F. S. (1739). *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Bologna: Pisarri, vol I.

- Riera, C. (1980). *Palabra de mujer (Bajo el signo de una memoria impenitente)*. Barcelona: Laia.
- Riera, C. (1982). "Literatura Femenina: ¿Un lenguaje prestado?". En *Quimera*, n. 18, pp. 9-12.
- Rumor, G. (1880). *Per una poetessa del sec. XVI*, Vicenza.
- Salza, A. (ed.) (1913). *Gaspara Stampa-Veronica Franco, Rime*. Bari: Laterza.
- Santoro, A. (1984). *Catalogo della scrittura femminile italiana presente nei fondi della Biblioteca Nazionale di Napoli (dalle origini della stampa al 1860)*. Napoli: Centro Studi condizione della donna, Comune di Napoli.
- Santoro, A. (1991). "Ricerca e lettura delle scritture delle donne in Italia: La lettrice". En *Esperienze Letterarie*, n. 1, pp. 99-106.
- Shemek, D. (2005). "The collectors Cabinet. Ludovico Dominichi's Gallery of Women". en *Strong Voices, Weak History. Early Modern Writers and Canons in England, France & Italy*. Michigan: University of Michigan Press, pp. 239-262.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, E. (ed.) (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.
- Stampa, G. (2010). *The Complete Poems*, Jane Tylus (ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Suárez Briones, B., Martín Lucas, M. B. y Fariña Busto, M. J. (eds.) (2000). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.
- Suárez Briones, B. (2003). *Sexualidades: teorías literarias feministas*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer.
- Timoner, M. M. (ed.) (2015). *Las primeras escritoras en lengua castellana*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Tiraboschi, G. (1772 – 1781). *Storia Della letteratura italiana*, 14 vol. Modena: Società tipográfica.
- Toscano, T. R. (1998). *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*. Milano: G. Mondadori.
- Vasari, G. (1997). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton.
- Vasari, G. (1978). *Vite scelte di Giorgio Vasari*. Milano: UTET.
- Wandruszka, M. L. (1996). *Scrivere il mondo*. Torino: Rosenberg e Sellier.
- Zancan, M. (1986). "La donna". En Asor Rosa, A. (ed.), *Letteratura italiana*, 5 vols. Torino: Einaudi, pp. 765–827.

## PRÓLOGO

- Zonta, G. (1912) “Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità di amore”. En *Trattati d'amore del Cinquecento*. Bari: Laterza, pp. 185-248.
- Zorzi, A. (1986). *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*. Milano: Camunia.





I. DE LA ANTIGÜEDAD  
AL SIGLO XIX



LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO:  
*IL VENTRE DI NAPOLI*  
MATILDE SERAO' S PUNGENT PEN: *IL VENTRE*  
*DI NAPOLI*  
Giulia FASANO  
*Universidad de Salamanca*

*Riassunto:* Leggere *Il ventre di Napoli* significa perdersi in commoventi storie di popolo e bassifondi, oltre che di mala politica. Matilde Serao, ventottenne, condusse una straordinaria inchiesta sullo stato in cui versava la maggiore delle città meridionali della neonata Italia. Napoli e la sua gente, lacerate dall'epidemia di colera, furono lasciate sospese in balia di quel “diremo e faremo” delle istituzioni. Non ci fu alcun vuoto della politica che non sia stato denunciato dalla Serao. Inizialmente fiduciosa nell'intervento del ministro Depretis, non tardò a urlare, con straordinaria libertà e autonomia intellettuali, le tragedie causate dalla politica degli annunci. Pubblicata per la prima volta nel 1884 è un'opera quanto mai attuale, che merita adeguata attenzione in Italia come all'estero.  
*Parole chiave:* Giornalismo-inchiesta, Napoli, Matilde Serao.

*Abstract:* Reading, *Il ventre di Napoli* [The Belly of Naples] means getting lost in the touching stories of the people and slums, as well as of dirty politics. Matilde Serao, twenty-eight, leads an extraordinary inquiry into the state in which the majority of southern cities in newborn Italy were. Naples and its people, torn by the cholera epidemic, were left suspended at the mercy of that which states, “we will say and do” as the institutions dictate. There was no nook of politics that Serao left undenounced. Initially confident about the intervention of Minister Depretis, she wasted no time in proclaiming, with extraordinary freedom and intellectual autonomy, the tragedies caused by the advertising policy. Published for the first time in 1884 is an ever-present work that deserves due attention in Italy and abroad.  
*Keywords:* Journalism-Inquiry, Naples, Matilde Serao.

1. PANORAMA STORICO ENTRO CUI S'INSERÌ *IL VENTRE DI NAPOLI*

Entro la produzione della Serao, un'autrice a lungo dimenticata nelle antologie e diffamata dalle *élites* (Banti, 1965), s'inserisce la raccolta di articoli giornalistici intitolata *Il ventre di Napoli*. L'opera fu piuttosto trascurata tanto dalla critica italiana quanto estera: la prima traduzione in spagnolo, ad esempio, risale al 2002.

Eppure il *Il ventre di Napoli* è l'importante manifesto di una cronista e del suo impegno civile per quella terra ferita a morte.

Gli articoli che compongono *Il ventre di Napoli* furono pubblicati nel 1884 per il *Capitan Fracassa* e successivamente editi come raccolta unica da Treves a Milano. Fu un anno tragico per l'ex capitale borbonica: una devastante epidemia di colera si abbatté sulla città, con risvolti disastrosi in particolare per i quartieri popolari.

Ma qual era il contesto storico in cui *Il ventre* fu concepito? L'Unità nazionale era stata realizzata da poco più di un ventennio e in nome di un tipo di politica fortemente accentratrice venne esteso ovunque lo Statuto Albertino, tenendo scarsamente conto della grande varietà tradizionale, linguistica e sociale delle diverse realtà italiane. L'Italia era uno Stato giovane, ma arretrato rispetto agli altri paesi europei: fu la nazione in cui si attese sino al 1913 per il suffragio universale maschile; dove a lungo l'aristocrazia preservò un grande peso sociale; governato per anni dalla Destra, espressione della borghesia agraria, timorosa dell'industrializzazione che avrebbe comportato la nascita del proletariato con tutte le sue rivendicazioni; dove il debole sviluppo del settore secondario rese necessaria l'importazione dei prodotti industriali dall'estero, ciò che indusse ad attuare politiche doganali tese a facilitare le esportazioni dei prodotti agricoli nazionali. Gli effetti sul Meridione e le sue industrie, tutelate dal protezionismo borbonico, si fecero sentire: il Mezzogiorno divenne il mercato privilegiato in cui venivano smistati i costosi prodotti industriali del Nord, che a sua volta importava i prodotti dell'agricoltura meridionale a prezzi stracciati, imposti coercitivamente. A ciò si aggiunga la tremenda pressione fiscale per il *deficit* di bilancio, l'introduzione della leva obbligatoria, che sottraeva alla terra braccia per ben cinque anni. La miseria e

le malattie imperversavano nel ceto popolare, chiamato a combattere e morire per uno Stato che non conosceva, relegato entro i confini della tradizione e del dialetto. Questa era la condizione delle masse popolari del giovane Stato che accese il dibattito attorno alla nota questione meridionale (Lepore, 1991: 19-45), sollevata da molti intellettuali e a cui la Serao non si sottrasse.

#### 1.1. *IL VENTRE DI NAPOLI* ENTRO LE DENUNCE DEI MERIDIONALISTI

A proposito della questione meridionale lo storico Lupo scrisse “fa emergere prepotentemente un enorme problema, stimola cioè la riflessione sulla condizione del popolo e sulla sua relazione con la nazione” (Lupo, 1998: 37). La discussione attorno alla questione meridionale fu particolarmente partecipata e rivolta soprattutto all'ex capitale borbonica, caratterizzata da ossimorici contrasti, fatti di bellezza e disgusto, di umiliazioni e modesta dignità.

Il napoletano Pasquale Villari fu l'iniziatore di quel meridionalismo che concentrò la propria attenzione su questioni di natura sociale, prima ancora che politica. Insieme con gli studi di Franchetti sulle *Condizioni economiche ed amministrative delle provincie napoletane*, le *Lettere Meridionali* di Villari mettevano in luce il disfacimento sociale che il distanziamento tra politica e vita reale del popolo produceva (Sabbatino, 2008: 70-71). Villari rivolse il suo appello agli intellettuali del nuovo Regno affinché riflettessero sulle condizioni di povertà e marginalità in cui viveva la plebe napoletana che “se non si trovava nella medesima miseria ed oppressione che sotto i Borboni, aveva con la nuova libertà peggiorato la sua sorte” (Villari, 1878: 49).

Diveniva indispensabile, secondo l'autore inquietato dall'ombra del socialismo, sostenere l'“italianizzazione” delle istituzioni locali.

Qualcosa di diverso s'incontra sfogliando le pagine della Serao che, cresciuta tra la gente umile, difficilmente avrebbe potuto imbrigliarsi nel conservatorismo; piuttosto denunciò tutte le inadempienze di quella borghesia amministratrice che sonnecchiava in penombra, come il Marchese d'Aragona in *La Virtù di Cecchina*.

Diversi furono gli articoli che la Serao scrisse su *Il Piccolo*, *Il Giornale*, la *Domenica Letteraria*, informando della condizione in cui versava Napoli, ma sicuramente il suo intervento più organico fu *Il ventre di Napoli*.

Durante quegli anni Napoli e la sua gente furono raccontate da più voci, alcune delle quali improvvisatesi alla narrazione letteraria nel contesto d'emergenza che il colera aveva prodotto.

Axel Munthe, per esempio, giunse a Napoli durante l'epidemia per offrire il proprio supporto alla popolazione in quanto medico. Raccontò della città e di quella umanità "dolente" con cui poté venire in contatto. Descrisse molti aspetti della vita del popolo napoletano che verranno analizzati con dettaglio anche dalla Serao. Entrambi scrissero di quell'altrove incomprensibile religiosità superstiziosa, che trovava a Napoli, terra straziata dove era ancora troppo difficile morire senza Dio, la sua ragion d'essere:

Quelli che schernivano le loro superstizioni e proibivano le processioni, che cosa avevano da offrire al posto della fede oscura ma solida come la roccia? Ah, sì, regole sanitarie [...]. Pensate solo a tutto questo e allora non vi sembrerà strano che questa povera gente creda più nelle nuvole d'incenso che ai fumi dello zolfo e più all'acqua santa che ad una soluzione al cinque per cento di acido fenico (Munthe, 1884: 51-52).

Molti tra gli scrittori del tempo intingevano di pittoresco le loro descrizioni di Napoli: la città prediletta per il *Grand Tour* con il suo disordine, il suo connubio romantico di sozzura e raffinatezza, dove amore e morte si rubavano vicendevolmente la scena e dove le forme sinuose del Vesuvio e del golfo facevano da sipario, appariva ai viaggiatori come un teatro a cielo aperto, dannatamente bello. Uno spettacolo che gli stranieri erano chiamati a godere, per il quale applaudire e dal quale scappar via.

Nei racconti dei non napoletani, la città partenopea era uno schizetto con sfumature opposte e complementari:

Tutto questo mondezzaio animato da rumoroso brulichio, estendendosi tra la collina di Napoli e il mare, risulta simpatico ed anche bello, dorato da un sole ardente, avendo come sfondo

l'ondulante e azzurra distesa del golfo, col suo anfiteatro di montagne e il Vesuvio fumante (Blasco Ibáñez, 1896: 161).

Il frastuono, le grida, gli scoppi di frusta ti assordano; la luce ti abbaglia; [...] è la vita di Napoli nella sua perfetta normalità e nulla più. Strano paese è questo! Quale impasto bizzarro di bellissimo e di orrendo, di eccellente e di pessimo, di gradevole e di nauseante. L'effetto che l'animo riceve da un tale insieme è come se si chiudessero e si riaprissero continuamente gli occhi: tenebre e luce, luce e tenebre (Fucini, 1877: 3).

Sono rappresentazioni travolgenti dove un *basurero* può trasformarsi in poesia e dove *luce e tenebre* possono condurre a vertigine; ma la Serao, napoletana, non poteva che superare il primo momento di eccitazione che suscita la città di Napoli per raccontarla in tutta la sua, seppur denigrante, condizione reale.

## 2. L'OCCASIONE DE *IL VENTRE DI NAPOLI*: DAL COLERA AL RISANAMENTO

Matilde scrisse di Napoli, dei suoi luoghi oscuri e insanamente affollati, raccontò i dettagli del quotidiano della sua gente: l'alimentazione, i fondaci, le superstizioni, il miserabile gioco del lotto che consumava chi sperava in una vita migliore.

L'occasione del racconto fu fornita dal primo importante intervento dello Stato Unitario nei confronti del Meridione e in particolare della città di Napoli, piegata, come dicevamo, dall'epidemia di colera. Si tratta del provvedimento noto come *Risanamento*, mirava infatti a risanare e far acquisire alla città una parvenza di ordinata realtà urbana borghese ottocentesca.

L'intervento urbanistico sicuramente più sostanzioso, poiché cambiava completamente il volto della città, consisteva nella costruzione di un'ampia strada, il *Rettifilo*, che avrebbe arieggiato quelle zone in cui il colera si era abbattuto tragicamente. Rispetto a quest'intervento molti nutrono dubbi, ma nella maggior parte dei casi, almeno inizialmente, l'entusiasmo superò lo scetticismo:

Di quei grandi e pomposi edifici tutti abbiamo detto e diciamo, dal punto di vista estetico, piuttosto male. Ma, in verità, [...] sono vere ghigliottine, che tagliano la testa a *centomila* sozzure messe

*in fila*, e che hanno forse solo il torto di non essere abbastanza. (Croce, 1985: 178-179).

Secondo altri però il *Rettifilo*, mirabile progetto estetico di simmetria urbanistica, era del tutto inadeguato a rispondere alle recenti sofferenze napoletane.

Una delle voci più illustri, che espresse il proprio dissenso per il progetto di costruzione dei rettilinei, fu Luigi Settembrini. (Alisio, 1976: 524). Egli considerava che l'occasione dello Stato di occuparsi della parte più povera della società napoletana sfumava nella costruzione di grandi edifici che, oltre a non rispondere alle immediate esigenze del popolo, non rispettavano le costruzioni preesistenti (Fino, 2015: 196 - 97).

Ancor più grave fu l'assenza di un disegno di ristrutturazione urbanistica: "all'interno dei Quartieri, il risanamento igienico era affidato esclusivamente all'apertura di nuove strade" (Fusco, Moccia, Polito, 1984: 4-5). Del resto, Napoli non aveva bisogno di abbellimenti urbanistici, ma di ricostruire e uno dei punti fondamentali del progetto condotto dalla *Società per il Risanamento di Napoli* consisteva nella costruzione di abitazioni economiche per il popolo, che rispondessero alle esigenze igienico-sanitarie di una città che potesse dirsi moderna (Alisio, 1976: 528).

Tristemente, il *Risanamento* divenne presto una grande occasione di speculazione edilizia con l'amaro risultato che le nuove case, pensate per la classe più povera della società napoletana, risultarono tanto care da poter essere affittate solo dalla borghesia cittadina. Le conseguenze di quest'intervento furono notevoli sotto diversi punti di vista: lentamente venne deteriorandosi il palazzo-microcosmo (De Blasi, 2013: 76-78): napoletani appartenenti a diversi estratti socio-economici avevano vissuto, sino a prima del *Risanamento*, secondo una contiguità abitativa, che inevitabilmente diveniva anche emotiva. Presto, per l'identità che la città andava assumendo, il reddito indirizzò verso i nuovi quartieri i ceti più abbienti. Il centro cittadino, da sempre cuore pulsante della città, venne spopolandosi con il conseguente isolamento dei ceti più poveri; iniziava una frammentazione dalle importanti implicazioni sociali (De Blasi, 2012: 112).



Insomma il *Risanamento* si era rivelato un fallimento sociale e prima che i lavori avessero inizio la Serao riconobbe un grave errore di valutazione da parte dello Stato: voler intervenire in un territorio di cui non conosceva le sottili trame della più modesta vita quotidiana.

#### 2.1. ENTRO L'ECO DI DEPRETIS E ZOLA

Le prime pagine de *Il ventre di Napoli* muovono la più schietta denuncia di questo errore:

Efficace la frase, Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. Avevate torto, perché voi siete il Governo e il Governo deve sapere tutto. Non sono fatte per il Governo, certamente, le descizioncelle colorite di cronisti. [...] Ma il governo doveva sapere l'*altra parte*; [...] quest'altra parte, questo ventre di Napoli, se non lo conosce il Governo, chi lo deve conoscere? E se non servono a dirvi tutto, a che sono buoni questi impiegati alti e bassi, a che questo immenso ingranaggio burocratico che ci costa tanto? E, se voi non siete la intelligenza suprema del paese che tutto conosce e a tutto provvede, perché siete ministro? (Serao, 1884: 8).

L'arrivo di Depretis in città fornì alla Serao l'occasione per presentare la tragedia napoletana alla nazione intera, senza sconti di sorta per quella condizione meschina in cui il popolo era costretto a vivere a causa delle mancanze della politica. Erano storie di quel Meridione italiano, impoverito e arretrato, ma anche genuinamente arcaico, che si prestavano a una felice contaminazione tra indagine sociale, giornalismo e letteratura. Gli scritti della Serao sono imbevuti di quest'efficace commistione. Con *Il ventre di Napoli* si contribuì a silenziare il pietoso luogo comune che voleva la città partenopea congenitamente incline alla sporcizia, alla vita oziosa e criminale. Alla nazione intera fu mostrata la lacrimevole condizione di quella gente che cercava conforto in qualsiasi tipo di illusione che potesse rendere la sua realtà meno acida, come il maledetto gioco del lotto.

Dall'altro lato, sin dal titolo, è presente una chiara eco di *Il ventre di Parigi*, il cui autore fu particolarmente stimato dalla Serao che lo definì "robusto e infaticabile scrittore".

Tracciare una linea di continuità con Zola era una dichiarazione d'intenti: tendere a una letteratura impegnata sul piano morale, ideologico e politico.

In occasione della morte dello scrittore francese, riferendosi all'*Assommoir*, la giornalista scrisse:

Zola trafugò in questo ammirabile romanzo solo l'asprezza brutale di una verità orrenda, ma vi mise tutto il dolore di cui fremeva il suo cuore di uomo e di cittadino: poiché egli volle descrivere e potentemente descrisse il vizio dell'*alcoolismo*, ma ne fece sentire tutto il *ribrezzo* e tutto il terrore: poiché i suoi quadri di miseria, di vergogna, di disonore sono dipinti con l'austerità di un asceta: poiché i suoi personaggi sono talora ripugnanti ma non sono *mai perversi*: poiché sono dei deboli, dei fiacchi, dei falliti, dei *miseri vinti dall'ambiente*, vinti dai loro istinti, vinti da un contagio morale e fisico a cui non sanno non possono opporre resistenza. [...] è il grido di una coscienza onesta e pura che insorge contro tutto l'ordine o, piuttosto, contro tutto il disordine sociale, per cui migliaia di creature umane cedono, senza appoggio, senza difesa, senza soccorso nel vizio nel, delitto, nella morte (De Nunzio Schilardi, 2004: 96).

Sono in corsivo quelle che potremmo definire parole-chiave del passaggio di cui sopra: i *miseri*, che sono tali poiché schiacciati dal disagio procurato dall'*ambiente* in cui vivono, tentano di addolcire i loro dolori nell' alcool, esattamente come i napoletani fanno con il gioco del lotto. I personaggi di Zola possono suscitare *ribrezzo*, ma sono solo *creature che cedono* per debolezza, così come i napoletani che, chiusi nella morsa del lotto, possono apparire *crudeli*, ma sono solo vittime di quella miseria che li rende *corruttibili* dinanzi al gioco.

La corrispondenza tra il testo che la Serao scrive per descrivere il romanzo zolaniano e *Il ventre di Napoli* risulta evidente nel seguente estratto:

Il lotto è il grande sogno, che consola la fantasia napoletana; è l'idea fissa di quei cervelli infuocati; è la grande visione felice che appaga la *gente oppressa*; è la vasta allucinazione che si prende le anime. [...] Dove vi è una rovina finanziaria celata ma imminente, dove vi è un desiderio che ha tutte le condizioni di

impossibilità, dove la durezza nascosta della vita più si fa sentire e dove solo il danaro può essere rimedio, ivi il giuoco del lotto prende possesso, domina. [...] Il lotto come tutte le allucinazioni, conduce alla *crudeltà* e alla *ferocia*; come tutti i rimedi fittizi che nascono dalla *miseria*, esso produce miseria, degradazione, delitto. Il popolo napoletano, che è sobrio, non si corrompe per l'acquavite, non muore di delirium tremens; esso si corrompe e muore pel lotto. Il lotto è l'acquavite di Napoli (Serao, 1884: 67-71).

## 2.2. IL GIORNALISMO D'INCHIESTA DE *IL VENTRE DI NAPOLI*: UNA SCELTA D'IMPEGNO CIVILE

Come visto nel paragrafo precedente la Serao caricò il titolo, *Il ventre di Napoli*, di un importante significato politico e letterario. Fu una straordinaria operazione di giornalismo di inchiesta e più volte lungo le pagine della sua opera si definì *cronista*, colei che osserva e racconta.

Alcuni critici hanno considerato la produzione giornalistica della Serao un modo che le procurava da vivere, ma sottraeva impegno alla sua attività di romanziera. Eppure una tale affermazione incorrere nell'errore di eludere lo stesso pensiero dell'autrice "il giornalista è l'apostolo del bene, esaltatore solo della pace, della virtù, dell'eroismo [...] il giornale è la più nobile forma di pensiero umano [...]. L'avvenire è il giornale." (Serao, 1906). Sarebbe più corretto affermare che l'attività di giornalista e quella di romanziera furono complementari rispetto ad un comune fine: "incivilimento del lettore" (De Nunzio Schilardi, 1986: 23).

Per migliorarsi come giornalista si trasferì a Roma, dove poté realizzare il suo *cursus honorum*, qui infatti diresse il *Capitan Fracassa*, giornale polemico che contava con la collaborazione di intellettuali quali D'Annunzio, De Amicis, Scarfoglio. Insieme a Scarfoglio fondò *Il Mattino*, ancora oggi la più grande testata meridionale. Prima donna in Italia, fonderà un giornale: il *Giorno*, comparso per la prima volta il 24 marzo del 1904 ed edito per l'ultima volta nel 1927, a un mese dalla morte della Serao.

Nel periodo di frenetica attività di cronista della Serao, il giornale era uno degli strumenti fondamentali della vita letteraria e politica italiana, ma che al Sud faticava a tenere il passo con le

moderne testate europee e che Matilde contribuì ad innovare (De Nunzio Schilardi, 1986: 12-18).

Secondo la descrizione fornita dalla Wharton che l'aveva conosciuta personalmente, la Serao fu raffinata giornalista, oltre che donna acutamente intelligente e aperta al dialogo. (Wharton, 1933: 277). È pur vero che molti dei suoi contemporanei offrirono poche benevole considerazioni rispetto alla sua attività di scrittrice a partire dallo stesso Scarfoglio che, in riferimento al romanzo *Fantasia*, affermò: "della forma si può dire che essa sia come una materia inorganica, come una minestra fatta di tutti gli avanzi [...]. La sua lingua poverissima vi si dissolve sotto le mani per l'inesattezza" (Scarfoglio, 1911: 108).

Anche la critica recente non è stata particolarmente docile con la Serao, alla quale è spettato ingiustamente un ruolo modesto nella storia della letteratura nazionale. Borlenghi considerò che la sua scrittura mostra una continua tensione al verismo, che non riesce a raggiungere pienamente per l'ostacolo del suo essere *donna e sentimentale*. (Borlenghi, 1966: 815) Anche Croce, che ne offre una critica positiva, lega il *pathos* della Serao alla sua identità di madre. Marini definì alcune delle considerazioni che s'incontrano lungo al lettura del *Ventre* "qualunque", limitanti e prive di realismo, benché, proprio per quest'ultima ragione, non ridotte a pura rigidità scientifica (Marini, 1995: 74). Fiumi di parole sono stati inoltre spesi rispetto al suo goffo aspetto, al suo "non essere bella ma...". Insomma un'autrice su cui è ricaduto un velo, che ha opacizzato i suoi scritti, fatto di condanne al suo essere non avvenente, al suo essere napoletana e dunque parziale, alla mancata raffinatezza retorica, alla scrittura emotiva. È certamente vero che i suoi scritti sono caratterizzati da slanci passionali, ma nell'emotività risiede forse una questione di genere? L'"inadeguatezza" della Serao consisterebbe nel suo istinto di napoletana, nella *συμπάθεια* con la gente della sua terra che la fa fluttuare tra un continuo *odi et amo*, impedendole di offrire descrizioni oggettive. Probabilmente, per la riuscita dell'indagine sociologica che si proponeva, non era indispensabile silenziare la sua partecipazione commossa e indignata al quotidiano dei bassifondi. Inoltre per le sue diagnosi non era essenziale la cesellatura retorica, quanto piuttosto la chiarezza linguistica. Dallo schietto lessico del *Ventre* trasuda lo

straordinario impegno civile della Serao, che diviene compromesso con la sua terra, attraverso la letteratura. Monacorda inserisce *l'opera di Matilde Serao entro l'ipotesi gramsciana di una letteratura nazional-popolare*, e acutamente scrive:

Un'informazione precisa, persino tecnica, dove l'inchiesta sociologica, il suggerimento ai poteri pubblici che intendono 'sventrare' Napoli, prendono il sopravvento sull'aspetto letterario, a sconfessare l'eventuale immagine di una narrativa tutta cuore, tutta femminilità, tutta sentimento. [...] La democraticità di Matilde Serao scrittrice sta proprio nella ricchezza e nella verità dei contenuti, detti in un linguaggio che comunica, non bello ma vigoroso, non elegante ma vivace (Infusino, 1981: 19-24).

Si tratta della scrittura tipica del giornalismo d'inchiesta il cui fine è anzitutto informare: una narrazione corale dove l'apostrofe all'*amico lettore*, che ricorre diverse volte nel testo, così come l'uso dei pronomi con i quali si rivolge ai destinatari, crea un colloquio fitto e diretto tra l'autrice e il suo pubblico, chiamato alla partecipazione. Di seguito alcuni esempi:

Questo guazzabuglio di fede e di errore, di misticismo e di sensualità, questo culto esterno così pagano, questa idolatria, *vi* spaventano? *Vi* dolete di queste cose, degne di selvaggi? E chi ha fatto nulla per la coscienza del popolo napoletano? [...] Io non sono il tutore del Comune, per grazia di Dio e neppure *tu, amico lettore*, per tua fortuna: ma qualche soldo, di questi milioni, è tuo ed è mio. [...] *Tu amico lettore* e io, cronista scettico e pessimista, *tu* ed io che non siamo inconsci, rimpiangeremo quei venticinque o cinquanta centesimi.

La struttura linguistica, tutt'altro che poco ragionata e istintiva, come pure è stato detto, ha un proposito esplicativo. Potremmo sintetizzarne i tratti salienti del suo stile giornalistico e linguaggio d'inchiesta in tre punti:

- Uso del dialetto non come espediente folcloristico, ma come mimesi del parlato: «Nun m'aggio potuto jucà

manco nu viglietto». È la frase che un napoletano pronuncerebbe quando le ristrettezze economiche sono tali da non permettergli nemmeno di acquistare un biglietto «di speranza» (Da *Il Lotto*).

- Domande incisive poste secondo un accumulo serrato: “Dove, dove è il popolano che disponga, mai, nella sua vita di cinquantaquattro lire tutte insieme? Dove, dove è il popolano che trovi un garante solido?” (Da *Le case del popolo*).
- Tecnicismi e linguaggio burocratico: “Il governo a cui arriva la statistica della mortalità e quella dei delitti; il governo a cui arrivano i rapporti dei prefetti, dei questori, degli ispettori di polizia, dei delegati [...] quanto renda il dazio consumo, quanto la fondiaria” (Da *Bisogna sventrare Napoli*).

La frenesia emotiva si materializza in quella linguistica e il testo assume la sua forma tra tecnicismi, dialettismi e accorgimenti retorici quali poliptoto e ripetizione: “Nel basso dormivano - dormono! - tre, quattro, sino a sette persone”; “nessuno, nessuno si convince che qui, il popolo nostro, vive di soldi e non vive di lire”. Anche l’aggettivazione non assume una disposizione casuale, ma viene spesso organizzata secondo *climax*: “Una delle *nobilissime, pietose* ma *fallaci* utopie di tutti coloro che hanno voluto o vogliono salvare il popolo napoletano dalla miseria, dal vizio, dal delitto e dalla morte, è stata, è quella di dare a questo popolo, delle abitazioni fatte per esso”.

### 3. CONCLUSIONI

Avviandoci a concludere possiamo dire che la Serao si occupò di letteratura e giornalismo in un ambiente declinato al maschile, con tutte le pressioni del caso, e nel 1887 a Gaetano Bonavenia confessò: "conquistò il mio posto a forza di urti, di gomitate [...] senza nessuno che mi aiuti o quasi nessuno. Ma tu sai che io non do ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovinotto".

D’altro canto l’operazione realizzata con *Il ventre di Napoli* fu sicuramente poco ortodossa: nell’epoca del *Verismo* la Serao

rinunciò ad un romanzo rigorosamente realista e raccontò la vita napoletana con gli occhi di chi non nascose il proprio coinvolgimento emotivo, ma si prefisse comunque l'obiettivo di fare informazione. Guardò all'esperienza di Zola e ai suoi umili protagonisti, ma scelse una strada diversa: non il romanzo, piuttosto l'inchiesta giornalistica. S'inserì entro il filone della letteratura meridionale nel periodo in cui si accesero i riflettori sul sud e le sue miserie, proponendosi come destinatario della sua inchiesta anzitutto il Governo al quale dedicò il suo schietto *J'accuse*, costruito con notevole vigore stilistico.

A distanza di vent'anni *Il ventre di Napoli* conobbe delle aggiunte: nuovi articoli che sintetizzavano cosa il *Risanamento* avesse cambiato. Si ebbe una prima edizione tutta napoletana con casa editrice Perrella nel 1905 e una ristampa nel 1906. La seconda edizione pagine manca della verve iniziale e la lingua si fa più raffinata, ricercatamente toscanizzata e privata della *crusca* dialettale. Forse alla ricerca di accettazione, anche lei finì per sciacquare i panni in Arno.

Quali che siano le origini di tale cambiamento, non si discute il ruolo che ebbe nell'ambito della cultura nazionale. Le tirature dei suoi giornali eguagliarono ben presto il numero di copie del giornale nazionale, *Il Corriere della Sera*.

Risulta evidente quanto sia stato grande il suo contributo al giornalismo italiano e all'inchiesta, in particolar modo in un territorio che sin dalla sua origine come nazione unita visse la tribolata connivenza tra politica e organizzazioni malavitose. Il più grande merito della Serao è sicuramente di aver invigorito il giornalismo d'inchiesta: quel tipo di scrittura tanto potente che, per il suo valore informativo e la sua chiarezza linguistica, sempre è stato capace di incidere fortemente sulle importanti questioni sociali.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alisio, G. (1976). *Aspetti della cultura architettonica dell'800 a Napoli: il risanamento e l'ampliamento della città*. Roma: Etas Kampass.
- Blasco Ibañez, V. (Ed.). (1816). *En el pais del arte*, Valencia: Prometeo.

- Borlenghi, A. (1961). *Narratori dell'Ottocento e del primo novecento*, vol.64 tomo IV. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Buzzi, G. (1981). *Invito alla lettura di Matilde Serao*. Milano: Mursia.
- Croce, B. (1951). *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza.
- Croce B. (1985). L'agonia di una strada. In *Napoli nobilissima*, vol. III, Napoli.
- De Blasi, N. (2013). Persistenze e variazione a Napoli (con una indagine sul campo). *Italienisch*, vol. 35, 75-92.
- De Blasi, N. (2012). *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carrocci.
- De Nunzio Schilardi, W. (1986). *Matilde Serao giornalista*. Lecce: Milella.
- De Nunzio Schilardi, W. (1998). *L'invenzione del reale*. Bari: Palomar.
- Di Giacomo, S. (30 novembre – 1 dicembre 1893). Vedi Napoli e poi... Gli ultimi fondaci. *Corriere di Napoli*. 190-193.
- Eco, E., Pezzini, M., Pozzato, M. P. (1979). *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Firenze: La nuova Italia.
- Fino, L. (2015) *Trasformazioni urbane a Napoli dal 500 all'800*. Napoli: Grimaldi.
- Fusco, L., Moccia, F. D. e Polito S. (1984). *Dietro il risanamento: i quartieri bassi di Napoli*. Napoli: Litografie artistiche napoletane.
- Lepre, A. (1969). *Storia del Mezzogiorno e del Risorgimento*. Roma: Editori Riuniti.
- Lupo, S. (1998). *Storia del Mezzogiorno, questione meridionale, meridionalismo*, in *Meridiana*, vol. 32. Recuperato da: <http://www.rivistameridiana.it/files/Lupo,StoriadelMezzogiorno.pdf> [Data di consultazione: 1/03/2017].
- Olivieri, M. (1990). *Tra libertà e solitudine. Saggi su letteratura e giornalismo femminile: Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Clotilde Marghieri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Marini, Q. (1995). Postfazione del curatore. In Q. Marini (Ed.), *Il ventre di Napoli (65-83)*, Pisa: Ets.
- Infusino, G. (1981). *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*. Napoli: Guida.
- Munthe, A. (2012). *La città dolente*. Atripalda: Mephite.
- Palermo, A. (1971). *Storia di Napoli*. Firenze: Fratelli Guerrini.
- Papa Malatesta, V. (2000). Alle origini di "Napoli Nobilissima": i verbali della redazione dal 1891 al 1893. *Napoli nobilissima: rivista di tipografia ed arte napoletana*, vol. 1, 31-44.
- Serao, M. (2002). *Il ventre di Napoli*, ed. curata da P. Bianchi. Cava de' Tirreni: Avagliano.
- Sabbatino, P. (2008). *Le città indistricabili*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.



- Scarfoglio, E. (1990). *Il libro di Don Chisciotte*. Napoli: Liguori.
- Villari, P. (2013). *Le Lettere Meridionali ed altri scritti sulla questione sociale*. Recuperato da:  
[http://www.eleaml.org/rtfne/2013\\_stampa/pasquale\\_villari\\_1878\\_lettere\\_meridionali\\_scritti\\_2013.pdf](http://www.eleaml.org/rtfne/2013_stampa/pasquale_villari_1878_lettere_meridionali_scritti_2013.pdf) [Data di consultazione: 1/03/2017].
- Wharton, E. (1998). *A Backward Glance. An Autobiography*. New York: Touchstone.
- Zola, E. (1994). *Il ventre di Parigi*. Milano: Bur.



ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, MEDIADORA  
TEATRAL ENTRE ESPAÑA E ITALIA  
ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, THEATRICAL  
MEDIATOR BETWEEN SPAIN AND ITALY

Irina FREIXEIRO AYO

*Universidad de Santiago de Compostela*

*Resumen:* El presente estudio abordará la obra de Orsola Cortesi Biancolelli, cónyuge de Domenico Biancolelli, ambos integrantes de la compañía teatral Fiorelli-Locatelli de París. Este trabajo, tras repasar brevemente algunos aspectos biográficos de interés de la autora, se centrará en el estudio de su obra *La bella brutta*, una traducción-adaptación de lo obra *La hermosa fea* de Lope de Vega, prestando especial atención a los aspectos más relevantes e innovadores, tanto desde un punto de vista dramático como espectacular de la adaptación italiana.

*Palabras clave:* Orsola Biancolelli, Teatro italiano, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

*Archivo del Teatro Pregoldoniano.* ARPREGO, FFI2014-53872-P.

*Abstract:* The present study will broach the play of Orsola Cortesi Biancolelli, spouse of Domenico Biancolelli, both components of the Fiorelli-Locatelli theatrical company in Paris. This essay, following a brief summary of some interesting biographical anecdotes regarding the author, will focus on the study of her play *La bella brutta*, a translation-adaptation of the Spanish play *La hermosa fea* by Lope de Vega. Particular attention will be paid to the most innovative and relevant theatrical elements that are present in the italian adaptation.

*Key words:* Orsola Biancolelli, Italian theatre, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

*Archivo del Teatro Pregoldoniano,* ARPREGO, FFI2014-53872-P.

Italia fue uno de los primeros países europeos en aceptar la presencia femenina dentro del ámbito teatral. La introducción de la mujer en escena suponía una mayor verosimilitud y acababa con la ambigüedad sexual fruto de los enredos amorosos interpretados exclusivamente por varones. Esta innovación en el elenco de actores tuvo lugar a mediados del Renacimiento; actrices como Vicenza Armani (1530-1569), Vittoria Piisimi (?-?), Barbara Flaminia (1562-1584) o Isabella Andreini (1562-1604) pasarían a la historia como las pioneras en subirse a las tablas italianas (cfr. Ferrone, 2014: 40-51).

Por otra parte, también en la fase central del Renacimiento en Italia se observa un significativo incremento en el número de escritoras respecto a épocas anteriores debido, fundamentalmente, a la invención de la imprenta y la codificación del vulgar como lengua literaria, lo que facilitó paulatinamente la incorporación de determinados sectores de la sociedad al ámbito literario (Rubín Vázquez de Parga, 2015). No obstante, tal y como sucedía en el caso de las actrices, las escritoras también se ven relegadas a un segundo plano; eran ignorados sus trabajos de carácter más objetivo y académico y sólo se mostraba aprecio hacia aquellos más cercanos a una dimensión espiritual o sentimental, debido al prejuicio de que la mujer era un ser sensible que poseía únicamente la capacidad de expresar sus sentimientos. Hemos de aclarar también que, cuando hablamos de autoras, nos referimos a un grupo de mujeres reducido: aquellas que pertenecían a la aristocracia, a la alta burguesía o a la vida religiosa y que, por lo tanto, contaban con acceso a la educación.

A pesar de lo dicho hasta ahora, existen algunos nombres femeninos que destacaron dentro del panorama teatral italiano, siendo aclamados y valorados por la crítica de la época y considerados al mismo nivel que los de los actores y autores varones. Se trata del caso, por ejemplo, de Antonia Tanini Pulci (1452/54-1501), la única mujer cuya obra teatral fue publicada en la Italia del siglo XV (cfr. Rubín Vázquez de Parga, 2015), que fue autora, especialmente, de *sacre rappresentazioni*, interpretadas dentro de los conventos. Otro ejemplo de autora de teatro, y en este caso también actriz y poetisa, es el de Isabella Andreini, considerada como la más grande intérprete dentro de la esfera de las polimórficas manifestaciones de la *Commedia*

*dell'arte*. La actriz principal de la compañía *de' Gelosi* fue una de las pocas mujeres que exploró también el campo de la filosofía. Sus poesías y, en especial, su favola pastorale *Mirtilla* (considerada su obra maestra) fueron aplaudidas por autores de la talla de Torquato Tasso, Chiabrera o Marino. Otro nombre a destacar es el de Brigida Bianchi (1613- 1703), que no solo compartió época con la autora en la que se centra el presente estudio, sino también escenario tanto en Italia como en París. Bianchi, actriz, dramaturga y poeta, es especialmente conocida por su colección de poesías *I rifiuti di Pindo* (1666), dedicada a Luis XIV. Su producción teatral, como en el caso de Biancolelli, se reduce a una traducción-adaptación de una obra española, titulada en su forma italiana *L'inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita* (1659).

Orsola Cortesi (Coris) Biancolelli (cfr. Ferrone, 2014: 280-282; Gambelli, 1993: 277-281) nace en Boloña en 1630 en el seno de una familia de actores. Su madre Barbara Minuti encarnaba a Florinda, una *innamorata*, y su padre, Antonio Cortese a Bagolino, un *primo zanni*. Este, sin embargo, muere al poco de nacer Orsola y su madre, tiempo después, vuelve a casarse con otro actor: Bernardino Coris, quien actuaba bajo el nombre de Silvio, un *innamorato*. Este es el motivo por el que Orsola aparece mencionada de forma diversa en los distintos textos, a veces como Cortesi, a veces como Coris y en la mayoría de los casos como Biancolelli, el apellido que adquirió tras su matrimonio. A su vez estos apellidos aparecen acompañados por dos nombres diferentes: o bien Orsola, o bien Eularia, el papel que desempeñaba sobre el escenario. Tal diversidad onomástica acarrea dificultades para la reconstrucción biográfica de la autora, ya que da lugar a confusiones tales como la que se encuentra en las *Notizie storiche de' comici italiani*, en las que Francesco Bartoli, llevado por la identidad del apellido, la confunde con la hermana de Niccolò Biancolelli<sup>1</sup>.

No abundan los datos biográficos sobre Orsola Coris Cortesi (la mayoría de los documentos que han perdurado hasta hoy

---

<sup>1</sup> “Questa Comica fu sorella di Niccolò Biancolelli, e nubile fu chiamata in Francia ai servigi di Luigi XIV”, (Bartoli, 1781: 126). El mismo error se encuentra, quizá porque sigue a Bartoli, en Colomberti, 2009.

describen actuaciones específicas, pero pocos aspectos personales de la actriz); no obstante, encontramos numerosas referencias de diferentes autores y personajes públicos de renombre al talento de la actriz y a su belleza física. Según los datos ofrecidos por Silvia Carandini (Andreini, 2006: 26) uno de sus primeros papeles protagonistas fue el de Maddalena en *La Maddalena lasciva e penitente* de Giovan Battista Andreini. Esta actuación tuvo lugar en Milán en 1652, donde fue aplaudida una Orsola que contaba solo con catorce años de edad. Es importante señalar que Leopoldo de' Medici se refirió a la compañía con la que Orsola trabajaba en Italia como “quelli della Ularía” (Mamone, 2016: 622) o como la “compagnia d'Eularia” (Mamone, 2003: 320-321), confirmando la distinción de la actriz entre los demás actores con los que trabajaba.

Sus actuaciones, en las que combinaba la interpretación con el canto, tuvieron lugar a lo largo de diversas ciudades italianas, especialmente al norte de la península (Milán, Bolonia, Florencia, Livorno, Lucca y Roma), hasta que en 1661 se traslada a París junto con Giacinto Bendinelli, Giovanni Andrea Zanotti y Patrizia Adami, ciudad en la que se incorporan a la compañía Fiorelli-Locatelli formada por actores de renombre como Tiberio Fiorilli, Domenico Locatelli, Angelo Agostino Lolli, Giovan Battista Turri, Virginio Turri, Marco Romagnesi, Brigida Bianchi (con quien Orsola ya había trabajado en Italia), Lorenza Isabella del Campo y el francés François Mansac (cfr. Guardenti, 1990: 19). En este nuevo ambiente sigue interpretando, alternándose con Bianchi, el papel de *prima amorosa*. A esta compañía se une meses más tarde Giuseppe Domenico Biancolelli, el famoso *Arlecchino* aplaudido con entusiasmo por el mismo Luis XIV, con el que Orsola contraerá matrimonio el 2 de abril de 1663. La pareja tuvo ocho hijos, de los cuales tres fueron también actores, entre ellos dos mujeres: Francesca Maria Biancolelli y Caterina Biancolelli, una de las *Colombina* más célebres del teatro italiano en Francia.

Es también en París, en 1665, donde Cortesi Coris desarrollará su papel como autora: traduce y adapta *La hermosa fea* de Lope de Vega, bajo el título de *La bella brutta*, de la que nos ocuparemos más adelante. En 1680, a pesar de poseer todavía su residencia boloñesa, Orsola recibe la nacionalidad francesa, tierra

en la que ya se había asentado trayendo consigo a su hermana<sup>2</sup>, a su madre y a su padrastro.

Tras la muerte de su marido en 1688, siguió durante algunos años más en los escenarios: de hecho, en 1694 todavía formaba parte de la compañía, ya que aparece presente en la reunión que tuvo lugar el 27 de octubre de ese año tras las publicaciones no autorizadas de Evaristo Gherardi (cfr. Guardenti, 1990: 22-24). En 1704 Orsola se retira al convento de las *Filles-de-la-visitation* en Montargis donde se reúne con su hija Maria Apollina. Allí permanece hasta su muerte, en 1718 a los ochenta y seis años de edad, provocada por varias parálisis, responsables, entre otras cosas, del olvido de la lengua francesa durante sus últimos meses de vida.

La obra de Orsola, *La bella brutta*, es una traducción-adaptación de la comedia palatina *La hermosa fea* de Lope de Vega. La elección de esta obra por parte de la actriz italiana probablemente no sea consecuencia del azar, sino que parece determinada por un interés de tipo personal: Biancolelli interpretaba a Eularia, una de los *innamorati*, y en la obra de Lope, Estela, el equivalente a la enamorada, tiene un papel coprotagonista junto a Ricardo; en caso de llevar esta obra a los escenarios franceses, Orsola probablemente daría vida a la protagonista femenina.

La primera edición de *La bella brutta*<sup>3</sup> fue publicada en París por Guglielmo Sassier en 1665, dedicada a *la Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre*<sup>4</sup>. Las siguientes ediciones confirman el éxito, al menos a nivel editorial, de su adaptación, ya que fue de nuevo publicada en 1666 por el mismo impresor, y cuatro años más tarde en Bolonia por Giacomo Recaldini, dedicada esta vez a Cesare Mezamici, abad de la catedral de Ímola.

---

<sup>2</sup> Sabemos que Orsola tenía una hermana, Alessandrina, desvinculada completamente de la vida teatral, pero con la que la autora mantenía una importante relación afectuosa (cfr. Rasi, 1897: II, 57).

<sup>3</sup> Para la realización de este artículo hemos utilizado la *princeps* de la obra (Biancolelli, 1665). El testimonio que se ha utilizado de la obra española es De Vega, 1930: 239-268. En ambos casos, transcribimos diplomáticamente.

<sup>4</sup> Se refiere a la madre de Luis XIV, Ana de Austria, consorte de Luis XIII.

En las primeras dos ediciones el texto viene precedido de un madrigal escrito por Monsieur di Pelletier, en el que se alaba la adaptación a manos de la italiana:

Que puis-je dire icy de ce petit Ouvrage,  
Sinon qu'il m'a trompé dès la première page,  
Et je le regardois avec quelque froideur:  
Mais après l'avoir leu hautement je proteste,  
Que dans le titre seul on trouve la laideur,  
Et qu'une Beauté éclatte en tout le reste (Biancolelli, 1665: [9]).

La elección de una obra de Lope de Vega por parte de Biancolelli no constituye un hecho aislado dentro del panorama literario italiano, pues tenemos constancia de la traducción de treinta y cinco obras lopianas en la Italia del siglo XVII (Antonucci, 2014: 83-85), superando en número a las veintinueve obras traducidas de Calderón.

*La hermosa fea* expone el astuto plan del príncipe Ricardo en su intento de enamorar a la duquesa Estela. En vez de presentarse ante esta con elogios y alabanzas, tal y como hacen sus demás pretendientes, decide hacerse pasar por Lauro, un criado del príncipe (quien no disgusta a la duquesa), y esparce el rumor, con la ayuda de su criado Julio y del galán Octavio, de que el príncipe ha descrito a la joven como “fea”. De este modo, una Estela vengativa intentará enamorar a Ricardo con la intención de dejarlo en evidencia ante el altar y ante toda la corte. Ambas partes cumplen con su plan, que finaliza con la confesión de las verdaderas intenciones de Ricardo y el enamoramiento de ambos personajes. Tal y como es frecuente tanto en Lope como en la comedia italiana, el argumento aparece acompañado de una trama menor: los intentos de cortejo de Octavio hacia la dama de Estela, Celia.

En el prólogo a *La bella brutta*, la autora-traductora, además de expresar su admiración por el teatro español (“Non si può à meno di non ammirare la felicità, con che gli Spagnuoli sono riusciti sul Theatro. Di là ci vengono que' soggetti, che sono riceuuti più volentieri, e le rappresentationi più belle” (Biancolelli, 1665: [6]), anticipa las disimilitudes que el lector encontrará a lo largo de la obra respecto a la original



justificándolas con la siguiente explicación: “L’ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con vna totale obediencia alle altrui parole essendo troppo diuerse fra gl’huomini le maniere d’esprimersi” (Biancolelli, 1665: [6-7]). Sigue a esta explicación una *humilitas* autorial adelantándose a las posibles críticas de su traducción:

... Io sò, che la trouerai diffettosa, ne io ardirei pretendere, che dà me vscisse cosa, qual non fosse imperfetta. Compatisci i falli della mia penna, come tante volte hai compatiti quelli della mia lingua<sup>5</sup>. Io non son quì per sostenere, che questa sorte di componimento sia vualmente permesso alla prosa, che al verso (Biancolelli, 1665: [7]).

Como Orsola indica en el prólogo al lector, una de las modificaciones que presenta la adaptación italiana es la forma textual: mientras que la obra española está escrita en verso, la italiana aparece redactada en prosa. La explicación de este cambio se encuentra en la naturaleza del teatro italiano: este tendía a reservar la prosa para la comedia y el verso para la tragedia y el melodrama. Esta innovación responde, por lo tanto, no a motivaciones personales de la autora, sino al propio gusto del público italiano.

La gran mayoría de las modificaciones que Biancolelli realiza tienen como función aclarar ciertos aspectos retóricos y argumentales de la obra española. Orsola parece querer guiar al público italiano por los ‘enredos’ de Lope facilitando el camino a *La bella brutta* con recursos como las *amplificationes* en monólogos o diálogos clave para el desarrollo de la obra.

Como claro ejemplo, pensemos en la creación de una segunda escena en el primer acto, en la cual Ricardo, a través de un soliloquio, reflexiona sobre lo planeado en la escena anterior:

Perdonami amore, se bugiardo, e spergiuro ardisco coprire quelle ferite, che in me facesti sì grandi scusa se pur vorrei fingere di non conoscerti, quando ti prouo vn Dio tutto possanza, e tutto rigore [...] La Duchessa sdegna le lodi, non cura ossequij,

---

<sup>5</sup> Se refiere a los errores que pudo haber cometido durante su carrera de interpretación.

bisognaua cercare qualche cosa di più aspro, di più feroce per tentar l'animo di questa crudele. Vna rocca ben preparata contro gli assalti inimici, prouista di monitioni, e di genti non cederà à vn'aperta guerra; ben è meglio vedere se celatamente io possa introdur soldatesche per metterle à pezzi il pressidio, e disignorirmi d'essa. Vn acquisto si grande meritaua, che si stadiessero nuoui modi di farlo, e il premio delle mie pene è sì bello, che tutte si ponno soffrire per guadagnarlo (Biancolelli, 1665: act. I, esc. 2<sup>a</sup>, 6-7).

Otro ejemplo de aclaración argumental puede observarse en la duodécima escena del mismo acto. Mientras que en la obra española Ricardo narra la supuesta vida del ficticio Lauro sin interrupciones, en la italiana este monólogo se alterna con breves intervenciones de la duquesa con el objetivo de subrayar los aspectos más relevantes de la extensa explicación del personaje principal y así facilitar su comprensión por parte del público, aligerando al mismo tiempo la monotonía de la intervención del príncipe:

*Ric.* Ella mi condanna; ma d'vn non molto grande mancamento, che facilmente ogn'errore si scusa, sopr'amor la colpa si rimette. Amore è stato cagione del seguito. Amore, quel gran Dio, quel supremo Monarca, quell'arbitro dell'Vniuerso, che tutto dispone, e regge a sua voglia, e come poteu'io resisterle, se niun le resiste?  
*Duc.* Dicono ueramente, che quest'amore hà gran potere, io non giunsi ancora a'saperlo.

*Ric.* Egli non l'hà, che ben grande, e chi sà, che vn giorno non si facci conoscere ancora a V.A. colpo che giunge più tardi è spesso più pesante. In quel giorno, in cui il Prencipe fù curioso di vedere V.A. mentre era a caccia io mirai non lungi dà voi Dama così bella che i miei occhi ne furon subito sorpresi tutta turbata la mente. Mi parue vna Ninfa de boschi, anzi Diana stessa, ne saprei dire a bastanza, qual succedesse in me, e commutione, e stupore [...] si cacciò nel mio cuore quel dardo, che parue andasse a penetrar l'altrui viscere, e mentre altri langue io mi confesso, e vinto, e preso.

*Duc.* Fù dunque quella non caccia di belue; ma d'huomini? (Biancolelli, 1665: I, 12<sup>a</sup>, 32-33).

Aunque en este último ejemplo las innovaciones de Biancolelli crean una atmósfera más fresca y entretenida para un público que se cansa de extensos monólogos, sus aportaciones suponen en general un mayor tiempo en escena para los personajes, alejándose así del tan característico dinamismo lopiano, consistente en escenas rápidas que se suceden sin ningún tipo de pausa. Esto, junto con el uso de la prosa, ralentiza considerablemente el ritmo de la de Orsola.

Ampliar el discurso o añadir nuevas partes no es el único recurso que Biancolelli emplea para facilitar la comprensión del desarrollo argumental de su *Bella brutta*. En la novena escena del primer acto el proceso se verifica en sentido opuesto al visto hasta ahora, ya que se reduce el discurso de Julio y se simplifican las prolijas metáforas utilizadas para describir la belleza de la duquesa, probablemente porque la barroca retórica de la fuente española era excesiva para el gusto más moderado del Seicento avanzado, que en Italia caminaba hacia formas claramente preclásicas:

*La hermosa fea* (1630/32)

*Celia.* Tú a lo menos, no has tenido  
à la Duquesa por fea.

*Julio.* No quiera Dios, que me vea  
falto de tan gran sentido,  
que sólo pusiera un ciego  
en duda tanta hermosura.  
Es ángel de nieve pura,  
con dos estrellas de fuego;  
es de la Venus de Fidia  
retrato; y con más primor,  
higa del cristal de amor  
contra el ojo de la envidia.  
Es toda nácar lustrosa,  
en cuya boca también  
las bellas perlas se ven  
por celosías de rosa,

*La bella brutta* (1665)

*Cel.* [...] Tù certo confessi il  
medesimo non è vero?

*Giul.* Se è vero ah? Verissimo,  
quanto a me non saprei cò  
l'occhiale del Galileo trouar  
alcun difetto in questa  
signora. Quella fronte com'è  
ampia, quegl'occhi neri, e  
brillanti, le guancie vn misto di  
giglj, e di rose, la bocca vna  
porta di porpore. In fine mi  
dispiace non esser vn poeta,  
che li vorrei far sopra vn  
soneto. (Biancolelli, 1665: I,  
9<sup>a</sup>, 26).

cuyo dulce movimiento  
enseña un rojo clavel,  
que es intérprete fiel  
de su raro entendimiento.  
Sus mejillas encarnadas  
de manutizas parecen,  
cuando entre aljófares crecen  
del alba pura esmaltadas:  
y por no hacerlas agravios,  
te digo, que son más bellas,  
señora, que solas ellas  
compitieran con sus labios.  
Cuando a las manos te inclines,  
de tanta gracia están llenas,  
que con rayos de azucenas  
parece un sol de jazmines.  
Finalmente, su valor  
es de tan alta excelencia,  
que, sin pedirle licencia,  
ni tira, ni mata amor. (De  
Vega, 1930: jorn. I, 245-246).

Observemos en este fragmento que la referencia clásica a la Venus de Fidias es sustituida por una hipérbole protagonizada por el catalejo de Galileo<sup>6</sup>. Esta situación se repite durante toda la obra: todas aquellas referencias al mundo clásico vienen sustituidas, como el fragmento apenas mencionado, o simplemente eliminadas. Pensemos, por ejemplo, en la quinta escena del segundo acto. En la pieza española Estela pregunta a Ricardo (Lauro en esta ocasión) qué estaría dispuesto a hacer por defender su honor. Este responde:

Imagine vuestra Alteza  
las fábulas, o verdades  
de aquellas antigüedades,  
llenas de horror, y extrañeza;  
Imagine, que Teseo,

---

<sup>6</sup> Nótese aquí la manifestación de la curiosidad dentro del arte secentesco hacia las novedades científicas; de hecho, el catalejo de Galileo estaba ya presente, anacrónicamente, en el *Adone* de Marino.

va a matar al Minotauro,  
 y presume que de Lauro  
 espera el mismo trofeo.  
 Imagine, que desea  
 tener las manzanas de oro,  
 cuyo guardado tesoro  
 fué perdición de Medea.  
 Imagine, que pretende... (De Vega, 1930: II, 251).

En la versión italiana, Biancolelli suprime la pregunta con todas las referencias clásicas que la respuesta conlleva y enfoca el diálogo de forma diversa: la duquesa cuestiona la fidelidad de Lauro y este la confirma con alabanzas a su belleza y a sus virtudes (Biancolelli, 1665, II, 5<sup>a</sup>, 49-56). De todas formas, aunque estas dos escenas partan de puntos diferentes, llegan a la misma situación conclusiva, que Orsola reproduce prácticamente de forma literal: la petición de venganza por parte de Estela y el compromiso de llevarla a cabo de Lauro. La autora-traductora prefiere pulir la escena para plasmar lo esencial a nivel argumental y dejar a un lado los símiles de las deidades que probablemente los espectadores de la *Bella brutta* percibirían como un lastre retórico que no aportaba nada al desarrollo del *plot*.

No solo las referencias clásicas son evitadas, sino también aquellos fragmentos que tratan conceptos un poco más complejos o aquellos versos que albergan “agudezas”. Es el caso, entre otros, de la supresión de las alabanzas a la duquesa hacia el final de la primera jornada (De Vega, 1930: I, 247) o el juego retórico de Ricardo para poder representarse tanto a él mismo como a su álter ego (De Vega, 1930: III, 259-260).

Más allá de los casos de aclaración apenas tratados, encontramos una *amplificatio* al inicio de la obra que cumple la función de *laudatio* con intención de *captatio benevolentia*. Recordemos que la autora en el momento de su traducción residía en París, por lo que decidió elogiar la grandeza del reino de Francia. Se trataría, pues, de una innovación motivada por el contexto que vio nacer la obra:

*La hermosa fea* (1630/32)      *La bella brutta* (1665)

*Octau.* Fuera temeraria  
empresa,  
pero muy digna de ti.

*Ricardo.* Todo quanto en  
Francia vè  
no iguala con la Duquesa:  
Julio, ¿qué te ha parecido?  
(De Vega, 1930: I, 239).

*Ott.* Sarà bizzarra l'impresa; mà  
però degna di voi, che come  
passa passate tanto di  
conditione d'ogn'altro, così  
potete passarlo d'ardire.

*Ric.* In fine bisogna confessare  
ò Ottauio, che la Francia è  
vn'ammenissimo Regno,  
abbondante di ricchezze, e di  
popoli, tutto pieno da ogni parte  
di marauiglie; mà quelle che si  
vedono nella bellezza passano  
di gran lungo l'imaginazione,  
che mente humana sapesse  
formarne, ad ogni passo si  
ritrouano de gl'Angioli: onde  
credo certo, che il viuere in  
questi Paesi è vna vera  
beatitudine.

*Ott.* V. A. misura con'vna  
grande generosità tutte Le cose  
[...] à Principe di buon gusto.

*Ric.* Non saprei a bastanza  
esprimere quanto io l'ammiri,  
come ne meno saprei dire  
quanto io habbi trouata fra le  
donne più belle adorabile la  
Duchessa [...] Giulio, che ne  
pare? (Biancolelli, 1665: I, 1<sup>a</sup>,  
1).

En lo que respecta al decoro, recurso esencial en el teatro de Lope, la fidelidad al texto español es prácticamente total. El único personaje que se distancia del elenco a nivel de registro lingüístico es Julio, que pertenece a una clase social inferior al resto de personajes. En *La bella brutta* es también Giulio quien

emplea un registro más coloquial; no un estilo grosero u obsceno como se podría esperar de un personaje cercano a la figura del *secondo zanni*, sino más sencillo, con un léxico más simple y una sintaxis menos compleja que la usada por los compañeros de escena.

Todas las innovaciones introducidas por Biancolelli en su adaptación responderían a la necesidad de adaptar la obra a un público con un horizonte de expectativas lógicamente diferente al de la audiencia a la que se dirigía Lope. Tenemos que tener presente que Orsola escribía para un público francés, que no llegaba a dominar completamente la lengua italiana, por lo que se enfrentaba a un auditorio más impaciente que rechazaría largos monólogos y soliloquios y que, muy probablemente, a su vez necesitaría mayor énfasis en las partes claves de la obra para una completa comprensión de una trama caracterizada por malentendidos y dobles roles de los personajes.

Adaptándose a estas circunstancias, Orsola reproduce con fidelidad pequeñas intervenciones, mientras que parafrasea y dilata con el objetivo de aclarar las secciones más amplias y de mayor complejidad; también sustituye aquellos recursos retóricos que puedan causar problemas de comprensión. Como resultado, su versión de *La hermosa fea* es más extensa, pausada y más fácilmente accesible al público. Se pierde, como ya se ha mencionado, esa rapidez y dinamismo que predomina en la producción teatral de Lope, así como algunas de las ‘agudezas’ presentes en la obra.

De todas formas, comparando *La bella brutta* con el resto de versiones lopianas italianas (piénsese por ejemplo en las múltiples adaptaciones a manos de Cicognini), la obra de Biancolelli se presenta como una de las traducciones más fieles del autor español, respetando el orden de las intervenciones y procurando una coincidencia de contenido en cada una de ellas. Se trata pues, de un trabajo que se aleja notablemente del concepto de traducción que aplicaban los dramaturgos italianos a la hora de versionar las populares y aclamadas obras españolas. *La bella brutta* es la única producción literaria de Orsola, pero es un trabajo suficiente como para demostrar el conocimiento del gusto del público y de sus exigencias, propio de una mujer que dedicó toda su vida a las tablas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreini, G. B. (2006). *La Maddalena lasciva e penitente*. Bari: Palomar.
- Antonucci, F. (2014). ¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII? *Criticón*, 122, 83-96.
- Bartoli, F. (1781). *Notizie storiche de'comici italiani*. Padova: Conzatti.
- Biancolelli, O. (1665). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Parigi: Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1666). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Parigi, Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1669). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Bologna: Giacomo Recaldini.
- Colomberti, A. (2009). *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*. Roma: Bulzoni.
- De Vega, L. (1930). *Comedia Famosa La Hermosa Fea*, en *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Ferrone, S. (2014). *La commedia dell'Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Gambelli, D. (1993). *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*. Roma: Bulzoni.
- Guardenti, R. (1990). *Gli Italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. Roma: Bulzoni.
- Mamone, S. (2003). *Serenissimi fratelli principi impresari: Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*. Firenze: Le lettere.
- Mamone, S. (2013). *Mattias de' Medici, "serenissimo, vero mecenate dei virtuosi"*. Firenze: Le Lettere.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani*. Firenze: Fratelli Bocca.
- Rubín Vázquez de Parga, I. (2015). Grupo de Investigación escritoras y escrituras. Recuperado de [www.escritorasyescrituras.com/las-mujeres-del-renacimiento-italiano-teatro-espacio-emancipacion](http://www.escritorasyescrituras.com/las-mujeres-del-renacimiento-italiano-teatro-espacio-emancipacion) [Fecha de consulta 16/02/2017].



UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA  
FEMMINILE TRA SCENA E LIBRETTI A STAMPA:  
L'EDIZIONE GENOVESE DI *ARTEMISIA*, DRAMMA  
MUSICALE DEL SEICENTO

A PRE-TEXT TO TEST FEMALE PRESENCE  
BETWEEN SCENE AND PRINTED LIBRETTOS:  
THE GENOESE EDITION OF *ARTEMISIA*,  
A SEVENTEENTH CENTURY MUSICAL DRAMA

Monica GALLETTI

*Universidad de Alcalá de Henares*

*Riassunto:* L'articolo sviluppa una tesi e una strategia documentale per contribuire al paradigma concettuale femminista. Tema è la presenza femminile nei mestieri dell'arte e i suoi rapporti con la committenza, anch'essa talvolta femminile. Il Seicento italiano restituisce un'intricata rete di rapporti sociali tra artisti e patroni, complice l'elevata instabilità politica che causava un'alta mobilità sociale di letterati e artisti, sempre in cerca di protezione. Si analizzano gli elementi paratestuali: i paratesti dei libretti a stampa possono essere territorio sinergico e fecondo di ricerca per chiarire le dinamiche teatrali e i ruoli femminili dentro e fuori dalla scena in un secolo -il Seicento- sempre negletto nelle trattazioni di storia della musica e del teatro italiano.

*Parole chiave:* Donne, libretti d'opera, paratesti, Seicento, femminismo.

*Abstract:* The paper develops a thesis and a documentary strategy in order to contribute to the feminist conceptual paradigm. The theme is the esteem of the feminine presence in theatrical and musical art and its relationship with buyers, sometimes also feminine. The Italian Seventeenth Century discloses a complex network of social relations between artists and patrons, because of the high political instability that caused the remarkable social mobility of literates and artists, always looking for protection.

The study analyzes paratextual elements: the paratexts of the printed librettos can be a fruitful field of interdisciplinary research, in order to focus in the best way theatrical dynamics and female roles on stage and in the society in the Seventeenth Century, that is always a neglected period in the treatises of history of music and of Italian theatre.

*Key words:* Women, librettos, paratexts, Seventeenth Century, feminism.

Spunto per questa riflessione sul paratesto al femminile è l'unione di un evento occasionale con un'impostazione metodologica che fa oggetto della bibliografia lo studio storico dei libri e del loro uso.

L'occasione è la scoperta di un esemplare dell'unica -così pare- edizione genovese del libretto a stampa del dramma musicale secentesco *Artemisia*; la stampa di questo testo drammatico è dovuta alla rappresentazione dell'opera al Teatro Falcone di Genova nel 1665, ma ciò che lo rende interessante è la dimensione dialogica che s'instaura nella parte paratestuale -la dedica- tra due figure femminili: la cantatrice protagonista dell'opera -che di fatto ne è editrice- e la nobildonna genovese che riceve l'omaggio.

L'articolo sviluppa una tesi e una strategia documentale per contribuire al paradigma concettuale femminista.

Tema è la presenza femminile nei mestieri dell'arte e dei suoi rapporti con la committenza, anch'essa talora femminile. Il Seicento italiano mostra un'intricata rete di rapporti sociali tra artisti e patroni, complice l'instabilità politica che causa un'alta mobilità sociale di letterati e artisti, sempre in cerca di protezione.

Si analizzano gli elementi paratestuali, perlopiù dediche a stampa (ma non solo), uniche testimonianze dell'effimero panorama teatrale dell'epoca. Sono fonti preziose per la valenza del circuito comunicativo che rivelano e per la determinazione di emittenti e destinatari: per le componenti delle compagnie teatrali, i cui nomi solo dagli anni Ottanta del secolo XVII appariranno nei libretti a stampa, si tratta dell'opportunità di esistere storicamente, mai banale per le donne.

Quest'indagine seminale sull'attività teatrale femminile nei suoi rapporti con la committenza ha comparato le notizie contenute in due repertori drammaturgici a stampa del secolo XVIII (Quadrio, 1752 e Allacci, 1755) a un OPAC nazionale (Sbn) e un METAOPAC internazionale (Karlsruhe virtueller Katalog); è emerso un quadro di una presenza femminile non irrisoria nella promozione dell'attività artistica.

È una testimonianza non banale, considerata l'ostilità della cultura ufficiale nei confronti delle donne in generale, e in particolare delle artiste, in un'epoca che vide il 1676 come l'anno in cui il papa ristabilì il divieto per le donne di calcare il palcoscenico (risalente al 1587 e poi caduto in disuso), favorendo così l'avvento dei castrati e in cui anche gli uomini delle compagnie teatrali espressero talora pesanti giudizi sull'onesta delle cantatrici: come esempio ricordiamo che l'impresario Fulvio Testi, in una lettera al duca di Modena nel 1633, afferma che le cantatrici "si prendono piacevole licenza".

La lettura dialettica tra restrizioni trasgredite e libertà imbrigliate prosegue se pensiamo a quanto fosse difficile per le donne ricevere un'istruzione e in specie un'istruzione musicale.

Ciononostante, coloro che superarono ostracismi e ostacoli e giunsero ai palcoscenici e ai torchi a stampa spesso si fecero editrici di se stesse e alcuni casi sono davvero intriganti.

**Francesca Caccini.** Cantante, ebbe una scuola di canto e fu compositrice; scrisse la partitura di *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (forse la prima opera lirica musicata da una donna), rappresentata nel 1625 a Villa di Poggio Imperiale di Firenze e richiesta da una committente illustre: la granduchessa Maria Maddalena d'Austria (Saracinelli, 1625). La Caccini fece pubblicare anche la partitura (Caccini, 1625); tra gli esecutori vocali -evento raro allora- non vi era alcun castrato.

**Anna Maria Sardella.** Cantatrice, nel 1653 interpretò Campaspe nel dramma musicale *Alessandro vincitor di se stesso* e nel 1654 ne fece pubblicare a Firenze il libretto (Sbarra, 1654), le cui musiche erano dell'amico Pietro Cesti. La Sardella fu autrice della dedica al secondogenito maschio del Granduca di Toscana, amante e patrocinatore del teatro.

**Brigida Bianchi.** L'attrice scrisse la tragicommedia *L'inganno fortunato* (Bianchi, 1685), adattamento di un'opera spagnola non esplicitata. Nel libretto a stampa parigino del 1659 -poi ripubblicato nel 1685 a Bologna- la Bianchi scrisse anche l'Avvertimento al lettore, nonostante o forse a causa del pregiudizio maschile sull'incapacità femminile "di accostarsi alla Perfezione"; nel caso poi qualcuno avesse chiesto "qual ardire hai dunque preso di pubblicare le tue scipitezze?", lei avrebbe potuto replicare:

Adagio. Quanto alle Poesie la Musica m'hà dato l'impulso di comporle [...] la confidenza di stamparle [...]. Quanto alla Comedia io te la dono ingenuamente per una piccola vanità dell'isperienza, c'hò della Scena: acquistata con una particolare attenzione, e non senza qualche studio [...] se si venisse à confronto co'l soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto, che à trasportare, si troverebbe tanta diversità, che accusaresti la mia troppa licenza. Voglio perciò lasciarti incerto del luogo, ove io hò ricavato la invention [...] chiuque tu sei, mio Lettore, converti il rigore in compassione; e se non ti trovi assai rispettato in questo discorso, qual usa sempre del tù: [...] la riverenza del mio cuore [...] ti tratta negl'istessi termini, che favella con quel Dio, da qual ti prega il colmo d'ogni felicità. Aurelia. (Bianchi, 1685: cc. a5v-a8r)

**Angela Orso.** Attrice ferrarese, nel 1669 ripubblicò *Con chi vengo, vengo* (Orso, 1669), traduzione e adattamento della commedia di Calderón *Con quien vengo, vengo* e vergò anche la lettera al lettore, a cui ricorda l'evento scenico: "Mi vedesti sopra i palchi con occhio benigno, guardami hora cò lo stesso sotto de Torchi" (Orso, 1669: c. A2r), certa che la diffusione a stampa dell'opera eviterà nuove critiche e porterà alla benevolenza dei lettori.

**Domenica Costantini.** Attrice -detta "Corallina"-, firmò la dedica a Giovanni Giustiniani nel libretto a stampa della favola musicale *Il Natale de' fiori* del 1669 (Salvadori, 1669).

Giulia De Caro. Cantatrice -detta Armonica-, scrisse la dedica del libretto a stampa di *Marcello in Siracusa*, edito a Napoli nel 1673, dedicato al Viceré, a cui offrì "tratti d'anima ossequiosa", "invece di tratti di penna erudita", e chiese di gradire le sue

“incessanti fatiche”, frutto di virtù e “del potere del [suo] poco talento” (Cicinelli, 1673: cc. a3r-a4v).

**Margherita Costa.** Poetessa, commediografa e virtuosa di canto, scrisse e pubblicò molte opere, tra cui il dramma per musica *Flora feconda*, dedicato a Vittoria Della Rovere (Costa, 1640).

**Anna Rosa Bella Villa.** Attrice e autrice del libretto *Antemio in Roma* e della prefazione allo stesso, pubblicato a Novara nel 1695 e dedicato alla signora Rosalia Pignatelli (Bustico, 1922: 3), interpretò il personaggio di Rosena nella rappresentazione al Teatro Novo di Novara (Bella Villa, 1695?).

Da questo breve *excursus* si vede che potente recupero di letture significativamente informative ci consentono i paratesti dei libretti a stampa, in linea con l'intuizione di Genette sulle potenzialità di tali elementi per facilitare e promuovere la ricezione di un testo e in questo caso di una rappresentazione (Genette, 1989). Il paratesto privilegiato nei libretti è la dedica, prova del rapporto che le opere letterarie instaurano con il mondo sociale.

Proprio la dedica che la cantatrice Francesca Cervini fa alla nobildonna Emilia Lercari, nel libretto a stampa del dramma musicale *Artemisia* pubblicato a Genova nel 1665, è lo spunto di quest'indagine. La dedicante è stata Artemisia nella rappresentazione genovese e la dedicataria è rappresentante dell'aristocrazia cittadina. La dedica a una nobildonna in questi libretti d'opera è una caratteristica tutta genovese, altrove accade di rado. Tra le destinatarie di questo microcosmo comunicativo: Maria Brigida Franzone Spinola (Spinola, 1665), Anna Giustiniani Adorno (Spinola, 1660?), Teresa Spinola Sauli (Nyon, 1788: 281), Anna Maria Balbi Durazzo (Aureli, 1666), Maria Francesca Pallavicino Durazzo (Minato, 1667), Paola Francesca Balbi Durazzo (Minato, 1668), Livia Grilla Doria (Lonati, 1678?), Teresa Raggi Saoli (Minato, 1678), Massimiliana Dorotea De Tilly Coloma (Cicognini, 1681), Anna Panfilia Doria (Corradi, 1681), le dame di Genova (Bernini, 1686), Maria Ottavia Brignole (Gisberti, 1675) e Maria Maddalena Doria (Totis, 1688). I dedicatari sono tuttavia solitamente tipografi, impresari, compositori, librettisti.

In una città dov'è lontano l'eco del secolo dei Genovesi<sup>1</sup>, l'oligarchia al potere, tramite la committenza artistica, ostenta gli emblemi del prestigio e del lusso: le dame dell'aristocrazia si ritagliano il loro posto speciale nel mondo del teatro, che è teatro in villa, ma anche Teatro Falcone<sup>2</sup>, primo vero palcoscenico genovese (1645/46), di poco successivo al primo teatro pubblico veneziano -il San Cassiano- inaugurato nel 1637. Il Falcone - proprietà degli Adorno- fu riservato al ceto aristocratico sino al 1677 (Pettorelli, 1911: 3) e vide un'intensa attività: molti gli spettacoli e molti i drammi in musica. Questi erano spettacoli costosi, per gli effetti scenici con complicati congegni e per la spesa per i cantanti. Nel 1678 una protesta rivolta al Minor Consiglio dice "in quest'anno di tanta miseria [...] sono costate tanto due donne, che se quello che hanno portato via due cantarine si fosse ripartito in due quartieri della città, si sarebbe sollevato migliaia di persone" (Pettorelli, 1911: 4).

Della cantatrice Francesca Cervini si sa solo che recitò il ruolo d'Artemisia nell'allestimento per il Falcone di Genova nel 1665, grazie alla firma della dedica: rimase un caso genovese isolato; per ritrovare nomi femminili in un libretto genovese attenderemo il 1688: ne *Il Muzio Scevola* (Minato, 1688) venne stampata la lista degli interpreti che cita le cantatrici Barbara Riccioni e Anna Maria Torri.

Nulla si sa delle artiste che avevano impersonato Artemisia nella prima assoluta del dramma musicale scritto da Nicolò Minato e musicato da Francesco Cavalli il 10 gennaio 1656 a Venezia, al Teatro di SS. Giovanni e Paolo (Minato, 1656)<sup>3</sup>, e

---

<sup>1</sup> Gli studi di Braudel e di Felipe Ruiz Martín pongono la città portuale di Genova al centro del mercato finanziario e del commercio nel "lungo Cinquecento".

<sup>2</sup> Si ha notizia di rappresentazioni al Falcone già dal 1645 e nel 1646 -periodo in cui i teatri veneziani erano stati chiusi- vi venne rappresentato *L'Orfeo* di Monteverdi. Il teatro nacque dalla trasformazione dell'antica Osteria del Falcone dove, già dalla seconda metà del Cinquecento, vi furono esibizioni di vario tipo, come era in uso nelle locande all'epoca; il 18 gennaio 1603 il nobile Gabriele Adorno ne acquisisce definitivamente la proprietà.

<sup>3</sup> Dedicato dall'autore a Ferdinando Carlo D'Austria, Arciduca dell'Austria Anteriore e conte del Tirolo dal 1646 al 1662, sposato con Anna De Medici, figlia del Granduca di Toscana; era amante della musica, spesso alla sua corte

negli allestimenti napoletano al Teatro San Bartolomeo (1658) e palermitano al Teatro della Misericordia (1659) (Minato, 1659). Tra il 1662 e il 1663 *Artemisia* venne rappresentato due volte a Milano e la seconda -il 20 giugno del 1663 con modifiche ad allestimento, testo e musiche (Minato, 1662 e 1663)- ebbe per protagonista la nota cantatrice Anna Caterina Venturi (Bianconi, 1973): la notizia è tratta anch'essa dalla dedica firmata a suo nome nel libretto a stampa dello stesso anno e destinata al governatore di Milano.

Comparando le dediche della Venturi e della Cervini si notano due modalità retoriche diverse pur nell'identità del fine: l'una chiede protezione al governatore per il dramma -e per l'intera compagnia- paragonando Ercole vittorioso sull'Idra al Governatore che può sgominare l'Invidia suscitata dall'opera; rende poi noto il nome del compositore che ha adattato le musiche -Francesco Rossi- e chiede protezione per sé: "supplico dunque [...] Vostra Eminenza di dilatare il lembo della sua pietà ad ombreggiar quest'opera [...] perché [...] restino [...] difese le donne, le quali son per natura imbelli, ed io più di ogni altra [...]."

L'altra ricorre del tema luce-occhi per legare in dignità e affinità l'arte della scena e la dedicataria:

Chi ha da comparir ne Teatri, à dar lume à le curiose pupille de spettatori, è necessario che porti seco lo splendore d'una gran luce" e questa luce brilla "ne la persona di Vostra Signoria Illustrissima, la di cui grand'anima resa chiara da le più nobili Idee, fa tremare le pupille più audaci, che in lei s'affissino [...] V.S. Illustrissima renderà più sicure le memorie d'Artemisia, che non fero no li Mausolei, se con l'ombra sola del suo gran nome, non recherassi a sdegno l'esser fatta protettrice d'una Reina.

La Cervini nella dedica mantiene le caratteristiche del personaggio messo in scena: Artemisia -protagonista del dramma musicale, vedova di re, regina fedele e fiera- è figura cara al patrimonio storico dell'antichità e ben nota alla cultura rinascimentale. Il librettista Minato la usa da pretesto per elaborare una vicenda di fantasia basata sul contrasto tra passione

---

si rappresentarono opere italiane e nel 1653 assunse come maestro di cappella della camera il compositore e cantante Pietro Cesti.

amorosa e onore; il *topos* è tipico barocco: la regina rifiuta di risposarsi benché innamorata del pretendente e solo un intervento esterno permette il lieto fine<sup>4</sup>.

La dedica esalta la nobiltà della Lercari nella regalità di Artemisia, riconoscendone lo *status* di primadonna dell'aristocrazia, ma il registro è più lirico e intimo rispetto al canone.

D'altro canto Emilia Lercari, figlia dell'aristocratico e letterato Anton Giulio Brignole Sale e moglie di Francesco Maria Imperiali Lercari -che nel 1677-'78 sarà ambasciatore di papa Innocenzo XI e nel 1684 diverrà doge- (De Marinis, 1914: 303) aveva ricevuto più d'una dedica. Il tipografo Benedetto Guasco le aveva dedicato sia l'opera *Figlio prodigo* (Brignole Sale?, metà XVII sec.), sia la minuscola *Imitazione di Cristo* in ventiquattresimo del 1652 (De Kempis, 1652); le furono dedicati dal tipografo Farroni i *Contrasti amorosi* di Lotario Dolaterra (Dolaterra, metà XVII sec.) e nel 1664 il medico Francesco Felini le dedicò l'opera in latino *Apologemma Iocosum* (Felini, 1664).

Tutti loro però usano la dedica a Emilia per raggiungere indirettamente il padre e il consorte riconoscendo esplicitamente la dipendenza nei confronti della munificenza: celebrativo è l'intento della pomposa intestazione "All'Illust. Sig.ra Emilia Brignole Lercara Imperiale", che riassume tutti i rami delle famiglie in relazione parentale.

Con la domanda aperta su chi fosse Francesca Cervini si chiude questa breve trattazione: nessun'altra attestazione o

---

<sup>4</sup> È un dramma musicale canonico: tre atti da venti scene ciascuno, precedute da un prologo in cui si scontrano passioni opposte, in cui compaiono pochi personaggi con diverse tessiture vocali che sono la risultante dell'intreccio di recitativi e arie in versi sciolti (endecasillabi e settenari concatenati). A questi elementi si aggiungono la scenografia, i costumi, l'orchestra e le comparse. Il primo atto avvia gli intrighi sentimentali di tre coppie di amanti (anziché le usuali due) a Messi, città della Caria: Artemisia-Merapse, Ramiro-Artemia e Oronta-Alindo; le vicende delle tre coppie si intrecciano in situazioni dove travestimenti che dissimulano identità, scambio o perdita di oggetti ed epistole fraintese complicano l'intreccio e dove un provvido sono in scena della protagonista permette all'amante di svelare i propri sentimenti; non manca neppure il momento comico, tra i personaggi bassi.



notizia biografica s'è potuta reperire su di lei<sup>5</sup>. Compulsando i repertori emergono altri nomi di artiste dedicanti: Lavinia Contini (Autore non indicato, 1647: cc. A2r- A3r), Angelica Generoli (Sorrentino, 1655: 3-4), Felicita Chiusi (Aureli, s.d.: 3-4), Elena Passarelli (Apolloni, 1670: 3-4), Cecilia Siri Chigi (Dall'Angelo, 1672: 3-4), Giulia Di Caro (Bussani, 1674: cc. [\*]3r-v); Antonia Fontana (Fontana, 1680). La valenza di tale omaggio pubblico ma anche meno canonico prova che i paratesti dei libretti a stampa sono territorio sinergico e fecondo di ricerca per chiarire le dinamiche teatrali e i ruoli femminili dentro e fuori dalla scena in un secolo -il Seicento- sempre negletto nelle trattazioni di storia della musica e del teatro italiano.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [Autore non indicato] (1647), *La Dafne drama musicale rappresentata in Bologna all'illustrissima signora la signora marchesa Lucretia Ghisilieri Tanari*, Bologna, per gli HH. di Euangel. Dozza. (Dedica della cantatrice Lavinia Contini a Lucrezia Ghisilieri Tanari alle cc. A2r- A3r)
- Allacci, L. (1755), *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali (prima edizione: Roma, Mascardi, 1666).
- Apolloni, G. A. (1670), *La Dori ouero la schiava fedele drama musicale dedicato alla serenissima Margherita Luisa princip. di Toscana*, Firenze, nella Stamperia di S.A.S. (Dedica di Elena Passarelli alla principessa di Toscana alle pp. 3-4)
- Aureli, A. (1666), *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda. Dedicata all'[...] signora Anna Maria Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0321089. Recuperato da: <http://www.braidense.it/rd/00221.pdf>, consultata il 21 marzo 2017.
- Aureli, A. (s.d.), *Le fortune di Rodope e Damira, drama per musica di Aurelio Aureli, favola terza dedicata all'illustrissima [...] D. Paola Marliana D'Este*, Milano, nella R.D.C., per Giulio Cesare Malatesta. (Dedica di Felicita Chiusi alla marchesa Paola Marliana d'Este alle pp. 3-4)

---

<sup>5</sup> Negli oltre 1400 record reperiti in Sbn, molti dei quali davano accesso alla digitalizzazione completa del documento non è più ricomparsa Francesca Cervini.

- Bella Villa, A. R. (1695?), *Antemio in Roma drama per musica da rappresentarsi nel nouo Teatro in Nouara l'anno 1695. Consacrato all'ecc.ma sig.ra d. Rosalia Pignatelli*, Novara, per Liborio Cauallo. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0006291.
- Bernini, G. F. (1686), *L'onestà ne gli amori, dramma musicale di Felice Parnasso consacrato alle nobilissime dame di Genova, da rappresentarsi l'anno 1686 nel Teatro del Falcone*, Genova, per Antonio Casamara. In Sbn: IT\ICCU\MUS0318860. Riproduzione digitalizzata: <http://www.braidense.it/rd/02635.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Bianchi, B. (1685), *L'inganno fortunato, ouero. L'amata aborrita, comedia bellissima, trasportata dallo spagnuolo, da Brigida Bianchi comica detta Aurelia*, Bologna, presso Gioseffo Longhi. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\023835.
- Bianconi, L. (1973), "Pietro Francesco Caletti, detto Cavalli", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, alla pagina web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/caletti-pietro-francesco-detto-cavalli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caletti-pietro-francesco-detto-cavalli_(Dizionario-Biografico)/), consultata il 20 maggio 2017.
- [Brignole Sale, A. G. ?] (metà sec. XVII), *Il figlio prodigo, drama musicale. Dedicato all'illustriss. sig. e padrona collendiss. la signora Emilia Imperiale Lercara Brignole*, Genova, nella Stamperia di Benedetto Guasco.
- Bussani, G. F. (1674), *Massenzio, drama per musica del Bussani per lo Teatro di S. Bartolomeo, consecrato all'eccellentissimo signor marchese D'Astorga vicerè di Napoli &c.*, Napoli, per Carlo Porsile (Dedica di Giulia De caro al marchese d'Astorga alle cc. [\*]3r-v)
- Bustico, G. (1922), *Il teatro antico di Novara (1695-1873)*, Novara, La Tipografica.
- Caccini, F. (1625), *La Liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina Balletto*, Firenze, Pietro Cecconcelli. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0236419.
- Cicinelli, G. (1673), *Marcello in Siracusa. Melodrama per lo teatro di S. Bartolomeo. Consecrato all'eccellentissimo signor marchese d'Astorga vicerè di Napoli*, Napoli, per il Roncagliolo. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0293932. (Dedica cc.a3r-a4v)
- Cicognini, G. A. (1681), *Il trionfo d'amore nelle vendette dramma musicale da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1681. Dedicato all'Illustrissima Signora D. Massimiliana Dorotea De Tilly Coloma*, Genova, nella stamperia del Franchelli, 1618. La dedica è datata 13 novembre 1681.
- Corradi, G. C. (1681?), *Il Nerone, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1681. Consacrato all'illustriss. &*

- eccell. sig. Anna Panfilia Doria. Principessa di Melfi*, Genova, per il Franchelli. Si vendono da Lazaro Benedetti. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0288285.
- Costa, M. (1640), *La Flora feconda drama di Margherita Costa Romana. Dedicata all'Altezza sereniss. di Vittoria della Rovere*, Firenze, nella stamperia d'Amador Massi, e Lorenzo Landi. In Sbn: IT\ICCU\PUVE\022436.
- Costa-Zalessow, N., "Margherita Costa", in *Enciclopedia delle donne* Recuperato da <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/margherita-costa-2/>, consultata il 21 marzo 2017.
- Dall'Angelo, G. (1672), *Il Demetrio, drama di Giacomo Dall'Angelo. Rappresentata nel famoso Teatro di S. Bartolomeo nell'Illustriss. città di Napoli nell'anno 1672. Dedicato all'Illustriss. & Eccellentiss. sig. D. Giovanni d'Avolos [!] principe di Troia*, Napoli, s.n. (Dedica di Cecilia Siri Chigi per il principe Giovanni d'Avalos alle pp. 3-4)
- De Kempis, T. (1652), *Dell'imitatione di Christo libri quattro. Di Tomaso de Kempis Canonico Regolare volgarmente intitolati Giovan Gersone*, in Genova, Benedetto Guasco.
- De Marinis, M. (1914), *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi, studi e ricerche sulla prima metà del Seicento*. Genova: Libreria Editrice Apuana.
- Dolaterra, L. (metà sec. XVII), *I contrasti amorosi di Lotario Dolaterra o sia rapresentatione del martirio de S.S. Didimo e Teodora. Dramma musicale dedicato all'illustrissima signora Emilia Brignole Imperiale Lercara*, Genova, nella stamperia di Gio. Maria Farroni. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\029726.
- Felini, F. (1664), *Apologemma iocosum in clarissimum virum Sebastianum Badum venae sectionis apparentibus variolis defensorem. ... Auctore Francisco Felino equite, et nobili Placentino, philosopho, et medico collegiato*, Genuae, typis Petri Io. Calenzani. In Sbn: IT\ICCU\CFIE\015301.
- Fontana, A. (1680), *L' Erginda drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro Contarino delle Vergini consacrato all' illustriss. ... Marco Contarini ... dalla signora Antonia Fontana*, Piazzola, al loco delle Vergini. (Dedica di Antonia Fontana -autrice del libretto- a Marco Contarini)
- Genette, G. (1989 [1976]), *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Gisberti, D. (1675), *Caligola delirante, melodramma da rapresentarsi in Pesaro nel Teatro del Sole l'anno 1675, dedicato all'illustriss. e Rev. Monsig. Angelo Ranuzzi arcivescovo di Damiana e Vicelegato*,

- Pesaro, per li Gotti. In sbn: IT\ICCU\MUS\0319239. Riproduzione digitalizzata alla web-page: <http://www.braidense.it/rd/00196.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Lonati, C. A. (1678?), *Amor per destino, dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1678. Consecrato al merito dignissimo dell' Illustrissima Signora Livia Grilla, Doria*, Genova, per Antonio Giorgio Franchelli. In Sbn: IT\ICCU\PAR\1227442.
- Minato, N. (1656), *Artemisia. Drama per musica nel Teatro a SS. Gio. e Paolo per l'anno 1656. Consacrato alla ser. real altezza di Ferdinando Carlo arciduca d'Austria, & c*, Venezia, appresso Andrea Giuliani. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0002829. Riproduzione digitale: <http://www.urfm.braidense.it/rd/00506.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1659), *L'Artemisia. Drama musicale rappresentato in Palermo nel Teatro alla Misericordia l'anno 1659 e dedicato al M. Rev. Sig. D. Diacinto Airoidi abbate di S. Pietro e Paolo di Viboldone in Milano*, Palermo, per il Bua. Riproduzione digitalizzata: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0005487>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1662), *Artemisia drama per musica dedicata all' illustriss. sig. sig. e padron collendiss. il sig. co. Giacomo Maria Alfieri Conte d'Azzate e Dobiato & c*, Milano, nella Stampa Archiepiscopale. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0325151. Riproduzione digitalizzata: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/lib/i-mo-beu-90.d.14.1.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1663), *Artemisia. Drama per musica. All' illustriss. [...] don Luiggi De Guzman Ponze de Leone, gentilhuomo della Camera di sua maestà [...] governatore e capitano generale nello Stato di Milano ecc.*, Milano, per Giulio Cesare Malatesta, ad istanza di Antonio Lonati. <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0005489>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1667), *Scipione Affricano drama musicale da recitarsi nel teatro del Falcone l'anno 1667. Dedicato [...] Maria Francisca Pallauicina Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024549.
- Minato, N. (1668), *La prosperità di Elio Seiano. Drama musicale da recitarsi nel teatro del Falcone. Dedicato all' illustrissima signora, ... Paola Francisca Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024377.
- Minato, N. (1678), *La forza dell' amor paterno dramma per musica da recitarsi del Teatro del Falcone l'anno 1681 [...]*, Genova, per il Franchelli.

- Minato, N. (1688), *Il Muzio Scevola, drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1688. Dedicato all' [...] signore il signor Marc'Antonio Grillo [...]*, Genova, nella stamp. d'Anton Giorg. Franch. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0321070.
- Nyon, J. L. (1788), *Catalogue des livres de la bibliotheque de feu M. le duc de La Valliere. Seconde partie*, Paris, chez Nyon l'ainé, & fils.
- Orso, A. (1669), *Con chi vengo vengo comedia tradotta dallo spagnuolo all'idioma d'Italia da Angiola d'Orso comica*, Ferrara & Bologna, per Gioseffo Longhi. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024568.
- Pettorelli, A. (1911), *Il Teatro Falcone in Genova*, Genova, G. B. Marsano.
- Quadrio, F. S. (1752 [1739]), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Nella stamperia di Antonio Agnelli e ad istanza de' suoi Fratelli Federico e Giambattista.
- Salvadori, A. (1669), *Natale de fiori di Andrea Saluadori. Dedicato all'illust. & eccell. sig. Giouanni Giustiniano*, Venezia, per Gio. Francesco Valuasense. In Sbn: IT\ICCU\MILE\021840.
- Saracinelli, F. (1625), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina balletto rapp.ta in musica al ser.mo Ladislao Sigismondo principe di Polonia e di Suezia nella villa imp.le della sereniss.ma arcid.ssa d'Austria granduch.sa di Toscana del sig.r Ferdinando Saracinelli Bali di Volterra*, Firenze, per Pietro Ceconcelli alle Stelle Medicee. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0007138.
- Sbarra, F. (1654), *Alessandro vincitore di se stesso. Drama musicale del sig. Francesco Sbarra gentiluomo lucchese. Al serenissimo [...] principe cardinale Gio. Carlo di Toscana*, Firenze, per Francesco Onofri. Recuperato da: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0001523>, consultata il 20 maggio 2017.
- Sorentino, G. C. (1655), *La fedeltà trionfante, drama del signor Giulio Cesare Sorrentino. Arricchita di musica dal signor Giosepppe Alfiero napoletano. All'ecc.mo sig. D. Francesco Marino Caracciolo Arcella*, Napoli, per Roberto Mollo. (Dedica di Angelica Generoli a Francesco Marino Caracciolo Arcella alle pp. 3-4)
- Spinola, G. A. (1655), *L' Ariodante drama di Giouann' Aleandro Pisani. Da rappresentarsi nel teatro del Falcone di Genoua l'anno 1655. Posto in musica da Gio. Maria Costa, e dedicato all'illustriss. signora Maria Brigida Franzona Spinola*, Genova, per Benedetto Guasco. In Sbn: IT\ICCU\RML\0224302.
- Spinola, G. A. (1660?), *Europa drama per musica. Da rapresentarsi nel Teatro del Falcone di Genoua l'anno 1660. e dedicato all'illustriss. ... Anna Giustiniana negli Adorni*, Genova, nella stamperia di Francesco Meschini. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\026339.

Totis, G. D. (1688), *L'Idalma overo Chi la dura la vince, drama musicale da recitarsi nel Teatro del falcone di Genova in questo anno 1688, dedicato all'illustrss. sig. e patrona Col. la Signora Maria Maddalena Doria*, Genova, per Gio. Battista Celle e Benedetto Semino. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0319223. Riproduzione digitalizzata: <http://www.braidense.it/rd/00284.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.

LA FICCIONALIZACIÓN DE PERSONAJES  
HISTÓRICOS EN LA LITERATURA ITALIANA:  
EL CASO DE VERONICA FRANCO  
THE FICTIONALIZATION OF HISTORICAL FIGURES  
IN ITALIAN LITERATURE: THE CASE OF VERONICA  
FRANCO

Pablo GARCÍA VALDÉS  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* La novela histórica actual se establece como un vínculo entre el pasado y el presente a través del análisis crítico y de la (re)escritura de la Historia. El acto narrativo asociado a este proceso se complementa con la ficcionalización de personajes históricos, puesto que sus actos y vidas se someten a una profunda revisión bajo nuevos puntos de vista. En el presente estudio trazaremos las nuevas tendencias en la novela histórica, en concreto en la ficción histórica escrita por mujeres, y, finalmente, nos basaremos en las características expuestas para analizar la figura de Veronica Franco en *Delitto al casin dei nobili*, una obra de Alda Monico.

*Palabras clave:* ficcionalización, novela histórica, Veronica Franco, Alda Monico

*Abstract:* The existing Historical novel is established as a link between past and present through critical review and the (re)writing of History. The narrative act connected to this process is complemented with the fictionalization of Historical figures, since their lives are subject to an extensive revision under new points of view. This current study will draw new tendencies within Historical novel, specifically Historical fiction written by women, and eventually, will follow all the features explained to study Veronica Franco's character in *Delitto al casin dei nobili*, written by Alda Monico.

*Key words:* fictionalization, Historical novel, Veronica Franco, Alda Monico

1. LA NOVELA HISTÓRICA EN LA *QUERELLA DE LAS MUJERES*

Es un hecho cada día más constatable que la Historia oficial ha excluido de sus anales los nombres y obras de personajes que, bien por intereses histórico-sociales o bien por preceptos patriarcales, se consideraban marginales. Es por ello que nuevas tendencias historiográficas han basado su naturaleza en las profundas revisiones de la Historia, cuestionando la veracidad de las crónicas y el proceso de escritura de las mismas. Fruto de esta tendencia, el género histórico se alza en el campo de la literatura como un medio y un espacio óptimo para la reinterpretación de la Historia.

Las escritoras contemporáneas, sabedoras de la discriminación que han padecido las mujeres durante siglos, han emprendido un laborioso trabajo de investigación y documentación en busca de referentes históricos, propiciando, de este modo, una revisión crítica sobre la historicidad de ciertos acontecimientos o personajes que han pasado a la Historia. Este proceso de arqueología feminista ha influido en varios campos afines, así pues, en las distintas áreas del conocimiento humanístico, como la historia, la filosofía, la literatura, etc., se han planteado ciertos interrogantes sobre la ausencia de las mujeres en las artes y en las sociedades del pasado.

Como resultado de dichas pesquisas, se han establecido nuevos patrones de análisis, en los que los aspectos subalternos, alejados de los centros de poder y de los discursos hegemónicos, han comenzado a ser objeto de estudio. Los marginados, las étnicas, las mujeres, los homosexuales o incluso personajes fantásticos como brujas, hechiceros, etc., protagonizan en la actualidad las novelas de escritores –aunque en su mayoría de escritoras–, que han dejado de verlos como víctimas para conferirles un estatus heroico. La ficcionalización de sus vidas y actos les confiere un protagonismo que les proporciona la oportunidad de convertirse en agentes activos de los cambios sociales y, por tanto, en vínculos de unión entre un pasado que se reinterpreta y un presente que se reescribe. Entendemos, pues, que lo subalterno, desde su compleja condición, forma parte de la intrahistoria y que, por ende, nos proporciona una nueva visión de la historia desde los márgenes, inédita hasta el momento.



Por todo ello, en su afán por la reescritura de la historia desde lo marginal y lo ex-céntrico, las escritoras han hundido sus narraciones en el pasado para sacar a la luz las difíciles condiciones a las que las mujeres estaban sometidas, rescatando del olvido a todos aquellos personajes que, o bien fueron silenciados, o bien por su condición han pasado desapercibidos. De esta forma, la novela histórica se articula como una de las herramientas más eficaces y eficientes para revisar e reinterpretar las versiones oficiales y, así, proponer versiones alternativas a la Historia.

### 1.1. ALDA MONICO Y SU *DELITTO AL CASIN DEI NOBILI*

Como se ha expuesto, son muchas las escritoras que se han acercado al género histórico para narrar, mediante las técnicas anteriormente estudiadas, las vidas de aquellas mujeres del pasado que han sobresalido en las sociedades en las que vivieron (*vid.* García Valdés, 2016). El hecho de que las escritoras hayan optado por formas contraliterarias, es decir, por relatos íntimos, la escritura de cartas, diarios, etc., muestra un afán por narrar e historizar lo intrahistórico<sup>1</sup>.

Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en la narrativa de Alda Monico, una escritora que nace en Venecia en 1933 y se forma en lenguas extranjeras en la Ca'Foscari, dedicándose durante años a la enseñanza de italiano en Alemania y de francés en Italia. Su tardía vocación literaria llega con la jubilación, publicando, en primera instancia, *Delitto al casin dei nobili* en 2005 y *Maria della lagua* en 2007<sup>2</sup>. Ambas novelas están confeccionadas bajo formas de ficción histórica y se encuentran protagonizadas por mujeres.

---

<sup>1</sup> El término *intrahistoria* aparece por primera vez recogido por Miguel de Unamuno, aunque la profundización en el estudio de este campo ha conllevado una resemantización del mismo. Autoras como Ciplijauskaitė (1988), Boves Noves (1995) o Rivas (1997) han definido, en el campo de la literatura, la novela intrahistórica como aquella que (re)crea el pasado a través de una óptica alejada del poder y de los grandes acontecimientos políticos y militares, en especial la referida a la historia de las mujeres.

<sup>2</sup> Además de las obras señaladas, Alda Monico ha publicado un compendio de tres cuentos y un libro de cocina. Por otro lado, la autora confiesa estar trabajando en nuevos materiales.

Sus dos obras cuentan con un gran número de personajes femeninos que, inventados o recreados, destacan por estar dotados de gran trasfondo psicológico y una profunda ambientación histórica. Las historias narradas y vividas por las protagonistas dan cuenta de una indagación y una pericia a la hora de seleccionar arquetipos de mujeres que, nadando a contracorriente de los postulados sociales de la época que les ha tocado vivir, han realizado una férrea defensa de su sexo y han mostrado una gran conciencia de género pese a las limitaciones sociales a las que estaban sometidas. Se trata de mujeres que han sobresalido en sus campos y que en su época gozaron de cierto reconocimiento, pero cuyas hazañas se han borrado o tergiversado con el paso del tiempo. Por este motivo, Alda Monico reconoce que se ha fijado en mujeres que “sono riusite a costruirsi la vita che volevano e uscire dagli schemi” (Monico, 2007c).

La escritora siempre predilección por rescatar del olvido a heroínas y a mujeres anónimas de su ciudad a las que ha dado voz porque, según afirma, “mi interessano storie di donne particolari, veneziane che dimostrano una certa grinta, una volontà di affermarsi, di non lasciarsi sopraffare dall’universo maschile” (Monico, 2007c). Esta reafirmación de la libertad de las mujeres se traduce en una superación de los espacios, es decir, en la superación de las barreras que estaban establecidas: la esfera pública para los hombres y la privada para las mujeres. A este respecto, Monico aclara que sus protagonistas “sono donne che hanno capito che non devono dipendere dagli uomini se vogliono realizzarsi” (Monico, 2007c). Por ello, las presencias masculinas tradicionales, ya sean padres, maridos, hermanos, etc., han quedado relegadas a un segundo plano o incluso diluidas en la trama narrativa para reafirmar que las mujeres han sabido luchar y sobresalir en sus respectivos campos sin la ayuda de ningún hombre, únicamente por sus capacidades y esfuerzo.

Las protagonistas de sus obras son, en primer lugar, Veronica Franco en *Delitto al casin dei nobili*, que analizaremos en el presente trabajo, y Maria Boscolo da Marina en *Maria della laguna*. En esta última obra, Alda Monico ha recreado la Venecia del *Settecento* para dar narrar una historia ficticia sobre una mujer que ha existido realmente. La autora busca la inspiración en el

único retrato que existe de la regatista<sup>3</sup>. Se trata de una mujer que, en su empeño por sacar adelante a su familia, coge los remos de la barca para transportar al mercado la cosecha de la familia. Los escasos referentes masculinos están marcados por el abandono y la dejadez<sup>4</sup>, mientras que el fuerte vínculo afectivo y de admiración que mantiene con su abuela harán que las mujeres gocen de una hermandad propia de la literatura de Monico. Mujer valiente y luchadora, Maria Boscolo abandona a su marido ante el temor de nuevos embarazos no deseados, aunque será tras su quinto parto cuando recobre las energías necesarias para retomar su pasión por el remo y volver a participar en las competiciones femeninas que se organizaban en la ciudad. Con este referente, Alda Monico expresa que “quello che mi ha colpito e che ho cercato di descrivere è la volontà di questa donna, la sua decisione di affermarsi al di là delle traversie della sua vita che non deve essere stata facile, vivendo sul lato sperduto della laguna” (Monico, 2007c).

Ambas obras tienen como telón de fondo la ciudad de Venecia, una ciudad sobre la que Alda Monico reconoce que “in realtà io sono una veneziana esiliata. Sono stata a Roma, in Sicilia, in Germania, ma ho sempre conservato il legame con la mia città, studiando la sua storia e tornando sempre in tutti questi anni” (Monico, 2005). Es una tendencia cada vez más generalizada que las escritoras estudien la historia de su ciudad interesándose por rescatar del olvido a aquellas las figuras que han sobresalido de alguna forma y que han marcado, en cierta medida, el carácter de sus habitantes. A este respecto, sobre la Venecia del *Cinquecento*, época en la que se encuentra ambientada *Delitto al casin dei nobili*, la autora especifica que “Venezia in quel momento ospitava personaggi come Aretino, come Sansovino, come Tiziano, ed io ho voluto in qualche modo coinvolgerli nella storia,

---

<sup>3</sup> Nos referimos al retrato que se encuentra en el Museo Correr de Venecia. En él aparece la joven junto con una anotación de los años de las victorias en las competiciones de remo, celebradas entre 1740 y 1784.

<sup>4</sup> Véase la figura paterna, encarnada en un hombre borracho y falto de energías, o el abuelo, quien ha perdido el brazo derecho en la guerra y por tanto debe permanecer en el hogar privo de realizar cualquier actividad. También su marido, del que pronto se separará, permanecerá privado de un papel protagonista.

così come ho coinvolto Veronica Franco, la cortigiana celebre per la sua bellezza, ma anche per la sua cultura, la sua capacità poetica” (Monico, 2005).

Además de las personalidades que aparecen en la obra, es precisamente la gente de Venecia quien adquiere protagonismo en el devenir de la trama. De esta forma, entran en escena los anónimos, quienes dan verdadera vida a la ciudad. Según lo expuesto, Alda Monico reconoce que utiliza “personaggi famosi e gente del popolo, senza preoccuparmi molto se le date consentissero effettivamente tutti gli incontro. Non volevo scrivere un romanzo storico fedele, ma ritrovare quel tono che si trova nelle storie di veneziane raccontate da Momenti e dagli altri cronisti e storici” (Monico, 2005).

Podemos considerar que el verdadero objetivo se Alda Monico se encuentra en prestigiar y dignificar la vida y obra de Veronica Franco, así como representar el papel de las mujeres anónimas en la sociedad del momento. De esta forma, narrar la historia desde lo intrahistórico, es decir, desde visiones ajenas a las esferas de poder, favorece la multiplicidad de interpretaciones, enriqueciendo la Historia. Las mujeres, por ende, dejan de ser las testigos que observan para ser las protagonistas que actúan.

Basándonos en la configuración de las tramas y la tipología de los personajes femeninos utilizados, podríamos catalogar la obra de Monico dentro de la denominada novela intrahistórica. Este tipo de novelas, en las que se produce una recreación de determinados acontecimientos o personajes anónimos dentro de un contexto histórico, tienden a la hibridación. De este modo, es frecuente que géneros de similar naturaleza comulguen en las obras de las escritoras. En el caso que nos ocupa, ficción histórica y ficción criminal se dan la mano fruto del interés de Alda Monico por ambos géneros. A este propósito, la autora afirma que “quando sono andata in pensadione ho pensato di raccontare le storie di veneziane e mi è venuto naturalmente farlo nella forma di giallo, perché amo le storie in cui un detective deve scoprire l’assassino” (Monico, 2007c). La hibridación de las ficciones proporciona, por un lado, la ambientación histórica deseada, valiéndose del acto criminal para poder confeccionar la trama y analizar la psicología de los personajes dentro del contexto deseado.

## 2. LA FICCIONALIZACIÓN DE VERONICA FRANCO

Veronica Franco ha sido una de las figuras más importantes en la Venecia del *Cinquecento*. La fascinación que ha producido esta mujer ha despertado el interés de investigadores, literatos y artísticas que han visto en su vida un modelo para sus obras y estudios. Así, contamos en la actualidad con un mayor número de estudios que han profundizado en determinados aspectos de su vida, como la biografía elaborada por Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan* (1992), la traducción de su obra al español por Fausto Díaz Padilla, inédita hasta hace pocos años, e incluso varios estudios divulgativos de su obra. En el campo de la cinematografía cabe destacar la obra de Marschall Herskovitz y Arnon Milchan con su película *Dangerous Beauty* (1997), mientras que en el ámbito literario destaca *Veronica, meretrice e scrittora* (1992), de la autora italiana Dacia Maraini, por citar algunas de ellas.

### 2.1. VERONICA FRANCO: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Veronica Franco nace en Venecia en torno al 1546, hija de Francesco, perteneciente a una familia de *cittadineschi*, y de Paola Fracasso, una cortesana que introdujo a su hija en la profesión. Se casó siendo aún adolescente con el doctor Paolo Panizza, del que se separaría al poco tiempo, con dieciocho años. Se sabe por unas declaraciones judiciales de la propia cortesana que habría dado luz seis veces, aunque no se tiene constancia de todos sus hijos. En su lucha por la igualdad y cuidado de las mujeres, se ocupó tanto de su familia como de otras mujeres. El 22 de julio de 1591 fallece a la edad de cuarenta y cinco años, veinte días después de padecer una intensa fiebre.

Para comprender la importancia de Veronica Franco conviene recordar que, a principios del siglo XVI, la próspera ciudad de Venecia albergaba un gran número de cortesanas, de las que únicamente unas pocas eran verdaderas *cortesanas honestas*. Es decir, frente a las de bajo rango, las honestas suscitaban todo tipo de envidias entre las aristócratas de la época, puesto que su elevada posición social les imponía estrictas reglas que debían acatar mientras que las cortesanas estaban exentas, disfrutando de

total libertad<sup>5</sup>, además las honestas dominaban el arte de la conversación. No obstante, no solo levantaría envidias entre las mujeres, sino también entre algunos hombres como Maffio Venier, de quien hablaremos más adelante, o de Rodolfo Vanitelli, quien la acusó de *pubblica meretrice* ante el Tribunal de Santo Ufficio por brujería y prácticas de invocación al demonio en 1580, del que sería absuelta tras un magnífico discurso de defensa según reza en las crónicas.

Su condición de cortesanas les confería la oportunidad de codearse con la élite política y cultura de la ciudad y, por tanto, de ampliar su formación intelectual. El círculo literario de Ca' Venier es un claro ejemplo de ello. Escribe Alda Monico que Veronica desde pequeña había demostrado gran pasión por el estudio y en particular por la poesía: buena parte de su tiempo lo pasaba leyendo y escribiendo, además de cantar y tocar varios instrumentos, y sus versos eran conocidos y apreciados. Su conversación era fluida y fascinante y quizá por esto su compañía resultara tan solicitada por los aristócratas, literatos y artistas y, además, poseía gran belleza. Así la describe Alda Monico en una escena:

Veronica lasciò cadere la túnica che l'avvolgeva e scosse la testa, allargando a raggiera i capelli splendenti. La sua bellezza riempiva la stanza doppiamente, riflessa nel grande specchio di Muarno. La piccola testa, dai larghi occhi grigi e luminosi ben distanziati fra loro, si ergeva regale su un collo lungo ed elegante. Il seno colmo e turgido, la vita sottile, le anche che si arrotondavano gentilmente sopra le gambe slanciate, tutto contribuiva a una armonia d'insime che faceva della giovane donna un capolavoro della natura (2007a: 24).

## 2.2. VERONICA FRANCO, LA CORTESANA HONESTA

Las cortesanas, a pesar de su profesión, gozaban de cierta libertad, autonomía e incluso tenían acceso a la cultura, llegando a promover cierta apertura ideológica en las encorsetadas estructuras sociales, en un periodo en el que aún prevalecía cierto

---

<sup>5</sup> Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en la obra de Monico, cuando en un momento dado escribe: “gli uomini [la guardano] con ammirazione, le donne con invidia” (2007a: 84).

pensamiento misógino medieval que seguía relegando a las mujeres al espacio privado o a las buenas maneras de la corte (*vid. González de Sande, 2013*). En la actualidad conocemos los nombres de muchas de gracias al *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, publicado en torno al 1565. Cabe destacar a este propósito un censo de 1509 en el que se numeran un total de 11.164 cortesanas<sup>6</sup>.

Fue tal la fama de Veronica Franco que su nombre traspasó fronteras y su preciada compañía fue incluso solicitada por el joven Enrique III de Valois, quien, en su viaje de vuelta a Polonia, visita Venecia para conocerla. Es precisamente la ficcionalización de este episodio el punto de partida de *Delitto al casin dei nobili*. En la obra de Monico, el interés transfronterizo por Veronica Franco vendrá de la mano del duque de Ferrandina, quien aprovecha su paso por la ciudad de Venecia, con motivo de la participación en un torneo, para conocer a la afamada cortesana y solicitar sus servicios. Para ello, envía un paje a buscarla, quien hace referencia a la fama de la cortesana de la siguiente forma: “la conosco in tutta la Repubblica, e anche fuori, questa gran puttana”. Tal es la fascinación del duque por Veronica Franco, y por el resto de cortesanas, que durante su estancia se afirma en la obra: “riservandosi i giorni seguenti per ulteriori investigazioni sul variegato mondo delle cortigiane veneziane” (2007a: 18).

Tras la victoria del duque de Ferrandina en el torneo, se celebra en el *casin dei nobili* una cena de gala para festejar el acontecimiento. Allí encontrará el duque la oportunidad de ver a Veronica Franco y esta es la recreación que realiza Alda Monico (2007a: 91): “siete la più bella di tutte, e davvero per voi si può fare qualsiasi follia. Pensare quel che mi avevamo detto di voi! La realtà è ben diversa, bella incantatrice!”. Veronica se interesa por esas habladorías, a lo que el duque, en estado de embriaguez y conocedor de los rumores que corrían por la ciudad, responde: “Che siete unica! E unica lo siete davvero, ma in bellezza, Veronica, ver única puttana!” (2007a: 92). Tras el desafortunado

---

<sup>6</sup> Señala Rubín (2007), que en una ciudad tan cosmopolita y próspera como la Venecia de la época que estamos estudiando, con el gran volumen de personas y trabajadores que accedían a la ciudad, el fenómeno de las cortesanas seguramente estaba tolerado y fomentado.

comentario se produce el trágico acontecimiento del asesinato del duque, punto de partida de las indagaciones criminales.

Aunque la escena descrita se produce en el ámbito de la ficción, cabe precisar, según lo especifica la propia autora en una entrevista, que “L’omicidio del duca di Ferrandina è realmente avvenuto a Murano, anche se non al casin dei nobili, e vera è anche l’accusa di due giovani che furono arrestati. Ma nella storia le cose sono andate poi diversamente” (Monico, 2005). Cabe recordar que la novela histórica no pretende describir hechos verídicos, sino verosímiles que estén acompañen una cierta concienciación histórica.

Como se puede apreciar, las cortesanas padecían todo tipo de humillaciones públicas, bien sea en las reuniones con las élites de la sociedad, como resulta el caso descrito o, en especial, de la mano de aquellos pretendientes que se sintieron ofendidos por el rechazo de las cortesanas, como será la *tenzone* entre la joven y el poeta Maffio Venier, que describiremos en el siguiente apartado.

### 2.3. VERONICA FRANCO, LA POETISA

Hablar de Venecia en esta época es hacerlo de la cultura. Recordemos que la ciudad era un punto de referencia comercial en Europa y que allí se instaló una de las primeras y más prestigiosas imprentas de la península. Este fenómeno no confería únicamente a las mujeres la opción de acceder a la cultura, sino también de difundir su pensamiento con la publicación de sus obras. También los salones literarios contribuirían a ello, se sabe que Veronica congregaba en su casa de Santa Maria Formosa a literatos, músicos, pintores, etc., o incluso el acceso a las élites en las reuniones, como las del *casin*, conferían a las cortesanas la oportunidad de formarse intelectualmente (*vid.* González de Sande). Este ambiente cultural propiciaría que Veronica Franco fuera conocedora de las tendencias literarias del momento y que cultivase sus formas y temáticas, aunque adaptándolas a sus propios parámetros (*vid.* Díaz Padilla). Fruto de ello nacen sus dos publicaciones, *Terze Rime* (1575) y *Lettere familiari a diversi* (1580). En ellas se recoge, además de sus propias elaboraciones, las composiciones de otras personalidades de la época.

Es preciso destacar que Veronica Franco no ha sido la única cortesana honesta que ha mostrado gran capacidad poética. Al



igual que ella, Gaspara Stampa, Imperia Cognati, Fiammetta Sorderini Malaspina, Tuilla d’Aragona, Francesca Baffo o Beatrice Paregia han escrito versos siguiendo los postulados petrarquistas. Sostiene González de Sande (2013) que, a pesar de la relevancia de las composiciones de estas cortesanas tanto para los estudios de género, pues son una muestra más de la habilidad literaria de las mujeres de la época, como elemento de estudio del pensamiento y de la cultura del Renacimiento, la producción literaria de las cortesanas ha permanecido eclipsada, entre otros motivos, por la genialidad de ciertos autores del *Cinquecento*. No será hasta la llegada del Romanticismo en Italia cuando se reaviva el interés por la vida y obra de estas mujeres.

Retomando la poética de Veronica Franco, uno de los principales motivos que centran su producción, y que así quedará reflejado en la obra de Monico, es, precisamente, la *tenzone* que se produjo entre la cortesana y Maffio Venier, un enfrentamiento que era conocido en toda Venecia. El que fuera su antiguo amante la ultrajaría en diversas composiciones tildándola como la peor de las meretrices venecianas. Algunas de esas composiciones son: “Franca, credème per San Maffio” y “Anfia comodo? A che muodo zioghèmo?” y el soneto “Veronica, ver unica puttana”, del cual se incorpora una parte en el libro (2007a: 17):

Veronica, ver unica puttana,  
 Franca, idest furba, fina, fiappa e frola,  
 E muffa e magra e marza e pì Mariola,  
 Che s'è tra Castel, Ghetto e la Doàna,  
 Donna reduta mostro in carne umana,  
 Stucco, zesso, carton, curame e tola,  
 Fantasma lodesana, orca varuola,  
 Cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana.

Esta *tenzone* aparece recogida e interpretada en la obra Alda Monico en varias ocasiones. Un ejemplo lo encontramos en la recreación de la escena en la que Veronica Franco se entera de tales infamias: “Ma io lo ammazzo, quel vigliacco spudorato inventore di calunni inverosimili, quella pantegana, quel verme figlio di una grandissima troia, quello scoraggio bavoso e puzzolente, che gli venga una sincope a quel vermocàn, a quel

mucchio di merda che non è altro!!” (2007a: 34). Como se puede apreciar, la escritora pretende ofrecer una imagen más humanizada de la fina cortesana, en esta ocasión mediante el empleo de lenguaje vulgar y dialectal. Resulta también interesante contrastar la reacción de Veronica con la opinión de Lucieta, la sirvienta y confesora de la cortesana: “come era possibile dire tante infamie e menzogne su quell’essere di sovrumana bellezza, dispensatrice di tennerezza e di estasi, che era Veronica...” (2007a: 34).

La respuesta de Veronica Franco se articula como un desafío mediante el ingenio de la palabra, componiendo una serie de versos que aparecen recogidos por Alda Monico (2007a: 71):

[...] che'l mettersi con le donne è da l'un lato  
biasmo ad uom forte; ma da l'altro è poi  
caso d'altra importanza riputato.  
Quando armate ed esperte ancor siam noi,  
Render buon conto a ciascun uom potemo,  
Ché mani e piedi e core avem qual voi;  
E, se ben molli e delicate semo,  
Ancor tal uom, ch'è delicato, è forte,  
E tal ruvido et aspro è d'ardir scemo:  
Di ciò non se ne son le donne accorte;  
Che, se si risolvessero di farlo,  
Con voi pugnar porian fino alla morte.

Como se puede apreciar, el contenido de la composición posee grandes tintes de defensa de las mujeres, aunque este no es el único discurso de emancipación y empoderamiento femenino que encontraremos en la obra de Monico. En otra ocasión, a propósito de unas clases de esgrima que la cortesana recibía, Veronica Franco sentencia:

“Maestro, so bene io quello che voglio fare. Non si preoccupi, se può imparare un uomo può imparare anche una donna, a tirar di scherma, anzi due. È sempre meglio saper far da sole, invece che dipendere dagli uomini, che di loro non c'è da fidarsi più di tanto. Un giorno gli va, di combattere e magari morire per te, il giorno dopo non gli va più e ti tocca arrangiarti da sola, anche se ci avevi fatto conto” (2007a: 52-53).

### 3. CONCLUSIONES

*Delitto al casin dei nobili* constituye un claro ejemplo de obra confeccionada bajo la atenta mirada investigadora en la que se pretende, por un lado, proporcionar nuevas visiones sobre el papel de la mujer en la sociedad del *Cinquecento* y, por otro, ofrecer una mirada crítica hacia la imagen que nos ha llegado de Veronica Franco. Por lo tanto, podemos afirmar que la obra de Alda Monico se articula en una doble visión histórica: los personajes anónimos y la intrahistoria adquieren importancia en detrimento de los grandes personajes históricos y de los acontecimientos que se han transmitido durante siglos, que dejarán de ser representativos de la sociedad objeto de estudio.

Aunque Veronica Franco ha existido realmente, su imagen ha sido alterada y tergiversada, pasando a la historia más por su faceta profesional que por la artística. El interés que ha suscitado la cortesana en distintos ámbitos ha propiciado que su figura se haya ficcionalizado de diversas formas. A pesar de ello, la idealización de Veronica Franco en la mayoría de obras contrasta con el lado más humano recreado por Alda Monico, quien ha visto en vida y obra de la cortesana una oportunidad para la reinterpretación de las crónicas.

Podemos, por tanto, afirmar que la contribución de escritoras como la que aquí se presenta al desarrollo de este tipo de géneros y temáticas enriquece las nuevas formas de ficcionalizar, explorando aspectos históricos y sociales y proporcionando nuevas miradas hacia la Historia desde la literatura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bel Bravo, M. A. (1998), *La mujer en la historia*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Díaz Padilla, F. (2014), *Veronica Franco: poetisa cortesana*, Sevilla: Arcibel Editores.
- García Valdés, P. (2016), Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana, *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia: Servicio de Publicaciones y Estadística de la Región de Murcia, pp. 201-211.

- González de Sande (2013), Las cortesanas del siglo XVI y la querella de las mujeres en Italia, *Poetas cortesanas en la querella de las mujeres*, Sevilla: Arcibel, pp. 15-44.
- Monico, A. (2007a [2005]) *Delitto al casin dei nobili*, Milán: TEADUE.
- Monico, A. (2007b) *Maria della laguna*, Milán: Narratori Corbaccio.
- Navarro Salazar, M. T. (2006), Mujeres e identidad en la narrativa histórica femenina, *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 191-218.
- Navarro Salazar, M. T. (2010), Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica italiana, M. Almeda, B. Leguen y M. Sanfilippo (eds.), *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, Madrid: UNED, pp. 115-128.
- Rivas, L. M. (2004), *La novela intrahistórica*, Mérida (Venezuela): El otro el mismo.
- Rubín Vázquez de Parga, M. I. (2007), Veronica Franco: la cortesana honesta, *Escritoras italianas: géneros literarios y literatura comparada*, Sevilla: Arcibel, pp. 69-86.
- Rubín Vázquez de Parga, M. I. (2013), Veronica Franco: su obra y su vida, *Poetas cortesanas en la querella de las mujeres*, Sevilla: Arcibel, pp. 45-70.

ENTREVISTAS EN PLATAFORMAS DIGITALES

- Monico, A. (2007c), en *Stradanove*, fecha de publicación: 6/10/2007.
- Monico, A. (2005) Assassinio nel '500, en *Il mattino di Padova*, fecha de publicación: 04/05/2005.

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA  
EN EL RESURGIMIENTO ITALIANO: TEMÁTICAS  
Y OBJETIVOS COMUNES

FEMALE EPISTOLARY GENRE IN THE ITALIAN  
RISORGIMENTO: COMMON SUBJECTS AND AIMS

Estela GONZÁLEZ DE SANDE

*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* Un precioso testimonio de la participación activa de las mujeres en el Resurgimiento italiano lo encontramos en el género epistolar, cultivado por prácticamente todas sus protagonistas: desde Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia y Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D'Azeglio y tantas otras. En sus cartas podemos encontrar una serie de temas y objetivos comunes, entre los que destacan el amor a la patria, el compromiso político y social y el canto a la libertad y a la igualdad entre hombres y mujeres. Este estudio analiza la correspondencia femenina de mediados del siglo XIX, individualizando los temas y objetivos comunes a sus autoras.

*Palabras clave:* Resurgimiento, cartas, mujeres, temáticas.

*Abstract:* We do find in the female epistolary genre a rich testimony in women's active participation in the Italian Risorgimento: Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia and Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D'Azeglio and among many others. In their letters we can find common subjects and aims, such as their love for their country, social and political commitment, and their fight towards freedom and equality among men and women. This article aims to analyze the female epistolary genre in the middle of the

nineteenth century, paying special attention to common subjects and aims.

*Key words:* Italian Risorgimento, epistolary genre, women, topics

A mediados del siglo XIX Italia vive uno de los momentos más convulsos de su Historia, la época en que se prepara, se desarrolla y se lleva a término la unificación de la nación y la proclamación del reino de Italia, tras siglos de fragmentación y dominio extranjero. Se trata del denominado Resurgimiento o *Risorgimento*, un movimiento que engloba la vida política, social y cultural de Italia desde aproximadamente 1820 hasta 1866 (con las primeras revueltas de la Carbonería y fin con la tercera guerra de la independencia).

Un precioso testimonio de la participación activa de las mujeres en este movimiento lo encontramos en el género epistolar, cultivado por prácticamente todas las protagonistas del Resurgimiento: desde Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia y Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D’Azeglio y tantas otras que dejamos inevitablemente en el tintero, pues el elenco de mujeres que apoyaron y sostuvieron la causa garibaldina fue amplísimo, así como lo fueron sus constantes relaciones epistolares.

Cartas al mismísimo libertador de Italia, Giuseppe Garibaldi o al ideólogo de la revolución, Giuseppe Mazzini, pero también a muchos otros hombres partícipes de ese movimiento cultural, político y social que promovió la creación de la Italia unida. Y cartas entre ellas, fundamentalmente para organizar la contienda italiana, para recaudar fondos a favor de los insurgentes, para informarse de los acontecimientos de Italia en distintas zonas y regiones...cartas que desvelan esa gran implicación de las mujeres en el proceso de unificación, de donde emerge el patriotismo y el anhelo de libertad semejante y, en ocasiones superior, al de sus compatriotas varones.

En parte, gracias a esta correspondencia, sabemos hoy en día el papel que desempeñaron muchas mujeres en el *Risorgimento*, pues su recuerdo en algunos casos ha quedado limitado a las

cartas que escribieron o a aquéllas en las que fueron nombradas. Hasta la segunda mitad del siglo XX pocos han hablado de las mujeres en esta época de tanta envergadura de la historia de Italia. Hoy, por suerte, disponemos de varios estudios que recatan su memoria, pero aún queda mucho por hacer y aún son muchas las que permanecen en el anonimato<sup>1</sup>.

Adentrándonos en el universo de la correspondencia femenina del Resurgimiento podemos comprobar cómo algunos nombres nos son aún desconocidos, como el de Laura Travella, de la que no existe apenas ninguna información publicada y, sin embargo, según declara Luisa De Orchi en sus cartas, recogidas en el libro *Lettere di una garibaldina*, fue una de las mayores activistas en Como en la recolecta de fondos para la causa de “Venezia” y “Roma”, los dos grandes bastiones de la lucha contra las potencias extranjeras que gobernaban Italia. Y junto a ella otros nombres de mujeres como las hermanas Caronti (Gina y Bianca) o Giuseppina Rovelli, cuya existencia conocemos especialmente por las menciones que de ellas hacen en sus escritos mujeres más reputadas como Elena Casati o Laura Mantegazza.

Así pues, los epistolarios femeninos se revelan como fuentes imprescindibles para la recuperación de figuras femeninas desconocidas u olvidadas<sup>2</sup> y, por otra parte, como documentos personales de gran valor público, en cuanto testimonian una realidad contada directamente por sus propios actores.

La correspondencia que mantuvieron las mujeres a mediados del siglo XIX presenta, además, una serie de temáticas y objetivos que serán comunes:

-Por una parte, las cartas muestran el patriotismo de las mujeres y su implicación en la causa garibaldina: sus aportaciones económicas, el asociacionismo en comités para una mejor organización, su opinión sobre cuestiones políticas y sociales que afectan al país, la preocupación por la educación de los hijos en

---

<sup>1</sup> Vid. Betri & Canella (2004: 3-64.)

<sup>2</sup> El presente estudio forma parte del trabajo de investigación llevado a cabo en el proyecto de I+D *Ausencias II. Escritoras italianas inéditas en la Querella de las Mujeres (ss. XV-XX)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

valores nacionalistas y democráticos y su enorme compromiso civil con el país.

-Por otra parte, a través de las cartas penetramos en la intimidad de estas mujeres, conocemos su vida dentro de los muros domésticos, sus relaciones familiares, sus inquietudes, las represiones y, sobre todo, sus esperanzas y deseos de libertad. Una libertad que no solo es la de su nación, sino también la suya personal. La implicación de las mujeres fuera de casa en cuestiones políticas, hace que tomen conciencia de sus capacidades y exijan la igualdad de derechos de todos los ciudadanos de Italia, que exijan su reconocimiento como *cittadine*, como ciudadanas en todos los sentidos del término. Y de ahí que, junto al Resurgimiento político y social, podamos hablar de un “Resurgimiento femenino” que nace después de un largo letargo en el que las mujeres permanecieron “ocultas”, haciendo poco o ningún ruido. Ahora es el momento de exigir su propia libertad de acción y de pensamiento. Encontramos numerosos testimonios de esta autoafirmación femenina en el género epistolar pues este en su origen no tiene un fin público, sino privado y, por ello, se convierte en espacio idóneo para manifestar con total libertad el pensamiento más íntimo.

En una carta de 1858 enviada a varios amigos, Clara Maffei declaraba:

Io volleno almeno acquistare la completa indipendenza delle mie azioni e del mio vivere, e potermi dire: io appartengo a me medesima, e solo io voglio essere giudice del mio operare. E vinsi, almeno, la schiavitù delle cose convenzionali. È a duro prezzo ch'io acquistai tale libertà; pure è qualche cosa anch'essa quando non si vuole usarla che pel bene (Barbiera, 1895: 320).

En el mismo sentido escribe Luisa De Orchi el 17 de abril de 1861, cuando tras morir su madre, decide vivir sola con su hermana, desoyendo los consejos de su familia (el hermano quería que viviera con él, la tía que se casase):

Peppo desiderava che noi andassimo a stare con lui; la zia vorrebbe ch'io mi maritassi, ma rifiutai l'uno e l'altra, perché amo troppo la mia libertà, e per perdere questa ci vorrebbe un



compenso d'amore, d'affetto al di sopra della benevolenza fraterna, al di sopra d'ogni posizione sociale (Bertolotti, 2007: 34-35).

La exaltación y anhelo de libertad y de ruptura con la tradición se aprecia de forma evidente en las cartas de la poeta Giuseppina Guacci Nobile a la amiga Irene Ricciardi. La escritora afirma en numerosas ocasiones su insatisfacción por las convenciones sociales y culturales de la época:

[...] è gravosa avventura quella di dover fare una cosa solo perché il mondo la conosce e la vuole, ed io che ho fatto sempre di mia testa, che ho disprezzato sempre l'opinione del mondo, dovrei ora formare una regola di aritmetica per sacrificare quanto ho di più prezioso ed immacolato, il cuore, la libertà, tutto quanto l'avvenire? (Russo, 2004: 284-285).

Estas mujeres se embarcan en la revolución italiana, habiendo ya llevado a cabo una revolución personal: la de enfrentarse al patriarcado, a los códigos establecidos. Muchas abandonan a sus maridos, tienen amantes, eligen un hombre distinto al que la familia había escogido para ellas. Casi siempre esa revolución personal que las lleva a la propia autonomía está ligada al amor y a cuestiones amorosas.

En una durísima carta de Enrichetta di Lorenzo a su madre, Nicoletta Muti, escrita en 1850, le reprocha el haber elegido ella al hombre con el que debía casarse:

Perché avete commesso un tanto errore? Per aver voluto seguire l'esempio di molte altre madri le quali giudicano loro della bontà del partito mentre ch'è la figlia che deve vivere col marito e non già la madre, la figlia che deve legarsi per sempre, la figlia che deve spogliarsi del dritto di disporre dei suoi beni, ed è per ciò che la ragione ci suggerisce, che deve essere la figlia, e non la madre che deve solo giudicare e decidere (Di Lorenzo, 2007: 77-78).

Y es que Enrichetta di Lorenzo defiende en numerosas ocasiones la unión o el matrimonio por amor. La relación con "Charles" (Carlo Pisacane) es una relación de amor verdadero que se contrapone a la relación con su marido Dionisio con quien se

casa solo por conveniencia de la familia. El 18 de mayo de 1847 escribe desde París:

Pensando al passato, non potete credere la vergogna ed il disprezzo che concepisco per me stessa, e per tutte le donne che stringono fra le loro braccia un uomo senza sentire ciò che io sento per Charles, è un prostituirsi il mentire i sentimenti della natura [...] sarebbe regolare che le mie care sorelle li conoscessero prima di andare a marito” (Romano, 1933, 62).

Como consecuencia de su matrimonio con un hombre al que no amaba ni conocía, Enrichetta sufre maltrato y tendrá que abandonar a sus hijos, un hecho del que responsabiliza directamente a la madre:

Voi potrete dirmi che il ragionare è un'eresia, che bisogna fare sempre ciò che fanno tutte, e con questo metodo anche avete torto. Sopra ogni cinque vi sono 3 matrimoni infelici, e dove il marito e la moglie sono divisi, sono in lite, o almeno in disturbo, ditemi tra questi se vi è una sola Madre, che in tale circostanza abbia abbracciata la causa del marito, abbandonando snaturatamente la figlia. Voi sola avete avuto questo coraggio, mentre avendo io colla vostra approvazione disposto della mia anima, corpo, e della mia roba, dovevate almeno essere il mio angelo custode, e la mia più efficace protettrice. Invece, cosa orribile, voi avete cercato d'ingannarmi [...] Tre anni di una vita violenta non mi hanno che sempre più confermata nelle mie idee, quindi non potete al certo più sperare una conversione. Non potete più sperare nella mancanza di danaro, perché la nostra agiata esistenza ci è assicurata. Dunque finirà che mio malgrado dovrò rinunziare ai miei figli per le vostre barbarie (Di Lorenzo, 2007:78-79).

Aparte de la crítica a las madres, quienes en gran medida han inculcado a las hijas la cultura patriarcal, encontramos en la carta dirigida a su madre, una profunda reflexión sobre el estado de inferioridad de la mujer:

Io posso giurare davanti Iddio, che ho creduto per lo spazio di nove anni che la donna era nata pel piacere dell'uomo, e ch'essa non doveva sentire che indifferenza, o disgusto, ciò pare, incredibile, ma è purtroppo un fatto. Dionisio non ha niente di

bello nel suo fisico, nessuna cultura, la sua compiacenza da tutti lodata, potrà piacere ad una donna ch'è persuasa dover essere la schiava di un uomo, ma appena questa donna conosce che ha dritto al pari dell'uomo, si eleva alla sua posizione, sviluppa le facoltà morali, la compiacenza di Dionisio si traduce in imbecillità (Di Lorenzo, 2007: 78).

Reivindica, además, la igualdad entre hombres y mujeres en una epístola enviada desde Londres a su hermano Achille, el 29 de mayo de 1950. En ella evidencia la figura de la escritora George Sand<sup>3</sup> como adalid de un nuevo destino para las mujeres y la de Louis Blanc, el político e historiador francés que inició el movimiento socialdemócrata:

Il sentirti emigrato politico mi aveva fatto sperare che tu fossi all'altezza delle idee presenti, ma che disillusione!! Hai tu letto le opere di George Sand il primo autore moderno? Se non lo hai letto, ti prego leggerlo, e con attenzione: vedrai come essa conosce bene il cuore umano. Essa è la donna più celebre in Francia come me rompe l'infame legale che la prostituiva e non volle conoscere che l'amore, essa traccia il destino futuro della donna [...] detesto quell'uomo (Dionisio) perché ostinato a non volermi dare la mia completa libertà e la roba di mio padre di cui nessuno avrebbe dovuto disporre [...]. Quando la società sarà ricostituita, cosa che non tarderà, spero che anche tu capirai ciò che io ti dico [...]. Mi arriva la visita di Mazzini e Louis Blanc [...] chi sa se la loro vicinanza ti farebbe conoscere il vero! Blanc predica sempre l'uguaglianza tra uomini e donne (Di Lorenzo, 2007: 79-80).

También Luisa De Orchi, en una carta a la amiga Elena Casati, fechada el 27 de diciembre de 1860, escribe: “Se potessi diventar uomo, sarei soldato, così mi tocca di ingojare il calice amaro delle dure abnegazioni, cui donna è condannata” (Bertolotti, 2007: 28).

Y en 1848, en una carta enviada desde París al amigo Lorenzo Festi, Cristina Trivulzio di Belgiojoso afirma: “Da troppo tempo

---

<sup>3</sup> Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), escritora francesa. Algunos de sus escritos se consideran precursores del movimiento feminista de finales del siglo XIX.

mi occupo e studio queste nostre quistioni nazionali e politiche per non vederci entro sino nelle viscere e nel midollo. Ma perché non son io un uomo? (Regis, 1920: 92)

El deseo de “ser hombre” que manifiesta la princesa de Belgiojoso, Luisa De Orchi y otras muchas mujeres del Resurgimiento como Enrichetta Caracciolo, Antonietta de Pace, Caterina Franceschi Ferrucci, Grazia Mancini...no debe ser entendido como la dependencia de las mujeres a los valores patriarcales, sino, precisamente, como ruptura con éstos, como expresión de su aspiración a la igualdad. En palabras de Costanza Bertolotti se trata de “l’espressione più eversiva della loro aspirazione all’emancipazione individuale, al rovesciamento dei ruoli sessuali, alla piena partecipazione a una cittadinanza che nella guerra trovava uno dei momenti culminanti e simbolicamente più significativi” (Bertolotti, 2012: 72).

Esta revolución personal de la mujer y su prestigio quedaba, además, salvaguardado por los líderes de la revolución. Hombres como Mazzini o Garibaldi animaban a las mujeres a colaborar en la liberación de Italia<sup>4</sup>, especialmente atendiendo a los heridos, sufragando los gastos de la batalla o incitando a sus parientes varones a enrolarse en las filas garibaldinas. En varias misivas encontramos una alabanza a la labor de aquellas que dedicaron su vida a la causa garibaldina.

En una carta fechada el 7 de enero de 1870, casi una década después de haber conseguido la ansiada unificación, Garibaldi escribía a Laura Solera Mantegazza: “Cogli occhi umidi di commozione io vengo a esprimervi tutta la mia gratitudine. Donne benemerite dell’Italia” (Redaelli, 1992: 125).

Años más tarde, el 21 de marzo de 1876, seguía recordando a las mujeres italianas en una carta dirigida a las lombardas:

Care e gentilissime signore:

L’affetto vostro è per me un balsamo e basta a ricompensarmi del poco operato nella mia vita a pro di questa amatissima Italia nostra, che a voi tanto deve capitanate da quelle eroiche donne

---

<sup>4</sup> Véase la “Proclama alle donne siciliane”, firmada por Giuseppe Garibaldi el 3 de agosto de 1860, en la que exhorta a las mujeres de Sicilia a la participación activa en pro de la liberación de Italia y a su poder persuasor para enviar al campo de batalla a hijos, maridos y amantes.

che furono la Caraioli e la Mantegazza, perle preziosissime della famiglia Lombarda” (Redaelli, 1992: 126)

Garibaldi será protagonista en los epistolarios femeninos del Resurgimiento. Las mujeres verán recompensada su implicación en la revolución a través de los gestos de estima que éste les procura.

La lectura atenta de la correspondencia femenina nos aporta información muy valiosa para conocer de primera mano y sin la venda de la historiografía tradicional, la aportación de las mujeres al proceso de unificación<sup>5</sup>. En el fuerte compromiso político y civil de las mujeres encontramos, además, una forma de “querella” que rompe con el estereotipo de la mujer inocente e ignorante, débil y obediente, para mostrarnos multitud de casos de mujeres valientes y fuertes, dotadas de gran ingenio para la política y las relaciones diplomáticas, mujeres que luchan en igualdad de condiciones y que comparten los mismos anhelos y aspiraciones que los hombres.

Son, precisamente, el patriotismo, los ideales nacionalistas y la fuerte adhesión a la causa italiana los temas más recurrentes en las cartas escritas por mujeres, con un objetivo común: ser útiles para la nación.

Trivulzio el 1 de septiembre de 1848 concluía una extensa carta a Festi afirmando “il nostro scopo è l’unità d’Italia: tutto il resto è mezzi” (Regis, 1920: 89).

El 27 de mayo de 1861 escribía Luisa De Orchi a Elena Casati: “Il bisogno di amare sarà forse soddisfatto nella prossima guerra, forse mi sarà dato il bene d’agire, d’essere utile” (Bertolotti, 2007: 35).

Meses más tarde, en octubre de 1861, afirmaba “non ho altra vita, altro pensiero e tutte le aspirazioni dell’animo sono rivolte a questa povera Patria, lacerata derisa, sempre sugetta serva dei preti, degli stranieri” (Bertolotti, 2007: 61).

---

<sup>5</sup> A finales del siglo XIX Carlo Cattaneo destacaba el valor del género epistolar como documento histórico: “Le memorie private fanno una bella e ricca parte della letteratura francese e anche dell’inglese. E descrivono e spiegano i tempi e le intime loro ragioni più chiaramente che non parecchi di quei calendari delle guerre e delle paci che si dicono storie. In Italia, per ragioni molte, i libri di tal fatta rimangono ancora assai rari...Eppure la storia di ciascuno di noi s’immedesima con la storia del nostro paese”. Véase Cattaneo (1883: 448).

El patriotismo o la necesidad de “ser útil” traspasa el plano ideológico y se materializa en el campo de batalla, así se desprende de las cartas de Costanza D’Azeglio, una de las mujeres más prolíficas en el género epistolar de esta época. Escribió más de 600 cartas a su hijo Emanuele en las que narra diferentes episodios de la I guerra de independencia. El 24 de marzo de 1848, a propósito de la salida del ejército austríaco de Milán tras las revueltas populares, D’Azeglio cuenta que “le donne gettavano vetriolo sui nemici e sparavano con la pistola o utilizzavano vasi di gres come bombe” (Russo, 2011: 186).

Esta enorme implicación femenina más allá de los muros domésticos sentará las bases de un nuevo modelo femenino y será el punto de partida para afrontar de manera institucional la *Questione della donna*. Si bien es cierto que las mujeres fueron las peor gratificadas tras la ansiada unificación (no consiguieron ser ciudadanas de plenos derechos), sí consiguieron ser el motor de los movimientos feministas a favor de la emancipación y el derecho al voto de la Italia de finales del siglo XIX.

Ellas, las protagonistas, quizá no fueron conscientes de la preciosa herencia que nos legaron. Maffei escribía el 13 de mayo de 1860 a Giannina Milli: “l’avvenire ci ricompenserà di tanti sacrifici” (Russo, 2011: 193). Dos años después, el 23 de diciembre de 1862, Luisa De Orchi declaraba: “Io vorrei aver tanto di vita di vedere il mondo incendiato, e dalle ceneri fabbricare una società migliore” (Bertolotti, 2007: 76).

No vieron cumplidos sus deseos, sin embargo, su compromiso y participación en las cuestiones políticas y sociales del país, hoy inmortalizado en sus escritos, dan cuenta de su validez en la esfera pública, algo que, sin duda, contribuyó a la conformación de una nueva imagen femenina, abriendo el debate sobre la paridad entre hombres y mujeres.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbiera, R. (1895). *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese 1834-1886*. Milán, Italia: Fratelli Treves.
- Bertolotti, C. & Cazzoli, S. (2007). *Luisa De Orchi. Lettere di una garibaldina*. Venecia, Italia: Marsilio.

- Bertolotti, C. (2012). Lettere di una garibaldina: storia di Luisa De Orchi. En C. Bertolotti (Ed.), *La repubblica, la scienza, l'uguaglianza. Una famiglia del Risorgimento tra mazzinianesimo ed emancipazionismo* (pp. 65-76). Milán, Italia: Franco Angeli.
- Betri, M. L. & Canella, M. (2004). Conservazione e visibilità di carteggi del primo Ottocento: alcuni casi lombardi. En L. Guidi (a cura di), *Scritture femminili e Storia* (pp. 43-64). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Cattaneo, C. (1883). *Opere edite e inedite, raccolte e ordinate per cura di A. Bertani*, vol. II, Scritti letterari, artistici e varii. Firenze: Le Monnier.
- Di Lorenzo, A. (2007). *Enrichetta di Lorenzo, storia di una famiglia*, Arpino, Italia: Istituto Studi Atellani.
- Guidi, L. (2004). Relazioni epistolari di Enrichetta di Lorenzo. En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e Storia* (239-270). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Ottolini, A. (1949). Lettere inedite di Cristina di Belgiojoso ad Achille Mauri, *Nuova Antologia*, a. 84, fasc.1780, abril 1949, pp. 389-394.
- Redaelli, S. & Teruzzi, R. (1992). *Laura Mantegazza. La garibaldina senza fucile*. Milán, Italia: Alberti Libraio Editore-Verbania Intra.
- Regis, E. (1920). Alcune lettere inedite di G. Mazzini e Cristina di Belgiojoso ad un trentino, *Rassegna storica del Risorgimento*, a. VII, fasc I, enero-marzo 1920, pp.81-102.
- Romano, A., Nuove ricerche sulla vita sentimentale di Carlo Pisacane. *Rassegna storica del Risorgimento*, 1, 1933, pp. 51-92.
- Russo, A. (2004). Alla nobile donzella Irene Ricciardi. Lettere di Giuseppina Guacci Nobile. En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e Storia* (pp. 271-293). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Russo, A. (2011). Dio protegga l'Italia, guai a chi la tocca! Il Risorgimento nazionale attraverso le lettere di alcune patriote. *Storia delle donne*, n.6/7, 2010-2011, pp. 177-198.





LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII:  
EL LARGO CAMINO HACIA LA CONQUISTA  
DE SUS DERECHOS  
WOMEN IN THE ITALIAN EIGHTEENTH CENTURY:  
THE LONG WAY TO THE REALIZATION  
OF THE WOMEN'S RIGHTS  
Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* Durante el siglo XVIII, comenzará a hacer mella en Italia, de manera cada vez más intensa, aquel movimiento colectivo, ya extendido en otros países de Europa y en Estados Unidos, de mujeres que se rebelarán ante la condición de inferioridad a la que las relegaba su sexo y que se manifestarán con valentía y tenacidad para reivindicar sus derechos a la par que los hombres. Este movimiento se extenderá con mayor intensidad en las últimas décadas, con un número representativo de intelectuales que se harán portavoces de todo el conjunto de mujeres que querían transformar la sociedad y defenderse de las muchas calumnias lanzadas por los hombres contra ellas, de la mejor manera que estas habían sabido hacer a lo largo de los siglos: con su pluma, y dirigiéndose, especialmente, a un público femenino en cuyo pensamiento quieren implicar, llamándolo a la unión y a rebelarse contra su condición de inferioridad y desamparo; derribando la losa misógina que frenaba el progreso femenino.

*Palabras clave:* mujeres, derechos, igualdad, Ilustración, siglo XVIII.

*Abstract:* During the the eighteenth century in Italy, a collective movement of educated and courageous women - widespread in other European countries and in United States of America- arose notoriously. That collective movement of women will show rebellion toward their low status because of their sex, fought for their rights and for their snatched dignity. This growing

movement will spread with more intensity along the last decades, with a representative number of intellectual women who will become spokespersons of all those women who sought to transform the whole society and to defend themselves against patriarchy. These women will do it in the best way they knew, with their fountain pen involving a female audience, calling for sorority and rebellion against helplessness and inferiority, and tearing down the misogynist slab that slowed down the female advancement.

*Key words:* women, rights, equality, Enlightenment, eighteenth century.

El espíritu revolucionario y progresista del siglo XVIII, promovido por el pensamiento ilustrado, cada vez más extendido en Italia, así como el creciente número de mujeres que mostraban su valía y participaban activamente en la esfera pública supusieron un hilo de esperanza para el colectivo femenino italiano, al igual que estaba ocurriendo en otros países avanzados, pues vieron un terreno propicio para poder acabar, finalmente, con las barreras que la tradición misógina les había impuesto, anhelando ansiosas la llegada de un giro definitivo que culminase en una transformación radical de la sociedad, donde, finalmente, hubiera cabida para ellas en igualdad de condiciones con respecto a los hombres.

El período de la Ilustración supuso numerosos avances en las sociedades capitalistas, tras intensas y largas luchas y reivindicaciones a favor del derecho natural de los hombres, sostenidas por numerosos pensadores de gran envergadura que, con su pensamiento, llamaban a la acción a todos los hombres, culminando con la Revolución Francesa y la proclamación de igualdad, libertad y fraternidad, pilares fundamentales del nuevo orden que estaba por constituirse y contenidos en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, aprobada, en París, el 26 de agosto de 1789<sup>1</sup>. En este cuerpo normativo se fijarán los

---

<sup>1</sup> Para su consultación, recomiendo la versión publicada en el sitio web de la Universidad de Navarra por ofrecer el pdf en doble versión, española y francesa.

17 artículos que, a partir de aquel momento, protegerán a los ciudadanos, reconociendo la igualdad de todos los hombres ante la ley y la justicia y defendiendo los derechos “naturales, inalienables y sagrados” que todos los hombres poseen por naturaleza y que ningún estado puede eliminar o limitar.

Obviamente, entre las consecuencias lógicas de estos avances revolucionarios, se presuponía también el reconocimiento de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, así como la necesidad de acabar con la discriminación de estas, incluyéndolas en la sociedad en calidad de ciudadanas a pleno título. Sin embargo, el sueño colectivo de muchas mujeres pronto se vio truncado, pues estos derechos del hombre estaban dirigidos al hombre en el sentido literal del término y no al ser humano en general, puesto que, en el conjunto de los ciudadanos, la mujer quedaba completamente excluida. Tamaña injusticia fue debida, además de a la tradición milenaria, que había excluido siempre a la mujer de la esfera social y política, fundamentalmente, a las ideas de los principales pensadores y políticos que encabezaron el movimiento y que fueron los mayores promotores de la misoginia más lacerante, entre ellos Rousseau, Diderot o Voltaire, quienes, con duras acusaciones contra las mujeres y su naturaleza, pretendían excluirlas del orden político y social, relegándolas, nuevamente, tras los avances que habían obtenido hasta el momento, al espacio privado, y reafirmando la sumisión de estas a la autoridad del padre o del marido; negándoles cualquier tipo de privilegio y de derecho.

Esta exclusión de la mujer partía de la idea preconcebida y milenaria de que esta era un ser inferior al hombre, a causa de su naturaleza física. Según estos pensadores, que se apoyaban en algunos de los grandes filósofos de la tradición para sostener sus teorías misóginas, la mujer estaba condicionada por su constitución biológica, dominada y determinada por su útero y no por la razón, a diferencia del hombre, lo cual la hacía débil, excesivamente sensible y tendente a una imaginación desenfrenada que le impedía madurar las ideas. Asimismo, al estar sujeta a males propios de su naturaleza, era una eterna enferma, incapaz de conducir una vida social activa. Por otra parte, su constitución anatómica la predestinaba al rol de la maternidad, siendo su único estatus posible el de ser madre;

motivos, todos estos, por los cuales resultaba imposible equipararla con el hombre.

De estas contradicciones, lo que más llamará la atención es el hecho de que, precisamente, muchos de los protagonistas más relevantes en la construcción de lo que actualmente llamamos “derechos humanos” hayan sido, al mismo tiempo, grandes misóginos, enemigos de las mujeres, como los filósofos arriba mencionados.

Esta imprevista exclusión del género femenino en la esfera de los derechos humanos, acompañada de toda esta plétora de injurias y desprestigios de tantos varones influyentes de la época, desencadenará una intensa revolución entre las mujeres, quienes, ahora ya, tras tantos años de lucha, y, en su mayoría, mejor preparadas que en otras épocas pasadas, comenzarán a tomar conciencia de sí mismas y de sus capacidades y se unirán en la lucha para reivindicar sus derechos, en un movimiento sin igual que se extenderá por toda Europa y Estados Unidos y que será decisivo para el progreso de la mujer hasta los logros conseguidos en la actualidad.

De este modo, muchas serán las mujeres que, desde Europa hasta los Estados Unidos, se manifestarán contra semejante agravio, enfurecidas e indignadas al ver cómo se ponían en riesgo los avances que, finalmente, estaban consiguiendo, y tras las muchas luchas por la anhelada igualdad entre los seres humanos. Por eso, siguiendo la tradición ya iniciada en el Renacimiento con la querrela de las mujeres, pero, esta vez, de manera más encarnecida y solicitando derechos para estas hasta el momento impensables, iniciarán una intensa campaña dialéctica en defensa sus derechos como ciudadanas a pleno efecto y de una verdadera igualdad entre hombres y mujeres, según dictaban los *Derechos del hombre y del ciudadano*.

Estas valientes mujeres, cultas e independientes, que contribuyeron altamente al progreso del colectivo femenino, pese a los muchos obstáculos contra los que se enfrentaron, quisieron ser escuchadas con la fuerza que les daba tener razón, sin temor a realizar actos para luchar por sus ideales, que, en algunas ocasiones, las llevarán incluso a la muerte.

Así, por citar solo alguno de los muchos ejemplos representativos, en Francia, destaca Olympe de Gouges,

dramaturga y activista política, que, a tan solo dos años de distancia de la aprobación de los *Derechos del hombre*, en 1791, publicó una réplica de estos, con el título homónimo, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, adaptándolos a la condición femenina. En ellos, la escritora francesa reivindicaba, siguiendo el guion del primero, la paridad de derechos entre hombres y mujeres y la consiguiente inclusión de estas en las diferentes normativas aprobadas por la Asamblea; convirtiéndose en ciudadanas a todos los efectos.

De Gouges, en su obra, reivindicaba para las mujeres los mismos derechos sociales, laborales, y también políticos que habían conquistado los hombres tras la Revolución Francesa; yendo, además, más allá con sus propuestas y sugiriendo reformas radicales y revolucionarias hasta el momento nunca exigidas, como la que sugería la abolición del matrimonio a favor de un contrato social entre los cónyuges en paridad de derechos.

En Inglaterra, también podemos destacar, entre otras muchas, a la escritora Mary Wollstonecraft, que, en 1792, publicó la *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, en la que, además de reivindicar el derecho al trabajo y a la emancipación económica de la mujer, defendía la suma importancia del acceso de las mujeres a una educación apropiada; única causa, junto con la falta de medios para moverse a la par que los hombres en la sociedad, que las hace parecer inferiores al hombre sin serlo, y, en ocasiones, hasta “estúpidas y superficiales”.

Su pensamiento filosófico, que sentará las principales bases del feminismo moderno, así como su conflictiva vida personal, han influido ampliamente en numerosas obras de feministas posteriores; haciendo de la escritora inglesa una de las más populares de la Europa de su época.

Este malestar del colectivo femenino también se extenderá por toda la península itálica y no faltarán mujeres, cada vez en mayor número, que, siguiendo a sus contemporáneas de otros países, se manifestarán y se opondrán a las injusticias cometidas contra su sexo; reivindicando la paridad de derechos entre hombres y mujeres.

En este contexto, destacamos la *Breve difesa dei diritti delle Donne*, publicada en Asís, en 1794, y cuya autora desconocida firma bajo el pseudónimo de Rosa Califronia, supuesta condesa

romana, quien, probablemente, pudo engendrar su obra en Roma, capital cosmopolita y centro de referencia cultural importante y representativo a nivel mundial en aquella época. El texto, escrito en modo de tratado, con algunos años de retraso con respecto a los anteriormente mencionados, corroborará aquel movimiento colectivo, extendido en Europa, de mujeres cultas y valientes que, esperanzadas y embebidas del espíritu revolucionario e ilustrado en su sentido más amplio, se manifestarán públicamente para reivindicar la igualdad frente a los hombres, en calidad de ciudadanas a pleno derecho.

Es probable que la autora fuera cualquiera de las numerosas intelectuales que frecuentaban los muchos salones romanos, pero, al igual que harían muchas, optó por el anonimato, ocultando su verdadera identidad<sup>2</sup>, para expresarse con cierta libertad, y, a su vez, representar, a todo el conjunto de mujeres –y también de un número cada vez mayor de hombres- que querían transformar la sociedad; derribando la losa misógina que frenaba el progreso femenino, y haciéndose portavoz de estas sin adquirir protagonismo, evitando, al mismo tiempo, posibles represalias por su “atrevimiento” y un seguro rechazo por parte de la sociedad más conservadora.

En su “Prefacio”, la autora expone su propósito de realizar una firme defensa de los tan aclamados derechos del hombre, entendido como ser humano, incluyendo dentro de este género a las mujeres, a las que parece hayan querido olvidar los varones que tanto festejaban los logros obtenidos tras sus incesantes luchas por la igualdad, a raíz de la Revolución Francesa, haciéndoles incluso perder los derechos que estas habían ido adquiriendo hasta entonces; y así se pronuncia al respecto:

*Si rendono pubblici di continuo col favore delle stampe i filosofici diritti dell'uomo; nè mai si vede a nostri giorni un'opera ragionata su i diritti delle Donne. Giova forse il dire che nel genere degli uomini vi è contenuta anche la specie del sesso femineo? Si pongono dai Filosofi in pratica i diritti dei maschi; e la donnesca specie non v'entra per nulla. Diasi una leggera*

---

<sup>2</sup> Sobre la posible identidad de Rosa Califronia, véase González de Sande M. (2017).

occhiata al ferale teatro della Francia, ove a gran clamori si sono decantati I DIRITTI DELL'UOMO. Quante providenze per lo sesso virile! Alle femine, ai loro diritti, qual sistema si è stabilito mai? Che anzi hanno esse perduti a cagione della sognata eguaglianza i titoli di familie illustri e le insegne gloriose di loro nobiltà. [...] ... sono state in sostanza dispregiate le Donne, mentre si proclamavano a voce e da toto i privilegi, e i diritti dell'uomo, e mentre si è voluto con una severa falce tagliare i più alti alberi per ridurre tutti i prodotti del campo in perfetta eguaglianza. (Califronia, 2013: 62).

El principal objetivo del tratado era denunciar la contradictoria exclusión de las mujeres de la esfera de los Derechos del hombre, proclamados en 1789; reivindicando, en particular, la igualdad de derechos civiles entre ambos sexos, entre ellos el derecho a la instrucción, sin pretender apenas reivindicaciones políticas, a diferencia de otras contemporáneas suyas, debido, quizá, al espíritu más moderado de la autora, involuntariamente condicionada por el conservadurismo italiano.

La *Breve difesa* no aportaba novedades al debate abierto sobre los derechos de las mujeres; y, más que con las obras de sus contemporáneas más revolucionarias y progresistas, a las que, sin duda, también tiene en cuenta, su defensa se enlaza mejor, en cuanto a estilo, estructura y contenido, con la tradición iniciada en la querrela de las mujeres por sus precursoras Moderata Fonte, Arcangela Tarabotti o Lucrezia Marinelli, entre otras. Sin embargo, ello no impide que la obra sea un indudable referente para corroborar la difusión del fenómeno prefeminista por todo el panorama europeo.

Relevante es también la figura de Carolina Arienti Lattanzi, que, en 1797, presentó en la Academia de la Instrucción Pública de Mantua su discurso *La schiavitù delle donne*<sup>3</sup>, en el que reivindicaba la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, polemizando con las ideas misóginas de grandes pensadores como Rousseau y acusando, además, a las religiones de ser las principales culpables del sometimiento de la mujer a los hombres a lo largo de la historia y en todas las culturas; considerando

---

<sup>3</sup> La obra completa se puede consultar en versión bilingüe italiano/español en la interesante edición preparada por Martín Clavijo M. (2013).

grandes tiranos a los padres y a los esposos, que obstaculizaron, durante siglos, el progreso femenino. Así se expresaba al respecto en defensa de las mujeres, dirigiéndose, especialmente, al público masculino:

Noi bandite da tutti gl'impieghi, avvilita dal sistema assurdo e snaturato di una frivola educazione, abbiamo disperato per molti secoli di vincere tanta barbarie, e di vedere il fine di tante ingiustizie. [...] Cittadini, se voi spezzare volete le catene dei re, noi spezzare vogliamo anco le nostre. [...] Se voi foste per escluderci dalla rivoluzione, questa non si farebbe che per metà del genere umano. Se gli uomini non vogliono essere schiavi di un tiranno, molto più noi, nò, non vogliamo esserlo di mille. Voi odiate un despota, noi detestiamo l'aristocrazia degli uomini, sotto la quale gemiamo per tanti secoli. E che! sono forse indegne le donne d'aver comuni con voi i diritti, e i doveri? Non sono esse capaci delle azioni le più magnanime e le più decisive? [...] I Silla, i Marj, i Dittatori, nò più non risorgeranno fra noi fino a che vi saranno in Italia donne decise per la libertà e per la gloria. La rivoluzione è appena incominciata; [...] Ecco come l'ingiustizia degli uomini e l'impostura ci hanno fin qui afflitte ed oppresse. Se la resistenza all'oppressione è un diritto, gli uomini non potranno non riconoscerlo in noi. [...] Deh! giunga pertanto il giorno di redenzione anco per il mio sesso, e allora a più ragione ci chiamerete la più cara parte del genere umano. (Lattanzi, 2013: 94, 96, 98).

Lattanzi fue, además, una de las pioneras en atreverse, en Italia, a solicitar reformas legislativas favorables a las mujeres en materia de divorcio y por lo que respecta a los derechos patrimoniales. Y así se pronunciará en su discurso:

Ma se i padri e le madri sono spesse volte i tiranni delle figli, se lo sono i mariti delle mogli, non lo sono e non lo furon meno verso il mio sesso i despoti delle nazioni. Essi avvelenarono colle oppressive loro leggi la sorgente stessa della vita, e trasformarono il più dolce dei legami nella più pesante delle catene. [...] La stessa istituzione delle doti ci divenne pregiudicievole da che fossimo escluse dall'aver un'eguale diritto coi maschi alla distribuzione della paterna eredità. (Lattanzi, 2013: p. 94).



En el mismo año que *La schiavitù delle donne*, se publicará en Venecia *La causa delle donne. Discorso agl'Italiani della Cittadina* \*\*, firmado por una ciudadana anónima, que defendía, al igual que sus coetáneas, la igualdad natural entre hombres y mujeres y la paridad de derechos para ambos sexos; acusando a los hombres de ser los únicos culpables de la subordinación de estas a lo largo de la historia, valiéndose de numerosos argumentos infundados que ella desmontará a favor de las mujeres. Asimismo, siendo este uno de sus objetivos primordiales, hará hincapié en la importancia de la instrucción para las mujeres, uno de los mayores factores que impedía que pudieran evolucionar a la par que los varones o, incluso, destacar por encima de estos:

Il pregiudizio di non istruire le femine è nato dalla forza, e dall'insidia degli uomini, che sarebbero con egual istruzione molto inferiori a noi altre in ogni genere a proporzione della minor acutezza del loro ingegno. (Cittadina \*\*, 1797: 12)

En su discurso, al igual que Lattanzi, se dirige directamente a los hombres, apelando a la justicia y al sentido común, y mostrando su asombro y desconcierto por el hecho de que estos, tras tantos años de lucha por la libertad y los derechos humanos, una vez conseguidos, opten por excluir de ellos a las mujeres. Y así se expresará al respecto, no sin cierta ironía:

In somma noi altre donne, o popoli dell'Italia, siamo individui dell'umanità; siamo una metà del genere umano; siamo uguali per natura al rimanente degli uomini; abbiamo un vero diritto naturale di approvare o riprovare le nuove leggi; abbiamo finalmente tutta la propensione necessaria per l'esercizio di questo nostro diritto. Dunque le nostre pretensioni sono giuste, e fondate sulla legge naturale; dunque l'esclusione che foste per dare in appresso alle donne in tutti i vostri consessi sarebbe un'esclusione contraria all'equità. [...] Dunque è vostro dovere il chiamar le donne a Consiglio per dare al sistema di libertà ed eguaglianza il conveniente vigore ed autenticità. Non dovrete arrossire d'imitare i dottissimi Ateniesi, ed i prudentissimi Spartani, i quali dividevano colle loro donne le pubbliche cure del Governo. Voi, o Italiani, siete filosofi, e perciò non potrete

lasciar di fare quello che v'insegna la filosofia e che vi detta la natura. Voi siete gli amanti della Libertà, e non potrete soffrire che rimanga schiava una metà intiera del genere umano. Voi siete i difensori dell'eguaglianza, e non potrete far a meno di sostenere la causa di chi è simile a voi, ed eguale vostro. Voi siete politici, e dovete conoscere per necessità che se il nostro sesso vi è amico, l'esecuzione del gran vostro progetto è sicura; se è contrario a' vostri disegni, questi stessi vostri disegni saranno vani. (Cittadina \*\*, 1797: 14-15)

Cabe destacar un aspecto novedoso, revolucionario y, a la vez, muy actual del discurso de la ciudadana anónima y es que se atreve a cuestionarse la exclusividad de las tareas domésticas a las mujeres, un prejuicio histórico, según ella, fácil de solventar, puesto que, aunque históricamente se las hayan asignado a ellas, podrían ser perfectamente realizadas también por los hombres y compartidas por ambos sexos:

Direte forse, che gli affari domestici, propri del sesso femminile, c'impediscono l'esercizio di questi nostri diritti. Questa vanissima scusa è troppo indegna del vostro talento filosofico. Osservate in primo luogo, che non sono proprie della donna tutte quelle occupazioni, che per volgar pregiudizio si chiamano domestiche: il filare, il tessere, il lavorare, il cucinare, e mille altre cose simili, anzi l'educare ancora la picciola famiglia, dopo separata dal latte, queste sono occupazioni generiche non meno proprie d'un padre che d'una madre. Il crederle caratteristiche del nostro sesso è una volgare stoltezza, che fa disonore alla filosofia. [...] È ora che si tolga dal mondo questo perniciosissimo pregiudizio, come ne furono tolti tanti altri. (Cittadina \*\*, 1797: 14).

En la misma línea de *La causa delle donne* y presentados también en Venecia, en 1797, por ciudadanas que prefirieron ocultar sus nombres destacan otros dos textos relevantes: *Istruzioni d'una libera cittadina alle sue concittadine* y *Pensieri della libera cittadina IPM alle sue concittadine*. A estos, hemos de añadir, por citar otro texto representativo, el discurso *Dell'educazione che si deve dare alle donne*<sup>4</sup>, pronunciado por

---

<sup>4</sup> Publicado en Vincenza por la imprenta de Bartolomeo Paroni, en 1797. Como sostiene N. M. Filippini (2006), Fulvia Mattei, activista miembro de la Società

Fulvia Mattei, otra de las mujeres dignas de mención por su incansable lucha a favor de los derechos humanos, en la sala de la Pubblica Istruzione de Verona, en mayo de 1797.

Igualmente, en estas fechas, en Italia, aparecerán los primeros periódicos femeninos, en los que se reclamaba, entre otras cuestiones, el derecho a la igualdad, a la educación y la emancipación de las mujeres. Entre ellos, por citar algunos títulos, el florentino *Giornale delle Dame* (1781), que recuperaba el título del *Journal des Dames*, publicado en París entre los años 1759-1778, de gran significación porque, aun de forma bastante moderada, al igual que su sucesor italiano, comenzaba a tratar de manera explícita la cuestión de la igualdad de sexos. Asimismo, cabe mencionar otros periódicos, de corte moderado pero igualmente significativos, como el milanés *Giornale delle Mode Principali d'Europa dedicato alle Donne Italiane* (1793-1794) y el veneciano *La Donna Galante ed Erudita. Giornale dedicato al bel sesso* (1786-1788), fundado por la veneciana Elisabetta Caminer Turra, considerada la primera mujer periodista italiana, quien, a través de su casa editorial, logró influir sobremedera en el pensamiento ilustrado de su época.

Sin embargo, más reveladores y revolucionarios serán aún los periódicos *La Vera Repubblicana* (Turín, 1798-99) e *Il Corriere delle Dame* (Milán, 1804-1874), dirigido por Carolina Lattanzi; ambos de cariz mucho más revolucionario, en particular el primero, en el que se rechazaban y criticaban, en muchas ocasiones, los argumentos más fútiles, como la moda, la belleza y el cuidado personal, o la literatura para mujeres (no descartadas en los periódicos predecesores); animando a las mujeres, en calidad de verdaderas ciudadanas, a preocuparse por cuestiones sociales y políticas, entre otros asuntos de peso, y, en particular por su propia instrucción<sup>5</sup>.

---

Patriottica, fue, junto con Annetta Vadori (a quien se le atribuye la autoría de *La causa delle donne*), una de las figuras más interesantes y destacadas de la realidad véneta de la época, y sus discursos a favor de la igualdad y la democracia “erano cosí avvincenti e appassionati che la gente accorrevva per ascoltarla.” (p. 93).

<sup>5</sup> Así iniciaba la “Prefazione” que abría el primer número de *La Vera Repubblicana*, dirigiéndose a sus lectoras: “Sesso, amabil sesso, che la natura ha formato per esercitare il più dolce impero, conosci una volta il pregio della

Muchas más mujeres valientes podríamos añadir a esta breve lista, que omitiremos para no extendernos demasiado, aunque no podemos olvidar, para concluir este estudio, a otra gran luchadora de la Ilustración italiana: Eleonora de Fonseca Pimentel, una de las principales promotoras de la República Napolitana. Gran activista política, dirigió, de febrero a junio de 1799, el órgano oficial del Gobierno republicano, *Il monitore napoletano*, y, a través de él, luchó para hacer penetrar en su pueblo el pensamiento revolucionario y las ideas ilustradas. Tras la marcha de los franceses y la derrota de la República Napolitana, esta noble italiana, de origen portugués, fue ahorcada en Nápoles, el 20 de agosto de 1799, por haber sido una de las promotoras de esta.

Para frenar tantos “atrevimientos” y muestras de rebeldía por parte de las mujeres, los gobiernos de toda Europa iniciarán un plan de actuación férreo contra estas; confirmando, tras el Código Civil dictado por Napoleón Bonaparte, su exclusión de los derechos políticos y civiles. Del mismo modo, muchas mujeres fueron encarceladas por atreverse a participar en la vida pública y política; llegando, incluso, en muchos casos, a morir guillotinas, como Olympe de Gouges o Eleonora Fonseca. Triste final para muchas mujeres valientes que contribuyeron ampliamente a la toma de conciencia y al progreso de las mujeres.

Esta situación se prolongó hasta los primeros años del 1800 (aunque muchas continuaron su lucha, pese a los numerosos obstáculos), momento en el que, sintiendo las mujeres cada vez más la fuerza de la unión, con el apoyo y la solidaridad también de un número cada vez más considerable de hombres inteligentes y sensatos, sus protestas acabarán plasmándose en el incipiente feminismo y en el sufragismo del siglo XIX, que no dejará de avanzar hasta obtener, progresivamente, tras muchos esfuerzos y reivindicaciones, la desaparición gradual de las barreras interpuestas entre las mujeres y las diferentes formas de la autoridad masculina, fundamentalmente a raíz del reconocimiento de estas, en el siglo XX, por parte de las Naciones

---

ragione, il potere della virtù [...]. Lungi da te le mode e le frivolezze, che una ingannatrice educazione ti ha fatte risguardare come oggetti di somma importanza.” (Citado en Franchini S., Soldani S., 2004: 204).

Unidas, como sujetos de derechos inalienables en igualdad con los varones.

Sin embargo, todos somos conscientes de que aún queda mucho por hacer para obtener una igualdad plena entre los seres humanos, sobre todo fuera de Europa; motivo por el cual hemos de seguir luchando juntos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga Florez, M. (2003). Autorrepresentación y Resistencia. Escritoras desde la Edad Media al Siglo XX Entre España e Italia. En AA.VV., *Las Mujeres, los Saberes y la Cultura* (pp. 17-27). Sevilla: Arcibel.
- Arriaga Flórez, M. (2011). Escritoras italianas en el repertorio de la crítica (siglo XV-XVIII). En M. González de Sande (Ed.), *Escritoras italianas: desde el siglo XV hasta nuestros días*, *Arbor*, CLXXXVI (anexo IV), 21-40.
- Asamblea Nacional Constituyente Francesa, *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Recuperado de [http://www.unav.edu/departamento/constitucional/.../Declaracion%20de%20los%20derechos%20del%20hombre%20y%20del%20ciudadano%20\(1789\).pdf](http://www.unav.edu/departamento/constitucional/.../Declaracion%20de%20los%20derechos%20del%20hombre%20y%20del%20ciudadano%20(1789).pdf).
- Cittadina \*\* (1797). *La causa delle donne. Discorso agl'Italiani della Cittadina \*\**. Venecia: Giuseppe Zorzi.
- Conti, G., Taricone, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Turín: Giappichelli.
- Dal Pozzo, G. (1969). *Le donne nella storia d'Italia*. Turín: Teti.
- De Gouges, O. (1791). *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Recuperado de <https://hmcontemporaneo.wordpress.com/2011/05/13/declaracion-de-derechos-de-la-mujer-y-de-la-ciudadana/> [Fecha de consulta: 26/06/2017]
- Filippini, N. M. (2006). *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milán: Franco Angeli.
- Findlen, P. (2009). *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. California: Stanford University Press.
- Franchini, S., Soldani, S. (2004). *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*. Milán: Franco Angeli.
- González de Sande, M. (2013). *Rosa Califronia. "Breve defensa de los derechos de las mujeres"*. Sevilla: Arcibel.

- González de Sande, M. (2017). *La Breve difesa dei diritti delle Donne* y algunas cuestiones sobre su autoría. En A. Guzmán Guerra, I. Velázquez Soriano (Eds.), *De Falsa et Vera Historia I: Estudios sobre falsificación documental y literaria Antigua* (pp. 37-50). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Mambelli, A. M. (1985). *Il settecento è donna*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Martín Clavijo, M. (2013). *Carolina Lattanzi. La esclavitud de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Messbarger, R. (2002). *The century of Women: Representations of Women in Eighteenth-century Italian Public Discourse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Russell, R. (1994). *Italian Women Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Londres: Greenwood Publishing Group.
- Strumia, E. (1989). Un giornale per le donne nel Piemonte del 1799: “La vera repubblicana”, *Studi Storici*, XXX, 917–946.
- Tanci, S. (2013). *Voci di donne a difesa dei diritti femminili: Aretafila Savini de’ Rossi (1729) e Rosa Califronia (1794). Alle origini della questione femminile in Italia*. Perusa: Edizioni Era Nuova.
- Taricone, F. (1992). *Le donne in Italia. Diritti civili e politici*. Nápoles: Liguori.
- Wollstonecraft, M. (1994). *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Edición de I. Burdiel. Madrid: Cátedra/Instituto de la Mujer.

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO  
DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA (ISABELLA  
DOSI GRATI): EDIZIONI E MANOSCRITTI<sup>1</sup>  
TOWARDS A DEFINITIVE CATALOG  
OF DORIGISTA'S (ISABELLA DOSI GRATI)  
PRODUCTION: EDITIONS AND MANUSCRIPTS

Javier GUTIÉRREZ CAROU

*Universidad de Santiago de Compostela*

*Riassunto:* Dopo diverse indagini in alcuni archivi e biblioteche, l'autore del saggio presenta un catalogo idealmente completo della produzione teatrale di Dorigista, Maria Isabella Dosi Grati, e un'ipotesi di ordinamento cronologico dei testi secondo i tempi della loro stesura, non coincidente con quello delle date di pubblicazione.

*Parole chiave:* Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, Teatro pregoldoniano, Commedia, Commedia dell'arte.

*Archivo del Teatro Pregoldoniano* ARPREGO FFI2014-53872-P.

*Abstract:* After different inquiries in some archives and libraries, the author of the study presents an estimated complete catalogue of the theatrical production of Dorigista, Maria Isabella Dosi Grati, and a hypothesis of a chronological order of her texts on the basis of when they were written, which does not coincide with the date of publication.

*Key words:* Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, Pre-Goldonian Theatre, Comedy, *Commedia dell'arte*

*Archivo del Teatro Pregoldoniano* ARPREGO FFI2014-53872-P.

---

<sup>1</sup> Il presente studio deriva dalle attività che si stanno svolgendo in relazione al progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano. II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* ([www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni); FFI2014-53872-P), finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo.

1. DUE COMMEDIE, DUE INTERMEZZI E UN MANOSCRITTO RITROVATI.

All'elenco di testi ed edizioni di Dorigista che abbiamo offerto in alcuni nostri precedenti saggi (Gutiérrez Carou, 2012, 2013 e 2015), è possibile ora aggiungere altre due commedie pubblicate a Bologna nel 1709 (per i tipi di Giovanni Pietro Barbiroli alla Rosa) e nel 1726 (nella stamperia di Costantino Pisarri), rispettivamente *Amore interrotto dalla prudenza* e *La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta*<sup>2</sup>, e due intermezzi<sup>3</sup>, gli unici della Nostra finora conosciuti, pensati per la recita negli *entractes* della prima delle commedie appena citate ed editi insieme a essa (denomineremo i due pezzi, privi di titolo, dai nomi dei personaggi: *Intermezzo di Verspina e Vatalcerca* e *Intermezzo di Sandrella e Marseli*)<sup>4</sup>. Oltre a questi testimoni a stampa abbiamo anche avuto occasione di prendere visione del manoscritto di stamperia della prima delle edizioni succitate, conservato all'Archiginnasio di Bologna. Il manoscritto<sup>5</sup>, che conserva

<sup>2</sup> Il testo è, infatti, una commedia, e non un testo religioso come avevamo erroneamente ipotizzato in Gutiérrez Carou, 2013: 606n.

<sup>3</sup> Ampie schede analitiche dei quattro testi possono essere consultate nella Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: [www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni).

<sup>4</sup> Denominati nella stampa semplicemente *intermezzo primo* e *intermezzo secondo* e ubicati, rispettivamente, fra il primo e il secondo atto e fra il secondo e il terzo atto della commedia. Il primo è un dialogo fra una servetta (Verspica) e un uomo (Vatalcerca), che dobbiamo supporre di una certa età, innamorato di lei che, alla fine, le propone di sposarlo. Nel secondo Marseli, un uomo che possiamo supporre benestante, propone a Sandrella di trovargli un lavoro come servo di un signore a Bologna se egli l'avesse aiutato a incontrare la sorella del bolognese, di cui era innamorato.

<sup>5</sup> Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: A2322 (se ne dà notizia in *Inventari*, 1930: 117). Si tratta di un codice di 210x295mm. ca. rilegato in cartone coperto da carta marmorizzata. È formato da un grande fascicolo di 11 bifogli piegati e cuciti, formando dunque un fascicolo di 22 carte, per un totale di 44 pagine, che contiene la commedia *Amore interrotto dalla prudenza*. L'ultima carta è bianca. Fra la penultima e l'ultima carta di questo grande fascicolo (cioè fra le cc. 21 e 22) sono inseriti altri due bifogli cuciti separatamente (vale a dire, non uno all'interno dell'altro, ma uno di seguito all'altro). Il primo, che contiene l'intermezzo che nell'edizione a stampa si trova fra il primo e il secondo atto della commedia, è scritto su tutte e quattro le facciate; mentre il secondo, che presenta il testo dell'intermezzo stampato fra il secondo e il terzo atto, è scritto sulle sole tre prime facciate. Le firme dei



commedia e intermezzi, è un documento in bella copia, probabilmente idiografo, allestito per la stampa (anche se privo dei segni caratteristici dei tipografi presenti nei pochi documenti di questo tipo che ci son pervenuti)<sup>6</sup>, come dimostrano le due firme dei censori alla fine dell'ultima carta scritta (25r), coincidenti esattamente con quelle impresse nella versione a stampa (p. 63). Il testo presenta alcune, pochissime, correzioni di un'altra mano, che crediamo dell'autrice perché incidono su aspetti bibliografici e teatrali del testo che lasciano intravedere l'interesse dell'autore reale dell'opera. Così, ad esempio, questa seconda mano inserisce, tra le altre, la dicitura «Comedia di Dorigista», sotto il titolo (1v), recuperando il *nom de plume* dell'autrice, o la didascalia «(saltando a piè pari)» alla fine di una battuta di Trofaldino (6r), inserimento che forse potrebbe non essere altro che l'integrazione di un'involontaria omissione del copista nella trascrizione dell'originale ma che, a nostro avviso, ha un indiscutibile sapore 'consuntivo', vale a dire, sembrerebbe un'aggiunta innovativa dell'autrice nata dal ricordo di un lazzo cinetico, improvvisato dall'attore-zanni, visto in una recita della sua commedia. Anche se in altri casi, tuttavia, l'intervento della seconda mano sembra semplicemente supplire a salti o sviste del copista (come in 11r, dove aggiunge la congiunzione «è» —*sic*—),

---

censori si trovano alla fine della terza facciata (2r nella numerazione propria del bifolio, 25r nell'insieme). Il manoscritto è, dunque, l'assemblaggio di tre belle copie di tre documenti diversi. Quest'assemblaggio può avere avuto luogo semplicemente per conservare i testi e fu poi consegnato ai revisori, oppure potrebbe essere stato assemblato solo al momento di dare il testo alla censura per la stampa. Questa seconda ipotesi non combacia molto con il fatto che la legatura sia un cartonato coperto da carta marmorizzata di una certa bellezza e pregio (la legatura non può essere posteriore alla cucitura del fascicolo poiché le coperte sono cucite insieme al fascicolo). Anche se le grafie sono molto simili nei tre documenti, la 'r' iniziale di parola del copista dell'intermezzo primo, ad esempio, è totalmente diversa (cfr. *razza*, *rabbia* o *rampana* alla carta 22r) dalla forma del grafema presente sia nella commedia che nel secondo intermezzo, mentre nel testo della commedia e nel secondo intermezzo la mano sembra essere la stessa (cfr. *rugulit* o *rest* in 24v e 25r, secondo intermezzo, e *passim* nel testo della commedia).

<sup>6</sup> In 8r si trova l'unico segno che forse potrebbe essere attribuito ai lavori di stamperia: una gran croce a matita in mezzo a una battuta di Pantalone («... che hò prescia in [grande croce a matita] tutte le cose») che coincide nella stampa con la fine di una riga («che hò prescia in / tutte le cose», p. 25, riga 19).

è molto interessante notare che in 18<sup>v</sup> si osserva la correzione della conclusione di una battuta di Lisimiro. In un primo momento il copista aveva scritto «... castigandoti per un fatto così.» e, di seguito, la seconda mano, ha aggiunto sopra la riga «si» (cioè, *si*) fra «un» e «fatto» e ha cancellato l'ultima parola della frase, cioè, «così». Dunque, l'intervento della seconda mano ha lasciato la frase un tanto sbilenco: «... castigandoti per un si fatto.», motivo per cui la prima mano (il copista), forse di nuovo sotto dettatura, ha cancellato il punto fermo e ha aggiunto «attentato» e un nuovo punto fermo. Questo implicherebbe un lavoro di seconda correzione svolto quando ancora il manoscritto non era stato consegnato alla stampa e, dunque, la seconda mano non può essere quella di un tipografo o correttore ma, molto probabilmente, quella della stessa autrice della commedia. Vediamone, per maggiore chiarezza, la trascrizione diplomatica (le parentesi uncinate indicano aggiunta del copista al livello della riga e i caratteri in corsivo aggiunte della seconda mano; anche le cassature sono di questa seconda mano, a nostro avviso, l'autrice):

... castigandoti per un <sup>si</sup> fatto ~~così~~. <attentato.>

Il catalogo completo dei testi a stampa di cui abbiamo notizie, e dei quali si conservano copie, in ordine cronologico secondo la prima edizione, e dei manoscritti della Nostra, fino a nuove eventuali scoperte, è formato dai seguenti documenti:

1. *Le fortune non conosciute del Dottore / di Pantalone*

1.1. Bologna, Eredi del Sarti dal Monte delle Scuole alla Rosa, 1688 (Orlandi, 1714: 102&<sup>7</sup>; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 93#; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n#).

1.2. Bologna, Longhi, 1706 (sul frontespizio insegna con mascherone e due tentacoli. Orlandi, 1714: 102; Quadrio, 1744: 234; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Sarti, 1895: 85; Accorsi, 1982: 93; Lucchini, 2006: 20n#).

---

<sup>7</sup> Il segno & indica che nel saggio non risulta la data di stampa dell'edizione. Il segno # indica che l'autore del saggio omette sia il luogo che lo stampatore dell'edizione.

1.3. Bologna, Longhi, 1706 (sul frontespizio insegna con cammeo con volto femminile che guarda a sinistra; la copia consultata presenta anche antiporta figurata).

1.4. *Le fortune non conosciute di Pantalone. Comedia Piacevole, e Bellissima di Dorigista*, Venezia, Domenico Lovisa à Rialto, s. d.

2. *Il padre accorto della figlia prudente.*

2.1. Bologna, Eredi del Sarti alla Rosa, 1690 (Orlandi, 1714: 102; Quadrio, 1744: 234; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 93#; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n#, indica come titolo *Il padre accorto e la figlia prudente.*).

2.2. Bologna, nella Stamperia del Longhi, s. d. (nella licenza di stampa si legge «reimprimatur», per cui non può trattarsi della *princeps*).

2.3. 1705 (?; edizione ‘fantasma’ di cui non siamo riusciti a rintracciare nessuna copia. Lucchini, 2006: 20n#: potrebbe trattarsi di un refuso per 1715, o che l’autore segua Calore, 1986, dato che si tratta dell’unico riferimento a quest’edizione, cfr. 2.4).

2.4. Bologna, Giulio Rossi, 1715. Biondelli, 1845: 186#; Sarti, 1895: 88; Accorsi, 1982: 93; Calore, 1986: 101, anche se indica come data 1705).

3. *Il principe più reale che amante.*

3.1. Bologna, Eredi del Sarti alla Rosa, 1696 (Orlandi, 1714: 102; Allacci: 917; Fantuzzi 1783: 263&; Melzi, 1848: 333).

3.2. Bologna, s. d. (Accorsi, 1982: 49#; Calore, 1986: 101).

4. *Ingannano le donne anche i più saggi.*

4.1. *Ingannano le donne anche i piv’ saggi. Comedia nuoua, e piaceuole, posta in lvce da Dorigista*, Bologna, Stamperia del Pulzoni alla Rosa, 1707 (Orlandi, 1714: 102, senza indicare lo stampatore, per cui potrebbe trattarsi dell’edizione citata in 4.2; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 49#; Calore, 1986: 102, senza indicare lo stampatore, offre come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*; Lucchini, 2006: 20n#, indica come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*).

4.2. Bologna, Sarti, 1707. (Orlandi, 1714: 102, senza indicare lo stampatore, per cui potrebbe trattarsi dell’edizione citata in 4.1).

4.3. Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, senza data, ma 1747 o 1748 (la data è dedotta dalla licenza, 16 dicembre 1747).

5. *Amore interrotto dalla prudenza*, Bologna, Stampa di Gio: Pietro Barbiroli alla Rosa, 1709. Manoscritto: Biblioteca

dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322 (Accorsi, 1982: 49& / Orlandi, 1714: 102; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 332; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20*n* indicano Bologna, 1709, ma come stampatore il Sarti).

6. Intermezzo primo [*Intermezzo di Verspina e Vatalcerca*] in *Amore interrotto dalla prudenza, comedia di Dorigista*, Bologna, Stampa di Gio: Pietro Barbiroli alla Rosa, 1709, pp. 17-21. Manoscritto: Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322, cc. 22*r*-23*v*.

7. Intermezzo secondo [*Intermezzo di Sandrella e Marseli*] in *Amore interrotto dalla prudenza, comedia di Dorigista*, Bologna, Stampa (*sic*) di Gio: Pietro Barbiroli alla Rosa, 1709, pp. 39-42. Manoscritto: Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322, cc. 24*r*-25*r*.

8. *Li deliri del Dottore o sia La prudenza nelle donne*.

8.1. 1716 (? , edizione di cui non siamo riusciti a rintracciare nessuna copia. Biondelli, 1845: 187#, indica un'edizione del 1716, ma si tratta quasi sicuramente di un refuso poiché alla p. 459 lo studioso cita di nuovo la commedia, ma indicando come anno di stampa il 1746, probabilmente mai esistita).

8.2. Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Inseg. di S. Mich., senza data, ma 1744 o 1745 (la data si deduce dalla licenza di stampa: 5 novembre 1744; è una ristampa poiché, infatti, si legge «reimprimatur» alla p. 3).

8.3. *La prudenza nelle donne. Commedia di Dorigista*, Bologna, Stamper. del Longhi, senza data, ma 1746 (la data si deduce dalla licenza di stampa: 22 luglio 1746. Biondelli, 1845: 459#; Sarti, 1895: 87; Accorsi, 1982: 71 e 94; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20*n*#).

9. *La povertà sollevata e l'invidia abbattuta*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1726 (Accorsi, 1982: 49&; Allacci: 917; Melzi, 1848: 333#).

10. *La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia. Sacra Tragica Rappresentazione*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1731 (la licenza di stampa recita «imprimatur», e non «reimprimatur», per cui potrebbe trattarsi della *princeps* e, dunque, sarebbe l'ultima edizione di un'opera della Nostra apparsa mentre era ancora vivente. I dati di stampa dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense, di cui abbiamo consultato la riproduzione, sembrano risultare su una striscia di carta incollata —probabilmente ritagliata da un frontespizio perso poiché il volume si apre direttamente con

l'occhiello— sull'ultima pagina; comunque, almeno la data è confermata da quella che risulta nella licenza di stampa presente alla pagina 82 del volume: 8 marzo 1731).

## 2. ORDINE DI STESURA, ORDINE DI STAMPA.

In alcuni nostri precedenti saggi (Gutiérrez Carou, 2012 e 2013), tramite l'analisi del numero di personaggi di ogni commedia, della maggiore o minore presenza e ricchezza caratteriale di quelli femminili, della complessità o semplicità dell'intreccio (e, dunque, di un'articolazione del testo in un numero cospicuo di scene, o meno), eravamo arrivati alla conclusione che le date di pubblicazione delle commedie dorigistiane, che avevamo potuto rintracciare fino a quel momento, probabilmente non rispecchiavano l'ordine reale di composizione e che, infatti, il testo *Ingannano le donne anche i più saggi*, anche se uscito nel 1707, era stato scritto alcuni anni prima ma consegnato alle stampe solo dopo un certo periodo di tempo, una volta che l'autrice avesse raggiunto una certa fama in città grazie alle sue commedie successive. Così, l'ordine di composizione delle commedie di Dorigista proposto fino alla pubblicazione dei suddetti saggi sarebbe stato:

1°, 2°: *La prudenza nelle donne o Ingannano le donne anche i più saggi*: prima del 1688 (prime stampe conosciute: senza data di stampa e 1707 rispettivamente), ma senza poter determinare in quale ordine furono stese.

3°: *Le fortune non conosciute del Dottore*: (prima del o) nel 1688 (prima stampa conosciuta: 1688).

4°: *Il padre accorto della figlia prudente*: fra 1688 e 1690 (prima stampa conosciuta: 1690)<sup>8</sup>.

5°: *Il principe più reale che amante*: fra 1690 e 1696 (prima stampa conosciuta: 1696).

Un'analisi simile condotta sulle due commedie appena recuperate offre i seguenti risultati. *Amore interrotto dalla*

---

<sup>8</sup> Di questa commedia esistono almeno tre edizioni (cfr. § 2 nel catalogo delle opere di Dorigista): la veste grafica dell'esemplare del 1690 (§ 2.1) ci porta a pensare che sia precedente a quello non datato (§ 2.2).

*prudenza*, di cui conosciamo, oltre al manoscritto, solo la stampa del 1709, presenta un intreccio semplice costruito soltanto su cinque personaggi, con una maggiore presenza di quelli maschili<sup>9</sup>. Nell'elenco troviamo i soliti Dottore e Trofaldino, la figlia del primo (Gentile) e il suo innamorato (Lisimiro), nipote di Pantalone, maschera veneziana che compare in un testo della Nostra solo in questa occasione e, inoltre, con una partecipazione quasi aneddotica<sup>10</sup>. *La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta*, la cui unica edizione nota è del 1726, invece, si articola attorno a sette personaggi che sviluppano un *plot*<sup>11</sup> in cui si combinano un doppio intreccio amoroso con i problemi del gioco di uno dei giovani insieme alle attività diffamatorie dell'invidiosa Fillonia contro la virtuosa Porfiria<sup>12</sup>. Sono i personaggi femminili in questo caso quelli su cui poggia la maggior parte dello sviluppo argomentale e didascalico del testo, in cui, per la prima volta nel

---

<sup>9</sup> Gentile, figlia del Dottore, e Lisimiro, nipote di Pantalone, sono innamorati, ma il Dottore ha deciso di far sposare la figlia con Pantalone perché questi aveva rinunciato alla dote della sposa. Nonostante abbia ostacolato attivamente il rapporto fra Gentile e Lisimiro, alla fine il Dottore si rende conto dell'ottimo carattere di Lisimiro e, una volta che scopre che questi è nipote di Pantalone e che anche lui rinunciarebbe alla dote, accetta il matrimonio dei due giovani, con l'assenso di Pantalone, che volontariamente ritira la sua proposta alla mano di Gentile.

<sup>10</sup> Infatti, la scena probabilmente più interessante di Pantalone sarebbe stata quella in cui il Dottore gli avrebbe proposto di rinunciare alla mano di Gentile in favore di suo nipote Lisimiro, ma tale scena non si verifica davanti al pubblico, vale a dire, una volta che il Dottore decide di accettare Lisimiro come genero, esce dalla scena per tornare dopo con un Pantalone già convinto e soddisfatto del nuovo accordo. Il Pantalone presente nell'adattamento lagunare (*Le fortune non conosciute di Pantalone*) de *Le fortune non conosciute del Dottore* è molto probabilmente un'aggiunta apocrifia, dovuta alla penna di un veneziano (cfr. § 1.4 nel catalogo della produzione di Dorigista).

<sup>11</sup> La commedia, costruita attorno all'amore di due coppie, presenta la storia di Porfiria, ragazza povera, onesta e generosa che vede premiata la sua virtù sposando Alfonso, giovane ricco e onorato, mentre Fillonia, invidiosa e diffamatrice, finisce rinchiusa, come punizione per le sue cattive azioni.

<sup>12</sup> Si noti che questo personaggio adopera il dialetto o l'italiano a seconda dell'interlocutore a cui si rivolge, con una distribuzione linguistica simile, ad esempio, a quella della Smeraldina de *Il re cervo* di Carlo Gozzi, che si avvale secondo i casi dell'italiano in verso o in prosa, e parlerà perfino a soggetto con Brighella o con Truffaldino, circa una cinquantina di anni dopo: è l'unico caso in tutta la produzione della Nostra.

teatro dorigistiano, scompaiono totalmente le maschere (anche se Callinfa e Fillonia presentano alcuni tratti delle servette dell'arte, mentre Lisetto, che adopera l'italiano, mostra solo qualche pennellata che lo avvicina al secondo zanni)<sup>13</sup>. Tenendo conto di tutti questi dati, siamo inclini a pensare che *Amore interrotto*<sup>14</sup> faccia parte del gruppo delle prime commedie di Isabella Dosi, anche se fu pubblicato posteriormente, e che, dunque, presenterebbe una vicenda editoriale simile a quella de *Le fortune non conosciute del Dottore*. Crediamo invece che *La povertà sollevata* sia l'ultima commedia scritta dalla contessa bolognese, benché probabilmente diversi anni prima della pubblicazione dell'edizione che conserviamo (che potrebbe non esserne la *princeps*), poiché, infatti, la data di stampa (1726) sembra troppo lontana da quella della prima edizione dell'ultima commedia della Nostra pubblicata subito prima (*Il principe più reale che amante*, 1696): a nostro avviso risulta poco verosimile pensare che la drammaturga avesse deciso di tornare a scrivere commedie dopo trenta anni dall'ultima sua creazione appartenente a tale genere.<sup>15</sup> Una tabella comparativa renderà più chiari i nostri argomenti:

---

<sup>13</sup> Su questi personaggi si veda la scheda analitica della commedia nella succitata Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: [www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni).

<sup>14</sup> Potrebbe essere perfino la prima commedia della Nostra (cfr. Gutiérrez Carou, 2017).

<sup>15</sup> Per un'ipotesi sul periodo attivo come drammaturga della Nostra cfr. Gutiérrez Carou, 2017.

<i>La prudenza nelle donne</i> (senza data)	<i>Ingannano le donne anche i più saggi</i> (1707)	<i>Amore interrotto dalla prudenza</i> (1709)	<i>Le fortune non conosciute del Dottore</i> (1688)	<i>Il padre accorto della figlia prudente</i> (1690)	<i>Il principe più reale che amante</i> (1696)	<i>La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta</i> (1726)
Scene totali: 18	Scene totali: 16	Scene totali: 16	Scene totali: 20	Scene totali: 24	Scene totali: 34	Scene totali: 35
Dottore: 61,1% (11)	Dottore: 56,3% (9)	Trofaldino: 75% (12)	Dottore: 50% (10)	Rosetta: 54,2% (13)	Ilerida: 52,9% (18)	Callinfa: 60% (21)
Flerida: 50% (9)	Verspina: 50% (8)	Gentile: 62,5% (10)	Flaminia: 50% (10)	Dottore: 50% (12)	Dottore: 44,1% (15)	Porfìria: 34,3% (12)
Trofaldino: 50% (9)	Trofaldino: 50% (8)	Dottore: 50% (8)	Merilda: 50% (10)	Trofaldino: 50% (12)	Mauretta: 41,1% (14)	Fillonia: 31,4% (11)
Lisetta: 38,9% (7)	Delinda: 37,5% (6)	Lisimiro: 37,5% (6)	Trofaldino: 50% (10)	Flavia: 50% (12)	Ormondo: 35,3% (12)	Alfonso: 31,4% (11)
		Pantalone: 12,5% (2)	Anveglio: 35% (7)	Merildo: 41,7% (10)	Almerinda: 32,4% (11)	Flaminia: 22,9% (8)
			Leandro: 20% (4)	Prasilda: 33,3% (8)	Alfonso: 29,4% (10)	Lisetto: 20% (7)
				Doralbo: 25% (6)	Fabrizio: 14,3% (5)	Trofaldino: 26,5% (9)

Accanto al titolo è presente l'anno della prima edizione conosciuta. Si offre la percentuale di presenze rispetto al totale di scene e, fra parentesi, il numero di scene in cui interviene il personaggio (in tale numero sono comprese anche le scene in cui il personaggio è presente ma non parla o, contrariamente, parla fra le quinte).

Se accettiamo questa ipotesi, dobbiamo integrare l'elenco offerto poco prima nel seguente modo:

1°, 2°, 3°: Tre prime commedie di cui non è possibile tuttora determinare l'ordine di composizione: *La prudenza nelle donne* (prima stampa conosciuta: senza data di stampa) / *Ingannano le donne anche i più saggi* (prima stampa conosciuta: 1707) / *Amore interrotto dalla prudenza* (prima stampa conosciuta: 1709): prima del 1688.

4°: *Le fortune non conosciute del Dottore* (prima stampa conosciuta: 1688): (prima del o) nel 1688.

5°: *Il padre accorto della figlia prudente* (prima stampa conosciuta: 1690): fra 1688 e 1690.

6°: *Il principe più reale che amante* (prima stampa conosciuta: 1696): fra 1690 e 1696.

7°: *La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta* (prima stampa conosciuta: 1726): ca. 1696.



Per quanto riguarda i due intermezzi che accompagnano l'edizione del 1709, si potrebbe ipotizzare che risalgano alla data di composizione della commedia (prima del 1688 secondo la nostra proposta di datazione) o, qualora la stampa che ne conserviamo fosse uscita in concomitanza con una recita dell'opera, al 1709. La semplicità e brevità che caratterizza abitualmente il genere, ci impedisce in questo caso di poter offrire un'ipotesi cronologica più precisa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accorsi, M. G. (1982). *Dialecto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*. Bologna: Boni.
- Allacci, L. et alii (1755). *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: [www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni)
- Biondelli, B. (1845). *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano: Bernardoni.
- Calore, M. (1986). Maria Isabella Dosi Grati. In E. Casini-Ropa et alii (A cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura* (vol. I, pp. 101-102). Modena: Mucchi.
- Fantuzzi, G. (1783). *Notizie degli scrittori bolognesi*. Bologna: San Tommaso d'Aquino, 9 voll., vol. III.
- Gutiérrez Carou, J. (2012). Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile nella Bologna fra Sei e Settecento, in M. Martín Clavijo et alii (Eds.), *Las voces de las diosas* (pp. 699-722). Sevilla: ArCiBel.
- Gutiérrez Carou, J. (2013). Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento: «Ingannano le donne anche i più saggi», una commedia recuperata di Dorigista. In M. Arriaga Florez - S. Bartolotta - M. Martín Clavijo (Eds.), *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura* (pp. 604-618). Sevilla: ArCiBel.
- Gutiérrez Carou, J. (2015). Isabella Dosi Grati fra commedia urbana bolognese e cittadina veneziana: l'adattamento lagunare de *Le fortune non conosciute del Dottore*. In J. Gutiérrez Carou (A cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)* (pp. 203-212). Venezia: lineadacqua.
- Gutiérrez Carou, J. (2017, in corso di stampa). Alcune notizie sulla vita e sull'opera di Maria Isabella Dosi Grati, 'Dorigista'. In I. Romera Pintor (Ed.), *España e Italia: el Siglo de las Luces. Homenaje a Giulio Ferroni*. Madrid: Fundación Updea.

- Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (1930). Firenze: Olschki, vol. XLIII.
- Lucchini, A. (2006). *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Davide Amadei. Bologna: Pendragon.
- Melzi, G. (1848). *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*. Milano: Giacomo Pirola, vol. I.
- Orlandi, Fra P. A. (1714). *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*. Bologna: Costantino Pisarri.
- Quadrio, F. S. (1744), *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*. Milano: Francesco Agnelli, volume terzo - parte seconda.
- Sarti, C. (1895). *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894. Studi e ricerche*. Bologna: Zanichelli.

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE  
DI MATILDE SERAO  
THE OUT-OF-PRINT PASSION OF MATILDE SERAO'S  
FICTION

Maria Laura IASCI

*Universidad Complutense de Madrid*

*Riassunto:* La maggior parte della grande produzione di Matilde Serao, scrittrice e giornalista italiana amica di Carmen de Burgos, non è accessibile al lettore spagnolo. La sua opera è stata in parte tradotta agli inizi del Novecento e, tranne tre nuove traduzioni recenti e la ristampa di quella di Ramón María del Valle-Inclán, è attualmente fuori catalogo. La sua narrativa, inserita nel naturalismo di stampo verista, offre una interessante prospettiva sulla passione femminile nel contesto sociale italiano e napoletano dell'epoca.

*Parole chiave:* Serao, passione, finzione, fuori catalogo

*Abstract:* The Italian novelist and journalist Matilde Serao, who was a friend of Carmen de Burgos, published innumerable works but they are not available to the Spanish readership. Some of these works were translated in Spain at the beginning of the 20<sup>th</sup> century but are now out of print, except for Ramón María del Valle-Inclán's translation and two new ones. Her narrative, usually classified as part of Italian *verismo*, offers an interesting perspective on female passion in the Italian and Neapolitan social context of the period.

*Keywords:* Serao, passion, fiction, out-of-print

## 1. MATILDE SERAO IN ITALIA: DALLA POPOLARITÀ AL PARZIALE OBLIO

Il periodo che va dal 1880 al 1890 fu fondamentale per la modernizzazione e la professionalizzazione femminile della scrittura italiana. Dopo il manifesto di Capuana, *Giacinta*, del

1879, vennero infatti pubblicate le opere più importanti dei veristi siciliani e delle non meno feconde scrittrici che Arslan (2005; 2013) ritiene imprescindibili per una riconsiderazione più completa ed ampia del verismo<sup>1</sup>. Matilde Serao, Marchesa Colombi e Neera erano alcune delle scrittrici professioniste del periodo che vissero del proprio lavoro e che ebbero collaborazioni e contatti stretti con gli altri letterati dell'epoca<sup>2</sup>. La focalizzazione sulla loro opera e sulla loro ricezione risulta preziosa per ricostruire una storia letteraria completa di tutte le articolazioni presenti nel contesto reale. La loro importanza si deve non solo alla loro ampia produzione e all'influenza anche politica che questa ebbe, ma anche alla qualità, in particolare l'analisi dell'animo e delle passioni umane (Arslan, 2013).

Poligrafa dalla scrittura facile, Matilde Serao emerse come una delle prime scrittrici e giornaliste dopo l'Unità d'Italia. Lavorò per il *Corriere di Roma* e il *Corriere di Napoli* prima di fondare *Il Mattino* con suo marito, il giornalista Edoardo Scarfoglio. Nel 1904, dopo la separazione, fondò un altro quotidiano, *Il Giorno*, che si pubblicò fino a dopo la sua morte nel 1927. Dall'inizio della sua carriera Serao scrisse anche numerosi romanzi e racconti non riconducibili ad un unico genere letterario o ad un programma letterario specifico.

Serao fu una scrittrice famosa e di indubbio successo tra il pubblico femminile (Arslan, 2005 e 2013; Carpentieri, 2009)<sup>3</sup>. Arslan (2005) sottolinea come Serao sia un personaggio di sconcertante modernità, che, in buona sostanza, costituì per le donne italiane un modello di riferimento a lungo ineguagliato. È un modello che si basa soprattutto su una personalità aggressiva e capace di affermarsi in qualsiasi ambiente, da quello tutto maschile, sprezzante e difficile per le donne, del giornalismo professionista, in cui "Matildella" seppe imporsi con la sua

---

<sup>1</sup> Verga pubblica *I Malavoglia* nel 1881 e *Mastro Don Gesualdo* nel 1889.

<sup>2</sup> La Serao pubblica *La virtù di Checchina* nel 1884, la Marchesa Colombi *Un matrimonio in provincia* nel 1885 (e prima *In risaia* e *La gente per bene*) e Neera *Teresa* nel 1886, *Lydia* nel 1887 e *L'indomani* nel 1889.

<sup>3</sup> In ogni caso, la popolarità della sua opera narrativa in Italia fu tale da farne una sorta di "galateo dell'eros teso all'educazione e alla formazione del pubblico borghese, a cui idealmente si fornisce anche un modello linguistico per parlare di passioni." (Alfani, Bianchi e Disegni, 2009: 73).

studiata camaraderie e la celebre, contagiosa risata, che faceva dimenticare ai colleghi la sua caparbia tenacia sul lavoro, a quello dei salotti aristocratici, dove si imponeva invece, a dispetto della sua apparenza fisica inelegante e goffa, con la forza magnetica della sua personalità.

Attrasse una grande varietà di commenti critici che si concentrarono soprattutto sulla sua conoscenza approfondita di tematiche culturali e sociali e sulla sua autorevolezza professionale di giornalista (Carpentieri, 2009; Snyder, 2012). D'Annunzio e Carducci tributarono omaggio alla sua scrittura, il primo dedicandole il romanzo *Giovanni Episcopo* (1891), il secondo lodandone la prosa. La scrittrice Banti le dedicò un'autobiografia nel 1962. L'americana Edith Wharton ne apprezzò la creatività di narratrice e l'intelligenza e la profonda conoscenza della società e delle questioni pubbliche, doti inusuali queste ultime per una donna frequentatrice di salotti e ben evidenziate nei monologhi pronunciati nel salon parigino della contessa Rosa de Fitz-James dove Matilde Serao era ospite illustre. Henry James, che le dedicò un saggio, ne riconobbe la posizione all'interno di un canone realista europeo, nonostante le sciatterie che riscontrava a livello formale (Richards, 2013).

La sua scrittura è stata classificata da una certa critica come realista, una sorta di cronaca dell'epoca che si fonda sull'osservazione diretta delle cose e sul racconto di esperienze autobiografiche, secondo quanto afferma anche la stessa autrice<sup>4</sup>. Parte di quella scrittura postunitaria con l'obiettivo, essenzialmente politico, di far conoscere agli italiani l'Italia e i propri compatrioti mettendo a confronto la tensione tra identità locale e identità nazionale (Re, 2009)<sup>5</sup>, la narrativa di Serao

---

<sup>4</sup> In un'intervista del 1926 ad Ugo Ojetti la Serao si definì come appartenente al gruppo degli altri tre grandi veristi italiani: Verga, De Roberto e Capuana. Nella prefazione al romanzo *Il romanzo della fanciulla* (1886) Serao parla della sua scrittura come cronaca del tempo: "Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi [...], e vi do le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici [...]. Se ciò sia conforme alle leggi dell'arte, non so: dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo esser altro che un fedele, umile cronista della mia memoria".

<sup>5</sup> In questo senso sono da interpretare il meridionalismo antropologico e polifonico di Matilde Serao in *Il ventre di Napoli* (1884), *Il romanzo della*

esplora le differenze economiche, sociali e culturali della nuova Italia fatta di un insieme di culture, di lingue e di tradizioni, e di posizioni privilegiate e subalterne, come quelle dell'aristocrazia, della borghesia, del meridione contadino e popolare, e delle donne. Tuttavia, secondo alcune studiose (Arslan, 2005 e 2013; Harrowitz, 1996; Elwell, 2013), gran parte della critica ha inserito, e a volte inserisce ancora, Serao in un filone di scrittura, il verismo italiano e il naturalismo francese, dove si tende a privilegiare la componente realista a scapito di quella più sentimentale che la rese più popolare presso il pubblico femminile del tempo. Tale prospettiva spiegherebbe la mancata attenzione della critica per una scrittrice definita minore, inserita nelle antologie e nelle storie letterarie come una verista di second'ordine, autrice di romanzi "rosa" (Arslan, 2005 e 2013). Arslan (2005) riassume efficacemente la sua parziale omissione o poca visibilità nel canone:

Matilde Serao viene tratteggiata come una verista minore, una narratrice a forti tinte, dichiaratamente tardoromantica, che racconta storie d'amore infelice, abbondando in patetismi, espressioni dialettali e colore napoletano. La napoletana verace, appunto; e inoltre una feroce e determinata arrampicatrice sociale, che scriveva di tutto e di più, sul suo giornale e su altri, senza raggiungere mai le vette della qualità intellettuale approvata dall'establishment, e destinata perciò a un veloce oblio e alla sostanziale esclusione dal canone. Una macchietta.

Nonostante siano apparse molte pubblicazioni su Serao negli ultimi decenni, esse, sottolinea Arslan (2005), sono spesso di stampo localistico, legate al ruolo pubblico di giornalista famosa, direttrice di un quotidiano, e di durata effimera. In modo analogo, agli ormai numerosi studi universitari relativi alla sua produzione narrativa e giornalistica non sono seguite ristampe "opportune e selezionate" delle opere, spesso ripubblicate senza una adeguata promozione e scegliendo i lavori che maggiormente risentono della ripetitività e del moralismo (Arslan, 2005). In altre parole, probabilmente permane la percezione "che la scrittura femminile

---

*fanciulla* (1886) e *Il paese di Cuccagna* (1890), nonché i suoi ritratti di operaie e giovani donne di tutte le estrazioni sociali in *Mosaico di fanciulle* (1881).

«vera», in Italia, [...] [cominci] ad assumere un peso solo con il secondo dopoguerra” (Arslan, 2013).

## 2. UN DESTINO COMUNE IN SPAGNA: DALLA POPOLARITÀ ALL’OBLIO

In Spagna Matilde Serao ha avuto una ricezione simile a quella italiana di cui parla Arslan (2005, 2013): dalla grande popolarità tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo alla quasi totale invisibilità dei suoi romanzi del presente. Serao è infatti una delle scrittrici italiane del diciannovesimo secolo meno conosciute dai lettori ispanofoni di oggi, a parte gli studiosi. Le sue opere sono fuori catalogo, ad eccezione della ristampa nel 1994 di *Flor de pasión!* di Ramon del Valle Inclán e delle traduzioni *Sueño de una noche de verano* del 2000, *El vientre de Nápoles* del 2002 e *La virtud de Checchina* del 2015<sup>6</sup>.

La fine del 1800 e i primi decenni del 1900 coincisero con il periodo d’oro della ricezione della letteratura universale in Spagna. Come attestano gli studi recenti sulla cosiddetta *Edad de la Plata* (1863-1936), in quel periodo vennero pubblicate numerose traduzioni che contribuirono alla modernizzazione della letteratura nazionale attraverso la conoscenza dei movimenti letterari europei. L’integrazione della donna nel sistema educativo alla fine del diciannovesimo secolo e la sua entrata nel

---

<sup>6</sup> Le ricerche bibliografiche sulle traduzioni in spagnolo delle opere di Matilde Serao sono state fatte presso la *Biblioteca Nacional de España* di Madrid. La Biblioteca conserva tre traduzioni recenti e dieci traduzioni stampate tra la fine del 1800 e i primi anni del 1900. *Sueño de una noche de verano* è stato pubblicato da Planeta/De Agostini, *El vientre de Nápoles* dall’Arci di Cesena, con posfazione di Natalia Ginzburg mentre *La virtud de Checchina* da Ardicia. Quanto alle altre opere tradotte, *Centinela, Alerta!* fu pubblicato da Sempere nel 1901 e poi sicuramente ristampato sulle riviste di narrativa *La novela ilustrada* nel 1910 e 1925, e *Revista Literaria "Novelas y cuentos"* nel 1936. Maucci ristampò nel 1902 *Flor de pasión!* tradotto da Ramon del Valle Inclán (pubblicato a Madrid nel 1894 e poi ristampato da Lipari editore nel 1994) e pubblicò *Fantasia* e *Adiós, Amor, Los amores de la duquesa (corazón enfermo)*, *La bailarina* nel 1907, *El país de la ilusión* nel 1909 e *El castigo* nel 1911. Sulla *Revista Literaria "Novelas y cuentos"* VIII (371) del 9 febbraio 1936 apparve *Dos corazones desgraciados. Novela romántica*, e a Madrid, presso A. Marzo, uscì *El país de Jesús: relación de un viaje a Tierra Santa y Palestina*.

mondo del lavoro intellettuale crearono un crescente pubblico di lettrici e una nuova sensibilità ai temi dei diritti delle donne<sup>7</sup>.

È in questo contesto che si spiega la popolarità di inizio secolo di Matilde Serao nota in Spagna per il suo ruolo ufficiale di giornalista e di direttrice di un quotidiano, la “antítesis del tipo de la mujer latina del pasado siglo y la precursora de la mujer actual” (Molina, 2010: 100). Sono le parole, queste ultime, dell’amica spagnola di Serao, Carmen De Burgos, scrittrice, traduttrice, giornalista e attivista in difesa del voto, del divorzio e dei diritti delle donne<sup>8</sup>. Le accomunava la vocazione per la scrittura e per la causa femminista, sebbene Serao fosse teoricamente contraria all’associazionismo (Arslan, 2005)<sup>9</sup>. Nella rivista *La Esfera* del 13 agosto 1927, Carmen De Burgos pubblicò un encomio dell’amica appena morta, comparandola a Emilia Pardo Bazán per l’intelligenza, la laboriosità e la vitalità ed esaltandone la coraggiosa difesa del diritto alla scrittura in un mondo professionale tutto maschile (Molina, 2010). Columbine non fu l’unica ammiratrice di Serao. Sulle pagine della rivista *El Álbum iberoamericano* del 30 maggio del 1902 la scrittrice e giornalista femminista Concepción Gimeno de Flaquer faceva un ritratto lusinghiero della modernità della scrittrice italiana e una descrizione alquanto idealizzata del contesto sociale in cui lei operava. Serao viene infatti presentata come un modello di progresso per l’arcaica Spagna poiché responsabile, insieme ad altre scrittrici conterrane, dell’alto livello istruzione delle donne italiane, di stampo illuminista. Secondo Gimeno de Flaquer, il lavoro di queste intellettuali aveva eliminato le barriere

---

<sup>7</sup> Si veda Romero López (2015) per una panoramica storica sull’educazione e il lavoro intellettuale delle traduttrici e delle scrittrici del periodo.

<sup>8</sup> Durante il suo primo viaggio a Napoli con Ramón Gómez de la Serna nel 1906, Carmen de Burgos, detta Columbine, maestra, giornalista, e scrittrice conobbe Matilde Serao e strinse con lei una solida amicizia.

<sup>9</sup> Come sottolinea Zangrandi a proposito di *Parla una donna* (2015, 209), “Un altro fenomeno di cui ci parla Serao è quello dell’opera collettiva femminile della quale nutre «forte scetticismo sull’efficacia» (Serao 1916: 18): quando quindici, trenta e più donne si aggregano, secondo Serao difficilmente trovano un accordo e così sprecano tempo. Dall’associazionismo femminile, dai protettorati femminili «non ne verrà fuori nulla di buono e di utile» (Serao 1916: 21), meglio l’opera personale, individuale.”



intellettuali tra uomini e donne in Italia, aveva valorizzato le naturali competenze femminili favorendo così l'emancipazione.

La fama di Serao scrittrice era altrettanto diffusa negli ambienti intellettuali spagnoli contagiati dalla sua notorietà a livello internazionale<sup>10</sup>. Concepción Gimeno de Flaquer definì Serao una romanziera del valore di D'annunzio e di Fogazzaro e la classificò come rappresentante del verismo insieme a Verga, del sentimentalismo alla Farina e dello stile gradevole di De Amicis. I giornalisti che recensirono le traduzioni delle sue opere nei primi anni del ventesimo secolo si auguravano la loro circolazione e si rammaricavano che il pubblico spagnolo non conoscesse la scrittrice, a differenza di quanto avveniva in Francia<sup>11</sup>. Tra il 1884 e il 1911, durante il periodo d'oro della ricezione della letteratura universale in Spagna, le case editrici Maucci di Barcellona e Sampere di Valencia, con cui collaborava Carmen de Burgos, pubblicarono dieci delle opere narrative di Matilde Serao. Vennero tradotti racconti e romanzi incentrati sulle passioni, generalmente amorose, vissute da donne e uomini appartenenti a diversi strati sociali. Di queste opere si apprezzavano la descrizione realistica e sociologica degli ambienti locali (Napoli, l'Italia), i principi morali legati al mondo femminile (l'amore per i figli e la famiglia) e l'analisi delle passioni.

Arslan (2013) sottolinea come nell'opera narrativa di Serao vi siano anche le contaminazioni del romanzo popolare di intrattenimento. Tuttavia, la fine introspezione psicologica ed emozionale, specchio dell'ordine morale e delle norme sociali del periodo, pur tra molte ambiguità, rivela il profondo spessore culturale e politico della scrittrice, protagonista e osservatrice femminile del contesto sociale napoletano attraverso il lessico

---

<sup>10</sup> “Pubblicare in Francia, essere tradotti a Parigi costituiva in quegli anni la massima aspirazione di un letterato italiano (basta pensare agli stretti rapporti dello stesso Hérelle con Gabriele D'Annunzio)” (Arslan, 2013).

<sup>11</sup> Si veda a proposito il sito web della *Hemeroteca Digital* della *Biblioteca Nacional de Espana*. In occasione della pubblicazione a Valencia di *Centinelas, alerta!* nel 1901 tali commenti comparvero su *El País* del 10 ottobre, *La Alhambra* di Granada del 15 novembre, e *La Época* di Madrid del 21 dicembre.

delle passioni (Alfani, Bianchi e Disegni, 2009)<sup>12</sup>. In questo senso, tra gli studi su Matilde Serao, il lavoro critico di Antonia Arslan ha il merito di aver restituito alla storia della letteratura italiana una scrittrice dimenticata e di aver sottolineato, allo stesso tempo, la necessità di farla conoscere al grande pubblico. Una necessità che si impone anche in Spagna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfani, M. R., Bianchi, P. e Disegni, S. eds. (2009). *La scrittura delle passioni. Scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*. Napoli: Associazione Marchese Editore.
- Arslan, A. (2004). Un destino femminile: Matilde Serao tra genio, tenerezza e dissipazione. In Serao, M. (2005). *Il ventre di Napoli e altre storie*, Roma: La Biblioteca di Repubblica, VII-XXVII. Recuperato da: <http://www.repubblica.it/speciale/2004/biblioteca/intro/serao.html> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Arslan, A. (2013 edizione digitale). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Edizioni Guerini e Associati.
- Carpentieri, A. (2009). Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao. In C. Gurreri, A. M. Jacopino & A. Quondam (eds.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti*, Roma, 17-20 settembre 2008. Redazione elettronica. Roma: Sapienza Università di Roma. Recuperato da: [http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=182#relazioni](http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=182#relazioni) [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Elwell, L. (2013). *Italian Female Epistemologies beyond 'The Scene of the Crime'*. (Tesi di Dottorato). Berkeley University, Stati Uniti d'America. Recuperato da: [http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Elwell\\_berkeley\\_0028E\\_13920.pdf](http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Elwell_berkeley_0028E_13920.pdf) [Data di consultazione: 29/05/2017]

---

<sup>12</sup> A proposito dell'ambiguità di Serao e di altre scrittrici dell'epoca circa l'esistenza di una questione femminile, Arslan precisa che: "In qualche modo, insomma, proprio le donne di successo – e «di rispetto» – le punte di diamante dell'affermazione femminile in letteratura, si dimostrano, come si accennava in precedenza, esitanti e incerte nel trarre in sede teorica le conseguenze di ordine emancipazionista e sociale che sembrerebbero logica conseguenza dei casi descritti nella loro narrativa (Arslan, 2013).

- Harrowitz, N. (1996). Double Marginality: Matilde Serao and the Politics of Ambiguity. In M. Marotti (ed.) *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon* (pp. 85-94). Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- Molina, C. A. (2010). Carmen De Burgos y Nápoles, in *ARBOR ciencia, pensamiento y cultura*, Recuperato da: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1196/1201> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Rasy, E. (1994). *Parla una donna*. Il diario di guerra di Matilde Serao, *Chroniques italiennes*, 39-40, pp. 243-254. Recuperato da: <http://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Re, L. (2009). Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900. *Carte Italiane*, 2(5), pp. 71-108. Recuperato da: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/39-40/Rasy.pdf> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Richards, C. (2013). The critical point of view: Henry James on Matilde Serao, in *The Italianist*, 19(1), 86-105. Recuperato da: <http://dx.doi.org/10.1179/ita.1999.19.1.86> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Romero López, D. (2015). Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1936). Identidad moderna y *affidamento*, in *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 17, 179-207. Recuperato da: [http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/17/arti06\\_17.pdf](http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/17/arti06_17.pdf) [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Snyder, J. R. (2012). A "study of truth and suffering": Matilde Serao's early writings on Naples, in *California Italian Studies*, 3(1). Recuperato da: <http://escholarship.org/uc/item/5t84t40h#page-1> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Zangrandi, S. (2015). Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao. *Parla una donna, Cuadernos de Filología Italiana*, 22, pp. 195-214.



ROSA CALIFRONIA AND HER *BREVE DIFESA  
DEI DIRITTI DELLE DONNE* (1794):  
A PHANTOM WRITER AND THE DISCOURSE  
ON WOMEN IN 17<sup>TH</sup> AND 18<sup>TH</sup> CENTURIES  
ROSA CALIFRONIA E LA SUA *BREVE DIFESA  
DEI DIRITTI DELLE DONNE* (1794):  
UNA SCRITTRICE FANTASMA E IL DISCORSO  
SULLE DONNE NEL SETTECENTO E OTTOCENTO  
Maria-Konstantina LEONTSINI  
*National and Kapodistrian University of Athens*

*Abstract:* This paper examines Rosa Califronia's treatise entitled *Breve Difesa dei diritti delle donne* published in 1794 in Assisi. Her text is being viewed in the context of the 17th and 18th century debate on women that was prominent in Early Modern Italy. Califronia's aim is to refute some of the most scornful polemic treatises on female nature, written during the 17th century. More specifically, her treatise will be examined alongside the proto-feminist ones of Lucrezia Marinella and Arcangela Tarabotti, the 17th century Venetian writers, and their textual adversaries. Furthermore, this paper will focus on Rosa Califronia's responses to other 18th century authors who were writing pro or against women. Her *Difesa* will be also examined in connection to Mary Wollstonecraft's and Marie de Gouge's works that were dealing with the rights of women. Califronia argues that human rights should apply to women as well, since they possess mental capacities equal to men. She also maintains that education should be provided equally to both women and men, since women are in their intellectual abilities as reasonable and capable as men.

*Keywords:* Rosa Califronia, Women Rights, Education, Querelle des Femmes, Early Modern Italy

*Riassunto:* Questo articolo esamina il trattato di Rosa Califronia intitolato *Breve Difesa dei Diritti delle donne* pubblicato ad Assisi

nel 1794, il quale prende in considerazione il dibattito sulle donne, tema di gran rilievo tra il XVII e il XVIII secolo. Lo scopo di *Califronia* è di rifiutare alcune delle più evidenti polemiche sul tema della natura femminile scritte durante il XVII secolo. Più specificatamente, il suo testo verrà esaminato contemporaneamente allo studio proto-femminista di Lucrezia Marinella e Arcangela Tarabotti e alle scrittrici veneziane del XVII secolo. Inoltre, questo articolo si concentrerà sulla risposta che Rosa Califronia dette ad altri scrittori e scrittrici che, nel corso del XVIII secolo, espressero la loro opinione, sia favorevole che contraria, riguardo alle donne. La sua *Difesa* sarà esaminata in connessione al lavoro svolto da Mary Wollstonecraft e Marie de Gouges, le quali si occuparono dei diritti delle donne. Infatti, Califronia sostenne che i diritti umani debbano essere ugualmente applicati al genere femminile, dato che esse possiedono le stesse capacità mentali degli uomini, e che l'educazione debba essere offerta in egual misura a uomini e donne, dato che le donne hanno le stesse capacità intellettuali e di ragionamento degli uomini.

*Parole chiave:* Rosa Califronia, Diritti delle donne, Educazione, Querelle des Femmes, Storia moderna italiana

“Nè mai si vede a nostri giorni un’ opera ragionata su i diritti delle Donne”, Rosa Califronia laments, noticing that during her own time, the late 18<sup>th</sup> century, there were not many treatises written on the defence of women. She points out though that during the 16<sup>th</sup> century many treatises were written praising the female sex, a trend that continued over the 17<sup>th</sup> century; nevertheless, Califronia remarks that during the 18<sup>th</sup> century the genre of defences on women has diminished. Furthermore, she observes that in Italy during the 18<sup>th</sup> century, which was ironically called according to her the century of “che appellasi illuminato”, the only thing that illuminated men had been the defects of women. Moreover, she argues that women did not have the negative affect on society that they had been accused of (Califronia, 1794: 3). She states that she and her sister Polifronia will try to defend women’s nature and intelligent mind as well as female rights by providing arguments that would prove the necessity of female education (Califronia, 1794: 72). The

sociocultural historical context of her text can be placed in the Enlightenment tradition relating to the continuities and discontinuities of the Renaissance and especially the 17<sup>th</sup> century expression of the “Querelle des Femmes” (Williams, 1999: 1-3). The 18<sup>th</sup> century “Woman Question” continued the discourse of the 17<sup>th</sup> century debate about women but its orientation shifted from the female nature theme to a more utilitarian discourse about how women could contribute to the public good and to the happiness of society. Thus, as Califronia remarks, if women could be educated, then they would be able to contribute to the public good. The debate themes were about female identity, nature, education, motherhood and political participation (Findlen, 2005, 5). Furthermore, during the 18<sup>th</sup> century, the discourse about natural and acquired rights regarding men also expanded on whether women were eligible to acquire them.

The purpose of this paper is the search for common grounds amongst the 17<sup>th</sup> century proto-feminist movement situated in Venice and the treatise on female rights of Califronia published almost two centuries later in Rome. This paper examines the treatise *Breve Difesa dei diritti delle donne*, published in 1794 in Assisi, in comparison to the proto-feminist literary works of Lucrezia Marinella and Arcangela Tarabotti who lived and published their books in Venice during the 17<sup>th</sup> century, interpreting it as a contribution to the genre of defences on women. In addition, this paper examines the polemical works against women written by male authors which are included in the treatise of Califronia. Her work can be used as a historical tool in order to understand how women envisioned themselves in society at the end of the 18<sup>th</sup> century and can act as a stimulus to further research the public discourse about femininity, motherhood and political participation, female rights and education.

Since the author of the *Difesa* is writing under a pseudonym, it is hard to unravel Califronia’s true identity. Her or his identity is being disguised under this witty pseudonym made up by the Greek words *kalos* (καλὸς) which in Greek means someone who is good, i.e. virtuous. As a prefix *kalos* can be used along with many verbs or nouns. The second part of her surname derives by the verb *phronō* (φρονῶ), which refers to someone who has intellectual abilities, i.e. who is prudent (Liddell and Scott, 1940).

In other words, Califronia is good and virtuous and possesses the virtue of *phronesis* (φρόνησις). She also refers to her “sister”, Polifronia, with whom she claims to “collaborate” with in order to prove female mind to be absolutely capable, and thus argue for the need of education for women. Her sister’s name is a compound adjective *poluphrōn* (πολύφρων), deriving also from Greek, and is attributed to someone who carries a lot of intelligence and thought (Liddell and Scott, 1940). Unfortunately, I have not yet been able to trace a text written by her alleged sister, whose mention may only be a literary trick. Furthermore, the noble title that Califronia accredits to herself as “Contessa Romana” makes me wonder whether she is intentionally using this title ironically aiming at her adversary Orazio Plata Romano or whether her intention was to display her place of origin praising thus Rome with her work.

Califronia contributed to the debate about women by making the relevant references into its recent past, a century ago. Lucrezia Marinella’s proto-feminist treatise *La nobiltà et eccellenza delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini* (1600) as well as Suor’s Arcangela Tarabotti’s radical works such as the *Tirannia Paterna* (1654) or *Che le donne siano delle specie degli uomini* (1651) were radical defences of the female nature. These writers and their work went through a phase of oblivion during the 18<sup>th</sup> century and the following centuries, regardless the publicity that they received during their time (Dunhill, 1999: 32-33). These women wrote treatises, which were published in Venice and Leiden, to counter-refute misogynist treatises. Marinella’s textual “enemy” was Giuseppe Passi, while Tarabotti’s enemy was Orazio Plata Romano who had written about the human or non-human condition of women. Califronia does not mention their work directly; she may have been unaware of them or excludes them by choice. Nevertheless, the fact that she could have been aware of the works of her enemies raises questions. We can only speculate the reason that led to this omission. She might have omitted them intentionally in order to establish herself as a pioneer into the tradition of defences of women and to take her argumentation a step further from previous women writers by demanding equal rights for women.



Italy, during the Enlightenment, was influenced by the new political ideas of revolutionary France. Furthermore, along with the Italian contribution to new scientific ideas, the impact of the Italian universities and academies, which were supported by the 18<sup>th</sup> century “enlightened Catholicism”, led to the advancement of societal cultural reforms. Women were excluded by the declaration of rights and their position in law did not improve. Nevertheless, during this period Italian women from a wide range of societal backgrounds could participate actively in manly intellectual environments (Findlen, 2009: 12-13 and Messbarger, 2002: 7). Additionally, Italy’s diversity in ideas, political attitudes, religious beliefs and gender roles caused by its political fragmentation before the unification affected also women and their position in society. More specifically, we can trace variations in the state of women in society and education from one Italian city to the another (Findlen, 2009: 14-17).

Califronia, for example, offers a short catalogue of illustrious modern Roman women to facilitate her argument in chapter 4 where she argues that women are not ignorant and arrogant. She provides a short catalogue of women that were her contemporaries who excelled in music, art, literature, sciences, languages, history and geography (Califronia, 1794: 46-55). We can assume that Califronia situates herself among the writers who preferred the moderns over the ancients,<sup>1</sup> and thus she does not refer to the classical exempla of women from antiquity to prove female excellence (Green, 2014: 12). Her defence on women, along with her short catalogue, can be interpreted as an apologetic work that declares female rights by providing examples of illustrious women in Rome. These paradigms act as proofs that women have the intellect and the abilities to exceed in various scientific or artistic fields and are not ignorant as men accuse them to be (Briganti, 2005: 117-119). Before the unification, the Italian cities had differences as well as antagonism (Findlen,

---

<sup>1</sup> The “Battle of the Ancients and the Moderns” expresses a deep conflict among the “old” and the “new”, the ancient civilization and the Enlightenment, tradition and modernity, and since the 16<sup>th</sup> century this conflict has in various ways been continuously implicit in all areas of European culture (Rowland, 2001 & Fumaroli, 2001).

2009: 14). A city-state – that would produce educated women who proliferate in sciences, letters and arts – would have an element of superiority towards others, since if the women excelled, regardless of their ill nature, then men would profoundly also excel in all fields. Every city celebrated the intellect of their educated women, a fact that during the Grand Tour foreign visitors admired in Italy, i.e. its freedom (Findlen, 1995: 170). In that sense, it is not surprising why California includes only illustrious women from her native Rome and does not extend her catalogue to females from other cities.

Catalogues of illustrious women constituted by a genre dated back in the 14<sup>th</sup> century with Boccaccio's treatise *Concerning Famous Women* (1374). His work was a biographical catalogue consisting of women who had overcome their incapacities by nature and gender and had excelled in multiple masculine fields. During the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, male humanists wrote treatises concerning famous women, situating women in the public and private sphere. These treatises and catalogues contributed to the pro-women literature and engaged on the biological, mental and moral traits of women, arguing on female excellence (Dialeti, 2012: 69-71). Treatises such as Francesco Barbaro's *De re uxoria* (1415), Leon Battista Alberti's *Quarto libri della famiglia* (1434-37, 1340), Bartolomeo Goggio's *De laudibus mulierum* (ca. 1487), Henricus Cornelius Agrippa's *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529), Juan Luis Vives's *De institutione feminae christianae* (1523), and Ludovico Dolce's *Dialogo della institutione delle donne* (1545) helped in formulating new perceptions of female identity (Panizza, 2004: xx-xxi).

Nevertheless, during the 17<sup>th</sup> century an outburst of misogynist treatises occurred that exacerbated the discourse on the woman question. Passi is not the only example of fierce attack over female nature. Francesco Buoninsegni's treatise on women's defects, *Del lusso donesco* (1639), Ferrante Pallavicino's, *Retorica delle puttane* (1642) and Bonaventura Tondi's accusing women of being the source of all evil in his *La femina origine d' ogni male* (1687), all projected negative images of women (Cox, 2008: 182-183). Women humanists, such as Fonte and Marinella, criticised the claim that female education should be limited or

entirely prohibited; instead, they argued that, if women could acquire a high level of education, then by their abilities they would surpass male achievements (Grendler, 1989: 87-8, 92-4). In these defences, women were seen as being able to possess female virtues and sometimes they were seen as also having masculine virtues, and, thus, as being exceptional (Benson, 1992: 4-5).

During the Enlightenment, the discourse about human and political rights was at the centre of intellectual and political attention. The text of Califronia could be seen in comparison to the works of De Gouges and Wollstonecraft, since all three are arguing in favour of women's rights. Each text sheds light to different aspects of female rights. De Gouges pays attention on gender equality and mutual liberty. She compares the female situation in marriage and law with that of colonial slavery. Also, in her *Vindication of the Rights of Women* (1792), Wollstonecraft argues that both male and female virtue and power stem from national education, which should be equal for both sexes, refuting thus the accusations of men towards women by questioning their ulterior motives. Furthermore, she observes that women view themselves as inferiors merely due to society's prejudice.

Califronia in the first chapter, she replies on the male assumption that women are not capable of reasoning, and thus repudiates Orazio Plata Romano who sustained that women were not humans. In this chapter, she presents the arguments offered by Plata and refutes them with mockery. This tact reminds us Tarabotti and her answer to Plata. Califronia demonstrates that Plata's interpretation of the Holy Scriptures is appalling and that there was not even one Apostle who prohibited women from being instructed nor claimed that they were mere animals not belonging to the human species (Califronia, 1794: 10-15). In her second chapter, she argues against the opinion that women are weaker in mind and body than men and refutes it by proclaiming equality for both sexes "io dico, che la specie delle femine è ragionevole in grado eguale a quella de' maschi" (Califronia, 1794: 18).

She observes that there are minimal natural differences between men and women and their souls can be either virtuous or evil. The human mind needs to be cultivated if it is to be improved. She wonders though how many women and in how many places of the world are able to receive an education,

emphasising that only very few women were educated (Califronia: 18-19). The third allegation which she dismisses is that women are insane and vain. She demonstrates that vanity is found on both sexes. At this point, as Marinella did in 1600's, she provides examples of men's vices and proves that men can also be superfluous, fickle and polished (Califronia, 1794: 22-27). In chapter five, she refutes the accusation that women are "the origin of all evil" because of their vices. The title of the chapter, resembles Bonaventura Tondi's misogynist treatise *La femina origine d'ogni male* (Califronia: 27-33). In Chapter five, she replies at the last accusation that women are ignorant and superfluous and provides a brief bibliography attesting the excellence of women (Califronia: 33-46).

Califronia's treatise could also be viewed in the socio-textual context of two other treatises strongly connected with the French Revolution and the Enlightenment, the pamphlet of Olympe Aubry de Gouges *Déclaration des droits de la femme et citoyenne* in 1791 which was written as an appendix of the *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) that is dedicated to Marie-Antoinette. In 1792, Mary Wollstonecraft published *A Vindication of the Rights of Women* (Williams, 1999: 36-37). Gouges is bitter about the outcome of the revolution and especially the position of women at the post-revolutionary period, in comparison with the pre-revolutionary state of women. Furthermore, she had noticed that female civil and legal rights had been neglected, focusing on the creation of a new form of relation between men and women that could be developed, and by proposing individual liberty as the optimum form of freedom.

In addition, Wollstonecraft argued that women should have the right to an equal education, like men do. If women were educated, they would be able to contribute to the new revolutionary political situation. The *Vindication* may have worked as an influential work for Califronia's *Difesa*, since both treatises are referring to education as a right that would enable women to surpass their status in society. Califronia could have known Wollstonecraft's work through its advertisement of the French edition in *Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia*, whose editor and journalist was Elisabetta Caminer Turra (D'Ezio, 2016: 109-119). In her critique Turra states that her ideas about a national education and cultural

formation would surely be an empowering act of justice towards women; indeed, her observation about Wollstonecraft is interesting: “Her book proved for the millionth time that women might deserve the honour of being considered as part of the human race” (Turra, 2003, 188-189), a statement indicating that the discourse about female nature was still prominent.

Califronia in her *Difesa* views the French Revolution with scold. In her preface, she argues that the revolutionary movement remains in hindsight, as a vain act in terms of the change in the social state of women. She points out that most of the promises made regarding a change in woman’s position were merely empty ones. More specifically, with a tone of irony she writes: “Diasi un leggiera occhiata al feroce teatro della Francia, ove a gran clamori si sono decantanti i DIRITTI DELL’UOMO. Quante providenze per lo sesso virile! Ai loro diritti qual Sistema si è stabilita mai? Che anzi hanno esse perduti a cagione della sognata eguaglianza, i titoli di famiglie illustri, e le insegne gloriose di loro nobiltà”. She views the ancient regime with a nostalgic view, since she considers her contemporary equality to be a distorted form of equality. She observes that the ex-noble men were equated with the people of the low strata, losing everything they owned, and the only thing that women in France gained is the fact that they could wear stockings (Califronia, 1794: 3 & Briganti, 2011: 31-32).

Education and its necessity for the public good is an argument put forward in the whole treatise of Califronia. She actually dedicates her last chapter, entitled “Si dimostra, essere utile, e necessario, che le Donne sieno colte ne’ studj”, on female education. For Califronia education is a fundamental right, well approved by many Italian scholars (Califronia, 1794: 72-84). Nevertheless, it should be noted that in 18<sup>th</sup> century Italy more women were accepted in academies and universities as academicians, students and professors rather than in any other European territory of that period (Green, 2014: 90-91 & Messbarger, 2002: 7-8).

Califronia returns to the 17<sup>th</sup> century controversy on whether women belong to the same human species as men do. She wonders why only men’s rights were included in the *Déclaration* and women’s rights were excluded. She assumes that this omission is associated with the notion that women were

considered as animals (i.e. not possessing a human soul) and thus not been entitled to any rights. It is interesting that she returns to this question about human nature and the female soul that rose a textual controversy in the mid-seventeenth century due to a libellous misogynist treatise. The protagonists of this quarrel were the prominent Venetian writer and forced nun Arcangela Tarabotti and her adversary Orazio Plata Romano, the translator of a misogynist Latin tract entitled *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse*, written by an anonymous author. This tract was published in 1595 and was twenty-two pages long. Plata translated the tract in 1647 and added more accusations and arguments on the in-human nature of women. It was published under the title *Che le donne non siano della spezie degli uomini*. The authorship of the original tract was attributed to the German cleric Valens Acidalius (Panizza, 1998: xvi-xvii & Fleischer, 1981: 108-109). The author may also have been one of the members of the Accademia degli Icoogniti (Muir: 22-24, 56-59) and might as well have even been Giovan Francesco Loredan, a close friend of Tarabotti (Panizza, 1994: xxii-xxiv and Panizza, 2004: 144). Plata's work was placed into the *Index of Forbidden Books* in 1651 (Panizza, 2004: 11). Tarabotti, in 1651, by using an anagram of her religious name, published as Galerana Barcitotti the treatise *Che le donne siano delle spezie degli uomini*. Her treatise was an original answer to this misogynous text which refuted one by one all the arguments of the tract, providing fifty-seven sections of Plata's text, calling them "inganni", and replying correspondingly with fifty-seven "disinganni".

This original tract was republished in multiple editions during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The first direct textual reply to this misogynous tract was made by Simon Gediccus in 1595 entitled *Defensio sexus muliebris*. This edition included also the misogynous tract under the title *Disputatio perjucunda*. Gediccus replied to the 51 accusations based on the Bible. He refuted the accusation that women were unable to save their souls, due to the fact that women did not have a rational soul and thus were not human. The tract was republished in new editions in Hague, Amsterdam during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries with the latest being published in Paris in 1766 (Fleischer, 1981: 119). The plethora of

these editions, over two centuries, demonstrate the existence of a readership. The vast circulation of the text as well as the place of women in the heat of the revolution which led to the declaration of rights to men but not to women, explain why Califronia returned to the controversy on women's human soul. Califronia, asked herself and her readers: "Giova forse il dire, che nel genere degli uomini vi è contenuta anche la specie del sesso femineo?" (Califronia, 1794: 3).

Her aim was to defend the female sex from past misogynous accusations that resembled a trial. First, she mentions one of the most misogynous treatises written by Giuseppe Passi, entitled *I doneschi difetti*, (Califronia, 1794: 3-4). Lucrezia Marinella, a Venetian cittadina and prolific writer, replied to this treatise using arguments to prove the excellence of women and the vices of men. Its title was *La nobiltà et eccellenza delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini*, published in Venice in 1600 in three editions. It should be noted that it was mostly female writers who wrote explicit and straightforward answers to male authors, in order to counteract their libellous texts by defending female nature and existence (Dialeti, 2011: 6-7).

Califronia also refers to another work composed during the 18<sup>th</sup> century which included all the biological, ethical and emotional vices of women, entitled *Lo scoglio dell'umanità* written by Diunilgo Valdecio and published in 1774 under the alias Carlo Maria Chiaraviglio, which had multiple editions the following years. This libellous text resembled Passi's regarding the scolds on women, arguing that women in general pose a threat to men. Fausto Salvani replied to the above, using an anagram in his name under the pseudonym of a female persona Marchesa di Sanival, with his treatise entitled *La Difesa delle Donne o sia risposta apologetica al libero detto Lo scoglio dell'umanità* (Messbarger, 2002: 6). Also, she referred to a poem composed by Giacomo Boreo Gorretta *I diavoli delle donne* (1573) discussing the vices of women. Califronia ironically writes that it would have been very easy for women to respond by also writing a poem entitled *I diavoli dei maschi* (Califronia, 1794: 43-44 & Briganti, 2011: 126-131)

In conclusion, the 18<sup>th</sup> century expression of the Querelle des Femmes shifted towards the ways that female position could alter,

via the path of education which should be available to all without the past restrictions to women. The arguments in favour of women regarding their state in society were milder during the previous centuries, but during the 18<sup>th</sup> century their demands, especially those concerning education, demonstrated that if women were able to be more educated, then they could contribute further to the welfare of their household as well as to the public good. Furthermore, during and after the French Revolution their demands were enriched within the political discourse (Giuli, 1997: 273-274). In Italy, the pleads for equal rights disappeared especially towards the begging of the 19<sup>th</sup> century during the Napoleonic reign and the Risorgimento (Giuli, 1997: 275). The same applied in France where voices like Gouges' were silenced (Williams, 1999: 38). Califronia contributes to the debate further by stating that women can and should be equal to men. In addition, she seems to be influenced by the Enlightenment ideas and by the works of Gouges and Wollstonecraft as well as by the 17<sup>th</sup> century Italian writers, signifying thus a continuity on the need for a change in the female position in Early Modern Italy.

#### BIBLIOGRAPHY

##### PRIMARY SOURCES

- Agnesi M. G., Faini D. M., Savini de' Rossi A. (2005). *The Contest for Knowledge, Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, Rebecca Messbarger and Paula Findlen (Eds.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Califronia, R. (1794). *Breve difesa dei diritti delle donne*. Assisi.
- Caminer Turra, E. (2003). *Selected Writings of an Eighteenth-Century Venetian Woman of Letters*. In Catherine M. Sama (Ed.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Gouges de, M.O.A. (1791). *Le droits de la femme et de la citoyenne*. Paris.
- Marinella, L., (1999). *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*. In Anne Dunhill (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Passi, G. (1601). *I donneschi diffetti*. Venice: Giacomo Antonio Somascho.
- Tarabotti, A. (2004). *Paternal Tyranny*. In Letizia Panizza (Ed & transl.). Chicago: The University of Chicago Press.



- Tarabotti, A. (1994). *Che le donne siano delle spezie degli uomini, Women are no Less Rational than Men*. In Letizia Panizza (Ed. and transl.). London: Castle Cary Press.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures or Political and Moral Subjects*. London.

SECONDARY SOURCES

- Benson, P.J. (1992). *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Briganti, M.C. (2005). *Fra realtà e rappresentazione. L'immaginario simbolico e I percorsi di istruzione femminile nel Settecento italiano*. Roma: Aracne.
- Cox, V. (1995). The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice. *Renaissance Quarterly*, 48, 513-576.
- Cox, V. (2008). *Women's Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- D'Ezio, M. (2016). Italian Women Intellectuals and Their Cultural Networks: The Making of a European 'Life of the Mind'. In Lisa Curtis-Wendlandt, Paul Gibbard and Karen Green (Ed.), *Political Ideas of Enlightenment Women. Virtue and Citizenship* (pp. 109-122). London: Routledge.
- Dialetti, A. (2012). A Woman Defending Women: Breaking the Tradition in Lucrezia. In Cagnolati Antonella (Ed.), *A Portrait of a Renaissance Feminist, Lucrezia Marinella's Life and Works* (pp. 67-104). Roma: Aracne.
- Dialetti, A. (2011). Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy. *The Historical Journal*, 54 (I), 1-23.
- Fidlen, P., Roworth, W.W. & Sama C.M. (Eds.). (2009). *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. California: Stanford University Press.
- Findlen, P. (1995). Translating the New Science: Women and the Circulation of Knowledge in Enlightenment Italy, *Configuration*, 3 (2), 167-206.
- Fleischer, M. P. (1981). Are Women Human? The Debate of 1595 between Valens Acidalius and Simon Grediccus. *The Sixteenth Century Journal*, 12 (2), 107-120.
- Fumaroli, M. (2001). *La querelle des Anciens et des Modernes XVIe-XVIIe siècles*. Glallimard-Folio: Paris.

- Giuli, P. (1997). "Querelle des femmes: Eighteenth Century". In Rinaldina Russel, (Ed.) *The Feminist Encyclopaedia of Italian Literature* (pp 273-275). Connecticut: Greenwood Press.
- Green, K. (2014). *A History of Women's Political Thought in Europe, 1700-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grendler, P.F. (1989). *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Liddell, H. & Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- Messbarger, R. (2002). *The Century of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Muir, E. (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance, Skeptics, Libertines, and Opera*. London: Harvard University Press.
- Rowland, I. D. (2001). *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-century Rome*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Valdecio, D. (1789). *Lo scoglio dell'umanità ossia avvertimento salutare all gioventù. Operetta lepido-critico-poetico-morale, di Diunilgo Valdecio Pastor Arcade con l'elogio delle donne illustri*, Venezia: Antonio Zatta.
- Williams, D. (1999). *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

LA SECONDA SULPICIA: SENSUALE E PUDICA  
THE SECOND SULPICIA: SENSUAL AND PUDIC

Raffaela LO BRUTTO

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

*Riassunto:* Nel I secolo d.C., durante l'età di Domiziano, visse un'altra poetessa di nome Sulpicia (la prima, figlia dell'oratore S. Sulpicio Rufo, era vissuta nel I sec. a.C.) della quale ci è rimasto un solo frammento di due trimetri giambici. Il frammento dimostra che Sulpicia si dedicava alla poesia erotica e nutriva una grande passione per il marito Calenus. Questa "seconda Sulpicia" fu celebrata da Marziale in due epigrammi (X, 35;38) che tratteggiano la poetessa come una donna "univira", pudica ma sensuale allo stesso tempo, infatti i suoi versi celebrano le gioie e i piaceri dell'amore coniugale ma lasciano anche ampio spazio all'erotismo e agli elementi sessuali. Alla stessa poetessa viene anche attribuito un carme di settanta esametri, noto con il titolo "Satira di Sulpicia", che denuncia la decadenza di Roma durante l'impero di Domiziano ma che, molto probabilmente, risale al IV-V secolo.

*Parole chiave:* Poesia erotica, pudica, *univira*, amore, sensualità.

*Abstract:* In the first century A.D., during the Domitianic period, lived another poetess named Sulpicia (the first, daughter of the orator S. Sulpicio Rufo lived in the first century B.C.), of whom there was only one fragment of two jambic trimeters. The fragment shows that Sulpicia devoted herself to erotic poetry and had a great passion for her husband Calenus. This "second Sulpicia" was celebrated by Martial in two epigrams (X, 35; 38), which dotes the poet as an "univira" woman, pudica but sensual at the same time; infact, her verses celebrate the joys and pleasures of conjugal love but also leave ample space for eroticism and sexual elements. It is also attributed to the same poetess a seventy hexameter poem, known as the Satire of Sulpicia, which denounces the decadence of Rome during the

Domitian empire, but most probably dates back to the 4th-5th century.

*Key words:* erotic poetry, pudic, *univira*, love, sensuality.

## 1. INTRODUZIONE

Sono solamente due trimetri giambici, l'unica testimonianza che abbiamo dei versi scritti dalla poetessa Sulpicia vissuta nel I secolo d.C., durante l'età dell'imperatore Domiziano.

Sebbene la tradizione ci ha tramandato un frammento di soli due versi della poetessa, che ci è stato conservato in maniera fortuita, grazie al commento di un grammatico tardoantico su una parola della sesta satira di Giovenale, tuttavia questo breve frammento ci permette di ricostruire i tratti essenziali della poesia di questa donna. Dai due trimetri giambici si evince infatti che i piaceri e le gioie dell'amore sono l'oggetto privilegiato del canto di Sulpicia e che il protagonista indiscusso dei suoi versi è sempre il marito Caleno; pertanto possiamo definire la donna pudica per la sua smoderata passione verso il marito e sensuale allo stesso tempo per il modo ardito in cui tratteggiava l'amore coniugale. Marziale in uno dei suoi epigrammi<sup>1</sup> scrisse che nessuna donna fu *nequiores*, nessuna *sanctiores* di Sulpicia. La lascivia e la castità della poetessa furono ricordate anche da alcuni autori tardoantichi. I pochi versi che ci rimangono di Sulpicia sono stati oggetto di diversi studi e alcuni studiosi hanno anche sentito l'esigenza di aggiungere al nome gentilizio femminilizzato della donna, tipico del sistema onomastico femminile latino, anche un appellativo o un attributo, seconda Sulpicia ad esempio, che ci appare come una sorta di "*prenomen* moderno", utile per distinguerla da una poetessa omonima, della stessa *gens*, vissuta un secolo prima durante l'età dell'imperatore Augusto.

A Roma, la formula dei *tria nomina*, caratteristica del sistema onomastico tradizionale latino (che permetteva di distinguere gli uomini all'interno della stessa *gens* ed evitava le omonimie) non si estendeva anche alle donne, al sesso femminile, invece, era stato riservato un sistema onomastico uninominale e,

---

<sup>1</sup> *Epigrammi*, X, 35, vv.11-12.

generalmente, le donne venivano designate solo con il nome gentilizio femminilizzato (Lo Brutto, 2016: 721-725). Pertanto poiché nella *gens Sulpicia*, ci furono due donne poetesse, nell'arco di un secolo circa, è difficile distinguerle, dal momento che gli antichi romani, proprio perché erano donne, non si preoccupavano di differenziarle e designavano entrambe con il solo *nomen*. Gli studiosi moderni hanno pensato, quindi, di aggiungere al nome gentilizio della seconda, che lo scarno sistema uninominale femminile latino ci ha tramandato, un appellativo per distinguere le due poetesse che risultano essere le sole letterate romane delle quali la tradizione ci ha conservato alcuni versi.

## 2. LE DUE SULPICIE

La *gens Sulpicia* ha avuto l'onore, o l'onere, secondo i più fedeli al *mos maiorum*, di avere due donne che si dedicarono alla poesia. L'uso del solo gentilizio per entrambe le poetesse non rende facile l'identificazione, gli studiosi moderni, quindi, hanno pensato di designare con il solo *nomen* (Sulpicia) la prima poetessa, vissuta durante l'età augustea, mentre quando si riferiscono alla seconda poetessa, vissuta durante l'impero di Domiziano, preferiscono premettere al gentilizio un "*prenomen* moderno": "seconda Sulpicia" (Waterhouse, 1993: 51), "l'altra Sulpicia" (Merriam, 1991: 303), (Parker, 1992: 89), la "Sulpicia di Marziale" (Hallett, 1992: 99) o "Sulpicia, la scrittrice di satire" (Richlin, 1992: 125).

### 2.1. LA PRIMA SULPICIA

La prima Sulpicia, conosciuta anche come la "Sulpicia del *Corpus Tibullianum*" (Merriam, 1991: 303), o, semplicemente, Sulpicia fu un'aristocratica romana dell'età augustea, che ci ha lasciato una preziosa testimonianza di poesia al femminile nell'antica Roma. A lei si attribuiscono sei brevi carmi, detti *elegidia*, ossia "elegie brevi", che sono i soli componimenti scritti da una donna romana dell'età classica che ci sono stati tramandati (Lo Brutto, 2015: 878). Le sei *elegidia* di Sulpicia sono state inserite all'interno del *Corpus Tibullianum* che oltre ai primi due libri di elegie del poeta Tibullo, sicuramente autentici, contiene

anche un terzo libro, l'*Appendix Tibulliana*<sup>2</sup>, che raccoglie componimenti di autori diversi, tra i quali Ligdamo, Sulpicia e lo stesso Tibullo, tutti letterati, vicini al circolo letterario di Messalla.

Le poche notizie che abbiamo sulla biografia di Sulpicia le ricaviamo dai suoi brevi componenti, infatti la poetessa stessa ci dice che era figlia dell'oratore Servio Sulpicio Rufo<sup>3</sup> e nipote di M. Valerio Messalla Corvino<sup>4</sup>. La parentela con Messalla offrì a Sulpicia la possibilità di frequentare i migliori intellettuali del tempo e, proprio nel periodo dell'emancipazione femminile, le permise di ritagliarsi un piccolo spazio, culturale e letterario, all'interno di una società che non lasciava molto spazio alle donne. Dalle brevi elegie si evince anche che Sulpicia era una *puella docta*, una donna emancipata, insofferente ai modelli e alle norme del suo tempo che volevano la donna *pia, casta* e *domiseda* (Cantarella, 2015a: 198). Le elegie di Sulpicia hanno un'impostazione autobiografica e soggettiva e ripropongono, rovesciati al femminile, i *tòpoi* dell'universo elegiaco latino. In tutte le elegie latine che la tradizione ci ha consegnato il poeta/amante è un uomo e l'amata cantata nei suoi versi è una *domina*, capricciosa, volubile e infedele, celata dietro uno pseudonimo. Nelle elegie di Sulpicia, invece, una poetessa donna canta l'amore per il suo amante, Cornuto, celato dietro lo pseudonimo di Cerinto. Sulpicia, come i suoi colleghi elegiaci, nei suoi versi canta l'amante e non lo sposo, un amore proibito e non l'amore coniugale.

## 2.2. LA SECONDA SULPICIA

Anche la seconda Sulpicia fu una *puella docta* e, come la prima, si dedicò al genere poetico, un secolo dopo però, durante

---

<sup>2</sup> L'*Appendix Tibulliana*, terzo libro del *Corpus*, in età umanistica fu suddivisa in due parti, libro terzo e quarto. Secondo la suddivisione umanistica il terzo libro è costituito dalle sei elegie di Ligdamo (III, 1-6), mentre il quarto, più articolato, si può suddividere in quattro sezioni: Panegirico di Messalla III, 7 (= IV,1), cinque elegie attribuite al cosiddetto *Amicus Sulpiciae* III, 8-12 (= IV, 2-6), sei elegie di Sulpicia III, 13-18 (= IV, 7-12), due elegie conclusive attribuite a Tibullo III, 19-20 (= IV, 13-14).

<sup>3</sup> *Corpus Tibullianum*, 16 III (= 10 IV). S. Sulpicio Rufo era figlio dell'omonimo giurista celebrato da Cicerone nel *Brutus* (150-157).

<sup>4</sup> *Corpus Tibullianum*, 14 III (= 8 IV).

l'impero di Domiziano, quando ormai l'emancipazione femminile aveva trovato spazio a Roma. Della produzione di questa poetessa ci rimane pochissimo, infatti a Sulpicia si attribuiscono solo due trimetri giambici, due versi tramandati da un commentatore di Giovenale, dai quali si evince che questa donna si dedicava alla poesia erotica ed era molto fedele al marito Caleno. Anche la seconda Sulpicia, quindi, prediligeva la poesia amorosa ma l'oggetto del suo canto era l'amore coniugale e il protagonista dei suoi versi lo sposo. Alla stessa poetessa viene anche attribuita la cosiddetta "Satira di Sulpicia", un carme di settanta esametri, che denuncia la decadenza di Roma durante l'impero di Domiziano e lamenta la sorte dei filosofi espulsi dall'Urbe per volere dell'imperatore, ma di questo componimento l'autenticità è dubbia, poichè, molto probabilmente, risale al IV-V secolo. Il frammento, invece, quasi sicuramente autentico, nella sua brevità, racchiude tutti i temi cari a Sulpicia: l'amore, la sensualità, l'erotismo, la fedeltà. La poetessa è la protagonista di due epigrammi di Marziale<sup>5</sup>, che della moglie di Caleno elogia le virtù di letterata e sposa, capace di conciliare nei suoi versi *nequitia e sanctitas*. Che Sulpicia fosse al tempo stesso sensuale e pudica, ci viene confermato non solo da Marziale, suo contemporaneo, ma anche da alcune fonti tardoantiche. Sia Ausonio che Sidonio Apollinare ricordano la poetessa per la poesia erotica e per la fedeltà al marito Caleno; Fulgenzio, invece, mette in evidenza solo la *procacitas* di Sulpicia, una caratteristica saliente che si evince anche dal frammento. Sidonio Apollinare riporta il nome di Sulpicia in una lista di scrittori che si propone di non imitare nella sua opera:

*Non Gaetulicus hic tibi legetur,  
non Marsus, Peto, Silius, Tibullus,  
non quod Sulpiciae iocus Thaliae  
scripsit blandiloquum suo Caleno,  
non Persi rigor aut lepos Properti,  
sed nec centimeter Terentianus<sup>6</sup>.*

---

<sup>5</sup> Epigrammi, X 35 e X 38.

<sup>6</sup> Carmina, 9.259-64.

Sidonio di alcuni scrittori cita solo il nome, di Properzio ricorda il *lepos*, di Persio il *rigor*, di Sulpicia, invece, il *blandiloquum* per il suo Caleno. A Sulpicia, l'unica donna riportata nella lista di scrittori, l'Apollinare dedica ben due versi; non cita il nome della donna amata da Tibullo, non menziona la Cinzia di Properzio, ma pone in rilievo alla fine del verso Caleno, il marito della poetessa. Per identificare Sulpicia a Sidonio non basta dire che la donna scriveva in modo "blando" deve aggiungere anche il nome del marito. L'Apollinare, a mio avviso, riporta il nome di Caleno non solo per mettere in luce che l'amore coniugale è uno dei temi caratteristici della poesia di Sulpicia, ma anche perché il nome del marito è un elemento che in modo inequivocabile ci fa capire che si tratta dell' "altra Sulpicia", la moglie di Caleno appunto. Alla fine del verso 260 e alla fine del verso 263, rispettivamente il precedente e il successivo ai due su Sulpicia, troviamo proprio i nomi dei poeti elegiaci Tibullo e Properzio; a mio avviso, se Sidonio non avesse specificato il nome del marito sarebbe stato più facile intendere che il poeta si riferisse alla prima Sulpicia, poetessa elegiaca contemporanea di Tibullo e Properzio, che aveva scritto pure in modo "blando", ma del suo amato Cerinto. Anche Ausonio nel *Cento Nuptialis* ricorda Sulpicia per la castità e la lascivia, infatti per difendere la sua poesia dall'accusa di licenziosità si paragona prima a Plinio il Giovane e poi a Sulpicia perché entrambi erano lascivi nelle loro opere, ma severi e probi nei costumi ("...prurire opusculum Sulpiciae, frontem caperrare")<sup>7</sup>. Fulgenzio, invece, nel *Mythologiarum libri tres*, di Sulpicia ricorda solo la *procacitas* e la *loquacitas*<sup>8</sup> e quando si riferisce alla poetessa usa sempre il diminutivo *Sulpicilla*<sup>9</sup>.

### 3. IL FRAMMENTO DI SULPICIA

Della produzione poetica di Sulpicia si sono salvati, in modo fortuito, solo due versi che devono la loro sopravvivenza al commento che un antico scoliaste fece ad una parola rara che ricorre al verso 537 della sesta satira di Giovenale. Possiamo leggere questo frammento di Sulpicia perché Giorgio Valla di

<sup>7</sup> *Cento nuptialis* (p.139 5-6 Green).

<sup>8</sup> *Mythologiarum libri tres* I (pp.3-4; 12-13 Helm).

<sup>9</sup> "...quibus aut Sulpicillae procacitas..." "...et Sulpicillae Ausoniae loquacitas deperit...".



Piacenza nel 1486 per preparare la sua edizione delle satire di Giovenale utilizzò un solo manoscritto, ora perduto, che conteneva una raccolta di scolii tramandati sotto il nome di Probo. Il “Probo” che aveva scoperto Valla a Milano, prima di spostarsi a Venezia, dove avrebbe curato la sua edizione, era molto probabilmente un manoscritto di Giovenale con un commento marginale che si estendeva solo fino al verso 198 dell’ottava satira (Parker, 1992: 89). Valla commenta il verso di Giovenale “*magnaue debetur violato poena cadurco*”<sup>10</sup> per spiegare il significato della parola “*cadurco*” e, dopo aver citato Sulpicia, riporta i due famosi trimetri giambici che la tradizione attribuisce alla moglie di Caleno:

*membrum mulieris (inquit Probus) intelligitur, cum sit membri muliebris velamen. Vel, ut alii, est instita, qua lectus intenditur, unde ait Sulpicia:*

*si me cadurci restituis fasciis  
nudam Caleno concubantem proferat.*

Sulpicia: si me *Bücheler*: Sulpicius ne *Valla*: Sulpicia ne me *Pithoeus* | *cadurcis codd.*: cadurci *T. Muncker ad Fulgent. I p. 598 (1681)*: cadurcus *D. A. Russell*: cadurcum *Waterhouse* | *destitutam Pithoeus*: *dissolutis Bücheler, Baehrens* | 2 nudum Caleno concubentem *Valla, corr. Pithoeus* | *consubantem Cazzaniga (1967)* | *proferas Muncker*

Dall’esame dell’apparato critico (Courtney, 1993: 361) si evince che ogni singola parola del frammento è stata oggetto di diversi emendamenti, i numerosi interventi degli editori nascono dalla necessità di cercare di correggere un testo molto frammentario, estrapolato da un contesto che non possiamo ricostruire. La stessa parola “*cadurco*” è una *vox* di senso ambiguo che è stata interpretata in vari modi, infatti è una parola molto rara, poco usata dai letterati latini, che ricorre anche in un altro verso di Giovenale<sup>11</sup>, dove assume il significato più comune di coperta di lino (tessuta dai Cadurci, tribù della Gallia

<sup>10</sup> *Satire*, VI, v. 537.

<sup>11</sup> *Satire*, VII, v. 221.

Narbonese). Per altri, invece, la parola “*cadurcum*” indica il materasso fatto sempre con il lino dei Cadurci e quindi per metonimia il letto nuziale; meno accettabile, e probabilmente errata, la spiegazione di Probo (*membrum mulieris*). Tra i vari emendamenti molto ardita appare la proposta di sostituire “*concubantem*” con “*consubantem*” (Cazzaniga, 1967: 295-297). Al Cazzaniga il verbo *concubare*, concordato con *nudam*, appare scialbo e propone l’emendamento “*consubantem*” che meglio si adatta al contesto e alla poetessa “tutta fuoco per il marito”, nota ai contemporanei e ai posteri per il modo spregiudicato in cui esprimeva la sua passione amorosa. Considerati i numerosi emendamenti, risulta molto difficile dare una traduzione univoca di questi due versi, lo stesso verbo *proferat* è un congiuntivo, introdotto da un *si* che gli potrebbe fare assumere valore ottativo, ma si presenta privo di soggetto, la qual cosa ha fatto scaturire varie ipotesi (Richlin, 1992: 131). Io penso che Sulpicia ci volesse dire: “...se, riparate le cinghie del materasso, io mi mostrassi nuda mentre giaccio a letto con (il mio) Caleno”.

#### 4. “SULPICIAE CONQUESTIO”

Alla seconda Sulpicia viene attribuito anche un breve carme, noto come “Satira di Sulpicia” o “*Sulpiciae conquestio*”, che molti non ritengono autentico, ma che da Carutti, strenuo difensore dell’attribuzione, è stato definito “l’unico monumento” della poesia femminile latina che ci rimane (Carutti, 1873: 125). Il componimento, consta di 70 esametri e denuncia la decadenza culturale di Roma durante l’impero di Domiziano e la cacciata dei filosofi dalla città per volere dell’imperatore. Il breve testo presenta molti problemi che riguardano il titolo, l’autore, l’autenticità e la data o meglio il periodo di pubblicazione. Infatti alcuni attribuiscono il carme alla poetessa Sulpicia celebrata da Marziale, altri credono che l’autore sia un contemporaneo di Ausonio e datano l’opera tra il IV-V secolo, altri ancora la considerano una falsificazione del periodo umanistico (Ernout, 1951: 284). Il testo fu pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1948; questa prima edizione curata da un certo Bernardino Veneto dei Vitali faceva parte di un volume che riportava carmi

latini di alcuni poeti italiani del XV secolo, una *inscriptio* premessa al testo indicava come autrice la Sulpicia vissuta durante l'età di Domiziano e come scopritore Giorgio Merula Alessandrino<sup>12</sup>. In verità il testo non fu scoperto da Merula ma da uno dei suoi amanoensi, che verso la fine del XV sec., nel monastero di S. Colombano a Bobbio trovò diversi codici. Merula comunicò la straordinaria scoperta a Ludovico il Moro, ne rivendicò la paternità e aggiunse un elenco delle opere ritrovate; nell'elenco la satira viene definita "*Heroicum Sulpiciae carmen*". Nel 1499 uscì a Parma una nuova edizione, secondo il Baehrens indipendente da quella veneta (Piccolomini, 1874: 577), curata dall'umanista Taddeo Ugoletto e stampata insieme alle opere di Ausonio a cui dall'editore veniva attribuita; l'*inscriptio* di questa seconda edizione recita così: "*Sulpicia incipit. Queritur de statu reipublicae et temporibus Domitiani*"<sup>13</sup>. L'iscrizione lamenta la decadenza della cultura durante l'impero di Domiziano e fa pronunciare le parole a Sulpicia (Giordano Rampioni, 1982: 11-14). Alle edizioni del 1498 e del 1499, entrambe derivate dal codice di Bobbio, ne seguirono molte altre in cui l'opera di Sulpicia fu ristampata ora con il *Satyricon* di Petronio, ora con le satire di Persio e Giovenale. La satira è stata emendata, commentata e criticata da molti illustri filologi (Hemer, 1973: 12-13), ma il problema maggiore rimane l'autenticità. L'ipotesi del falso umanistico sostenuta dall'olandese Boot che, in una sua dissertazione<sup>14</sup>, nega con forza che la satira possa essere stata scritta alla fine del primo secolo (Flechchia, 1873: 42-44) è decaduta dopo il ritrovamento del cod. Vat. Lat. 2836 da parte di Campana (Giordano Rampioni, 1982: 21). L'antichità del carme è stata validamente difesa non solo dal Carutti, come testimonia anche Flechchia, ma anche dal Baehrens. Tuttavia la tesi di Carutti e di altri studiosi, che si propongono di restituire la satira alla poetessa Sulpicia, sebbene ricca di validi elementi, non può essere completamente accettata. Si preferisce accettare l'ipotesi che l'ignoto autore del carme sia uno scrittore tardoantico che mise

---

<sup>12</sup> Letterato molto apprezzato in quel periodo, editore di numerosi scrittori latini tra cui Plauto e Marziale.

<sup>13</sup> *Inscriptio* riportata nelle edizioni del 1499 e del 1501 dell'umanista Ugoletto.

<sup>14</sup> *Commentatio de Sulpiciae quae fertur satira*.

“le sue accorate parole in bocca a Sulpicia” (Ballaira, 1975: 399) e non compose i suoi versi prima del IV-V secolo. Anche Baehrens, che alla fine del suo attento lavoro si occupa dell’autore del carne, fornisce argomenti abbastanza validi per dimostrare che è molto più probabile che il testo sia stato scritto dopo l’uccisione del tiranno.

## 5. LA SULPICIA DI MARZIALE

La moglie di Caleno è la protagonista di due epigrammi del decimo libro di Marziale, che sono le fonti principali dalle quali ricaviamo le poche notizie che abbiamo sulla vita e l’opera di Sulpicia. Nei due epigrammi (X 35; X 38) il poeta esalta le qualità della donna che paragona alla poetessa Saffo per le doti letterarie e alla ninfa Egeria per la sensualità. I versi di Marziale ci propongono la coppia Sulpicia-Caleno come esempio di amore coniugale da imitare.

Nel primo epigramma (X 35) Marziale invita tutte le fanciulle che vogliono piacere ad un solo uomo e tutti i mariti che desiderano piacere alla loro sposa a leggere Sulpicia perché *docet amores castos et pios, lusus, delicias facetiasque*<sup>15</sup>. In questi due versi Marziale riporta i temi della poesia di Sulpicia, gli amori e le facezie, ed in particolare si riferisce all’amore della poetessa per il marito Caleno, un amore coniugale ma che diventa anche *lusus*, gioco piacevole, diletto, scherzo. Sulpicia, secondo Marziale, mentre celebra i piaceri dell’amore coniugale senza ricorrere al mito, senza raccontare vicende finite tragicamente come quelle di Medea o di Tieste, si presenta pudica e sensuale al tempo stesso perché chi valuterà bene i carmi della poetessa “*nullam dixerit esse nequiores, nullam dixerit esse sanctiores*”. In questi versi i “giochi” casti e sensuali di Sulpicia vengono paragonati a quelli del re Numa con la ninfa Egeria. Saffo, se avesse avuto Sulpicia come maestra sarebbe stata più dotta e casta, anche Faone si sarebbe innamorato della moglie di Caleno, ma invano, perché la poetessa è così fedele al marito che non preferirebbe essere né la sposa di Giove né l’amante di Bacco o di Apollo. Nell’epigramma 38 del decimo libro Marziale ricorda

---

<sup>15</sup> *Epigrammi X 35, vv. 8-9.*

a Caleno quanto siano stati dolci i quindici anni di matrimonio trascorsi con Sulpicia e proclama felici il letto e la lucerna che hanno avuto la possibilità di assistere alle loro “*pugnas*” erotiche. Tutta la vita di Caleno si riduce ai soli tre lustri del matrimonio con Sulpicia, gli unici giorni degni di essere numerati sono quelli da marito, *aetas haec tibi tota computatur*, solo questo tempo deve computare Caleno, secondo Marziale, tutto il resto non conta. Con questi due epigrammi Marziale ci ha lasciato un ritratto di Sulpicia e ci ha permesso di ricostruire il programma poetico della poetessa, che consta di una poesia erotica, molto sensuale e realistica che rifiuta il mito per celebrare le gioie e i piaceri dell’amore. Hallett sostiene che Sulpicia si è appropriata del linguaggio di Properzio e ne ha evocato lo scenario erotico (Hallett, 1992: 121), la moglie di Caleno, però, ha rievocato il poeta elegiaco per dare vita ad una poesia che celebra il matrimonio senza tralasciare i piaceri che il vincolo coniugale comporta.

## 6. CONCLUSIONI

La letteratura latina vanta pochissime poetesse, di queste, due appartenevano alla *gens Sulpicia*; la prima, elegiaca, cantava l’amore proibito per l’amante Cerinto, la seconda, sposa di Caleno, celebrava in modo sensuale e pudico la felicità coniugale. Merriam, sostiene che i componimenti dell’ “altra Sulpicia” non si possono definire “casti” sebbene cantino le gioie dell’amore coniugale (Merriam, 1991: 305); infatti la “seconda Sulpicia” nei suoi versi, anche se esalta i piaceri del matrimonio, utilizza un linguaggio molto ardito e licenzioso. La sua impudenza si esprime non solo nel linguaggio che è prettamente maschile, ma anche nell’usurpare il privilegio maschile di celebrare l’amore (Parker, 1992: 93). Sulpicia agli occhi del poeta Marziale si presenta come una *puella docta*, una donna emancipata, “literate and literary” (Richlin, 1992: 125) ma viene giudicata lasciva e anche troppo loquace da Fulgenzio. La fama di Sulpicia doveva essere sicuramente notevole per sopravvivere fino al periodo tardo antico e per indurre l’ignoto autore dell’ “*Heroicum Sulpiciae carmen*” a servirsi del nome della poetessa. Forse Sulpicia, intenzionalmente, ha scelto di essere spregiudicata per non

passare inosservata agli occhi dei contemporanei e non essere dimenticata dai posteri.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ballaira, G. (1975). A proposito della “Sulpiciae conquestio” ( “Epigr. Bob.” 37). *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 103, 399-402.
- Bonfante, G. (1980). Il nome delle donne nella Roma arcaica. *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei (Classe di Scienze morali, storiche e filologiche)*, 35, 3-10.
- Butrica, J. L. (2006). The Fabella of Sulpicia. *Phoenix*, 60 (1/2), 70-121. Recuperato da: <http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/232014720/Record/3573036A28194051PQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Cantarella, E. (2015 a). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Milano, Italia: Feltrinelli.
- Cantarella, E. (2015 b). *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano, Italia: Feltrinelli.
- Carutti, D. (1873). Due varianti alla satira di Sulpicia. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 1, 125-126. Recuperato da: <http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/1302964442/9535B94E116409FPQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Cazzaniga, I. (1967). Il frammento di Sulpicia, Orazio “Ep.” XII e Tertulliano “Apol.” 46,10. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 95, 295-300.
- Consoli, S. (1922). Studi intorno agli scoli di Giovenale e Persio. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 50, 38-54.
- Courtney, E. (Ed.). (1993). *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford, Inghilterra: Clarendon Press.
- Ellis, R. (1874). On Sulpiciae Satira. *The Journal of Philology*, 5(10), 265.
- Ernout, A. (1951). I. LANA.- “La Satira di Sulpicia” (Book Review). *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 25, 284.
- Flechia, G. (1873). Sulpiciae Caleni Satira. Recensuit Dominicus Carutti. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 1, 41-47.
- Giordano Rampioni, A. (Ed.). (1982). *Sulpiciae Conquestio (Ep. Bob. 37)*. Bologna, Italia: Pàtron.
- Giordano Rampioni, A. (1981). Una nota sulla “satira di Sulpicia”. *Bollettino di Studi Latini*, 11, 232-235.

- Hallett, J.P. (1992). Martial's Sulpicia and Propertius's Cynthia. *The Classical World*, 86(2), 99-123.
- Hemer, C.J. (1973). Sulpicia, 58-61. *The Classical Review*, 23(1), 12-13.
- Lana, I. (1949). *La satira di Sulpicia. Studio critico, testo e traduzione*. Torino, Italia: Università di Torino.
- Lo Brutto, R. (2015). Amor et furor Sulpiciae. "Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas". Siviglia, Spagna: ArCiBel Editores, 878-891.
- Lo Brutto, R. (2016). Mulier sine nomine. In *Mujeres de letras: Pioneras en al arte, el ensayismo y la educación*. Mursia, Spagna: Región de Murcia, 719-730.
- Merriam, C. U. (1991). The Other Sulpicia. *The Classical World*, 84, 303-305.
- Morel, W. (Ed.). (1927). *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum*. Leipzig, Germania.
- Morelli, G. (1989). Le liste degli autori scoperti a Bobbio nel 1493. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 117, 5-33.
- Parker, H. (1992). Other Remarks on the Other Sulpicia. *The Classical World*, 86 (2), 89-95.
- Peruzzi, E. (1970). *Le origini di Roma*, I. Bologna, Italia: Pàtron.
- Piccolomini, E. (1874). Del carne intitolato "Sulpicia" e della edizione procuratane dal dott. Emilio Baehrens. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 2, 574-594. Recuperato da: <http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/1302964585/F6FBEA1D857247D4PQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Pomeroy, S. B. (1978). *Donne in Atene e a Roma*. Torino, Italia: Einaudi.
- Richlin, A. (1992). Sulpicia the Satirist. *The Classical World*, 86 (2), 125-140.
- Waterhouse, W.C. (1993). The words of the Second Sulpicia. *The Classical World*, 87 (2), 51.





## II. ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS



## II.1. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX



CAROLINA RISPOLI, UNA VOCE MERIDIONALE  
DIMENTICATA<sup>1</sup>  
CAROLINA RISPOLI, A FORGOTTEN VOICE  
FROM THE SOUTH  
Angelo AZZILONNA  
*Università di Salamanca*

*Riassunto:* Carolina Rispoli rappresenta una delle voci femminili più originali ed interessanti del Mezzogiorno italiano di inizio novecento, benché ingiustamente dimenticata dalla critica letteraria ufficiale. La sua scrittura chiara e incisiva possiede una notevole valenza documentale circa la storia e la vita socio-culturale della sua terra natale con cui cerca di evidenziare anomalie, ingiustizie e problematiche di una Basilicata arcaica, denunciando indirettamente il gap che la separa e la allontana dal più ricco settentrione italiano. Particolarmente preziosa risulta la sua opera saggistica, dove emerge il suo punto di vista e la sua chiave di lettura politica su alcuni dei fenomeni più emblematici della sua regione, come il brigantaggio postunitario da cui parte la sua cruda analisi storico-sociologica che lega il passato lucano al suo presente, contribuendo ad un suo variegato ma coeso ritratto identitario.

*Parole chiave:* Saggistica, scrittura documentale, gap nord-sud, brigantaggio postunitario, analisi storico-sociologica.

*Abstract:* Carolina Rispoli is one of the most original and interesting feminine voices of Italian mid-twentieth century, though unfairly forgotten by the official literary critics. Her clear and incisive writing has a high documentary value about the history and the socio-cultural life of her native land and with it the author seeks to highlight anomalies, injustices and problems

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Las inéditas” financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

of an archaic Basilicata, indirectly denouncing the gap that separates the region from the richer Northern Italy.

Particularly precious are her mature literary essays, where Rispoli offers her point of view and her own political interpretation on some of the most emblematic phenomena of her region, such as the post-Unification brigandage, on which she bases part of her historical-sociological analysis that links the Lucanian past to the present, contributing to a varied but cohesive identity portrait.

*Key words:* Essays, documentary writing, North-South gap, post-Unification brigandage, historical-sociological analysis.

Carolina Rispoli, scrittrice lucana di inizio novecento, appartiene suo malgrado alla già nutrita schiera di letterate ed artiste che per differenti circostanze attualmente possono essere considerate come inedite, totalmente sconosciute, la cui produzione bibliografica nella migliore delle ipotesi è stata trascurata se non intenzionalmente ostracizzata da una cultura misogina o più semplicemente filogovernativa che lungi dal promuovere la sua conoscenza e diffusione si è premurata di occultarla o rimuoverla dalla cosiddetta letteratura ufficiale. Ed invece, il suo inusuale punto di vista con interessanti chiavi di lettura circa la conoscenza e l'interpretazione delle vicissitudini storiche, politiche e quotidiane della isolata provincia lucana da cui ebbe la ferrea volontà di raccontare e scrivere, costituisce una valida e preziosa testimonianza sulla società regionale in un arco temporale così delicato come quello che precede e segue immediatamente i due conflitti bellici, che hanno condizionato e talvolta aggravato lo sviluppo civile ed un costruttivo processo identitario locale.

L'enorme valore documentale della penna di Carolina Rispoli affiora sin dal suo esordio letterario precoce quanto originale, avvenuto nel 1911, non ancora maggiorenne, quando pubblica una lunga novella ambientata nella Melfi natale, intitolata *Lotta elettorale*. Il successo iniziale dell'autrice, almeno in parte è legato all'inevitabile scalpore che nella placida e rurale Basilicata suscita una donna che scrive e per di più su tematiche politiche concrete, considerate appannaggio esclusivo maschile come l'organizzazione e l'atmosfera della campagna elettorale

particolarmente accesa, dovuta alla cospicua ed innovativa presenza sulla scena di forze popolari e socialiste che disputavano il potere ai tradizionali partiti conservatori, registrata dal suo attento sguardo con cui riesce a trasmettere al lettore dettagli ed eventi del fervido clima politico lucano, caratterizzato da rivalità ed ambizioni personali che spesso inficiavano gli interessi collettivi. La Rispoli oltre che all'analisi prettamente elettorale, pare impiegare il campo politico come osservatorio e terreno privilegiato poiché esso sottende e consente di afferrare l'essenza autoctona mediante capacità relazionali ed interpersonali richieste che si estrinsecano in ragionamenti, espressioni e modalità operative la cui variegata natura rappresenta un'inesauribile fucina con cui dipingere il ritratto regionale. Nello specifico, *Lotta elettorale* sottolinea il crescente coinvolgimento ed una maggiore organizzazione politica da parte delle masse popolari lucane che versavano in situazioni economiche deprecabili e contrariamente alla loro indole rassegnata, di passiva e irrimediabile accettazione della realtà effettiva, cominciano a partecipare attivamente alle lotte e alle polemiche elettorali che vedevano confrontarsi i progressisti nittiani ed i popolari, decisamente più moderati questi ultimi che puntavano sull'associazionismo e sulla secolare fede cattolica, diffusa negli ambienti rurali regionali.

Una delle più collaudate tecniche letterarie della Rispoli è difatti contenuta già nella sua prima opera, dove, parte dall'avvenimento isolato, dal particolare per offrire un quadro sociale globale con cui comprendere e riflettere su determinate dinamiche regionali, atteggiamenti, fatti passati e presenti, attraverso una scrittura libera ma rigorosa, con una vocazione divulgativa e sensibilizzatrice su storture e problematiche strutturali, non ancora del tutto risolte della Basilicata e più in generale del Mezzogiorno italiano, oggetto comune della traiettoria letteraria rispoliana. In tal modo, gli eterogenei ma coesi scritti della Rispoli possono essere considerati come mezzo poetico attraverso cui ricostruire la peculiare identità lucana e meridionale, avvalendosi a sua volta di una opportuna fusione e interrelazione tra storia, cultura e società; spesso si combinano dati con osservazioni sociologiche, filtrate dalla sensibilità e della psicologia femminile in cui la condizione della donna costituisce

una sintomatica manifestazione della realtà locale e allo stesso tempo funge da paradigma trasversale in grado di sviscerare l'identità della piccola società lucana.

Le opere rispoliane risultano intrise di una vivida e sincera critica circa la realtà storica lucana da cui si evince la sua volontà di responsabilizzare i suoi correghionali, stimolando una sorta di potenziale dibattito con il lettore contemporaneo, favorendo la formazione di una coscienza identitaria, in grado di discernere le carenze materiali ma anche le risorse morali della sua gente e della sua terra col fine di modernizzarla, memore del suo recente passato. Tali priorità comunicative la Rispoli sembra veicolare attraverso il suo acume analitico con cui esamina innanzitutto avvenimenti storici ed i rispettivi risvolti ed implicazioni con il microcosmo provinciale, intendendo captare e decriptare le atipicità potentine che per estensione sono riscontrabili in buona parte del sud italiano. La scrittrice, in tale prospettiva, nel corso della sua produzione letteraria impiega costantemente la fondamentale categoria della storia locale, in proficua dialettica con quella nazionale, scongiurando il rischio di cadere in un asfittico campanilismo regionalistico e di cedere a facili strumentalizzazioni.

Il saggio a cui la Rispoli si dedica negli anni conclusivi della sua lunga carriera, corrobora la sua meritevole funzione di meridionalista, espletata ed avvertita come un'autentica dedizione verso la sua Basilicata ed in particolare verso la zona del vulture-melfese per prevedibili legami affettivi che tuttavia, anziché determinare fuorvianti interpretazioni storiche, hanno stimolato pedissequa ricerche sulla natura di alcuni singolari fenomeni che hanno strategicamente attecchito nella piccola regione meridionale. In tal senso, risulta doveroso ricordare la sua opera saggistica che dimostra l'ininterrotto *fil rouge* politico che lega gli scritti della Rispoli, smaniosa di vivacizzare la pia opinione pubblica lucana e la critica intellettuale, spesso preoccupantemente assente o unilaterale nelle approssimative e scarse ricostruzioni storiche regionali, che a loro volta, hanno prodotto delle rappresentazioni identitarie fasulle ed arbitrarie. Se è vero che tutti i generi letterari coltivati dall'autrice, compreso il romanzo con cui raggiunge un discreto successo prima del definitivo oblio, presentano pagine impegnate e provviste di un



esplicito messaggio civile, partendo da descrizioni di costumi e fatti locali su cui poi si innestano accorate meditazioni, è indubbio che spetta alla saggistica il compito di offrire un'immagine societaria lucana più veritiera o quantomeno più vicina alla sua reale condizione. Si pensi ad esempio al saggio pubblicato nel 1962 *Uomini oscuri del Mezzogiorno nel Risorgimento*, che con minuziosa dovizia ripropone spaccati storici meridionali con scientifica consapevolezza, espressa attraverso un linguaggio articolato, senza scadere nel prosaico o nel folklorismo che a volte traspare nella pagine narrative giovanili. Infatti, oltre alla commovente dedica materna e all'omaggio che la Rispoli rende alla sua famiglia, giacché in taluni casi, nell'opuscolo si enfatizza il contributo teorico offerto da alcuni suoi antenati per la progressiva democratizzazione di alcune regioni del sud d'Italia, in esso domina un lessico sobrio, un tono cronachistico, idonei ad una particolareggiata disamina di avvenimenti storici con cui scandagliare aspetti antropologici lucani che in un certo modo sono causa e conseguenza degli stessi.

Si potrebbe pensare che il saggio rispoliano risalta uno dei suoi metodi d'indagine regionale, incentrato sulla fenomenologia che rivaluta l'intenzionalità dei fatti poiché questi non sono mai avulsi e indipendenti dalla volontà umana e da precisi fattori motivazionali che la determinano. In tal senso va analizzato il fenomeno meridionale e più specificatamente lucano del brigantaggio, adeguatamente contestualizzato dalla scrittrice in cui sono rintracciabili tendenze caratteriali, comportamentali e sociologiche del lucano. Proprio attraverso la 'tecnica' rispoliana, basata sull'insostituibilità di procedimenti investigativi ermeneutici, il brigantaggio assurge a simbolo regionale e per questo diventa oggetto di studio ricorrente in tutte le sue controverse sfaccettature in numerosi lavori della Rispoli. Giova ricordare che l'apparizione dei briganti in Basilicata come nel resto del Mezzogiorno (Calabria, Campania e Puglia) al di là delle antitetiche interpretazioni storiografiche tuttora esistenti, si acuisce all'immediata proclamazione dell'Unità italiana nel marzo del 1861 che nonostante i plebiscitari consensi riscossi proprio nelle depresse aree meridionali, rivelano una frattura sociale tra il Regno di Piemonte, fautore e protagonista interessato dell'unificazione nazionale ed il sud borbonico che subì

passivamente, se non contro voglia, tale processo impositivo di conquista militare ed economica<sup>2</sup>. Tuttavia l'autrice potentina nel suo saggio mostra un equilibrio valutativo ed una distaccata imparzialità nel giudicare il contraddittorio fenomeno del brigantaggio che tra rivolte e repressioni fece registrare migliaia di caduti e feriti nel solo circondario di Melfi tra uomini di truppa, civili e briganti e in mancanza di cifre ufficiali, è probabile che il bilancio complessivo presenti dati ancor più pesanti, inducendo il pensiero della Rispoli a non sottovalutarlo, a prescindere dall'eziologia di fondo. Anzi, esso diviene prova lampante della insanabile divisività locale degli abitanti della regione, in grado di spiegare la nefasta disgregazione del suo tessuto sociale, scisso e ulteriormente fiaccato rispetto alle altre realtà italiane. Il brigantaggio postunitario in generale è definibile come una forma di banditismo armato ed organizzato, contraddistinto da azioni violente a scopo di rapina ed estorsione che nel caso lucano invece assume risvolti insurrezionalisti, orientato e favorito da determinate circostanze di natura politico-sociale, non esente da facili manipolazioni clericali e di famiglie nobiliari con notevole influenza sul territorio della Basilicata, incanalando il malcontento e la disperata miseria della popolazione per perorare cause non sempre avvertite come prioritarie dagli stessi combattenti. Si trattava per lo più di contadini, operai e renitenti di leva che nell'immaginario collettivo popolare lucano che spesso enfatizzava oltre modo le loro lotte e le loro imprese, si configuravano come paladini di libertà e giustizia contro gli abusi del nuovo Stato italiano e protettori dei deboli, ricevendo in molti casi appoggio logistico, discutibili consensi e simpatie che in numerosi casi erano il risultato del timore, suscitato dagli stessi.

Nell'opera della Rispoli il brigantaggio diviene un utile e indicativo strumento per evidenziare i tratti salienti di una regione pacifica quanto retrograda, abitata da vaste masse popolari nullatenenti la cui estrema povertà ed ignoranza facilitò la loro

---

<sup>2</sup> Circa il processo di unificazione nazionale, vanno segnalati i sempre più numerosi, eterogenei e contrastanti riferimenti storiografici di studiosi, molti dei quali propendono per un evidente revisionismo risorgimentale, considerando l'unità d'Italia come una ben celata e manipolata colonizzazione e sfruttamento dei Savoia nei confronti del Mezzogiorno italiano. In tal senso, risultano particolarmente significativi i lavori di Servidio (2002) e di Di Fiore (2007).

adesione ad un progetto che avrebbe dovuto ridistribuire la ricchezza e il demanio in maniera equitativa. In realtà, tale fenomeno così tangibile nella saggistica e nella narrativa rispoliana durante le varie tappe del suo percorso letterario e con le sue discrepanti sfumature, costituisce un valido pretesto con il quale l'autrice offre la sua visione storica regionale e contribuisce a forgiare una solida coscienza morale, imprescindibile per il successivo sviluppo della sua Basilicata natale, indisgiungibili per una corretta interpretazione del quadro politico italiano da cui esso stesso è stato indotto. Dunque, il brigantaggio reitera il propedeutico nesso particolare-generale così abituale ed apprezzabile nelle pagine di Carolina Rispoli e il rapporto di interdipendenza esistente fra il locale ed il globale, dimostrando che la sua letteratura, prevalentemente rivolta al contesto lucano, comprende un raggio d'azione ben più ampio, assumendo una trascendenza sovraregionale che conferisce assoluta modernità ai suoi lavori. A dimostrazione del carattere nazionale del brigantaggio è sufficiente ricordare le insistenti revisioni storiografiche che non di rado lo definiscono senza mezzi termini come un'esemplare resistenza verso il neonato stato italiano<sup>3</sup>, reo di aver colonizzato il Sud, sfruttandone le risorse e limitandone la sua capacità produttiva ed economica, il cui unico scopo sarebbe stato quello di confiscare territori e ricchezze meridionali per risanare l'annoso stato di deficit pubblico del Regno di Sardegna. Seguendo tale linea interpretativa non è azzardato considerare la nascita del brigantaggio come una reazione alla obbligata e penalizzante "piemontesizzazione" nei confronti di un Mezzogiorno italiano scettico e riottoso verso un'Unità nazionale

---

<sup>3</sup> Una esegesi del brigantaggio come fenomeno resistenziale, non privo di sfumature interpretative eroiche e mitizzanti ad esempio è costantemente presente nella narrativa e nella saggistica dello scrittore melfitano Raffaele Nigro che ha raccolto e pubblicato un interessante ed unitario lavoro sulla figura del bandito da Robin Hood al novecento, soffermandosi inevitabilmente sul movimento brigantesco lucano postunitario, Nigro (2006) e nelle pagine dello storico potentino Tommaso Pedio (1997), il quale, lungi dal considerare i briganti come cinici delinquenti, optava per una lettura più profonda e costruttiva di quelle che dalle sue ricerche e frequentazioni presso gli archivi della Basilicata, sembra considerare delle comprensibili rivolte di contadini anarcoidi, ulteriormente immiseriti dopo l'unificazione nazionale.

avvertita come una politica espansionistica che misconosceva i problemi effettivi meridionali o ancora peggio li aggravava. A questa percezione negativa contribuirono una serie di provvedimenti statali impopolari quali l'inasprimento fiscale, l'istituzione della Prefettura e la cocente delusione per la disastrosa suddivisione dei latifondi che, al contrario dal 1861 crebbero considerevolmente, in virtù della vendita dei beni ecclesiastici ai grandi proprietari terrieri. L'economia lucana, poi si vide irrimediabilmente danneggiata dal divieto di transumanza che mise in ginocchio la pastorizia e l'unico settore trainante.

L'esplosione del brigantaggio risulta un movimento assai confuso e reazionario nei confronti di una nuova realtà statale, imposta dall'alto, sostenuta esclusivamente dalle classi abbienti e dalle élites e oligarchie regionali, protesa alla salvaguardia degli interessi personali e percepita pertanto da parte della popolazione lucana come qualcosa di estranea, lontana, se non come una potenza nemica e minacciosa, indifferente alle sue concrete esigenze e ai suoi radicati disagi. Non deve perciò sorprendere se le agitazioni brigantesche erano indirizzate contro l'egemonia piemontese e spalleggiate dalla chiesa, da ex garibaldini delusi dal nuovo stato unitario e soprattutto dai comitati filoborbonici, più o meno coordinati con il fine di scacciare gli occupanti sabaudi. In tal modo, anche se non sempre consapevoli, i briganti lucani, guidati dal capobanda Carmine Crocco, astuto e spregiudicato contadino, divennero i più valorosi alleati borbonici per il ritorno di Francesco II, ultimo Re di Napoli, fuggito in esilio presso Roma, paragonabili ad un vero e proprio esercito resistenziale. La Basilicata, come sottolinea il saggio della Rispoli, si trasforma nel più cruento teatro di battaglia, dove il brigantaggio riporta incoraggianti vittorie in svariati comuni, tanto da far pensare ad una plausibile restaurazione borbonica che scaldava gli animi e sollevava l'entusiasmo dei ceti più poveri delle popolazioni dell'entroterra potentino, fra le quali la figura del brigante assumeva le sembianze di un eroe giustiziere contro le malefatte del governo centrale o comunque di un uomo intrepido e onorevole. Gli studiosi Massari e Castagnola sembrano esplicitare il pensiero di Carolina Rispoli che, invece, ha relativizzato l'epopea brigantesca, demitizzandola drasticamente: "Agli occhi delle plebi meridionali, piene

d'immaginazione e crucciate dalle privazioni, il brigante appare ben altra cosa da quello che realmente è; dinanzi ad esse si trasforma, diventa un essere fantastico, il simbolo delle loro contrastate aspirazioni, il vindice dei loro torti. La stessa leggenda alimenta la tradizione brigantesca” (Massari-Castagnola, 1963: 20-21). La scrittrice melfitana, difatti opta per una lettura decisamente di stampo realista del fenomeno, privato di edulcorate esaltazioni autonomistiche, soffermandosi sul cinismo feroce dei suoi spietati interpreti e sulle selvagge azioni intimidatorie che seminarono terrore e disordini in diversi paesi della montagna lucana, dove a farne le spese erano principalmente i galantuomini liberali e i notabili. I briganti le appaiono come autentici delinquenti fuorilegge, artefici di barbare uccisioni, furti, sequestri e ricatti tra campagne e boschi in cui si aggiravano con cuatela ma disinvolti. Proprio la cittadina di Melfi, nel marzo del 1863 era stata scenario di sevizie e massacri perpetrati da briganti senza scrupoli ai danni di un plotone militare e, due anni prima fu un conosciuto e ricco mercante locale, Giambattista Rispoli a conoscere tutta la loro brutalità, vittima di un'estorsione, insensibile persino alla presenza della moglie e del figlioletto. Il saggio della Rispoli risalta la continua tensione che si respirava nei piccoli e nei grandi centri, dove il commercio ne risentì notevolmente e le frequenti razzie subite da esasperati proprietari di masserie e aziende agricole minavano la già debole fiducia istituzionale dei lucani.

In definitiva, in esso, l'autrice relega il brigantaggio nell'ambito della cronaca nera regionale, senza alcuna trasfigurazione poetica o idealizzazione, sia pur indiretta, in cui scorgere potenziali ideologie e valori lucani come se lo immaginano invece altri storici e critici letterari. L'unica incontrovertibile unanimità riconosciuta dagli studiosi, concerne la decisa repressione con la proclamazione dello stato di assedio e l'applicazione della famosa legge Pica, nel biennio compreso fra il 1863 e il 1865 che coinvolse un numero cospicuo di soldati dell'esercito italiano, guidati dal generale Pallavicini. In sintesi, si colpivano i briganti così come coloro che venivano sospettati di appartenere alle fila brigantesche o che collaboravano con le stesse. Nel frattempo si produsse una moltiplicazione di taglie e mazzette, incoraggiando il pentitismo e si istituiva il domicilio

coatto; tutta questa serie di misure eccezionali riuscirono ad eliminare le bande più pericolose. L'ultima regione meridionale ad arrendersi fu proprio la Basilicata, dove le bande brigantesche, inoltre, avevano trovato nella geografia lucana, caratterizzata da impervie zone montuose e fitti boschi, il loro habitat naturale che spiega il loro peculiare metodo di lotta adottato, fatto di guerriglia con assalti rapidi e repentine ritirate, condotti a piedi o a cavallo, presso tane e nascondigli insospettabili.

Il saggio della Rispoli offre un'analisi del fenomeno in questione approfondita e animata dalla volontà di individuare un nesso, per niente fortuito, fra l'esplosione del brigantaggio e la realtà fisico-orografica regionale che aggiunta alla scarsa rete stradale e ferroviaria, faceva della Basilicata una terra isolata in cui la maggior parte dei comuni erano privi di strade carreggiabili. Le zone non ricoperte da impenetrabili foreste, o non infestate dalla malaria, presentavano territori incolti e abbandonati, attraversati da fiumi non arginati e sprovvisti di ponti, paesini diroccati, situati a ragguardevole distanza e anche quelli più limitrofi erano difficilmente collegabili fra loro, separati da profonde vallate frastagliate ed elevate montagne, disseminate di anfratti e caverne che di sovente, diventavano rifugi perfetti dei briganti. La scrittrice potentina propone una valutazione complessiva dell'endemico insorgere e del radicarsi dello stesso di tipo tecnico, corredata da riflessioni sulla grave situazione sociale e strutturale di una regione che rispetto al resto d'Italia e del Mezzogiorno, doveva il suo storico ritardo economico e culturale innanzitutto al drammatico ed anacronistico isolamento che peraltro ostacolava ogni tentativo di comunicazione con il resto della penisola, di riscatto civile e di modernizzazione. La dedizione letteraria della Rispoli regala vibranti pagine sulla realtà lucana, asse portante attorno a cui ruotano aneddoti e personaggi, funzionali alla sua lucida e composta denuncia. Così, la dolorosa esperienza del brigantaggio costituisce un valido elemento espositivo sulle problematiche regionali che esigevano attenzioni ed interventi urgenti da parte della classe dirigente del parlamento nazionale. Adesso, è più agevole comprendere il mancato revisionismo della Rispoli circa la dibattuta querelle brigantesca, ben consapevole delle disastrose condizioni socio-economiche locali, preesistenti alla rivolta stessa. Dalla saggistica

rispoliana, in effetti, si può dedurre che l'Unità d'Italia, pur con il suo carico di speranze e messianiche attese da parte delle più arretrate aree meridionali, aveva soltanto fatto affiorare in superficie e rendere di dominio pubblico ciò che era ritenuto normale dalle popolazioni autoctone ed era sconosciuto a gran parte del Nord. Se da un lato la maggiore pressione tributaria e l'obbligo militare provocarono un ulteriore disappunto in tali zone geografiche, dall'altro non va sottaciuto che le masse contadine non potevano vantare affatto uno status migliore durante l'epoca borbonica. Al contrario, vigevo una miseria di fondo e un'ignoranza da isolamento che spesso favorì sterili superstizioni, dovuta come si è precedentemente accennato ad una fatiscente linea ferroviaria, alla precarietà delle rare opere pubbliche che impedivano i collegamenti fra le principali località.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boenzi, F. (1994). *La Basilicata: i tempi, gli uomini, l'ambiente*, Santo Spirito, Bari: Edipuglia.
- Bonitatus, E. (2004). *Carolina Rispoli: un talento da riscoprire*, Mondo Basilicata.
- Caserta, G. (1988). *Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana: l'età del realismo*, Matera, estratto dal Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera, A.9, n. 14.
- Caserta, G. (1995). *Storia della letteratura lucana*, Venosa: Osanna.
- D'Angella, D. (1983). *Storia della Basilicata*, Matera: Arti grafiche Liantonio.
- De Jaco, A. (1969), *Il brigantaggio meridionale. Cronaca inedita dell'Unità d'Italia*, Roma: Editori Riuniti.
- De Matteo, G. (2000). *Brigantaggio e Risorgimento: legittimisti e briganti tra i Barbone e i Savoia*, Napoli: Guida.
- De Pilato, S. (1922). *Fondi, cose e figure di Basilicata*, Roma: Loescher, p. 127.
- Di Fiore, G. (2007). *Controstoria dell'unità d'Italia: fatti e misfatti del Risorgimento*, Napoli: Rizzoli.
- Digiorgio, P. M. (2010). (a cura di Strazza, M.), *Le donne nella storia della Basilicata*, Potenza: Consiglio Regionale della Basilicata.
- Gastaldi, M. (1936). *Panorama della letteratura femminile contemporanea, Quaderni di poesia*, Milano, Gastaldi.

- Genovese, C. (1994). Carolina Rispoli “Ragazze da marito”, in *Poeti e scrittori lucani contemporanei*, Atti del corso d’aggiornamento dell’Associazione Humanitas, Potenza: STES.
- Giacovazzo, G. (2005). *1912. Fortunato Nitti Salvemini Ciccotti Einaudi. La questione meridionale*, Bari: Palomar.
- Imbriani, M. T. (2000). *Appunti di letteratura lucana: ventisette ritratti di autore dal Medio Evo ai giorni nostri*, Potenza: Consiglio Regionale della Basilicata, n.3.
- Massari, G., Castagnola, S. (1963), *Il brigantaggio nelle provincie meridionali*, Roma: Ristampa Fotomeccanica.
- Nigro, R. (2006). *Giustiziateli sul campo*, Milano: Rizzoli.
- Nigro, R. (1978). *La cultura a Melfi*, Bari: Edizioni Interventi lucani, p. 78.
- Palermo, L. (2000). *Storia dell’industria*, Roma-Bari: Laterza.
- Pappalardo, F. (2004). *Il brigantaggio postunitario. Il Mezzogiorno fra Resistenza e reazione*, Crotone: D’Ettoris, 2004.
- Pedio, T. (1997). *Brigantaggio meridionale*, Cavalino-Lecce: Capone.
- Raccioppi, G. (1970). *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Matera: BMG.
- Rispoli, C. (1946). *Gerardiello*, Roma: Sales.
- Rispoli, C. (1923). *Il nostro destino*, Milano: Unitas.
- Rispoli, C. (1926). *Il tronco e l’edera*, Milano: Ceschina.
- Rispoli, C. (1977). *La giovinezza di Raffaele Ciasca tra Giustino Fortunato e Gaetano Salvemini*, Roma: PUG.
- Rispoli, C. (1933). *La terra degli asfodeli*, Milano: Ceschina.
- Rispoli, C. (1938). *La torre che non crolla*, Milano: Ceschina.
- Rispoli, C. (1916). *Ragazze da marito*, Milano: R. Quintieri.
- Rispoli, C. (1962). *Uomini oscuri del Mezzogiorno nel Risorgimento*, Roma: Staderini.
- Rispoli, C. (1911). *Vita femminile italiana*, n.5, a.V
- Russo, T. (2005). *Istruzione e sociabilità in Basilicata 1900-1921*, Milano: Edizioni Franco Angeli.
- Santoro, M. (2005). *La memoria e l’identità. Antologia di poeti e scrittori lucani*, Villa d’Agri: Ars grafica.
- Servidio, A. (2002). *L’imbroglio nazionale*, Napoli: Guida.
- Spinelli, T. (1989). *Narratori lucani fra otto e novecento*, Francavilla sul Sinni: Capuano.
- Spinelli, T. (1985), Per una storia della narrativa lucana del ‘900. *Critica letteraria*, a. XIII, n.46.
- Zanotti-Bianco, U. (1926), *La Basilicata*, Roma: Collezione meridionale Editrice.



LEYENDO CARTAS CON GAFAS DE GÉNERO  
READING LETTERS WITH GENDER GLASSES

Antonella CAGNOLATI  
*Universidad de Foggia*

*Resumen:* La correspondencia densa que Anna Kuliscioff y Filippo Turati nos han dejado como un precioso legado se compone de seis volúmenes que cubren el período 1898-1925. Turati fue elegido en 1896 a la Cámara como el primer miembro socialista en el Parlamento y, por tanto, pasó la mayor parte del año en Roma, en la dinámica de la política parlamentaria, mientras que Anna estaba viviendo en Milán y continuó siguiendo ambos eventos relacionados con la existencia y el desarrollo del partido, tanto en las relaciones humanas, la amistad y profesional que se ganaba la vida en Milán el centro de las decisiones políticas más importantes y discusiones animadas sobre la sociedad italiana. Es, sin duda, una fuente que permite entrar en sus vidas y para seguir los hitos que indican a los aspectos personales tales como enfermedad, los problemas cotidianos y familiares, la nostalgia agravada por la lejanía geográfica, representados por igual de la esfera pública que incluye discusión “a distancia” de los eventos más importantes del momento, los juicios sobre eventos y personas, los consejos y trucos para decisiones que se adopten en la esfera política. La frecuencia de las letras ve la coincidencia de la cuota en partes iguales entre Filippo y Anna: a través de la lectura de sus cartas, parece asistir a un diálogo a una distancia que nunca se detiene, que son ampliamente preocupación espacio afectivo para la salud de ambos, así como el rápido referencias implícitas a momentos de la vida compartida y ahora un conocimiento profundo de los odios mutuos y ama, la tolerancia y disgustos, hábitos y vicios.

*Palabras clave:* Anna Kuliscioff; Filippo Turati; correspondencia, política italiana, Partido Socialista.

*Abstract:* The letters Anna Kuliscioff and Filippo Turati have left us as a precious inheritance are collected in six massive volumes covering the 1898-1925 chronological arch. Turati had been elected to the Parliament as the first Socialist deputy in 1896 and spent much of the year in Rome, struggling in the dynamics of parliamentary political life, while Anna lived in Milan and continued to follow both the events related to existence and The development of the party, as well as the human, professional relationships that made of their home in Milan the center of the most important political decisions and the most lively discussions on Italian society. This is without a doubt a source that allows us to enter their lives and to follow the fundamental stages of narrating private aspects such as diseases, daily and family problems, an acute nostalgia from the geographical distance, equally represented by the public sphere, which includes the “distant” discussion of the most salient events of the time, the judgments on events and people, the advice and suggestions for decisions to be taken in the political sphere. The frequency sees the correspondence equally shared between Filippo and Anna: reading their papers seems to attend a remote dialogue that never interrupts, in which they find wide space for the affective concern about the health of both, as well as the rapid hints at shared moments and the deep knowledge of mutual hate and love, tolerance and dislike, habits and vices.

*Key words:* Anna Kuliscioff; Filippo Turati; correspondence, Italian politics, Socialist Party.

### 1. «MI QUERIDÍSIMO...»

En primer lugar, me parece oportuno especificar por qué razón elegí a dos personas que desde luego no se pueden incluir en el ámbito literario, pero que, en cambio, desde el punto de vista de la historia italiana entre el final del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, además de todo el periodo de tiempo del que estamos tratando – es decir desde el estallido de la primera guerra mundial en 1914 y su final en 1918 – gozan de una fama

indiscutible: Anna Kuliscioff y Filippo Turati<sup>1</sup>. Se trata de dos figuras extraordinariamente importantes en la historia del Partido Socialista Italiano, del que representaron dos pilares desde un punto de vista no solo teórico, sino también de divulgación de temas e ideas en las páginas de las revistas que ellos mismos fundaron. Decidí abordar el tema de la Segunda Guerra Mundial a través de un recorrido muy secundario: por consiguiente, no trataré los numerosos escritos que aparecieron a menudo en periódicos como «Avanti» – periódico y órgano oficial para la difusión de las teorías socialistas – o en «La Bandiera socialista», o en otras revistas en las que, podemos percibir el debate entre intervencionistas y neutralistas que también laceraba las filas del socialismo con resultados devastadores, colocando en frentes contrapuestos a los que se decían ardientes pacifistas y no deseaban que, por ninguna razón, Italia participara en la guerra, vista como un conflicto entre diferentes bloques imperialistas, y una parte de la política y de la sociedad italiana que estaba a favor de la guerra, a pesar de mostrarse en cierta medida cercana y solidaria con las figuras más representativas de la dirección socialista. Se puede recordar, a título de ejemplo eficaz y esclarecedor la trayectoria ambigua del joven Mussolini que, a pesar de ser un ferviente socialista, fue el portavoz de una intensa campaña intervencionista siguiendo a su vez los pasos de otros personajes con gran influencia en el imaginario simbólico de la sociedad italiana, entre los cuales se encontraban Gabriele D’Annunzio, que veía en la guerra una especie de higiene cósmica, cuyo objetivo era una renovación moral y material (Sondhaus, 2014: 189-203).

De la pareja Kuliscioff-Turati que compartió una larga vida común e ideales políticos, me gustaría dedicarme en concreto a Anna, considerada justamente “la inteligencia” del socialismo italiano. En la actualidad, parece que los historiadores aclararon

---

<sup>1</sup> Filippo Turati (1857-1932) fue uno de los máximos exponentes del Partido Socialista Italiano desde finales del siglo XIX hasta el Fascismo. Elegido diputado de la Cámara en 1896, representó siempre el ala reformista del partido. Dejó Italia cuando fue evidente del proyecto dictatorial de Mussolini y se marchó a París en donde, junto con un numeroso grupo de socialistas como Sandro Pertini y Carlo Rosselli, organizó infatigablemente la oposición antifascista hasta su muerte.

definitivamente que en la batalla para cambiar la situación negativa, desde el punto de vista político para las perspectivas del socialismo reformista en Italia, se introduce con toda justicia la emblemática figura y la lúcida reflexión de una mujer realmente extraordinaria: Anna Kuliscioff. No se ha estudiado todavía bastante la relación osmótica entre Anna y su visión de un modelo social diferente para Italia de principios del siglo XX – tan evidentemente y bien consagrado en sus escritos como verdad imprescindible –, pero merecería un análisis mucho más profundo. ¿Quién era esta mujer que dirigió con sus pensamientos y su incansable actividad el destino del socialismo italiano en las décadas a caballo entre los siglos XIX-XX?

Anna Kuliscioff, cuyo verdadero apellido era Rosenstein, nació en la ciudad de Simferopol, en Crimea en 1857 (o más probablemente en 1854), hija de un rico comerciante de origen judío. De familia pudiente, la pequeña Anna, de aguda inteligencia, fue encaminada al estudio y enseguida reveló su voluntad de superar los angostos confines culturales de su ciudad para aventurarse en la empresa de lograr la carrera de filosofía en la Universidad de Zúrich, ciudad en la cual muchos jóvenes rusos iban a continuar sus estudios<sup>2</sup>.

En Zúrich, el ambiente estudiantil era vivaz y cosmopolita; la ciudad hospedaba estudiantes, chicos y chicas, que provenían de diferentes naciones europeas y era famosa por la libertad de pensamiento y por la extraordinaria hospitalidad y tolerancia hacia todas las corrientes intelectuales y políticas. Anna maduró en dicho *milieu* sus concepciones que la acercaban en un principio al movimiento nihilista de Bakunin, quien predicaba teorías anarquistas para derrocar en Rusia el dominio despótico del zar. De temperamento revolucionario y rebelde, Anna fue expulsada y obligada a regresar a Rusia, en donde se unió a otros jóvenes rusos en la denominada “Marcha hacia el pueblo”, una obra de sensibilización política entre las paupérrimas aldeas de

---

<sup>2</sup> Inscrita al curso en Filosofía de la Universidad de Zurich en 1871, matrícula n. 4025 primer año con el nombre de Anja Rosenstein, nacida en 1855 en Simferopol, Crimea (Rusia). Al mismo curso también se registra Marie Rosenstein 25 años, nacida en Simferopol en 1846, matrícula n. 4024 primer año, probablemente su hermana mayor ([www.matrikel.uzh.ch](http://www.matrikel.uzh.ch))

campesinos para predicar la justicia y la libertad. Buscada por la policía rusa, en 1877 Anna se refugió primero en Francia y después en Suiza, en donde conoció a Andrea Costa, con el que mantendría una relación hasta 1881 y de quien tuvo una hija Andreina que siempre vivió con la madre. Constantemente comprometida políticamente, Anna decidió estudiar medicina y se graduó en Pavía en 1887, se especializó en ginecología y se convirtió, a partir de entonces en la “doctora de los pobres”, disponible especialmente para curar gratuitamente a las mujeres y a los niños en las zonas más degradadas de Milán, ciudad en donde se estableció definitivamente.

En Milán, conoció y se unió sentimentalmente a Filippo Turati, con quien convivió hasta su muerte. Su relación fue afectiva y política: juntos dan vida a «Critica sociale», la revista más importante del socialismo italiano, y prepararon el cambio que determinó el nacimiento en 1892 del Partido Socialista Italiano. La batalla para la extensión del derecho de voto a las mujeres provocó en Anna una importante maduración política: empezó a interesarse por las reales condiciones de las mujeres en el mundo del trabajo, recogiendo datos, pronunciando conferencias, enfrentándose abiertamente con su partido que no tenía en cuenta a las mujeres y creía que ni eran conscientes ni estaban preparadas para garantizarles este derecho inalienable (Cagnolati, 2013: 19-29). El feminismo de Anna es esencialmente pragmático: su esfuerzo obtuvo como resultado la aprobación en 1901 en el Parlamento italiano de la “ley Carcano”, que prevía una reducción del horario de trabajo de las mujeres y de los niños en las fábricas y una mayor tutela para la maternidad. La batalla en la que Anna estuvo más comprometida en el nuevo siglo atañe no solo a las condiciones de vida y de trabajo de las mujeres, sino también a la petición de sufragio: desatendida por el partido, Anna organizó su lucha a través de la comunicación directa con las mujeres y a través de un trabajo de pedagogía política y civil. Fundó en 1912, «La difesa delle lavoratrici», órgano de prensa en el que se debatían los temas de mayor actualidad, luchó para poner en marcha organizaciones asistenciales como la Umanitaria, predispuso escuelas nocturnas, creó federaciones de trabajadoras.

Comprometida también con la elaboración de un socialismo italiano más moderno, en estrecha sinergia con la reformulación

a nivel de Europa, Anna mantuvo proficuas relaciones con los miembros de la Segunda Internacional: testimonio valioso es su riquísima correspondencia con los personajes más ilustres de la idea socialista europea, de los cuales obtenía noticias, información, reflexiones que situaban su pensamiento en un nivel, sin lugar a dudas, más internacional y abierto respecto a muchos de sus compañeros de partido.

Inexorablemente atacada en el cuerpo por una dolorosa artritis deformante, pero no doblada en el espíritu y en la lucidez de su pensamiento, Anna vivió los últimos años de su larga vida relegada en su casa de Milán: los eventos políticos italianos, a partir de 1922, año de la “marcha sobre Roma” y la toma del poder de Benito Mussolini la afligieron profundamente, así como el asesinato de su amigo y compañero de partido Giacomo Matteotti acaecido el 10 de junio de 1925. Amargada y decepcionada, muy preocupada por el futuro de Italia Anna denuncia la violencia de las bandas fascistas en las páginas de «Critica sociale», convirtiéndose así en una acérrima enemiga de Mussolini.

Anna falleció el 29 de diciembre de 1925: la violencia no perdonó a su cortejo fúnebre que, pasando por las calles del centro de Milán entre dos inmensas alas de multitud emocionada, fue vituperado por algunos fascistas que rasgaron los paños mortuorios y las coronas del carro fúnebre que transportaba el ataúd. Los tiempos sombríos que Anna lúcidamente había profetizado con sus palabras y sus escritos se acercaban: la violencia atroz contra sus restos fue la demostración más patente.

Su muerte suscitó un eco fortísimo de conmoción en todo el cenáculo de los socialistas milaneses e italianos, pero no solo. Prueba de ello son los numerosos testimonios afectuosamente recogidos por Filippo Turati en el volumen *Anna Kuliscioff 1857-1925* (Turati, 1984), en el que se puede leer las esquelas publicadas en los periódicos italianos de aquellos años y los recuerdos de las personas que habían conocido a Anna y tenían grabado en el alma el recuerdo indeleble de una mujer dulce, generosa, afable, con una rara y lúcida inteligencia. Las jóvenes hijas de Cesare Lombroso, Paola y Gina, rememoran la fuerte impresión que les provocó la hermosa figura de Anna Kuliscioff que en Turín se codeaba con la casa de su padre, y escribieron en

el volumen páginas maravillosas en su honor<sup>3</sup>, así como muchos compañeros que habían compartido su batalla política<sup>4</sup> le construyeron una “santificación secular”.

## 2. ITINERARIOS BIOGRÁFICOS EN LAS CARTAS

La densa correspondencia que Anna Kuliscioff y Filippo Turati nos dejaron a guisa de valioso legado se compone de seis voluminosos tomos que cubren el periodo de tiempo que va desde 1898 hasta 1925<sup>5</sup>. En 1896, Turati fue el primer diputado socialista elegido para formar parte de la Cámara y, por tanto, pasaba gran parte del año en Roma, ocupado en las farragosas dinámicas de la vida política parlamentaria, mientras que Anna vivía en Milán y continuaba siguiendo los sucesos relacionados con la existencia y el desarrollo del partido y las relaciones humanas, de amistad y profesionales que hacían de su tertulia milanesa el centro de las decisiones políticas más importantes y de las discusiones más vivaces de la sociedad italiana.

En la casa de Milán, en Via Portici Galleria 23 (la residencia de Milán de Anna y Filippo, cerca del Duomo) jóvenes reclutas del socialismo y maduros exponentes de la historia italiana de finales del siglo XIX eran acogidos y hospedados con el mismo respeto y amabilidad: la “tertulia” era un crisol de experiencias

---

<sup>3</sup> Este es el conmovido recuerdo de Gina Lombroso: “Éramos todavía niñas [...] esta es la razón que acercó a ella tantos corazones cercanos: su admirable intuición psicológica, gracias a la cual sabía leer en el alma los deseos conscientes e inconscientes, responderlos, satisfacerlos; porque no existía con ella la posibilidad de intercambiar las ideas incluso sin palabras” (Lombroso Ferrero, 1984: 86-87).

<sup>4</sup> “La fe y la esperanza de esta nobilísima criatura no se rebajaban, como banderas humilladas, ante al cielo nublado. Ella supo alzarlas, en el martirio de su existencia humana que se apagaba, cada vez más alto. Por eso, llegado a un cierto punto, su comportamiento espiritual pareció, a sus allegados, más que un extremo acto de política militante, una superior lección de vida. Una lección que se concluyó solo cuando su corazón – que tanto había palpitado por la Humanidad, por la justicia, y también por nuestra Italia – cesó de latir”, (Amendola, 1984: 88).

<sup>5</sup> Para la subdivisión temporal y la correspondencia relativa al periodo de guerra se utilizaron los volúmenes III (tomo segundo, 1912-1914) y vol. IV (tomo primero, 1915-1917).

intelectuales, de aventuras editoriales, de duras y abiertas discusiones durante los difíciles años de la Primera Guerra Mundial y durante la llegada de Fascismo. Paolo Treves, recordando la habitación bien conocida, que él mismo a menudo había frecuentado, la definía la “tertulia del socialismo italiano” y añadía que

En aquel ambiente, no tenía cabida lo mundano o los chismorreos y la famosa ‘tertulia’ era en realidad una habitación de trabajo, diría, si no hubiera sido mucho más, de redacción, no solo de la revista quincenal, sino también de redacción de la carta fundamental del socialismo democrático, y falta todavía el biógrafo y el historiador de aquellas vidas y de su obra (Treves, 1957: 333).

Se trata, sin lugar a dudas de una fuente que permite entrar en sus vidas y seguir las etapas fundamentales que narran los aspectos privados como por ejemplo las enfermedades, los problemas cotidianos y familiares, la nostalgia agudizada por la lejanía geográfica, equitativamente representados por la esfera pública que incluye discusión “a distancia” de los hechos más importantes del momento, las opiniones sobre acontecimientos y personas, los consejos y las sugerencias para las decisiones que había que adoptar en ámbito político. La frecuencia de las misivas ve la correspondencia dividirse equitativamente entre Filippo y Anna: leyendo sus cartas, parece que se asiste a un diálogo a distancia que no se interrumpe nunca, en el que encuentran mucho espacio la preocupación afectiva por el estado de salud de ambos, así como las rápidas implícitas alusiones a momentos de la vida compartida y al conocimiento profundo de los recíprocos odios y amores, tolerancias y antipatías, costumbres y vicios. El mundo externo parece filtrado y se hace más diáfano a través de las palabras, como si las cartas citaran los hechos, depurándolos de su peso y de su repercusión en el círculo mágico construido por la complicidad y el amor que la añeja relación había ayudado a crear. Preguntas y respuestas se suceden en un flujo ininterrumpido, como si no se tratara en realidad solo de una conversación virtual, sino de una charla amable de dos amigos sentados uno frente al otro en el sofá verde mientras toman un



aromático café: campea sobre todo – a veces púdicamente escondida – una fuerte y dolorosa nostalgia<sup>6</sup>.

Leyendo las cartas, las diferencias evidentes que se vislumbran en el carácter de los dos son numerosas: Anna expresa siempre una amorosa atención hacia Filippo, a partir de los afectuosos apodosos con los que le llama como “filippon”, “veggion”; se preocupa de su mala salud y de las consecuencias del estrés debido a la actividad parlamentaria<sup>7</sup>; le aconseja remedios y medicamentos, lo apremia a que vaya a hacerse controlar en Roma por algunos médicos para determinadas patologías suyas. Le manda los saludos de los amigos y lo informa sobre la situación de la familia y de los nietos<sup>8</sup>, le informa sobre la compleja organización familiar<sup>9</sup>, le cuenta quien va y quien viene por la casa de Milán; a veces (pero solo de pasada) hace referencia a sus (¡de Anna!) precarias condiciones de salud<sup>10</sup>; en repetidas ocasiones trató de consolarlo y apoyarlo psicológicamente<sup>11</sup>; muy a menudo se expresa y le renueva con afligidas palabras todo su

---

<sup>6</sup> “Mi queridísimo, estoy en nuestro faro de *Piazza Duomo*. En un primer momento sentí un gran vacío, una soledad deprimente, pero después me recuperé, sintiéndome en compensación más cerca de ti, porque en esta amada esquina luminosa me ilusiono de volver a vivir más contigo” (Kuliscioff, 2 de marzo de 1915).

<sup>7</sup> “La desgana solo puede ser causada, visto tu carácter, de un malestar, y es necesario volver a empezar sin duda cuanto antes la cura” (Kuliscioff, 10 de diciembre de 1914).

<sup>8</sup> Escribió algunas cartas en Desio, donde la familia de Andreina (hija de Anna) se mudó para encontrar un clima más templado que favoreciera la cura de su marido Luigi, gravemente enfermo (Kuliscioff, 25 de febrero de 1915).

<sup>9</sup> “Llamé por teléfono a mamá [i. e. madre de Filippo Turati], que está bien, y le dije a Giovanna que necesitara lo que necesitara llamara a Sabina, que me lo diría por teléfono” (Kuliscioff, 24 de febrero de 1915).

<sup>10</sup> “Hay veces que yo no me encuentro nada bien; solo por la noche empiezo a respirar un poco” (Kuliscioff, 28 de febrero de 1915).

<sup>11</sup> “Finjamos estar, si no alegres, al menos serenos, y tomemos las cosas como vienen, puesto que no podemos cambiarlas. Yo, por otra parte, no pido mucho de la vida, me bastaría que tú estuvieras más sereno y te adaptaras más a las incertidumbres de los años, que empiezan a ser indiscretos y a pesar bastante sobre la espalda. [...] En cualquier caso, todavía haces, a pesar de estar tan deprimido, mucho más de lo que hacen tus jóvenes compañeros” (Kuliscioff, 5 de marzo de 1915).

amor<sup>12</sup>. Podemos considerar este aspecto como una especie de *transfert* materno y el lado más llamativo de su papel de cuidado hacia su compañero lejano.

En cambio, Filippo parece más ocupado: le describe su estado de ánimo, la pereza que capta<sup>13</sup> y que hace que su trabajo en la Cámara sea lento, pesado, a veces atrapado por la rutina de las absurdas reglas parlamentarias que dilatan en desmesura los tiempos para la discusión de las leyes y el proceso de las disposiciones<sup>14</sup>. En otras ocasiones, sus cartas aparecen extremadamente técnicas y sibilinas<sup>15</sup> cuando abordan la minuciosa descripción de los enervantes procesos del trabajo en la Cámara de los Diputados.

Sin embargo, las cartas de Anna, después de un *incipit* afectivo, viran con decisión hacia una aclaración brillante sobre la situación política nacional e internacional: se entiende fácilmente como una parte de su trabajo consistía en mantener inalterada una red de relaciones que ella había comenzado en su juventud (por ejemplo, con los exponentes europeos más importantes del socialismo como Lenin y Engels), de la que obtenía copiosas noticias sobre lo que estaba sucediendo en otros países, y en la lectura asidua y atenta de los periódicos italianos y extranjeros<sup>16</sup>, principalmente rusos y alemanes, a través de los cuales puede establecer un panorama detallado y nítido, que

---

<sup>12</sup> “La ternura que siento por ti es tanto más intensa, cuanto más te veo preocupado, insatisfecho y enfadado contra todo y todos [...]. Chao querido Filippo, te mando todos esos besos, que no osé darte de persona, por temor a aburrirte o a recibir una acogida indiferente, equivalente a un rechazo. En cambio, yo no me enfado por ello y te deseo lo mismo todo el bien de este mundo” (Kuliscioff, 23 de febrero de 1915).

<sup>13</sup> “Ayer trabajé poquísimo [...] por la noche di un largo paseo para digerir y dormir, dos cosas que cada vez me cuestan más [...] estoy tan torpe y tan desgano que a duras penas soy capaz de escribirte pocas líneas” (Turati, 2 de marzo de 1915); “yo estoy apagado, muy apagado, sin ganas de nada y sin placer de nada [...] es una desgana crónica, cristalizada en los nervios” (Turati, 3 de marzo de 1915).

<sup>14</sup> “Yo solo tengo más que nunca la sensación de haber venido aquí a no hacer nada” (Turati, 25 de febrero de 1915).

<sup>15</sup> Ver a este propósito la carta de Turati del 9 de diciembre de 1914.

<sup>16</sup> Cfr. la carta de Anna Kuliscioff del 16 de abril de 1915 rica en detalles y síntesis de noticias sobre la guerra, extraídos de periódicos europeos.

después transmitía a Turati. Se trataba de una tarea importantísima, no solo por la información que Anna podía proporcionar, sino también porque, con sus lecturas, ella a menudo era capaz de entender mejor la situación de que lo hacía Turati en Roma (Punzo, 2004: 436-437).

Siempre fuerte y asertiva, Anna se lanzaba en agudas disquisiciones sobre los acontecimientos del presente, tratando de iluminar en las cartas, incluso con trazos completamente sintéticos y concisos, las diferentes posiciones políticas de los estados, las ambigüedades de las cuales se convertían culpables los exponentes de la política italiana, previendo también con profética previsión lo que ocurriría poco después<sup>17</sup>. Sus juicios fueron precisos, agudos y rápidos: difícilmente cometía errores cuando evalúa a las personas y lo que pasaría – en positivo y en negativo – con su comportamiento. Formulaba opiniones, imponía estrategias y en las reuniones políticas y redaccionales, que apresuraba a dar amplia cuenta en las cartas, se demostró aguda y racional:

entraba en las discusiones políticas como a escondidas, por equivocación, sin ninguna pretensión, y, después, en breve, durante los silencios de los demás, se convertía en la dominadora, dándole el título y derecho la precisión con la que exponía y recordaba los hechos, las palabras, las ideas de un autor o de un artículo o un libro, la claridad con la que *veía* las soluciones. [...] A veces, sí, saltaba, hablaba de forma tajante, dura, áspera, parecía incluso agresiva, pero jamás para rebatir una palabra que hubiera podido tocarle personalmente, sino para esquivar lo que le parecía un peligro o un daño presente y futuro del movimiento, para el partido, por el socialismo (Schiavi, 1926: 50-51).

Por tanto, comprobamos con qué espíritu y con qué palabras Anna y Filippo en sus cartas discuten sobre la tragedia que está a punto de arrollar la sociedad italiana, y que la transformará

---

<sup>17</sup> Admirable el énfasis con el cual Anna Kuliscioff condena la neutralidad italiana (Kuliscioff, 10 de marzo de 1915), además de la política de esperar y ver de la “diplomacia, que no sabe ni ser neutral, ni tener una visión clara, ni del presente, ni del futuro”.

inevitablemente: el drama de la guerra que se prepara a destruir la vida de todos.

### 3. LA GUERRA EN EL ESPEJO DE LAS PALABRAS

A los efectos de una elección pertinente desde un punto de vista cronológico, de acuerdo con la individuación de los argumentos que Filippo y Anna se intercambiaron en sus cartas, los años que van desde 1914 hasta 1915 son decisivos, ya sea por la cantidad ya sea por la voluminosa presencia amenazante del tema de la guerra que obviamente ocupa un espacio significativo en la correspondencia<sup>18</sup>.

Las diferencias no podrían ser más clamorosas: desde diciembre de 1914, Anna declaraba que estaba completamente convencida de que, a pesar de que la toma de posición oficial del gobierno mostrara una preferencia abrumadora por la neutralidad, “la guerra llegará y la hará el gabinete Giolitti-Bissolati”<sup>19</sup>. En una densa carta de extraordinaria lucidez política, Anna protesta con vehemencia contra la patética ignavia que parecía ya atenazar la oposición en el parlamento, que no alzaba la voz contra las perversas intrigas del gobierno: se sorprende de la aparente calma que reina en Roma y de la absoluta indiferencia. ¿Por qué – se pregunta ella – los sucesos bélicos de primavera no “suscitaron las máximas preocupaciones de todos los partidos y periódicos?”<sup>20</sup>.

La separación de las dos visiones políticas contrapuestas de Anna y Filippo parece el rasgo distintivo más determinante en las cartas de 1915: la claridad y la determinación de Anna – que tiene en cuenta las noticias procedentes del frente y de las cartas que

---

<sup>18</sup> En 1914 se escriben 21 cartas (11 Anna y 10 Filippo); en 1915 se escriben 104, equitativamente divididas a mitad (57 de Anna; 57 de Filippo). Hay que subrayar que las cartas de Anna son siempre mucho más largas y detalladas.

<sup>19</sup> Carta de Kuliscioff, 7 de diciembre de 1914.

<sup>20</sup> Ver también más adelante: “creo que de un momento a otro debe llegar el decreto de movilización, y me sorprende la tranquilidad de la Cámara y tu seguridad de que nadie desea la guerra. Po supuesto, que yo tampoco deseo que haya guerra, pero eso no me impide sentir vivamente la realidad que se impone y que Italia tampoco se podrá escabullir del incendio general” (Kuliscioff, 4 de marzo de 1915).

recibe de los compañeros socialistas en varios países europeos – la convencen de que no puede permanecer con los brazos cruzados<sup>21</sup>. El marco de la situación europea no tiene secretos para Anna: así, en una larga carta que parece asumir tonos de un tratado, a pesar de ser sintético, de diplomacia política, ella ofrece con claridad detalles precisos sobre las áreas de mayor criticidad en el conflicto, como los Dardanelos, disputados por los imperios ruso y otomano; los Balcanes, que no cesan de manifestarse como el “polvorín de Europa”; la inextinguible rivalidad angloalemana; sobre todo, domina la firme convicción de que Italia será arrastrada contra su voluntad en la guerra. Un cambio aparece claro en el estilo y en el énfasis casi oratorio en letras de Anna relativas a los meses de la primavera de 1915: un mayor tono estilístico, una fuerza argumentativa que no admite réplicas que se perfilan claras en las líneas, junto con una fuerza polémica apoyada por una fuerza ética indudable.

Un punto de vista completamente diferente parece tener Turati que observa los sucesos desde la perspectiva romana: él ostenta la convicción de que la voluntad de los pueblos se manifestará más fuerte de las secretas maniobras de los gobiernos, de modo que no se entrará en guerra y al final prevalecerá el sentido común. Parece que subestima completamente el impacto de la opinión pública que en breve será implicada hábilmente por pocos agitadores del pueblo, lo que en las “radiantes jornadas” de mayo a través de los disturbios y las revueltas en las calles, obligarán al gobierno a intervenir en el conflicto exactamente el 24 de mayo de 1915.

Miopía política: esto parece el juicio que deberíamos expresar ante el comportamiento de Turati quien, aunque siguiendo la corriente del pacifismo socialista, no se dio cuenta del radical cambio en el contexto europeo y el peligro de una neutralidad total. Más realista y analítica se muestra Anna, cuyas argumentaciones, sin embargo, no hacen mella en las

---

<sup>21</sup> Cuando “se comienza una nueva historia de relaciones internacionales, en la que Italia está más interesada, ya no cabe lugar para la indecisión: o vivir, moviéndose – o vegetar en el futuro, siendo neutrale” (Kulisciuff, 5 de marzo de 1915).

convicciones de Filippo y en la línea política de los socialistas que están sentados en el parlamento italiano<sup>22</sup>.

Esta opacidad de juicio – culpable prerrogativa de las fuerzas de izquierda – arrollará todo y tras el conflicto nada volverá a ser como antes: la obnubilación de las almas y de las conciencias, tan evidente ya en 1915, abrirá el camino al terrible período fascista, infausto artífice de un segundo conflicto mundial. Como bien había intuido Anna en sus precoces juicios negativos sobre Mussolini, las semillas de esta nueva enfermedad ya se estaban sembrando ampliamente en la sociedad italiana, ya sin anticuerpos y por tanto completamente desprevenida para hacer frente a dicho tremendo desastre.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1978). *Anna Kuliscioff e l'età del riformismo*. Roma: Mondo Operaio.
- AA.VV. (1926). *Anna Kuliscioff. In memoria*. Milano: Off. Tip. E. Lazzari, (ristampa Milano: Lucchi, 1989).
- Adis Saba, M. (1993). *Anna Kuliscioff. Vita privata e passione politica*. Milano: Mondadori.
- Amendola, G. (1984), *Spirito attivo*. En F. Turati, *Anna Kuliscioff 1857-1925* (pp. 87-88). Roma: Opere nuove.
- Annaratone, D. (2003). *Due rivoluzionarie russe in Italia: Anna Kuliscioff e Angelica Balabanoff a confronto*. Milano: CLUP.
- Boggio, M. & Cerliani, A. (a cura di). (1997). *Anna Kuliscioff*. Venezia: Marsilio.
- Cagnolati, A. (2011). *The Man's Monopoly* (Anna Kuliscioff). En T.K. Wayne (Ed.), *Feminist Writings from Ancient Times to Modern World*, 2 voll. (pp. 303-307). Greenwood (USA): ABC-CLIO, vol. I.
- Cagnolati, A. (2012). *El monopolio del hombre. La reflexión de Anna Kuliscioff sobre la desigualdad de las mujeres en el mundo laboral*. En M. Martín Clavijo (ed.), *Más igualdad. Redes para la igualdad* (pp. 111-119). Sevilla: Arcibel.
- Cagnolati, A. (2012). *Biografia e formazione. Il vissuto delle donne*. Milano: Simplicissimus Book Farm.
- Cagnolati, A. (2013). *Femmes, travail et droits. Notes en marge de Le Monopole de l'homme de Anna Kuliscioff*. En S. Rossetti (a cura

---

<sup>22</sup> “Yo no te convenzo, porque no quieres dejarte convencer, no porque mis razones no sean convincentes” (Kuliscioff, 10 de marzo de 1915).

- di), *Donne e lavoro. Percorsi diacronici ed emergenze contemporanee* (pp. 13-29). Roma: Aracne.
- Cagnolati, A. (2014a). Vidas en el espejo. La educación en la escritura autobiográfica de las mujeres. *Espacio, Tiempo y Educación*, 1, 1, enero-junio 2014, pp. 15-30.
- Cagnolati, A. (2014b). Le drammatiche tracce dell'ora presente nella vita privata: la guerra nel carteggio tra Anna Kuliscioff e Filippo Turati (1914-1915). En M. González de Sande, Estela González de Sande (Eds.), *Mujeres en guerra, guerra des mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (pp. 148-161). Sevilla: ArCiBel.
- Casalini, M. (1980). *Anna Kuliscioff e il dibattito sulle donne nel socialismo italiano, 1890-1907*. s.n., Firenze.
- Casalini, M. (1981). Femminismo e socialismo in Anna Kuliscioff. *Italia contemporanea*, XXXIII, 143, aprile-giugno 1981, pp. 11-43.
- Casalini, M. (1987). *La signora del socialismo italiano. Vita di Anna Kuliscioff*. Roma: Editori Riuniti.
- Damiani, F. & Rodriguez, F. (a cura di). (1978). *Anna Kuliscioff. Immagini, scritti, testimonianze*. Milano: Feltrinelli.
- Gabrielli, P. (2000). *Mondi di carta. Lettere, autobiografie, memorie*. Siena: Protagon.
- LaVigna, C. (1991). *Anna Kuliscioff: from Russian populism to Italian socialism*. New York: Garland Publishing.
- Lombroso Ferrero, G. (1984). *Il suo fascino*. En F. Turati, *Anna Kuliscioff 1857-1925* (pp. 86-87). Roma: Opere nuove.
- Pala, A. (1973). *Anna Kuliscioff*. Milano: Librimarket.
- Pillitteri, P. (1986). *Anna Kuliscioff, una biografia politica*. Padova: Marsilio.
- Pinna, A.G.,(2001). *Anna Kuliscioff: la politica e il mito*. Milano: M&B.
- Puccini, S. (1976). Condizione della donna e questione femminile (1892-1922). *I Problemi del Socialismo*, 4, pp. 9-71.
- Punzo, M. (2004). *Il salotto di Anna Kuliscioff*. En M.L. Betri & E. Brambilla (a cura di) *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* (pp. 429-453). Venezia, Marsilio.
- Roveri, A. (1993). *Gioinezza e amori di Anna Kuliscioff. Romanticismo e femminismo di una grande femminista*. Firenze: Atheneum.
- Santarelli, E. (1976). Protagoniste femminili del primo Novecento. Schede biobibliografiche. *I problemi del socialismo*, 4, pp. 229-260, voce Anna Kuliscioff, pp. 247-248.
- Schiavi, A. (1955). *Anna Kuliscioff*. Roma: Edizioni Opere Nuove.

- Schiavi, A. (1926). *La signora Anna*. En AA.VV., *Anna Kuliscioff. In memoria* (50-54). Milano: Off. Tip. E. Lazzari.
- Sondhaus, L. (2014). *Prima guerra mondiale. La rivoluzione globale*. Torino: Einaudi.
- Treves, P. (1957). Portici Galleria 23. En *Esperienze e studi socialisti in onore di Ugo Guido Mondolfo* (a cura di «Critica sociale»). (332-336). Firenze: La Nuova Italia.
- Turati, F. & Kuliscioff, A. (1977). *Carteggio 1898-1925*, raccolto da A. Schiavi, a cura di F. Pedone, 6 voll. Torino: Einaudi.
- Turati, F. (1984). *Anna Kuliscioff 1857-1925*. Roma: Opere nuove.
- Valeri, N. (1974). *Turati e la Kuliscioff*. Firenze: Le Monnier.
- Venturi, F. (1952). Anna Kuliscioff. *Movimento Operaio*, I, 2, pp. 23-57.
- Vigezzi, B. (1981). *Il PSI, le riforme e la rivoluzione (1898-1915)*. Firenze: Sansoni.



OTRAS LOCURAS FEMENINAS: LA DE GEMMA  
FERRUGGIA  
OTHER FEMINIME FOLLIES: GEMMA FERRUGGIA  
Teresa GIL GARCÍA  
*Universidad Complutense de Madrid*

*Resumen:* Ningún registro encontramos en bibliotecas españolas de la obra de la italiana Gemma Ferruggia, a pesar de que una también olvidada Concepción Gimeno de Flaquer hubiera incluido un capítulo dedicado a su obra en un ensayo titulado *La mujer intelectual*. El texto se centraba precisamente en la defensa de las capacidades femeninas a través de un heterogéneo catálogo de mujeres ilustres en su oficio. Y no sin razón aparece reseñada la obra de Ferruggia, pues ella había alcanzado fama europea con la traducción inglesa de su novela *Follie Muliebri*, un relato en primera persona donde una voz femenina define con lucidez su condición. Ferruggia relata en su obra las difíciles experiencias vitales de una Catalina Soave, revestida de valentía y sabedora ella misma de que apropiarse de la palabra y contarle equivale felizmente a apropiarse del rumbo de su vida. Un texto original que ahora convendría conocer y leer en español.

*Palabras clave:* Gemma Ferruggia, Escritura femenina, Locura.

*Abstract:* No record of the work by the Italian author Gemma Ferruggia can be found in Spanish libraries, even though an also forgotten Concepción Gimeno de Flaquer would have included a chapter dedicated to her work in the essay entitled *La mujer intelectual*. The text was precisely focused on defending the capacities of women through a diverse catalogue of women talented in their professions. And it is with good reason that Ferruggia's work has been reviewed, as she had achieved fame throughout Europe with the translation into English of her novel *Follie Muliebri* [*Woman's Folly*]; a first-person account narrated in a feminine voice, vividly describing her condition. In her work, Ferruggia narrates the difficult life experiences of Catalina Soave,

armed with courage and aware herself that taking control of her discourse and sharing it could fortunately mean taking control of the course of her life. An original text now worth discovering and reading in Spanish.

*Key words:* Gemma Ferruggia, Women Writers, Madness.

## 1. LA OBRA DE GEMMA FERRUGGIA EN ESPAÑA

No hemos encontrado ningún registro en bibliotecas españolas de la obra de la italiana Gemma Ferruggia (1867- 1930), ni en ediciones antiguas ni en modernas. Tampoco se ha hecho traducción alguna de sus textos, lo que hubiera facilitado una mejor recepción de su trabajo, como ocurría en otros lugares de Europa<sup>1</sup>. Y sin embargo, no resultaba en su época una autora totalmente desconocida en los círculos intelectuales españoles, atentos siempre a esas inquietudes y revisiones teóricas de finales del siglo XIX. En nuestro país el reconocimiento explícito del talento de Gemma Ferruggia viene de la mano de una colega, escritora y editora injustamente olvidada también con el paso de los años, Concepción Gimeno de Flaquer (1850- 1919): “La elocuencia de Gemma Ferruggia subyuga, avasalla con su fuerza persuasiva. Es tan ardiente su imaginación que, según Eleonora Duse, tiene siete volcanes en medio del cerebro; pero esa fuerza imaginativa hállase moderada por la reflexión” (Gimeno, 1901: 144).

Ambas escritoras coincidieron en un momento muy agradecido a la labor inspiradora y formadora de conciencias femeninas; y a pesar de todo, su aportación quedó olvidada en los estantes de las bibliotecas. Para nuestro bien, el creciente interés por la historia de nuestras antepasadas ha conseguido desempolvar estas publicaciones de manera que por fin hemos podido conocer este compromiso intelectual del que somos deudoras. Las dos

---

<sup>1</sup> En los límites de este artículo, solo podemos iluminar un único punto de la novela de Gemma Ferruggia, *Follie muliebri*: la locura o la enfermedad mental femenina. El tema es recurrente en la literatura de fin de siglo (Dolfi: 1993) y a su tratamiento novelesco no podía sustraerse una escritora tan comprometida con las cuestiones de género como esta intelectual milanesa. El texto fue inmediatamente traducido al inglés (*Woman's Folly*) y le proporcionó, ya en vida, fama internacional a su autora (De Gubernatis, 1905: 595).

escritoras, Gimeno de Flaquer y Gemma Ferruggia, contribuyeron a la formación de una conciencia que no existiría sin buenas maestras. Y aunque ambas intelectuales representan mundos distintos, por localización geográfica y por sustrato cultural, sin embargo, mantienen inquietudes vitales muy parecidas.

La primera coincidencia que podemos advertir entre las dos escritoras consiste en su mirada atenta a la situación de la mujer en esta etapa finisecular, un análisis que ambas demuestran necesario si se quiere comprometer a todas las fuerzas activas en la solución de los problemas sociales<sup>2</sup>. En un mundo que estaba cambiando a ojos vistas, defienden igualmente que los hombres deben ser los destinatarios de sus discursos, de la misma manera que el respeto y tolerancia mutuos se han de constituir en los pilares de la convivencia. Y desde este convencimiento, Ferruggia y Gimeno de Flaquer se aplican a la tarea de exponer su pensamiento por todos los medios a su alcance. Su actitud es la del intelectual comprometido y dispuesto a utilizar oralidad y escritura para la difusión de sus argumentos. Una simple lectura de los títulos de sus obras nos podría ofrecer información suficiente para valorar el atento análisis que estas escritoras han realizado acerca de la contribución afortunada de la mujer a la sociedad en todo tiempo, lugar y actividades. El denominador común es la intención instructiva y educadora que ambas despliegan para tal fin<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> En sus textos, por ejemplo, advierten de los males atribuidos a las mujeres y temidos como un lastre para que puedan asumir plena responsabilidad en un mundo más justo. Así sentencia la Gimeno de Flaquer (1901: 14): “Que acaben las neurasténicas con el siglo que empieza es lo que conviene á la vida material y espiritual de las naciones. De organismos equilibrados y vigorosos nacen las energías del carácter”

<sup>3</sup> Desde muy joven era ya conocida Gemma Ferruggia en el mundillo periodístico y literario de Milán. Como ensayista es de destacar su particular análisis de la contribución femenina a la historia de la literatura (Ferruggia, 1890), reconociendo en esto cualidades esenciales que hará más tarde explícitas en términos novelescos en su narrativa (Ferruggia, 1893). Y no solo esto, se arriesgó a los peligros de un viaje por el Amazonas (Ferruggia, 1901); estuvo comprometida en la militancia nacionalista, desempeñando tareas de cronista en la Primera Guerra Mundial; sin descuidar ni un momento la atención que le despertaba lo que ocurría en su ciudad, demostrando que su voz podía hacerse eco de cuanto alcanzaba a afrontar. Sus colegas la

La vida de las dos autoras parece trazada sobre un lema de tinte casi cartesiano *existo, luego escribo*, conscientes de la necesidad de asumir un compromiso activo sin el cual su opinión no podría salir de los límites físicos de una existencia relegada a la invisibilidad de las posibilidades. Sabedoras de su posición y de su misión en la sociedad, emprendieron un camino por modalidades diversas de escritura a las que aplicarse claramente. Su actividad de periodistas y conferenciantes, comprometidas además en viajes, descubrimientos y circunstancias varias, junto con el trabajo de sistematizar cuestiones teóricas que tratan asuntos candentes de la cuestión de la mujer en la época, nos ofrecen un panorama amplio de intereses muy definitorios de su personalidad. Y todavía a ambas les queda imaginación y recursos para pergeñar unos caracteres novelescos femeninos que den cuerpo y alma a la tarea emprendida<sup>4</sup>.

Otra contribución compartida por ambas a la historia de la causa femenina es la defensa de la naturaleza de la mujer, con la ilustración de su aportación al espacio de todos<sup>5</sup>. El reconocimiento de que virtud y energía son necesarias para llevar una vida digna les resulta a ambas intelectuales, condición

---

consideraban no solo una excelente escritora, sino una “deliciosa conferenciante”. Sobre la vida y obra de Gimeno de Flaquer es imprescindible la biografía recentísima, entre otros textos, de Margarita Pintos (2016)

<sup>4</sup> Aunque tome como referencia el mundo anglosajón, el crítico americano Leslie Fiedler en famoso ensayo *Love and Death in the American Novel* (1998: 41) ya había resaltado que la novela había sido asunto propio de mujeres. Y lo mismo ocurría en la Italia del siglo XIX. Los hombres no solían dedicar su tiempo a la literatura de evasión, ya por educación y costumbre o sencillamente porque la división de tareas les implicaba en el mundo exterior, dejando en la esfera doméstica y familiar a la esposa a cuya custodia confiaban las cuestiones sentimentales. Precisamente el momento de mayor difusión de la novela coincide además con la división incluso emotiva de las tareas, donde lo masculino se identifica con los negocios y lo femenino con lo artístico. Y así, visto que las destinatarias del género son mujeres, no debe resultar extraño que los temas tratados tengan que ver con el matrimonio y las cuestiones familiares y las protagonistas sean como las de la vida misma, con nombres y apellidos.

<sup>5</sup> La Ferruggia defiende lo esencial femenino en el arte ya que con la diversidad el mundo gana al descubrir otros mundos, modos y formas distintas, lo cual es un tesoro que cuidar. En esta opinión subyace efectivamente la necesidad de transformar el mundo desde esta desigualdad, que conoce bien por experiencia (Ferruggia, 1894: 25).

indispensable en la organización de una sociedad justa donde las mujeres ocupen un espacio propio para mejor defender los intereses comunes. Pero esto no lo interpretan solo como exigencia de un futuro por definir; al contrario, la contribución femenina a la causa común solo faltaba recordarla en páginas escogidas donde se pudiera desgranar un rosario de figuras femeninas ejemplificadoras de aquella responsabilidad asumida.

Ferruggia ya había dado a conocer su postura en el inquieto ambiente milanés. Y como colofón, respondiendo al editor Aliprandi, se atreve a redactar un texto titulado *Il cervello della donna* (Ferruggia, 1900), escrito en unos legendarios cuarenta días, donde pasa revista a una lista de personalidades femeninas europeas destacadas en el ámbito cultural y político. Gimeno de Flaquer, un año más tarde, da a la imprenta un ensayo titulado *La mujer intelectual* (Gimeno de Flaquer, 1901), centrado precisamente en la defensa de las capacidades femeninas a través de un heterogéneo catálogo de mujeres ilustres en su oficio. No sería por simple casualidad que aquí aparece reseñada Gemma Ferruggia, pues por aquellos años ella ya había alcanzado fama internacional con la traducción inglesa de *Follie Muliebri*, un relato en primera persona donde una voz femenina define con total lucidez su tremenda condición.

## 2. LO FEMENINO EN *FOLLIE MULIEBRI*

Siempre que nos ocupamos de textos escritos por mujeres, nos surge la tentación de abordar una cuestión a la que no se le agotan los argumentos: ¿ponemos la atención en la existencia de una literatura femenina o en un acento femenino en la literatura universal? Lo que está claro es que gracias a las interpretaciones de la escritura de género, podemos rastrear en la producción literaria de las mujeres ciertos rasgos definitorios propios de la naturaleza de estos textos. Unas veces se desvelan a partir del propósito y finalidad pretendidos por la autora y otras, se manifiestan como tratamiento particular de la materia tratada, sin que ambas valoraciones sean determinantes o exclusivas, claro está. Tampoco se debe olvidar que no solo la creación, también la recepción de esta literatura femenina va ligada a circunstancias ajenas a las categorías literarias, cosa que también nos complica la

valoración del resultado. Por todo esto, habrán de analizarse autoras y textos para averiguar cómo han intervenido las cuestiones de género en el proceso de creación y de recepción de sus escrituras.

Afortunadamente la crítica literaria ejercida con autoridad por los expertos en la materia ha podido focalizar coincidencias temáticas y formales en la escritura femenina. Para la ocasión, de todas aquellas analizadas por la investigación más reciente entorno a los temas recurrentes en esta literatura, nos centraremos en las que mejor pueden ilustrarnos el planteamiento narrativo de esta novela sobre la condición de la mujer a finales del siglo XIX, *Follie muliebri*<sup>6</sup>.

Bajo el signo de su género, en este relato nos va desvelando Ferruggia que sobre el comportamiento femenino actúan muy distintos elementos –ambiente, familia, educación, expectativas propias-, tantos que en un mundo todavía difícil, ser mujer equivale a un conflicto continuo por resolver. La conciencia de ser de naturaleza distinta, angustiada e incompleta, la necesidad de esclarecer incertidumbre y ansias empuja estas almas sufridoras al sillón del psicoanalista donde poder reconstruirse a través de una compleja tarea de examen de sí misma, de pulsiones y deseos. De estas curas propias de la clase burguesa surge esta historia finisecular que dice mucho de la empatía de Ferruggia con todo lo que está más allá de las normas de una sociedad por transformar.

Su novela no es solo otra muestra del tema de la locura femenina tan recurrente en estos últimos años del siglo; esta vez lo importante es que el asunto no se trata desde un punto de vista masculino<sup>7</sup>, como solía hacerse, sino que la analista de este

---

<sup>6</sup> A la vez, toda esta materia de ficción, llamativa e interesante por novedosa en la época, combina estupendamente con una revolución que alcanza también el mundo de la impresión y difusión de los textos. El asunto es típicamente finisecular, momento propicio para la explosión de una burguesía ávida de prosperidad, compromisos y reconocimiento social, cuyos valores se irían difuminando progresivamente hacia el final de esta *Belle époque*.

<sup>7</sup> Habrá que recordar que Carolina Invernizio había escrito de esta misma temática una novela por entregas, un best-seller de la época, *La vendetta d'una pazza* (1894), si bien de muy distinto signo a la obra de la Ferruggia, pues el

desorden sentimental es una mujer, capaz de entender cómo una causa atroz puede arrastrar la felicidad deseada por el abismo del horror. Cuando la situación que atrapa y espanta queda petrificada por convenciones sociales, caducas y trasnochadas, resulta imposible hallar una alternativa, una salida digna, a la precaria identidad de la mujer que la sufre.

El hilo conductor de esta historia nos lleva por los episodios de la vida de la protagonista, Caterina Soave, siguiendo un motivo desarrollado ampliamente en este subgénero narrativo: el desorden del comportamiento traduce un desengaño amoroso. Lo irracional anuncia respuestas contrarias a las normas y a los roles codificados, y también presagia remordimientos y pesares. Caterina había sido una mujer obstinada en vivir según su propio criterio, incompatible con la hipócrita moral de su mundo burgués, y así nos la presenta la Ferruggia, desde la perplejidad y desconcierto que a la protagonista le provoca la resolución incoherente de su propio conflicto.

El relato se construye a través de una escritura en primera persona, intimista, egocéntrica e incluso a veces obsesiva. Esta voz predominante nos tienta a identificar a la protagonista con la escritora, y sin embargo, la trampa se esfuma rápidamente. El personaje no habla por Gemma Ferruggia, no es esa su perspectiva, aunque la intención resulte perfecta pues los lectores –lectoras que era el público al que iba dirigida especialmente la novela- solemos tener una natural afinidad con la voz de narrador que nos regala una historia, como si fuéramos el interlocutor inmediato de su emotivo turno de palabra que espera una aceptación amable y comprensiva. Lo que dice, lo que cuenta Caterina Soave es una historia muy seductora pues aquí subyace una meditación constante sobre la responsabilidad personal ante las propias decisiones, a pesar de que las consecuencias sean, a veces, crueles por incomprensibles: “Ma come poteva entrare, questo, in ciò che si è voluto chiamare l’irresponsabilità del mio delitto?” (*Follie*: 14). No acierta a entender por qué ha resultado absuelta de un delito cometido en plena conciencia: “Dottore, bisognava condannarmi – per onesta devozione alle leggi umane- , e perché io ho ucciso,

---

mal sufrido por la protagonista femenina lo cura una venganza prorrogada en el tiempo en un mundo de comportamientos exageradísimos.

sapendo di dover uccidere” (*Follie*: 16). Y a pesar de los beneficios individuales y familiares que la sentencia judicial le otorga, ella sigue pensando que se ha podido cometer una mayor injusticia al no reconocer su voluntad de cambiar, aún por la fuerza, el signo de su destino, aciago solo por ser mujer.

Su atormentada vida se deslizaba inconsciente y silenciosa por el filo de la tragedia desde el principio: “obbligandomi a una vigilanza attiva, e odiosa per resistenza, odiosa per inutilità” (*Follie*: 11). La confesión escrita y voluntaria le da a Caterina la oportunidad de examinar su drama interior y reelaborarlo de manera viva y útil. Se atreve a adentrarse en los vericuetos de su vida sin reservas y esta actitud mitiga sus pesares y remordimientos. No obstante, ser consciente también de no haber podido vivir una existencia naturalmente intensa y sentimentalmente plena y apasionada, le provoca desasosiego y angustia; este es el corazón de la obra<sup>8</sup>.

Ante el doctor Lorenzo Alvisè, su *illustre psiquiatra*, Caterina acepta su condición fatal de asesina absuelta: “non la vostra scienza mi ha salvato, o Dottore, ma la vostra bontà: la nobile e fluida bontà della vostra parola [...] poiché siete appassionato e affascinante, come quasi tutti gli utopisti convinti” (*Follie*: 9); y sin embargo, se siente plenamente responsable del crimen cometido, pues con conocimiento de causa había decidido ser el brazo ejecutor del castigo merecido a la traición de su marido. La confesión es una meditación sostenida sobre su lugar y papel como mujer en una sociedad rígida, dividida en clases y sometida a unas leyes aplicadas y aceptadas sin criterio, en un ambiente provinciano sofocante donde la educación impone la adaptación existencial a cualquier circunstancia externa: “La piú grande gioia della vita io l’ho provata nell’obbedienza imposta dalle leggi del sangue e del dovere” (*Follie*: 24). En forma de autobiografía *inculpatória* revive esa concatenación de hechos, nunca casual, nunca imprevista, a manera de persuasión de su buena salud

---

<sup>8</sup> La novela se construye sobre el hilo conductor de la confesión escrita de la protagonista desde la absolución de su delito, motivo que es propio todavía de una mentalidad posromántica, pero visto bajo forma y lenguaje nuevos. Aquí nos limitamos al primer capítulo de los tres que construyen la historia, *I tipi*. Se trata de la carta que Caterina escribe al *dottor Lorenzo Alvisè, illustre psiquiatra*, donde le expone su tragedia.



mental, o quizá de su extraña capacidad para convivir con una enfermedad, que no se atreve a reconocer. Aunque ya se había dado cuenta siendo niña de que la vida misma es una manifestación de enfermedad doliente que admite a duras penas cuidados: “Sentii la dolente e soave voce materna, (non so perché ella si lamentasse sempre in inglese) che esclamava: How I suffer!” (*Follie*: 24).

Una existencia, la de esta mujer, en equilibrio inestable sobre las polaridades típicas de una vida toda por construir, para ella y para las de su género, entre lo real o lo ideal, el silencio o la palabra, el amor o la muerte. Y esta dialéctica, ya sabemos, lejos de prometer eterna felicidad, precede el duelo.

### 3. LA LOCURA EN *FOLLIE MULIEBRI*

La *locura* es el contorno mental que perfila la caracterización de esta mujer atormentada, en su actitud impotente, de palabra y obra, frente a la realidad percibida como hostil y fatal. Al final de la carta sabremos, “ora sapete” (*Follie*: 95), cuál es el mal de Caterina. Su vitalismo la había incitado a defender su mundo interior, rico de valores y virtudes aprendidas en familia, sin darse cuenta de que habría de aceptar también comportamientos discordantes en una sociedad donde las apariencias recubrían la verdadera imagen de las cosas. Esta visión confusa le devuelve una idea distorsionada de su verdadera naturaleza y en este contexto le es difícil resolver sus conflictos sin que se resientan los valores propios. Al final se convierte en una mujer que sufre. Lo que le hubiera convenido era callarse, aceptar lo inevitable, no reconocerse ni talento ni mérito ni virtud alguna y acatar con sumisión lo que la vida niega. Evidentemente, un comportamiento tal no puede ser interpretado como el de una mujer irresponsable, presa de una crisis histérica, como el auto absolutorio del tribunal que la había juzgado por el asesinato de su marido concluye. Ni ella misma lo acepta: “Voglio che sappiate, voi, che mi avete defnita come una criatura morbosa, un’isterica, trascinata da forza irresistibile, travolta da un impeto di gelosia sensuale.... Io?” (*Follie*: 12).

Esta locura exculpatoria no tiene, por tanto, el carácter negativo de lo psicopatológico. No es una enfermedad. Al

contrario, es la expresión limpia y razonable de la mente, de sus sentimientos. Y en un mundo que ya busca unas categorías universales y válidas para todos en un equilibrio estable entre mujeres y hombres, siempre independientes ellos y capaces de llevar una vida autónoma, es incluso una virtud, aquí femenina que afianzar diríamos, una muestra de la superioridad espiritual de quien espera y confía en sus propios méritos. Locura, deja entrever la Ferruggia en esta novela, es solo el efecto de una fuerza imperiosa de reacción contra la realidad definida desde el género masculino, desde lo más oscuro de los tiempos de la sociedad patriarcal: “Non è per legge di istinti atavici che io ho ucciso mio marito” (*Follie*: 14), responde tajante Caterina a quien la había defendido. Al final, ha conseguido aceptarse en una imagen coherente de sí misma revestida de responsabilidad: “Adesso... oh, adesso! Non conosco il rimorso, e perché dovrei avere dei rimorsi?” (*Follie*: 95). Cuando los sufrimientos y pesares acaban, percibe que, por fin, ha tenido la posibilidad y el valor de expresarse con la libertad de defender su punto de vista en este enfrentamiento con un mundo que la ha obligado a desdoblarse en unas desesperadas maniobras de salvación. No se considera, como hace su familia, una enferma, al contrario, demuestra que el juicio sumario de los demás depende en cada caso de quien la juzga, de su temperamento inestable, de sus opiniones mendaces, que no ha entendido la verdadera razón del mundo de Caterina: “Vi confesso: odio questa gente che ha mentito. Che cosa hanno detto le mie sorelle?” “... Caterina ha sempre sofferto di convulsioni spaventose” (*Follie*: 12). Está claro que la manifestación de un extraño malestar psíquico propio de género no hace justicia a una incipiente ideología feminista, pero es el modo y la manera de presentar de manera eficaz la cuestión femenina, construyendo vidas que hubieran quedado en la sombra si no se mostraran en toda su crueldad, con sus contradicciones y pesares.

Pero la historia de la Ferruggia tenía que resolverse como convenía a una estructura social más moderna. La tranquila revolución burguesa había permitido que las mujeres no quedaran relegadas en su actividad, sino que se sintieran partícipes y responsables de su propia vida. En cuestiones sentimentales, esto se traduce en el enamoramiento verdadero de Caterina de su

marido, incompatible con conductas sociales toleradas en la tradición más arraigada. Y sin embargo, paradójicamente, en la historia de esta *irredenta* culpable, lo que había sido incluso su fuerza regeneradora, el amor, la había arrastrado a un tremendo sufrimiento, ya que las normas de la razón se le habían manifestado abiertamente en un plano distinto por ser mujer. Ahondando en su dolor, percibe Caterina como mayor locura lo irracional de un código de honor que exculpaba a quien lo transgredía solo por mor de su género, y es a ella, precisamente, la mujer culpable a quien aplican esta circunstancia eximente. La tradición hasta entonces precisamente, mostraba que ningún remordimiento, ninguna condena, ni siquiera exculpación social, alcanzaba al varón que reparaba *motu proprio* su honor mancillado, mientras en idénticas circunstancias, la infiel esposa sufría castigo ejemplar y el destierro del recuerdo de los vivos o la modélica sanción en la eterna memoria literaria<sup>9</sup>.

La estructura narrativa es aparentemente la de una novela psicológica. El relato de los acontecimientos se filtra a través del punto de vista de la voz de la narradora. Personajes y ambientes se describen desde su conciencia, intrínsecamente connotados por las sensaciones que le producen. Caterina se mueve entre lo acaecido y lo presente con mucha libertad, abandonándose a las emociones que los recuerdos le provocan: “Lo seguí volendo - sino all’ultimo - rimaner fedele al mio dovere di moglie obbediente” (*Follie*: 85). De esta manera, escribiendo la melodía interrumpida de su vida interior, consigue reconstruir su verdad rellenando los huecos de la memoria con una secuencia escogida de hechos que la iban poniendo en el camino de asumir una consciente, pero dura, decisión. A pesar de la tragedia, y a beneficio de inventario, su confesión la ayuda a entender el sentido de su propia vida, incluso si todo se traduce en

---

<sup>9</sup> La historia de la literatura, y de las Artes en general, están llenas de estas soluciones vistas incluso como ejemplarizantes. Basta con recordar de entre las más famosas a Francesca da Rimini, que aparece en el círculo de los lujuriosos del Infierno de Dante víctima de su conducta, mientras su marido puede escapar de una condena merecida. De siempre, la traición masculina se consideraba menos grave que la femenina y el culpable se podía librar fácilmente de cumplir su pena, es más, incluso se contemplaba un benéfico perdón social.

este flujo de conciencia de idas y venidas en las cuales como bien dice: “io contemplava me, all’infuori di me” (*Follie*: 11).

La estructura de la novela es muy interesante, pues antes incluso que se publicara en Italia la gran novela psicológica *La coscienza di Zeno* (1923), esta autora, Gemma Ferruggia, había construido también una historia sobre la base de la confesión de una paciente a su psiquiatra. Como en la obra de Svevo, el procedimiento médico no es ortodoxo, pues el testimonio escrito no funciona en la cura psiquiátrica, ya que en la transcripción de la propia conducta evidentemente no hay ni verdad ni mentira, sino que todo lo dicho, pensado y repensado, podría ser solo una voluntaria estrategia de defensa ante las pruebas que la vida presenta; sin embargo, el terapeuta sí puede hacer uso de una confesión escrita como ayuda del tratamiento en curso, y tal parece ser el caso de nuestro doctor Alvise. No obstante, gracias a este recurso, Ferruggia coloca al lector frente a una conclusión definitiva que ilumina las experiencias vitales *razonadas* por la protagonista misma<sup>10</sup>. En la trama, lo recordamos, la sentencia judicial favorable la obsesiona y por ello debe explicar su verdad a quien puede entenderlo mejor, su médico psiquiatra, pues solo él “merita di sapere” (*Follie*: 10) lo que ha ocurrido. Consciente de que su exculpación ha dependido de haber sido declarada enferma mental necesita revivir sus propias experiencias para dar la voz que necesita a su responsabilidad personal, que es el primer paso para ser reconocida sujeto de pleno derecho, capaz de construirse una vida propia. Su comportamiento fuera de la norma es el resultado de su rabiosa rebelión por mejorar una existencia anodina.

#### 4. CONCLUSIÓN

Siguiendo una larga tradición de escritura sobre comportamientos femeninos fuera de la norma, Gemma Ferruggia construye un personaje dotado de capacidad y voluntad para reafirmarse en su condición de mujer y de individuo de pleno derecho a la vez,

---

<sup>10</sup> A pesar de todo, no sabemos si Gemma Ferruggia conocía las teorías freudianas ni si sabía en qué consistía un método de análisis correcto. No obstante, el tema de las curas de la neurastenia femenina debía ser asunto cotidiano en determinados ambientes burgueses de la época.

actitud que le provoca un estigma nocivo en una sociedad cimentada todavía sobre valores caducos. Su novela es una prueba significativa del carácter casi patológico de la angustia de una mujer sola, triste y aislada en un mundo opresivo del que no puede salir indemne fácilmente. Vendrían tiempos mejores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Gubernatis, Angelo. (1905). *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*. Firenze: Società tipografica fiorentina.
- Ferruggia, Gemma. (1890). “*Novelliere e conferenziere*”, in *La donna italiana descritta da scrittrici italiane*. Firenze: G. Civelli.
- Ferruggia, Gemma. (1890). *Verso il nulla*. Milano: Casa editrice dell'Avvenire letterario
- Ferruggia, Gemma. [1893] (1914). *Follie Muliebri*. Sesto San Giovanni: Ed. Madella. (citado en el texto, *Follie*). Trad. inglesa: *Woman's Folly*. (1895). London: William Heinemann.
- Ferruggia, Gemma. (1894). *Autori e autrici*. Milano: Carlo Aliprandi.
- Ferruggia, Gemma. (1900). *Il cervello della donna: intellettualità femminile*. Milano: C. Aliprandi.
- Ferruggia, Gemma. (1901). *Nostra Signora del Mar Dolce (Missioni e Paesaggi in Amazzonia)*. Milano: Tipografia Editrice L. F. Cogliati.
- Ferruggia, G.; Manzi, A. (20 sett. 1909). “*Scuola di pratica poesia*”, in *La Donna*.
- Fiedler, Leslie. (1998) [1960]. *Love and Death in the American Novel. Illinois: Dalkey Archive Press*.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. (1901). *La mujer intelectual*. Madrid: Asilo de Huérfanos del Sdo. Corazón.
- Invernizio, Carolina. (1894). *La vendetta d'una pazza*. Firenze: Salani.
- Pintos, Margarita. (2016). *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valds.



LAS SOLARIANAS  
WOMEN WRITERS IN *SOLARIA* REVIEW

María Belén HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ

*Universidad de Murcia*

*Resumen:* La revista florentina *Solaria*, publicada con distintas etapas entre 1926 y 1934 e impulsora de una prestigiosa colección editorial homónima, aparece hoy de forma indiscutible como una de las más influyentes en la cultura literaria italiana contemporánea. En sus páginas se publicaron por primera vez traducciones de los autores extranjeros modernos, como Proust, Kafka, Joyce o V. Woolf; y se valorizaron los italianos Svevo y Saba, entre otros. La revista acogió también a un grupo de escritoras que colaboraron con obras críticas y de ficción. En estas páginas se describe la presencia de las más destacadas, a fin de observar el alcance de su labor en la editoría italiana de entreguerras.

*Palabras clave:* Revista *Solaria*, Literatura italiana, Gianna Manzini, Nevra Garatti, Natalia Ginzburg.

*Abstract:* The Florentine literature review *Solaria*, published with different stages between 1926 and 1934 and the promoter of a prestigious collection of the same name, today appears unquestionably as one of the most influential in contemporary Italian literary culture. In its pages translations of the modern foreign authors, like Proust, Kafka, Joyce or V. Woolf were published for the first time; and the Italians Svevo and Saba - among others- were appreciated in front of the fashion of that time. In addition, *Solaria* hosted some prominent women writers, who collaborated with critical and fiction works. This paper describes the presence of the most outstanding of them, in order to observe the importance of women writers works in the Italian culture between the wars.

*Key words:* *Solaria* Review, Italian Literature, Gianna Manzini, Nevra Garatti, Natalia Ginzburg.

## 1. EL PROYECTO CULTURAL DE *SOLARIA*

La revista *Solaria* nace como necesidad de expresión de un grupo de intelectuales oprimidos por una cultura fuertemente politizada. En una utópica república de las letras<sup>1</sup>, su nombre ('sol' y 'aire') aspiraba a un espacio incontaminado para la cultura y el arte, donde fuera posible el ejercicio crítico de la literatura italiana en diálogo con Europa, justamente cuando se cerraban las fronteras al exterior y se imponía la radical nacionalización de las letras.

En palabras de Elio Vittorini - secretario de la revista en 1930 -, ser *solariano* era sinónimo de una posición ideológica abierta: "Solariano negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista..." (Vittorini, 1977: 421). En el año de su fundación, 1926, Florencia se había convertido en el centro de la vida literaria del país, gracias a la proliferación de innumerables publicaciones defensoras de la independencia de la cultura; y también debido a la transferencia de la intelectualidad piamontesa tras el cierre de la revista *Il Baretto*, dirigida por Piero Gobetti<sup>2</sup>.

En las páginas de *Il Baretto*, considerada junto a *La Ronda*<sup>3</sup> el principal antecedente de *Solaria*, ya habían sido descubiertos autores como Eugenio Montale, Debenedetti, Morra, etc.; así como autores contemporáneos franceses y rusos que sucesivamente serían publicados en *Solaria*.

A diferencia de las revistas que la preceden, *Solaria* nace sin un programa manifiesto, hecho insólito en el contexto cultural italiano del tiempo. La razón para ello fue la voluntad de afrontar los retos de la época desde la propia experiencia, libre de

---

<sup>1</sup> Véase el texto conmemorativo de B. Tecchi: "Significa il nome di una città ideale, che noi inventiamo, Sole e Aria, probabilmente, e insieme un che di solitario." (Tecchi, 1946:1).

<sup>2</sup> La revista turinesa fue cerrada por la censura fascista en 1928; entonces un nutrido grupo de sus colaboradores pasó al proyecto de *Solaria*, revista que mantuvo las relaciones internacionales durante algunos años más.

<sup>3</sup> La revista florentina *La Ronda* (1919-1922), dirigida por Vincenzo Cardarelli apenas concluida la guerra, aspiraba a restaurar la tradición literaria italiana, reeditando a Leopardi entre otros clásicos; a la vez que prestaba especial atención al estilo y la elegancia formal, a fin de reivindicar el estatuto literario frente al compromiso político.



prejuicios (Briosi, 1976); pues no se sintieron deudores de partidismos ni dogmas. Por otra parte, su línea de acción tenía una vinculación directa con la red de revistas europeas que marcaron el modernismo. Entre ellas destaca por afinidad el ejemplo de la revista londinense *The Criterion*, que declara la importancia de adquirir en primer lugar el conocimiento de la herencia local; en segundo lugar, de la herencia de fuera de su país; y en tercer lugar, como suma de lo anterior, de la herencia común a toda la historia de la humanidad, que se aúna en la cultura griega, latina y hebrea (Hernández González, 2014). De ahí la necesidad de internacionalizar la cultura respetando al tiempo la tradición<sup>4</sup>.

Otro de los conceptos fundamentales de este grupo de publicaciones a las que *Solaria* se vinculó, fue la autonomía de la literatura con respecto a cuestiones éticas y políticas. Eliot escribe al respecto:

Es la función de una revista literaria mantener la autonomía y visión desinteresada de la literatura, y al mismo tiempo mostrar la relación de la literatura no con la ‘vida’ como algo opuesto a ésta, sino con el resto de las actividades que junto con la literatura componen la vida (Eliot, 2003: 420).

Sin embargo, el esfuerzo por mantener el estatuto literario implicaba también una apuesta por revalorizar la cultura silenciada por una política dictatorial, como el propio Eliot advierte: "Una revista literaria debería mantener la aplicación, en literatura, de los principios que tienen consecuencias en política y en la conducta privada; y debería mantenerlos sin tolerar confusión alguna entre los propósitos de la pura literatura y los de la política o la ética." (Eliot, 2003: 421). En consecuencia, *Solaria* eligió autores entonces minoritarios: incluyendo mujeres, judíos, clásicos olvidados o

---

<sup>4</sup> Las directrices de la publicación son recordadas por T. S. Eliot en "The Unity of European Culture", texto después recogido en su ensayo *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), en el cual narra la trayectoria de *The Criterion*, que él dirigió a lo largo de sus dieciséis años de vida (1922-1939). Véase el trabajo de Garbisu, M. (2008). 1922-1939: T.S. Eliot, editor de *The Criterion*. Pensamiento y evolución de una revista literaria, *Doxa*, 6, pp. 237-266.

escritores extranjeros modernos; convirtiéndose muy pronto en blanco de críticas para los intelectuales conservadores<sup>5</sup>.

### 1.1. LOS DIRECTORES DE LA REVISTA

Alberto Carocci fundador y director de *Solaria*, al presentar el primer número sin un programa de intenciones preestablecido, reflejaba el compromiso con una actitud moral por parte del escritor: aquella de defender la superioridad de la cultura de occidente, representada por una minoría amenazada, frente a la autarquía. La revista apareció en enero de 1926 en la tipografía de Carlo Parenti, con periodicidad mensual. En el verano de 1928 Carocci constituye una sociedad a comandita, para hacer frente a la maltrecha economía de *Solaria*, aparecen entonces como socios: Leo Ferrero, Tecchi, Bonsanti, Debenedetti, Loria, Ferrata y Consiglio. En 1929 Carocci comparte la dirección con Giansiro Ferrata<sup>6</sup>, relevado en noviembre de 1930 por Alessandro Bonsanti. Sucesivamente, en 1933 Carocci vuelve a aparecer como director único, aunque los últimos números de 1934 fueron censurados y sólo pudieron aparecer en 1936. En conjunto fueron publicados un total de 90 números con algunos altibajos. Paralelamente, en los mismos años, las ediciones *Solaria* ofrecieron 42 volúmenes preferentemente de jóvenes autores del grupo, aunque hubo también escritores foráneos, como Pavese y Quasimodo (Simonetti, 1986). Las disensiones entre Carocci y Bonsanti, Ferrero y otros socios se debieron al difícil equilibrio editorial entre ideología y literatura, que el fundador de la revista deseaba mantener frente al avance del fascismo<sup>7</sup>.

El subtítulo escogido: "Rivista mensile di arte e di idee"

---

<sup>5</sup> La apertura hacia los intelectuales judíos fue objeto de polémicas al inicio de la década de los 30 entre distintos intelectuales italianos. Recuerda Vittorini que en el ambiente literario de aquellos años, a *Solaria* se la denominaba el grupo de los *sporchi ebrei*, porque predominaban elogios a escritores como Kafka o Joyce. (Vittorini, 1977).

<sup>6</sup> Ferrata fue llamado a filas ese año, según se indica en *Solaria*, n. 11 del mes de noviembre de 1930.

<sup>7</sup> Montale recuerda: "... anche in pieno clima fascista, a Firenze sono state possibili piccole iniziative editoriali e modeste riviste letterarie come *Solaria* di Alberto Carocci, che non degenerarono mai nel commerciale e che si studiarono di tener le finestre aperte nel momento in cui lo Strapaese fascista tentava, del resto con successo, di richiuderle." (Montale, 1946: 5).

sull'arte", reivindica el derecho a conservar la superioridad del pensamiento de las élites liberales reagrupadas en la capital toscana, en un contexto de creciente intervencionismo del régimen en todos los ámbitos de la cultura. El sentimiento de privilegio de estos intelectuales, en contraste con la rápida evolución política, será patente en obras como *Diario di un privilegiato sotto il fascismo* (1926-1927), de Leo Ferrero (Hernández González, 2013); pues desde los inicios, los solarianos fueron escritores bajo vigilancia, precisamente por su capacidad de influencia no solamente en la vida cultural italiana, también en la imagen del país en el extranjero. Estas circunstancias han redefinido su función, hoy calificada como literatura de la resistencia.

## 1.2. EL ÍNDICE DE COLABORACIONES

*Solaria* se orienta por la influencia francesa, y sobre todo por las colaboraciones con la *Nouvelle Revue Française*, que publicaba abundante literatura contemporánea europea y extraeuropea. París representaba para ellos el último bastión de la cultura iluminista europea, transformado en mito literario<sup>8</sup>. La vocación extranjerizante de la revista se definió especialmente en un debate sobre la evolución de los géneros novelísticos italianos, siguiendo el modelo de proustiano de escritura morosa. A partir de 1928 esta fase coincide con la activa participación en *Solaria* de una corriente cultural judía universalista, cuyo caso más emblemático fue la atención por Italo Svevo y Saba (Fava, 1973; Ludovico, 2010; Duyck, 2015).

En efecto, observando el índice de colaboraciones a lo largo de los casi diez años de duración de la revista (Nardelli, 2003), prevalece la literatura francesa, con propuestas de Valery, Maritain, Giono, Paulhan, Mauriac, Gide, Eluard, Proust o Pascal. Además de introducir a estos autores en Italia, los solarianos -distanciándose del escenario político nacional- también escribieron

---

<sup>8</sup> Los ensayos de Leo Ferrero son emblemáticos para observar este proceso, en especial el artículo titulado: "Per ché l'Italia abbia una letteratura Europea". *Solaria*, III, 1928, 1; considerado el verdadero manifiesto de la revista, así como el libro: *Paris: dernier modèle de l'occident* (1932).

sus obras originalmente en francés, en un intento de reabrir las fronteras literarias y dar a conocer la cultura italiana en Europa.

Los principales colaboradores italianos de *Solaria*, además de los ya citados eran: Leone Ginzburg, Sergio Solmi, Aldo Garosci, Alberto Consiglio, Raffaello Franchi, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Eugenio Montale, Elio Vittorini y los hermanos Gadda.

## 2. LAS ESCRITORAS DE *SOLARIA*

La presencia de escritoras en la revista se puede constatar desde los momentos fundacionales, como es el caso de Sibila Aleramo<sup>9</sup> que interviene con un texto poético titulado *Aurora* (I, 1926, 6) en el primer número y será reivindicada como maestra. Otras autoras entonces famosas sobre las que se publican textos y ensayos críticos son Ada Negri y Nevra Garatti, dos escritoras autodidactas que desarrollaron temas autobiográficos y memorialísticos. Garatti, nacida en Treviso en 1892, estudió magisterio, estuvo en Fiume durante la ocupación liderada por D'Annunzio, fue la encargada de propaganda legionaria de la comarca de Treviso; publicó en 1942 el libro de narraciones *Profughi*, sobre el destino de las mujeres expulsadas del territorio tras la batalla de Caporetto. Otra autora presente en *Solaria* y hoy olvidada es Fiorenza Perticucci De'Giudice, nacida en Florencia en 1904, inició su obra en francés con el pseudónimo de Thompson y el poemario *Preludes* (París: Librairie des Saints Péres); de clase acomodada, perteneció al *Lyceum Club de Florencia* y fue una de las más famosas escritoras de la ciudad, entre sus numerosas obras: *Ali e catene* (1926); *Senza maschera, senza visiera, canti elbani* (1928); *L'ultima maschera: commedia in 3 atti* (1935).

Las principales escritoras extranjeras traducidas y reseñadas en *Solaria* fueron Virginia Woolf y Catherine Mansfield, ambas narradoras marcaron la formación de las escritoras italianas más jóvenes. En cuanto a las escritoras noveles, en la revista publican sus primeros textos autoras muy dispares: Delia Benco, Paola Masino, Natalia (Levi) Ginzburg y Gianna Manzini.

---

<sup>9</sup> En ese mismo número Raffaello Franchi dedicará un artículo a la promoción de Aleramo como académica: "Voto a Sibila Aleramo per un seggio accademico" (*Solaria*, I, 1921, 6).

Se podrían distinguir pues tres tipos de colaboraciones femeninas en la revista: en los años iniciales se incluyen firmas famosas, cuya trayectoria editorial ya era destacada por sus contribuciones en otros periódicos; pertenecían a la élite cultural de la clase liberal, o bien se habían ganado un puesto en el panorama editorial gracias a su arte novelístico; dichas autoras "amadrinaron" -se podría decir- al grupo de jovencísimos escritores que se agrupaban en el café *Le Giubbe Rosse*, algunas por amistad con sus padres o mentores. Sucesivamente, a partir de la segunda época de *Solaria* (1928), se encuentran en sus páginas algunas traducciones de escritoras europeas, que si bien no fueron muy abundantes, nutren al tercer y más interesante grupo de narradoras: las colaboradoras asiduas de la revista, que calificamos propiamente solarianas. Veamos con más detalle la evolución de estas últimas.

#### 2.1. AUTORAS EXTRANJERAS

El interés de *Solaria* por la cultura europea como medio para desprovincializar la cultura italiana de la época, se refleja incluso en las colaboraciones iniciales de mujeres en la revista. En el número monográfico dedicado a Italo Svevo, se encuentra un nombre que merece alguna atención, se trata de Adrienne Monnier, la editora escritora y librera que prestó atención a la obra de Svevo en Francia, dedica un artículo al narrador triestino titulado: *Petit salut à Italo Svevo* (V, 1929, 3-4). La influencia de Monnier en la elección de los autores extranjeros publicados por *Solaria* fue determinante, pues su librería era punto de reunión para los escritores franceses que luego colaboraron con la revista florentina (entre ellos André Gide y Paul Valéry) y además Monnier estaba relacionada con importantes editoriales europeas<sup>10</sup> a través de las cuales llegaron traducciones del inglés y otras lenguas.

Las escritoras extranjeras reseñadas en *Solaria* fueron las siguientes, por orden cronológico: Elisabetta Foerster Nietzsche (hermana del filósofo), *Nietzsche giovane*, por Raffaello Franchi

---

<sup>10</sup> A. Monnier era propietaria della libreria "La Maison des Amis des Livres", vinculada a Sylvia Beach, a su vez propietaria de la libreria londinense "Shakespeare & Company", editora entre otros de *Ulysses* de Joyce en 1922.

(I, 26; 6); Catherine Mansfield, *Felicite* por Giansiro Ferrata (III, 1928, 6); Virginia Woolf<sup>11</sup>, *Orlando* por Umberto Morra (IV, 1929, 5) y Colette, *Le voyage egoïste*, también por U. Morra (IV, 1929, 7-8). La selección de escritoras europeas refleja muy bien el desarrollo estético de *Solaria* hacia la frase lírica y autorreferencial, como base de la transformación de los géneros novelísticos. Los textos de Mansfield y Woolf fueron, en efecto, la principal fuente de inspiración para las solarianas, especialmente en lo referente a la temática y el desarrollo de la prosa artística; por tanto, puede decirse que la conexión entre el modernismo anglosajón y la nueva narrativa italiana fue iniciada de forma práctica precisamente a través de las autoras más jóvenes del grupo.

## 2.2. AUTORAS ITALIANAS

La revista *Solaria* acogió en su círculo a numerosas mujeres relacionadas con el mundo editorial y no estrictamente vinculadas a publicaciones destinadas al público femenino<sup>12</sup>.

Todas las colaboradoras de *Solaria* contribuyeron a la revista mediante cuentos o novelas cortas publicadas por entregas. Estas fueron Nevra Garatti, que entregó *Una coscienza* (VII, 1932, 4) y *Trasformazione* (VIII, 1933, 1); Natalia Levi con *I bambini* (IX, 1934, 1) y *Giulietta* (IX, 1934, 5-6); Gianna Manzini, con

---

<sup>11</sup> El interés por la obra de V. Woolf fue heredado de los estudios críticos publicados previamente en *Il Baretto*, donde Umberto Morra ya había escrito distintos ensayos. Sucesivamente Morra continuó sus estudios sobre la autora en *Solaria*; el más notorio el arriba indicado: Morra, U. (1929). Virginia Woolf - 'Orlando' - A Biography. *Solaria* 5, pp. 51-52. Sobre Morra y otras recensiones y traducciones de la escritora en las revistas italianas de entreguerras, cf. Elisa Bolchi (2007). Morra destaca el su texto el carácter innovador de la composición novelística y el estilo, aspectos que influyeron en Manzini y las escritoras solarianas.

<sup>12</sup> En la Italia novecentista, a imitación de Francia e Inglaterra, se pusieron de moda las revistas destinadas a mujeres, algunas de las más importantes fueron: *Regina* (1904-1920); *Almanacco della donna italiana* (1920-1943); *La donna italiana* (1924-1943). Generalmente dichas publicaciones incluían páginas de moda, sociedad o higiene, además de contenidos literarios variados. En ellas colaboraban con frecuencia las autoras del momento. Sin embargo, interesa resaltar en este estudio, la importancia de las escritoras en una revista artístico literaria y para lectores de ambos sexos, como era el caso de *Solaria*.

*Passeggiata* (IV, 1929, 2), *Un'ora e un giorno* (V, 2, febbraio 1930), *Giornata di Don Giovanni* (VI, 1931, 2) e *Giocattolo* (VII, 1932, 5).

Las escritoras italianas que merecieron reseñas en la revista coinciden en parte con las narradoras mencionadas, añadiendo otras ya afirmadas. Por orden temporal fueron las siguientes: *Fiorenza Perticucci De'Giudici* (pseudónimo de Maria Elena Francesca Perticucci De' Giudici), *Ali e catene* realizada por Leo Ferrero (I, 1926, 1); Delia Benco, *Creature* por Raffaello Franchi (I, 1926, 7-8); Ada Negri, por *La Strada*, realizada por Leo Ferrero (II, 1927, 1); Sibila Aleramo, *Amo dunque sono* por R. Franchi (III, 1927, 6); Gianna Manzini, *Tempo innamorato* por G. Ferrata (III, 1928, 9-10), *Incontro col falco* por B. Tecchi (IV, 1929, 6) y *Boscovivo* por R. Franchi (VII, 1932, 7-8); y Paola Masino, *Monte Ignoso* por C.E. Gadda (VI, 1931, 7-8).

En la nómina de solarianas se observa la vinculación de las mismas a la revista en lo literario y lo personal. Delia Benco era hija de Silvio Benco, partícipe del homenaje a Saba con el texto "Chiaroscuro di Umberto Saba" (*Solaria* III, 1928, 5); Paola Masino era compañera de Bontempelli, y tras *La Ronda* había desarrollado una narrativa calificada de surrealista o fantástica; Natalia Levi pronto se vincularía a Leone Ginzburg y en esta sede realiza sus primerísimos ensayos narrativos; Manzini se casaría con Enrico Falqui, también escritor de *Solaria* y principal estudioso de la *Prosa d'arte* que se desarrolló en la revista (Falqui, 1944). Otras escritoras estuvieron conectadas con las mencionadas sin entrar en el índice de la revista, como las escritoras: Lina Pietravallo, cuñada de Riccardo Bacchelli; Fausta Cialente, prolífica narradora y una de las más vanguardistas del tiempo; o Marguérite Caetani, quien primero había fundado en París la revista *Commerce* (1924-1932) en relación constante con el grupo y luego llevó la experiencia de *Solaria* a la revista sucesiva, *Botteghe oscure* (1948-1959).

### 2.3. GIANNA MANZINI

Entre todas las solarianas, destaca el protagonismo y continuidad de las colaboraciones de Gianna Manzini (1896-1974). Nacida en Pistoia, se estableció en Florencia para estudiar magisterio y después letras. Inició sus publicaciones en los años

veinte, en *La Nazione* y otros periódicos. Desde el inicio de *Solaria*, la encontramos vinculada a la revista, convirtiéndose en su escritora más asidua. Allí aparecieron los cuatro textos narrativos mencionados entre 1929 y 1932, además de sus primeros libros, donde se advierte la evolución desde la prosa artística hasta la novela de vanguardia, según los cánones debatidos en el seno de la revista.

En 1928 publicó *Tempo innamorato*, su primera novela de la cual Giansiro Ferrata destaca en el prólogo el mérito de realizar el pasaje "...dalla prosa d'arte e dal frammento alla stagione del romanzo" (en Manzini, 1928: 1). En la reseña dedicada a esta obra, Ferrata la compara con Mansfield: "[Manzini] senza far nulla per corteggiare il lettore, supera di botto quanto le svariate ed onorate "corteggiatrici" italiane ci hanno dato finora, per entrare in sfere d'arte assolutamente superiori." (Ferrata, 1928: 72). La técnica narrativa distingue varios planos temporales entre los que se crea un juego de relaciones del mundo interior al exterior. A estos títulos siguieron distintos volúmenes de cuentos y narraciones breves: *Incontro col falco* (1929) y *Boscovivo* (1932), así mismo publicados y reseñados en la revista con caluroso interés<sup>13</sup>.

Ya concluida la estación de *Solaria*, Manzini publica nuevas novelas y relatos: *Un filo di brezza* (1936); *Rive remote* (1940); *Venti racconti* (1941); *Forte come un leone*<sup>14</sup> (1944). Entre el 45 y el 46 se convirtió en una de las periodistas más afamadas de Italia (Fava, 2008). Junto a Enrico Falqui, participó activamente en distintos semanarios y dirigió *Prosa*, otra revista -como *Solaria*- de vocación internacional. Después de la guerra, la escritora evolucionó hacia la prosa experimental. Su dilatada vida fue pródiga en libros de relatos y novelas, entre las que destaca *Ritrato in piedi* (1971).

---

<sup>13</sup> Véase el citado ensayo sobre su arte novelística de Baccio María Bacci, *Elogio di Mancini* (VI, 1931, 4). Entre los autores que alaban su novela se encuentran además de los mencionados: Debenedetti (califica su novela de emblemática), Montale, Cecchi, Gadda...Sucesivamente Eurialo de Michelis, Francesca Sanvitale, Giorgio Luti, etc. (Fava, 2008).

<sup>14</sup> Uno de los ensayos incluidos en este libro se titula: *La lezione della Woolf*. Manzini reconoce su deuda con la escritora inglesa que la indujo al trabajo sobre la prosa artística en los años de *Solaria*.



### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

*Solaria* en un ambiente de apertura intelectual sin precedentes, fue de las primeras revistas que propuso la inclusión de las mujeres en relación de igualdad con los escritores; siguiendo la libertad de selección manifestada al revalorizar figuras como Svevo y Saba, entonces considerados autores judíos y minoritarios. Las escritoras fueron asimismo una minoría a tener en cuenta en las páginas solarianas, como muestra el índice de colaboradoras y las reseñas dedicadas tanto a las escritoras consagradas (Aleramo y Negri), como a las noveles que habían iniciado su andadura en la revista: Natalia Ginzburg, Paola Masino y muy especialmente Gianna Manzini.

La experiencia de las solarianas fue esencial para la formación de las escritoras italianas que se afirmaron diez años más tarde, cuya deuda ellas mismas reconocieron. En particular, dicha influencia se refleja en una narrativa que, superando el preciosismo formal, aspira a ser austera y precisa en el relato del interior. Entre las más destacadas herederas del espíritu de la revista se encuentra Fausta Cialente, ya premiada en 1930 por su primera novela (*Natalia*), quien desarrolla gran parte de su obra tras la guerra, y se autodefine como escritora de la memoria en sentido proustiano; Anna Banti, continuadora de la elegante *prosa d'arte*, que sucesivamente ha indagando sobre la identidad artística de la mujer, combinando la invención con la autobiografía; o Elsa Morante y Alba de Céspedes, quienes con itinerarios diferentes, ya en la década de los 40 y 50 anticiparon temas feministas sobre el aislamiento de la mujer en la familia y la sociedad.

En definitiva, en un análisis provisional sobre la colaboración de escritoras en la edición de la revista *Solaria*, podemos concluir que, si bien fueron singulares los casos de asidua participación de mujeres, éstas representaron un modelo ideológico y estético muy relevante para la literatura italiana de la segunda posguerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolchi, E. (2007). *Il paese della bellezza: Virginia Woolf nelle riviste italiane tra le due guerre*. Milán: I.S.U. Università Cattolica.
- Briosi, S. (1976). *Il problema della letteratura in 'Solaria'*. Milán: Mursia.
- Duyck, M. (2015). The Modernist Short Story in Italy: The Case of the 'Edizioni di Solaria'. *Romance Studies*, 33(3-4), 245-259.
- Eliot, T.S. (2003). *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Falqui, E. (1944). *Ragguagli sulla prosa d'arte*. Florencia: Le Monnier.
- Fava Guzzetta, L. (1973). *'Solaria' e la narrativa italiana intorno al 1930*. Rabena: Longo.
- Fava Guzzetta, L. (2008). *Gianna Manzini: una voce del modernismo europeo*. Pésaro: Metauro.
- Ferrero, L. (1932). *Paris: dernier modèle de l'occident*. París: Presses Universitaires de France.
- Hernández González, M.B. (2013). Diario de un privilegiado durante el fascismo: Leo Ferrero. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 2: (Julio), pp. 17-25.
- Hernández González, M.B. (2014). Ensayos y epílogos de Leo Ferrero en *Sur*. En V. Cervera- M.D. Adsuar (Eds.), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, (pp. 229-264). Murcia: Editum.
- Ludovico, R. (2010). *Una farfalla chiamata 'Solaria'*. Pésaro: Metauro.
- Manacorda, G. (1979). *Lettere a 'Solaria'*. Roma: Editori Riuniti.
- Manzini, G. (1928). *Tempo innamorato*. Milán: Corbaccio.
- Montale, E. (28 de marzo de 1946). Spirito di Firenze. *La Lettura*, II, 13, pp. 5-6.
- Morra, U. (1929). Virginia Woolf - 'Orlando' - A Biography. *Solaria* 5, pp. 51-52.
- Nardelli, Romina (2003). *Indice informatico di 'Solaria'*. Tesi di Laurea Università di Trento. C. Donati (relatore). Recuperado de <http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/tsolaria.pdf>.
- Simonetti, C.M. (1984). Le edizioni di 'Solaria' e l'editoria degli anni Trenta. *Cahiers du centre d'étude et de recherche sur la culture italienne contemporaine*, 2 (1), pp.147-165.
- Simonetti, C.M. (1986). Le edizioni di 'Solaria'. *Inventario*, (1,2), I-II Quadrimestre, pp.101-118.
- Tecchi, B. (3 de marzo de 1946). Venti'anni di 'Solaria'. *Risorgimento Liberale*, IV, pp. 1-2.
- Vittorini, Elio (1977). *Gli anni del Politecnico. Lettere 1944-1951*, Carlo Minoia (ed). Turín: Einaudi.

LA GRANDE GUERRA CONTADA A LOS NIÑOS:  
*PERSONCINE* DE MARIA MESSINA<sup>1</sup>  
THE GREAT WAR NARRATED TO THE CHILDREN:  
MARIA MESSINA'S *PERSONCINE*  
Milagro MARTÍN CLAVIJO  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* Desde la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial se siente la necesidad de implicar a los niños en el conflicto bélico con historias creadas *ad hoc* para ellos. De ahí que en la literatura para la infancia de este periodo se insista en una serie de temas: el amor a la patria y a la familia, el respeto y la obediencia a la autoridad y la desconfianza hacia lo que no se conoce. Este es el contexto del que partimos para analizar una de las obras de Maria Messina para los más jóvenes, *Personcine*, 1921, la colección que más referencias presenta a la Primera Guerra Mundial. En los relatos estudiados se constata una clara difusión por parte de la autora de los valores preconizados en el mito de la Gran Guerra, una evidente exaltación de la guerra y del espíritu patriótico, así como la asimilación de los valores del héroe de la guerra al pequeño héroe cotidiano.

*Palabras clave:* Maria Messina, mito de la Gran Guerra, literatura para la infancia, patriotismo.

*Abstract:* Since Italy's entry into World War I, it was felt the need to involve children in the conflict through stories created *ad hoc* for them. Hence, in the children's literature of this period, authors insist on a series of themes: God, homeland, family, obedience and respect for hierarchy and distrust of what is different. This is the context from which we analyze Messina's *Personcine*, 1921, the collection of stories that presents the most number of

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

references to the First World War. In these tales, Maria Messina clearly spreads the values transmitted in the myth of the Great War, a clear exaltation of war and patriotic spirit, as well as the assimilation of the war hero values to the little everyday hero.

*Key words:* Maria Messina, myth of the Great War, children's literature, patriotism

En Italia durante el primer cuarto del siglo XX la literatura para la infancia es un género ya consolidado, con unas características bien definidas y una amplia difusión a través de colecciones y de periódicos especializados. Numerosas escritoras en estos años entran en el mercado editorial con relatos y novelas a través de los cuales intentan educar y difundir valores a los niños, sobre todo de la burguesía. Entre estas autoras se encuentra Maria Messina (1887-1944) quien, además de novelas y relatos para niños, escribe también, y contemporáneamente, para adultos. Sus obras aparecen publicadas en importantes casas editoriales, como Bemporad, Sandron, Treves, Le Monnier y Vallardi, así como en las revistas con gran difusión de la época: «La Nuova antologia», «La Donna» y «Corriere dei Piccoli». La autora palermitana cuenta, ya desde las primeras publicaciones, con reseñas y críticas positivas y con el apoyo de autores como Borgese, Verga y Ada Negri. Una enfermedad degenerativa la irá retirando del mundo literario desde finales de los años veinte. A partir de ahora y durante muchas décadas Maria Messina cae en el más profundo olvido. Solo desde los años ochenta, y de la mano de Sciascia, se comienzan a reeditar sus obras<sup>2</sup> y se retoma el interés de la crítica por su producción literaria.

---

<sup>2</sup> Ahora está toda prácticamente reeditada por Sellerio a excepción de algunas de sus obras para la infancia, que son todavía las que menos atención han recibido por parte de los estudiosos. Sobre la obra de Maria Messina en general contamos desde los años ochenta con bastantes estudios, reflejo del creciente interés que la autora está cobrando en la actualidad. Cfr. monografías de M. Di Giovana (1989). *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia; C. Barbarulli & L. Brandi (1996). *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani; Pausini (2001).

La producción para la infancia<sup>3</sup> de Maria Messina comprende novelas y relatos; por un lado, las narraciones fantásticas como *I racconti di Cismè*, *I figli dell'uomo sapiente*; por otro, obras de ambientación realista y burguesa, como los relatos de *Personcine* y *I racconti dell'Avenmmaria*, o las novelas *Cenerella* y *Storia di buoni zoccoli e di cattive scarpe* (Pausini, 2001).

Sus obras para los niños se caracterizan por retratar una infancia creíble, dotada de humanidad y de dignidad (Pausini, 2001:135), personajes buenos y fuertes a través de los que se destacan algunas temáticas como la unión de la familia, la Patria, el trabajo y la verdad (Bartolotta, 2006: 54). Se trata, por lo general, de obras en las que el joven tiene que enfrentarse con una realidad para nada fácil, pero sin llegar nunca a la desesperación, tal y como afirma Pausini (2001:141) para una de sus novelas más populares, *Cenerella*, “non tutto è perduto e si può ancora costruire un futuro su ciò che rimane del presente”.

De toda su producción para la infancia hemos elegido tratar en esta sede el volumen de relatos *Personcine* para analizar el tema de la Gran Guerra. De los dos aspectos que consideramos privilegiados en estos relatos, el adoctrinamiento de los niños para explicarles qué es la guerra y los efectos de la guerra, nos centraremos, por motivos claros de espacio en el primero.

## 1. LA GRAN GUERRA EXPLICADA A LOS NIÑOS

Ya desde la declaración de la Primera Guerra Mundial en 1914, pero fundamentalmente desde la entrada de Italia en esta, se siente la necesidad de implicar a la infancia en los avatares de una nación alzada en armas, lo que Colin (2013: 3)<sup>4</sup> define “mobilitation symbolique”: “la guerre en cours allait être expliquée, représentée, rendue familière para le biais de la fiction romanesque et des images”. De hecho, entre 1915 y 1922, como señalan Boero y De Luca (1995:147), en los textos escritos para

---

<sup>3</sup> Sobre la producción para la infancia de Maria Messina cfr. Pausini (2001), Bartolotta (2007), Martín Clavijo (2015).

<sup>4</sup> En el artículo de Marielle Colin (2013: 8) se trata el tema de carácter general, centrándose solo tangencialmente en la producción de Maria Messina y en una sola obra *Cenerella*. En este artículo se puede consultar una buena bibliografía sobre la Gran Guerra explicada a los niños italianos desde 1915 a 1918.

los más pequeños se constata una insistencia en algunos temas: Dios, la patria, la familia, la obediencia y respeto a la jerarquía y la desconfianza frente a lo que es distinto. En general, nos encontramos con que se intenta dar a la Gran Guerra “un’aurea di sacralità, di leggerla all’insegna del Risorgimento da completare, di conferire consistenza letteraria al vecchio detto: ‘Chi per la Patria muor vissuto è assai/chi per la Patria muor non muore mai’” (Boero & De Luca, 1995: 148).

En estas obras se transmite a los niños que el amor a la Patria es superior a cualquier otro y se justifica la guerra como necesaria para la nación, para el bien común: una literatura que sacraliza la guerra, que convierte en héroes nacionales a los soldados que dan su vida y que demoniza al enemigo. Raramente se plantea la posibilidad de crítica a la guerra, de no intervención, de no movilización de los soldados; muy al contrario, se penaliza con la vergüenza y el deshonor a todo aquél que falte a su deber de acudir a salvar a la Patria. Un deshonor que afectará a toda la familia y que marcará negativamente a todos sus miembros. Se trata de una literatura que adoctrina, que aboga por la consolidación del orden social dominante, que sigue proyectos institucionales y que intenta satisfacer los gustos del público (Bernardini, 1998).

A medida que el conflicto bélico afecta a mayor población y dura en el tiempo, el relato que se hace a los niños irá cambiando: ya no es una atracción, no es la guerra de otros, el enemigo no se presenta sin rostro y ridiculizado; los efectos de la guerra se hacen sentir en el día a día y se marcan cada vez más sus tonos dramáticos. Son relatos en los que la identificación de los personajes con los que hacen/sufren la guerra es cada vez más patente. Se pasa del lector-espectador al lector-actor y son fundamentalmente las escritoras -Térésah, Visentini, Margherita Fazzini, “Marga” y Maria Messina, entre otras- (Colin, 2013: 5), las que escriben con tonos más dramáticos y sentimentales, especialmente a partir de 1917.

Este es el contexto en el que tenemos que introducir la obra que analizaremos a continuación, *Personcine*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Todas las citas que aparecen en este artículo se han tomado de Messina (1999).

## 2. PERSONCINE Y LA GRAN GUERRA

Ya en una primera lectura del volumen llama la atención el alto número de relatos (siete de doce) que tienen como tema o como fondo el conflicto bélico: *La sorellina*, *Storiella di Natale*, *La bimba*, *la vecchia e la Madonnina nera sotto l'arco di rose*, *Tapioca*, *Massaro Vanni*, *Candida e Il tricolore di Fedele*. Esta es la colección de relatos, incluidos los destinados a un público adulto, que más referencias presenta a la Primera Guerra Mundial<sup>6</sup>.

No nos puede extrañar este interés por la guerra por parte de la autora. En primer lugar, Maria Messina vive la Primera Guerra Mundial. No estará en primera línea, ni conocerá la pesadilla de las trincheras, pero el conflicto dejará su huella en ella, en la gente que le rodea y en sus escritos. La autora siciliana escribe antes, durante y después de la Gran Guerra; cuando impera el mito y se está fuera del horror, mientras se enrolan millones de jóvenes, en los momentos de hambre, de miedo, de desconsuelo; cuando vuelven los soldados que han sobrevivido; Messina acompaña a viudas y a sus hijos en su dolor, en su luto; sufre con las familias la espera que consume; vive la contradicción entre una guerra que crea héroes, sí, pero también produce tantos muertos, destruye familias, arrasa campos y ciudades, te priva del futuro, te deja solo. La guerra se deja sentir por toda Italia y, como italiana y escritora, no puede no reflejarlo directa o indirectamente en su producción literaria.

Con todo ello, Maria Messina no es una historiadora, ni una socióloga; no le interesa profundizar las causas de la guerra, ni muestra particular interés en sus escritos por la descripción particularizada de batallas, asaltos... Sin embargo, tiene un gran poder de observación: mira a su alrededor y ve reflejada en tantas personas una guerra que no le puede dejar indiferente porque está

---

<sup>6</sup> El tema de la Gran Guerra se aborda en otros relatos escritos para un público adulto: “Il dovere” en *Le briciole del destino*, 1918; “Gente che passa” y “Una giornata di sole” en *Il guinzaglio*, 1921; “Mandorle” y “La veste caffè” en *Ragazze siciliane*, 1921; y “Dopo l’inverno” en la homónima colección de 1999. Su novela para niños *Cenerella*. 1918, también está centrada en parte en el tema de la Gran Guerra. Un análisis de esta novela se encuentra en Bartolotta (2007), Pausini (2001) y Martín Clavijo (2015).

cambiando su vida. Esa es la guerra que nos va a contar Messina, la vivida fundamentalmente por distintos niños y tomada en un momento concreto.

Por otro lado, Messina es una profesional y vive fundamentalmente de su trabajo como escritora. Para poder publicar, y ser pagada por ello, colabora con distintas editoriales y revistas, entre ellas, el «Corriere dei Piccoli», el semanario para niños “della buona borghesia italiana”, desde 1913 hasta 1927. Esta publicación, como otras muchas, tiene una clara vocación intervencionista y ha dedicado mucho espacio a la representación del conflicto mundial, ayudando a difundir los mitos de la Gran Guerra a un público menor, tanto en clave de humor como con tonos dramáticos<sup>7</sup>. Si Messina quiere publicar con el «Corriere dei Piccoli» tendrá que adaptarse a su línea editorial.

### 3. DIFUSIÓN DEL MITO DE LA GRAN GUERRA<sup>8</sup>

En los relatos analizados se constata una clara difusión por parte de la autora de los valores preconizados en el mito de la Gran Guerra, una evidente valorización del espíritu patriótico, orientado a un objetivo pedagógico y a un público joven.

Ya que Maria Messina no participa directamente en la guerra, nos hablará desde la periferia del conflicto<sup>9</sup>. Por eso, no asistiremos a descripciones de batallas<sup>10</sup>, ni veremos a soldados en las trincheras; estos aparecen fundamentalmente en el recuerdo, en el momento en el que salen de las vidas de los que se quedan. Así en *Storiella di Natale*, el padre “un giorno egli era partito, vestito da soldato, col chepì sui capelli tutti grigi” (p.67); o en *La sorellina*, se describe al padre como “eroe ignorato e oscuro, fra mille eroi ignorati che tutto offrono alla Patria, nell’ora del pericolo, perché la Patria sia libera e salva” (p. 53).

Ecós de la guerra hay pocos en estas historias. En *La bimba, la vecchia e la Madonnina nera sotto l’arco di rose* solo se dice “il

---

<sup>7</sup> Cfr. Meda (2001: 97-108).

<sup>8</sup> Sobre el mito de la Gran Guerra cfr. Isnenghi (2014).

<sup>9</sup> Término usado por Senardi & Capecchi (2014).

<sup>10</sup> En sus obras, también en las escritas para adultos, no aparece fácilmente el dato violento, aunque se describan situaciones muy deterioradas y duras lejos de las trincheras desde el punto de vista psicológico.



papà era alla guerra” (p.73), en *Storiella di Natale* se señala: “Il Bambino Gesù, quest’anno, è troppo occupato a donare lana ai soldati, nelle trincere umide e fredde!” (p.67) y la niña pide a la Virgen que vele por los soldados, que llegue la victoria y que traiga a su padre de vuelta” (p.68). En *Tapioca* se habla de forma clara del encarecimiento y de la dificultad de comprar algunos productos: “balocchi, da quando c’era la guerra, non se ne compravano più” (p. 91). La miseria, el hambre y, en general, las dificultades para seguir adelante (y para que los niños el hecho de que puedan continuar con sus estudios) aparecen en todos los relatos.

En *Personcine* nos encontramos a menudo la guerra como fondo de la historia relatada, pero en la que no se entra en profundidad, ya que a la autora le interesa más potenciar en los niños algunos valores como el respeto, el sacrificio, la generosidad, el trabajo honrado... Sin embargo, en varios relatos el objetivo concreto del adoctrinamiento sobre la guerra es más que evidente.

#### 4. EXALTACIÓN DE LA GUERRA: LA PATRIA Y LOS HÉROES NACIONALES

Uno de los relatos donde es central la exaltación de la guerra es *Il tricolore di Fedele*. La guerra se presenta aquí como un juego de niños: de un lado, los italianos, de cuya parte está siempre la razón y la victoria; del otro, los enemigos, en este caso austriacos, que aparecen tratados casi como animales y condenados siempre a la derrota. No hay posibilidad de medias tintas: estamos ante una guerra de buenos y de malos. El protagonista, Fedele, es un niño al que le toca siempre hacer de enemigo, “parte senza onore e senza lode” (p.120). Aquí Messina nos introduce sin tapujos en la demonización del enemigo que se produce en estos años, tal y como explica Bravo (2010):

Assimilato fin dall'inizio e da tutti i belligeranti a un animale da preda o a un'entità disgustosa o grottesca, il nemico perde ogni forma umana [...]. È un generale processo di riduzione del nemico o dell'estraneo – l'*altro* – a prototipo negativo.

Mientras otros niños no piensan más allá que en el juego, Fedele rechaza de corazón ese papel y se esfuerza por “dimostrare che il suo piccolo cuore era più italiano di quello degli altri” (p.122). De su mano asistimos a todos los rituales que hacen referencia a la exaltación de la patria y al militarismo: “Strillò ‘viva l’esercito’, ogni volta che vedeva un soldato; si procurò una bandierina di carta e se la infilò nel berretto; annunciò, vendendo i giornali, la ‘grande vittoria!’, ancora tanto lontana, allora” (p.122).

Ya el título nos demuestra la fascinación que le crea la escarapela tricolor, “il nastrino da appuntare sul petto, come un fiore [...] che non appassisce mai, come l’amore per la nostra Patria” (p.122). Fedele necesita la escarapela, que venden por la calle para ayudar a los soldados heridos, para que se le vea, también desde fuera, que él es un verdadero italiano. Sin embargo, carece de dinero para adquirirla, por lo que decidirá mendigar para poder colaborar también él por la patria. Al ponérsela en el pecho será considerado también él un patriota que admira a los “bravi soldati che combattono per difendere i confini del nostro paese!” (p.124).

Aquí podemos ver claramente el concepto, ciertamente abstracto, de la patria que predomina en estos años y que perdurará durante el Fascismo. Matilde Serao definirá a la patria como “la bella, sana e vigorosa Italia, che non ha tara, che non ha pecca, che è intiera, florida, splendida di salute morale e fisica!” (Serao 1916: 15). El amor por la patria es superior a todo lo demás y lo que más satisfacción puede darnos: patria equivale a comunidad, a una familia en sentido más amplio, indica pertenencia a un grupo que comparte una serie de valores considerados superiores a todos los demás: lealtad, afecto, libertad y honor, fundamentalmente.

De esta manera, se transmite a los niños que la guerra es justa, que es necesaria la movilización de los hombres (es más, es sagrada) y que el que no lo haga (el pacifista, el impedido, el desertor<sup>11</sup>) no es otra cosa que un traidor y, como tal, hay que tratarle. Pero Fedele no es así, y conseguirá demostrarlo con

---

<sup>11</sup> Esto se ve claramente en algunos relatos como “La veste color caffè”, en *Ragazze siciliane* e “Il dovere” incluido en *Le briciole del destino*.

ahínco hasta que sus compañeros le premien con un “Oggi fai l’italiano anche tu!” (p.125).

El retrato del patriota lo va trazando Messina a lo largo de su producción literaria: es aquél que arriesga su vida por defender a la patria sin importar su edad (como el padre ya entrado en años en *Storiella di Natale*); el que se sacrifica por los demás (esa familia ampliada que es la sociedad, la nación). Prototipo de patriota es el padre de la niña protagonista de *Tapioca*: él que ha elegido voluntariamente ir a la guerra y no escuchar a los que le aconsejaban que se escondiera, que escapara. Él sabe bien que “scappare significava buttar via l’onore” (p.95), por eso parte para el frente, porque “io la fronte la voglio portare alta” (p.94). Ir a la guerra es todo uno con el honor, y el honor hay que salvarlo por encima de todo por el bien personal y el de la familia.

Este relato es interesante porque en él se nos presenta ya la guerra avanzada y con todas sus consecuencias. Ya no es la guerra de otros, completamente abstracta y teórica, como veíamos en *Il tricolore di Fedele*. La implicación en primera persona, el sacrificio del soldado y de su familia y la larga duración de la guerra hacen tambalearse los grandes ideales en los que se creen. La realidad no se corresponde con la imagen abstracta con la que se bombardea a la población. Por eso, confesará el padre de Tapioca: “certi notti che non finivano mai, combattevo colle parole dei compagni cattivi e la voce della mia coscienza” (p.95). Messina humaniza al soldado sin quitarle un ápice de heroicidad.

Este relato es de los pocos en los que se habla de la vida del soldado: “Eravamo quasi sotto il fuoco. Né posta né rancio, certi giorni. Ma noi soldati (tutti padri di familia) avevamo più fame di lettere che di pane” (p.95). Pocas palabras, como vemos, y pesadas al milímetro con el fin de enfatizar el sacrificio del héroe y la sacralización de la familia.

Otro de los relatos centrados en la transmisión del mito de la Gran Guerra es *Massaro Vanni*<sup>12</sup>. Se trata de una historia ciertamente distinta a las que conforman *Personcine*, ya que no tiene como protagonista a un niño o adolescente; de hecho, la

---

<sup>12</sup> Este relato se retoma casi en su totalidad en *Dopo l’inverno* (1999). Sin embargo, se observan algunos cambios, probablemente marcados, como observa Danielle Bisch (2016), por estar destinado a un público infantil.

enseñanza se dirige a un hombre anciano: él aprenderá lo que significa la patria y el significado del reclutamiento de su hijo en el conflicto bélico. Por eso, mientras que, cuando se trata de niños, se parte de la premisa de su inocencia, de que hay que formarles, aquí se nos presenta a un hombre maduro que no aboga por la guerra, que no tiene una idea ni abstracta ni concreta de la patria y que considera que su hijo está desperdiciando su vida y, en cierto modo, también la del padre que ha trabajado toda su vida para dejarle unas tierras. Un hombre que, al principio, encarna todo lo que Messina denigra, incluso prefiere que su hijo esté en América a que vaya a la guerra<sup>13</sup>.

En consonancia con esta manera de pensar, Messina nos lo pinta con tonos muy negativos: es un hombre nada simpático, hasta despreciable, asocial y testarudo. Su lento adoctrinamiento hará de él no solo un patriota, sino también una mejor persona. Ahí está el objetivo pedagógico de Maria Messina. Es primero el hijo el que, por carta, le dará sus buenas razones, en un italiano poco ortodoxo, para ir a la guerra y defender a la patria:

Sono venuto qui ancheio accciare chi fa offesa al nostro paese chenon è piccolo come il vostro campicelo esi stende dopo il mare edopo le montagne. Voglio fare vedere ancheio seli itagliani sono buoni solamente a sonare il mandolino come dicono dessi. (p.101).

Estamos ante un joven que es plenamente consciente de la guerra como una experiencia nacional, colectiva, que tiene que ver directamente con su persona: una conciencia nacional que está a la base del individuo (Sapegno, 2012).

El solo hecho de que su hijo haya ido a la guerra hace que cambie sensiblemente su situación en el pueblo, la gente será más solidario con él: “Ora che gli sapevano il figlio alla guerra, le donne e i monelli non avevano più il coraggio di canzonare massaro Vanni che la sera tornava tardi dal suo campetto” (p.102) e incluso le llevarán comida.

Massaro Vanni poco a poco se irá interesando por una guerra

---

<sup>13</sup> La perspectiva de Messina sobre este tema es clara no solo en este relato: emigrar no ennoblece, no beneficia a la comunidad; ir a la guerra es un acto más digno de admiración, un deber hacia la familia y a la sociedad.

que antes no consideraba suya: todos los días acudirá a la lectura en alto del periódico e irá aprendiendo sobre el conflicto mundial. Sus ojos se van abriendo lenta pero irrevocablemente a un mundo desconocido y despreciado. Al principio, lo hace solo por tener noticias de su hijo; poco a poco va siendo adoctrinado a través sobre todo de noticias sobre el valor y la solidaridad de los soldados, con el relato de las hazañas italianas en la batalla: historias que le terminarán pareciendo maravillosas (p.104). De nuevo, en este relato no aparecen los actos más sangrientos, la violencia cuerpo a cuerpo en las trincheras<sup>14</sup>.

Es interesante constatar aquí cómo el adoctrinamiento de massaro Vanni se hace a través de la lectura colectiva del periódico. A gran parte de la población, incluidas las clases más bajas e incluso, como es este el caso, analfabetas, la idea que se tiene de la Grande Guerra es la que se recibe a través de los medios. Una información ciertamente manipulada por un gobierno claramente interesado en la movilización de soldados. Hay unos intereses que defender por lo que no conviene presentar la otra cara del frente, la menos idealizada, la más cruenta, la de la lucha en las trincheras, la de la muerte. La prioridad es no alarmar a la población y fomentar el reclutamiento. ¿Cómo? Con la tradicional retórica de la guerra: el orgullo de ser italianos y el valor de los soldados<sup>15</sup>.

Parafraseando a Paul Fussell (2000), Zagrandi explica las razones para esta falta de información durante la guerra:

le persone rimaste a casa difficilmente avrebbero potuto avere la giusta percezione di quanto accadeva al fronte per ragioni attribuibili non solo alla reticenza della stampa, colpita dalla censura, ma anche dalle condizioni di quella guerra che erano

---

<sup>14</sup> La muerte sí que aparece en estos relatos de Maria Messina, pero siempre sin detalles, como vemos en *La sorellina* Messina: “Il padre era morto: lassù, in un ospedaletto da campagna. Uno fra i primi devotamente accorsi alla chiamata, uno fra i primi a cadere” (p. 53).

<sup>15</sup> Esta es la información que ha recibido también Maria Messina y que transmite a los niños. Por otro lado, la autora es consciente, sobre todo a medida que avanza la guerra, que hay que dar a los más pequeños también una esperanza para seguir adelante, una razón para tanta muerte, para tanto sufrimiento.

nuove rispetto ai conflitti che l'avevano preceduta. Inoltre i soldati che scrivevano dal fronte evitavano di dire davvero la verità per non allarmare più di quanto già lo fossero le famiglie a casa (Zangrandi, 2015: 198).

Con el tiempo, el adoctrinamiento de massaro Vanni se va abriendo camino:

Sentiva gonfiarsi il povero cuore intirizzito [...] sentiva confusamente che questa Patria, alla quale tutti i meglio giovani accorrevano, per la quale suo figlio l'aveva tradito, doveva essere un'idea così bella e così grande come lui -pover uomo più secco e più torto di un toppo- non poteva riuscire a comprendere (p.105).

Así va superando la rabia contra la guerra y “nel cuore, assieme alla speranza, rinasceva il corruccio contro il figlio che aveva seguito le fantasticaggini dei giornali, senza un pensiero per lui” (p.106).

El relato llega a su fin con el pueblo que se alza en fiesta para recibir a los soldados que vuelven del frente: banderas, música, alegría y sentido de pertenencia, de fraternidad entre todos. Se les recibe como héroes: el alcalde les invita a comer, les condecora con medallas, porque son héroes: ellos han visto la muerte. Es ahora que el padre va a entender el verdadero sentido de una patria como comunidad a la que se pertenece, como algo grande; por lo que se sentirá avergonzado de su gran egoísmo: ahora el corazón se colma de alegría y de orgullo y consigue finalmente llorar.

##### 5. DEL HÉROE DE GUERRA AL PEQUEÑO HÉROE COTIDIANO

Estos padres e hijos ausentes, soldados en una justa guerra para salvar a la Patria, son portadores de unos valores que son dignos de admiración también fuera del conflicto, en el día a día. Al igual que salvan a sus compatriotas, ellos serán los que pongan orden en su familia fragmentada y abocada a la miseria tras su partida a las trincheras. Su vuelta a casa devuelve a padres e hijos a la normalidad, en el sentido de justicia con ellos, como en *Tapioca*, cuando el padre librará a su hija de trabajar como sierva a solo

trece años y a verse despreciada y humillada por la familia que la ha contratado. Los héroes nacionales son los ejemplos con los que modelar a los niños, porque, como afirma la escritora siciliana en el relato *Bugie*, “Le virtù, messe in pratica fin da piccoli, diventano altrettante abitudini dello spirito” (p.81).

De los héroes de guerra los niños tienen que aprender muchos valores, el primero, el sacrificio, representado claramente en *La sorellina*, “perché il sacrificio dell’uno rendesse più facile il camino dell’altro nella via dell’avvenire” (p.65). A todos estos niños se les pide que no piensen solo en sí mismos, que también ellos, en la medida de lo posible, hagan el bien a la sociedad, colaboren como puedan, no piensen solo en su situación, en su miseria, en cómo salir adelante, sino que pongan por delante los intereses sociales y velen por ellos. Hasta en el día a día más miserable, en medio de una terrible guerra que afecta a todos, hay un espacio para actos heroicos. Basta con quererlo y no ser egoístas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolotta, L. (2006). *Maria Messina (1887-1944)*. Mistretta: Ed. di Il Centro storico.
- Bernardini Napoletano, F. (1998). Scritture femminili per l’infanzia tra Ottocento e Novecento. En *Inchiostri per l’infanzia: letteratura ed editoria in Italia dal 1880 al 1965*, (pp.13-19). Roma: De Luca.
- Bisch, D. (2016). *I motivi dell’emigrazione e della guerra nell’opera di Maria Messina*, (Tesis de maestría). Universidad de Islandia, Recuperado de:  
<https://skemman.is/bitstream/1946/24137/1/Danielle%20Bisch%20%20BA-ritger%C3%B0.pdf> [Fecha de consulta: 4/01/2017].
- Boero, P. & De Luca, C. (1995). *La letteratura per l’infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Bravo, A. (2010). L’esperienza della prima guerra mondiale. *Centro di Ricerca per la Pace di Viterbo*. Recuperado de:  
[http://www.aadp.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1065:lesperienza-della-prima-guerra-mondiale-&catid=80:conflitti&Itemid=68](http://www.aadp.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1065:lesperienza-della-prima-guerra-mondiale-&catid=80:conflitti&Itemid=68) [Fecha de consulta 27/12/2016]
- Colin, M. (2012). *La Grande Guerre racontée aux enfants italiens*. Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e

- siècles). Recuperado de halshs-00779765. [Fecha de consulta 14/02/2017]
- Fussell, P. (2000): *La Grande guerra e la memoria moderna*: Bologna, Il Mulino.
- Isnenghi, M. (2014). *Il mito della Gran Guerra*. Bologna: Il Mulino.
- Martín Clavijo, M. (2015). La infancia y Sicilia: la denuncia en la narrativa de Maria Messina. *Scrittrici d'infanzia. Dai libri per bambini ai romanzi per giovinette* (93-112). Bari: Progedit.
- Meda, J. (2001). Il Corriere va alla guerra. L'immaginario del «Corriere dei Piccoli» e le guerre del Novecento (1912-1945). *Storie e documenti*, 2001/6, 97-108.
- Messina, M. (1999). *Personcine*. Palermo: Sellerio.
- Pausini, C. (2001). *Le «briciole» della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*. Bologna: Clueb.
- Sapegno M. S. (2012), Sulla soglia: La narrativa di Maria Messina. *Altrelettere*, Recuperado de <http://www.altrelettere.uzh.ch> [Fecha de consulta 5/12/2016]
- Senardi, F. e Capecci, G. (2014). 1914-2014 Raccontare la Grande Guerra: la voce degli scrittori. *Altritaliani nel Centenario della Prima guerra mondiale*, ottobre 2014. Recuperado de <http://www.altritaliani.net/spip.php?article2043> [Fecha de consulta 2/12/2016]
- Serao, M. (1916). *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915-Marzo 1916*. Milano:Treves.
- Zangrandi, S. (2015). Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao in *Parla una donna. Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 22, 195-214 Recuperado de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CFIT.2015.v22.50958](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFIT.2015.v22.50958) [Fecha de consulta 23/11/2016]



“LA VOZ DORMIDA” DE RENATA VIGANÒ:  
AUSENCIAS FEMENINAS EN EL MARCO  
DE LA LITERATURA RESISTENCIAL ITALIANA  
TRADUCIDA EN ESPAÑA  
THE SILENT VOICE OF RENATA VIGANÒ: FEMALE  
ABSENCES IN THE ITALIAN RESISTANCE NOVEL  
TRANSLATED IN SPAIN  
Maria Isabella MININNI  
*Università di Torino*

*Resumen:* Renata Viganò (1900-1976) es una de las voces femeninas más importantes de la literatura documental y de memorias de la posguerra italiana. En su obra *L’Agnese va a morire* (Einaudi, 1949), elogiada por Natalia Ginzburg e Italo Calvino y considerada como “novela oficial de la Resistencia” italiana, contó desde la perspectiva partisana la aventura bélica de una pobre lavandera de la tierra *emiliano-romagnola*, inconsciente y alejada de las cuestiones políticas que, casi por azar, tras la muerte del marido por mano de los nazifascistas, se convierte en sólido punto de referencia para los jóvenes rebeldes y colabora en las operaciones de las distintas brigadas hasta llegar al más extremo sacrificio. Este tardío *Bildungsroman* femenino se ha traducido a muchos idiomas, pero cuenta con una sola y vieja traducción en castellano realizada en Argentina en 1957. Contextualizando la novela en el marco de la literatura resistencial italiana traducida en España, este trabajo quiere destacar las características de la novela de Renata Viganò hasta ahora desconocida en España.

*Palabras clave:* Renata Viganò, literatura resistencial italiana, mujeres partisanas, traducción.

*Abstract:* Renata Viganò (1900-1976) is one of the most important female voices in autobiography and memoir in post-war Italian literature. *L’Agnese va a morire* (*And Agnes chose to die*) (Einaudi, 1949) is considered the official novel of the Italian

resistance, she writes from a partisan point of view, the wartime story of a humble woman. When the Nazi-fascists kill her husband, unaware of the political situation, she becomes a point of reference for the groups of young partisans, collaborating with them and maintaining relations with many rebel formations in her area, until her last sacrifice.

As a late female *Bildungsroman*, *L'Agnese va a morire* (*And Agnes chose to die*) was translated into 10 languages but only one Castilian translation, done in Argentina in 1957.

Contextualizing the novel in the broader frame of Italian resistance literature translated into Spanish, this work aims to highlight the features of the book written by Renata Viganò that seems to have resisted the Spanish readership up to now.

*Key words:* Renata Viganò, Italian resistance literature, partisan women, translation.

En el marco de la literatura italiana del siglo XX, la escritura femenina relacionada con la experiencia y la memoria de la Resistencia representa un extraordinario conjunto de fuentes históricas aunque sigue sobreviviendo en formas dispersas y muy poco estudiadas; en todo caso, a pesar de que la historiografía literaria 'oficial' esté marcada por su casi total ausencia (Zancan, 1997: 223-224), los textos escritos por mujeres tras la trágica contienda que las vio colaborar de forma activa en el bienio 1943-1945, son de hecho abundantes y variados, siempre válidos testimonios de su participación constante y nunca excepcional en la experiencia histórico-política de nuestro dramático pasado reciente.

Es bien sabido que, en el período de la posguerra italiana, narrar los horrores de lo ocurrido y propugnar la paz se convirtió para muchos escritores en una necesidad creativa y a la vez en una obligación moral, que, en el caso de las mujeres, cobró un significado especial por ir unida a la toma de conciencia de su nuevo papel en la esfera pública. La guerra y sobre todo la fase resistencial representaron de hecho acontecimientos claves para el despertar de la conciencia femenina en relación con el distinto contexto que se iba perfilando en aquel momento y permitieron a la mujer – aunque el precio a pagar fue muy alto – la asunción de

un papel para ella todavía inédito en la sociedad civil y que, finalmente, le permitió redefinir las relaciones entre lo público y lo privado.

Por ello, en el panorama literario italiano de la segunda mitad de los años cuarenta – la edad del neorrealismo y de la cultura *engagée*, en la que contamos con figuras del calibre de Elio Vittorini, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Italo Calvino, Carlo Levi o Beppe Fenoglio, que relatan en sus novelas las atrocidades de la guerra – las escritoras de renombre como Natalia Ginzburg, Anna Banti, Elsa Morante o Alba De Céspedes empezaron a seguir en sus obras caminos más experimentales, decidiendo dejar de lado narraciones cuyo objeto principal resultaba ser el relato de los dramáticos acontecimientos bélicos recién ocurridos (Zancan, 1998: 104).

Hay, sin embargo, en ese nuevo horizonte literario, una voz femenina que se aleja de las demás y se distingue al mantenerse estrechamente vinculada a las características de la vanguardia neorrealista y al tema tratado por los más destacados novelistas masculinos de su generación: es la voz poderosa de Renata Viganò cuya obra titulada *L'Agnese va a morire*, publicada en Turín por la editorial Einaudi en 1949, fue durante mucho tiempo la única novela citada por la historiografía literaria como testimonio de la participación activa de las mujeres en la lucha por la libertad contra el opresor.

Para situar este texto, “il più felice dei romanzi partigiani” (Saccenti, 1986: 604), es oportuno recordar que entre las obras femeninas olvidadas y menospreciadas, basadas en la experiencia resistencial italiana, podemos distinguir formas de escritura definidas ‘privadas’, como los diarios, las memorias, las autobiografías y las cartas (citamos de paso las memorias de Ida D’Este en *Croce sulla schiena* de 1953 o el diario *I giorni veri* de Giovanna Zangrandi publicado en 1963), así como formas de escritura que, en cambio, podemos calificar de ‘públicas’ (Zancan, 1997: 224). De éstas últimas forma parte el conjunto cuantioso, aunque disperso, de cuentos breves publicados en la década de los cuarenta en las terceras páginas de periódicos de manifiesta orientación política, como *L’Unità* o *Rinascita*, o en revistas, como la antifascista *Mercurio* fundada y dirigida por Alba de Céspedes desde 1944 hasta 1948. No obstante, entre las

escrituras ‘públicas’, la única novela de narrativa resistencial escrita por una mujer resulta ser justamente *L’Agnese va a morire* de Renata Viganò.

Nacida en Bolonia en 1900, en el seno de una familia de la pequeña burguesía, Viganò publicó muy precozmente siendo niña todavía, un par de desafortunados libros de poesía (*Ginestra in fiore*, 1912 y *Piccola fiamma*, 1915) pero su carrera literaria dio un gran salto en la edad de la madurez cuando en 1949, nada más salir *L’Agnese va a morire*, alcanzó el éxito recogiendo los elogios de una parte de la crítica que en los primeros decenios de la República consideró su novela como uno de los textos canónicos destinados a la transmisión de la memoria resistencial italiana.

Viganò vivió en primera persona el movimiento de Resistencia de su región: fue correo de enlace y partisana con el grado de teniente y con el nombre de guerra “Contessa”, colaboró en la prensa clandestina, trabajó como enfermera en las brigadas que operaban en los valles de Comacchio –la misma zona de guerrilla en la que se desarrolla la historia de Agnese en su novela epónima– y se unió como combatiente al grupo de rebeldes guiado por su marido, el periodista y escritor Antonio Meluschi.

En una entrevista para el diario *L’Unità*, al recordar aquellos momentos Renata dice:

Non ero più giovane. Sapevo ormai tutto intorno alla guerra, e avevo un marito, un bambino, una casa. Così, quando mio marito andò via partigiano, presi il bambino, lasciai a casa la roba e la paura, e fui partigiana anch’io (Viganò, 1949c).

A raíz de los acontecimientos que siguieron al Armisticio del 8 de septiembre de 1943 y al comenzar la lucha armada de los rebeldes – *i partigiani* – contra el invasor alemán, Renata Viganò empezó su aventura combatiendo por la libertad al lado del marido “la cosa più importante nelle azioni della mia vita”, según ella misma afirma. Acabada la sangrienta contienda en la que participó activamente, Viganò quiso fijar sus recuerdos en la escritura: “Mi ritrovai alla fine della guerra con un’immensità di cose da dire e con il dovere e l’amore di dirle” (Viganò, 1949a) y así nació la historia de Agnese. Como comenta la autora en un

artículo titulado *La storia di Agnese non è una fantasia*, publicado en las páginas del periódico *L'Unità* el 17 de noviembre de 1949, la mujer que le inspiró el perfil de la protagonista procedía de la realidad vivida:

La prima volta che vidi l'Agnese, o quella che nel mio libro porta il nome di Agnese, vivevo davvero un brutto momento. [...]. Mio marito l'avevano preso le SS a Belluno, non ne sapevo più niente [...]. Venne l'Agnese, un giorno che stavo giù nel greto del fiume a guardar giocare il bambino [...]. L'Agnese mi arrivò vicino con i suoi brutti piedi scalzi nelle ciabatte. [...] ero tanto piena di odio e di pena che mi fecero schifo. Poi intesi la sua voce che diceva: «È lei la Contessa»? e allora tutto cambiò colore: mai il mio nome di battaglia mi aveva dato tanta gioia a sentirlo pronunciare (Viganò, 1994: 243).

*L'Agnese va a morire* es la primera novela italiana que, con su título casi programático, pone en escena a la mujer como protagonista en la guerra partisana y, aunque Viganò no consiguió alcanzar el prestigio de sus contemporáneos, algunos críticos militantes (Falaschi 1976, 1984, Asor Rosa, 1988, Baldini, 2008) concuerdan al reconocer que en su obra la heteronomía política se manifiesta con mayor evidencia y autenticidad que en otros escritores muy conocidos y apreciados, como Italo Calvino por ejemplo, cuya obra *Il sentiero dei nidi ragno* de 1947, fue y sigue siendo considerada una de las novelas más significativas sobre el tema de la que algunos historiadores – desatando polémicas – definieron como “guerra civil” (Pavone 2006).

Hay que subrayar que el de *L'Agnese va a morire* se considera como un caso anómalo –y único– en el marco de la literatura resistencial italiana por más razones: antes de todo la protagonista de la novela no es un partisano, como solía ser, sino una partisana; además su breve historia de sacrificio y abnegación está contada por una mujer que no inventa nada, sino que narra y describe –a veces de forma pormenorizada– sucesos que conoce por haberlos vivido en su propia carne. Y no sólo eran mujeres la autora y la protagonista de su historia: fue una mujer incluso quien acogió con entusiasmo la obra cuando Viganò la propuso para la publicación en la Einaudi: Natalia Ginzburg, entonces redactora

en la prestigiosa editorial turinesa, al leer el manuscrito decidió aceptarla sin considerar necesario pedirle el parecer a Elio Vittorini cuya última palabra para la selección de las obras inéditas resultaba ser siempre determinante. El 27 de octubre de 1948, Ginzburg escribió una carta a Viganò expresándole su apasionado juicio: “Magnifico stile misurato, sobrio, magnifici effetti di paesaggio... Da farsi, da farsi, da farsi”.

Cuando la obra salió en 1949, le fue otorgado enseguida el premio literario Viareggio con el que habían sido galardonadas el año precedente Elsa Morante y Sibilla Aleramo. Muy pronto la novela alcanzó el éxito y fue traducida a más de diez idiomas aunque en castellano sólo cuenta hasta ahora con una versión argentina, casi desconocida en España, titulada *La Agnese va a la muerte*, realizada por Juan José Coco Ferraris en 1957 para la editorial Platina.

*L’Agnese va a morire*, según dice Calvino, era el libro más apreciado y leído en la Unión Soviética a principios de los años 50 (Calvino, 1995: 2433-2434) y en Italia –aunque ahora del todo olvidado si excluimos las lecturas recomendadas para los alumnos de la escuela– mantuvo gran notoriedad hasta los años setenta: el político y periodista Franco Calamandrei lo definió “il miglior libro che la nostra narrativa ci abbia dato sulla guerra di liberazione [...], uno dei libri più importanti scritti da noi dopo il fascismo” (Calamandrei, 1949), el crítico Giovanni Falaschi lo etiquetó como “Romanzo ufficiale della Resistenza” (Falaschi, 1976: 76) y el escritor Sebastiano Vassalli lo consideró “una delle opere più limpide e convincenti che siano uscite dall’esperienza storica e umana della Resistenza” (Vassalli, 1974: 1).

Casi treinta años después de su publicación, en 1976, la historia de Agnese fue llevada a la gran pantalla por el ilustre director de cine italiano Giuliano Montaldo: en ese mismo año Renata Viganò murió sin haber podido ver la fiel adaptación de su novela para el más amplio público de espectadores en salas de cine.

La “modernidad” de *L’Agnese va a morire* se apreció desde su primera aparición en la figura de la protagonista misma: una heroína muy poco heroica, una mujer mayor, pobre, retraída pero firme, tranquila y casi infantil por su total desconocimiento de los hechos políticos –en principio los considera “cose da uomini”

(Viganò, 1994: 22)– que, no obstante, decide adherir activamente y por completo a la causa antifascista después de que los nazis le matan al marido, anciano y enfermo. A partir de ese momento, Agnese, dolorida y dispuesta a colaborar con las fuerzas que se oponen al opresor, se junta con los jóvenes rebeldes –“i ragazzi” como suele llamarles– hasta convertirse en el símbolo mismo de un mundo humilde y ofendido que reacciona a la violencia sufrida con los medios que tiene a su alcance y con una fuerza interior primordial mucho más fuerte que la conciencia política misma. Entre los partisanos la mujer se mueve sirviéndoles de forma natural, desempeñando su tarea como una necesidad, sin construcciones ideológicas o intelectuales, sino solamente por instinto humano de justicia:

L’Agnese è la sintesi, la rappresentazione di tutte le donne che sono partite da una loro semplice chiusa vita di lavoro duro e di famiglia povera per aprirsi un varco dopo l’altro nel pensiero ristretto a piccole cose, per trovarsi nella folla che ha costruito la strada della libertà (Viganò, 1976: 143).

En *L’Agnese va a morire* el tema de la contienda –central en muchas obras de protagonistas masculinos– se manifiesta a través de unos contenidos que relatan, más que las acciones, sus efectos, de modo que la guerra se convierte en el espacio de las transformaciones: los hechos trágicos modifican a las personas y transforman los lugares. Al comienzo Agnese se sitúa en el nivel más bajo del conocimiento político, “dove è difficile distinguere [...] tra istinto e coscienza” (Asor Rosa, 1988: 156); como ya se ha dicho, ella no es sino una anciana mujer, una lavandera sin formación alguna, callada y áspera, representada en la primera parte del relato como una fuerza sin pensamiento, guiada en sus elecciones y en sus acciones por el marido Palita que parece ser su única posibilidad de ‘ver’ lo que ocurre, el ‘filtro’ que Agnese precisa para valorar los hechos: a lo largo de la novela, después de su muerte en mano de los nazis, Palita aparece a menudo en las ensoñaciones de Agnese –siempre en los momentos más difíciles– para aconsejarle el camino a seguir, para darle consuelo y ánimo, hasta convertir el sueño mismo en un verdadero *leitmotiv* que acompaña a la protagonista hacia el lento desarrollo

de la conciencia política; poco a poco, la anciana mujer va formando su propia visión del mundo, la guerra modifica su actitud y en su mente va formándose paso a paso la reflexión atenta sobre los sucesos que la contienda desencadena:

Adesso [...] potrebbe parlare con Palita. Sapeva molto di più. Capiva quelle che allora chiamava «cose da uomini», il partito, l'amore per il partito, e che ci si potesse anche fare ammazzare per sostenere un'idea bella, nascosta, una forza istintiva, per risolvere tutti gli oscuri perché, che cominciano nei bambini e finiscono nei vecchi (Viganò, 1994: 165-166).

Agnese por fin aprende a decidir y se enfrenta a la dura realidad guiada ya no solamente por la memoria del amado marido sino por sus propias convicciones, íntimamente orgullosa por prestar su obra hasta el final, hasta el sacrificio de su propia vida: “Lei adesso lo sapeva, lo capiva” (Viganò, 1994: 166).

En realidad, el libro de Viganò narra la experiencia –aunque más trágica– de la autora misma, tratando vivencias ya lejanas en el tiempo, objetivadas en la forma-novela y puestas a distancia gracias a la intermediación de la figura de Agnese. La escritura literaria es para Viganò –como por otra parte para muchos otros escritores neorrealistas– el espacio expresivo que le permite mantener a la vez la memoria de una experiencia acabada como recuerdo del pasado y la conciencia orgullosa de haber vivido algo excepcional por su gran valor ético. Así pues, la de Agnese no es sino una historia ejemplar que merece la pena ser contada con afán documentario.

De hecho los personajes que habitan la novela de Viganò no consiguen nunca mantenerse en primer plano y aunque Agnese es el personaje alrededor del que se desarrolla la Historia, hombres y mujeres –ella incluida– se mueven todos con el mismo esfuerzo en un medio lleno de obstáculos naturales y a menudo inaccesible, que dificulta, cuando no impide, las acciones: la noche, el frío, el viento, el agua helada, la nieve son los elementos del ambiente que prevalecen en el paisaje monótono y áspero dibujado por la autora, siendo la atrocidad de la guerra el eje verdadero del cuento.



La escritura de Viganò, antirretórica, implacable, concisa y escueta no deja nunca espacio al intimismo; los diálogos son escasos y reducidos a lo estrictamente necesario; la partitura léxica apoya en la parataxis asindética dominante y recurre a la lengua hablada caracterizada por las expresiones idiomáticas sacadas de la cotidianidad, al dialecto que revela abundantes coloquialismos y al idiolecto de cada uno de los “rebeldes”.

El conjunto de estas variaciones diastrático-diatópicas pone de manifiesto la relación que hay entre el lenguaje ‘ampuloso’ del fascismo y la jerga de la Resistencia: la fuerza cohesiva del seudónimo para los partisanos, la ausencia de nombres para los fascistas, la siniestra mimesis del habla de los alemanes y la pregnancia del sistema de imágenes adoptado por Viganò son el telón de fondo en el que, con ritmo siempre más rápido, se desarrollan los sucesos protagonizados coralmente por la anciana lavandera, los jóvenes rebeldes y la masa anónima del pueblo campesino.

Desde el punto de vista lingüístico es interesante detenerse en los términos y en las imágenes recurrentes a lo largo de la novela – los ‘trapos’ de Agnese, la lavandera que que acaba por aparecer ella también *un mucchio di stracci* –, en los vocablos que identifican hechos y figuras, y en los idiotismos propios de la lengua hablada en su variedad diacrónica a fin de considerar la dificultad que conllevaría hoy para un traductor la tarea de verter al castellano ese texto, tan arraigado en la historia italiana (y regional) desde el punto de vista social, cultural y político: citamos a título de ejemplo las palabras *partigiano*, *compagno*, *camerata*, (con significado opuesto al español), *resistente*, *clandestino* (con significado laudatorio), *rastrellamento*, *kaputt*; los verbos *segare*, *sfollare*; las locuciones *fare fuori*, *fare piazza pulita*, *non essere buono/a* (para hacer algo); los antropónimos que ‘personifican’ máquinas de guerra como *Pippo* (avión bombardero incursor); seudónimos connotados como *Zero*, *Giglio*, *La Disperata*, *Clinto* o palabras que adquieren significados específicos y distintos en este contexto como *caserma*, *bonifica* etcétera.

Más allá de la complejidad que el texto presenta por las razones que acabamos de ver, la ausencia de *L’Agnese va a morire* entre las obras de tema resistencial traducidas al español

no sorprende ya que las más logradas y conocidas entre ellas, es decir, las de Italo Calvino, Beppe Fenoglio, Luigi Meneghello – por cierto, todos autores masculinos– se dieron a conocer muy tarde en España, a partir de los años 90 y lo cierto es que no resulta traducida ninguna obra sobre la contienda escrita por mujeres: así la “voz dormida” de Renata Viganò se acompaña a la de Giovanna Zangrandi, Teresa Noce, Maria Luigia Guaita o Ada Gobetti que contaron sus experiencias de “resistentes” en Italia mientras en España reinaba el tiempo de silencio para otras voces femeninas, obligadas a cruzar el océano para hacerse oír.

Observando el conjunto de obras italianas de tema resistencial traducidas en España, notamos que entre 1960 y 1970 se publicaron en castellano *Fausto e Anna* de Carlo Cassola (Seix Barral, 1961), *Il clandestino* de Mario Tobino (Plaza y Janés, 1966) y, en catalán, textos más comprometidos como *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi (Vergara, 1964, publicado también en castellano por Alfaguara en 1980), *Il compagno* de Cesare Pavese (Ed. 62, 1967) y *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola (Ed. 62, 1968, publicado en castellano por Barataria en 2007). Las demás novelas y recopilaciones de cuentos que narran los sucesos de la Resistencia, adoptando una actitud militante desde el punto de vista ideológico, aparecieron en las editoriales españolas mucho más tarde, en los años 90 como ya se ha dicho; entre otras recordamos *Il sentiero dei nidi di ragno* y *Ultimo viene il corvo* de Italo Calvino (publicados los dos en 1990 por Tusquets), *Uomini e no* de Elio Vittorini (Arena Libros, 2003), *Una questione privata* de Beppe Fenoglio (apareció antes en catalán editado por Empúries en 1988 y luego en castellano por Barataria en 2004), *I piccoli maestri* de Luigi Meneghello (Barataria, 2008) y, más recientemente, *Il partigiano Johnny* otra conocida obra del piemontés Beppe Fenoglio (Sajalín, 2013).

Claro está –como explica Assumta Camps– que antes de la segunda mitad de los años sesenta era impensable que en España se pudiese traducir o tan solo hablar de un escritor comunista militante, debido al papel fundamental desempeñado por la censura a la hora de condicionar la selección, traducción y recepción de autores extranjeros (Camps, 2009). Esto explica la tardía aparición de los textos de tema antifascista y resistencial a los que acabamos de referirnos.

Sin embargo, y en conclusión, cabe recordar que a finales de los sesenta fue traducida al español por la editorial Guadarrama una historia de la novela italiana de posguerra realizada por Giorgio Pullini en la que, a propósito de la novela de Viganò, leemos lo que sigue:

Desde Calvino hasta la Viganò, encontramos la misma mitología de términos [...]: partisano, *a priori*, significa héroe, y fascista, desertor; *a priori*, el odio de los primeros autoriza cualquier acción y la violencia de los segundos tiene siempre el matiz de un acto criminal” [...] Véase, por ejemplo, *L’Agnese va a morire*. Su aventura bélica se produce por azar: los nazifascistas le arrebatan el marido y se lo matan. Agnese, entonces, se siente herida en su más sagrado derecho de mujer y de esposa y toda su sangre se rebela contra una injusticia tan inhumana: para ella empieza el tiempo de la venganza, y se hace partisana. [...] Sus acciones obedecen a la mecánica de los hechos naturales [...] Incluso cuando mata (y mata a un alemán sólo porque éste le ha matado el gato), obedece a una determinación interna ajena a la razón, y se mueve casi inconscientemente (Pullini, 1969: 199-200).

Como acabamos de ver, las palabras de Pullini –tal vez las únicas en España que permiten conocer la obra de Renata Viganò y la historia de Agnese–, destrozan el tema y echan a perder el objetivo de la novela, reduciendo lo narrado a un cuento de aventuras protagonizadas por una mujer necia que sólo piensa en su venganza siendo manipulada por hombres violentos que aprovechan de sus escasas facultades de pobre ser primitivo. Este pasaje es considerablemente significativo y permite detectar un clima intelectual que todavía abogaba por el juicio tajantemente negativo en relación con obras políticamente comprometidas.

Sería pues interesante – ahora que la perspectiva histórica y social lo permite – rehabilitar y analizar con más detenimiento y sin filtros ideológicos este caso fascinante de tardío *bildungsroman* femenino que, en resumidas cuentas, narra la evolución forzosa y desesperada que sufre de repente el trajín cotidiano de una mujer simple y a su manera heroica, como hubo muchas en aquel infausto momento de la historia italiana: Agnese *va a morire* y lo sabe porque llega a su dolorida toma de

conciencia civil y política con la convicción necesaria, con su madura adhesión a las razones compartidas de la lucha para defender el valor supremo de la libertad y, como anuncia el título de la novela de Viganò, vislumbrando desde el principio el desenlace de su tormentosa aventura humana en el extremo e ineludible sacrificio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asor Rosa, A. (1988). *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Baldini, A. (2008). *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*. Torino: UTET.
- Battistini, A. (1982). *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*. Bologna: Bovolenta.
- Ballone, A. (2001). Letteratura e Resistenza in E. Collotti, R. Sandri F. Sessi (Eds.), *Dizionario della Resistenza*, II. Torino: Einaudi.
- Bianchini A., Lolli, F. (Ed.). (1997). *Letteratura e Resistenza*. Bologna: CLUEB.
- Bresciani, M, Scarpa D. (2012). Gli intellettuali nella guerra civile (1843-1945), en S. Luzzatto, G. Pedullà (Eds.), *Atlante della letteratura italiana*, III (pp. 703-717). Torino: Einaudi.
- Calamandrei, F. (30 de agosto de 1949). L'Agnese di Valpadana ha trovato la strada buona. *L'Unità*.
- Calvino, I. (1995). Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica, en Id. *Saggi. 1945-1985*. II. Milano: Mondadori.
- Camps, A. (2009). *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literaria*. Berna: Peter Lang.
- Camps, A. (2014). *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Daly, C. (1994). Dissimulation, female, embodiment and the Nation: Renata Viganò's "L'Agnese va a morire". *Carte italiane*, I(14), 98-109.
- Falaschi, G. (1976). *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino: Einaudi.
- Falaschi, G. (1984). *La letteratura partigiana in Italia, 1943-1945*. Roma: Editori Riuniti.

- Migliorini, B. (1975). *La lingua della guerra e della Resistenza*, in Id. *Parole e storia* (pp. 143-163). Milano: Rizzoli.
- Pavone, C. (2006). *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri
- Pullini, G. (1969). *La novela italiana de la posguerra*. Madrid: Guadarrama.
- Ribero A., Ricaldone L, (a cura di) (2011). *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*. Padova: Il Poligrafo
- Saccetti, M. (1986). Letteratura della Resistenza, en V. Branca (dir.). *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, III. (598-607). Torino: UTET.
- Sgavicchia, S. (2016). *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo novecento a oggi*. Roma: Carocci.
- Spellanzon S. (1961). Renata Viganò. Poeta popolare. *Letterature Moderne*, XI(6). 794-799.
- Vassalli, S. (1974). Introduzione, in R. Viganò (1994). *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi.
- Viganò, R. (1994). *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi (1947)
- Viganò, R. (1949a). Come nacque "L'Agnese". *L'Unità* (ed. milanese, XXVI, 211, 4 de septiembere).
- Viganò, R. (1949b). La storia di Agnese non è una fantasia. *L'Unità* (ed. milanese, XXVI, 270, 17 de noviembere), recogido en R. Viganò (1994), *L'Agnese va a morire* (pp. 243-246). Torino: Einaudi.
- Viganò, R. (11 de diciembre de 1949c), La bisnonna. *L'Unità*.
- Viganò, R. (1955). *Donne della Resistenza*. Bologna: S.T.E.B.
- Viganò, R. (1976). *Matrimonio in brigata*. Milano: Vangelista.
- VVAA. (1965). *Mille volte no! Testimonianze di donne della Resistenza*. Roma: Edizioni Unione Donne Italiane.
- Zancan, R. (1997). *L'esperienza, la memoria, la scrittura della donne*, en Bianchini A., Lolli F. *Letteratura e Resistenza* (223-237). Bologna: CLUEB.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi



LA VINDICACIÓN FUTURISTA DEL CUERPO  
FEMENINO: *UN VENTRE DI DONNA* DE ENIF ROBERT  
THE FUTURISTIC VINDICATION OF THE FEMALE  
BODY: *A VENTRE DI DONNA* BY ENIF ROBERT

Victoriano PEÑA SÁNCHEZ  
*Universidad de Granada*

*Resumen:* Enif Robert (1889-1974), destacada activista de la vanguardia femenina en la revista *L'Italia Futurista*, escribió, en colaboración con F.T. Marinetti, una única novela: *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico* (1919). Este libro insólito fue escrito en el fervor iconoclasta del primer futurismo bajo el signo del experimentalismo, pues su singularidad no sólo concierne al argumento (la narradora cuenta sin tapujos su enfermedad de útero y la operación a la que tuvo que someterse), sino también a su escritura, compuesta, de una parte, por las desinhibidas páginas autobiográficas de Enif Robert, y de otra, por las cartas que su amigo, el líder del Futurismo, le enviaba desde el frente para interesarse por su evolución. Un relato peculiar y raro en el panorama narrativo italiano de la época que, sorprendentemente, todavía está a la espera de una reedición.

*Palabras clave:* Futurismo, Enif Robert, Experimentalismo Literario, Cuerpo, Anexitis.

*Abstract:* Enif Robert (1889-1974), an outstanding female avant-garde activist in the magazine *L'Italia Futurista*, wrote in collaboration with F.T. Marinetti, a single novel: *A ventre di donna: romanzo chirurgico* (1919). This unusual book was written in the iconoclastic fervor of the first futurist wave under the banner of experimentalism, because it not only concerns the argument (the narrator candidly recounts her uterine disease, anexitis, and the operation to which she had to submit) but her writing also consists both of Enif Robert's uninhibited autobiographical pages and of letters sent by her friend, the leader of Futurism, from the front to inquire and thereby inform himself

of her condition. A peculiar and rare story in the Italian narrative panorama of the time that surprisingly still awaits reprinting.

*Key words:* Futurism, Enif Robert, Literary Experimentalism, Body, Anexitis.

El gran hallazgo literario de la novela *Un ventre di donna*, que condensa el impacto reivindicativo de Enif Robert dentro del futurismo, se encuentra en el binomio que la autora enuncia en la introducción, cuando defiende que ser mujer dentro del movimiento de vanguardia, es decir, ser una verdadera “*donna futurista*”, consiste en la suma de “CORAGGIO + VERITÀ”, que, en el caso concreto de su libro, no significa otra cosa que “[...] il coraggio di affrontare la verità nuda e brutale, quella del corpo, non dell’anima” (Bello Minciocchi, 2012: 363). Se aleja así de las prácticas literarias del resto de las futuristas del primer momento (de Fulvia Giuliani a María Ginanni, de Irma Valeria a Rosa Rosà) que, de manera aislada, se habían centrado en argumentos espirituales y, en su mayoría, de carácter esotérico y en gran medida deudoras de cierta estética finisecular, razones por las que se les conocía como las “*scrittrici azzurre*”. Enif Robert, en cambio, se posiciona en el terreno del realismo: “No! Tutto già detto, di sentimenti estetici, di ondeggiamenti aerei nello spazio azzurro: tutto da dire, invece, delle realtà di ogni giorno, delle sinuosità che la vita torce e ritorce senza posa nelle anime nostre tormentate. È questo, dunque, che dobbiamo affrontare” (Robert, 1919: XIII). El resultado literario de este relato de Enif Robert, absolutamente singular y novedoso, se centra “sulla sua corporeità femminile assunta in termini esemplari e assolutamente originali nel panorama delle contemporanee sodali futuriste”, cuya literatura construía fundamentalmente imaginarios fuera de la realidad “senza compromissione alcuna con tinture di iodio, bisturi o depilazioni” (Bello Minciocchi, 2012: 377-378).

La introducción al volumen (datada un año antes, concretamente en marzo de 1918), firmada también “incondizionatamente” (es decir, aprobada y respaldada) por el mismo Marinetti, es un texto cuya singularidad en el panorama de la literatura femenina italiana del momento (incluido el filón futurista) está fuera de toda duda por el tono desafiante y



reivindicativo que asume acerca del papel de la mujer en el terreno artístico y más concretamente en la creación literaria, convirtiendo su cuerpo (el cuerpo de la escritora redimensionado desde la perspectiva del útero enfermo) en el protagonista indiscutible de su obra desde un prisma descarnadamente realista, lejos de subterfugios y artificios retóricos que puedan enmascarar o incluso tergiversar la verdad desnuda: “Rendere la verità, la VERITÀ, senza il groviglio di veli e di lievi accomodamenti che la deformano rendendola... graziosa. Ecco: la verità non può essere soltanto graziosa” (Robert, 1919: XIII-XIV)<sup>1</sup>.

*Un ventre di donna* es, en realidad, una novela heterogénea y, en cierto sentido, experimental, puesto que, al reunir materiales narrativos caracterizados por la diversidad que corresponde a su doble autoría, el resultado literario es, cuando menos, original, pues se mezclan estilos y géneros en un montaje que pone en paralelo la realidad y la metáfora, el relato y la escritura epistolar. El libro se estructura en dieciséis capítulos, en los que se mezclan confesiones autobiográficas (o aparentemente autobiográficas) escritas por nuestra autora como si se tratase de un diario, abundante correspondencia entre los dos autores del libro, algunas cartas y notas de su amiga, la actriz Eleonora Duse, una creación “parolíbera”, etc. Enif Robert describe en primera persona sus continuos ingresos en el hospital para someterse a diversas intervenciones quirúrgicas, con la inseguridad y el pánico que ello conlleva; cuenta, además, otras experiencias ajenas que sirven de ilustración de su frustrante patología y escribe encendidas cartas al Marinetti soldado en la trinchera italiana de la primera guerra mundial desde su lecho de convaleciente, donde reflexiona, entre otros argumentos, sobre la creación artística y la condición activa y reivindicativa de la mujer en el futurismo.

A lo largo de la obra, Enif Robert enarbola un símil de profunda evocación literaria al comparar las heridas en su vientre con las trincheras excavadas en la tierra en el frente de batalla. Su

---

<sup>1</sup> En este sentido, Enif Robert se posiciona en el rechazo al sentimentalismo característico de las proclamas marinettianas contra el romanticismo en literatura, rechazando en sus escritos el uso de símbolos decadentes y románticos y la referencia a los lugares comunes del sentimentalismo tradicional literario.

fe en la curación de su mal y en el valor regenerador y, en cierto sentido, curativo de la guerra constituye, de esta manera, “uno dei motivi di maggiore legame tra vita e morte presente nel libro e nella poetica [...] vitalistica, dell’autrice” (Bello Minciocchi, 2012: 367). Es más, nuestra autora, como activa y batalladora futurista, se rebela contra sus circunstancias de enferma y grita su deseo de querer estar en el frente junto a sus compañeros de vanguardia: “Che schifo, essere un utero sofferente, quando tutti gli uomini si battono!” (Robert, 1919: 25)<sup>2</sup>.

Afirmaciones como esta pueden hacernos creer, en un primer momento, como así lo ha hecho parte de la crítica, en la existencia de una cierta contradicción de la futurista, puesto que, por una parte, reivindica el papel de la mujer en la nueva sociedad en el debate que sobre la *querelle* feminista se desarrolla en *L’Italia futurista* en las primeras décadas del siglo<sup>3</sup> y al mismo tiempo admite la superioridad, también de índole intelectual, masculina. Enif Robert sigue, en este sentido, las ideas contenidas en el *Manifesto della donna futurista* (25 marzo 1912) de Valentine de Saint-Point. En oposición al “disprezzo” marinettiano a la mujer, la escritora francesa generalizará el mismo desprecio hacia ambos sexos, pues el género humano no se divide para ella en hombres y mujeres, sino en individuos fuertes y superiores, completos (es decir, poseedores de masculinidad y feminidad), por un lado, y por otro, los mediocres e inferiores, en cuanto que sólo son hombres o mujeres.

Hay varias afirmaciones sobre este particular ya sea en la novela [cuando el médico la define positivamente como “un

---

<sup>2</sup> Para mayor información sobre el papel de las escritoras futuristas durante este conflicto bélico, vid. mi artículo, “Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial: Feminismo, creatividad y regeneración social”, *Estudios Románicos*, 24 (2015), pp. 45-56.

<sup>3</sup> La polémica, como reacción al libro de Marinetti *Come si seducono le donne* (1917) (un escrito “igienico e legato alla guerra”, que, con un tono desinhibidamente misógino, pretendía ser un catálogo del arte de la seducción masculina) saltó a las páginas de la revista *L’Italia futurista* con los escritos de un importante número de las más activas futuristas del momento, destacando, entre ellas, las escritoras Enif Robert y Rosa Rosà, cuyo interés no se centraba exclusivamente en la función de la mujer en el ámbito literario, sino que derivó esencialmente hacia cuestiones de carácter sociocultural.

cervello troppo virile in un corpo femminile”<sup>4</sup> (Robert, 1919: 97)] ya sea en artículos en la mencionada revista como el titulado “Una parola serena” (30-X-1917); en ambos la idea de la autora, en correspondencia de nuevo con las proclamas de la futurista Valentine de Saint-Point, sería la de aunar lo mejor de cada sexo en un “equilibrio” *sui generis*:

Ebbene, per me, è invece tutta questione di equilibrio. Vi sono donne che una felicissima corrispondenza, una perfetta adesione d’animo e di sensi, rende deliziose quando si concedono in una “stanza di profumi e d’ombre” ma che sanno poi, a tempo opportuno, essere anche vive, coraggiose, forti, VIRILI, INTELLIGENTI, a fianco del loro maschio (cit. en Salaris, 1982: 108-109).

De hecho, a pesar de su enorme creatividad y su indudable inteligencia, parte de la crítica pone en duda la carga reivindicativa de Enif Robert en esta novela, pues, desde el principio, buscando el reconocimiento de su trabajo con la firma y la aprobación final de Marinetti, nuestra autora “viene a collocarsi in una posizione dipendente, in quanto non riesce a imporre la propria voce da sola, ma grazie al sostegno di un personaggio maschile” (Sica, 2005: 14).

Asimismo, habría que buscar en su filiación al futurismo y su amistad con Marinetti la comunión que se produce entre su condición de convencida atea y el descaro del movimiento de vanguardia al rechazar como *passatista* y deplorable el vínculo ancestral que la humanidad en general ha mantenido con el sentimiento religioso, declarándose, prácticamente desde sus inicios, como un movimiento fuertemente anticlerical. No sólo gritaba Apollinaire en su manifiesto *L’antitradizione futurista*, de 1913, que la humanidad, lejos de aspirar al más allá, era sólo un “appello all’oltre-uomo”, es decir, el hombre era solo “Materia o TRASCENDENTALISMO FISICO” (Apollinaire, 1994: 122); el

---

<sup>4</sup> De hecho, es interesante señalar que la “virilizzazione progressivamente più accentuata” del personaje corresponde a su vez a “un’adesione sempre più fiduciosa al futurismo”, proceso que culmina con la terapia basada en la escritura futurista que Marinetti le recomienda en el capítulo dedicado a la correspondencia entre ambos (Sica, 2005: 18).

mismo Marinetti en su manifiesto *La nuova religione-morale della velocità*, desdeñará la moral cristiana como castradora de la verdadera sensualidad del hombre moderno “svuotata di tutto il Divino” (Marinetti, 1994: 183), que abraza ahora la nueva moral futurista, basando sus creencias en el desprecio del peligro que reconoce como única divinidad “l’ebbrezza delle grandi velocità” (Marinetti, 1994: 185).

A menudo, en *Ventre di donna*, Enif Robert exhibe su ateísmo como orgullosa bandera, un elemento definidor de su personalidad, que responde a la educación recibida y a su ideal de la intrascendencia humana, una asunción de valores vitales que la alejan de los preceptos religiosos, incluso en los momentos en que su vida podía correr peligro. Este ateísmo se hace patente en la vigilia de su intervención quirúrgica cuando rechaza la ayuda consolatoria de la plegaria a la divinidad protectora. Cuando su amiga Eleonora Duse descubre en su mesita del hospital un libro sobre los milagros de la virgen de Lourdes, que le había llevado una anciana conocida de la familia, responde, esbozando una “risatina di scherno”: “No: affronto sola, senza conforti spirituali e divini, l’emozione di rischiare la vita” (Robert, 1919: 46-47). Lo deja claro en las palabras contundentes, que denotan una pretendida superioridad intelectual ligada a su ateísmo, escritas como reacción a la nota que Eleonora Duse le envía para darle ánimos (“Dio vede e provvede”) ante la inminente intervención quirúrgica:

Dio??? Che è, Dio? Dov’è? Non lo sento, né m’importa di sentirlo. Il conforto soprannaturale non ha per me alcuna importanza. [...] senza tremare, mi vertigina nel pensiero la vuota immagine del Dio barbuto venerato dalla gente ignorante, e la idea astratta di un Dio invisibile, creatore del mondo, forza superiore che governa i destini, venerata dai sapienti.

Nessuna considerazione in tal genere mi commuove. Non mi convinco affatto della necessità di aggrappare la mia anima ai sostegni della religione. Sta benissimo in piedi DA SÉ (Robert, 1919: 60-61)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Su condición de atea y futurista la reivindica incluso en un ejercicio literario que, a modo de “autonecológica”, escribe cuatro años antes de morir en la residencia de ancianos donde pasó el último periodo de su vida, conservando intacta, a pesar del paso de los años, su sana ironía: “A Bologna, nella Casa di

La peculiar escritura de *Un ventre di donna*, poblada de imágenes novedosas, irá cobrando carta de identidad futurista conforme avanza la narración, reproduciendo la técnica vanguardista de las palabras en libertad y acercándose al experimentalismo literario con el uso de atrevidas analogías para contar su experiencia traumática en el capítulo “Sensazioni chirurgiche”. Es precisamente en la descripción pormenorizada de todo el proceso preoperatorio, tanto en la antesala del quirófano como después, ya tumbada desnuda bajo la mirada de médicos y enfermeras, cuando nuestra autora muestra el significado literario del binomio “VERITÀ + CORAGGIO” que advertía como eje capital de su autoanálisis futurista en la introducción del libro. Enif Robert, con la libertad de una futurista sin complejos, con un lenguaje que se mueve al mismo tiempo entre la obscenidad impúdica y la comicidad sin prejuicios, describe con un realismo casi científico los pormenores de su experiencia hospitalaria. Un ejemplo ilustrativo de esta prosa desinhibida, ligado además a su orgulloso ateísmo, lo encontramos en la escena en la que una monja entra en la habitación de nuestra autora a repartir el correo en el momento en que la enfermera se prepara para tomarle la temperatura vaginal:

Le 15, ora del termometro.

Per malattie muliebri, la temperatura si prende vaginale. Dei finissimi termometri fatti apposta. Angelinin aspetta, per

---

riposo per artisti di prosa è morta Enif Robert Angiolini. Incenerita col rito crematorio, contenta di raggiungere il meraviglioso silenzio del ‘Nulla’. [...] Soddifattissima del suo Trapasso sereno accettato senza paure dell’al di là che non c’è e senza inutili rimpianti come cosa inevitabile e normale. Nata a Prato il 22 ottobre 1886, morta il [16 febbraio 1974] (Personè, 1988: 132). Además, su propia esquila mortuoria aparecerá en la novela, cuando, presa de la desesperación por la mejoría que no llega y el desdén insufrible del médico hacia sus constantes requerimientos para que le informe sobre la evolución de su mal, escribe con resignada ironía: “*Enif Robert muore a trent’anni, vittima della chirurgia. – Vuole essere cremata. Non preghiere, non fiori. – Ma un ringraziamento particolare della defunta all’Ill.mo Professore... Primato dell’Ospedale... che, operandola, ha saputo darle la vita eterna*” (Robert, 1919: 94).

toglierlo, i 5 minuti. Entra la suora della posta [...] C'è anche Lucia, da me. Vedendo l'infermiera, la suora comprende.

- Ah! povera signora! È l'ora del termometro, eh? Io pregherò il suo angelo custode che *ce n'entri solo poco poco!*

Lucia soffoca una risata, ma aspetta ansiosa una risposta *tremenda* a quell'infelicissimo modo involontariamente pornografico di entrare nel *santo* argomento.

- Sorella, non so se ella sia abituata a pregare gli angeli per questioni di tal genere. Ma ricordi, la prego, che io non ho angelo custode...

Confusione, rossore della poveretta, che se ne va mortificata...  
(Robert, 1919: 88-89).

El ritual preparatorio de la escritora, que terminará en la camilla esterilizada del quirófano, se desarrolla sin interrupción, descrito con una crudeza no exenta de cierta mordacidad y asumido determinismo ante la constatación descarnada de que la realización ceremoniosa de aquel conduce gradualmente a transformar un ser humano en un objeto casi inanimado ante la dura y fría realidad del bisturí:

Nella sala da bagno, la mia buona Agelinin [...] mi spennella il ventre di tintura di iodio, mi fascia.[...]

Mi slancio risoluta, passo rapido, nuda dalla cintola in giù, nella vastissima sala [...] Cerco i ferri con lo sguardo affascinato. Nulla appare [...]

Parlo allegramente, col medico, di arte, di letteratura, coricata nuda, spelata, aperta, senza più pudore, cosa morta fra le mani dei prossimi sezionatori [...].

Guardo per l'ultima volta il piccolo ventre puro, domani deturpato dalle cicatrici (Robert, 1919: 52-63).

La esperanza de la curación la reafirma en su voluntad de convertirse en una escritora futurista. Por ello, la segunda parte del volumen se aleja de la descripción de los miedos y el sufrimiento ligados a la intervención quirúrgica y se abre, con la puesta en práctica de los recursos típicos de la escritura futurista,

a la estética marinettiana: “Sensazioni chirurgiche”<sup>6</sup>, es un verdadero manifiesto del deseo de enfrentarse a la enfermedad con las armas literarias de la vanguardia, lo que ella denominó la “cura futurista”: “Voglio desiderare, desiderare, desiderare! Intensificare il desiderio fino allo spasimo, concentrarlo su uno scopo da raggiungere. Quale scopo? Eccolo: il più assurdo, il più difficile, il più lontano, quello di diventare... una scrittrice futurista!” (Robert, 1919: 135).

Tras la vuelta a la realidad, una vez superados los efectos de la anestesia, nuestra escritora se enfrenta a las molestas consecuencias de la operación con la vitalidad de una superviviente, aplicando la terapia prescrita por Marinetti. La escritura adquiere en esta fase de la obra un dinamismo y una sensualidad<sup>7</sup> inusuales, en los que colaboran el léxico y la sintaxis a partes iguales. Una reivindicación del deseo y de la carnalidad que ya se hizo presente en la comentada introducción a la novela, cuando la escritora de Prato reclama la pertinencia de expresar “con rude franchezza [...] il desiderio umano carnale quale te lo suggerisce la tua sensibilità, legittima e consapevole; parla del tuo diritto sensuale e fecondo” (Robert, 1919: XIII). En este sentido, se suceden momentos de intenso erotismo especialmente en la descripción de los baños de sol que nuestra narradora toma en la costa ligure para curar los puntos supurantes de la cicatriz. Enif Robert, o más bien la protagonista de la novela<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> Este texto ya se había publicado en *L'Italia futurista* (II, 11, 1917, p. 3), seguido posteriormente de otra destacada “tavola parolibera” sobre el mismo titulada “Malattia + infezione” (II, 19, 1917, p. 3).

<sup>7</sup> De nuevo esta reivindicación del deseo femenino se manifiesta cercano a las tesis esgrimidas por Valentine de Saint-Point en su *Manifesto futurista della lussuria* (11 gennaio 1913). Sin embargo, es indudable que la originalidad temática de la novela, al concentrar el deseo en el vientre arrasado por la enfermedad y la infección, produce “una ridefinizione della donna nella sua carne nei margini e nelle dimensioni di un’atrzione-repulsione che va al di là del desiderio positivo e forza di rigenerazione di Valentine di Saint-Point” (Ballardin-Sina, 2010: 99).

<sup>8</sup> El personaje (una viuda que, a pesar de las presiones para que vuelva a casarse, mantiene a un joven amante, Giulio, del que ni siquiera está enamorada) representa también a la mujer liberada y desinhibida en el terreno sexual, que por aquellos años reivindicaban las proclamas futuristas. Mientras espera paciente la llegada de su amante, la protagonista, lejos de dejarse tentar por lo celos, afirma: “[...] m’infischiovo assolutamente dei ritardi di Giulio [...] Ho i nervi di una donna non comune, nervi che pensano, vogliono, si

decidida a aplicar la “cura futurista” para superar cuanto antes el periodo de la convalecencia, se deja poseer por el sol, un fogoso amante, que con indiscutida autoridad se apodera de su cuerpo a través de sus heridas:

Nuda nella mia vestaglia aperta, mi corico su una sedia a sdraio e offro il mio ventre al sole.

L’astro incandescente manifesta subito la sua meravigliosa brutalità incivile avventandosi con furia selvaggia e senza diplomazie sulla mia ferita [...]

La mia ferita ferve di un’ansia precisa e confusa. La sento immensificarsi come se fosse la bocca di un vulcano. La guardo, e mi stupisco di trovarla così piccola [...] Tutto il sole, più vasto della terra, è nella mia ferita [...]

Mi sento affondare in una semi-incoscienza di svenimento, sotto la potenza massiccia del fuoco solare (Robert, 1919: 145-146).

A continuación, en el *crescendo* de la fascinación erótica y de la posesión metafórica con el astro rey, nuestra escritora, concentrando su atención sobre esa parte indefensa y enferma de su cuerpo, abstrayéndose del resto del entorno físico que la rodea despliega, con indudable maestría<sup>9</sup>, un diálogo entre el sol y su vientre de alto voltaje erótico:

#### IL SOLE

Apriti... Colerò una lava di forza nella tua forma convessa levigata succosa di frutto. La ferita che ti fu fatta da un ordigno inadatto non ha importanza. La chiuderò perfettamente, come si chiudono perfettamente le ferite aperte dal remo nel mare.

---

avvicchiano e si staccano, si arrampicano sull’impossibile, e che l’amore no può soddisfare” (Robert, 1919: 7).

<sup>9</sup> Marinetti llama ya la atención en su diario sobre la capacidad literaria de Enif Robert para narrar encuentros eróticos, en relación con las desinhibidas confesiones que le hizo al futurista sobre su intensa relación lésbica con Eleonora Duse, ricas de detalles y de contradicciones sobre su veracidad, que hacían exclamar al futurista: “Potenza straordinaria di fantasia e di menzogna cabottina in Enif” (Marinetti, 1987: 191). En cambio, en nuestra obra las referencias a la gran actriz italiana se circunscriben solo al afecto de la pura amistad.



## IL VENTRE

Ho dimenticato tutto... [...] Sono tutto aperto, offerto a te [...] sono tuo; fa di me ciò che vuoi [...] m'inalzo (*sic*) verso di te nella luce, rapito dal tuo ardore sradicante che appassionatamente mi succhia in te... Taglia! Ferisci! Lacera! Dilania! Spalanca! Sarò tuo a brandelli. Tuo. Infilzami! O stritolami! Carbonizzami! Così! Ancòra! Ancòra!... (Robert, 1919: 148-149).

En el capítulo “Manuale terapeutico del desiderio-immaginazione”, el fundador de futurismo aconseja a Enif Robert que, puesto que como prescribe su padecimiento, tiene que estar en reposo y no puede hacer uso de la capacidad regeneradora de la velocidad, ponga toda su voluntad en el poder de la imaginación y en la actitud positiva ante las embestidas desesperantes de la enfermedad. Debería, además, leer libros futuristas para entrenar y afinar la dialéctica con la que defender, frente a las objeciones del médico *passatista*, el poder curativo del futurismo, objetivo que se alcanza con la disciplina de la sugestión: “Dite cento volte ogni giorno: «*Sono guarita!*». E dopo l’undicesimo giorno sarete probabilmente guarita” (Robert, 1919: 166). Sin embargo, las recaídas son descorazonadoras y desatan en la escritora la rabia por su situación insoportable de inmovilidad, exacerbada además por el hecho de que su amigo, Marinetti, se está batiendo en esos momentos en el campo de batalla: “Sono sazia, satura di desideri, di immaginazione! Odio la posizione orizzontale, odio il mio letto e tutti gli oggetti che mi circondano! [...] Vorrei alzarmi, anadare in guerra, in trincea, sparare, uccidermi, finirla. Sono *stuuuufa!*” (Robert, 1919: 192).

El final se cierra con un relato alegórico (“Il ventre di un’altra donna”), que puede tener varias lecturas, dependiendo de la perspectiva desde la que se interprete. En él se narra la historia esquizoide de una hermosa mujer, bella pero enferma de “un male misteriosissimo e incomprensibile che le torturava il ventre” (Robert, 1919: 209), casada con el príncipe *passatista* Eutanasio De Ruderis, un noble decrepito, como sugiere su nombre. En contra de la opinión del marido, la mujer decide operarse y someterse a la intervención del gran cirujano Filanus y su equipo, compuesto por otros once médicos, todos despreciables

*passatisti*, que merodean y opinan alrededor de su cuerpo, que, según cuenta la narradora, se encuentra en progresiva putrefacción: la enfermedad diagnosticada es “indecaturia”, que produce estreñimiento y acumulación fecal en el intestino. La princesa quiere ser operada con urgencia, incluso sin anestesia, cuando, ante el temor de que su marido consiga imponer su veto, un valeroso futurista (“del 74º reparto d’assalto”) lo asesina en plena calle. Ante las dudas del cuadro de doctores, dubitativos y pusilánimes, la princesa toma la iniciativa y pide a gritos, desnuda desde un balcón, que la operen, recibiendo entonces el aplauso de los soldados que abandonan, a su vez, la persecución al futurista homicida para apoyarla y aclamarla con entusiasmo.

Se trata de uno de los pasajes más desbordante de recursos futuristas, tanto en la inventiva del nombre ficticio de los personajes o de la enfermedad, como en el uso directo del sarcasmo y del dinamismo verbal. Como queda confirmado por el testimonio directo y desencantado de Enif Robert, que lo consideraba un capítulo poco convincente este es, en su integridad, obra de Marinetti<sup>10</sup>. Un relato que por su carácter profundamente alegórico puede ser interpretado de manera plural: ese cuerpo maravilloso que se pudre sin remedio podría ser el cuerpo de la patria o de la entera sociedad italiana que, desde una perspectiva futurista, al estar ligada al pasado y a la tradición, y estar, a su vez, en manos de gente corrupta e inoperante, está llamado a descomponerse. O bien, como sostiene parte de la crítica, este relato propone la liberación de la mujer de las enfermedades (especialmente sociales, no tanto físicas) que, de manera encubierta, corroyen de forma inexorable su papel en la sociedad, una liberación que forzosamente tendrá que venir, por un lado, de la mano del futurismo “che recide i legami col passato” y por otro, del valor de la mujer, “che accetta l’idea del intervento e va senza veli a gridarlo [...] ai combattenti” (Bello Minciocchi, 2012: 394).

Enif Robert y su novela terapéutica se anticiparon en muchos aspectos, por personalidad literaria y osadía temática, a la

---

<sup>10</sup> “L’ultimo capitolo, per esempio, scritto da Marinetti proprio per *finire* il libro, stamparlo, divulgarlo, è, secondo me, appiccicato lì senza un robusto perché” (cit. en Verdone, 1990: 88).

literatura italiana de su tiempo, fueron vanguardistas dentro de la misma vanguardia, razón por la que todavía hoy, seguramente, “non riesce ad esser considerata altro che una storia intimista, raccontata da una donna che, ribellandosi, diventa poetessa” (Meazzi, 2011: 358). Por esa razón quizá esta infravalorada adepta del futurismo, amiga y amante de Marinetti, actriz singular, espera todavía hoy a que su novela a cuatro manos, en tantos aspectos anómala y grotesca, pero indudablemente excepcional y pionera, sea reeditada<sup>11</sup> para que, como ha sucedido con la inmensa mayoría de las futuristas, ocupe ella también el lugar que le corresponde en el multiforme panorama cultural de las primeras décadas del siglo XX europeo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apollinaire, G. (1994). “L’antitradizione futurista 29 giugno 1913. Manifesto sintesi”, en Marinetti, F.T. *Marinetti e i futuristi* (a cura di L. De Maria). Milano: Garzanti, pp. 120-122.
- Ballardin, B. – Sina, A. (2010). *Enif Angiolini Robert. Futurista = amica di Marinetti. Attrice = fedelissima della Duse*. Milano: Selene Edizioni.
- Bello Minciocchi, C. (2012). *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, testimonianze e caratteri del femminile nel futurismo*. Firenze: Le Lettere.
- De Maria, L. (ed.) (1994). *Marinetti e i futuristi*. Milano: Garzanti.
- Marinetti, F.T. (1987). *Taccuini 1915/1921*, Bologna: Il Mulino.
- Meazzi, B. (2011). “Enif Robert e Marinetti. L’autobiografia futurista a due voci”, en F. Bruera-B. Meazzi: *Plurilinguisme e Avant-gardes*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 345-359.
- Personè, L.M. (1988). *Fedelissima della Duse. Scritti di Enif Angiolini Robert*. Prato: Società Pratese di Storia Patria.
- Robert, E. (1917). “Come si seducono le donne. Lettera aperta a F.T. Marinetti”, en F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*. Firenze: Tip. A. Vallecchi, pp. III-VI.
- Robert, E. - Marinetti, F.T. (1919). *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*. Milano: Facchi Editore.

---

<sup>11</sup> La estudiosa Barbara Meazzi (2011: 346) señala en nota a pie de página que al parecer la editorial Vallecchi estaba interesada en una reedición del texto, pero hasta ahora no ha habido noticias en este sentido.

- Salaris, C. (1982). *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*. Milano: Edizioni delle donne.
- Sica, P. (2005), "Il testo, il corpo e la cultura futurista: riflessioni sul romanzo *Un ventre di donna*", en *Quaderni del '900*, V, pp. 11-23.
- Verdone, M. (1990). *Diario para futurista*. Roma: Lucarini Editore.

GLI APPUNTI ITALIANI DI MARIA KUNCEWICZOWA:  
LA TESTIMONIANZA DI UNA STRANIERA  
MARIA KUNCEWICZOWA'S ITALIAN NOTES:  
THE TESTIMONY OF A STRANGER

Dario PROLA

*Università di Varsavia*

*Riassunto:* Il presente contributo è dedicato a *Notatki włoskie. Przewrocza* (Appunti italiani. Istantanee), l'unica opera che la scrittrice polacca Maria Kuncewiczowa dedicò all'Italia. Dopo la sua attribuzione al genere della *silva rerum*, se ne descrive la natura ibrida tra saggio, diario, racconto, offrendo una sua precisa collocazione nel contesto della cosiddetta "letteratura del fatto". I due episodi storici rievocati dettagliatamente nel libro (il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro e l'elezione di Karol Wojtyła a papa) sono per Kuncewiczowa lo spunto di una lucida analisi della realtà italiana a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, ma anche l'occasione per formulare un giudizio, velato ma categorico, sulla drammatica situazione polacca negli anni dello Stato di guerra. I problemi trattati dal libro, il terrorismo e la violenza dello stato, testimoniano la sua grande attualità a più di trent'anni dalla sua pubblicazione. Nella parte finale del contributo si riflette sui motivi della marginalizzazione di Maria Kuncewiczowa nella letteratura polacca e sulla scarsa conoscenza all'estero di un'autrice ricordata solo per un suo fortunato romanzo prebellico.

*Parole chiave:* *Silva rerum*, letteratura polacca, Roma, immagine dell'Italia, terrorismo

*Abstract:* The paper is an analysis of *Notatki włoskie. Przewrocza* (Italian notes. Slides), the only work that the Polish writer Maria Kuncewiczowa dedicated to Italy. The author describes the hybrid nature of the book that must be understood in the context of the so-called "literature of the fact" that characterized the Polish prose of the last two decades of socialism. The book of the

Polish writer reveals the characteristics of an essay, a diary, a narrative, and a literary report. For these reasons it can be classified into the genre *silva rerum*. The two historical episodes recalled in detail (the abduction and killing of the politician Aldo Moro and the election of Karol Wojtyła as Pope) are an occasion for Kuncewiczowa to undertake a lucid analysis of Italian reality between the seventies and the eighties. *Italian notes* contain at the same time a veiled but resolute writer's judgment about the dramatic Polish situation in the martial law period. The issues perceptively treated in the book, terrorism and state violence, demonstrate their relevance today more than thirty years after the publication. In the final part of the paper, the author reflects on the reasons for marginalization of Maria Kuncewiczowa in Polish literature and the consequent lack of foreign knowledge of the author recalled only for *The Stranger*, her famous pre-war novel. *Key words*: Silva rerum, Polish literature, Rome, Italy's image, terrorism

“Dal momento che non ho mai capito nulla e continuo a non capire, non mi resta altro che l'osservazione, l'immaginazione, la trascrizione dei fatti e la memoria” (Kuncewiczowa, 1971: 53). Questa sincera, addirittura candida, dichiarazione di poetica, rilasciata dalla prosatrice polacca Maria Kuncewiczowa (1895-1989) – e che avrebbe sottoscritto con ogni probabilità anche una scrittrice nostrana, Natalia Ginzburg – ci riporta a uno dei problemi più grandi della letteratura contemporanea: l'impossibilità di comprendere, di trovare una chiave sicura per interpretare il mondo e le leggi su cui si regge, per fare chiarezza nel caos nel quale l'uomo è sprofondato dopo la crisi del pensiero umanistico e religioso e da quanto il nostro non è più “il migliore dei mondi possibili”.

Molto attiva nel periodo interbellico, il suo romanzo *La straniera* (1936) – considerato dalla critica come uno dei massimi risultati della prosa psicologica polacca – le valse un grande successo internazionale (venne tradotto in 16 lingue, la versione

italiana uscì nel 1939<sup>1</sup>, quella spagnola nel 1946<sup>2</sup>). Benché autrice di molte altre opere eccellenti, il nome della Kuncewiczowa resta sostanzialmente legato al romanzo che la rese celebre e il grande pubblico, anche quello polacco, è tutt'oggi all'oscuro di importanti aspetti della sua attività letteraria.

Maria Kuncewiczowa è stata una testimone eccellente del XX secolo: è nata a Samara nel 1895, ai tempi della Russia zarista e della schiavitù polacca, città dalla quale all'età di cinque anni si trasferì a Varsavia. All'inizio del secondo conflitto mondiale lasciò la Polonia iniziando un lungo pellegrinaggio che si protrasse per molti anni; abitò in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, dove insegnò letteratura polacca all'università di Chicago. Negli anni Settanta, dopo averne trascorsi ventitré all'estero, ritornò a Kazimierz sulla Vistola, dove la sua casa ospita attualmente un museo dedicato alla sua memoria e a quella del marito, lo scrittore e studioso Jerzy Kuncewicz.

Questi dati bibliografici indicano come per la Kuncewiczowa il viaggio e il “dispatrio” – per citare un famoso romanzo di Luigi Meneghello – costituirono una condizione “normale” per larga parte della sua vita<sup>3</sup>. Il fatto di essere vissuta in diversi ambiti culturali, di avere appreso lingue straniere ad alto livello<sup>4</sup> – ha

<sup>1</sup> *La straniera*, Milano, Mondadori [Traduzione di Renato Poggioli]. Il romanzo – ristampato varie volte fino all'ultima edizione (Bompiani 1984) – fu preceduto dalla traduzione del romanzo del 1928 *Twarz mężczyzny (Il volto dell'uomo)*, Roma-Lecce, G. Cafaro, 1935 [Traduzione di Silvana Lupo]. Non esistono altre traduzioni italiane di opere della Kuncewiczowa eccetto il racconto *Próba innej formy: Ja i On (Prova di un'altra forma: Io-lui)* dalla raccolta *Viaggio sulla cima della notte. Racconti polacchi dal 1945 ad oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1988 [traduzione e curatela di Paolo Statuti]. Nel presente saggio si indicano tra parentesi in carattere tondo i titoli delle opere non ancora tradotte in italiano.

<sup>2</sup> *La extranjera*, Buenos Aires, Editorial Estuario [Traduzione di Aroldo McLean].

<sup>3</sup> Sul motivo del viaggio nell'opera di Kuncewiczowa si veda il saggio di Alicja Szłagan (Szłagan, 2010).

<sup>4</sup> Nell'ambito delle trattative legate al Trattato di Versailles la scrittrice fu a Parigi nel 1919 in qualità di interprete ufficiale del Ministero degli Affari Esteri Polacco. Nel secondo dopoguerra lavorò come interprete dall'inglese al francese. La versione inglese del suo romanzo del 1961 *Gaj oliwny (The Olive Grove)*, 1963) è frutto di un'autotraduzione (lo schizzo preparatorio del romanzo è in lingua inglese).

sicuramente contribuito a dare al suo sguardo quell'acume che lo contraddistingue, quella capacità di cogliere la verità nascosta sotto la pelle della realtà. Tuttavia Kuncewiczowa, che ebbe a definirsi "un fantasma che visita diverse case e paesi" (Kuncewiczowa, 1971: 61) fu un'autrice profondamente polacca. La sua importanza risiede anche nell'aver saputo sintetizzare l'esperienza e le problematiche tipicamente polacche con i problemi internazionali e universali dei nostri tempi. In questo senso l'emigrazione non è stato per lei un viaggio in una sola direzione: rappresentava una condizione che imponeva continui ritorni, aggiustamenti di prospettive, integrazione della memoria nell'esperienza.

Il bisogno irresistibile di raccontare la realtà, senza infingimenti, porterà la scrittrice fin dagli anni Trenta a intraprendere un filone saggistico che – intrecciandosi a quello romanzesco – si svilupperà per tutta la sua lunga carriera<sup>5</sup>. Si tratta di opere ibride, dove l'elemento autobiografico, il dato di costume, il fatto storico convivono nella rappresentazione di una realtà sulla quale l'autrice non teme di esprimere giudizi chiari e perentori, da persona senza compromessi.

L'ultimo frutto di questa vasta e brillante produzione saggistica è un libro interamente dedicato all'Italia, paese dove – a partire dal 1970 e fino agli ultimi anni di vita – si recava con il marito per periodi di riposo più o meno lunghi, soprattutto in inverno e in primavera. La loro destinazione era prevalentemente Roma, anche se occasionalmente si spingevano in Meridione: Ischia, Amalfi, Taormina sono altri luoghi che hanno lasciato traccia in questo scarno volumetto di appunti di viaggio. Apparsi prima sparsamente su varie riviste ("Twórczość", "Więź",

---

<sup>5</sup> Questa produzione si apre con: *Dyliżans warszawski* (Una diligenza per Varsavia, 1935), una serie di reportage-saggistici sulla Varsavia degli anni precedenti la Seconda guerra mondiale; *Miasto Heroda* (La città di Erode, 1939) reportage di un viaggio in Palestina, testimonianza della nascita di Israele; *Klucze* (Chiavi, 1943) racconto, tra diario e reportage, del pellegrinaggio attraverso l'Europa in guerra; *Odkrycie Patusanu* (La scoperta di Patusan, 1958), raccolta di schizzi, saggi e reportage apparsi in prevalenza su rivista nel periodo interbellico; *Don Kichot i niańki* (Don Quijote e le balie, 1965), appunti, schizzi e quadretti ispirati da un viaggio in Spagna. Seguono due opere marcate da un più profondo autobiografismo: *Fantomy* (Spettri, 1971) e *Natura* (Natura, 1975).



“Literatura”), gli appunti di viaggio dell’autrice vennero raccolti nel volume *Notatki włoskie. Przezrocza* (Appunti italiani. Istantanee) dato alle stampe nel 1985 – quattro anni prima della morte dell’autrice – dalla casa editrice cattolica PAX e solo in altre due occasioni dopo il 1989. L’edizione del 2010 è la prima integrata dei brani soppressi dalla censura comunista<sup>6</sup>.

Questo libro si colloca sulla linea già tracciata in *Fantomy e Natura*, sia per quanto riguarda i contenuti – per il carattere autobiografico e saggistico, per lo spazio occupato da riflessioni metafisiche e religiose – sia per la forma, riconducibile alla *silva rerum*, genere ampiamente praticato già nell’antica letteratura polacca e ripreso – secondo nuove modalità – anche nella seconda metà del Novecento<sup>7</sup>. La *silva rerum*, nella sua variante contemporanea, si caratterizza come un genere non pianificato, i cui testi sono di fatto privi di un ordine interno degli elementi che ne faciliti la fruizione. Si tratta di una tipologia formale dove la mancanza di norme estetiche fisse, l’assenza di un inquadramento in un preciso genere letterario, permettono all’autore un’eccezionale apertura tematica e a ogni sorta di digressione e annotazione. Unitamente al suo carattere autobiografico, la caratteristica essenziale della *silva* è la frammentarietà e l’imprevedibilità. La narrazione si sviluppa dunque liberamente, suscitata da associazioni e reminiscenze, dalle infinite possibilità a cui si apre il testo. La *silva rerum*, in particolare nella sua variante diaristica, negli ultimi anni della Polonia comunista assecondava l’esigenza di verità del lettore. La letteratura di finzione era infatti sospettata di alterare i tratti della realtà. Da parte sua lo scrittore, investito del ruolo di testimone esclusivo del mondo, facendo riferimento alla memoria individuale, al fatto vissuto, cercava di fornire al pubblico un frammento di verità, seppur personale e talvolta arbitraria (Czapliński, 1998: 77).

---

<sup>6</sup> Sulla base di questa edizione è condotta la presente analisi. Le citazioni dal volume sono indicate con il solo numero di pagina a seguire.

<sup>7</sup> Nell’ambito dell’antica letteratura polacca la *silva rerum* (“il bosco delle cose”) indicava una sorta di almanacchi che contenevano scritti da vario genere: annotazioni sulla vita della nobiltà polacca, testi letterari in prosa e in poesia, diari, relazioni di viaggio o di avvenimenti importanti, ma anche ricette e curiosità di vario genere.

Negli *Appunti italiani* – opera ibrida che nasce dall’incontro tra il reportage letterario e il diario<sup>8</sup> – il magma del materiale narrativo trova nella versione finale un’ordinata organizzazione in capitoli costituiti di concisi sotto capitoli – da una a tre pagine – incentrati su un episodio, un paesaggio, una persona e su tutto ciò che può essere spunto per le riflessioni dell’autrice. Lo stile, tra il lirico e il saggistico, è estremamente curato, testimonianza di un accurato lavoro di rielaborazione. Il libro offre nel complesso un ritratto “a caldo” e del tutto personale del Belpaese sullo sfondo dei complessi anni Settanta e costituisce un’importante e ancora attuale riflessione sullo stato di crisi della civiltà occidentale contemporanea, sui passati splendori dell’Italia, sulla minaccia – oggi globale – dell’estremismo e del terrorismo. L’impulso che dà vita a questo libro è il bisogno, intellettuale ed esistenziale, di trovare un ordine nel caos del mondo contemporaneo.

Gli eventi intorno ai quali ruota la riflessione di Kuncewiczowa sono il rapimento di Aldo Moro e l’elezione di Karol Wojtyła al soglio pontificio. Due fatti di importanza capitale per il popolo italiano e per quello polacco, ma che vanno compresi in prospettiva globale in quanto conseguenza del lacerante conflitto tra i due blocchi che si contesero i destini del mondo per la maggior parte del XX secolo. Fatti che hanno molto in comune, anche per tutti i parallelismi suscitati dal loro accostamento. Leader carismatico, Karol Wojtyła – il primo papa a capire fino in fondo l’importanza della comunicazione, anche attraverso i media – leader senza carisma, Aldo Moro, politico tutt’altro che capace di smuovere le masse, uomo forse più portato alla solitudine claustrale che all’agone politico. Due uomini politici uniti dal cristianesimo: uno guida della cristianità ma capace di dialogare con il mondo laico, con le istituzioni dello stato italiano, con i rappresentanti di tutte le confessioni, l’altro – ex presidente del consiglio, segretario della DC – il fervente cattolico che seppe venire a patti con il comunismo parlamentare in nome di un “compromesso storico” che non fu mai del tutto realizzato e che, probabilmente, fu la ragione che portò Mario

---

<sup>8</sup> Teresa Świątosławska parla di “*roman personnel* nella sua più pura forma di *journal intime* romantico”. (Świątosławska, 1997: 105)

Moretti e compagni a decidere per il suo rapimento. Due leader vittime della lotta ingaggiata dal terrorismo contro le istituzioni: uno uscito vincitore, capace di sfruttare abilmente l'attentato per rafforzare la propria immagine – si pensi a Giovanni Paolo II seguito dalle telecamere in carcere durante l'intimo colloquio con il suo assalitore – l'altro sconfitto perché sacrificato sull'altare della religione di Stato, eletto suo malgrado a martire dei poteri istituzionali da parte di una oligarchia politica che prima lo lasciò cadere poi, ipocritamente, lo beatificò; Aldo Moro – come scrive l'autrice – “doppiamente condannato a morte da due fantasmi: l'illusoria «volontà del popolo» e lo stato «cristiano»” (120). Questo in sintesi il giudizio di Kuncewiczowa, che vedeva nel rapimento di Moro – da osservatrice acuta qual era – non solo o non tanto un episodio della lotta tra Stato e Antistato, ma di quella tra lo Stato e i propri fantasmi – problema di coscienza oltre che politico di una classe dirigente che tendeva alla deriva autoritaria.

Il rapimento di Moro è raccontato a caldo, dal vivo (la scrittrice si trovava a Roma nella tragica primavera del 1978). Kuncewiczowa, che si serviva correttamente della lingua italiana, ci riporta a quei tragici giorni commentando le allarmanti notizie dei giornali, i drammatici comunicati che i brigatisti facevano pervenire a media e istituzioni. Racconta una Roma dall'atmosfera surreale, quasi da “guerra civile” dove – mentre i bambini continuano a giocare nei parchi e gli adulti a frequentare i bar – da qualche parte in una prigione domestica si consuma il tragico scontro tra Stato ed Antistato. L'“affaire Moro” – per citare il titolo del celebre saggio che Leonardo Sciascia scrisse nell'estate di quell'anno – è riassunto dall'autrice in questo giudizio lapidario e impietoso: “L'importanza dello Stato e la non importanza dell'uomo” (126). Del presidente democristiano non viene analizzata la dimensione istituzionale, o il ruolo politico; per la Kuncewiczowa Aldo Moro è un uomo, con tutte le debolezze, le paure, i desideri, il biologico istinto vitale. Leggiamo nel saggio *Istynkt życia* (Istinto vitale):

Questo politico democristiano, questo fervente cattolico non vuole morire per l'onore dello stato. E non sono i suoi pensieri più reconditi o i sentimenti più accesi a non rassegnarsi alla

morte: sono il suo cuore, i polmoni, i fegato, il cervello e la memoria che vogliono vivere a tutti i costi (110-111).

Il caso di Aldo Moro mette a nudo uno dei problemi capitali della società contemporanea, questione che ritorna costantemente nelle pagine di scrittori, sociologi, filosofi fin dagli inizi del secolo scorso: quello della solitudine e dell'impotenza dell'individuo rispetto allo stato e ai suoi ciechi e feroci meccanismi (Gutkowska, 1988: 70).

Quello stesso giorno leggo sul giornale che il giudice, rappresentante dello stato, ha dichiarato il suo disinteresse riguardo al "pentimento" degli accusati. Quello che gli preme è invece la collaborazione con la polizia al fine di distruggere l'organizzazione terroristica. [...] Ma non è forse anche lo stato un'organizzazione terroristica che desidera la morte dei suoi avversari? Quale cittadino e quale paese sopravvivrà al terrore dello stato se non riconoscerà quale suo supremo tribunale quella forza che alcuni chiamano Dio, altri civiltà, altri ancora coscienza? (215)

Aldo Moro – prima di venire stritolato dalla logica inesorabile e spietata di quello stesso stato che aveva rappresentato nelle cariche più alte – è costretto, secondo l'autrice, a esperire fino in fondo la congenita assenza di qualsiasi autorità morale nel sistema.

Autentico contraltare allo stato è invece la figura di Giovanni Paolo II, l'uomo che – secondo l'autrice – ha portato alla rinascita del cattolicesimo e alla restituzione di un'autorità morale alla Chiesa cattolica. Il giudizio è appassionato e convinto, sostenuto da una fede autentica – mai dogmatica – levigata dal dubbio e da una lunga ricerca. Giudizio non privo di orgoglio patriottico – l'elezione di Wojtyła è definita "miracolo sul Tevere"<sup>9</sup> – e sostenuto da autentica e candida speranza: "Questo Papa porta la croce del messianesimo polacco e forse riuscirà a portare al mondo la fede nella resurrezione" (138). Entusiasmo che sa anche

---

<sup>9</sup> Riferimento all'espressione *cud nad Wisłą* ("miracolo sulla Vistola") con la quale viene ricordata la vittoriosa battaglia di Varsavia, inizio della controffensiva che portò alla fine della Guerra sovietico-polacca (1919-1921), al favorevole trattato di Riga e al successivo armistizio.

stemperarsi e bilanciarsi nell'ironia, si veda come l'autrice riporta la notizia della salita al soglio pontificio di Karol Wojtyła.

Nell'ottobre del 1978 in un hotel di Varsavia ricevo la notizia che il cardinale Karol Wojtyła è stato eletto papa. Salgo sul taxi e grido all'autista:

- Ha già saputo la notizia? Il nostro cardinale Wojtyła è stato eletto papa!

L'uomo volta la testa pigramente:

- E allora? Per questo scenderà il prezzo della carne? (137)

Il titolo del libro contiene una chiara indicazione di genere, definendo il rapporto tra realtà e rappresentazione. Nel rapporto tutto sensoriale che l'autrice instaura con la realtà, il primato è dello sguardo<sup>10</sup>. L'importanza dell'osservazione è messa in rilievo dalla stessa scrittrice che disse in un'intervista: "Guardare è in effetti la mia natura, la mia passione, io vivo attraverso lo sguardo, attraverso il tocco" (Zaworska, 1983: 46). Kuncewiczowa è una *flâneur* che guarda, osserva, si interroga. La sua non è mera registrazione della vita, le immagini che lei carpisce non sono spunti per dei quadretti di costume (che tuttavia non mancano nel libro); tendono invece a cristallizzarsi in simboli veicolando le riflessioni metafisiche dell'autrice:

Il percorso che faccio più spesso dal Gianicolo al centro della città è la strada che attraverso Trastevere, piazza Argentina e piazza Venezia porta ai Fori Imperiali, dalla Colonna Traiana fino al Colosseo. Quello che mi trascina in questi luoghi non è tanto l'amore per l'antichità quando il piacere che mi dà la vita tra le rovine. I pigri che si crogiolano al sole sui gradini del Capidoglio, la bella Aleksandra di Cracovia che dà da mangiare i gatti ai piedi della rupe Tarpea, il corteggiamento dei cani nel Foro di Cesare. Amo osservare i bambini che costruiscono le proprie basiliche di sabbia, dove le macerie dei templi e dei mercati ridotte in polvere si mescolano a quella sollevata dalle limousine dei ministri democristiani (129).

---

<sup>10</sup> "Przezrocza" significa "diapositive", anche se, per ragioni estetiche, la traduzione più adeguata del titolo potrebbe essere "istantanee".

“La più classica delle passeggiate” – questo è il titolo del saggio in questione – diventa per Kuncewiczowa, l’occasione per lanciare uno sguardo stupito ai tanti volti della contemporaneità, in un’epoca in cui – nonostante la cortina di ferro – il mondo già si avviava a quella mescolanza, a quella contaminazione transculturale, alla folla carnevalesca che anima oggi le vie delle grandi metropoli del mondo.

Eppure un grave senso di minaccia grava sulla Roma. Nell’Urbe si consuma un brutale omicidio, i valori vengono calpestati, e l’uomo – abbruttito dalle ideologie – non conosce più la pietà e la compassione. La fragilità dell’uomo e dei prodotti del suo lavoro, fisico ed intellettuale, contrasta con la natura di questa città, paradossalmente sospesa tra eternità e decadenza. Roma è la città “dove abita il tempo, il silenzio e la voce delle chiese. L’immaterialità materialità. Lo scorrere senza movimento. La staticità della storia”. (196) Ma può Roma aiutare a ritrovare l’eternità frantumata?

Sì, perché nel suo panorama i fori, i templi, gli acquedotti, i circhi si fondono in modo fluido, simultaneo con le cattedrali della cristianità, con il trascorrere proprio ed altrui. No, perché la realtà materiale e metafisica scorre accanto ai circhi e alle chiese in modo così violento che il suo chiasso sovrasta le preghiere che, sul Tevere come sulla Vistola, sono rivolte all’eterno (197).

La Città Eterna è anche la città odierna per antonomasia, il *locus orribilis* che l’uomo contemporaneo ha scelto di abitare. Roma è “La fortezza della cristianità circondata dalle brigate rosse e da quelle nere, la città dove il numero dei suicidi supera quello delle vocazioni” (177). Ci sono frammenti di questo libro che rimandano al più genuino antiurbanismo della tradizione polacca. Si vedano i toni apocalittici nella descrizione a seguire. La scrittrice passa sotto la colonna Traiana, monumento in onore dell’imperatore che aveva esteso alla Dacia i confini dell’impero; intanto in piazza del Gesù “il cadavere del dignitario democristiano aspetta il tocco della mano dell’amata Noretta”.

Soffiava un vento impregnato di benzina, s’addensavano i lamenti e i fischi delle automobili pigiate sulla strada dal

Colosseo a via del Corso, la follia delle macchine e dei macchinisti era cresciuta a un punto oltre il quale non c'è che la morte improvvisa e inattesa. E proprio allora scese sulla città un inimmaginabile secondo di silenzio. Qualcosa come il volo di un'enorme falena o il respiro di una luna bianca. E proprio allora sentii per la seconda volta in questa città di cimiteri il piccolo trotto dell'asinello sotto il peso del Messia viaggiatore. "Dove conduci, o Signore? – chiedo. Ma ritorna il frastuono e in esso naufraga la risposta divina (136).

Roma è una città piena di ambivalenze, contraddizioni perché – come leggiamo – ha "tanti cassetti, da cui si riversano epoche, aneddoti, biografie, fatti e antefatti, persone reali e fantastiche" (98). Pur essendo "città di cimiteri" resiste al trascorrere del tempo e delle generazioni, a quella fragilità umana che la Kuncewiczowa – giunta alla fine della sua lunga vita – misurava su se stessa. Le riflessioni sulla vecchiaia, sul precipitare della vita nella morte, minuto dopo minuto, si susseguono in queste pagine: "Quanto poco mi interessava l'eternità fintanto che il sangue scorreva a ritmo indisturbato nelle mie vene, le gambe non si intorpidivano di pomeriggio, la mia testa emetteva pensieri ben associati, la memoria restituiva in un lampo parole e fatti dimenticati!" (197). Non lo spazio dunque è la categoria dominante in quest'opera, ma il tempo: il tempo psichico, il tempo storico, l'eternità<sup>11</sup>.

## CONCLUSIONI

Negli *Appunti italiani* assistiamo al moltiplicarsi incessante delle domande, come in un caleidoscopio, alla iterata ammissione d'impotenza della scrittrice, incapace di offrire risposte univoche o chiavi di lettura per interpretare il mondo, immanente e trascendente. Il dubbio è una categoria totale, universale e

---

<sup>11</sup> Come scrive Teresa Świątosławska: "*Gli Appunti italiani* registrano ciò che è possibile: le proprie impressioni impresse nella memoria. Il tempo è la misura della durata dei fenomeni e per questo una sua unità può essere la «diapositiva»: fisica, biologica, trascendente; oggettiva e soggettivata; interna ed esterna; psichica (vissuta) e ontologica (resa cosciente)". (Świątosławska, 1997: 104).

estetica, e coinvolge lo stesso linguaggio, la capacità di esprimersi, gli strumenti della propria scrittura: “[...] io vivo il mio purgatorio; ho iniziato a verificare le parole e i concetti di cui mi sono servita per ottant’anni pensando di comprenderli” (190).

Non si tratta tuttavia di dubbi “privati”, di problemi che attanagliano un’anziana scrittrice. Il libro nasce proprio dall’esigenza di un contatto più intimo tra lettore e scrittore, dal bisogno di rinnovare o ripristinare quella tradizionale funzione degli intellettuali che il regime comunista, con la sua politica culturale di sottomissione dei cervelli, aveva gravemente compromesso (problema trattato, tra gli altri, da Czesław Miłosz nel saggio *La mente prigioniera*).

Gli *Appunti italiani* sono un frutto ulteriore di quella tendenza riconoscibile nella letteratura polacca degli anni Sessanta definita dalla critica come “literatura faktu” (letteratura del fatto), ovvero una letteratura basata sul documento, su avvenimenti autentici. La sfiducia nella *fiction* come filtro per una rappresentazione efficace della realtà era una diretta conseguenza del vivere e dello scrivere in un sistema totalitario, in una realtà falsata. L’autrice, doveva certo pesare le parole, e ciononostante il confronto dell’edizione del 1985 con quella del 2010 evidenzia i tagli della censura.

Ci si potrebbe domandare perché Kuncewiczowa sia oggi un’autrice quasi del tutto dimenticata. Con la sola eccezione del romanzo *La straniera* – l’unico suo libro a venire sistematicamente ripubblicato – larga parte della produzione di quest’autrice giace nell’ombra, alla periferia di un canone che forse andrebbe oggi ridiscusso. È quello di Kuncewiczowa il tipico caso di un autore schiacciato, soffocato dal peso di una sua opera che lo identifica e, per così dire, lo esaurisce agli occhi del pubblico? O forse Kuncewiczowa ha pagato a caro prezzo la scelta di non assumere una chiara posizione politica nel secondo dopoguerra? Il non avere optato né per l’opposizione aperta al regime (come Miłosz) quando era all’estero né per la difesa dello status quo (come Iwaszkiewicz e molti altri scrittori di primo piano) potrebbe aver relegato Kuncewiczowa in quella posizione di marginalità, sospesa tra presenza e non-presenza, che è una delle caratteristiche delle eroine dei suoi romanzi. E certamente andrebbe considerato l’orientamento ideologico dell’autrice, il suo cattolicesimo fattosi sempre più esplicito nel corso degli anni



non poteva incontrare i favori della critica marxista né delle istituzioni statali e politiche. In ogni caso la “straniera” Kuncewiczowa si è trovata, dopo il 1989, relegata ai margini del ricomposto territorio delle patrie lettere. E questa posizione le sta stretta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Czapliński, P. (1998). *Ślady przełomu, o prozie polskiej 1976-1996*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gutkowska, B. (1988). Poetyka i problematyka “Przezroczy” Marii Kuncewiczowej. In W. Wójcik (Ed.), *W stronę Kuncewiczowej. Studia i szkice* (pp. 59-75). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Jaworska, K. (2016). La straniera di Maria Kuncewiczowa e altre madri aliene. In L. Banjanin, K. Jaworska, M. Maurizio (Ed.), *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'europa centro-orientale* (pp. 149-173). Bari: Stilo Editrice.
- Kuncewiczowa, M. (1971). *Fantomy*. Warszawa: Pax.
- Kuncewiczowa, M. (2010). *Notatki włoskie. Przezrocza*. Łódź: Feeria.
- Świętosławska, T. (1997). Ostatni “dylizans” Marii Kuncewiczowej. In L. Ludorowski (Ed.), *O twórczości Marii Kuncewiczowej* (pp. 97-105). Lublin, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Szłagan, A. (2010). Maria Kuncewiczowa w podróży. In M. Szłagan (Ed.), *Maria Kuncewiczowa – przybliżenia. Szkice biograficzne* (pp. 196-216). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Zaworska, H. (Ed.). (1983). *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. Warszawa: Czytelnik.



LA QUERELLA DE MUJERES: ANGELA NIKOLETTI  
THE QUESTION OF WOMEN: ANGELA NIKOLETTI

Leonor SÁEZ MÉNDEZ  
*Universidad de Murcia*

*Resumen:* ¿Si demandamos la abolición de las guerras y la convivencia en paz, especialmente, en sociedades constituidas por identidades interculturales, estamos exigiendo quimeras? ¿Hay un determinismo antropológico para que dichas demandas sean metas inalcanzables o ilusorias? No es solo la historia y la ambivalencia de su interpretación la que justifican que dichas preguntas sean actualmente legítimas, es también el tema de las fronteras entre países, entre culturas, entre personas, en la actualidad, además de su unión histórica a demandas de pensadoras y activistas las que nos lleva a dirigir esta reflexión. Cada vez es más necesario aprender a vivir en una diversidad cultural e ir incorporando una identidad cosmopolita. Una identidad nacional y la defensa de un nacionalismo es un afecto que forma parte de sociedades y demandas patriarcales. Centroeuropa, desafortunadamente, ha sido una precursora en la búsqueda de identidades nacionales; prueba de ese nacionalismo bruto y violento son las políticas xenófobas y las guerras mundiales, pero también ejemplo de los movimientos de resistencia. En el Tirol del Sur, durante el periodo de entreguerras, fueron varias las mujeres italianas que defendieron sus sentimientos de identidades interculturales al sufrir agravios. Entre esas mujeres está Angela Nikoletti. Ella nace en una familia obrera y logra llegar a ser maestra en su lengua materna, el alemán, lo que la transforma, a ojos de los nacionalistas italianos de la zona, en una enemiga de la Italia, que en ese momento era fascista y que ella, impuestamente, consideraba su nación. Estudiaremos a esta maestra- poeta que es un símbolo de la Resistencia.

*Palabras clave:* Guerra, identidad cosmopolita, Tirol del sur, resistencia, maestra-poeta.

*Abstract:* If we demand the abolition of wars and the configuration of societies constituted by intercultural identities in harmony, are we demanding chimeras? Are these demands necessary illusory orientations? It is not only the history and the ambivalence of their interpretation that justify that these questions are legitimate, it is the issue of the borders between countries, between cultures, between people today and their historical union to the demands of thinkers and activists that leads us to direct this reflection. It is increasingly necessary to learn to live in a cultural diversity and to incorporate a cosmopolitan identity. A national identity and the defense of nationalism are emotions which are part of patriarchal societies. Central Europe, unfortunately, has been a precursor in the search for national identities, proof of that gross and violent nationalism are xenophobic policies and world wars, but also an example of resistance movements. In South Tyrol during the inter-war period, several women defended their feelings of intercultural identities by suffering grievances. Among these women is Angela Nikoletti. She was born into a working family and succeeded in becoming a teacher in her first language, German, which transformed her, in the eyes of the Italian nationalists of the area, into an enemy of Italy, which at the time was fascist and which she considered her nation. We will study this teacher-poet, who is a symbol of resistance.

*Key words:* War, cosmopolitan identity, South Tyrol, resistance, teacher-poet.

## 1. ANGELA NIKOLETTI

Las experiencias y las escrituras de mujeres entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX comunican análisis y praxis sobre la creación de espacios de convivencia pacíficos, aún en momentos donde parecíamos condenados a la destrucción. En el tema que nos ocupa, en pensar y tener que pensarse, sin conflicto, como italianas de habla alemana nos surgen las siguientes preguntas: ¿Son sus experiencias y reflexiones una quimera, son planteamientos que se dan en la teoría pero que no aparecen en la práctica? ¿Dulces sueños de filósofas, ensayistas y

escritoras? En este artículo nos centramos en la descripción del desgarramiento y de la fuerza de coherencia de Angela Nikoletti, una ciudadana del Tirol del Sur, frente al abuso del poder disfrazado de nacionalismo italiano.

#### 1.1. LA ANEXIÓN. CONTEXTUALIZACIÓN POLÍTICO-SOCIAL EN SU BIOGRAFÍA

El Tirol tanto orográficamente como por su historia tiene ciertas peculiaridades. Su primera constitución data de 1342 bajo Ludovico de Brandenburgo. Muerto este se produce una lucha dinástica entre Austria y Baviera que ganan los Habsburgos. El Tirol pasa de país independiente a miembro de la Unión Austriaca a la que seguiría perteneciendo (salvo el intervalo de 1805 a 1814) hasta la Primera Guerra Mundial. A partir del conflicto bélico por el tratado de San Germán en 1919 Italia recibe la parte del Südtirol con una población de 223.000 ciudadanos de lengua alemana, 20.000 ladinos; solo el 8% de la población era de habla italiana. Según recoge Gregorio Burgueño Álvarez en un memorándum de 17/7/1919 del presidente de ministros francés, Clemenceau, y del ministro de Exteriores inglés, Balfour, ambos le dijeron a la delegación italiana en la Conferencia de la Paz que era evidente que si el idioma, la raza, y el propio deseo del pueblo hubiera contado en la decisión de la Conferencia, el Tirol del Sur no hubiera sido nunca italiano.

Los italianos no reconocieron, en su deseo de anexionarse Tirol, datos tan elocuentes como son más de mil años de poblamiento alemán, igual que los términos “romano” y “ladino”, no son en modo alguno sinónimo, y que una toponimia italiana no determina una población italiana, pues también existe tales nombres al norte de Brènero, en regiones indiscutiblemente alemanas. (Bruñero Álvarez, s.f: 90)

En el periodo de 1818 a 1922, bajo la democracia italiana, creyeron los grupos alemanes y ladinos que se respetarían sus derechos, ya que en el gobierno de Nitti había declarado antes del Tratado de Paz que Italia no “querría la desnacionalización de las minorías”, pero, como en todos estos, mal llamados, tratados de paz, pues en realidad no eran sino armisticios (en sentido kantiano de *la paz perpetua*), la política de Tolomei marcaría otra dirección.

Como resultado de las elecciones del año 1921, los tirolese enviaron al parlamento solo diputados alemanes. El Gobierno se decide a tomar medidas, no ya enérgicas, sino drásticas: Cambió en las tierras bajas de Bolzano los escudos alemanes por italianos. (Burgueño Álvarez, s.f: 91)

Con la subida al poder de Mussolini empeoró la situación en la zona. En el curso escolar 1925/26 se implantó la italianización y fue obligatorio impartir la docencia en italiano. La población docente alemana se sustituyó en su mayoría por profesionales de lengua materna italiana y a la mayoría se les apartó de su actividad docente. Desde el 1924 se prohibió en las guarderías el uso del alemán. La iniciativa de algunos padres de seguir la enseñanza en alemán de forma privada o en pequeños centros privados también se prohibió en 1925 mediante una disposición. Esta situación crea una angustia y una indignación innecesaria, lo que lleva a un conflicto social entre las distintas poblaciones que habitaban la zona y que con otra política hubiera sido evitable. Se ayudó a la creación de conflictos sociales que han llegado hasta el siglo XX y XXI, aunque en la actualidad hablemos de una zona bilingüe en lo referente a las políticas educativas y a las instituciones públicas.

#### 1.2. DATOS BIOGRÁFICOS DE ANGELA NIKOLETTI (1905-1930)<sup>1</sup>

La familia de Angela Nikoletti es víctima de esta situación sociopolítica. Sus biografías están marcadas por los conflictos de la Primera Guerra Mundial y las diversas causas que llevaron a ella, especialmente los sentimientos nacionalistas. Su padre sufrió tanto las precarias condiciones laborales a que estuvieron sujetos los jornaleros, como al tener que cambiar frecuentemente de lugar de trabajo, lo que obliga a la familia a tener que cambiar de lugar de residencia con frecuencia.

Su madre, partera de profesión, se veía obligada debido a su enfermedad a estar ingresada en Bolzano en el hospital de la zona. Debido a estos ingresos Angela y su hermana Frieda (que moriría

---

<sup>1</sup> Se encuentra documentado por un acuerdo que data de 1980 que el apellido Nikoletti se pueda escribir con “k” pero lo que llama la atención, aunque no he encontrado explicación de ello, es ya la identidad diversa que muestra su apellido, la “k” alemana y la sonoridad italiana por la doble “t”. La variación italiana, que existe, es con “c”. Data de tiempos de los emperadores romanos uno de ellos se llamaba así.

pronto) tenían que pasar largas temporadas con su tía, Angela Peer, y su abuelo, con quienes acabarían viviendo. A esta encrucijada en la que está configurada su infancia se le añade una fuerte ruptura cuando tenía 9 años; su padre tuvo que alistarse a un ejército italiano, con quien no se identificaba, para luchar contra Austria-Hungría. Dichos acontecimientos eran aún más difíciles de entender si se veían desde la perspectiva que su abuelo materno en 1866 había tenido que ir también a la guerra y luchar contra los italianos en las filas austriacas. Tras la ida de su padre al frente, ella y su hermana fueron a vivir de forma definitiva con su tía y su abuelo. El sin sentido histórico en el que esta biografía se ve envuelta es incuestionable, lo que sí es cuestionable es la pretendida predeterminación de los acontecimientos históricos, las condiciones infrahumanas en que la mayoría de la población vivía, las pésimas condiciones laborales, los nacionalismos y la vulnerabilidad intelectual de la población.

En 1920 muere su madre, cuando ella tenía 15 años. Angela Nikoletti describió la pérdida de la siguiente forma:

Madre muere en el *Stadtspital* de Bolzano ... y no sabía ni siquiera que estaba allí. Sabía realmente muy poco de ella. Nos visitaba raramente, casi nunca. No me tuvo cariño, para mi vergüenza tengo que añadir que sentí poco el cariño en la infancia. Del sentimiento maternal sé poco. El por qué, no lo sé. Yo no la quise. Dios me lo perdonará, aunque yo no puedo ayudar para ello realmente. Quizás que le tendría ahora más amor, si aún viviese. (Partelli, 2002: 27)

Con trece años escribe en noviembre de 1918 lo siguiente: “Fin de la guerra. Entrada impertinente de los sureños en nuestro país” (Partelli, 2002: 27). Este ambiente de tensión y enfrentamiento entre diferentes culturas se recrudece y ella denuncia que lo único que había traído la guerra era más odio entre las poblaciones que habían vivido juntas. La repercusión biográfica que ello suele tener, y que de hecho en ella tuvo, la expresa ella mediante la siguiente reflexión: “Todo este hacer infame (y aún mucho más) lo tuve que presenciar como una joven trece añera. ¿Y no tiene esto que producir odio y angustia en un corazón joven? (Partelli, 2002: 28)

En 1921 se traslada para trabajar en las tareas domésticas a casa de una tía a Terlan, allí se reforzó su vocación. Desde muy joven su meta fue ser maestra. En 1922 empezó la formación en Austria, en Zams, en una institución regida por monjas. Esta formación, pese a su interés, se ve en determinadas temporadas interrumpida, pues no se le permite salir del Tirol del Sur a Austria, por ser alumna de una escuela austriaca y autora del poema *La tierra del Tirol*<sup>2</sup>. Angela Nikoletti superó todas las dificultades y consiguió acabar su formación en 1926.

Como apuntábamos en el apartado 1.1, desde el 1924 se prohíbe en las guarderías el uso del alemán. Posteriormente en el curso escolar 1925/26 se implantó la italianización de la zona y fue obligatorio impartir la docencia en italiano. El que la población docente de lengua alemana fuese sustituida y apartada de la docencia en su mayoría por profesionales de lengua materna italiana y que no se pudiese formar, inclusivamente, a las generaciones siguientes en las culturas de sus antepasados implicó un gran conflicto social. Hay un gran enfrentamiento y protestas sociales de forma pacífica, encabezadas y orquestada por mujeres en toda la zona, muestra de ello es la manifestación de mujeres del 3 de noviembre en Bolzano. Ante la negativa a continuar con escuelas donde se impartiera la docencia en alemán se comienza en la zona clandestinamente con clases privadas. La iniciativa de algunos padres de seguir la enseñanza en alemán de forma privada o en pequeños centros, conocida como *Katakombeschule*, se prohibió en 1925 mediante una disposición.

## 2. RESISTENCIA

La resistencia estuvo orquestada y fundamentada alrededor de la lucha contra la prohibición del alemán como lengua cooficial. Para poder mantener el idioma, la cultura y la identidad algunos grupos de padres gestionaron las conocidas escuelas clandestinas, conocidas como *Katakombenschule* (foto superior) donde los niños, de forma extraoficial recibieron una enseñanza complementaria para mantener el alemán.

---

<sup>2</sup> La traducción de dicho poema entre otras está en el último apartado.



### 2.1. LA RESISTENCIA DE NIKOLETTI DESDE LA ENSEÑANZA

Poco tiempo después de terminar su formación Angela Nikoletti se incorpora a la enseñanza y contactó con el abogado Josef Noldin, que era uno de los promotores de estas escuelas ilegales. Por su idealismo formó rápidamente parte del proyecto. Ella era consciente de la situación y de la posición de Musolini. También de las amonestaciones y represiones del alcalde fascista Giovanni Lorenzi.

Nikoletti fue detenida y amenazada en varias ocasiones, al no ser una mujer de una salud fuerte, esto le traería consecuencias aún más graves, pero nada le apartó de su vocación, ni de sus ideales. En uno de los interrogatorios lo describe así:

Tenía que confesarlo todo, quién era mi empleador, quién me pagaba, de que familias eran los niños. Mi contestación era si está tan interesado búsquela usted mismo. Mis tías quisieron traerme un día una cena. Ambas fueron junto con la comida lanzadas a la puerta bajo amenazas e insultos. A las 11 me llevaron al sótano húmedo. Hasta el amanecer me apoye en a la pared, cansada y golpeada. (Texto en Partelli, 2002: 27)<sup>3</sup>

En 1927 fue condenada a 4 semanas de arresto y 5 años de vigilancia policial. Además, se le destierra de su pueblo. En el mismo año debido a una pleuresía tuvo que entrar en el hospital.

Esta condena es el producto de la toma de declaración del 11 mayo del 1927 que le hizo el primer magistrado. Presentamos una parte de ellas porque ayuda a entender la persona de Nikoletti. Ella misma las reproduce de ahí que su parte aparezca introducida con el “yo”. Estas declaraciones ponen de manifiesto a parte de la valentía y capacidad reflexiva de la autora, su defensa de una identidad intercultural como riqueza.

1er magistrado: Usted lleva una escuela privada pública secreta  
Yo: yo no dirijo una escuela privada, solo doy clases privadas individuales, y eso no se puede prohibir.

Magistrado: En la ley está en negro sobre blanco que todas las escuelas privadas deben ser abolidas, siguiendo la ley del 8 de noviembre de 1926.

---

<sup>3</sup> Traducción propia.

Yo: ¿Por qué? ¿El dar clases de alemán no es ningún delito?

Magistrado: cálese, Usted es muy joven y está muy verde, para poder entender esas cosas.

Yo: Para esas cosas estoy tan preparada, como lo está otro cualquier para emitir el juicio de que las clases de alemán deben suspenderse.

Magistrado: Está puesta en peligro la seguridad pública, no puede ser está estrictamente prohibido.

Yo: Si tuviese en la azotea un cerebro que le funcionase, y lo hubiese reflexionado, debería usted mismo darse cuenta que mediante el impartir las horas de alemán no se pone en peligro la seguridad, sino que por el contrario el estado italiano adquiere con ello ciudadanos mejor preparados.

Magistrado: ... esto lo va a expiar me ha ofendido ...

Yo: usted también ...

Magistrado: Basta, basta. El dar clases privadas de alemán es un delito ....

Yo: es triste y ridículo al mismo tiempo, cuando alguien se deja asustar por una joven, eso lo debe de ver cualquier persona razonable. (Texto en alemán en Partelli, 2002: 156-159)<sup>4</sup>.

## 2.2. LA RESISTENCIA DESDE LA POESÍA

No llegó a recuperarse desde la pleuresía del 1927 y en octubre de 1930 muere. A parte de su actividad como maestra escribe poesía memorialista describiendo la situación de guerra en la que vivían los ciudadanos italianos de lengua alemana. Sus descripciones son un acta pura y notarial del sentimiento propio y de sus conciudadanos. El conflicto interior se aleja de problemas de identidad migratorios (Velázquez García, 2011) pues como veremos en su poemario describió la pérdida de su país, aunque en su caso no se produjese ningún desplazamiento, aunque cada día siguiese viendo el mismo paisaje y a los mismos conciudadanos. En ellos se recoge no solo la pérdida y el desgarró, sino la destrucción de su país simbólico, de su cultura e incluso, como recogen estos poemas, de su idioma.

### MI PAÍS

Mi germánico país en la tierra  
en donde el gozo y el júbilo vivió

---

<sup>4</sup> Traducción propia.

que con un resplandor de oro brilló  
y que la manada desgarró,  
la manada de salvajes hordas  
que con brutales violencias  
la germanidad, las viejas formas alemanas,  
injurian y, maliciosamente, quieren ver asesinadas.

Dejan caer oro de sus bocas  
con mentirosas promesas,  
apilan culpas por rotas promesas  
las apilan con seducciones falsas.  
Detrás de los velos brutales golpes,  
en los puños sangrientas hachas,  
y en el hocico puntillosas flechas  
sin dignidad, sin educación y sin timones.

Nos atacaron como a ratas,  
roen ellos costumbres y usanzas.  
No escuchan los dolores de las quejas,  
no ven las sombrías sombras,  
que cada año se filtran  
en los campos y en las gentes de forma más densa  
que ahogan todos los derechos y las súplicas  
que estrangulan en latinas tolvas.

Nada es sagrado a su rabia,  
lengua materna, no infantiles almas,  
sufren los corazones maternos extintos.  
Cegados en el afán endemoniado y en las iras  
no dejan en paz a los muertos  
debajo de su suelo alemán.  
Una salvaje bestial horda,  
todavía se mofan pérfidos ellos.

A través de sus criminales osadías,  
incluso en la cruz a fingir las mentiras  
y miserablemente falseado, lo realmente alemán.  
debe ser destruido todo lo que sea alemán.  
En los cementerios, en las escuelas  
en las calles, en las oficinas,  
debe palidecer en la muerte, lo que es alemán.  
Una vez fue, los hicieron y los anulan.

Desterrados nobles de su tierra,  
bilis denostada por la lealtad  
y con visible alegría  
encarcelaron a la inocencia.  
Le robaron muchos bienes y la vida  
y en lo más profundo de su ser ellos están empantanados  
no reparan en los hechos  
que contienen en sí la flecha envenenada.

Mi hermosa patria alemana  
que una vez con fuerza floreció,  
en dónde la alegría rebosó  
emborrachada con inmundicias extranjeras.  
Amordazada y aplastada,  
por un caos extranjero devastado  
que tan insolentemente se alojó  
Oh pobre ¿quién te salvará?

#### PATRIA DESGARRADA

Patria desgarrada, la fidelidad hecha añicos,  
injuriaron todo lo noble, tiembla en pánico.  
Lo débil, lo pequeño, los que están por llegar a ser todavía  
Todo tiene que llegar a ser a través de oscuras quejas y de la  
lucha.

¿Se permanecerá en la tormenta, no se perderán las fuerzas en la  
lucha,  
no se errará en la niebla y empalidecerá en las sombras?  
No hundirse, en la onda de las salvajes olas  
ni tampoco ahogarse en las masas de esas hordas

¡Oh Dios mío! ¡Ay de ti después! ¡Ay mi lugar!  
No tienes más lágrimas, te llora la lealtad  
se secó la tierra por el viento caliente de brasa  
y todos los que todavía respiran, están mudos sangrando de  
camino a la muerte.

#### ESPERANZAS NUEVAS

Algo nuevo arrastra mi alma  
suena como esperanza y dulces campanadas

platea como una fuente de primavera  
viene de lo lejos, de regiones amplias.

¿Quiere la primavera abrirse en mí de nuevo  
después de un invierno gris tan largo?  
¿Quiere el destino de nuevo en la tierra  
pintar un cielo azul?

Estaré todavía un tiempcito sano,  
aquí se me permite aún perdurar  
¿Vendrán todavía horas benditas  
que curen de nuevo mis heridas?

Si, lo siento, presiento su alumbramiento  
que me saludan desde el cielo  
ayer y hoy lo he visto  
como en mí se hunde despacio.

Florece y florece, como una fuente de plata  
Azul claro, alegría de primavera,  
en lo profundo de vosotros bucea mi alma  
permitidle con vosotros de nuevo renovarse

Aparte de esta poesía de sentimiento patriótico, simbólico e imaginario, hay una más intimista. Angela Nikoletti sentía que estaba cerca de la muerte. Sus fuerzas empiezan a declinar y es consciente que va a vivir poco tiempo. De esta época son los poemas intimistas que presentamos a continuación. El 27 de mayo de 1930 escribe su poema *Rezo de la tarde*.

#### REZO DE LA TARDE

Angelito, en la oscura noche permanece  
a mi lado y despierto mantente,  
no permitas entrar al enemigo cruel  
aquí en mi cuartito.  
A mi lado permanece y envuélveme  
con tus alas  
protégeme, protégeme, angelito  
del peligro del pecar y de la guadaña

En junio de ese año escribe, ya con la conciencia de que no es posible una recuperación y que su vida se apaga:

[...] y ahora espero y espero, espero. Pero no más a tener salud y a una felicidad terrenal ... Espero a la muerte. Algunas veces me toca, después se va. Me animo y me hundo, me animo y me hundo, siempre así. ¿Cuándo vendrá él, el señor de la guadaña? ¿En agosto, en noviembre? Ay, ay tu mundo, me disuelvo suavemente. (En Parteli, 2002:76)

Angella Nikoletti muere el 30 de octubre de 1930. Permaneció en el colectivo imaginario del Tirol del Sur, pero no alcanzo la vida pública durante muchos años. Tendrían que pasar 32 años para que el reconocimiento llegase.

En la actualidad no es mucha la bibliografía sobre ella, sigue siendo en gran medida una desconocida. El primer homenaje público de reconocimiento de su labor es en el año 1982. Tras ese reconocimiento se pone su nombre a la escuela de Kurtatsch. Posteriormente, en 2012 se le dedica la plaza de la biblioteca de Bolzano donde se encuentra esta placa conmemorativa en la que se lee: Angela Nikolletti 1905 – 1930 maestra de las catacumbas, víctima del fascismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bruñero Álvarez, G. (s.f). *El Sud-tirol o Alto Adige en su proeso de problema europeo*. Recuperado file:///C:/Users/Leonor/Downloads/RPI\_053\_083%20(3).pdf [Fecha de consulta: 3/03/2017]
- Villgrater, M. (1984). *Katakombenschule: Faschismus und Schule in Südtirol*. Bolzano, Italia: Athesia.
- García Calabacín, J. (2012). Identidades complejas y dinámicas. Redescubriendo el potencial hermenéutico de la filosofía política de Charles Taylor. *Revista española de Política*, 11-30. Recuperado <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37537/21055> [Fecha de consulta: 10/05/2017]
- Parteli, O. (2002). *Angela Nikoletti*. Bozen, Italia: Athesia.
- Schreiber, H. (2008). *Nationalsozialismus und Faschismus in Tirol und Südtirol*. Innsbruck, Austria: Studienverlag.
- Gil Rovira, M. (2011). De la mujer a la compañera. Presencia femenina en las memorias de guerra italianas de los años '30 y '40 del siglo

pasado. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/de-la-mujer-a-la-companera-presencia-femenina-en-las-memorias-de-guerra-italianas-de-los-anos-30-y-40-del-siglo-pasado/> [Fecha de consulta: 10/05/2017]

Velázquez García, S. (2011). *Igiaba Scego y la cuestión de la identidad en los inmigrantes de segunda generación*. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. Recuperado de: <http://www.escriptorasyescrituras.com/igiaba-scego-y-la-cuestion-de-la-identidad-en-los-inmigrantes-de-segunda-generacion/> [Fecha de consulta: 10/05/2017]





GRAZIA DELEDDA INEDITA: CASUALITÀ  
O CENSURA?  
THE UNKNOWN GRAZIA DELEDDA: COINCIDENCE  
OR CENSORSHIP?  
Alessandra SANNA  
*Universidad de Granada*

*Riassunto:* Grazia Deledda, come molti altri scrittori del suo tempo, collaborò assiduamente con diverse riviste nelle quali pubblicava romanzi, prevalentemente a puntate, o più spesso novelle. Una delle collaborazioni più durature (1902-1936, anno della scomparsa della scrittrice) fu quella con il quotidiano milanese *Corriere della Sera*. Dopo uno spoglio accurato del giornale negli anni in cui vi scrisse Deledda, si sono individuate alcune novelle mai più ripubblicate, escluse, per qualche ragione, dalle posteriori raccolte. In questo articolo si descrivono le caratteristiche principali di uno di questi testi e si ipotizzano le cause della mancata inclusione nelle numerose sillogi che raccolgono il *corpus* novellistico della scrittrice sarda.

*Parole chiave:* Deledda, novelle, testi inediti

*Abstract:* Grazia Deledda, like many other writers of her time, assiduously contributed to various magazines, in which she published novels, mainly in instalments, or, most often, novellas. One of her most enduring contributions (1902-1936, year of the writer's death) was with the Milanese newspaper *Corriere della Sera*. After a careful review of the newspaper from the years in which Deledda contributed, some novellas have been identified that have never been republished. They have been excluded, for an unknown reason, from the later collection.

The article describes the main features of one of these works and hypothesizes the reasons for the lack of inclusion in the several anthologies that comprise the corpus of the Sardinian writer's works.

*Key words:* Deledda, novellas, unpublished texts.

1. LE NOVELLE E IL CARTEGGIO CON IL *CORRIERE DELLA SERA*

Attraverso la sua notevole produzione letteraria, una quarantina di romanzi e circa duecentocinquanta novelle raccolte in diciannove sillogi, Grazia Deledda ha esplorato tutti gli aspetti della vita dell'uomo affiancando alla descrizione di uno spaccato ottocentesco e dunque veristico, una scrittura "leggera e sfumata, intesa ad avvolgere luoghi e persone di una luce di fiaba e qualche volta, quasi, si direbbe di simbolo" (Petronio, 1996:138).

Nonostante fino a poco tempo fa le novelle venissero considerate come una sorta di "laboratorio" nel quale l'autrice testava idee che avrebbe poi sviluppato nei romanzi, recentemente sono state rivalutate e rappresentano un'essenziale chiave di lettura per comprendere a fondo tutta l'opera di questa scrittrice. Già dall'infanzia, grazie al rapporto di familiarità con la narrativa orale, la novella è la misura a lei congeniale per iniziare la sua attività e questo genere accompagnerà l'intera parabola fino all'anno della sua scomparsa nel 1936.

Quasi tutte le novelle deleddiane, prima di entrare a far parte delle raccolte, sono apparse nelle tante riviste con le quali la scrittrice di Nuoro manteneva rapporti di collaborazione più o meno regolari.

La più lunga, seppur caratterizzata da alcune interruzioni, è quella con il *Corriere della Sera*: Deledda si vede però costretta a rispondere alle esigenze dei giornali e, in particolare, a quelle dettate dalla Terza Pagina, che imponeva di rientrare nelle due o al massimo tre colonne di scrittura.

L'elzeviro, ovvero l'articolo di apertura della Terza Pagina, dedicato in un primo momento solo al dibattito di temi politici economici e sociali, accolse successivamente anche altri generi come la novella o il *reportage*. L'operazione che la scrittrice compie è adeguare questo genere alle norme della Terza Pagina, rispondendo non solo alle richieste degli editori, ma anche alle attese del pubblico. Deledda rinuncia spesso alla centralità dell'intreccio e predilige conclusioni "aperte" per adeguarsi allo spazio concesso dal quotidiano, accettando una scrittura frammento, adatta all'occasione del giornale.

In una novella intitolata *Elzeviro d'urgenza*, uscita sulla *Nuova Antologia* il 16 ottobre 1933 e poi confluita nella raccolta *Sole*

*d'estate*, la scrittrice racconta la nascita dell'elzeviro. È un componimento perfettamente in linea con la tendenza dei primi del Novecento, che ricorre a una narrativa che riflette su se stessa e che si rende protagonista dell'opera: la cosiddetta meta-narrativa. Il testo descrive con un'efficace metafora le fasi della creazione letteraria:

Questo germe, nell'artista non manca mai, come non mancano mai i germi nella terra, anche nei periodi di siccità e di gelo; ma dire alla terra, in questi periodi, germoglia, fa in poche ore crescere e sbocciare una rosa; è lo stesso che imporre ad uno scrittore, in certi momenti, di scrivere una novella (Deledda, 1996 vol. VI: 103).

Argomento di questa novella è dunque il rapporto dello scrittore con il travagliato processo creativo, che è mosso da un moto incondizionato che lo rende libero da costrizioni esterne: il carattere riflessivo del brano denota la consapevolezza raggiunta da Deledda nell'elaborazione del testo letterario che, come sottolinea Giovanna Cerina: “è lontana da una concezione ingenua o ispirata dell'opera d'arte di matrice romantica o crociana” (Deledda, 1996 vol. VI: 12).

È il carteggio con i direttori del *Corriere*, prima Luigi Albertini e poi Aldo Borelli, a mostrarci che la scrittrice, in più di un'occasione, deve rinunciare a vedere pubblicate le sue novelle sul quotidiano milanese<sup>1</sup>.

La lettera che testimonia l'inizio della collaborazione di Deledda con la testata di Luigi Albertini è datata 31 ottobre del 1909:

Illustre Signor Direttore,  
La ringrazio vivamente del gentile e graditissimo invito e delle lusinghiere espressioni che lo accompagnano. Ho pronta una novella che mi pare corrisponderà ai suoi desideri: in questi

---

<sup>1</sup>Il carteggio con il quotidiano milanese fino a poco tempo fa inedito è stato recentemente pubblicato e commentato da Giambernardo Piroddi in un volume intitolato *Grazia Deledda e il Corriere della Sera: elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonisti della Terza*. Le lettere riportate in quest'articolo sono tratte da tale saggio.

giorni la rivedrò e gliela manderò. La saluto, intanto, e Le ripeto i miei ringraziamenti.

Grazia Deledda

La novella in questione è *La porta aperta*, che sarebbe apparsa sul *Corriere* l'11 novembre dello stesso anno. La collaborazione con il quotidiano ha diversi periodi di discontinuità; la prima interruzione (dal 1914 al 1923) non è una scelta della scrittrice: negli anni della prima guerra mondiale le novelle di Terza vengono quasi interamente sostituite dalle cronache di guerra e dai *reportages* dal fronte, che integrano l'informazione della prima pagina. Tale decisione risponde alla volontà del giornale di dare uno spazio maggiore all'attualità legata, in quel momento, alle vicende del conflitto mondiale nel quale l'Italia era coinvolta direttamente.

Deledda riprende poi i contatti con la redazione del quotidiano milanese nel luglio del 1923, quando Albertini le comunica l'intenzione del quotidiano "di riprendere la pubblicazione di novelle come faceva prima della guerra", e il 30 aprile del 1924 appare la novella *Il tesoro degli zingari*, poi confluita nella raccolta *Il sigillo d'amore* (Treves, 1926).

Deledda è sempre stata consapevole dell'importanza del rapporto con la testata milanese, come possiamo leggere in questa lettera:

(...) Sto a scrivere un nuovo romanzo che si svolge tutto in Sardegna: è già impiegato dal Temps e dalla diffusissima Tag di Berlino. Anche in Italia vorrei offrirlo ad un pubblico diverso dal solito della Nuova Antologia e penso giusto al grande pubblico del Corriere della Sera. Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle provincie e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della Nuova Antologia o delle edizioni Treves al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro.

Da questo carteggio tuttavia, veniamo a conoscenza del fatto che la redazione del *Corriere* rifiuta diverse novelle, con la sola motivazione di "non adatta alla rivista". Generalmente la novella scartata non viene citata, dunque per noi è difficile risalire a quale sia.

Lettera del 18 marzo 1924:

Per una volta mi trovo nell'incresciosa condizione di non poter pubblicare la Sua novella che è bella e degna, a mio giudizio, ma non adatta al *Corriere*. È il soggetto stesso che a mio parere urtrebbe troppo i lettori del giornale, poiché molte cose che in un libro possono passare producono un altro effetto sulle colonne di un quotidiano. A parte ciò, credo anche che la novella superi di molto la misura massima prescritta. Nel rimandargliela La prego vivamente di volermi scusare e d'inviarmi un'altra novella. Mi abbia con i migliori ossequi.

Lettera dell'8 dicembre 1924:

Gentilissima Signora,  
Ho ricevuto *Ecce Homo*. Mi consente di comunicarle una sincera impressione? Questo suo bozzetto ha il valore di tutte le cose scritte da Lei; ma mi pare poco adatto a un giornale quotidiano, che richiede una letteratura un po' speciale e adeguata al pubblico a cui si indirizza, a ove ogni novella e bozzetto dovrebbe rappresentare un ciclo chiuso e avere una conclusione. Questa è pura sensazione, senza uno svolgimento proprio e anche, per certi aspetti, poco chiara. Mi rincresce di doverle dire questo, proprio dopo aver io stesso sollecitato l'invio di una Sua novella; ma questa medesima circostanza Le dimostra il conto che facciamo della sua collaborazione e io spero che, anche in vista di ciò, Ella non voglia offendersi della sincerità con cui Le scrivo. Mi credo coi migliori ossequi. Albertini

Lettera del 15 settembre 1933:

Illustre Signora,  
voglia perdonarmi se mi permetto di restituirLe la novella *La fuga di Giuseppe*, che mi pare troppo lieve per l'autorità della Sua firma; e la prego di volermi inviare subito qualche altro scritto. Mi abbia con devoti ossequi.

Lettera dell'8 febbraio 1934:

Gentilissima Signora,  
Ho ricevuto la Sua novella *La fede*, ma mi duole di non poterla pubblicare. Essa tocca un argomento troppo delicato che non mi

pare possa formare oggetto d'una trattazione novellistica e dispiacerebbe certamente a moltissimi nostri lettori.

Mi mandi qualche cos'altro e mi abbia con devoti ossequi.

Lettera del 27 marzo 1935:

Gentilissima Signora,

Mi duole restituire questo elzeviro *L'uccello d'oro*, ma mi muove alla restituzione una ragione che non ha alcun carattere letterario e che è piuttosto di ordine sociale. Non mi sembra infatti opportuno in questo momento dare un così crudo esempio di durezza mentre, dati i tempi, noi tendiamo a forme sempre più strette di solidarietà nazionale.

Mi abbia cordiali ossequi

Conosciamo i titoli di alcuni testi rifiutati dalla redazione del giornale: *Ecce homo* (pubblicata invece nella rivista *Il Giornale d'Italia* e successivamente andata a far parte de *Il sigillo d'amore*) e *L'uccello d'oro* (confluita ne *Il Cedro del Libano*) per esempio, sono novelle dai toni piuttosto pessimistici, quindi probabilmente non "adatti" al clima politico italiano del momento (erano infatti gli anni del consolidamento del regime fascista) e per questa ragione scartate.

In un'altra lettera, indirizzata ad Albertini, leggiamo:

(...) quando scrivevo la novella, un mese fa, pensai ad un finale diverso da quello che le destinai. Adesso mi arriva la sua lettera e ben volentieri ritorno alla prima idea, contenta se riuscirò a farle cosa grata. Se però la novella non le piacesse neppure così, me la rimandi pure perché il mio desiderio è appunto di piacere ai lettori del *Corriere*, lettore che ella conosce meglio di me.

Questa corrispondenza rivela dunque sia la disponibilità della scrittrice di Nuoro ad apportare cambiamenti ai suoi lavori, ma anche una certa ritrosia a scendere a compromessi, come si legge nel testo che segue:

(...) Volentieri scriverò la novella che lei mi domanda, e gliela manderò al più presto. Però devo dirle sinceramente che mi dispiacerebbe molto se venisse respinta. Io non sono capace di

scrivere nulla pensando di rendere il mio lavoro adatto a tal rivista o giornale. Scrivo come sento, sempre con grande coscienza artistica, e la più breve delle novelle mi costa al contrario di quanto si crede, fatica e pena (...).

Il desiderio di affermarsi come scrittrice non è più forte di quello di tener fede alla sua visione della scrittura come espressione di un atto libero e incondizionato, così come già spiegato nella novella *Elzeviro d'urgenza*.

L'affetto che nutriva per le sue creazioni, emerge in una lettera del 6 gennaio 1914 indirizzata stavolta all'amico e scrittore Marino Moretti, nella quale confida "io soffro molto a vedere le mie cose date a pezzi in pasto al pubblico avaro ed infantile che come i bambini si contenta di pezzettini" (Deledda, 1959: 38).

La produzione novellistica deleddiana mostra i segni di una certa discontinuità dovuta in parte alla varietà delle tematiche, in parte al numero elevato dei componimenti che formano il *corpus* stesso. Tuttavia dei quasi trecento componimenti raccolti nelle diacianove sillogi, più di sessanta vengono pubblicati nel *Corriere della Sera*, motivo per il quale è possibile rintracciare diversi elementi comuni. Gli studi di Giovanna Cerina hanno sottolineato le differenze tra la redazione delle novelle uscite sul periodico e i testi pubblicati in volume; per quanto riguarda questi ultimi, la studiosa evidenziava la presenza di una maggiore attenzione alla resa espressiva e un miglioramento generale dell'apparato linguistico. La pubblicazione delle raccolte meritava quella cura della forma che spesso veniva meno nella preparazione del testo per il periodico a causa delle scadenze e delle scarse retribuzioni, come leggiamo di seguito: "(...) per non fare debiti io ho dovuto spesso, contro voglia, scrivere la novella e l'articolo da 25 lire, e sforzarmi e affrettarmi". (Deledda, 2012: 45).

Nella prima fase di collaborazione con il *Corriere*, che va dal 1909 al 1914, i racconti sono in gran parte episodi narrativi d'ambito regionale ascrivibili al bozzetto realistico e tendono verso una narrativa che predilige i contenuti espliciti a quelli allusivi. Dal 1923 in poi, si riduce la funzione narrativa della trama e la narrazione prende le mosse da un frammento individuale spesso autobiografico.

Possiamo individuare pertanto due diversi momenti della collaborazione della scrittrice al quotidiano milanese: il primo che va dal 1909 al 1914 e il secondo dal 1926 al 1936.

Lo spoglio del *Corriere* negli anni in cui la scrittrice sarda vi collaborò mi ha consentito di individuare nove novelle e un racconto lungo uscito su *La Lettura*, rivista mensile del quotidiano che si possono considerare “inedite”, dato che sono state escluse dalle successive antologie e mai più ripubblicate.

Si tratta di *Il fiore caduto* (apparsa il 16 maggio 1912), *L'amico* (24 settembre 1912), *La morte e la vita* (24 luglio del 1913), *Ritratto di contadina* (26 gennaio 1926), *L'uomo del nuraghe* (9 settembre 1934), *Pane quotidiano* (12 agosto 1935), *Agosto felice* (30 agosto 1935), *Il primo volo* (19 settembre 1935), *Pane casalingo* (19 gennaio 1936) e *Il Battesimo d'Adamo* (*La Lettura* aprile-maggio 1902). Ipotizzare la ragione per la quale questi testi sono stati esclusi da tutte le raccolte successive non è semplice, ma possiamo provare a riflettere prendendone in considerazione uno, intitolato *Pane quotidiano*.

## 2. PANE QUOTIDIANO E LA CENSURA: IPOTESI DI LETTURA

Uscita il 12 agosto 1935, un anno prima della scomparsa di Grazia Deledda, che avviene a Roma il 15 agosto del 1936, questa novella presenta tutte le caratteristiche dei componimenti dell'ultimo decennio che sono “ispirate a motivi autobiografici e costruite sui percorsi della memoria” (Deledda, vol. VI: 18).

Protagonista del racconto è una poetessa, che sembra potersi identificare con Deledda, sebbene il testo non sia apertamente autobiografico. La donna è soddisfatta della sua creazione e pensa a come potrà investire la ricompensa che presto riceverà in cambio del manoscritto appena ultimato. Quando però si imbatte nella lista della spesa della cuoca constata infastidita tra sé e sé:

il suo lavoro spirituale si converte in cose materiali e lontane da ogni poesia; ma poi, a poco a poco, per forza di abitudine e di pensamenti filosofici, si piega, si adatta, si rassegna, pensa che la sua legge è la legge comune a tutti i lavoratori, a tutti i pensatori poveri, a tutti i più grandi artisti che spesso sono gli uomini più bisognosi della terra (...) oltre alla somma che rappresenta il suo



lavoro intellettuale, alle origini, al destino, alla gioia e anche al dolore delle cose che in apparenza banali e volgari della lista rievocano nella sua fantasia.

Messa da parte la spesa, decide che “avrebbe preferito mutare il lavoro del suo pensiero in qualche cosa di bellezza” e, osservando che la lampada della sua scrivania, compagna “fedele e silenziosa” di anni di lavoro, è ormai vecchia, pensa che debba ormai essere sostituita, magari da una più moderna.

Parte dunque alla ricerca di una nuova lampada, ne vede tante elettriche “belle a vedersi e pratiche da pulirsi” ma alla signora piacciono ancora quelle di una volta. Pur camminando per le strade del suo stesso quartiere, lo trova con rammarico profondamente cambiato e non si riconosce in questa nuova realtà dove tutto le sembra falso ed ingannevole:

Tutto è divorato dalla nuova metropoli; coi grattaceli tronfi eppure impacciati come ricchi provinciali in città; i caffè affollati da gente che ancora beve il vino bianco; la chiesa che mette freddo a guardarne la facciata magra e nuda; e su e giù per le lunghe strade sfavillanti di vetrine, vetrine, vetrine.

Da una di queste vetrine finalmente spunta fra altri oggetti di falso lusso, una lampada in ferro battuto, “polverosa e abbandonata come un cimelio”, ed è proprio quello che la protagonista cercava. Il racconto si conclude con l’amara considerazione della padrona del negozio che confessa alla poetessa che sono tempi difficili nei quali la concorrenza dei nuovi negozi (la fabbrica di ferro battuto dovrà chiudere) e i debiti si sommano, primo fra tutti quello della nota mensile da pagare al fornaio.

È un testo in linea con lo stile degli ultimi anni, la parte dialogica è minima, più una prosa riflessiva dunque che una novella vera e propria. Lo scontro tra antico e moderno, tra materiale e spirituale caratterizza questo racconto come anche altri degli stessi anni. Perché solo i lettori del *Corriere della Sera* l’hanno potuto leggere? Perché non è più stato ripubblicato?

Ricordiamo che Deledda non mise mai la sua scrittura a servizio di nessuna ideologia; tuttavia nel 1909 si candidò (con

poco successo) nelle liste dei Radicali per supportare la richiesta del voto alle donne. Proprio in quegli anni il femminismo raccoglieva un consenso sempre maggiore soprattutto nei principali centri di cultura, Roma e Milano, e la scrittrice sarda, pur non prendendo apertamente una posizione, aiutò anche economicamente Sibilla Aleramo, colei che più di tutte portò avanti la battaglia femminista in Italia. Nel 1899 l'autrice di *Una donna* riconosce a una delle prime raccolte di novelle deleddiane il merito di avere mostrato “quanto grande e ottimo sia il contingente che la donna italiana dà alla patria letteratura” (Conti-Morino, 1981: 325).

In un'intervista rilasciata al circolo di donne romane, alle domande “Qual è il valore del femminismo considerato sotto l'aspetto intellettuale? Qual è il valore di esso considerato sotto l'aspetto sociale?”, Grazia Deledda rispose solamente: “Trovo giusto e bene che la donna pensi, studi, lavori” (Zoja, 1939: 33).

Nel romanzo intitolato *Nostalgie* (1905) che inaugura la serie delle opere cosiddette “continentali”, che si svolgono cioè fuori dalla consueta cornice della Sardegna, Regina, giovane di famiglia nobile ma decaduta, si trasferisce a Roma per seguire il marito. Nella capitale la protagonista manifesta il desiderio di ribaltare quel ruolo assegnato alla donna dalla società del suo tempo:

Lavorare, lavorare! Sì, anch'ella voleva lavorare, voleva scrivere, poiché non era buona ad altro, voleva guadagnare. E anzitutto voleva vivere. Uscirò dalla cerchia che mi stringe; guarderò la vita in viso. Voglio smarrirmi nelle grandi vie di Roma, sentire l'anima della folla, descrivere la vita dei poveri, o di coloro che si annoiano, o di quelli che sembrano felici e non lo sono: la vita come è (Deledda 2009: 54).

Quello di Regina resterà solo un progetto, Deledda invece, molto più determinata della protagonista del romanzo, descriverà Roma in tutte le sue sfaccettature, compresa quella periferica e meno maestosa mostrando un “interesse tozziano per gli aspetti più cupi della città” (Deledda 2006: 12).

Non si deve dimenticare che fin da giovanissima fu vittima della disapprovazione della società che la circondava; nella

novella autobiografica *Leggende di Sardegna* scrive: “(...) Figuratevi dunque il mio dolore, la mia rabbia, la mia delusione quando, nella mia città nativa i miei lavori furono accolti in una scoraggiante guisa, e mi valsero le risa, la maldicenza, la censura di tutti e specialmente delle donne” (Scano, 1938: 179-186).

Ribadisce lo stesso concetto in un brano del romanzo in parte autobiografico intitolato *Il paese del vento*: “(...) Il temperamento ce l’avevo: nata in un paese dove la donna era considerata ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l’unica missione di lavorare e procreare” (Deledda, 1993: 870).

In una lettera indirizzata a Luigi Falchi, scrive:

(...) Tutto al più prendo coraggio dal suo nobile esempio per non prendere in odio la nostra cara, isola disgraziata, quando anch’io mi vedo fatta segno di piccole invidie paesane, di denigrazioni, di maldicenze meschine, quando vedo che qualcuno cambia nome e cognome per abbassarmi fin dove la sua invidia vorrebbe vedermi, quando dalla Sardegna non mi arriva una parola d’incoraggiamento ma solo qualche soffio di livore per le parole che io spendo in prò dell’isola e dei suoi abitanti, quando infine raccolgo perfidia dove semino amore, sogni, idealità (Falchi, 1937: 65).

Nonostante le figure femminili rappresentino all’interno della produzione della scrittrice “il testimone privilegiato della visione del mondo deleddiana” (De Giovanni, 2008: 28), lo spazio dedicato alla riflessione sui problemi della donna-artista è piuttosto circoscritto.

Il testo nel quale Deledda fa più volte riferimento alle difficoltà dell’essere donna e scrittrice è *Cosima*, pubblicato postumo nel 1939, che inizialmente si intitolava *Cosima, quasi Grazia* (Cosima era il secondo nome della scrittrice). L’autrice si cela dietro la terza persona e racconta le tappe principali della sua vita, dall’infanzia all’adolescenza e interrompe la storia prima del viaggio a Cagliari dove conoscerà il suo futuro marito Palmiro Madesani.

Cosima, *alterego* di Grazia, descrive le prime soddisfazioni letterarie ma non omette i dispiaceri legati alla fama:

(...) come una bella medaglia aveva il suo rovescio segnato da una croce dolorosa: poiché se il direttore dell' *Ultima Moda*, nel pubblicare la novella presentò al mondo dell'arte, con nobile slancio, la piccola scrittrice, e subito la invitò a mandare altri lavori, in paese la notizia che il nome di lei era apparso stampato sotto colonne di prose ingenuamente dialettale, e che, per maggior pericolo, parlavano di avventure arrischiate, destò una esecrazione unanime e implacabile (Deledda, 2007: 82).

Parlare di femminismo in senso stretto nell'opera della scrittrice sarda forse sarebbe azzardato, tuttavia come ben spiega María Teresa Navarro nell'introduzione alla traduzione spagnola di *Cosima*: "(...) su coherencia vital y su actitud beligerante frente a una sociedad patriarcal, que margina a la mujer, la aproximan a lo que podría definirse como un feminismo *ante litteram*" (Navarro, 2007: 25).

Ritornando alla novella in questione, *Pane quotidiano*, sarebbe dovuta entrare a fare parte della raccolta *Il Cedro del Libano*, che uscì postuma nel 1939. Due anni prima, ma sempre postumo, viene pubblicato *Cosima*, probabilmente il romanzo più noto della scrittrice sarda. Il manoscritto, non concluso, presentava numerose varianti che consentirono ad Antonio Baldini (curatore dell'edizione Treves) ma anche a Sardus, figlio maggiore della scrittrice, di prediligere spesso l'alternativa più conservativa, così come fa notare Dino Manca nella sua recente edizione critica dell'opera. Quest'edizione si propone di restituire la parola all'autrice, soprattutto quando il testo è stato mutilato non solo a livello linguistico (con l'intento, probabilmente di migliorarne la forma) ma anche quando è stato, ingiustamente, emendato nel contenuto. Gli interventi censori arrivarono a colpire perfino *Cosima*, romanzo in cui la protagonista non solo è una donna ma è addirittura l'autrice stessa. È solo un caso o forse c'è stata la mano degli stessi censori che decisero di non ripubblicare neppure la novella *Pane quotidiano*?

Sono le primissime righe a svelarci il significato di questo testo praticamente inedito:

La poetessa è contenta. Ha scritto una colonna di versi che le sembrano belli: una vera colonna di marmo con iscrizioni

durevoli, col capitello sobrio del titolo. Si solleva col busto già un po' curvo per il peso del lavoro e degli anni; e s'illude di essere ancora giovane perchè, dunque, può ancora creare e sopravvivere.

Il lavoro intellettuale come mezzo di sopravvivenza non solo materiale ma anche e soprattutto spirituale. La novella può essere letta come l'ennesima manifestazione di consapevolezza e supporto al movimento femminista da parte di Grazia Deledda, che ricordiamo, rimane per ora l'unica scrittrice italiana ad aver conquistato un Premio Nobel, una delle poche che nonostante le difficoltà e la censura, è riuscita a raggiungere il suo obiettivo: sopravvivere.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2010). *Dalla quercia del monte al Cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*. Nuoro- Cagliari: ISRE- AIPSA.
- Cerina, G. (1992). *Deledda ed altri narratori: mito dell'isola e coscienza dell'insularità*. Cagliari: Cuccu.
- Conti, B. – Morino, A. (1981). *Sibilla Aleramo e il suo tempo*. Milano: Feltrinelli.
- De Giovanni, N. (1991). *Grazia Deledda*. Alghero: Nemapress.
- De Giovanni, N. (2008). *Vento di terra vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola*. Alghero: Nemapress.
- Deledda, G. (1959) *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti*. Padova: Rebellato.
- Deledda, G. (2007). *Cósima*. Traduzione di M. T. Navarro Salazar. Madrid: Nórdica Libros.
- Deledda, G. (2009). *Nostalgie*. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G. (1996). *Novelle*. vol. VI. A cura di G. Cerina. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G. (2012) *Le lettere. Per l'amore e per la gloria*. Vol. X. Cagliari: Società editrice Unione Sarda.
- Falchi, L. (1937). *L'opera di Grazia Deledda*. Milano: La Prora.
- Petronio, G. (1963). Grazia Deledda. In *I Contemporanei*. Milano: Marzorati.
- Piroddi, G. (2016). *Grazia Deledda e il Corriere della Sera. Elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonisti della Terza Pagina*. Sassari: Edes.
- Scano, A. (1938). *Versi e prose giovanili*. Milano: Treves.

- Zambon, P.- Renai, P. L. (1992). La collaborazione di Grazia Deledda al *Corriere della Sera* e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume. In AA.VV., *Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti del seminario di studi su Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900'*. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura S. Satta.
- Zoja, N. (1939). *Grazia Deledda: saggio critico*. Milano: Garzanti.

PROVOCACIÓN Y ANTICONFORMISMO  
EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX:  
*IO E IL MIO ELETTORE* DE PAOLA BARONCHELLI  
PROVOCATION AND INCONFORMISM  
IN THE EARLY YEARS OF THE XX CENTURY:  
PAOLA BARONCHELLI'S *IO E IL MIO ELETTORE*  
M<sup>a</sup> Dolores VALENCIA MIRÓN  
*Universidad de Granada*

*Resumen:* En 1910, la escritora y periodista italiana Paola Baronchelli publica una obra de contenido valiente y provocador que la convierte en punto de referencia en los temas relacionados con la defensa de los derechos de la mujer en su vertiente social, política y legislativa, fundamentalmente. *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*, un libro incomprensiblemente olvidado hasta el punto de que no ha vuelto a ser editado, es un ejemplo altamente representativo de la labor de concienciación que el movimiento de emancipación femenina se proponía llevar a cabo en la Italia de estos años.

*Palabras clave:* Donna Paola, Feminismo, Italia, Política, Emancipación.

*Abstract:* In 1910, Italian writer and journalist Paola Baronchelli published a work whose brave and provocative content made her become a point of reference in all issues related with the advocacy of women's rights mainly in its social, politic and legislative aspects. *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*, an incomprehensibly forgotten book, up to the point that it hasn't been reissued, is a highly representative illustration of the awareness-raising work that the women's emancipation movement proposed to carry out in the Italy of these years.

*Keywords:* Donna Paola, feminism, Italy, politics, emancipation.

En 1910, la escritora lombarda Paola Baronchelli, conocida como Donna Paola, pseudónimo con el que firmó siempre sus escritos, se reafirma en la vena polémica demostrada en sus exitosos artículos periodísticos y en sus numerosas conferencias con la publicación del libro *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*, que, por su contenido actual, valiente y provocador, le habría de procurar no pocas críticas y con el que pretendía atraer la atención del lector sobre el tema que de verdad le preocupaba: los cambios de la identidad femenina y las nuevas expectativas de la mujer en su relación con el hombre y con la sociedad, demostrando con ello nuestra autora, cómo percibe la intelectualidad italiana de comienzos de siglo el profundo cambio que se está produciendo en el papel femenino tradicional, convirtiéndose así en punto de referencia en los temas relacionados con la defensa de los derechos de la mujer en su vertiente social, política y legislativa, fundamentalmente.

Narradora fecunda, y en ocasiones de gran calidad, obtuvo un amplio favor de público gracias también a su temperamento versátil que le permitió escribir relatos, artículos, ensayos críticos, novelas y algunos textos teatrales. Por otra parte, en el amplio espectro de las posiciones y de la toma de conciencia de la literatura femenina decimonónica, la actitud positiva, anticonformista, agresiva, pero leal, de la escritura de Donna Paola, frente al acostumbrado tono femenino insinuante y algo servil, es una característica más del área lombarda, no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas y ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la “nuova etica”<sup>1</sup>.

Consciente de que la crisis es un fenómeno que forma parte de la historia de la humanidad, no escapa a una observadora inteligente como Donna Paola que, en el período comprendido entre 1870 y el inicio de la primera guerra mundial, dos acontecimientos habían dejado una huella inconfundible en la

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Buttafuoco, “Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento”, en AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.



sociedad: la crisis europea y la crisis femenina (Donna Paola, 1917: 23). Dos acontecimientos paralelos, cuya equiparación se advierte excesiva, sobre todo teniendo en cuenta la gravedad del conflicto político que estaba teniendo lugar; de hecho, la misma autora lo considerará más adelante como una hipérbole; no en vano, su misma definición de “crisis” vacía de contenido dicha comparación al poner más el acento en las cuestiones de malestar psicológico que en las de carácter sociopolítico (Donna Paola, 1917: 22-23). Parece, por tanto, que la autora no pretendía identificar los dos fenómenos sino subrayar que ambas crisis, maduras en la Europa de finales del siglo XIX, estallaron violentamente a comienzos del XX.

El texto objeto de este estudio<sup>2</sup> es un tratado, un código, casi una enciclopedia; y esto, que ciertamente es un mérito del libro, se convierte también en un defecto para el lector, puesto que la densidad de la materia tratada confiere a su lectura una cierta pesadez que Donna Paola, más atenta al contenido, no se preocupa de corregir en la forma. Se trata de una especie de larga entrevista, una “avventura dialogata” según Donna Paola, dividida en diez conversaciones entre la escritora y un imaginario explorador famoso recién llegado de África, referidas a diversos temas, todos ellos relacionados, naturalmente, con los derechos de la mujer. Para conducir el discurso, la escritora utiliza como método el diálogo y la polémica. Como ha señalado la crítica, la capacidad dialógica del texto “scambiando i ruoli degli interlocutori”, es original y prueba “secondo una tecnica teorizzata da secoli, le argomentazioni e soprattutto il grado comunicativo del soggetto e del contenuto che si espone” (Stolfi, 2007: 156).

Con una sinceridad digna de asombro, como señala en repetidas ocasiones su interlocutor, la escritora lombarda, desde una perspectiva muy poco convencional, porque discute y rechaza muchos de los estereotipos e ideas cercanas o defendidas por los movimientos feministas, expone sus ideas sobre temas tan

---

<sup>2</sup> Por razones evidentes, el presente estudio no pretende analizar todo el variado y rico contenido de esta obra de Donna Paola, sino que aspira sólo a poner de manifiesto una serie de aspectos que nos ayudarán a configurar su interesante pensamiento crítico.

actuales como polémicos. Por ejemplo, el voto y el trabajo femenino, la educación sexual, el papel de la mujer en la política, y también, la ciencia, la corriente espiritualista y las ciencias psíquicas, el divorcio y las instituciones, entre otros. No es de extrañar que Baronchelli fuera duramente criticada por el contenido de esta obra en la que “descrisse un’inventata Montecitorio dove si discettava di divorzio d’ufficio e di scuole per il matrimonio, di parità giuridica e di integrità personale delle donne” (Verdirame, 2009: 41). Pero también encontró defensores de prestigio como Rosalia Jakobsen, una autoridad crítica en la Florencia literaria de comienzos de siglo que le dedicó una halagadora reseña en la *Tribuna* anunciando la próxima aparición del libro.

Conocedora de que en este período la identidad femenina había sufrido profundas transformaciones y de que las mujeres habían madurado nuevas expectativas en su relación con el hombre y con la sociedad, Donna Paola, pocos años después, pone el dedo en la llaga al señalar que “la donna, che era stata sino a trent’anni addietro una consumatrice, è diventata poco a poco una produttrice”, y este cambio brusco había provocado un cierto desequilibrio en instituciones tan importantes como la familia, la vida pública, la jurisprudencia, la economía política, e incluso la religión:

perché la donna produttrice è una entità economicamente equiparabile all’uomo. E la donna economicamente equiparata all’uomo, deve – seguendo le massime realistiche del giorno – per forza di cose, per reazione automatica, equipararglisi in tutto quanto, mercè il suo valore di produttore, era fin qui riserbato all’uomo (Donna Paola, 1917: 27).

Se rompe así el equilibrio de los siglos anteriores, porque el movimiento de emancipación femenino, que en Italia hunde sus raíces en los acontecimientos políticos y sociales del Risorgimento, trajo como consecuencia importantes cambios en las relaciones humanas<sup>3</sup>. En la crisis femenina a que alude Donna

---

<sup>3</sup> Entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, este movimiento de emancipación italiano, con el fin de divulgar sus ideas entre la opinión pública, se organizó para luchar y conseguir derechos de ciudadanía

Paola, tendrán gran importancia los estímulos procedentes del movimiento de emancipación que provocaban y alimentaban un amplio debate en la cultura y en la política italiana sobre temas relacionados con los derechos de ciudadanía de la mujer, con la estructura y con las relaciones familiares, con el trabajo fuera de casa y con el nuevo papel de la mujer en la sociedad; en suma, en torno al problema de la definición de la “*donna nuova*”<sup>4</sup>. Por ello, este debate que había estado presente en el análisis teórico-político y en la producción literaria italiana del Risorgimento, se convertirá en lugar común en el período comprendido entre los últimos años del XIX y el inicio del siglo XX.

Hemos señalado anteriormente el tratamiento poco convencional dado por nuestra escritora a ciertos temas relacionados con el feminismo de la época, pero no puede obviarse que el movimiento de emancipación no fue una experiencia homogénea, sino que estuvo ligado a culturas y modelos de vida diferentes e incluso, en ocasiones, contradictorios, sin adhesiones a políticas ni a clases sociales determinadas, porque, según la eficaz imagen de Paola Baronchelli, en Italia:

non una classe come già in epoche precedenti, ma un intero sesso, con tutti i bisogni e le passioni delle sue classi, si è spostato dalla periferia dov'era stato relegato fin lì a far da contrappeso morale all'eccesso dell'affarismo e dell'immoralismo mascolino, e si è portato al centro del sistema sociale” (Donna Paola, 1917: 28).

En 1901 la novela de Paola Baronchelli *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*<sup>5</sup>, en la que el suicidio

---

de las mujeres y para educar a las que no tenían consciencia de su situación. Cfr. M. C. Angeleri, *Dall'emancipazionismo all'interventismo democratico: il primo movimento politico delle donne di fronte alla Grande guerra*, [dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.html](http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.html).

<sup>4</sup> Sobre la versatilidad en Italia de este concepto que no indicaba un modelo femenino único y definido, cfr. A. Buttafuoco, *Op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>5</sup> *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*, Milano, Aliprandi ed., 1901. Nuestras citas se corresponden con la última edición: Genova-Torino-Milano, Renzo Streglio ed., 1906. Para un breve estudio sobre esta novela, cfr. M<sup>a</sup>. D. Valencia, “Paola Baronchelli: el compromiso de una intelectual entre literatura y periodismo”, en M. Martín Clavijo (ed.),

de su protagonista responde, entre otros motivos, al rechazo de los convencionalismos impuestos por la sociedad, le procuró el reconocimiento del público y por las tres ediciones que tuvo, puede también considerarse un éxito editorial de la época. No obstante, Donna Paola se queja de que, a pesar de los muchos artículos escritos, pocos críticos dieron muestra de haber entendido el mensaje de su obra. Unos la consideraron “divertente”, quizás porque, a pesar de contener un suicidio, “v’eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono ormai poadeschi” (Donna Paola, 1906: 13); otros, pornográfica, “forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio” (Donna Paola, 1906: 14), apostilla con sorna la autora. Y aunque la novela trata temas “delicados” como el adulterio y el suicidio, le halaga el éxito moral que obtuvo porque, a su entender, la misión del escritor no consiste sólo en hacer una obra de arte, “la perfezione dell’opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole” (Donna Paola, 1906: 15).

Diez años más tarde, en la primera conversación que sirve de prólogo a *Io e il mio elettore*, la escritora lombarda expone y defiende los planteamientos ideológicos que sustentaban el argumento de su novela y que reconoce como feministas, aunque ella no quiere definirse como tal. Puesto que parecía cercana la aprobación del voto femenino, se propone hacer públicas sus ideas que, ciertamente, serían también confesiones pero no de carácter erótico-sentimental como las de su novela, a la que niega valor autobiográfico, sino la expresión de “l’intero prisma del suo pensiero e della sua coscienza; tutte le idee, tutte le convinzioni, tutti i giudizi, tutte le delusioni e le speranze che il suo vivere odierno nel bel mezzo della mischia sociale, morale, politica, l’ha obbligata a elaborare, a formulare, a sentire, a soffrire” (Donna Paola, 1910: 5). La futura diputada se niega a hablar de programas, como le solicita su interlocutor, por tanto, tratará los temas libremente, sin prejuicios, siendo consciente de que, a veces, sus opiniones pecarán de incoherencia o caerán en la contradicción más absoluta porque, como ella misma afirma:

---

*Escritoras desde los márgenes: Transfiguraciones, Teatro y “Querelle des femmes”*, Sevilla, Benilde Ed., 2017, pp. 329-343.

“sono poliedrica, non ho una faccia sola”, y porque todas las cuestiones importantes tienen varias interpretaciones y cada ser humano tiene un temperamento y una sensibilidad distintas.

Es evidente que Donna Paola ironiza y se burla con el subtítulo del volumen; naturalmente, no va a presentar su candidatura, no aspira a ser diputada, está satisfecha en su condición de mujer: “io sono figlia del mio secolo”, y no quiere convertirse en lo que ella llama un “ibrido animale politico”. Tampoco reconoce abiertamente su condición de feminista, porque no le gustan los *ismos* de ningún tipo ni pertenece a “nessun partito, chiesuola, cricca, opinione. Sono del parere di me stessa e morirò nell’impenitenza finale” (Donna Paola, 1910: 20). Sólo aboga decididamente por el “eclettismo”:

Io giudico che questa facoltà di tutto comprendere e di trovare in ogni cosa un palpito di verità sincrono al palpito del proprio cuore, sia uno dei più gloriosi privilegi di una intelligenza che ambisca dirsi contemporanea. Secondo me, l’eclettismo rappresenta l’ultima maturità della mente e l’estrema squisitezza della sensibilità; come la partigianeria, l’accantonamento in un ordine di idee, la cristallizzazione in un ambito determinato di sentimenti, rivela, sempre secondo me, una intelligenza imbozzacchita ed una energia psichica limitata” (Donna Paola, 1910: 19).

Por ello, no adopta el vocablo “femminismo”, porque no refleja su pensamiento e inventa uno nuevo para esta realidad, “femminilismo”, que nace como reacción latina al feminismo anglosajón, movimiento al que le reconoce un valor indiscutible en el inicio de la lucha, pero su carácter “angoloso, disadorno, meschino, quacquero” no se corresponde con la manera de ser de la mayoría de las mujeres italianas más proclives al pecado, sí, pero también al disfrute de la belleza y del arte.

La “femminilità” sirve aquí de contrapunto a la “mascolinità” y a propósito de este concepto se pronuncia Flavia Steno, quien, a pesar de sostener a veces posiciones contrarias a las de nuestra autora, como en el caso del divorcio, no ahorra a esta obra de Donna Paola comentarios bastante positivos. A su entender,

ninguna mujer ha escrito ni dicho lo que Donna Paola osa decir y escribir:

Ella osa per tutte. Non è Donna Paola e non è il suo elettore che discorrono in questo libro; sono la femmnilità, la mascolinità poste di fronte: la femminilità nuova, intelligente, evoluta, cosciente, responsabile, armata di tutte le risorse acquistate attraverso secoli di sofferenza, di lotte, di spasimi [...] sollevata da tutte le ribellioni e da tutte le aspirazioni; e la mascolinità immutata, cristallizzata nell'orgoglio antico e nell'antico autoritarismo dispotico, insofferente di critiche, intollerante di rivendicazioni, ostile ad ogni ragionamento [...]. Eva, Minerva, Donna Paola hanno troppa esperienza della vita, dell' uomo, del mondo. Chi volete che ci prenda sul serio?" (Stolfi, 2007: 157).

Su sentido bastante radical de lo que debe ser la esencia del movimiento de emancipación de la mujer le lleva a criticar que el feminismo, como ocurre con el socialismo, se haya convertido en un partido de gobierno<sup>6</sup>; y señala que las mujeres que piden constantemente nuevas leyes que las apoyen, olvidan una gran verdad formulada por el filósofo Guibert: "Gli uomini fanno le leggi, le donne creano i costumi", por tanto, si una ley no es más que la codificación de una costumbre, puede entenderse el arma tan poderosa que tienen las mujeres: "Il costume nasce prima della legge ed è la donna che lo crea" (Donna Paola, 1910: 44); por tanto, está en sus manos cambiar la andadura de las cosas, y, en consecuencia, todas las costumbres que la mantienen relegada al hombre. Por desgracia, continua Donna Paola con su razonamiento, las mujeres no han seguido esta línea de conducta bastante táctica. La mayoría sufre en silencio y sólo una minoría, cansada de sufrir, ha decidido crear el feminismo con la idea, equivocada en este caso, de que como la unión hace la fuerza, le sería fácil obtener mediante un partido político nuevas leyes liberadoras. Pero, ¿cómo obtener nuevas leyes con costumbres

---

<sup>6</sup> Años más tarde, llegará incluso a afirmar que el feminismo no sólo es un fenómeno sentimental, sino también un fenómeno político y sobre todo económico. Cfr. Donna Paola, *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915 – maggio 1917)*, Milano, Riccardo Quintieri, 1917, p. 26.

antiguas?, se pregunta nuestra escritora, para sentenciar a continuación: “le leggi non si ottengono con petizioni, si strappano con ribellioni. Le donne debbono mettere la rivoluzione nelle famiglie, nei costumi morali e sociali, debbono ricorrere allo sciopero del sesso [...] e tutto questo senza punto scendere in piazza, né alzar clamori comiziali, né petire udienze dai ministri” (Donna Paola, 1910: 45).

Sin duda alguna, Donna Paola se sitúa entre las intelectuales que vivieron con más intensidad las contradicciones - fruto de la historia y de la sociedad del momento- de la identidad femenina y que, en parte, supieron analizarlas de manera bastante lúcida. En consecuencia, se autodefine como una mujer “nueva” que se ha formado en un clima cultural en el que la precariedad del papel social que se les exige a las mujeres es grande y en el que el mensaje que se les envía sobre la “femminilità” es doble y contradictorio, por ello, escribe: “Noi donne di questo secolo abbiamo sofferto di più, perché ci è toccato fare le equilibriste, perché, nel mentre ci si concedevano i doveri della cittadina, della contribuente, della professionista, della lavoratrice, non ci si concedevano i diritti relativi, tenendoci così librate fra due forze contrapposte” (Donna Paola, 1910: 54).

Dispuesta a abordar todo tipo de argumentos, como le pide su reputación de mujer “spregiudicata”, se muestra contraria a las instituciones que la sociedad ha creado, porque son superiores a nuestras facultades y suponen un yugo para el hombre dada la desproporción existente entre la ley escrita y las fuerzas morales que nos permitirían seguirla y tolerarla. Frente a las costumbres desorganizadas del animal social que es el hombre, que no descansa de día ni de noche para mejorar sus ordenanzas sociales, habría que seguir las de los insectos, de las hormigas, por ejemplo, animales sociales de costumbres organizadas: unos procrean y otros trabajan en todos los ámbitos de los que depende el bienestar del estado. Sin embargo, el hombre ha ignorado la clasificación más importante que le permitiría establecer una nueva división del trabajo con la que tendríamos una sociedad compuesta de individuos, todos “adatti allo scopo”, es decir formados física e intelectualmente para cumplir una determinada función. Así pues, continúa nuestra autora, la organización social se ha propuesto como meta exclusiva la continuidad de la raza y la ha impuesto

como obligación a todos sus componentes, pero “l’amore come istinto, non ha niente a vedere con la paternità” (Donna Paola, 1910: 81). El matrimonio es la base de la sociedad, sobre él exclusivamente “è fabbricato l’intero tempio sociale” (Donna Paola, 1910: 94), pero hay que educar a la gente para ese fin creando una “scuola per il matrimonio”, en la que se aprenderían los conocimientos más importantes para el bien de la humanidad. En esta escuela, además de educación sexual, se debe enseñar en qué consiste el amor conyugal y cómo se ha de afrontar la convivencia. Para ello se necesita un tratado a propósito: “Monsignor della Casa scrisse, è vero, un galateo per rendere tollerabili gli abbastanza larghi rapporti fra i componenti della società civile; ma nessuno ha pensato ancora di scrivere un trattato di bei modi per quell’altra società, d’assai più stretta e ribadita alla persona, che è la coniugale” (Donna Paola, 1910: 98). Por otra parte, defiende el divorcio como una verdadera necesidad social y moral y que en estos años ya se había normalizado en otros países, como Francia.

Apremiada por un interlocutor deseoso de conocer la opinión que tiene una futura legisladora sobre el adulterio, Donna Paola considera el amor en general como una grande “pulcinellata boccaccevole” y el amor legal ni siquiera es más grotesco “perchè non ha alcun ibridismo di sublimità e di buffoneria. È unicamente scemo, degno più che di riso, di pietà” (Donna Paola, 1910: 123). Hace tiempo el adulterio, evidentemente sólo el cometido por la mujer, era considerado un delito de carácter público que provocaba un mal social; y como tal se castigaba con gran severidad. Con el código napoleónico se le redujo al ámbito privado, como injuria causada a la persona y castigado sólo si se querellaba el injuriado; por ello, nuestra autora no entiende bien que, al no tener ya el adulterio la categoría de delito, siga siendo la causa principal para la petición del divorcio. Además, como aspira a la paridad jurídica entre el hombre y la mujer, concede idéntico valor al adulterio del uno o del otro; por ello, es obligación de la justicia exigir a ambos la misma responsabilidad en cuanto al deber de la fidelidad conyugal porque no es cuestión de sexo sino de integridad moral, así pues, continúa diciendo, “sarebbe assurdo che la donna, la quale si accinge a conseguire i diritti civili e politici del suo compagno, si adattasse a subire tutte



le ingiustizie, che l'hanno degradata fin qui, in ordine a diritti morali” (Donna Paola, 1910: 140). Por el contrario, nuestra escritora defiende que, una vez que se ha iniciado la vía de las reivindicaciones, se debe llegar hasta el final, para lo que primero se han de reformar ciertas costumbres y después promulgar nuevas leyes a propósito, y aunque sabedora de que la reforma de las costumbres corresponde a las mujeres, se muestra algo escéptica sobre la eficacia demoledora de éstas dada la sociedad del momento.

También el maltrato físico y el uxoricidio son una plaga moderna que la mujer, quizás por miedo, tolera en silencio sin rebelarse contra la indulgencia del jurado que absuelve a sus autores; pero si se venciera el miedo ¿en qué quedaría una protesta colectiva?, se pregunta Donna Paola, para contestarse ella misma:

*È facile prevederlo: in un riflusso di rettorica vacua e gelida, che saprebbe di banco di scuola e di biblioteca [...]. L'educazione che si dà alla donna, è ancor tale ch'ella, insidiata, minacciata [...], non ha null'altro a difesa che una rassegnazione scettica o un silenzio codardo. E se dice, se detta i suoi rimproveri, i suoi rimpianti, non ha, a suo servizio, che una meschina concezione intellettuale e una mediocre prosa di componimento scolastico, lardellata di tutti i luoghi comuni raccattati sui libri di testo o sui romanzi in boga!” (Donna Paola, 1910: 149-150).*

Extremadamente crítica con las leyes y la justicia de su época, no se muestra muy segura de que algún día tenga lugar la liberación material concedida por el Código civil y la liberación moral que la mujer debe lograr por sí misma al imponer su igualdad a los demás. De igual modo, a pesar de los inconvenientes de la vida matrimonial, no cree que el amor libre, con todas sus ventajas, pueda sustituir al matrimonio, porque la familia es una institución fundamental para la asociación humana que necesita que los elementos que la compongan sean útiles, pero no egoístas.

La escritora lombarda debate con su interlocutor importantes cuestiones sociales, pero tampoco se arredra ante un tema delicado para la época, pero muy actual, como era el debate sobre

la defensa de los derechos referentes a la vida sexual de las mujeres o a los llamados asuntos de alcoba. En 1910, año de publicación de *Io e il mio elettore*, la narrativa contaba con dos obras pioneras en estos temas y altamente representativas de la insatisfacción de la mujer en un matrimonio que consideraban opresivo: *Le confessioni di una figlia del secolo* (1901) de nuestra escritora y *Una donna* de Sibilla Aleramo (1906). Las protagonistas de ambas obras deciden escapar de esa angustiada situación de manera diferente, una optando por el suicidio y la otra abandonando al marido y al propio hijo para emprender una vida en libertad. Entre los diversos temas que sustentan ambas novelas, uno de los más importantes será el de la sexualidad femenina en relación con el hombre. Las protagonistas no reproducen el canon antiguo de la seductora, sino que reflejan una nueva figura de mujer que se opone al poder del hombre y que desea también la satisfacción de sus propios sentidos. La sociedad burguesa del momento no duda en mostrar su desacuerdo en lo que considera una conducta más bien destructiva; incluso algunos intelectuales se posicionarían sobre el tema y, por ello, se decide promover una encuesta para conocer la satisfacción de la mujer en el matrimonio. La iniciativa, conocida como “*grande inchiesta di Lugano*”, fue bien acogida por la revista *Pagine libere*, dirigida por Arturo Labriola que la publicó el 1 de enero de 1908 con el título *Inchiesta sulla donna e il problema dell'amore*<sup>7</sup>; importantes intelectuales y literatos como Guido Gozzano, Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli, Federigo Tozzi, expresaron allí su opinión junto a otras personalidades de la época.

La actualidad del contenido del texto que comentamos de Donna Paola se pone de manifiesto al abordar un tema como éste: si a la mujer se le confieren nuevos derechos desde el punto de vista moral, social y económico, es justo y necesario que su posición sexual sea “*rimaneggiata in più diretta armonia*” (Donna

---

<sup>7</sup> Cfr. R. Jacobsen, “Inchiesta sulla donna e il problema dell'amore”, en *Pagine libere*, XXI (1908), pp. 1-12. Las respuestas de los entrevistados se dividen entre las de los hombres que se inclinan por el mantenimiento del papel de la mujer como madre de familia y las de las mujeres que oscilan entre innovación y conformismo.

Paola, 1910: 176) con las nuevas funciones sociales que se le han atribuido.

Para concluir, sólo me queda resaltar el significado de un libro como éste, considerado en su época como “il più importante libro di donna apparso da molti anni a questa parte, un libro di battaglia, un libro di polemica, un libro di coraggio e di fede” (Stolfi, 2007: 159), así como el hecho de que a pesar del pesimismo que nuestra escritora manifiesta en algunos momentos de esta larga y ficticia entrevista a propósito de la consecución de los derechos de la mujer, no se muestra de tal guisa cuando a la hora de concluir su obra le reconoce a su interlocutor que las paradojas de hoy son las verdades de mañana, y que muchas de las cosas debatidas, consideradas motivo de escándalo en ese momento, serán normales al cabo de unos años, razón por la que espera que, en un futuro, el mundo sea más justo y más sincero que el que a ella le ha tocado vivir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1906). *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*. Genova-Torino-Milano: Renzo Streglio Ed.
- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1910). *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*. Lanciano: Carabba.
- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1917). *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)*. Milano: Riccardo Quintieri.
- Stolfi, V. (2007). *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con “Il secolo XIX” e “La Chiosa”*. Milano: Lampi di stampa.
- Verdirame, R. (2009). *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*. Limena: Libreriauniversitaria.it.



## II.2. DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS



NILDE IOTTI: EFFIGIE INEDITA  
NILDE IOTTI: UNRECOGNIZED EFFIGY

Salvatore BARTOLOTTA

*Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED*

*Resumen:* Presidenta de la Cámara durante trece años, de 1979 a 1992, la primera mujer a la que se le ha solicitado la tarea de formar gobierno, aunque solo fuera de modo exploratorio, en 1987; la primera mujer comunista nominada a la presidencia de la República en 1992, en fin, una cantidad de responsabilidades, de protagonista que muy pocos hombres han tenido en la historia de Italia. El hecho es que después de la muerte de su compañero en 1964, Nilde Iotti tomó las riendas, entregó el resto de su vida a demostrar que los cargos que había tenido, hasta ese momento, no los había tenido por los favoritismos del secretario del Partido Comunista Italiano, sino porque los merecía, porque era una persona capaz, una gran estudiosa y también tenía mano de seda para afrontar las cuestiones políticas.

*Palabras clave:* Comunismo, Derechos, Mujer, Política.

*Abstract:* Chairwoman of the Chamber for well thirteen years from 1979 to 1992, the first woman who is granted an enclosed order, only exploratory, of forming a government in 1987; the first communist woman nominated to the presidency of the Republic in 1992, in end a quantity of protagonist's orders that well few men have had in the history of Italy. The fact is that after the death of her partner in 1964, Nilde Iotti took the flight, she gave the rest of her life to demonstrate that the charges that she had had even to that moment she had not taken them as the favoritisms of the secretary of the Italian Communist Party but she had had them, because she was deserving, because she was a person capable of studying and also to have that smooth feature in confront the political questions.

*Keywords:* Communism, Rights, Woman, Politics.

Leonilde Iotti<sup>1</sup> nace en Reggio Emilia el 10 de abril de 1920. Su madre Alberta Vezzani era por mitad ama de casa y por mitad lavandera para complementar los ingresos familiares, y su padre, Egidio, era empleado del ferrocarril de orientación socialista y por este motivo despedido por el régimen fascista. Una familia de tradición socialista, de personas muy modestas, no se habían casado por la Iglesia, pero cuando, en los Años Veinte, se planteó la opción de mandar a Iotti niña a una organización juvenil fascista, el padre prefirió mandarla a una organización religiosa: “meglio preta che fascista”<sup>2</sup>.

Se inscribió en la *Cattolica* por su credo religioso, aunque nunca sería una católica practicante en su vida adulta. Después de la Licenciatura en la Universidad Católica de Milán, conseguida el 31 de octubre de 1942, empieza a enseñar en Reggio Emilia. Son los últimos meses de la guerra nazifascista.

Dopo l'armistizio dell'otto settembre 1943 si pose per tutti coloro che vivevano nelle zone occupate dai tedeschi: se collaborare con i tedeschi, se tacere, in qualche modo, era anche questo collaborare o se fare qualcosa per liberare il nostro paese. Io ho scelto di fare qualcosa, poco, ma avevo scelto di fare qualcosa e questo è stato il mio modo di conoscere la politica<sup>3</sup>.

Participa en la *Resistenza* a través de los grupos de defensa de la mujer. En 1945 llega a ser secretaria provincial de la *Unione Donne Italiane* y organiza para el 8 de marzo una protesta delante de la cárcel de Reggio Emilia. La *UDI*<sup>4</sup> fue constituida por

---

<sup>1</sup> Dignas de reseñar son las biografías de Fanti (1991), Corbi (1993), AA.VV. (1999), Folli (2004), Settimelli (2009), Imprenti & Magnanini (2010) y Quiligotti (2011). Para una información bibliográfica completa sobre Nilde Iotti y las reseñas críticas a ella dedicadas, se remite no sólo a las monografías más recientes y en particular a Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti (2010) y Lama (2013), sino también a la documentación actualizada en la página web de la *Fondazione Nilde Iotti*, <http://www.fondazionenildeiotti.it/>

<sup>2</sup> Entrevista de Maurizio Costanzo en *Bonta loro*, 3 ottobre 1977 (Salvatori, 2017).

<sup>3</sup> Entrevista de Enzo Biagi, abril 1999 en Salvatori (2017).

<sup>4</sup> La *UDI* es una asociación femenina de promoción política, social y cultural, sin ánimo de lucro. Para la historia de la asociación, véase la memoria de la diputada, senadora y europarlamentaria del *Partito Comunista Italiano* Marisa Cinciari Rodano (Rodano, 2010). Fue la primera mujer en la historia italiana a



mujeres comunistas, socialistas del *Partido d'Azione*, republicanas, de la *Democrazia del Lavoro*, del *Partito Liberale*. Su objetivo era ser la asociación de todas las mujeres italianas. En la primavera de 1946 es elegida, en el Consejo Municipal de Reggio Emilia, como independiente del *Partito Comunista Italiano*, el 2 de junio es elegida a diputada por el PCI a la *Assemblea Costituente*<sup>5</sup>.

A finales de julio de 1946, durante los trabajos de la Constituyente, entre Palmiro Togliatti y Nilde Iotti nace un sentimiento profundo del que queda huella en una correspondencia privada<sup>6</sup>. Tanto ella como Togliatti hacían parte de la *Commissione dei Settantacinque* constituida para redactar la *Carta Costituzionale*, el proyecto de constitución, y allí se veían todos los días. De ese grupo de trabajo nació un sentimiento distinto que en fin se desarrolló naturalmente.

Cuando en agosto de 1946, Togliatti parte para París, dónde tenía lugar la conferencia de paz, le escribe una carta en la que se declara. Este amor apenas brotado ya tenía dificultades para ser vivido: porque fue un amor vivido clandestinamente, ya que

---

ser elegida para el cargo de vicepresidenta de la Cámara de los Diputados (1963-1968).

<sup>5</sup> Sería imposible en tan poco espacio recoger la vasta bibliografía sobre las circunstancias sociopolíticas, institucionales, históricas y culturales del periodo 1938-1948, se indican sólo algunas obras directamente consultadas y relacionadas con las mujeres y Nilde Iotti como: Gerosa (1979), Comune di Reggio Emilia (1980), Mafai (1993), Comune di Reggio Emilia (1995), Caiti & Guarnieri (1996), Pellegrino, Spaggiari & Spagni (2004), Casalini (2005), Galeotto (2006), Mortelli (2007), Petrucci (2009), Casalini (2010), Comitato provinciale della Resistenza e della lotta di Liberazione, coordinamento delle donne ANPI (2010) y Turco (2015).

<sup>6</sup> El descubrimiento de las cartas ha sido efectivamente una especie de *thriller*. A pesar de que Nilde Iotti ya en el 1993 declaró que expresamente existía una correspondencia entre ella y Togliatti, ésta salió a la luz, sólo en un segundo momento, gracias a Marisa Malagoli Togliatti, la hija adoptiva de la pareja. La historiadora Luisa Lama ha trabajado sobre esta correspondencia, preparando una monografía (Lama, 2013), que constituye, a mi modo de ver, y, ante todo, por la búsqueda esmerada, el estreno de la verdadera biografía de Nilde Iotti. Prácticamente esta correspondencia cubre todo el arco de su relación a distancia. Para la moral comunista italiana de aquel periodo véase Bellassai (2000) y para un retrato de la pareja Togliatti-Iotti contextualizado en su época véase Barbero (2001).

Togliatti estaba casado con una compañera comunista, Rita Montagnana, tenía un hijo y el PCI era un partido *perbenista*, remilgado. Fue un amor difícil y lastrado hasta por sus propios compañeros, aunque Iotti, siempre prefería decir que fue un amor “no comprendido”. Los primeros rumores que se difunden, las primeras habladurías que empiezan a circular sobre la pareja empiezan alrededor del otoño de 1946.

A pesar de que no tenga la serenidad deseada, la relación seguirá adelante. Los ejecutivos del PCI encuentran una solución temporal, Togliatti e Iotti vivirán en el *Palazzo di Botteghe Oscure*, sede central del PCI. Era la primera vez que vivían juntos, por lo que todas las incomodidades de un acomodo tan provisional eran superadas por el mero hecho de tener vida común.

Esta relación amorosa no frenó la carrera política de Iotti. Así es presentada por la *Federazione provinciale* del PCI de Reggio Emilia para las elecciones del 18 abril del 1948 y es elegida para el Parlamento.

Ci furono tre colpi di pistola e io vidi Togliatti cadere per terra, Pallante si avvicinò e sparò il quarto colpo su Togliatti che era ormai per terra, gridai: «Assassino!». «Arrestatelo!». A quel punto lo presero e così fu arrestato. Togliatti si rivolse verso di me e mi disse solo due cose: «Avverti subito Aldo» -che è suo figlio, e la seconda- «prendi la mia borsa e portala a Longo»<sup>7</sup>.

La convalecencia del secretario es seguida con preocupación por los órganos del Partido pero no todos ven con buenos ojos a la joven diputada a su lado. Nilde Iotti y Palmiro Togliatti van a convivir en un chalé en el barrio Nomentano. Nilde Iotti desaparece. Durante años ni siquiera aparecerá en las propias revistas del partido *Noi donne*, *Vie nuove* y la misma *Unità*. Será la prensa no específicamente comunista, la que seguirá a la pareja, apareciendo regularmente en una de las revistas más difundidas en aquellos años, *L'Europeo*.

---

<sup>7</sup> 14-07-1948. *Quel giorno: l'attentato a Togliatti* de Ugo Zatterin de 1973 en Salvatori (2017).

Es muy significativo que en las leyendas de las fotos con Palmiro Togliatti se la defina no como su compañera, algo imposible para la época, sino como “secretaria”, a pesar de ser “diputada” de la República. El momento en que la prensa cercana o de Partido se asoma es en una ocasión curiosa: cuando Marisa Malagoli Togliatti<sup>8</sup> cumple diez años. El artículo es escrito por la misma Iotti para *Vie nuove*. Ni siquiera en esta ocasión aparecerá en las fotos que ilustran el texto.

En aquellos primeros Años Cincuenta, Iotti se encuentra en los márgenes del Partido y concentra sus esfuerzos en la *UDI* y en los temas sobre la emancipación femenina. En los Cincuenta, el problema era que las mujeres no tenían derechos. Se trataba de trasladar a las leyes ordinarias los principios de la Constitución. De esta fase se pasó a la fase en que se decía que se necesitaba que la sociedad se conformara de acuerdo con el nuevo papel de la mujer. El punto crucial empezará con la batalla sobre los servicios sociales. Con ocasión del VIII Congreso del PCI es elegida para el Comité Central (diciembre 1956).

Cuando se trató de reemplazar Nella Marcellino en 1961 como responsable de la comisión femenina del PCI la candidata natural en la que el partido piensa es Nilde Iotti, aunque las antiguas desconfianzas se vuelven a manifestar con acento en algún caso ofensivo. Ella tuvo el coraje de denunciar la mala relación entre las compañeras y el partido. Desde el punto de vista de su recorrido profesional y político, Nilde Iotti al principio de los Años Sesenta es una mujer que ha alcanzado metas importantes. El papel de responsable femenino del Partido la lleva a nuevas responsabilidades y a una mayor exposición. El 7 de febrero de 1962 aparece por primera vez en televisión en una transmisión de contenido político, dedicada al papel de la mujer en los partidos políticos.

En marzo de 1962 la revista *Successo* la entrevista al *Teatro Sestina* junto al actor Renato Rascel sobre el tema de las chicas

---

<sup>8</sup> En el artículo, Iotti cuenta la vida de la pequeña Marisa con la pareja. Marisa era hija de una numerosa familia campesina de la provincia de Módena y un hermano suyo había muerto en un choque con la policía. Togliatti e Iotti deciden adoptar a esta niña, aunque para la pequeña Marisa serán siempre tío y tía.

modernas. En diciembre de 1962 después de haber sido elegida para la Dirección Central al X Congreso Nacional del PCI, Nilde Iotti fue entrevistada por Oriana Fallaci por *L'Europeo*. Por primera vez, habla de su pasado católico, de sus pasiones y de su relación con Togliatti. Una entrevista de mujer a mujer con una periodista como Oriana Fallaci era ya de por sí, podríamos decir, un instrumento de penetración eficaz en el mundo y quizás también dentro de su partido.

El 9 de agosto de 1964, Palmiro Togliatti y Nilde Iotti viajan a la Unión Soviética. Con ellos viaja Marisa, ya de veintiún años. Togliatti se iba a encontrar con Krushoff. Para la ocasión le ofrecieron ir a Yalta, en Crimea, a pasar unos días de vacaciones en un sitio con encanto: la villa que fue del zar Alejandro. Cuando repentinamente Togliatti sufrió un síncope mortal. Krushoff llegará un par de horas después de la muerte.

Trece años después, en una entrevista con Maurizio Costanzo<sup>9</sup> afirma que la única ocasión en la que ha sentido la ausencia de la fe fue cuando su compañero murió. A la pregunta del periodista sobre lo qué ha cambiado desde entonces en su vida, Iotti contesta que, en su vida personal, muchas cosas. La vida de una persona que vive con su compañero, con su marido, y se encuentra de repente sola es muy triste. Desde el punto de vista del trabajo no, ella ha seguido trabajando como trabajaba antes, haciendo su trabajo, y tratando de hacerlo en el mejor modo posible. Fue el momento en que Iotti demostró que ella no era sólo la compañera de Togliatti, que era Nilde Iotti.

Italia vive un importante cambio en las costumbres en los Setenta: tenemos el divorcio, toda una serie de cuestiones relativas con la organización de la vida familiar, y la atención a los afectos era un patrimonio que se ponía común. Según la historiadora Fiorella Imprenti (2010) sabemos que en 1966 Iotti ya pensaba incluir la ley del divorcio en el programa del PCI. A pesar de esto, el partido prefirió obviar la cuestión en las campañas electorales como elemento de batalla política y, por esa razón, se puede considerar al principio un apoyo bastante débil a

---

<sup>9</sup> *Bonta loro*, 3 ottobre 1977 en Salvatori (2017).

la ley del divorcio, no así las mujeres del Partido, no así Nilde Iotti<sup>10</sup>.

Oggi da parte della maggioranza della popolazione e anche e soprattutto direi da parte dei giovani, il matrimonio è concepito soltanto quando esista un sentimento da parte dell'una e dell'altra persona che vogliano contrarre matrimonio, cioè la base del matrimonio è il sentimento<sup>11</sup>.

Nilde Iotti desarrolló dentro del Partido una misma acción de presión para llevar, al primer plano del cambio político, la cuestión del divorcio. La amiga y ex diputada comunista Lalla Trupia (Salvatori, 2017) afirma como Iotti sobre el divorcio y por el divorcio fue una combatiente valentísima, y además, lo hizo en los años duros, en los que, en Italia, tanto la jerarquía vaticana como la timidez de izquierda eran los grandes adversarios del divorcio. Ella quizás también por vida experimentada y siendo la mujer del diálogo con los católicos es una mujer que no renunciaba a sus propios principios.

Dobbiamo pure renderci conto che quando si tratta diciamo di casi non anormali, come quelli che io ho citato, può succedere che una famiglia non riesca a reggere insieme, che due persone si ritrovano dopo un po' di tempo o indifferenti o peggio ancora animati da rancore da odio e spesso anche da violenza, sono famiglie che non reggono più<sup>12</sup>.

Y sucesivamente en la batalla por el referéndum cuando precisamente en el 1974 se llegó al voto para abrogar la ley del divorcio Nilde Iotti se empeñó muchísimo, golpeando ciudad por ciudad por toda Italia para defender la conquista de la ley.

Qui le famiglie non esistono più e la legge per il divorzio si riferisce esclusivamente alle famiglie che non esistono più nella realtà, che non esistono più nei sentimenti delle persone, ma che vogliamo, continuare a mantenere legati un uomo e una donna

---

<sup>10</sup> Sobre las leyes de las mujeres que han cambiado en Italia, véase Fondazione Nilde Iotti (2013).

<sup>11</sup> 17 maggio 1969. *TV 7: Il dibattito sul divorzio* en Salvatori (2017).

<sup>12</sup> 24 aprile 1974. *Tribuna del referéndum* en Salvatori (2017).

che insieme non vogliono più stare? Tanto è vero che insieme già legalmente vivono l'uno da una parte l'uno dall'altro da almeno cinque anni, li vogliamo continuare a tenere legati? Ma che senso avrebbe tutto questo? Io credo che sarebbe mancare a un sentimento di umanità e di responsabilità in quanto politici nei confronti della popolazione del nostro paese<sup>13</sup>.

En la Asamblea Constituyente ella fue la relatora sobre la familia y allí naturalmente se debatió, sobre todo, el punto de la igualdad jurídica y formal entre los cónyuges. Ella contribuyó a todas las batallas grandes que adelantaron la reforma del derecho de familia que llegaría en 1975. Constituye de hecho una ley de plasmación de la Constitución, es decir, traduce en la ley ordinaria después de 27 años los principios que eran afirmados en la Constitución<sup>14</sup>. Hay una lucha que llevó a cabo con particular empeño: los hijos ilegítimos. En 1975 se llegó a un compromiso, un poco particular, de no llamarlos más “hijos ilegítimos” sino de llamarlos “hijos naturales”. Extraña palabra, en el sentido que todos los hijos son naturales<sup>15</sup>.

El 20 de junio de 1979, en *Montecitorio* se reúne la nueva Cámara, la Asamblea procederá a la elección del nuevo presidente. Un amplio acuerdo ha sido alcanzado para proponer el nombre de Nilde Iotti a ese puesto. Fue un acto detonante aquel de proponer a una mujer. Era un hecho absolutamente nuevo en la historia de las instituciones parlamentarias italianas y probablemente, no solamente italianas. Era la primera mujer que podía alcanzar uno de los más altos cargos del estado y en ese sentido, representaba las posibilidades de toda la ciudadanía de las mujeres en la política y en las instituciones. Giorgio Frasca Polara, periodista y portavoz, durante los trece años de la presidencia de la Cámara de Nilde Iotti, recuerda como su designación por parte del PCI a presidenta de la Cámara fue precisa ante la negativa de su predecesor, el primer presidente comunista, Pietro Ingrao. Entonces, a Enrico Berlinguer, secretario del Partido, se le ocurrió la idea de proponer a Nilde

---

<sup>13</sup> 24 aprile 1974. *Tribuna del referéndum* en Salvatori (2017).

<sup>14</sup> 1 maggio 1975. *Dibattito sul diritto di famiglia* en Salvatori (2017).

<sup>15</sup> La distinción será borrada en una ley italiana de diciembre de 2012 con programa de ejecución de 8-2-2014.

Iotti. Presentes y votantes 615. Con 433 votos, la electa presidenta de la Cámara, la diputada *Onorevole* Leonilde Iotti, fue proclamada con la mayoría de dos tercios de los miembros de la Asamblea.

Onorevoli colleghi, con emozione profonda, Vi ringrazio per avermi chiamato col Vostro voto e con la Vostra fiducia a questo compito così ricco di responsabilità e di prestigio [...] comprenderete la mia emozione per essere la prima donna nella storia d'Italia a ricoprire una delle più alte cariche dello stato (Salvatori, 2017).

Inevitablemente un parlamento que quiera seguir al país tiene que reflejar en su fuero interno las grandes cuestiones que están en discusión en el mismo. Tomó el parlamento en una situación extremadamente difícil, después del asesinato de Aldo Moro, en un momento de gran incertidumbre, confusión y crisis política. Se esforzará en hacer de modo que el parlamento conteste a las necesidades del país y viva los problemas, tratando de solucionarlos en el interés del pueblo italiano. Los treinta tres años de diputada le sugieren, a la nueva presidenta de la Cámara, la necesidad de una revisión de los reglamentos parlamentarios.

En primer lugar, se ha establecido una igualdad entre todos los parlamentarios para que pudieran hablar un máximo de cuarenta cinco minutos en la discusión de las leyes normales y una hora y medio en las leyes electorales y constitucionales, y de delegación al gobierno. Fue un hecho dramático para algunos parlamentarios, porque estaban acostumbrados a hablar, hablar y hablar hasta el agotamiento, como demuestran históricos obstruccionismos, donde diputados radicales llegaron a hablar 19 horas consecutivas.

El segundo punto fue hacer una programación de los trabajos de la Cámara y no vivir solamente al día. El punto de partida ha sido hacer más útil y más conforme a los problemas de nuestro país el funcionamiento de la Cámara de Diputados. Pero la mirada de la presidenta Nilde Iotti contempla ir más lejos. Tenía la profunda intuición de que el futuro del país residía en la renovación de la Constitución. Ella fue una de las grandes defensoras de la constitución, renovándola. Personalmente se

sabe bastante aislada en su mandato. Cree que es oportuno mantener las dos Cámaras pero dando, a cada una, tareas diferentes: a una, por ejemplo, la legislación, es decir hacer las leyes, a otra, todo el control sobre el ejecutivo, es decir, sobre el gobierno, control que hoy ocurre de modo muy sumario<sup>16</sup>.

El 12 de julio de 1983, Nilde Iotti es reelegida presidenta de la Cámara con el determinante apoyo de la *Democrazia Cristiana*. Seis meses después es invitada al plató, *salotto* más seguido de la televisión italiana, *Pronto, Raffaella?* Iotti es un personaje conocido y estimado por el gran público y en aquella ocasión todavía remacha temas de estrecha actualidad.

Raffaella Carrà: «In questi ultimi mesi Lei è diventata ancora più popolare per essere la più accanita sostenitrice di una proposta di legge per ridurre drasticamente, addirittura, se non dimezzandoli deputati e senatori. Perché?».

Nilde Iotti: «Nel Quarantotto quando entrò in vigore la Costituzione, noi uscivamo dal fascismo e c'era la necessità di ristabilire un rapporto con il tessuto democratico della società, ma adesso ci sono Consigli regionali, che sono stati eletti nel Settanta, Consigli provinciali, Consigli comunali siamo, cioè, di fronte ad una società molto più articolata, una democrazia più articolata, allora, io ritengo che il numero dei parlamentari sia davvero troppo alto»<sup>17</sup>.

Mientras tanto, el Parlamento está empeñado en el debate sobre la abolición de la *Scala Mobile*, instrumento económico que vinculaba los sueldos al coste de la vida y a la inflación. El famoso decreto del gobierno de Bettino Craxi con el que se abolió prácticamente la *Scala Mobile* y que provocó un tenaz y fuerte obstruccionismo del PCI. Hubo un choque duro entre Berlinguer e Iotti. Enrico Berlinguer era secretario del partido e Iotti se encontró entre el yunque y el martillo. Se llegó a especular, en fin, con que el partido habría pedido sus dimisiones, aunque la solicitud no fue expresada nunca. Ella mantuvo su papel de *super*

---

<sup>16</sup> 1947: *La scelta democratica* di Mario Finamore (1981) en Salvatori (2017).

<sup>17</sup> Entrevista de Raffaella Carrà en *Pronto, Raffaella?* de 23 de enero de 1984 (Salvatori, 2017).



*partes*, también respecto al grupo comunista, se defendió del obstruccionismo del PCI y defendió el derecho de la Cámara de votar el 16 de abril de 1984.

El 13 de junio de 1984 en el funeral de Berlinguer, también allí, Iotti era el símbolo de la consideración que el PCI tenía en el parlamento y en las instituciones de la Italia republicana.

In questo drammatico momento della società di profonda crisi politica di così grandi pericoli per la pace tutti sentiamo che Enrico Berlinguer con la sua intelligenza, con il suo rigore morale, con la dedizione e senza risparmio delle proprie forze è stato un pilastro della nostra democrazia ed una speranza per il suo futuro (Salvatori 2017).

Fue la primera mujer propuesta, aunque fuera de forma exploratoria, para formar un nuevo gobierno, la primera mujer y la primera comunista a la que el presidente de la República Francesco Cossiga le solicita este servicio a su país. El 27 de marzo de 1987, el gobierno Craxi, en el poder desde hace tres años y medio, está en crisis. El presidente de la República para evitar el fin de la legislatura le pide a Iotti de sondear el terreno para formar un nuevo gobierno después de la crisis del pentapartido. Mantuvo entrevistas repetidas con los mismos interlocutores. “Diría que los protagonistas de esta crisis no tienen ganas de solucionarla, lo que es lo más grave de todo”. Finalmente le presentó al presidente de la República que no había salida posible. Pero fue un momento de gran prestigio, de afirmación personal.

El 2 de julio de 1987 es reelegida por tercera vez para la presidencia de la Cámara. El tercer mandato de la presidencia atraviesa años borrascosos, sea para Italia que para el mundo comunista. El PCI vive una dramática transformación a la que Iotti participa apoyando el cambio<sup>18</sup>, “con tenacidad y con empeño sabremos construir nuestro futuro juntos”. Iotti concluye su tercer mandato el 24 de abril de 1992, cuando la clase política

---

<sup>18</sup> XX Congresso del Partito Comunista Italiano – Rimini 31 enero - 3 febrero 1991.

es golpeada por la tormenta de la *tangentopoli*, el 28 de abril dimite Cossiga y se abre la carrera al *Quirinale*.

Otro de los récords de Nilde Iotti fue aquel de ser la mujer que llegó más cerca de ser presidenta de la República. El 12 de mayo de 1992 es la víspera del primer escrutinio y Iotti es presentada como candidata al *Quirinale* por una coalición conducida por el *Partito Democratico della Sinistra* como candidata *super partes*, ya que solo su personalidad y calidad política pueden dar una verdadera vuelta y una respuesta positiva a las exigencias de cambio y limpieza moral, que nacen del país. Una personalidad que tiene su dimensión y su espesor institucional. Iotti en tres escrutinios resulta la más votada pero eso no basta y al octavo escrutinio el PDS retira su candidatura. Al decimoséptimo escrutinio es elegido otro constituyente, el demócrata cristiano Oscar Luigi Scalfaro.

El 26 de febrero de 1996, durante una entrevista en *Il Laureato*, a la pregunta del *showman* Pietro Chiambretti sobre si habría sido la Presidenta de la República. Iotti contestó “¿Por qué no? He sido trece años la presidenta de la Cámara...”. Para Iotti, la Asamblea fue una cita con la Historia. Una cita a la que su generación llega después de dos años de guerra partisana. Los jóvenes habían sido los que habían hecho la *Guerra de Liberazione* en el Norte y luego en el Sur habían sido los primeros a conducir la lucha por la tierra.

Nilde Iotti debatió con la nueva generación comunista sobre dos temáticas: de modo particular aquella de la interrupción de embarazo y la ley contra el acoso sexual. Sobre el aborto, cuya batalla se desarrolló en el momento en que fue presidenta de la Cámara mantuvo una postura más tímida con respecto a lo que hizo en el campo sobre el divorcio. Lo hizo en honor a su papel de presidenta de la Cámara, y siendo consciente de que probablemente había otras en el partido más jóvenes que habrían sabido llevar adelante, de manera más adecuada, la batalla. En 1993, sobre el acoso sexual, participó con una carta magnífica, sumándose así a la lucha. Más tarde, en 1997, Fabio Mussi, diputado y jefe de grupo en la Cámara, la llama por un problema de números. Tenía que participar indudablemente en la votación. A pesar de no estar bien de salud, se precipita a la Cámara donde su voto será decisivo. Livia Turco recuerda como con emoción el momento de su dimisión, vivido como un acto de gran coherencia

de su integridad y al mismo tiempo coherencia con el apego al trabajo institucional. Se sentía su fatiga, su dolor atado a la enfermedad desafortadamente.

Enzo Biagi: «Cosa si augura per il futuro?».

Nilde Iotti: «Mi auguro che ritroviamo l'unità e ripeto [...] io credo che sarebbe un fatto estremamente importante se il giorno in cui avessimo portato il nostro paese fuori dal guado [...] fuori da questa crisi, per intenderci, potessimo dire che dall'inizio alla fine della nostra battaglia, comunque ci siamo chiamati, e qualunque forma abbiamo dato alla nostra attività política, noi abbiamo servito per difendere i lavoratori, per garantire la libertà degli individui e la democrazia del nostro paese»<sup>19</sup>.

La Cámara de los Diputados, después de su desaparición, el 4 de diciembre de 1999, le hace dos homenajes (Camera dei Deputati, 2002 y 2004) y en 2003 recoge en dos volúmenes todos los discursos parlamentarios de Nilde Iotti (Camera dei Deputati, 2003). En 2009 con la ocasión del décimo aniversario de la muerte de Nilde Iotti, promovido por su hija Marisa Malagoli Togliatti y *l'onorevole* Livia Turco que lo presidirá, se constituye el *Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti*. En el mes de marzo de 2011 el Comité deja de existir dando vida a la *Fondazione Nilde Iotti*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1999). Ricordando Nilde Iotti, numero speciale di *Info/Quaderni*, V.
- Barbero, S. (2001). *Il migliore e la dama rossa: L'Italia di Palmiro Togliatti e Nilde Iotti (1946-1964)*, Torino: Graphot.
- Bellassai, S. (2000). *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI*. Roma: Carrocci.
- Caiti, N. & Guarnieri R. (1996). *La Memoria dei "Rossi". Fascismo, Resistenza e ricostruzione a Reggio Emilia*. Roma: EDIESSE.
- Camera dei Deputati (2002). *Nilde Iotti. Commemorazione nel secondo anniversario della scomparsa*, Palazzo Montecitorio, Sala della Lupa, 3 dicembre 2001,. Roma: Camera dei Deputati.
- Camera dei Deputati (2003). *Iotti. Discorsi parlamentari*, 1º volume

---

<sup>19</sup> Entrevista de Enzo Biagi, abril 1999 en Salvatori (2017).

- 1946/1983, 2° volume 1983/1999. Roma: Camera dei Deputati.
- Camera dei Deputati (2004). *Nilde Iotti una donna della Repubblica*, Palazzo Montecitorio, Sala della Lupa, 4 dicembre 2003. Roma: Camera dei Deputati.
- Casalini M. (2005). *Le donne della sinistra (1944/48)*. Roma: Carrocci.
- Casalini, M. (2010) *Famiglie comuniste*. Bologna: Il Mulino.
- Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti (Ed.). (2010). *Nilde. Parole e scritti 1955-1998*. Con una lettera di Giorgio Napolitano. Roma: Health Communication editore.
- Comitato provinciale della Resistenza e della lotta di Liberazione, coordinamento delle donne ANPI (2010). *Nilde Iotti, ad esempio. Conversazione tra memoria e attualità su Donne, Politica, Istituzioni*. Bologna Cappella Farnese a Palazzo D'Accursio, 23 aprile 2010. Bologna: ANPI provinciale Bologna.
- Comune di Reggio Emilia (1980). *Il tricolore e i Cervi. La Resistenza e le istituzioni democratiche*. Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia
- Comune di Reggio Emilia (1995). *I valori della Costituzione. Giuseppe Dossetti e Nilde Iotti a Monteveglio*. Reggio Emilia: Pozzi.
- Corbi, G. (1993). *Nilde*, Milano: Rizzoli.
- Costanzo, M. (1978). *Bontà loro. Interviste ai contemporanei* Milano: Rizzoli.
- Fanti, L. (1991). *Nilde Iotti, la signora del Palazzo*. Milano: Camunia.
- Folli, S. (2004). Nilde Iotti. En Roccella, E. & Scaraffa, L. (eds.) *Italiane*, volume 3°. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento delle Pari opportunità
- Fondazione Nilde Iotti (Eds.). (2013). *Le leggi delle donne che hanno cambiato l'Italia*. Roma: Ediesse
- Fondazione Nilde Iotti (2017). Recuperado de <http://www.fondazioneildeiotti.it/> [Fecha de consulta: 13/06/2017]
- Galeotto, G. (2006). *Storia del voto alle donne in Italia. Alle radici del difficile rapporto tra donne e politica*. Roma: Biblink.
- Gerosa, G. (1979) *Le compagne*, Milano: Rizzoli.
- Imprenti, F. & Magnanini, C. (Eds.) (2010): *Nilde Iotti presidente. Dalla Cattolica a Montecitorio*, Milano: Biblion.
- Lama, L. (2013). *Nilde Iotti. Una storia política al femminile*, : Roma: Donzelli.
- Mafai, M. (Ed.). (1993). *Le donne italiane. Il chi è del '900*. Milano: Rizzoli.
- Mortelli, M. T. A. (Ed.). (2007). *Le donne della Costituente*. Roma: Laterza.
- Pellegrino, M., Spaggiari, D. & Spagni, R. (2004). *Tra storia e memoria*.

- La costruzione del welfare reggiano nel racconto delle donne.*  
Reggio Emilia: Aliberti.
- Petrucchi, A. (2009). Notizie su Nilde Iotti e sull'Istituto magistrale "Principessa di Napoli". *L'Almanacco*, 53, giugno.
- Rodano, M. (2010). *Memorie di una che c'era. Una storia dell'UDI.* Milano: Il Saggiatore.
- Quiligotti, J. (2011)., Nilde Iotti: l'impegno politico della donna di sinistra. En Rainero, H. & Romain, *La donna italiana da Salò alla Prima Repubblica.* Milano: CUESP.
- Salvatori, E. (2017) *Italiani - Leonilde Iotti detta Nilde.* Rai Storia. Programmi - Società - Politica. Recuperado de <http://www.raistoria.rai.it/articoli/leonilde-iotti-detta-nilde/28496/default.aspx> [Fecha de consulta: 13/06/2017]
- Settimelli, L. (2009). *La ragione e il sentimento. Ritratto di Nilde Iotti.* Roma: Castelvecchi:
- Turco, L. (2015). *La Repubblica delle donne. Dal diritto di voto alla parità di genere. Settant'anni di conquiste politiche e civili delle donne italiane.* Milano: Unicopli.trei



UNA FARFALLA SULLA CROCE DEL SEPOLCRO:  
ANNA MARIA BACHER E LA POESIA AL TEMPO  
DELLA MORTE<sup>1</sup>

A BUTTERFLY ON THE GRAVESTONE CROSS:  
ANNA MARIA BACHER AND POETRY AT THE TIME  
OF DEATH

Mattia BIANCHI

*Universidad de Salamanca*

*Riassunto:* L'articolo si addentra nell'opera della poetessa formazzina in lingua walser, Anna Maria Bacher, partendo da alcune considerazioni preliminari concernenti la sua peculiare scelta poetico-linguistica, le cui implicazioni più profonde possono essere messe in stretta relazione con i temi di fondo che permeano tutta la produzione letteraria dell'autrice. Obiettivo principale del presente studio è proprio quello di sviscerare tali temi e di dimostrare come, in ultima istanza, possano essere ricondotti emblematicamente ad uno, ovvero quello della morte, intesa, però, come parte essenziale del ciclo vitale. *Parole chiave:* Poesia, Minoranze linguistiche, Letteratura walser, Titsch, Anna Maria Bacher.

*Abstract:* This article explores the work of poetess from Formazza Valley, Anna Maria Bacher, who decided to use Walser language to write her poems. Starting from some preliminary considerations, the study aims to put in connection the peculiar linguistic choice of the author with the main images and themes of her literary production, in order to demonstrate how those recurring themes can be, symbolically, led back to one: "death", but always considered as a necessary part of the circle of life.

*Keywords:* Poetry, Linguistic minorities, Walser literature, Titsch, Anna Maria Bacher.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

Scrivere e pubblicare poesia in un'epoca come la nostra, in cui questo genere letterario è stato relegato ad una nicchia del tutto marginale dalle ciniche regole del libero mercato, e per di più farlo adoperando un dialetto sul viale del tramonto, parlato oramai solo da poche migliaia di individui<sup>2</sup>, risulta quantomeno una scelta audace, anacronistica e per certi versi davvero incomprensibile. Sicuramente “incomprensibile” non è il termine che impiegherebbe Anna Maria Bacher<sup>3</sup> (Grovelia, Formazza, 1947), orgogliosa abitante delle alte Alpi piemontesi e da quasi trentacinque anni autrice di versi in *Titsch*, varietà della lingua walser<sup>4</sup>, suo idioma materno.

Obiettivo iniziale del presente articolo è proprio quello di focalizzare maggiormente<sup>5</sup> l'attenzione su tale curiosa scelta poetico-linguistica, sulle sue implicazioni più profonde, con il principale fine di utilizzare quanto sviscerato per metterlo in stretta relazione con i temi di fondo che permeano tutta la produzione artistica di Bacher: temi che, come si vedrà in seguito,

---

<sup>2</sup> Benché l'estinzione di molte delle storiche isole linguistiche walser presenti sul suolo italiano sia sotto gli occhi di tutti (ne sono un esempio le località piemontesi di Rima, Salecchio, Agaro e, da oltre un secolo, Ornavasso), risulta estremamente difficile quantificare il numero reale di parlanti walser, attivi e passivi, rimasti oggi nelle valli che circondano il massiccio del Monte Rosa. Ciò è dovuto, per lo più, alla disomogeneità dei dati raccolti e alla mancanza di rilevamenti precisi ed oggettivi per tutte le aree interessate. Inoltre, tali conteggi sono soliti fare riferimento unicamente alla popolazione residente, oviando la potenziale presenza di parlanti allogloti fuori dalla comunità oggetto di studio.

<sup>3</sup> Questa ricerca intende costituire una sorta di continuazione ed approfondimento ad uno studio (Bianchi, 2016) precedentemente realizzato da chi scrive, nel quale viene messa in luce la figura e, a grandi linee, l'attività letteraria di Bacher, cercando di mettere in relazione l'autrice con l'avventurosa storia del suo popolo. Pertanto, nel presente articolo si farà costantemente riferimento a tale lavoro e ad esso si rimanda per i necessari chiarimenti riguardo a tutte le questioni relative alla biografia o all'opera di Bacher ivi già trattate e che per ovvie ragioni di spazio devono essere date per scontate, o sono solo brevemente accennate, in questa sede.

<sup>4</sup> L'idioma walser è una particolare variante del dialetto tedesco meridionale, denominata altissimo alemanno, e risulta simile allo svizzero tedesco nella sua forma più arcaica. In Piemonte e Valle d'Aosta sono due le varianti principali del walser: il *Titsch* e il *Töitschu*.

<sup>5</sup> Vedasi nota 3.



potrebbero, in ultima istanza, essere ricondotti emblematicamente ad uno, unico e fondamentale, ovvero quello della morte.

Prima di addentrarsi nel vivo della questione, però, occorre rammentare che quello di Anna Maria Bacher rappresenta un caso assai raro all'interno del mondo walser e sotto diversi aspetti discretamente isolato, poiché per quanto ci siano state non trascurabili manifestazioni letterarie o pseudo-letterarie in lingua walser, soprattutto dalla seconda metà del XX secolo in avanti<sup>6</sup>, nessuno prima di lei né dopo, almeno nelle aree walser del territorio italiano, è riuscito a trascendere così nettamente i confini di quella che potremmo definire, in modo forse semplicistico, una scrittura poetica assolutamente dilettantistica e comunque lontana da quella "letterarietà" che è stata invece, da più fronti, riconosciuta a Bacher (Dal Negro, 2010: 32 e Bianchi, 2016: 102), e che ha portato i suoi versi a suscitare l'attenzione, per esempio, di compositori di fama internazionale quali Peter Roth, Thüring Bräm e, addirittura, il celebre Heinz Hollinger, che hanno deciso di musicare alcuni dei suoi componimenti (Bianchi, 2016: 102).

Proprio uno di questi importanti musicisti, l'elvetico Thüring Bräm, con cui la poetessa ha collaborato alla realizzazione dell'oratorio *Litteri un Schattä - Luci e ombre*, le confiderà di averla scelta perché le sue rime sanno parlare della vita e della morte, intendendo quest'ultima come una parte necessaria della vita stessa<sup>7</sup>. Una dichiarazione altamente significativa in quanto ci permette già di approcciare il citato tema della "morte", il

---

<sup>6</sup> Cfr. quanto affermato nel 1995 da Peter Zürcher nella sua introduzione all'antologia *Orizzonti di Poesia* (referenza completa in bibliografia).

<sup>7</sup> Questa informazione, come altre di carattere più strettamente personale, sono frutto di un'intervista che chi scrive ha potuto realizzare direttamente con l'autrice in data 22/01/2016 presso la sua abitazione di Brendo, Val Formazza. Sempre a questo proposito, risulta emblematico che l'oratorio di Bräm si apra e si chiuda con il medesimo componimento di Bacher (*Z Lää - Vita*), come a voler sottolineare una concezione circolare dell'esistenza. I versi del poema in questione appaiono ulteriormente rivelatori: "Vita, / delicato momento / d'Amore; / sfumatura / di luce e di ombra; / gioco armonioso / del tempo; / inizio senza fine".

quale, come detto, pervade in profondità i testi della Bacher, sin dalla scelta linguistica dialettale<sup>8</sup>.

In apertura si sottolineava come il walser sia una lingua, purtroppo, in grave pericolo di estinzione, specialmente per quanto riguarda il territorio italiano. Frazionata in differenti vernacoli locali e coltivata come idioma materno o lingua seconda da sempre meno locutori, il suo unico destino possibile sembra proprio essere quello dell'oblio. Una lenta ma inesorabile agonia di cui Bacher è pienamente cosciente. Del resto, è lei stessa ad affermare<sup>9</sup> che quando nei primi anni '80 del secolo scorso cominciò, quasi per diletto, a scrivere poesia, lo fece anche e soprattutto perché intendeva lasciare almeno una traccia tangibile di quella parlata per lei naturale estrinsecazione dei suoi affetti d'infanzia, della sua terra, delle sue montagne e di tutta una cultura della quale si è imbevuta inconsapevolmente, sin da piccola, e che ora viene tristemente schiacciata dall'avanzare impietoso dell'omologazione culturale di cui è vittima l'intero mondo occidentale.

L'elezione da parte di chi scrive di utilizzare l'espressione "imbevuta inconsapevolmente" è assolutamente voluta e ben ponderata, in quanto la prima volta che Bacher viene a contatto con il termine "Walser" è solo nel 1969, quando è ormai una giovane adulta. Quell'anno, infatti, nella felice occasione del suo matrimonio, riceve in regalo un libro che tratta una tematica a lei allora totalmente sconosciuta: *Walser Volkstum*<sup>10</sup> del Prof. Paul Zinsli. Un volume scritto in tedesco, tra l'altro, lingua che la poetessa, è bene ricordarlo, non parlava e tutt'oggi non parla. Ciononostante, sfogliandone le pagine, si sofferma incuriosita

---

<sup>8</sup> È sicuramente lecito considerare l'idioma walser un dialetto e, nello specifico, dal punto di vista puramente linguistico, un dialetto alemanno. Tuttavia, se adottiamo una prospettiva socio-linguistica e socio-letteraria, non è affatto assurdo considerare il *Titsch* di Bacher alla stregua di qualsiasi altro dialetto propriamente italico impiegato con fini letterari pensando, dunque, alla sua subordinazione rispetto alla lingua letteraria egemonica del canone italiano e alla situazione di diglossia reale -walser/italiano e non walser/tedesco-vissuta dall'autrice (Bianchi, 2016: 100).

<sup>9</sup> Vedasi nota 7.

<sup>10</sup> Referenza bibliografica completa: Zinsli, P. (1968). *Walser Volkstum in der Schweiz, in Vorarlberg, Liechtenstein und Piemont. Erbe, Dasein, Wesen*. Frauenfeld: Huber.

sulle numerose fotografie in esso presenti e riconosce nelle immagini stampate volti e luoghi che le sono incredibilmente famigliari. Ha così inizio per lei una nuova e più completa immersione nel proprio passato, una graduale presa di coscienza delle sue origini e della sua identità walser che le permetterà finalmente di dare risposta ai tanti dubbi spontaneamente sorti in tenera età e che l'avevano portata a domandarsi, dopo il suo primo giorno di scuola elementare, perché proprio lei parlasse una lingua così diversa da quella dei suoi compagni, italiani e italofoeni (cfr. Bianchi, 2016: 98-99).

Da quel momento, dunque, ecco l'affiorare progressivo di una spinta interiore rimasta a lungo latente, l'acuirsi prorompente di quel bisogno quasi fisiologico che porta l'essere umano ad afferrarsi con forza alle proprie radici - ancor più quando sente di perderle - e che, all'incirca tre lustri più tardi, avrebbe condotto Bacher a scegliere la poesia in *Titsch* quale mezzo maggiormente efficace per offrire il suo personale testimonio spirituale, che viene ad essere, parallelamente, una sorta di "testamento" in cui lascia in eredità, a chiunque abbia volontà di leggere le sue liriche, tutto ciò che in lei la lega sinceramente e indissolubilmente a quel popolo di coraggiosi colonizzatori delle "Alpi Somme".

Tuttavia, nonostante questo fervore creativo maturato negli anni, non traspare nella poetessa né nella sua arte il benché minimo senso di rivalsa o di rivendicazione banalmente "politica". Lucidamente consapevole del tragico destino che attende il suo amato piccolo mondo antico, quell'*Heimat* con cui sia lei che la sua poesia si trovano in uno stato di perfetta simbiosi, Bacher accetta la sfida di un confronto a viso aperto, sereno ed equilibrato con la lingua e la cultura italiane, le quali, è doveroso specificarlo, costituiscono l'altro cinquanta per cento esatto della sua identità socio-culturale. Tant'è vero che l'autrice pubblica tutte le sue raccolte poetiche rigorosamente in edizione trilingue - *Titsch*, italiano e tedesco -, occupandosi in prima persona e con particolare premura proprio della traduzione in lingua italiana di ogni suo singolo componimento (cfr. Bianchi, 2016: 99-100).

Alla luce di tutte queste osservazioni, dunque, pare lecito ricondurre la reale funzione della lingua walser nell'opera di Bacher a quella che probabilmente è chiamato - o dovrebbero essere chiamato - a svolgere, primariamente, qualsiasi altro

dialetto propriamente “italico” all’interno della letteratura prodotta oggi nel Bel Paese, e che - a opinione di chi redige queste righe - può essere ben evidenziata utilizzando le parole dello scrittore friulano Gian Mario Villalta, il quale considera la presenza dialettale nella poesia contemporanea soprattutto come un

“salto” in una parlata dai chiari connotati esistenziali; siano l’infanzia, la contrada o un volto, è comunque il “luogo” di una finitezza, di una storicità misurata entro i definiti contorni di un vissuto comunicabile ma tutt’altro che estensibile, di una esperienza non altrimenti oggettivabile, in fondo, che attraverso la comunicazione della sua singolarità (Villalta, 1995: 15).

In questo modo, pur rimanendo senza dubbio vincolato al concetto di identità linguistico-culturale - e certamente è il caso di Bacher -, e sebbene possa rimandare ancora ad un presunto legame con la tradizione popolare, il dialetto si libera, volente o nolente, del peso di quella connotazione “idealistica” che in passato lo aveva portato sino a doversi ergere a “lingua originaria” dalle capacità quasi catartiche, o comunque a codice privilegiato della forma poetica - come poteva essere assolutamente per un Biagio Marin, ma in parte anche per Giacomo Noventa e pure nel Pasolini casarsese -. Una tale, diciamo “esistenzialista”, concezione del dialetto permette, parimenti, che questo non venga ridotto nemmeno a mero e freddo artificio sperimentale, ma che, al contrario, assuma le orgogliose vesti di un idioma pienamente degno, posto al medesimo livello dell’italiano ed in osmosi con esso, in virtù di una diglossia del tutto reale ed inevitabile, la quale non deve in alcun modo essere rifiutata o cammuffata, bensì palesata nel testo medesimo (Benvegnù, 2011: 94), per trasformare il codice dialettale in uno strumento utile a riconvertire quella poetica in una lingua dell’“esperienza” (Villalta, 1995: 15).

E in Bacher, si commentava in apertura, le lingue, sia quella italiana ma anche la tedesca, sono effettivamente poste sullo stesso piano del dialetto, proprio perché l’autrice non cerca nel walsler un inutile rifugio dal passare del tempo o la ricreazione illusoria di un irrecuperabile paradiso edenico. Tutto l’opposto,

poiché ella desidera dialogare, certo spesso con toni critici, con il mondo moderno iper-tecnologico e iper-razionale (Bianchi, 2016: 101), vuole aprirsi e condividere il proprio vissuto sentimentale, contagiare, attraverso la pratica della traduzione, la lingua italiana con i sapori ed i colori della sua terra, impregnandola, inoltre, di tutta quella “malinconia” propria di chi vive all’ombra di un duplice presagio di morte: quello dettato dall’invecchiamento individuale che rapisce la vanità giovanile<sup>11</sup> e quello che pesa sull’intera cultura walser, lingua compresa, oramai sulla via del declino.

Ma a morire insieme ai Walser, nelle liriche della poetessa formazzina, sembra essere la montagna nella sua totalità, un tempo meraviglioso teatro dell’incredibile avventura colonizzatrice di queste genti seminomadi ed oggi sempre più silenzioso scenario, tristemente spopolato, soprattutto di quei bambini<sup>12</sup> a cui per tanti anni Bacher, nella sua attività di maestra, ha provato ad insegnare la lingua Walser con passione e dedizione.

Non stupisce, quindi, che proprio la parola “malinconia” sia forse la più ricorrente nei componimenti dell’autrice. Tuttavia questo sentimento viene perfettamente bilanciato dalla filosofia di una donna che sa giungere all’accettazione della morte (individuale, della propria comunità e anche come concetto universale), vivendo questa tappa ineludibile dell’esistenza con rispetto e rassegnazione costruttiva; tendenza tipica di una discendente di quei coloni walser la cui vita era scandita non dal tempo lineare ma da quello ciclico delle stagioni -altro tema tra i più ricorrenti- e per i quali la tristezza dell’inverno non poteva che essere mitigata dal presagio intrinseco di una nuova rinascita.

È in questo compiuto equilibrio che “gioia” e “angoscia” si trovano ad abitare luoghi comuni, come è possibile leggere nei

---

<sup>11</sup> A tale proposito possiamo citare i versi “Oggi lasciatemi stare, / perché alla mia vanità / sono cadute le ali / e il mio ego / ha perso la testa!”, tratti dalla poesia *Wê Bratpfanna*, in cui la poetessa lamenta la comparsa sul suo volto dei segni dell’invecchiamento, i quali vede riflessi nello specchio. (Bacher, 2015: 19).

<sup>12</sup> Emblematici i versi “Come tutto è vecchio / qui in valle. / Anche i bimbi / sono ormai rari / come le farfalle. / Manca la loro gioia, / e il colore / e la leggerezza” (Bacher, 2015: 31).

seguenti versi tratti dalla poesia *Frêdä und Angscht - Gioia e angoscia*:

Questo profumo di resina  
mi porta lontano...  
In un posto che non mi è chiaro,  
In un tempo che non conosco.  
Lì c'è la mia speranza,  
Lì c'è la mia gioia,  
Ma lì sta celata anche la mia  
Angoscia (Bacher, 2006: 14)

Il frammento sopra citato serve altresì da spunto per osservare come Bacher usi sovente semplici elementi dell'ambiente montano ("il profumo della resina", ad esempio) come occasione e pretesto per dare il là a riflessioni che trascendono il momento e il particolare, e con le quali esplora in completa sincerità e senza arroganti pretese canonici temi universali quali la fugacità del presente, il senso del tempo, l'amore e, come ampiamente sottolineato, la morte. Ogni paesaggio, ogni situazione, anche la più quotidiana e triviale, pertanto, è passibile di essere convertita in metafora e specchio in cui vedere riflessi tutti i propri pensieri contrastanti e, a volte, apparentemente contraddittori.

E quando i grandi dilemmi esistenziali le sfuggono di mano esigendo uno spazio maggiore o un'articolazione del discorso poetico più complessa di quella che può essere ottenuta mediante poche parole oneste, ecco che Bacher ripiega nuovamente su domande più elementari e prossime, come quando in una giornata di neve che costringe alla solitudine domestica, la sua unica preoccupazione è racchiusa nella futile interrogazione: "Con chi berrò il caffè in una così umida e triste giornata?" (Bacher, 2006: 212).

Oltre a questa schietta semplicità, già di per sé implicita in una lingua caratterizzata non solo da una tradizione letteraria minima ma addirittura dalla codificazione ortografica pressoché inesistente (cfr. Antonietti, 2010), un altro tratto significativo della poesia di Bacher è la presenza di numerosi elementi che risaltano subito come bruscamente antipoetici e, si potrebbe affermare senza troppe remore, quasi di dubbio gusto, qualora

analizzati in modo asettico e affrettato. In realtà, tali espressioni per nulla stonano in quel mondo duro, aspro e per certi versi ancora popolare che continua ad essere, tutt'oggi, l'alta montagna. È così che vediamo sdoganata, per esempio, la rappresentazione del paesino di Bacher che, ricoperto di brina, "luccica come coscia di porco sotto sale" (Bacher, 2006: 192); oppure la "padella dal manico rotto posata sul fuoco" (Bacher, 2015: 19); o addirittura la valle scura e nebbiosa paragonata a "fumante sterco di vacca" (Bacher, 2006: 80). Tutte immagini prossime, certamente reali e famigliari a chi vive la quotidianità montanara, e a cui la carica espressiva di un idioma storicamente ed ancora genuinamente attaccato alla terra umida come il walser riesce a far ottenere una valenza fortemente comunicativa e sorprendentemente poetica proprio nel riportarle all'interno del loro habitat - o, per meglio dire, *Heimat* - naturale.

Ritornando, ormai in conclusione, sul già menzionato tema della malinconia; pare opportuno chiosare evidenziando che ogni qual volta questo sentimento riesce ad emergere e a prendere, momentaneamente, il sopravvento lirico, lo troviamo spesso accompagnato dal sapore variamente intenso di una nostalgia latente: una nostalgia di persone care che non ci sono più, di luoghi che non appaiono ora come nei ricordi d'infanzia, ma più in generale e soprattutto, la nostalgia di un tempo che Pasolini definirebbe "sacro" e che nelle poesie semplici di Bacher, coerentemente allo spirito walser, paganamente cristiano, diviene - pur lontano da solenni connotazioni etiche - arcano, misterioso, soprannaturale, comunque pre-tecnologico e pre-razionale, forse persino pre-letterario. Una storia, lo si ribadisce, che l'esperienza dialettale non può né intende ricreare stabilmente nemmeno all'interno del protetto universo poetico, e che non è pensabile salvaguardare eternamente. Ciò che la lingua walser è in grado di compiere, però, è riportare alla mente ed al cuore, salvandola quindi dall'oblio, l'essenza sfilacciata di quel tempo, anche se solo per il tempo, breve, della lettura di un piccolo ed umile componimento.

In ultima istanza, dunque, è lecito asserire che la malinconia e la nostalgia appaiono nelle opere dell'autrice come un retrogusto costante nell'immensa gioia letteraria di una donna che si scopre poetessa proprio nel declino della sua lingua: uno strumento

comunicativo il quale contribuisce a ri-creare e a ri-modellare in forma poetica solamente nella parallela presa di coscienza della sua caducità e del suo non essere oramai in grado di prescindere dalla lingua italiana (o da quella tedesca), pena la perdita totale e definitiva di comunicabilità, l'impossibilità di essere compresa.

Una lingua, il walser, a tutti gli effetti agonizzante, quindi; tuttavia ancora capace di far compiere all'anima della poetessa e del lettore una sorta di anabasi, non necessariamente palinogenetica, ma sicuramente "leggera", pur negli strascichi uggiosi e pacatamente macabri che si porta appresso. Come una farfalla appena nata, la quale sin dal primo effimero battito d'ali sa già che troppo presto giungerà per lei il tempo di morire. Ma non per questo rinuncia a svolazzare felice, almeno finché il suo Dio glielo concede.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonietti, F. (a cura di) (2010): *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza.
- Bacher, A. M. (1983). *Z Kschpêl fam Tzit. Il gioco del tempo. Das Spiel der Zeit*. Splügen: Walservereinigung Graubünden.
- Bacher, A. M. (2006). *Wê im ä Tröim. Alte und neue Gedichte - vecchie e nuove poesie*. Chur: Walservereinigung Graubünden.
- Bacher, A. M. (2015). *Öigublêkch. Augenblicke. Colpo d'occhio*. Domodossola: Grossi.
- Barell, A.; Squindo Tousco, E.; Squindo, E.; Squinobal, A. (a cura di) (1995): *Orizzonti di poesia. Mundarttexte aus Gressoney und Issime. Testi e composizioni nell'idioma di Gressoney ed Issime*. Aosta: Tipografia Valdostana.
- Benvegnù, D. (2011). Uno sguardo dalla periferia: appunti per una storia novecentesca della poesia in dialetto nel Triveneto. In *Modern Language Notes (MLN)*, 126, 1, pp. 74-97.
- Bianchi, M. (2016). Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher. In M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, E. Esteban Bernabé (eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 91-103). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades.
- Dal Negro, S. (2010). Tradizioni scritte in area walser italiana. In F. Antonietti (a cura di). *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle*



- parlate alemanniche in Italia* (pp. 29-37). Borgomanero: Associazione Walser Formazza.
- Rizzi, E. (1992). *Storia dei Walser*. Anzola d'Ossola: Fondazione Enrico Monti.
- Villalta, G. M. (1995). I dialetti della poesia. In *Baldus*, V, n. 1, pp. 13-22.
- Zanzi, L.; Rizzi, E. (2013). *I Walser. L'avventura di un popolo nelle alte Alpi*. Ornavasso: Fondazione Enrico Monti.



«MANDIAMO LE MADRI A TRATTAR DELLA GUERRA»:  
CINDY SHEEHAN, FRANCA RAME,  
LA MATERNITÀ E LA POLITICA  
«LET'S SEND THE MOTHERS TO ATTEND TO WAR»:  
CINDY SHEEHAN, FRANCA RAME,  
MATERNITY AND POLICY

Fabio CONTU  
*Universidad de Sevilla*

*Riassunto:* Cindy Sheehan è una pacifista statunitense nota dagli anni Duemila, quando il figlio Casey muore a venticinque anni, il 4 aprile 2004, durante un conflitto a fuoco in Iraq, dove combatte nelle fila dell'esercito americano. Sulla storia della rinascita interiore e politica causata da questo lutto in Cindy Sheehan, Franca Rame porta in scena *Madre Pace*. L'articolo esamina la vicenda della Sheehan, confronta il suo pensiero a quello di Franca Rame e analizza il lavoro di scrittura del testo teatrale, ancora inedito.

*Parole chiave:* Cindy Sheehan, Franca Rame, maternità, politica, femminismo.

*Abstract:* Cindy Sheehan is an American pacifist activist woman well-known since the mid-2000s, when a terrible bereavement left its mark on her life: her son Casey died at twenty-five years, on April 4, 2004, during a fire-fight in Iraq, where he fought in the ranks of the US Army. On the story of the inner and political rebirth caused by this bereavement in Cindy Sheehan, Franca Rame puts on the play *Madre Pace (Peace Mother)*. The article examines Sheehan's story, compares her and Franca Rame's thinking, and analyzes the work of writing the theatrical text, still unpublished.

*Key words:* Cindy Sheehan, Franca Rame, maternity, policy, feminism.

Cindy Sheehan è una pacifista statunitense nota dalla metà degli anni Duemila per il lutto che le ha segnato la vita: il figlio Casey -primo di quattro- muore a venticinque anni, il 4 aprile 2004, durante un conflitto a fuoco in Iraq, dove combatte nelle fila dell'esercito americano.

Nell'autobiografia *Mamma Pace*, Cindy parla dell'evento come d'un termine di rottura nella vita e nella coscienza. Il periodo precedente alla morte di Casey è descritto come una vita piccolo-borghese. La prima fase del lutto la rende una pessima madre per gli altri tre figli (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 116). La morte di Casey la colpisce nella maternità uccidendone in lei senso e possibilità.

Qui lei scopre la natura del potere, incarnato -ma è incidentale- dal presidente Bush jr., dalla sua amministrazione e dall'*establishment* economico-militare.

Primo carattere del potere è l'*ingannevolezza*. Casey riceve promesse sugli studi (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 11) mai mantenute (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 12).

Secondo carattere: la *disumanità*. Nell'incontro con la famiglie dei militari morti in Iraq, Bush -per strategia- non ricorda il nome dei defunti (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 78).

Terzo carattere -che determina i primi due-: l'*opportunismo*. Anche quando sembri ragionevole, il potere agisce solo per scopi propri: legittimazione e conservazione (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 80).

Con sguardo femminile, Cindy coglie l'essenza del potere: dividere gerarchicamente gli uomini per cristallizzare la divisione. È l'intuizione di Luisa Muraro, che spiega il potere come inevitabilmente maschile, perché costruito su criteri maschili, gerarchici. Dice Fiorenza Taricone:

Nella sua realtà storica e sessuata, il potere [...] per così dire orizzontale ha caratterizzato maggiormente le relazioni fra donne, mentre quello verticale ha segnato le relazioni fra donne e uomini, che hanno costruito culturalmente e politicamente una supremazia della sfera pubblica rispetto a quella privata. Come fenomeno socio-politico legittimamente e giuridicamente riconosciuto, il potere è stato dunque un rapporto fra uomini. (Taricone, s.d.: 1)

La prassi politica femminile non passa per l'occupazione di posti di potere istituzionale, ma per il suo rifiuto e la costruzione di rapporti alternativi. Sulla stessa linea Cindy ripensa tutto, politica, rapporti sociali, senso dello Stato, e usa il termine "matriottismo":

Il matriottismo è l'opposto del patriottismo [...].

Non tutti sono madri, ma c'è una verità universale che nessuno può negare o mettere in dubbio [...]: tutti hanno una madre! [...]  
(Sheehan, ottobre 2006: 201)

Così nasce Camp Casey, presidio organizzato da Cindy davanti al *ranch* di Bush per chiedere il ritiro delle truppe dall'Iraq. Tutto gestito da donne, è la prova d'un cambiamento radicale, un risveglio della coscienza, causato dalla morte del figlio.

Nella riflessione di Cindy, la morte non resta solo morte: è occasione di "rinascita". Anche qui Cindy mostra un approccio femminile.

Nel pensiero occidentale la vita è percorso verso la morte. Tale direzione rivela un'elaborazione concettuale maschile. La prima voce che ribalti il concetto è quella d'una donna: Hannah Arendt. Per lei il punto di partenza dell'esistere e la fonte dell'agire non si collocano a partire dallo sguardo in avanti verso la morte, ma a partire dallo sguardo indietro, verso la nascita:

ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità [...]. Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale. (Arendt, 1994, 127 e ss.)

Essendo solo la donna in grado di dare alla luce, l'attenzione alla nascita è fondamentalmente femminile.<sup>1</sup> È importante la connessione stabilita dalla Arendt tra nascita e agire etico. Se la nascita dice la nostra unicità, le scelte etiche dicono il nostro

---

<sup>1</sup> È il cardine della riflessione di Adriana Cavarero (cfr. Cavarero, 2009).

essere sociale: ogni volta che scegliamo “con la parola e con l’agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita”.

La coscienza di Cindy si sveglia quando comincia a scegliere, a prender posizione davanti alla Storia e al mondo: è una “seconda nascita” (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 13) e causa un profondo cambiamento:

Da semplice madre mi trasformai in madre della pace.  
Da timida e incapace in pubblico mi trasformai in un’oratrice coraggiosa e forte.  
Da persona che non aveva mai scritto, mi trasformai in un’attrice infiammata dal desiderio di scoprire la verità.  
Da persona pacifica mi trasformai in un’assoluta pacifista.  
(Sheehan, ottobre 2006: 55-56)

Connesso al tema della nascita è quello della maternità. Per Cindy la seconda nascita è riscoperta in termini etici, arendtiani della maternità. E, in quanto etici, i termini si fan politici:

Mi trasformai da mamma che faceva il bucato, preparava la cena, dava baci, rimboccava le coperte e rimetteva tutto in ordine, in una donna che lottava per tutti i figli del mondo, non solo per i suoi.  
Mi trasformai dall’essere una madre che incentrava la vita sui suoi figli a una donna-madre che aveva una vita propria, separata dai figli, seppure intimamente connessa a loro.  
Credo di essere una madre migliore, perché non tento di essere la madre ideale voluta dalla società. (Sheehan, ottobre 2006: 119)

La vicenda colpisce Franca Rame, che scrive con Dario un testo su di lei, ancora inedito: la Rame è morta prima di dedicargli quell’*editing* ch’è tra le sue espressioni di co-autorialità nella produzione Fo-Rame (cfr. D’Angeli, in Cerrato, 2016: 17-30). In archivio ve ne sono quattordici versioni<sup>2</sup>, scritte tra il 2005 e il

---

<sup>2</sup> Vedi

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, pagina consultata il 15 febbraio 2017. Altre stesure del testo nella banca-dati [www.eclap.eu](http://www.eclap.eu), nel sito di Franca Rame, [www.francarame.it](http://www.francarame.it), e nel sito della Libera Università di Alcatraz, [www.alcatraz.it](http://www.alcatraz.it).

2007, molto diverse<sup>3</sup>, dattiloscritte, con correzioni a penna o al pc, di colori diversi, di Franca.

*Madre Pace* è “un testo che hanno scritto insieme, lei e Dario, in pochi mesi, tra novembre e febbraio”. (Bandettini, 2006) Correzioni, tagli, aggiunte -finalizzati tutti a singole messinscena- sono sempre consistenti: una scrittura a quattro mani (in archivio è definito “monologo di Franca Rame e Dario Fo”), costruita dalla coppia secondo un metodo tipico: lei propone l’idea, lui stende il “trattamento”, seguono discussioni e prova del pubblico e, infine, lei “variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale.” (Fo, in Rame-Fo, 1989: s.n.).

Il testo non drammatizza *Mamma Pace*. Esso, nella prima edizione italiana (ch’è fuori catalogo), esce nell’ottobre 2006, mentre il primo “trattamento” del monologo è del 15 ottobre 2005. La versione originale inglese del libro esce il 19 settembre 2006 e contiene il resoconto di Cindy della prima assoluta a Londra. Il testo nasce da ricerche autonome sulla storia della Sheehan, svolte su voci diverse, prevalentemente da Internet: ricerche che faceva Franca<sup>4</sup>. Tra le fonti probabilmente c’è una traduzione fatta apposta per Franca della lettera nel *pamphlet* intitolato *Dear President Bush*, uscito il 24 settembre 2005 e mai tradotto in italiano.

Fondamentali per la stesura le lettere (anch’esse sul *web*) che Cindy scrisse a Bush per denunciare l’“inutile massacro” della

---

<sup>3</sup> Le differenze riguardano anche il titolo. Ne registro almeno quattro: *Madre Coraggio*, *Madre Pace*, *Mandiamo le madri a trattar della guerra*, *Decidano le madri per la guerra*. Nell’archivio, il testo è indicizzato col titolo: *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*. A questi s’aggiunge il titolo della versione inglese, che sarà anche quello del libro della Sheehan, *Peace Mom*. Il titolo più ricorrente, a livello internazionale, è comunque *Madre Pace*, come dimostra anche la versione spagnola, intitolata *Madre Paz*, portata in scena, nel 2010, dalla “Compañía Carlos La Rosa Pace producciones”, e interpretata da Maria José Goyanes.

<sup>4</sup> Nella versione del 29 novembre 2005 (“III stesura”), alla pagina web <http://www.archivio.francarame.it/file/PEMO/2005/TEST/65342/65342-001.pdf>, consultata il 2 marzo 2017, dalla pagina 69 del pdf sono riportate tutte le fonti adoperate fino al 14 febbraio 2006.

guerra in Iraq, e quelle scritte alla madre del presidente, Barbara, dove, alla polemica politica, la donna lega un atto d'accusa da madre a madre.

Probabilmente la proposta del testo è stata di Franca. Ciò che rende la vicenda di Cindy in sintonia con i testi della Rame è il tema della maternità e per il nostro discorso è utile citare *Medea*. Come in Euripide, la Medea di Franca uccide i figli, ma (al contrario di Euripide, per il quale il delitto è *exemplum* di femminilità negata) lo farà per avviare il percorso di liberazione della donna. Durante l'atto la donna dice: "eo me dirò piagnendo: muori, muori! pe' fa nascere una donna nova... una donna nova!" (Rame-Fo, 1978: 71).

Medea ama i figli, ma per paradosso è materna quando si distacca da loro. In quel distacco diventa madre una seconda volta "pe' fa nascere una donna nova", la donna libera. Analogamente, Cindy diventa davvero madre quando elabora il lutto e prende atto nella coscienza della morte di Casey per diventare madre dell'umanità. Da lì rinasce, diventa una donna nuova e -come già *Mamma Togni*- ridefinisce in termini autonomi il senso di maternità.

Sia Franca sia Cindy narrano percorsi di riconquista d'un "ordine simbolico della madre" (direbbe la Muraro), da cui scaturisce una politica di donne, che permette "pratiche di creazione e ri-creazione della vita e della convivenza umana" (cfr.: Bertran Tarrés-Caballero Navas-Cabré i Pairet- Rivera Garretas-Vargas Martínez, 2000).

Il monologo s'incentra su quanto Cindy narra nella seconda parte dell'autobiografia. Mi riferirò alle due stesure più recenti: la penultima (più completa), del 10 settembre 2006, per la messinscena all'Arena di Verona, e l'ultima (più breve), per la replica a Pomigliano d'Arco (Napoli), a sostegno degli operai cassintegrati della Avio.<sup>5</sup>

I fatti: nel gennaio 2005, la Sheehan fonda la "Gold Star Families for Peace", organizzazione di famiglie di militari decorati con la medaglia d'oro alla memoria, in opposizione alla

---

<sup>5</sup> La stesura del 10 settembre 2006 si trova nel sito di Franca Rame ([www.francarame.it](http://www.francarame.it)), mentre quella del 1° maggio 2007 si trova nell'«Archivio Fo-Rame», nella sezione "Copioni" relativa al testo.



guerra in Iraq. Ma vuole sapere per quale “nobile causa”<sup>6</sup> Casey sia stato ucciso, così decide di porre la domanda a Bush, recandosi, con i tre figli e qualche amico, a inizio agosto 2005, al *ranch* di Crawford, in Texas, dove il presidente è in vacanza, per esser ricevuta. S’accampa davanti alla proprietà presidenziale e la notizia di tale presidio si diffonde subito sulla rete facendo il giro del mondo. Riceve inviti a resistere, incoraggiamenti; il fenomeno cresce.

Passa meno d’una settimana e arrivano i primi sostenitori: persone comuni che auto-organizzandosi s’uniscono a Cindy nella sua richiesta. “Poi, lentamente ma costantemente, la gente cominciò ad arrivare; quando la veglia terminò il 31 agosto, ci sarebbero state più di quindicimila persone.” (Sheehan, ottobre 2006: 142) L’esperienza prende nome Camp Casey. Bush non riceverà Cindy. Il 30 agosto, di notte, il presidente lascia il *ranch* e torna alla Casa Bianca. Quando il mattino dopo la notizia è pubblica, Cindy chiude Camp Casey e sposta la protesta a Washington.

Così lei diventa voce e volto d’un vasto movimento di statunitensi contro la guerra e l’anima del “*Bring them home now*” *tour*, che tocca cinquantadue città e ventotto stati americani e culmina nella manifestazione del 24 settembre 2005 nella capitale, cui partecipano trecentomila persone. Due giorni dopo Cindy organizza un picchetto davanti alla Casa Bianca cui partecipano cinquecento persone: al termine è arrestata. (cfr.: [Aut. non indicato], 2005)

Narrati gli eventi, il testo, nella stesura del 10 settembre 2006, termina con due lettere di Cindy: una a Bush e l’altra a Barbara. Nella stesura del 1° maggio 2007 la lettera a Barbara non c’è; c’è quella al presidente. Quest’ultima stesura è adattata all’occasione per cui è allestito lo spettacolo, quindi è più breve, concentrata su elementi di polemica politico-militare e su strategie d’organizzazione della protesta.

---

<sup>6</sup> Il 3 agosto 2005, Bush dichiara: “*Le famiglie dei caduti sappiano che i loro cari sono morti per una nobile causa.*” (Sheehan, ottobre 2006: 125) Naturalmente, il presidente non ha specificato quale.

La stesura del 10 settembre 2006<sup>7</sup> inizia col riferimento alle “pietre tornicanti”:<sup>8</sup>

C'è una donna in America che chiamano la pietra tornicante... il suo nome è Cindy Sheehan ed è la madre di un ragazzo di nome Casey ucciso in Iraq come più di 3000 ragazzi d'America.

Ma che vuol dire tornicante? Che rotolano e cantano. Esistono davvero?

Sì, in Nevada in pieno deserto.

Gli indiani della zona da secoli le chiamano così.

“Sono sassi tondi di varia misura, levigati come marmo, vuoti nell'interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia, che funge da volano”. Quando soffia la bufera, le pietre spinte dal vento rotolano attraversando tutta la pianura e nel girare sembrano parlare, gridare e produrre un canto.

Cindy Sheehan è come una di quelle pietre...

La sua voce rotolante e le sue parole incise nell'aria sono state udite da una marea di persone in tutta l'America, gente che a loro volta come pietre tornicanti si è mossa, commossa con il pianto in gola ripetendo in coro la domanda insistita della madre di Casey, seduta per giorni e giorni davanti alla tenuta del Presidente Bush: “Perché mio figlio è morto?” (Rame-Fo, settembre 2006: 2-3)

Le pietre tornicanti sono un'invenzione: nella tradizione del teatro Fo-Rame il recupero della cultura popolare -intesa come rivoluzionaria e antagonista rispetto a ogni potere- è elemento fondamentale e dove un riferimento non esista lo inventano *ad hoc*. Ma il preambolo c'importa per il legame tra maternità e politica: le pietre tornicanti son “sassi [...] vuoti nell'interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia”. La pietra è grembo materno che contiene la “sfera-figlia” e dà vita a “piccole scintille che aumentano fino a

---

<sup>7</sup> La stesura del 10 settembre 2006 include disegni preparati da Fo per i principali snodi della narrazione: molto probabilmente venivano proiettati sul fondale del palco.

<sup>8</sup> “Tornicante” è neologismo coniato dalla Rame e da Fo, unendo “torni” (riferito, per assonanza alla parola “tornio”, al movimento di rotazione) e “canti” (riferito all'atto di cantare), per indicare pietre che, roteando, sembrano cantare. In spagnolo è tradotto con “rodicante” (da “rodear” e “cantar”).

incendiare tutta la prateria” (Rame-Fo, in Sheehan, ottobre 2006: IX); così, Cindy è pietra parlante e genera un movimento di popolo. La ridefinizione della maternità crea una politica nuova, la politica delle donne.

Il testo salda la vicenda al teatro della coppia: “Forse non ci abbiamo fatto caso. Quella frase disperata, detta con parole così semplici, è la stessa che la madre di Cristo ha pronunciato sotto la croce: «Perché, perché, ti uccidono, figlio mio?»” (Rame-Fo, settembre 2006: 3) Cindy è una nuova *mater dolorosa* che come Maria sotto la croce in *Mistero buffo* chiede ragione di quella sorte al potere che gliel’ha causata: l’*establishment* per Cindy, Dio per Maria.

Il testo prosegue (nella versione del 1° maggio 2007 inizia qui) in soggettiva: d’ora in poi parla Cindy e il discorso ha momenti in cui si rivolge a Casey morto, altri in cui parla inascoltata a Bush e a sua madre e altri ancora in cui sfonda la quarta parete e parla al pubblico. Il monologo alterna quattro piani: quello interiore, in cui Cindy parla a se stessa e ci fa parte dei propri dubbi; quello del dialogo con Casey morto, come se questi le suggerisse che fare, trasmettendoci, così, il senso della seconda nascita che scaturisce dall’uccisione del figlio; quello del dialogo col pubblico, in cui Cindy parla a ognuno di noi, ci consiglia, ci indirizza e ci mostra la sua maternità nuova; quello del dialogo col potere, in chiave ora ironica, ora rabbiosa e indignata.

Casey è vittima innocente, agnello sacrificale: “Sarà l’esercito a pagarmi le tasse per frequentare i corsi, non ho altra soluzione.” (Rame-Fo, settembre 2006: 3), mentre il potere è il nemico oscuro che dispone delle nostre vite: “non ho altra soluzione”. La morte del ragazzo arriva subito, in due battute asciutte e dirette: “Il 4 aprile 2004, tre ufficiali dell’esercito sono venuti a casa mia a dirmi che Casey era stato ucciso in Iraq.” (Rame-Fo, settembre 2006: 4) Nonostante i brevi tratti, da qui prende senso la vicenda di Cindy. Ciò chiarisce il terzo elemento-chiave: la donna è il “senza potere”<sup>9</sup> che alza la voce e genera una storia nuova.

La narrazione ora si sposta sulla donna. Il dolore di Cindy ha tratti rapidi e asciutti, senza attenuazioni o patetismi. Il racconto ha il tono alto, solenne e duro della tragedia greca.

---

<sup>9</sup> L’espressione è di Václav Havel (cfr.: Havel, 1991).

Cindy è “stordita come una sonnambula. Quel mettersi a letto, senza sonno, con davanti una sola immagine, il suo viso... i suoi occhi...” (Rame-Fo, settembre 2006: 7) Non servono gli incontri con madri unite a lei dalla stessa sorte: “Partecipo anche ad altri raduni più numerosi ma sento che non smuoviamo nulla. Sono sfinita e delusa.” (Rame-Fo, settembre 2006: 8). Dalla disperazione s'alza il primo grido d'accusa all'ingannevolezza e alla disumanità del potere:

Ma perché morire così? A che scopo? (*Alza la voce come se a parlare fosse Bush*) “Per salvarci da un disastro!” [...] Bugiardo! Sei un ignobile bugiardo! [...] E tu hai continuato a ripetere spudorato: “I nostri ragazzi caduti in Iraq, si sono immolati per una nobile causa.” “Nobile causa”? Ma dove sta la nobiltà in un simile inutile massacro? [...] Io voglio conoscere la vera ragione di questo eccidio... e tu, il Presidente, me la devi dire davanti al cadavere di mio figlio. (Rame-Fo, settembre 2006: 8-10)

Qui è la parte più corposa del *plot*, quella a Crawford: Camp Casey. È una narrazione condotta con sottile ironia, che mostra la determinazione di lei e il fatto che il movimento cresca senza che lei se lo aspetti. Da qui Cindy genera il movimento contro la guerra in Iraq:

Estraggo il computer portatile, me lo pongo sulle ginocchia per comunicare a tutti i siti che conosco, quello che stavo combinando.  
La sera, pazza di gioia, scopro che il nostro appello sta rimbalzando in modo inimmaginabile su un'enorme quantità di blog.  
Il giorno appresso, ricevo la visita di alcuni ragazzi che vengono da Huston. [...] I ragazzi se ne stanno con me tutta la giornata. Mi aiutano a spedire e-mail.  
Verso sera... oddio che sorpresa!... montano le loro tende... si fermano con me!  
Su una di queste qualcuno ha affisso un cartello con scritto “Camp Casey”. (Rame-Fo, settembre 2006: 13) [...]

Arrivano giornalisti, televisioni, fotografi per una conferenza stampa. Non ne sapevo niente io... (Rame-Fo, settembre 2006: 16-18)

Il testo mostra la dinamica spontanea, gioiosa -quasi giocosa- di nascita del movimento. Vi si vede la capacità che Fo e la Rame attribuiscono alla risata, capace più delle lacrime di smuovere le menti e destabilizzare il potere. L'ironia emerge in specie quando Cindy parla a Bush:

Ho sentito dire Presidente che ti capita addirittura di dialogare con Dio. Ed è proprio lui, l'Eterno in persona, che ti ordina: "Fai strage dei nostri nemici, George, se vuoi salvare l'America!" [...] Ma cos'è? A nostra insaputa in cielo c'è stato un golpe! (Rame-Fo, settembre 2006: 16)

Quando la protesta si sposta a Washington emerge il contrasto tra la fuga notturna del presidente e il viaggio di Cindy verso la capitale:

Strada facendo, in ogni città che attraversiamo troviamo sempre una folla incredibile che ci fa gran festa. La gente mi invita a parlare. [...] Quando riprendiamo il cammino molte macchine si uniscono a noi. (Rame-Fo, settembre 2006: 18)

La manifestazione del 24 settembre 2005 palesa il pericolo che il movimento rappresenta:

Due giorni dopo, le forze dell'ordine ci caricano.  
Una voce mi ordina di levarmi in piedi e di spostarmi.  
Mi rifiuto. Mi sento letteralmente sollevata da quattro braccia.  
Scattano centinaia di flash. Sono in arresto con altri 383 manifestanti.  
L'accusa è quella di aver dimostrato senza permesso. Sorrido e penso a te... "Ce l'abbiamo fatta Casey... (*ride felice*) Ah, ah... la tua mamma in prigione..." (Rame-Fo, settembre 2006: 19)

La narrazione della vicenda politica di Cindy finisce qui, per due motivi. Primo: il testo è aggiornato alla contemporaneità e

non può raccontare fatti non ancora accaduti. Secondo: Fo e la Rame lasciano aperta l'evoluzione degli eventi, perché c'è una storia nuova -generata da Cindy- che il pubblico deve continuare. La coppia non fa con *Madre Pace* quel che ha fatto con *Morte accidentale di un anarchico*, costantemente aggiornato -quasi di replica in replica- in base all'acquisizione di nuovi elementi emersi di volta in volta nel corso delle indagini sulla morte di Pinelli: quella sulla Sheehan è un'opera a finale aperto, da terminare nella realtà, fuori dal palco.

Chiusa la narrazione, il finale è affidato alle due lettere. La prima, a Bush, segue l'arresto di Cindy, come una nuova incursione sul piano del dialogo senza risposta col potere. Ora il tono è duro, rabbioso, accusatorio. Bush è processato e condannato da una madre che vede partire il figlio per la guerra:

Presidente, [...] non posso perdonare.

È la sua arroganza, Signor Presidente, sporcata dal fastidio che Le vado procurando, ad impedirmelo... perché lei, oltretutto, non ha cancellato solo l'esistenza di mio figlio [...].

Lei, con la Sua guerra, mi ha ucciso anche i sogni!

Sia maledetto! [...]

Lei è un uomo ridicolo, presidente.

Negli Usa la gente sa che nella guerra del Vietnam lei si era imboscato. [...]

È proprio il caso di sghignazzare: "Arruolatevi fessi e andate a crepare!" (Rame-Fo, settembre 2006: 20-22)

La stesura del 1° maggio 2007 esclude la lettera successiva (a Barbara) e si chiude con la seconda manifestazione organizzata da Cindy davanti alla Casa Bianca, il 18 aprile 2007. Qui, senza mai distogliere lo sguardo dal proprio dolore di madre (ora unito a quello delle altre madri), lei contempla la crescita del movimento generato: "Oggi, 18 aprile 2007 stiamo manifestando davanti alla Casa Bianca... noi madri, e siamo tante!" (Rame-Fo, maggio 2007: 4)

La stesura del 10 settembre 2006 si chiude con la lettera indirizzata a Barbara. La lettera parte come appello da madre a madre e richiamo alla responsabilità educativa materna:

Ho cresciuto Casey e i miei altri figli educandoli a non usare mai la violenza quando le parole si dimostrano insufficienti per aver ragione. Li ho educati a non condire mai un discorso con la menzogna. (Rame-Fo, settembre 2006: 23)

Ma presto si fa atto d'accusa. Cindy sa che la madre del presidente (ch'è stata *first lady* dal 1988 al 1992) è donna di potere, quindi (direbbe la Muraro) “deportata nel maschile”:

Poco più di un anno prima che il mio adorato Casey fosse ucciso dalle manovre spietate di tuo figlio, tu, seccata dalle domande di alcuni giornalisti sui soldati caduti in guerra, hai dichiarato: “Perché dobbiamo continuare a discorrere di sacchi di plastica con dentro cadaveri, di corpi martoriati? Intendo dire, non sono rilevanti. Perciò mi chiedo, perché dovrei affaticare la mia bellissima mente, il mio prezioso cervello, per pensare a cose come queste?” [...] Vergognati! (Rame-Fo, settembre 2006: 25-26)

Tra Cindy e Barbara, Franca pone un'incolmabile distanza: la prima è una donna senza potere, “donna umile che è riuscita a smuovere l'America” (Bandettini, 2006): nella morte del figlio trova la rinascita e il senso d'una maternità universale che genera una politica nuova, femminile; la seconda è l'opposto: donna di potere e perciò maschilizzata, isterilita nella propria maternità, di cui non sa cogliere l'ordine simbolico di rigenerazione della politica.

Il finale dello spettacolo cambia molto da stesura a stesura: *Madre Pace* è un *work in progress*. Forse, la chiusura più incisiva è quella della versione inglese, recitata da Frances de la Tour, segnata dalle parole di Karl Rove, tra i più stretti collaboratori di Bush, il quale definiva Cindy “un clown, una persona inesistente.” (Nissirio, 2005) Senza saperlo Rove inserisce la Sheehan nell'illustre novero di giullari, giullaresse e maschere da Commedia dell'Arte che popolano il teatro Fo-Rame e che, dalla loro posizione marginale, sono la più insidiosa spina nel fianco del potere. Benvenuta, Cindy!

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [Aut. non indicato] (26 settembre 2005). Usa, Cindy Sheehan arrestata durante sit-in alla Casa Bianca. *La Repubblica*.
- Arendt, H. (1994). *Vita activa. La condizione umana* [1958], Milano, Bompiani.
- Bandettini, A. (6 aprile 2006). Franca Rame: «Torno in scena con la madre coraggio anti-Bush». *La Repubblica*.
- Bertran Tarrés, M., Caballero Navas, C., Cabré i Pairet, M., Rivera Garretas, M.-M. e Vargas Martínez, A. (2000). *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*. Madrid: horas y HORAS.
- Cavarero, A. (2009). *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre corte.
- Cerrato, D., (a cura di) (2016). *Franca pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Roma: Aracne.
- Fo, D. (9 dicembre 2005). Madre Pace contro la guerra di Bush. *l'Unità*.
- Havel, V. (1991). *Il potere dei senza potere*. Milano: Garzanti.
- Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Muraro, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Muraro, L. (2013). *Autorità*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Nissirio, P. (12 dicembre 2005), «Prima» di Fo a Londra, *L'Arena*.
- Rame, F. e Fo, D. (1978). *Tutta casa, letto e chiesa*. Verona: Bertani.
- Rame, F. e Fo, D. (1989), *Ventiquattro monologhi per una donna* (nella collana *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII). Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Coraggio*, stesura del 29 novembre 2005, pagina web:  
<http://www.archivio.francarama.it/file/PEMO/2005/TEST/65342/65342-001.pdf>, [consultata il 2 marzo 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Coraggio*, stesura dell'11 dicembre 2005, pagina web:  
[www.alcatraz.it/redazione/news/show\\_news\\_p.php3?NewsID=2593](http://www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2593), [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*, copioni di diverse stesure e altro materiale iconografico e critico contenuti nell'«Archivio Fo-Rame», pagina web:  
<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Diario autentico e immaginario di Cindy Sheehan*, pagina web:  
<http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/e/e5f/00000-e5faf5f0-d666->



- 4459-b9c3-d46025b751cf/2/~saved-on-db-e5faf5f0-d666-4459-b9c3-d46025b751cf.pdf, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Mandiamo le madri a trattar della guerra*, stesura del 10 settembre 2006, pagina web: [http://www.francarame.it/files/monologo\\_madre.pdf](http://www.francarame.it/files/monologo_madre.pdf), [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. (2015), *Franca Rame in Madre Pace*, su «YouTube», pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=YHngq0YHBf0>, [consultata il 17 febbraio 2017].
- Sheehan, C. (September 24, 2005). *Dear President Bush*. San Francisco: Open Media Pamphlet Series.
- Sheehan, C. (April 1, 2006). *Dear President Bush*. San Francisco: City Lights Publishers.
- Sheehan, C. (September 19, 2006). *Peace Mom. A Mother's Journey through Heartache to Activism*. New York: Atria Books.
- Sheehan, C. (ottobre 2006). *Mamma Pace. Contro la guerra, per i nostri figli*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Taricone, F., “Pensiero politico e potere politico nella storia di genere”, pagina web: <http://www.provincia.fr.it/public/File/FIORENZA%20TARICONE%20TESTI/Pensiero%20politico%20e%20potere%20politico%20nella%20storia%20di%20genere.pdf>. [consultata il 17 febbraio 2017].



UNA “QUASI SCONOSCIUTA” PAOLA MASINO  
AN “ALMOST UNKNOWN” PAOLA MASINO

Loreta DE STASIO  
*UPV, Vitoria-Gasteiz*

*Riassunto:* Nell'ambito della produzione librettistica la composizione femminile è praticamente inesistente. Un'eccezione è costituita da Paola Masino, un'intellettuale eclettica ancora poco conosciuta, nota soprattutto per essere stata la compagna di Massimo Bontempelli, di cui è stata curatrice delle opere dopo la sua morte, coltivandone la memoria. A parte l'attenzione della critica di cui Paola Masino ha goduto per breve tempo per i suoi romanzi *Periferia* (1933), *Racconto grosso ed altri* (1941), e *Nascita e morte della massaia* (1945), la censura fascista e l'ostracismo generale – che in genere viene riservato alle autrici femminili nell'Italia del XX sec.--, non ha permesso di conoscerla fino agli ultimissimi anni quando sono state ripubblicate le sue opere più popolari, si sono organizzati convegni sull'attività della letterata e si è allestito un archivio, a lei dedicato, presso l'Università La Sapienza di Roma. In ambito anglosassone viene considerata grazie alle traduzioni dei suoi romanzi e racconti, ma resta ancora sconosciuta in ambito ispanico. L'aspetto che ci interessa per la nostra ricerca è la sua attività di librettista, ancora meno nota, e, in parte inedita, anche in Italia. In questo studio ci soffermiamo su un suo libretto *Luisella* (1964), adattato da un racconto di Thomas Mann del 1900.

*Parole chiave:* Paola Masino, librettista donna, inedita, adattamento, *Luisella*.

*Abstract:* In the area of composition of librettos, female composition is virtually non-existent. An exception is Paola Masino, an eclectic intellectual, still unknown as a writer, mostly noted for being the companion of Massimo Bontempelli, whose works she was the curator of after his death, cultivating his memory. Apart from the attention of the critics of which Paola

Masino has enjoyed for a short time for her novels *Periferia* (1933), *Racconto grosso ed altri* (1941), and *Birth and death of the Housewife* (1945), the fascist censorship and the general ostracism - which is generally reserved to female authors in 20th century Italy - did not allow to know her until the last years when her most popular works were republished, conferences were held on her literary activity and an archive dedicated to her has been set up at the La Sapienza University in Rome. In the English-speaking countries Paola Masino is being taken into account thanks to the translations of her novels and tales, but she is still unknown in the Hispanic sphere. The aspect we are interested in our research is her activity as librettist, even less known, and partly unpublished, even in Italy. In this study, we focus on her libretto *Luisella* (1964), adapted from Thomas Mann's tale of 1900.

*Keywords:* Paola Masino, female librettist, unpublished, adaptation, *Luisella*.

Negli ultimi tempi si sta facendo luce sui pregiudizi che limitano l'accesso femminile alla scrittura ufficiale e al canone, ma si continua a sorvolare sull'assenza di librettiste nel panorama della letteratura scritta da donne.<sup>1</sup> Ed è un tratto che accomuna tutta l'Europa, e tutte le epoche, incluso la nostra. Prima di dedicarmi a questo studio, ho ritrovato una notizia del 2010 a proposito di un libretto richiesto dal compositore Luca Francesconi a Valeria Parrella, scrittrice napoletana vincitrice del premio Campiello del 2003 con la sua opera prima *Mosca più balena*, per tentare l'esperienza di un testo destinato al teatro in musica. Si tratta di *Terra*, un libretto commissionato a proposito dal Teatro San Carlo, per le celebrazioni del 150° dell'unità d'Italia (De Simone, 2010). Nel settembre 2011 *Terra*, di Valeria Parrella, con musica di Luca Francesconi, aprì la stagione sinfonica del Teatro San Carlo alla presenza del Presidente della Repubblica Italiana, in occasione delle celebrazioni per il 150esimo anniversario della nascita della Repubblica.

---

<sup>1</sup>L'assenza è letterale, ma anche figurativa, associata al silenzio, produttivo per le scrittrici, ed evidentemente anche per comporre arte musicale che ha molto in comune con la poesia.

È senz'altro vero che, se si considera la composizione di libretti d'opera, tuttora sono carenti le donne che figurano come autrici e che si firmano come tali.<sup>2</sup> È infatti, rarissima la presenza di firme al femminile nella librettistica melodrammatica. Il ristrettissimo cerchio in cui si annoverano produzioni femminili in quest'ambito riguardano le pastorelle seicentesche di Laura Lucchesini Guidiccioni alle origini dell'opera in musica, il *Demetrio e Polibio* di Vincenzina Viganò Mombelli per il primissimo Rossini, il libretto di madame Sophie Gay per *Il Maestro di cappella* di Ferdinando Paer o i testi di Adelheid Wett per l'*Haensel und Gretel* di Engelbert Humperdinck.

Ad ogni modo, il titolo dell'articolo che inneggia a Valeria Parrella come "prima librettista donna", è inesatto, perché dalla seconda metà del '900 Paola Masino, scrittrice affermata, si era già cimentata nella composizione dei libretti, ma questa sua produzione è passata quasi inosservata.

Forse in nessun ambito della letteratura mondiale di ogni epoca si può dire che la presenza autoriale femminile fosse tabù così come è avvenuto nella librettistica, patrimonio esclusivo del genio compositivo maschile. Perfino nel XX secolo, appena passato, le letterate che si sono dedicate a questo genere particolare di composizione erano inesistenti, con l'eccezione di Paola Masino, appunto, sebbene nota soprattutto per essere la compagna del famoso scrittore Massimo Bontempelli. I romanzi di Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, *Monte Ignoso* e *Periferia* riscossero una buona attenzione e apprezzamenti - o disprezzo dalla critica<sup>3</sup> -, e le diedero una certa riconoscibilità per

---

<sup>2</sup>Fatta eccezione per Vincenzina Viganò Mombelli, attiva dalla seconda metà del XVIII secolo, fino alla prima metà del XIX secolo. Scrisse il libretto di *Demetrio e Polibio* per Rossini (18 maggio 1812).

<sup>3</sup>Carlo Emilio Gadda, nella recensione a *Monte Ignoso*, in *Solaria*, VI (1931) n. 7-8 luglio-agosto, p. 62 criticò lo stile di Paola Masino, per l'"argillosità allegorico-novecentistica, che rende astratti i personaggi", e la "maniera [...] ai limiti d'un futurismo deteriore, tutto notazione dell'immediato percepire e niente espressione del profondo apprendere", e, ancora, "un andare per onde, dal simbolistico-fantastico al reale, o viceversa". Anche Mussolini e i critici fascisti attaccarono Masino, non apprezzandone il pessimismo e accusandola di "aridità e disfattismo". Cfr. Bernardini Napoletano (2001: 13).

D'altronde sempre alle autorità fasciste si deve la valutazione negativa di *Periferia* e la soppressione, nel 1938, della rivista "Le grandi firme", colpevole

breve tempo, per poi farla cadere nell'oblio generale, forzato anche dalla sua scelta di dedicarsi quasi completamente al suo compagno e a coltivare la sua memoria, dopo la sua morte.

Paola Masino è stata un'intellettuale eclettica. Scrisse racconti, poesie, romanzi, libretti d'opera e collaborò a svariate riviste e giornali, conducendo anche programmi radiofonici. Scrisse tantissimo... articoli, collaborazioni con riviste, appunti, ma i suoi scritti migliori videro la luce fra gli anni '30 e '40 e le sue opere principali furono: *Decadenza della morte*, raccolte di poesie e prose del 1931; *Monte Ignoso* dello stesso anno, un romanzo in parte autobiografico che fu stroncato dalla critica ed in particolare da Gadda e subito liquidato dalla critica fascista; *Periferia* (1933); *Racconto grosso ed altri* (1941); *Nascita e morte della massaia* (1945); *Memoria di Irene* (1945); *Poesie* (1947). A soli 16 anni scrisse *Le tre Marie*, un dramma di una madre, una sorella e una moglie di un "grand'uomo", un genio che però le tiene soggiogate. Anche lei, come tante, non resistette alla tentazione di firmare utilizzando un nome maschile e nel 1927 pubblicò il sonetto *Aspirazione* firmandolo Paolo Masino.<sup>4</sup>

"Una scribacchina": così la critica fascista definì Paola Masino e Mussolini indirizzò un telegramma di congratulazioni al critico Leandro Gellona che aveva "stroncato" nel 1933 il suo romanzo *Periferia*, classificatosi al secondo posto al Premio Viareggio. Da quel momento le sue opere restarono sempre sotto stretta osservazione del regime. Dagli anni cinquanta in poi su di lei si spensero i riflettori: il suo nome non compare in alcuna storia della letteratura se non come curatrice delle opere di Bontempelli.

Solo negli ultimi tempi si assiste ad una riscoperta e rivalorizzazione delle sue opere soprattutto nei paesi

---

di aver pubblicato il racconto *Fame* di Paola Masino. Enrico Cesaretti propone un interessante parallelo fra questo racconto di Masino e una poco nota opera teatrale di Bontempelli dal titolo quasi analogo, *La fame*. E. Cesaretti, *Indigestible Fictions: Hunger, Infanticide and Gender in Paola Masino's "Fame" and Massimo Bontempelli's "La fame"*.

<sup>4</sup> Insieme ad altri fondò nel 1944 il settimanale "Città" su cui aveva una rubrica fissa, *Dragon*, ed in cui scriveva anche di politica con interventi a favore della Repubblica, sostenendo la mobilità civile degli intellettuali ma dichiarando al contempo che a loro doveva essere lasciata ampia autonomia di espressione anche in contrasto con la "politica culturale" dei partiti di quel periodo.

anglosassoni e negli Stati Uniti; sebbene in Inghilterra, l'attenzione ai suoi racconti è viva fin dal 1930, grazie alla traduzione, di Samuel Putnam, del racconto "Decadenza della morte" (*Decay of Dying*). In ambito ispanico, invece, risulta ancora poco conosciuta, soprattutto per la mancanza di traduzione dei suoi testi, anche dei più famosi<sup>5</sup>.

## 1. I LIBRETTI

Anche in Italia, l'aspetto meno considerato di questa brillante figura continua ad essere la composizione dei libretti che sono: *Viaggio d'Europa* (del 1955, inedito)<sup>6</sup>, tratto dal racconto omonimo di Massimo Bontempelli del 1939, per musica composta da Vittorio Rieti; *Viví*, del 1956 (Roma, De Santis, 1956 e poi Milano, Curci 1958), libretto originale di Paola Masino con modifiche del testo a cura di Bindo Missiroli, per musica di Franco Mannino; *La negra di Capri*, abbozzo del 1956 da un racconto di Ennio Porrino (inedito); *Luisella*, del 1964, dal racconto di Thomas Mann, musica di Franco Mannino; *La madrina*, dal racconto di Oscar Venceslav de Lubicz Millos, con musica di Cesare Brero (inedito, eseguito per la prima volta il 19 luglio 1973 nell'Auditorium RAI a Roma); e, infine, *Il ritratto di Dorian Grey*, (Milano, Curci, 1974) testo di Paola Masino e

---

<sup>5</sup> L'attenzione dell'ambito anglosassone per la scrittura di Paola Masino, fu tale che il suo racconto, *Decadenza della morte*, apparso in *Vesuvio*, Napoli, II (1929), n. 16-17, fu immediatamente tradotto in inglese nel 1930 da Samuel Putnam con il titolo *The Decay of Dying*, e apparve in *This Quarter*, Paris II n-4, aprile-giugno, pp. 667-671; con il titolo *Nascita della morte*, *Ruota di Napoli*, 9 dicembre 1933 (pubblicato nella raccolta *Decadenza della morte*).

<sup>6</sup> Come fa notare Daniela Gangale in "La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta", in Beatrice Manetti, a c. di, *Paola Masino*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2016, Paola Masino rivendicava l'ispirazione di *Viaggio d'Europa*, il racconto di Bontempelli come risulta da una lettera del 29 aprile 1939: "Massimo alle 3-1/4 si è messo a scrivere un nuovo romanzo che si chiama "Toro primo" e tratta di Giove e Europa su idea lanciata da me. Lettera di Paola Masino a Luisa Sforza, 29 aprile 1939, APM, serie *Corrispondenza*, sottoserie "Corrispondenza con i famigliari", fascicolo "Corrispondenza successiva al 1928. A Luisa Sforza".

Beppe de Tomasi, tratto dal celebre romanzo di Oscar Wilde, per la musica di Franco Mannino).

L'archivio di Paola Masino presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma conserva gli inediti di cui avrei voluto occuparmi per questo studio. Ma per difficoltà di autorizzazioni per prestito e riproduzioni dei testi inediti (o presunti tali), quali *Le tre Marie* (1926), *La Negra di Capri* (1956) e *La Madrina* (1973), ho finito con l'occuparmi soprattutto dell'adattamento per libretto di *Luisella*.

I libretti *Luisella* e il *Ritratto di Dorian Gray*, trattandosi di versioni per musica adattati da racconti di altri scrittori più o meno noti, definiscono senz'altro il talento della scrittrice come librettista, e sono testimonianza della capacità acquisita della Masino nell'adattare testi per musica su cui si era esercitata fin dal 1955, a partire da *Viaggio d'Europa*. Anche il libretto *Viví*, assolutamente originale, è un testo scorrevole e ben costruito: tutti i libretti, sia gli adattamenti, che la creazione di un proprio testo per musica operistica, costituiscono una nuova e ulteriore prova della sua abilità letteraria. La librettistica, infatti, è il genere cui l'autrice si dedicò quasi esclusivamente negli ultimi decenni della sua vita, oltre alle traduzioni, tralasciando la composizione di romanzi e racconti<sup>7</sup>.

Per il progetto di questo seminario è interessante dimostrare le notevoli capacità di una scrittrice nel cimentarsi con questo genere ritenuto esclusivo del "genio librettista" declinato sempre al maschile, data l'assenza di autrici donne in questo ambito. Nel caso specifico, ho voluto sottolineare alcune caratteristiche che distinguono il genio della "scribacchina" Masino – come amava definirla la critica fascista – , in uno specifico campo qual è la composizione di libretti mediati, cioè adattati da altri testi o libri, a partire da un racconto poco noto di Thomas Mann, *Luischen* (*Luisella*), scritto nel 1900<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Benché la componente drammatica operettistico-espressionista fosse già presente nei romanzi di Masino, a partire da *Nascita e morte della massaia*.

<sup>8</sup> Thomas Mann, *Luischen*, pubblicato nel 1900 nella rivista letteraria *La società*, e apparso nel 1903 nella raccolta di romanzi *Tristan*. Cfr. il racconto nella traduzione italiana: Th. Mann (1994).



2. DA *LUISCHEN* A *LUISELLA*

Nel caso del racconto di Thomas Mann *Luisella*, un uomo rispettabile, Christian Jacoby, avvocato sui quarant'anni, obeso, goffo, dai tratti disarmonici, muore accasciato su un palco travestito da soubrette *Luisella*, con un "vestito rosso alla bebè", dopo essersi goffamente esibito in accenni di danza per accontentare le pretese di sua moglie che intende ridicolizzarlo agli occhi della piccola comunità in cui vive. Christian Jacoby è patologicamente innamorato della sua bellissima moglie trentenne Amra, che lo tradisce con un giovane compositore del paese e che frequenta assiduamente le riunioni mondane cui Amra trascina il marito che la accompagna malvolentieri. Jacoby acconsente a tutti i capricci di sua moglie, che invece lo tratta con condiscendenza. L'amore che sente per sua moglie acceca letteralmente Jacoby che non si accorge del tradimento perpetrato alle sue spalle: Jacoby ha forte carenza di autostima e, rassegnato, accetta, ringraziando, tutti i sorpresi di sua moglie che lo compensa "accarezzando l'animale". Essere una bestia deforme, infatti, è la percezione che Jacoby ha di sé, e anche per questo adora la moglie bellissima, con senso di colpa e gratitudine.

Nel testo di Thomas Mann, *Luisella* (*Luischen*), Christian Jacoby, fin dall'inizio è grottescamente descritto come un essere deforme e orribile, così da sollevare perplessità sull'empatia che questo personaggio dovrebbe suscitare per la sua bontà d'animo esagerata, per la soggezione esasperata e l'auto-umiliazione nei confronti della moglie e, in generale, per la sua patologica sottostima di sé e autodenigrazione che rasenta il patetismo. All'inizio del racconto di Mann, Christian Jacoby viene quasi deriso dal narratore con aneddoti come i seguenti:

Un giorno, andando a passeggio, l'avvocato s'imbatté in un facchino con una carretta a mano, che lo investí, schiacciandogli notevolmente un piede con la ruota. Costui fermò la carretta e si voltò, ma era troppo tardi: l'avvocato, pallido, fuori di sé, con le gote tremanti, gli fece una grossa scappellata e balbettò: "Mi scusi". Simili cose indignano. Ma questo strano colosso pareva continuamente tormentato dalla cattiva coscienza (Mann, 1994: 159).

L'empatia con i personaggi è censurata senz'altro per la protagonista Amra, che, fin da subito viene rivelata sensuale, voluttuosa, lasciva, frivola, insensibile, stupida, e -- contraddittoriamente<sup>9</sup>--, anche scaltra, traditrice e sadica: nel testo di Mann, già alla terza pagina, si rivela che tradisce il marito con il giovane musicista Alfred Lütner e che tutta la comunità ne è a conoscenza, tranne il marito. Mann sigilla la descrizione della tresca affermando che Amra è troppo sciocca anche per provare vergogna (Mann, 1994: 161).

In un saggio di Maria Gabriella Riccobono, dal titolo “Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann. Nomi, gioco, parodia in *Luischen* e in *Anekdote*” si fa risalire la fonte di *Luisella* al racconto di Giovanni Verga “Il marito di Elena” e si ravvisa nell’ironia e nel tema dell’arte come gioco, l’attacco sarcastico di Mann a Verga, che è il vero bersaglio di Mann, perché identifica lo scrittore siciliano quale rappresentante del romanticismo tardivo e decadente. Riccobono insiste nell’osservare che:

In *Lu[ischen]* Thomas Mann, come è evidente, si prende allegramente gioco della voce narrante tanto partecipe e appassionata di *MdE [Il Marito di Elena]*, una voce narrante che in maniera più che aperta e con fortissimo coinvolgimento emotivo personale prende le parti del marito, di Cesare (Riccobono, 2007: 249).

Cesare, nel racconto di Verga, è il marito di Elena, su cui è stagliata la figura, lo status, il comportamento e le reazioni di Christian Jacoby modellato da Mann per ridicolizzare Verga e i suoi testi.

Nel saggio già citato, già Riccobono aveva precisato:

Egli [Mann], secondo un gusto che gli è caratteristico e che si lega in certa misura alle poetiche del romanticismo tedesco – il tema dell’ironia, il tema dell’arte come giuoco – scrive allora racconti i quali, mentre assumono come bersaglio da deridere soprattutto Verga, utilizzano a piene mani anche i testi di riferimento di Verga. Evidente è l’intento di prendersi un po’ gioco pure di questi ultimi e forse non un poco soltanto. [...] con essi tutti

---

<sup>9</sup> Per essere scaltri e traditori, si richiede intelligenza, seppure maligna.

giocava, e in questo gioco geniale trovava schietta ispirazione, come si conviene a uno *Zauberer*, a un mago, a un prestigiatore. *MdE* [*Il marito di Elena*] è in *Lu[ischen]* oggetto di sarcasmo. (Riccobono, 2007: 148)

È chiaro che il modo impietoso in cui il narratore di Mann descrive il personaggio di Christian Jacoby come un essere patetico e senza carattere, fa sorgere seri dubbi sulla sua credibilità e verosimiglianza; così come è evidente che l'acrimonia con cui Mann colpisce le figure di Jacoby e di Amra sia un ricercato effetto grottesco con lo scopo di ridicolizzarli.

L'adattamento a libretto di Paola Masino costruito in quattro quadri, al contrario di quanto è già esplicitato fin dal principio nel racconto di Mann, è fondato su un'intriga che è anche lirica nella descrizione dei personaggi e delle situazioni: né Christian Jacoby viene presentato in modo così pesantemente grottesco, né viene disprezzata con tanta misoginia la figura di Amra, – “col suo cervello di gallina” come viene descritta da Mann (1994: 170) –, ma presentata invece come leggiadra, infantile e superficiale, sebbene la tresca con il musicista non le tolga colpevolezza.

In Masino, si percepisce invece compassione per la figura di Jacoby. L'aneddoto, traslato dal racconto di Mann, a proposito dell'incidente del piede schiacciato di Jacoby dal carro del carrettiere distratto – con il quale Jacoby si scusa –, è molto ben raccontato e contestualizzato in una vicenda consona alla messa in scena. E, soprattutto, l'episodio viene narrato con toni più neutrali, non così violenti e sarcastici come avviene nel racconto di Thomas Mann.

Il libretto di Masino è costruito con chiare *ampliatio*, scene e personaggi aggiunti al racconto di Mann, per gli effetti teatrali che deve prevedere necessariamente l'adattamento a libretto e per consentire la descrizione degli eventi che nel racconto di Mann, è affidata unicamente alla voce narrante. Ai personaggi che nel racconto di Mann sono solo comparse, come il giovane pittore Kurt, o personaggi minori come l'attore di corte Hildebrandt, sua moglie Marta, anch'essa attrice, il giornalista Wiesensprung, l'assessore Witznagel e sua moglie, e la sposa dell'assessore del governo Havermann, nel libretto di Masino si aggiungono altri nuovi personaggi cantanti, come Greta, figlia dei Witznagel, lo

studente Kessel e Havermann – che qui diventa studente –, per assumere il ruolo del “coro” del teatro greco, che, nella storia, è quello di commentare informando il lettore-spettatore.

Nel libretto si attribuisce un ruolo speciale al pittore Kurt che apre la storia andando in soccorso a Cristiano Jacoby nell’incidente del carretto, cui si è accennato prima, per aiutarlo a sollevarsi e riprendersi. Appena ristabilitosi, Kurt rimprovera garbatamente a Jacoby la mancata autodifesa, e, alla risposta di quest’ultimo che adduce la sua goffaggine da obesità quale causa di tali inconvenienti, il pittore controbatte a Jacoby la sua opinione di sé come essere mostruoso, aggiungendo: “E da artista, Jacoby, le dirò che lei è bellissimo (scherzando). Lei ha la bellezza dell’orrore. Le va bene così?”

A parte l’empatia tenera espressa da Masino nei confronti del protagonista Cristiano Jacoby, c’è, dunque, il giudizio estetico dell’autrice del libretto espresso nell’idea di bellezza di Kurt, l’artista, che è chiaramente il riflesso di Paola Masino per simile condizione e sensibilità.

La personalità di Amra nel libretto di Masino invece, non sembra affatto sciocca e stupida, ma cinica, scaltra, vanitosa e narcisista quasi al limite della mitomania<sup>10</sup>, ed estremamente acuta, seppure rappresentata non con toni così sprezzanti e misogini come nel racconto di Mann. Si veda il passaggio in cui, nel quadro primo del libretto Kurt, il pittore, si rivolge a lei per salutarla:

Kurt: Finalmente è il mio turno, bellissima signora Amra. Posso anche io baciarle la mano o vuole che io mi prostri e baci la terra davanti ai suoi piedi?

Amra (minacciandolo scherzosamente con un dito)

Non scherzi troppo, signor pittore. L’arte s’io voglio, può ai suoi occhi perdere ogni valore. E l’ardore d’amore intorpidirle la mente e farle dolente il cuore.

Kurt (sarcastico)

---

<sup>10</sup> “[...] (Amra esce dal pasticciere con un involto di dolci. Con gran sicurezza, come se finora avesse fatto soltanto commissioni, si avvia al piazzale, lo traversa lentamente, mettendosi in mostra. Passa un cameriere con un cane. Amra si ferma a carezzare la bestia che annusa il pacchetto di dolci. Amra fa un buco nella carta e gli dà un pasticcino)/ Amra: “Ecco, così ora mi amerai anche tu, mia bella bestia.” (Masino, 1964: 18).

Ma ella è donna d'onore. E tutti sanno che una donna d'onore, prima di fare offesa al suo legal signore, muore.

Amra (cinica)

Può essere l'anima a morire e il corpo, per suo conto, continuare a gioire.

Kessel

Brava. Ben detto!

Kurt.

Ha sbagliato bersaglio ma ha fatto egualmente centro. Signora Amra. I miei complimenti. (Masino, 1964: 23)

Il giudizio dell'autore implicito è evidente già alla prima apparizione in scena di Amra insieme al suo amante Lautner in casa di lui (p. 14 del libretto), quando architettano la celebrazione musicale del loro amore adulterino in occasione di una festa per la primavera che Amra si incarica di organizzare. Ed è un giudizio impietoso nella scena dei due amanti, nel terzo brevissimo quadro – di tre linee di dialogo soltanto, oltre a tre linee di didascalia scenica in cui pianificano la ridicolizzazione del marito di lei nella festa – precedente al quarto quadro finale: la brevità di tale quadro, rispetto all'estensione del resto delle composizioni dei quadri del libretto, perfino dal punto di vista tipografico ha un valore chiaramente accusatorio dei suoi personaggi.

### 3. LA MORTE "LIBERATRICE" E NASCITA DELL'ARTE DI MASINO

Paola Masino fa rivivere il racconto di Mann in un'altra dimensione, non solo perché lo trasforma in libretto operistico, ma perché lo trasfigura, gli conferisce un altro senso, facendo del racconto di Thomas Mann un racconto proprio, permeandolo delle tematiche singolari che, in precedenza, l'hanno distinta come letterata.

La nostra scrittrice intravede in Christian Jacoby una vittima sacrificale della propria autorealizzazione proiettata su Amra, così come Dorian Grey è vittima dell'illusione di incolumità della sua giovinezza e bellezza. Sia Jacoby che Dorian Grey, spostano e proiettano su altro – nel caso di Jacoby, un'altra persona, nel caso di Dorian Grey, la tela con il suo ritratto –, il proprio essere. Per questo entrambi sono condannati a soccombere.

Il personaggio di Dorian Grey, emblematicamente scelto come motivo fantastico, surreale, e soprattutto gotico – particolarmente consono alla poetica narrativa di Paola Masino –, trova nella morte la liberazione della sua condanna ad agire in modo diabolico proiettando su un suo ritratto le conseguenze esteriori della vita cinica, egocentrica e dissipata, per avere desiderato mantenersi giovane e bello trent'anni prima, quando si era prodotta la trasformazione del personaggio da giovane di notevole bellezza esteriore, e anche di “belle speranze”, in un esteta corrotto, sempre alla ricerca del piacere incontrollato dalla ragione e dal buon senso, incurante delle regole della morale e dei giudizi sociali <sup>11</sup>.

Anche Amra è presa dal demone Narciso, ma lo controlla, con l'uso di una ragione scaltra che la rende meno vulnerabile alle sofferenze dell'anima, e che le permette di perseguire e soddisfare i piaceri del corpo e della libertà individuale, e di esercitare la propria sessualità e la propria funzione sociale. In qualche modo, dunque, la Amra di Paola Masino si riscatta dalla Amra dipinta con spietata misoginia dall'autore implicito del racconto di Thomas Mann, anzi, si rivela acuta e intelligente, per quanto cinica e moralmente eccezionale. Ma questo è un altro discorso. D'altra parte, alla scrittrice non mancava il gusto della provocazione.

Dal punto di vista del percorso poetico dell'autrice, c'è un elemento che riconduce il tema del libretto *Luisella* e quello di *Dorian Grey*, al topoi letterario perseguito da Paola Masino: è il ricorso alla morte come soluzione per le soggettività angosciate o

---

<sup>11</sup> Dorian Gray, un giovane di eccezionale bellezza, viene ritratto dall'amico pittore Basil Hallward in un quadro di straordinaria somiglianza. Affascinato dal cinico lord Henry Wotton, Dorian si lascia andare a una vita di piaceri senza alcuno scrupolo morale facendo soffrire quanti lo amano. Abbandona la fidanzata Sybil, che morirà suicida, e incapace di accettarne il biasimo uccide lo stesso Basil. Nessuna traccia di tanta depravazione resta sul volto di Dorian. Per uno strano sortilegio il ritratto possiede la prerogativa di invecchiare al suo posto. Il volto spaventoso del quadro, che Dorian va a scrutare di nascosto, diventa così un severo atto di accusa contro di lui, al punto che egli non riesce più a sopportarne la vista. In un momento di disperazione lo sfregia con un pugnale. Ma colpire il ritratto, che racchiude in sé la sua anima, significa colpire se stesso e Dorian muore. Improvvisa avviene una doppia metamorfosi: il ritratto torna quello d'uno splendido giovane mentre sul volto di Dorian compaiono i segni della sua vita dissoluta. Tratto da *l'Enciclopedia della Letteratura*, Istituto Geografico De Agostini.

rassegnate ai compromessi delle norme borghesi. La morte diventa la riunione armonica di istanze contrastanti perseguite o sofferte in vita dai protagonisti delle narrazioni in questione. Se Amra, incurante del dolore che produce in chi la ama, vive, mentre i colleghi protagonisti degli altri libretti di Paola Masino, muoiono (Vivì, compresa), Amra non è così insensata come la ritrae Mann anzi, si è ben adeguata alle norme borghesi, che le permettono di vivere negli agi e senza soggezione.

Un adeguamento che in parte ha abbracciato anche la Massaia del più noto romanzo di Masino, la quale, nonostante le varie ossessioni e manie estreme da casalinga, sceglie l'affermazione della propria femminilità e integrità di individuo, rifiutando di diventare madre. Come rileva Fulvia Airoidi Namer (2000: 184), il rifiuto di frammentarsi nel parto e di esaltarsi nell'eroismo della maternità, ha una sorta di giustificazione panteistica e vitalistica. La studiosa sottolinea la minaccia che costituisce la scelta della Massaia, che vede gli uomini "In funzione di mariti, di padri, di fratelli, dunque di aguzzini delle donne, coloro che riducono le fanciulle massaie, che portano camice i cui bottoni oltre la stoffa agganciano e chiudono per sempre i cervelli delle mogli". Poco oltre la Massaia si rivolge alle donne avvertendole: "Non completatevi nell'uomo, abbiate vergogna, resistete alla solitudine: l'unico nostro mestiere sia di tornare indietro e voltare le spalle a Adamo che ci ha approntato il primo tetto e il primo giaciglio da salvaguardargli" (Masino, 1982: 216).

Alla scissione di Christian Jacoby, invece, si possono accostare altre eroine di Paola Masino, come la Emma di *Monte Ignoso*, o Romana di *Periferia* alle quali tocca morire per superare la dissociazione e il forte disagio interiore.

Per come li reinterpreta la scrittrice, Amra e Christian Jacoby assumono vita propria e, da "figure adattate" da testi di altri scrittori, passano ad essere autonomamente rappresentativi della poetica di Paola Masino proprio come gli altri personaggi nati dalla sua penna. È noto che l'adattamento costringe ad uno sforzo maggiore rispetto ad una creazione originale, per i tanti limiti che impone. Una dimostrazione in più di come "la scribacchina", senza pro-creare, conoscesse bene l'arte di far nascere creature letterarie.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Airoidi Namer, F. (2000). La terra e la discesa: l'immaginario di Paola Masino. *Otto/Novecento*, 3/2000.
- Bernardini Napoletano, F. (2001). Introduzione. In *Paola Masino*, (a c. di F. Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria). Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- De Simone, P. (2010). Parrella: "Io prima librettista donna" *Corriere del Mezzogiorno*, 21 maggio.
- Gadda, C.E. (1931). Recensione a *Monte Ignoto*. *Solaria*, VI (1931) n. 7-8 luglio-agosto, p. 62
- Gangale, D. (2016). La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta. In Beatrice Manetti, (a c. di), *Paola Masino*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Mann, Th. (1994). Luisella. In *Padrone, cane e altri racconti*. Milano: Feltrinelli, (I classici).
- Masino, P. (1964). *Luisella*, (libretto) Milano: Ricordi.
- Masino, P. (1982). *Nascita e morte della massaia*. Milano: La Tartaruga.
- Riccobono, M.G. (2007). Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann: Nomi, gioco, parodia in *Luischen* e in *Anekdote*. *Il nome nel testo: Rivista internazionale di onomastica letteraria*. Pisa: ETS, (9), pp. 247-254.



MUJERES ENIGMÁTICAS EN EL ÁMBITO POPULAR  
Y LITERARIO SICILIANO  
ENIGMATIC WOMEN IN THE SICILIAN FOLK AND  
LITERARY CONTEXTS  
José GARCÍA FERNÁNDEZ  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* Simona Lo Iacono es una autora contemporánea de cuyas obras poco se conoce dentro del ámbito hispano. Su circunscripción al área italiana –y más en concreto siciliana– hace de ella una escritora inédita que requiere ser estudiada en detalle para comprender no solo las características de su producción literaria, sino también para entender mejor la historia y cultura sicilianas. En consecuencia, el análisis de su novela *Le streghe di Lenzavacche* (2016) resulta fundamental: centrada en diversas mujeres abandonadas, embarazadas, marginadas, muestra cómo estas acaban por reunirse en una casa para compartir toda una experiencia conjunta que les consiente ir más allá de lo común, pero que las llevará igualmente a ser juzgadas como demoniacas. En este sentido, el estudio permitirá ahondar en el complejo mundo esotérico insular que ya ha quedado patente en publicaciones como la dedicada a Marinella Fiume<sup>1</sup>.

*Palabras clave:* Simona Lo Iacono, Escritura femenina contemporánea, Marginación, Esoterismo, Historia y cultura sicilianas.

*Abstract:* Simona Lo Iacono is a contemporary woman writer whose works are little known within the Hispanic world. She pertains to the Italian context – more specifically, the Sicilian world –, which turns her into an unpublished writer in need of

---

<sup>1</sup> Véase: García Fernández, J. (2016). “*Sicilia esoterica* de Marinella Fiume: una obra clave para comprender el concepto de «sicilianidad»”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 185-200). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística.

being studied in detail in order to understand not only the characteristics of her literary production, but also to dive deeper in Sicilian history and culture. As a result, the analysis of her novel *Le streghe di Lenzavacche* (2016) becomes fundamental: with the main focus on various abandoned, marginalized, pregnant women, the novel shows how they eventually end up together in a house and share a joint experience that allows them to go beyond the common, but which will also lead them to be judged as demonic. It is in this light that the study is an open door into the complex island esoteric world that has already been present in publications such as the one dedicated to Marinella Fiume<sup>2</sup>.

*Key words:* Simona Lo Iacono, Contemporary feminine writing, Marginalization, Esotericism, Sicilian history and culture.

## 1. INTRODUCCIÓN

Simona Lo Iacono es una escritora siciliana inédita de cuya vida y obra poco se sabe, lo que hace necesario un acercamiento a su biografía con el objeto de ofrecer al lector hispano una breve panorámica de su trayectoria.

Nacida en Siracusa en 1970, Simona<sup>3</sup> trabaja actualmente como jueza en el tribunal de Catania. Ha publicado varios relatos<sup>4</sup> y ha ganado concursos literarios de poesía y narrativa.

Colabora con revistas y acoge en su propia casa un salón literario al que acuden escritores y artistas. Se encarga de círculos de lectura y congresos literario-jurídicos<sup>5</sup>, así como de una columna titulada “Letteratura è diritto, letteratura è vita”, en la que

---

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Los datos de este epígrafe han sido extraídos y traducidos de su blog personal: <http://simonaloiacono.blogspot.com.es/> [15/05/2017].

<sup>4</sup> Entre ellos, *I semi delle fave*, con el que ganó el primer premio “Scrivere Donna 2006”. Fue publicado por Romeo Editore en la colección “Scripta manent”.

<sup>5</sup> De hecho, forma parte de la *Associazione Europea dei Giudici Scrittori* y de la *Società Italiana di Diritto e Letteratura*. Para más información, consúltese la web del EUGIUS (<http://www.antiarte.it/eugius/> [15/05/2017]) y de la SIDL (<http://www.aidel.it/> [15/05/2017]).

convergen diversas temáticas<sup>6</sup>. También se ocupa de otra columna literaria, “Scrittori allo specchio”, en la página cultural de Sicilia.

Asimismo, dirige un formato literario en la televisión digital terrestre conocido como BUC, transmisión que mezcla el ámbito libresco con varias disciplinas artísticas, y trabaja como voluntaria en la cárcel de Brucoli, donde imparte cursos de literatura, escritura y teatro.

Lo Iacono publicó su primera novela en 2008, bajo el título *Tu non dici parole*, con la que ganó el Premio “Vittorini Opera prima”. Sin embargo, este sería uno de los múltiples galardones que ha ido obteniendo a lo largo de su breve e incesante carrera: en 2010 le otorgaron el Premio Internazionale Sicilia “Il Paladino”, por su narrativa, y el Premio Festival del talento “Città di Siracusa”, publicando ese mismo año, junto con M. Maugeri, *La coda di pesce che inseguiva l'amore* – que recibió el Premio “Più a Sud di Tunisi” –.

En 2011, publicó *Stasera Anna non dorme presto*, obra con la que consiguió el Premio “Ninfa Galatea” y que la llevó a ser finalista del Premio “Città di Viagrande”. Un año después, publicó la novela histórica *Il cancello*, seguida en 2013 por *Effatà*, con la que ganó el Premio “Martoglio” y el Premio “Donna siciliana” 2014 por la literatura.

Su último libro, *Le Streghe di Lenzavacche* (2016), ha sido semifinalista del Premio “Strega” 2016. Su análisis será clave en el presente artículo y arrojará interesantes datos sobre el arraigo cultural que sigue teniendo el esoterismo en el ámbito popular siciliano, asociado a una imagen de la mujer-bruja como un ser negativo, impúdico, peligroso, del que es necesario alejarse.

## 2. LE STREGHE DI LENZAVACCHE (2016)

Este libro tiene dos partes y un epílogo: la primera está compuesta por veintitrés brevísimos capítulos en los que se narran las vicisitudes de una madre soltera con un hijo enfermo,

---

<sup>6</sup> Esta columna forma parte del blog literario “Letteratitudine”, de Massimo Maugeri, un sitio de encuentro virtual entre escritores, lectores, libreros, críticos, periodistas y agentes culturales: <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/> [15/05/2017].

“endemoniado”, y los acontecimientos vividos por un profesor que acabará ocupándose de la educación de dicho niño, hechos, estos últimos, que aparecen relatados por medio de la correspondencia que el maestro mantiene con su tía; la segunda consta de diez episodios que conforman las hojas del testamento de la fallecida Corrada Assennato.

Ambientada en la época fascista italiana, la historia es relatada en primera persona por la madre, Rosalba, dirigiéndose repetidamente a su hijo por medio de vocativos.

La acción tiene lugar en un pueblo siciliano llamado Lenzavacche, un lugar que “s’acconca su un gomito di mare, che hanno chiamato Lenzavacche in onore di un barone mandriano che fece fortuna coi bovini” (Lo Iacono, 2016: 36). En concreto, la casa de las protagonistas aparece envuelta en un halo de misterio:

Si diceva che nel Seicento avesse ospitato una famiglia di donne di dottrina, perché c’era una sala delle scienze colma di animali impagliati, aironi, cicogne, corvi, gazze. Non mancavano neanche i rettili, e animali sotto spirito che non riuscivamo a codificare (Lo Iacono, 2016: 61).

Pero, más allá de esta ambientación sobrecogedora, la propia autora hace una clara crítica al marco de la acción, o lo que es lo mismo, a la isla:

L’aria di Sicilia è un misto di umori disordinati e aggressivi, effluvi innominabili che parlano come voci e ti trascinano con la potenza di un istinto che qui si risveglia e si scopre eccitato da una foresta di voglie indecenti (Lo Iacono, 2016: 23).

En este contexto, Simona retrata a los personajes femeninos de la obra –Rosalba y la abuela Tilde– como socialmente incomprensidos y dota de un carácter esotérico a todo el marco narrativo.

## 2.1. “LE STREGHE”: UN CONCEPTO CLAVE DEL MISTICISMO INSULAR

La asociación directa de la brujería con el sexo femenino, considerado equívocamente como el más débil por naturaleza, es un tema recurrente a lo largo de la historia:

Lo femenino, sujeto de infidelidad, ambición y lujuria, era objeto de particular atención por parte del demonio, que en las mujeres encontraba fácil acogida. Las brujas podían así cumplir los actos más delictivos: impedir la potencia generadora, evitar a los hombres o transformarlos en formas bestiales, propiciar enfermedades, provocar el aborto, matar a los bebés y ofrecerlos al Demonio [...] Se abre, así, la época de la caza de brujas que, paradójicamente, no pertenece a la *oscura* Edad Media, sino a la *luminosidad* y racionalidad de la Edad Moderna (Valerio, 2017: 115-116).

Marinella Fiume, en su obra *Sicilia Esoterica* (2013), señala cómo las brujas estaban representadas en el ámbito popular isleño por medio de las conocidas como “*donne di fora*”:

Le pratiche magiche sono, durante l’età moderna, un fenomeno diffusissimo in tutta l’area mediterranea e in Sicilia in particolare, esercitate sia da uomini sia da donne di tutti i ceti sociali. [...] Le *donne di fora* [...] appartengono all’immaginario popolare siciliano. Come le streghe, volano durante le ore notturne introducendosi nelle case di cui minacciano la sicurezza attraverso i buchi delle serrature, iniziando e *majàre* (“fattucchiere”) all’arte magica. Si classificano o come fate, entità spirituali venute nel mondo dall’aldilà, o come streghe che, lasciando il corpo addormentato nel letto, la notte si recano al *noce* di Benevento, dove si svolgono feste o il sabba agli ordini di un potente diavolo (Fiume, 2015: 274-275).

No obstante, Simona logra dar una definición más exhaustiva de “brujas” –para las que establece dos cualidades principales: la necesidad y la providencia (Lo Iacono, 2016: 74)– que sirve para adentrarse de lleno en el trasfondo esotérico que impregna su última novela:

Ricamavano scene d’amore perché si avverassero, allestivano corredi per neonati che non erano ancora concepiti, anticipavano tutto con accondiscendenza assoluta. C’era un ordine nella natura e nel creato al quale collaboravano pacificamente, seguendo la rotta delle stelle cadenti, inginocchiandosi alla luna pellegrina, sbraitando preghiere propiziatorie. Non erano nobili, non erano popolane, non erano serve né padrone. Erano una specie venuta

su da uno scarto, e avevano imparato ad abitare qualunque ambientazione [...] Si adattavano al dolore, alla gioia, alla carestia e all'abbondanza. Erano abituate a uomini randagi, a figli senza antenati, a spozalizi dell'anima che nessun registro ecclesiastico avrebbe mai segnato. Festeggiavano i propri momenti accendendo lumi, accalcando nei vasi fusti di serpillio, coprendo gli specchi con panni. Nessun riflesso, infatti, era ammesso, nessun atto di vanità. Gli anniversari delle streghe erano intimi e solitari, rievocavano dolori e marce nuziali senza riso (Lo Iacono, 2016: 56-57).

De entre todas las brujas, la propia Lo Iacono hace un elenco de las llamadas “streghe incuranti della realtà”<sup>7</sup>, aunque, en concreto, se centra en las “brujas de Lenzavacche”, ninguna de las cuales tuvo tampoco un buen final: “Furono tutte bruciate sotto cataste di legna e le loro ceneri vagano ancora nell'aria. Le streghe di Lenzavacche, le chiamavano” (Lo Iacono, 2016: 18). Tanto es así que la escritora hace ver cómo esta estirpe sigue estando presente a través de Felice, el niño sobre el que pivota la novela: “Tu sei il degno erede di questa stirpe di martiri e sante [...] e pronostica che farai cose grandi” (Lo Iacono, 2016: 19).

## 2.2. FELICE Y ROSALBA: DOS PERSONAJES CENTRALES

Felice es el nombre –con un marcado carácter simbólico– que recibe el hijo de Rosalba, mujer soltera, y al que se considera, por estar enfermo, un ser demoniaco; pero, a pesar de ello, es precisamente ese estado en el que se encuentra el que al mismo tiempo le beneficia, pues no se da cuenta de lo que sucede a su alrededor y, aun haciéndosele el vacío, vive feliz:

Tutti cattivi presagi, figlio mio, ma tu eri nato, e pur squadernato da un vento di sfortuna, ti chiamai Felice, e decretai che quello era il primo passo per ribaltare il destino [...] Non c'era disagio capace di farti arrabbiare, ti abitava anzi una benevolenza assoluta verso chiunque ti avvicinasse. Piangevi solo per comunicare qualcosa, come se, per il resto, quell'isolamento che la natura aveva decretato fosse in realtà l'esilio di un sovrano

---

<sup>7</sup> La autora cita a Sfasciasquasso Concetta, Capranica Salvinella, Ferlita Carmela y Deodata, que habían sido procesadas como heréticas, quemadas en la hoguera o colgadas en la horca (Lo Iacono, 2016: 90-91).

svagato ma molto sapiente, una torre d'avorio da cui calare lunghissimi ciuffi di capelli trezzuti [...] non eri forse del regno dei vivi [...] ma di certo eri un indiscusso abitante di quello dei morti [...] non camminavi né parlavi, e per interpretare ogni tuo gesto ci voleva [...] arguzia. [...] La vita, ti fiutava come una bestia pericolosa e inesorabilmente ti lasciava indietro. E [...] tu l'amavi pazzamente, [...] eri come un predestinato a goberla nel suo senso più profundo, nascosto, e senza dolore (Lo Iacono, 2016: 13, 17, 22, 25, 26).

Las críticas a Felice y a su madre eran constantes<sup>8</sup>. De hecho, la propia Rosalba manejó la opción de que su hijo se convirtiese en monaguillo, una alternativa que acabó aparcando como consecuencia de los trágicos acontecimientos acaecidos cuando este asistió un día a misa (Lo Iacono, 2016: 67). En este sentido, la concepción del niño se muestra como algo esotérico y anómalo, como un desvarío, pues la desaparición del padre de la criatura podría haber sido fruto de la imaginación de Rosalba ante las continuas respuestas de tranquilidad y sosiego con las que se referían a aquella fatídica noche<sup>9</sup> los habitantes del pueblo<sup>10</sup>.

La vida del muchacho, apoyado por una madre volcada en él por completo, no fue fácil<sup>11</sup>. Aun así, Rosalba, consciente de las imperfecciones de Felice, no se las ocultaba, sino que se las hacía ver como muestra del cariño que sentía hacia él –un comportamiento que algunos osarían a tachar de cruel e inhumano– (Lo Iacono, 2016: 61).

---

<sup>8</sup> La gente llegaba incluso a decir en dialecto, para así darle un toque más enfático y vivaz a la burla, “*arriva ‘u mongulu cu sa matri, itavinni, arriva ‘u mostru*” (Lo Iacono, 2016: 26).

<sup>9</sup> “Fu in quel momento. La luna si oscurò di colpo. Vaghi latrati di cani in sottofondo. I passi si fecero sempre più vicini, e furono una corsa, e una marcia e un assedio” (Lo Iacono, 2016: 51).

<sup>10</sup> La propia Rosalba llega a afirmar “o ero pazza, o ero una strega” (Lo Iacono, 2016: 58).

<sup>11</sup> Su escolarización fue uno de los escollos más difíciles de superar y es precisamente ahí donde la madre de Felice lucha con todas sus fuerzas para lograr que finalmente lo admitan. Este paso permitió a la familia luchar por la integración del niño y hacer justicia en un estado con un régimen que rehuía hacer visible lo anómalo.

### 2.3. DEL AMOR POR LA LECTURA AL AMOR CARNAL Y MÍSTICO

La pasión por los libros sirvió de nexo de unión entre Rosalba y el padre de su hijo –cuyo nombre se desconoce, aunque se sabe que este trabajaba como afilador–.

A diferencia de los cánones tradicionales, Rosalba rompe con ellos y se muestra como una mujer independiente y decidida en la relación<sup>12</sup>. De hecho, ni siquiera creía en el matrimonio convencional:

Era mio in quel matrimonio celebrato in segreto e senza testimoni, un rito sacro, incensato da un ministro invisibile e misericordioso che non ci aveva neanche chiesto di dire sì, perché non assisteva a un'unione, ma semplicemente confermava che separazione non vi era mai stata, neanche quando ignoravamo l'esistenza l'uno dell'altra, e neanche se qualcuno, in futuro, ci avesse diviso (Lo Iacono, 2016: 46).

Ante este “insólito” contexto, ambos profesaban su amor a través de encuentros furtivos, alejados de la vista de los demás y durante los cuales, casualmente, desaparecía la abuela Tilde. Sin embargo, el adulterio acabó por provocar la separación de los dos enamorados y, tras la barbarie e invasión de la casa de Rosalba, esta nunca volvió a tener noticias de su amado, si bien estuvo a tiempo de hacerle saber que estaba embarazada (Lo Iacono, 2016: 52-53). Es por este motivo por el que Felice es criado como como hijo de una bruja, pues “i figli delle streghe appartengono alle donne, ha sbraitato, si arrangiano con quel poco di destino che possono gestire. Per secoli si sono accontentati, e questa è stata la loro forza. Adattarsi, resistere, prendere i regali della sorte” (Lo Iacono, 2016: 74).

En cualquier caso, Rosalba aprendió a encontrar una vía de comunicación con su enamorado, un mundo que iba más allá de la vida o la muerte y al que accedía por medio de la lectura de sus historias preferidas, gracias a las cuales este volvía a aparecer (Lo Iacono, 2016: 58).

---

<sup>12</sup> Era una “mora formosa, dal temperamento svampito e fiducioso, che si era data a lui senza corteggiamento, senza anticipi e segnali. Senza neanche domandargli il nome” (Lo Iacono, 2016: 44).



## 2.4. LA ABUELA TILDE: PATRÓN DE CONDUCTA ESOTÉRICO-FEMENINO

Mujer luchadora y obstinada<sup>13</sup>, su figura encarna la más vieja representación brujesca dentro del núcleo familiar. Consideraba que todos los males podían remediarse con hierbas y que los fantasmas constituían uno de los nudos cruciales de la vida de cada persona (Lo Iacono, 2016: 82).

Sin embargo, es llamativo comprobar cómo la historia de su vida ofrece un enorme paralelismo con la de su hija. Al igual que Rosalba, ella también había sido madre soltera –en aquel entonces tener un “amante” era sinónimo de ser una “perdida”–, pero siempre mostró un amor incondicional hacia Pietro, el que fuera su pareja. Si decidió no casarse fue “non perché deplorasse il matrimonio, semplicemente perché nei lunghi anni d’amore [...] entrambi lo avevano dimenticato” (Lo Iacono, 2016: 45). De todos modos, esta “moderna” situación, en realidad, no era más que una tesitura inherente a su condición de brujas, seres que preferían hablar de “llamas gemelas” en vez de “amantes” o “cónyuges” (Lo Iacono, 2016: 45).

La abuela Tilde y Rosalba representaban, por tanto, un mismo modelo ideológico y de comportamiento: no creían en la familia promovida por el fascismo italiano, sino en la evanescencia del amor<sup>14</sup>.

## 2.5. DOS HOMBRES ATÍPICOS: MUSSUMELI Y MANCUSO

El alejamiento de las pautas establecidas por el totalitarismo también está encarnado en dos personajes varones: Mussumeli, que muestra interés por un niño enfermo que se separa del ideal de hombre mussoliniano, y Mancuso, que se niega a seguir el método didáctico fascista.

---

<sup>13</sup> Se ocupaba de su nieto con gran dedicación y esmero: “fu una custode, una dea capricciosa, una santa benigna e incantatrice. E fu madre due volte” (Lo Iacono, 2016: 62). De hecho, fue ella quien fomentó la idea de que Felice aprendiese a escribir.

<sup>14</sup> “Preferivamo affidare l’amore alle evenienze della sorte, ci arrendevamo docilmente ai suoi momenti, credevamo con fermezza che l’unione tra un uomo e una donna fosse da ricercare in una profezia secolare, alla quale era impossibile sfuggire” (Lo Iacono, 2016: 44).

Por una parte, *u dutturi* Mussumeli se presenta como un farmacéutico anómalo y apartado de los estándares que cree más en las plantas y en la fantasía que en la propia ciencia.

Es el único personaje que se preocupa por Felice –si se exceptúan la madre y la abuela– y son continuas sus muestras de interés por el niño, si bien pecan de machistas<sup>15</sup> en un contexto histórico y político proclive a ello:

La maggioranza delle donne non era sicuramente d'accordo [...] ma la condotta del Duce e del regime stroncò sul nascere ogni forma di protesta; il maschilismo regnava sovrano. Ogni uomo, occupato o disoccupato, si sentiva autorizzato a lamentarsi della competizione femminile, dato che il fascismo sosteneva che il lavoro delle donne non era necessario, causando nevrastenia, sterilità, e impediendo di assolvere ai compiti familiari. Si allargava di conseguenza anche la propensione all'abuso, e le donne oggetto di violenze erano trattate come provocatrici anziché da vittime (Ceirani y Rocchetti, 2015<sup>16</sup>).

A pesar de todo, Mussumeli, que en un momento dado acabó por perder la paciencia con Felice al ver que no avanzaba en su educación, supuso un aliciente para el muchacho. Sus regañinas fomentaron el progreso del chico, que, finalmente, decidió insertarse en la sociedad acudiendo a la escuela.

Por otro lado, el profesor Mancuso, obligado a seguir los dictámenes del régimen fascista mussoliniano<sup>17</sup>, se ve en dificultades para poder proseguir con su trabajo, pues ofrecía una metodología de enseñanza que distaba por completo de los

---

<sup>15</sup> “Sentimi Felice, [...] futtatinni, futtatini e futtatini, pensa a mangiare, pensa al groviglio fantastico di gambe che si muovono sotto le mutande, pensa sempre alle donne [...] Ama, e se puoi fumati pure una sigaretta” (Lo Iacono, 2016: 31). Es más, el propio Mussumeli llega a insinuar que para la educación de un hombre era necesario un hombre (Lo Iacono, 2016: 81).

<sup>16</sup> La cita ha sido extraída concretamente del primer capítulo del libro *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*, que carece de paginación en su formato electrónico.

<sup>17</sup> La reforma educativa mussoliniana sigue teniendo evidentes efectos en la actualidad: “Mussolini stesso definirà questa riforma “la più fascista” di tutte. Ed è con quella che dobbiamo fare i conti, da lì dobbiamo partire: in quanto le sue conseguenze sono ancor oggi culturalmente e pedagogicamente pesanti” (Blezza, 2007: 147).

tradicionales cánones dictatoriales<sup>18</sup> y que le condujo a una significativa pérdida de alumnos: su mayor preocupación era que los estudiantes acabaran desprovistos de su propio criterio, por lo que, como lector voraz, depositó todas sus esperanzas en la literatura.

Todo fue en vano. Solo se quedaron en su clase los hijos pertenecientes a las clases más desfavorecidas, mientras que los de mayor estatus social –con padres afines al régimen– solicitaron el cambio de grupo<sup>19</sup>. Tal era la gravedad de la situación que el propio Mancuso llega a ofertarse en el mercado como un maestro ambulante para atraer a estudiantes (contaba con nueve y necesitaba diez en total). En otras palabras, su propósito era que los discentes escuchasen sus historias y así tratar de persuadir a alguno.

Los asistentes fueron aumentando poco a poco, atraídos y expectantes por los relatos que el profesor les pudiese contar, pero sin conseguir que ninguno de ellos se inscribiese en su clase. Sus esperanzas se iban disipando, hasta darse cuenta de que necesitaría un discente que no tuviera conocimientos sobre el mundo o que, al menos, conservase una visión del mismo sin cadáveres y muertes: Felice resultó ser el elegido.

Su inclusión en el grupo supuso para Mancuso su salvación profesional (no dudó en aceptarlo e incorporarlo en clase *ipso facto*) y una oportunidad de continuar en el pueblo. Además, Felice fue para el maestro una verdadera revelación, ya que en él no solo veía escondida la persona más alegre que jamás había conocido, sino que también se sorprendía de su forma de actuar. Era como si, en el fondo, un grupo de brujas fuesen sus acompañantes.

### 3. CONCLUSIONES

La presentación de la biografía de Simona Lo Iacono ha permitido dar a conocer a la autora dentro de un ámbito –el hispano– que a día de hoy la desconocía. Asimismo, el análisis

---

<sup>18</sup> A nivel educativo, “la Carta della scuola delineava un progetto generale di riforma, nel quale è facile riscontrare, accanto ad affermazioni ispirate al totalitarismo fascista, influenze di dottrine pedagogiche contemporanee” (Candeloro, 2002: 458).

<sup>19</sup> De hecho, durante una inspección ministerial, su clase fue definida como original y subversiva, alejada completamente de la metodología didáctica fascista.

específico de su obra *Le streghe di Lenzavacche* (2016) ha servido para ahondar en el complejo mundo esotérico insular en el que la figura de la mujer-bruja ocupa un lugar notable.

Se ha hecho un breve recorrido por el concepto de “bruja” para ir desgajando, a partir de él, las diversas subcategorías que se pueden ir encontrando dentro del misticismo popular siciliano. Se ha ido, por tanto, desde las “donne di fora” (en términos generales), hasta las “brujas de Lenzavacche” (en términos específicos), todas ellas torturadas y castigadas por el mero hecho de ser consideradas “paranormales”.

El estudio de las protagonistas de la obra revela el sufrimiento que suponía, tanto para las mujeres como para los hombres, no seguir los cánones patriarcales preestablecidos en época mussoliniana. Aun así, la abuela Tilde y Rosalba, representantes de un patrón de conducta esotérico-femenino, resisten. Fieles al amor –si bien dentro de una concepción, para muchos, amoral: habían amado y consumado sin llegar a casarse–, luchan y defienden a Felice, un niño enfermo rechazado por un mundo ingrato y cobarde en el que se evidencia cómo cada cual buscaba su propia salvación por medio de la no significación y de la aceptación de unos valores impuestos que solo tenían en cuenta al “sano” y rechazaban por completo al “diverso”.

Sin embargo, este hijo “endemoniado”, perteneciente a una estirpe de brujas (las de Lenzavacche) y adúlteramente concebido, pudo, a pesar de sus imperfecciones, salir adelante, mostrándose cómo el coraje y el valor personal de su madre y de su abuela –junto con la ayuda de los personajes varones– fueron fundamentales a la hora de integrarlo en la sociedad. Lo “anómalo” acaba por imponerse.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### LIBROS CONSULTADOS

- Blezza, F. (2007). *Educazione XXI secolo*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Candeloro, G. (2002). *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre: 1922-1939*. Milano: 9ª ed. Giangiacomo Feltrinelli Editore.

- Ceirani, D. e Rocchetti, P. (2015). *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*. Latina, Italia: Il Levante Libreria Editrice.
- Fiume, M. (2015 [2013]). *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole*. Roma: 4ª ed. Newton Compton editori.
- García Fernández, J. (2016). “*Sicilia esoterica* de Marinella Fiume: una obra clave para comprender el concepto de «sicilianidad»”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 185-200). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística.
- Lo Iacono, S. (2016). *Le streghe di Lenzavacche*. Roma: Edizioni e/o (collana: Dal mondo).
- Valerio, A. (2017). *Mujeres e Iglesia. Una historia de género* (edición y traducción castellana: Pablo García Valdés y José García Fernández). Sevilla: Benilde Ediciones.

LIBROS CITADOS

- Lo Iacono, S. (2008). *Tu non dici parole*. Roma: Giulio Perrone.
- Lo Iacono, S. (2011). *Stasera Anna non dorme presto*. Roma: Cavallo di Ferro.
- Lo Iacono, S. (2012). *Il cancello*. Solarino (Siracusa, Italia): Edizioni Melino-Nerella.
- Lo Iacono, S. (2013). *Effatà*. Roma: Cavallo di Ferro.
- Maugeri, M. e Lo Iacono, S. (2010). *La coda di pesce che inseguiva l'amore*. Siracusa: Sampognaro & Pupi.

WEBGRAFÍA

- AIDEL. Associazione italiana diritto e letteratura. Recuperado de <http://www.aidel.it> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- EUGIUS. Unione Europea Giudici Scrittori. Recuperado de <http://www.antiarte.it/eugius> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- Lo Iacono, S. Una poetica tra diritto e letteratura (blog personal). Recuperado de <http://simonaloiacono.blogspot.com> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- Maugeri, M. Letteratitudine. Un open-blog. Recuperado de <http://letteratitudine.blog.kataweb.it> [Fecha de consulta: 31/05/2017].



MEMORIE, DIARI, AUTOBIOGRAFIA. LE DONNE  
DI COSA NOSTRA SI RACCONTANO  
MEMORIS, DIARIES, AUTOBIOGRAPHIES.  
WOMEN OF COSA NOSTRA TELL THEIR STORIES

Dominika MICHALAK  
*Università di Varsavia*

*Riassunto:* Nel mio articolo presento la scrittura femminile delle donne legate all'organizzazione di stampo mafioso in Sicilia. I loro diari, memorie, autobiografie o biografie non vengono tradotte e di conseguenza rimangono sconosciute in altre culture. Soprattutto si tratta delle donne che hanno deciso di collaborare con la giustizia, rompendo tutti i legami con l'associazione a delinquere. Si liberano dalla cultura della morte e iniziano una nuova vita. Scrivendo, raccontano il loro passaggio dalle persone assoggettate alle regole di mafia ai veri e propri individui. Mi concentro sull'esempio di Rita Atria, la più giovane collaboratrice con la giustizia, il cui diario conosciamo soltanto in frammenti, visto che non viene mai pubblicato.

*Parole chiave:* diario, donna, Cosa Nostra, collaborazione, mafia

*Abstract:* In the article, I present feminine writing of women connected to the criminal organization in Sicily. Their diaries, memories, autobiographies or biographies are not translated, therefore remain unknown in other cultures. It is especially true about women who decided to collaborate with the justice, breaking all ties with criminal conspiracy. They set free from the culture of death and start a new life. By writing they tell about their passage from a person subjugated to mafia rules toward a real and proper individual. I concentrate on an example of Rita Atria, the youngest collaborator of justice, whose diary is known only in fragments, since it was never published.

*Key words:* diary, woman, Cosa Nostra, collaboration, mafia

Affrontando il tema dell'associazione a delinquere di tipo mafioso adoperando i testi autobiografici, abbisogna accennare prima a quel genere. A proposito vorrei citare la definizione proposta da Philippe Lejeune, secondo il quale l'autobiografia è: “un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo l'accento sulla vita individuale, e in particolare sulla storia della sua personalità.” (Lejeune, 2001: 22). [trad.d.a.]<sup>1</sup>. Ovvero un testo per poter essere nominato autobiografico deve adempiere i seguenti quattro criteri:

1. la forma linguistica (narrazione, prosa)
2. il tema (vita individuale, storia della personalità)
3. la situazione dell'autore (l'identità del nome dell'autore e del narratore)
4. lo status del narratore (la sua identità con il protagonista, visione retrospettiva del racconto). (Lejeune, 2001: VIII). [trad.d.a.]<sup>2</sup>.

La questione dell'identità dell'autore, del narratore e del protagonista è messa in risalto da Lejeune, il quale enfatizza che essa viene autenticata dalla firma, che infine testimonia la stipulazione del cosiddetto “patto autobiografico” (Lejeune, 2001: VIII). Il patto autobiografico è una promessa dell'autografo che si impegna a raccontare la verità o “almeno quello che lui stesso considera la verità” (Lejeune, 2001: 298). Tuttavia, come è possibile verificare l'esistenza del patto? A detta di Philippe Lejeune il patto autobiografico risulta dal “titolo: Diario, Memoriale, La storia della mia vita... oppure [dal] sottotitolo ('autobiografia', 'memoriale', 'diario') [...]”. Ogni tanto è introduzione dell'autore o un altro tipo di dichiarazione [...]” (Lejeune, 2001: 298) [trad.d.a.]<sup>3</sup>. Alla fine il patto viene autenticato dall'identità del cognome dell'autore sulla copertina e

---

<sup>1</sup> retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości.

<sup>2</sup> 1. forma językowa (opowieść, prosa) 2. temat (losy jednostki, historia osobowości) 3. sytuacja autora (tożsamość autora z narratorem) 4. status narratora (jego tożsamość z głównym bohaterem, retrospektywna wizja opowiadania).

<sup>3</sup> Czasem przez tytuł: Pamiętnik, Wspomnienia, Historia mojego życia... lub podtytuł ('autobiografia', 'wspomnienia', 'dziennik') [...]. Czasem jest to wstęp autora lub inna deklaracja.



dell'identità del cognome del protagonista della storia. Il testo autobiografico comporta inoltre un "patto referenziale" con la presunzione di fornire informazioni vere, in rapporto a quello che ritiene Lejeune "nell'autobiografia il patto referenziale coesiste di regola con il patto autobiografico ed è difficile separare l'uno dall'altro" (Lejeune, 2001: 47) [trad.d.a.]<sup>4</sup>. Il lettore, quindi, ha il potere di accettare la veridicità di entrambe le premesse e nel caso di mancata convinzione esprimerne i propri dubbi e non ritenere il testo autobiografico veritiero.

Nel presente articolo mi avvalgo soprattutto del diario, il quale secondo Lejeune è "una seria di tracce datate" (Lejeune, 2010: 36) [trad.d.a.]<sup>5</sup> delle esperienze personali dell'individuo. A differenza dell'autobiografia, che risulta "una costruzione, un'opera creata per essere letta dagli altri, spesso pubblicata [...] il diario è una certa pratica: è un determinato modo di scrivere, ma prima di tutto è il modo di vivere" (Lejeune, 2010: 278) [trad.d.a.]<sup>6</sup>, nonché il diario non viene creato con l'intenzione della pubblicazione al contrario dell'autobiografia. Pertanto ci permette di presumere della sua sincerità nel trasmettere la verità.

Durante la mia analisi del testo autobiografico ho cercato di adoperare il metodo dell'ermeneutica obbiettiva, la quale mi concedeva di concentrarmi sulle esperienze individuali della protagonista del presente articolo.

## 1. RITA ATRIA – DIARIO SULLA PIÙ TRAGICA STORIA DI RIBELLIONE FEMMINILE

Rita era molto coraggiosa, ma anche molto fragile, morta troppo giovane senza conoscere bene la vita. La sua storia risulta famosissima per il fatto che fu la prima collaboratrice così giovane, e a maggior ragione la collaboratrice che si suicidò. Di lei sappiamo veramente tanto grazie alle sue testimonianze, ai ricordi della cognata Piera Aiello, ai documenti processuali, e

---

<sup>4</sup> w autobiografii pakt referencyjny z reguły współwystępuje z paktem autobiograficznym i trudno jeden od drugiego oddzielić."

<sup>5</sup> seria datowanych śladów.

<sup>6</sup> konstrukcja, dzieło stworzone do czytania przez innych, często publikowane. [...] Dziennik to pewna praktyka: to określony sposób pisania, ale przede wszystkim sposób życia.

soprattutto grazie al suo diario. Analizzando la sua vita, sembra di leggere un libro di narrativa oppure una sceneggiatura di un film, anziché una storia vera. Di un'opinione simile probabilmente era Marco Amenta, che nel 2009 ha girato il film intitolato *La siciliana ribelle*, basato liberamente sulla vita di Rita.

Mi chiamo Atria Rita, nata a Partanna il 4 settembre 1974. Sono figlia di Atria Vito, uomo d'onore della famiglia degli Accardo, ucciso nel 1985 da uomini di questa stessa famiglia; sorella di Atria Nicola, pure lui uomo d'onore, scannato a Montevago nella sua pizzeria... Così Rita si presentò nella Procura di Sciacca. Ebbe tanta voglia di parlare, inoltre ebbe uno scopo preciso: "Il mio compito è vendicare mio padre e mio fratello" (Madeo, 1994: 195).

Tipiche parole del linguaggio mafioso, pronunciate tuttavia da una ragazza diciassettenne provocarono un certo turbamento. Rita era anche consapevole dei rischi che stava correndo, ma decise: "perché la vendetta sia compiuta, io devo collaborare con la giustizia. Non ho paura delle conseguenze. Nessuno mi ha costretta a venire qui. Nessuno della mia famiglia mi perdonerà. So che mi minacceranno e forse dovrete portarmi via da casa. Ma niente di questo ha importanza" (Madeo, 1994: 195). Ciò che più contava per lei era vendicare due persone amate.

Il padre e il fratello maggiore erano le due figure emblematiche della sua vita. Quando il suo amato padre fu ammazzato lei aveva undici anni e

non fiatò per una notte intera, i pugni serrati nelle tasche del grembiule, la faccia contratta in una smorfia di paura: col pensiero fisso all'unica catastrofe comprensibile e insopportabile, che da quella sera nessuno le avrebbe dato il bacio della buona notte, chiamandola *picciridda* di papà, nessuno l'avrebbe più protetta con mani larghe e screpolate [...] Così era: amico dei mafiosi, spietato con gli avversari e glaciale con gli alleati, don Vito diventava un pupo di zucchero a giocare con quella Rita. (Rizza, 1993: 12).

Dopo la sua morte riversò tutto l'affetto sul fratello, lui giocava con lei, le faceva conoscere il mondo, la fece sentire amata, fino al 1991, quando anche lui venne ucciso.

Non risultò molto legata alla madre. Fu lei che gridava, puniva, ordinava, non permetteva di uscire di casa, in poche parole non dimostrava il suo amore materno ai bambini. Inoltre Rita seppe che doveva essere abortita. Si sentì quindi respinta e non amata dalla madre per tutta la vita. La madre e il padre erano due figure messe dalla figlia in continua contrapposizione: un amatissimo padre e una madre con la quale era impossibile andare d'accordo.

Rita Atria diventò collaboratrice della giustizia perché desiderò trovare un'altra strada rispetto a quella del fratello Nicola. In tale situazione non le restò altro che seguire l'esempio dato da sua cognata Piera. E così iniziò "una delle storie di ribellione femminile più eroiche e più tragiche che la Sicilia abbia conosciuto." (Dalla Chiesa, 2006: 116).

Dopo aver pensato e ripensato, Rita si decise a testimoniare contro le cosche partanesi.

Passati alcuni giorni, dopo le prime deposizioni Rita sembrava proprio terrorizzata dalla paura, non usciva più di casa, non parlava con nessuno, scriveva soltanto il diario. Il 12 novembre del 1991, dopo una settimana della sua collaborazione, annotò:

Sono le quattro del pomeriggio. Poco fa mentre ero fuori a stendere i vestiti ho visto Claudio Cantalicio con la sua macchina passare da casa mia. Non è la prima volta che lo vedo. [...] nessuno può immaginare tranne me quanto siano potenti gli Accardo. Meglio stare in una gabbia di leoni affamati che essere di fronte all'odio degli Accardo, potrò andarmene nel più piccolo buco del mondo e infilarmi per sempre, ma se loro vorranno mi troveranno e mi uccideranno. Non mi importa, ormai mi hanno tolto tutto ciò che avevo al mondo. La mia paura è che non è la prima volta che vedo Claudio passare da casa mia negli ultimi due mesi. Quindici giorni fa ho visto Claudio con un certo Nicola che parlavano insieme, e quando loro due si incontrano all'aperto davanti a tutti, vuol dire che stanno organizzando qualcosa, spero per me che non sia il mio funerale. (Rizza, 1993: 94-95).

Rita scrivendo il diario trovò un modo di confidarsi (Lejeune, 2010: 40), avendo la carta come un migliore amico in cui poté

avere fiducia, a cui ebbe possibilità di esprimere i propri timori e preoccupazioni. Il diario di Rita si avverte come personale e individuale esperienza (Lejeune, 2010: 19), ovvero un modo di vita.

Chi poteva immaginarsi che la voce si sarebbe sparsa così velocemente, chi poteva prevedere quell'ansia e quel timore della giovane collaboratrice? Ogni giorno si rivelò peggio. Presa dalla paura non fu capace di dormire o di mangiare. La notte del 20 novembre scrisse:

L'una di notte e non riesco a dormire. Sono molto preoccupata e per la prima volta dopo la morte di Nicola ho una gran paura, non per me, ma per mia madre. Il motivo è che stasera, alle 11.35 circa, ho sentito bussare alla porta. [...] mia madre dopo che hanno continuato a bussare insistentemente, ha chiesto chi era, [...] era Andrea D'Anna, [...] ha insistito dicendo che voleva entrare, ma dopo che mia madre gli ha detto più volte di andarsene, perché era tardi, lui si è finalmente deciso e si è diretto verso il vicolo che è di fronte a casa mia [...] Andrea non veniva a casa mia da più di cinque anni, ma la cosa di cui sono sicura è che è venuto per uccidermi. So benissimo che porta sempre con sé una pistola [...] era capace di fare ciò che gli Accardo hanno ordinato di fare, cioè uccidere me e mia madre. Ho detto a mia madre che era tutto a posto, ho inventato delle scuse per tranquillizzarla, ma ho proprio paura che domani mi uccideranno. (Rizza, 1993: 96-97).

Il giorno dopo chiamò i carabinieri di Sciacca, nessuno si aspettava che le minacce scattassero così presto, ad ogni modo bisognava tutelare la ragazza e portarla in un posto sicuro. Però, visto che era minorenne, ci volle il consenso della madre.

Subito dopo Rita venne portata via, non ebbe neanche il tempo per passare da casa a prendere la sua roba. Salutò il suo paese con parole amare:

Addio Partanna, me ne vado, non ci resto qui a crepare sparata come mio padre e mio fratello. Addio campagne inzuppate di fatica e di miseria, vicoli e case di calce bianca, cani randagi e polvere fine come la sabbia. Addio mamma, madre mia muta e disperata, che avrei tante cose da dirti e non mi esce di bocca una

parola, che avrei una voglia pazza di tenerti stretta tra le braccia e non riesco nemmeno a sfiorarti. Parto perché devo partire, parto per salvarmi la pelle, su un aereo che mi porta lontano dalla puzza di morte secca e dalla paura, parto ma non dimentico niente, perché niente potrà mai cancellare questo dolore che brucia gli occhi e la gola, il dolore di Rita Atria, collaboratrice della giustizia, esiliata dalla sua terra e dalla sua casa per colpa della mafia assassina. (Rizza, 1993: 100).

Rita e Piera si trovarono insieme a Roma, abitarono nello stesso appartamento e cercarono di condurre una vita normale, quasi normale.

Quando la madre bramò festeggiare con la figlia l'arrivo dell'anno nuovo, Rita, piena di speranza, tornò a casa. Pensò di poter parlare tranquillamente con la madre:

Ci siamo isolate in una stanza per avere un breve colloquio, durante il quale mia madre con tono minaccioso mi disse che il giorno che verrà a conoscenza che io collaboro con la giustizia, mi farà fare la stessa fine che ha fatto mio fratello Nicola... Riferì anche che per attuare il suo piano, provvederebbe con persone da lei conosciute e fidate. Visto il convincimento e la durezza di mia madre, ho provveduto a tranquillizzarla ed a rassicurarla che niente sarebbe successo. (Rizza, 1993: 113).

Alcuni giorni prima di quell'allarmante conversazione, Rita notò:

Incomincio di nuovo a scrivere perché la prudenza non è mai troppa. La cosa che voglio dopo la mia morte è un funerale con pochissime persone. Ci dovranno essere mia cognata Piera Aiello e i suoi familiari. Mia sorella Anna Maria e tutta l'Arma dei carabinieri che vorranno esserci, tutte le persone che mi hanno aiutato a fare giustizia per la morte di mio padre e mio fratello, mia madre non dovrà per nessuna ragione venire al mio funerale o vedermi dopo la mia morte. (Rizza, 1993: 127).

Seguono le indicazioni che riguardano i fiori, il colore della bara, i vestiti, in poche parole una descrizione molto dettagliata, e oltre: "Sono sicura che non avrò una lunga vita sia se sarò uccisa dalle persone che accuserò durante il processo, che per una

promessa del destino. Sarei felice se potessi vivere insieme a Nicola e a mio padre.” (Rizza, 1993: 127-128).

Eppure sembrava di essere felice, si divertiva, conosceva tante persone nuove. Perché quindi parlava del suo funerale? Per giunta non era un tono drammatico, ma semplice e normale, come se parlasse di una gita al mare.

Non era soltanto afflitta, era proprio depressa:

Sono quasi le nove di sera sono triste e demoralizzata forse perché non riesco più a sognare, nei miei occhi vedo tanto buio e tanta oscurità. Non mi preoccupa il fatto che dovrò morire ma che non riuscirò mai ad essere amata da nessuno. Non riuscirò mai ad essere felice e a realizzare i miei sogni. Vorrei tanto poter avere Nicola vicino a me, poter avere le sue carezze, ne ho tanto bisogno, ma l'unica cosa che riesco a fare è piangere. Nessuno potrà mai capire il vuoto che c'è dentro di me, che vuoto incolmabile che tutti a poco a poco hanno aumentato. Non ho più niente, non possiedo altro che briciole. Non riesco a distinguere il bene dal male, tanto ormai tutto è così cupo e squallido. Credevo che il tempo potesse guarire tutte le ferite, invece no, il tempo le apre sempre di più, fino ad ucciderti, lentamente. Quando finirà quest'incubo? (Rizza, 1993: 128).

Alti e bassi, momenti di felicità e di un'inimmaginabile solitudine, il sentirsi *homeless*, come nota Renate Siebert, vale a dire senza casa e senza madre.

Il 23 maggio del 1992 con un telecomando a distanza venne fatto saltare un corteo di auto blindate. Sull'autostrada che collega l'aeroporto di Punta Raisi a Palermo morirono Giovanni Falcone, sua moglie Francesca Morvillo, e gli agenti della loro scorta. Alcune settimane dopo, il 19 luglio, la strage di Capaci venne replicata. A Palermo, in via D'Amelio, con un'autobomba furono massacrati Paolo Borsellino e la sua scorta. Due stragi che cambiarono per sempre la mafia stessa, nonché l'immaginario di essa nell'opinione pubblica.

Il lutto ritornò anche nella vita di Rita, “il fascino che uomini come Falcone e Borsellino hanno esercitato su di lei è stato assoluto. Figure come queste le hanno permesso di pensare a sé, ai nuovi compiti che si è assegnata, con una qualche fiducia.” (Madeo, 1994: 207). Durante gli esami scolastici di Giugno (Rita

decise di sostenerli per l'ammissione al terzo anno della scuola Alberghiera), scelse il tema sulla mafia. Nella conclusione evidenziò:

Finché giudici come Falcone, Paolo Borsellino e tanti come loro vivranno, non bisogna arrendersi mai, e la giustizia e la verità vivrà contro tutto e tutti. L'unico sistema per eliminare tale piaga è rendere coscienti i ragazzi che vivono tra la mafia che al di fuori c'è un altro mondo fatto di cose semplici, ma belle, di purezza, un mondo dove sei trattato per ciò che sei, non perché sei figlio di questa o di quella persona, o perché hai pagato un pizzo per farti fare quel favore. Forse un mondo onesto non esisterà mai, ma chi ci impedisce di sognare. Forse se ognuno di noi prova a cambiare, forse ce la faremo. (Rizza, 1993: 118-119).

Rimane fuori ogni dubbio il fatto che la strage di via D'Amelio fosse un grande colpo, una scossa per Rita. Non poté riprendersi, fece tutto in modo automatico. Fu la terza volta che la mafia le uccise una persona amata, Borsellino era per lei come il padre. Fu disperata:

Ora che è morto Borsellino, nessuno può capire che vuoto ha lasciato nella mia vita. Tutti hanno paura ma io l'unica cosa di cui ho paura è che lo Stato mafioso vincerà e quei poveri scemi che combattono contro i mulini a vento saranno uccisi. Prima di combattere la mafia devi farti un auto-esame di coscienza e poi, dopo aver sconfitto la mafia dentro di te, puoi combattere la mafia che c'è nel giro dei tuoi amici, la mafia siamo noi ed il nostro modo sbagliato di comportarsi. Borsellino, sei morto per ciò in cui credevi ma io senza di te sono morta. (Rizza, 1993: 137).

Fu lui che le ripeteva: "non sei sola, tu hai me," (Rizza, 1993: 146) poteva telefonargli a tutte le ore, quando aveva bisogno di qualcosa, quando si sentiva sola. Lui la trattava come una figlia, le dedicava tanta attenzione e tanto affetto. Quella maledetta domenica Rita stava ripetendo: "Ora siamo fritti, ora non c'è nessuno che ci protegge." (Rizza, 1993: 146). Però né Rita né Piera non avevano l'intenzione di ritrattare, come avevano fatto tanti altri collaboratori, volevano andare avanti.

Il rapporto che legava Rita e Borsellino non era unilaterale. Rita Borsellino, la sorella del giudice, dice:

So che Paolo parlava di Rita con le sue figlie proprio perché l'accomunava a loro e anche per capire meglio la psicologia di una ragazza così giovane. La chiamava 'a picciridda' ed era come se fosse sua figlia. Io ho davanti agli occhi gli atteggiamenti di Paolo nei confronti di questa ragazza a cui si era legato profondamente [...] Alla manifestazione pubblica (per la commemorazione della morte di Rita a Partanna) siamo andati tutti quelli che abbiamo potuto: io, mia sorella, mio fratello, alcuni dei figli di mia sorella, due dei miei figli. Ed è stata la prima volta che siamo andati in piazza. Lo abbiamo fatto per sottolineare l'importanza della figura di Rita Atria. (Lanza, 1994: 68-69).

Il rapporto tra Rita e il giudice era come tra figlia e padre (il giudice era come suo padre della rinascita), quindi la tragica morte di Borsellino era per lei un modo di rivivere la morte del padre naturale. Tutte le memorie tornavano, tutte le ferite si riaprivano, e Rita si sentì sola, abbandonata, non protetta.

E poiché "il giudice assassinato aveva rappresentato per lei la possibilità di cambiare vita, di andare via dalla Sicilia di sangue e di vendetta, di passare dalla parte della legge e finalmente scoprire, provare a intuire, che cosa fosse una vita normale," il suo intero mondo crollò, i suoi sogni caddero nella disperazione. Per di più "Borsellino era il suo confessore segreto, il tutore scrupoloso e delicato del suo destino." (Dalla Chiesa, 2006: 112). Senza di lui come poteva essere la vita?! Ombretta Ingrassi afferma che: "nei pensieri della giovane ricorrevano soprattutto paura e solitudine: paura di essere seguita e uccisa, solitudine per mancanza di affetti." (Ingrassi, 2007: 154).

Una settimana dopo la morte di Paolo Borsellino, il 26 luglio, circa alla stessa ora, Rita Atria si lanciò dal settimo piano del suo nuovo appartamento. Nessuno ci poté credere. Nessuno seppe perché. Alessandra Camasso confessa: "Quante volte avevamo chiacchierato, discusso e sorriso insieme, mai una volta Rita, così equilibrata, così lucida e razionale, mi era sembrata una persona capace di un gesto simile." (Rizza, 1993: 156). La cognata, Piera, recatasi a Trapani per deporre le testimonianze, quando venne a



sapere della morte di Rita, fu totalmente scossa e non ebbe forza di crederci. Cercò di trovare qualche possibile motivo, senza tuttavia esserne capace. Rimase sconvolta e incredula, come testimoniato dalla parole di Piera:

Posso solo riferire che lo stato psicologico di mia cognata si era molto aggravato, anzi, preciso, non aggravato ma ha cominciato a diventare instabile dopo la morte del giudice Borsellino. [...] La sua morte, in quella maniera orribile, ci ha sconvolte entrambe e la nostra situazione psicologica è veramente precipitata dopo tale evento. Dico precipitata perché anche prima ci trovavamo entrambe in una situazione pesante.(Rizza, 1993: 156).

“Tuttavia” scrive la cognata “poiché riteneva questa collaborazione un modo per riscattare la morte del padre e del fratello, questa forte motivazione le dava una enorme forza ed il coraggio per andare avanti.” (Rizza, 1993: 157).

Le donne del ‘digiuno’<sup>7</sup> scrivono: “Rabbia, sfinimento, solidarietà. Ci sentiamo addosso quello che non abbiamo potuto fare per lei.” (Lanza, 1994: 35).

Il funerale di Rita Atria non fu per niente tipico. “La seppelliscono al suo paese, un funerale senza parenti, senza maschi. Chi c’è, viene da lontano. Sono donne. Ancora, soprattutto.” (Alajmo, 1993: 88). Un funerale di sole donne, ma la madre non fu presente. Assenti inoltre la comunità di Partanna e i rappresentanti dello Stato. “Presenti pochi parenti, qualche amica di scuola, qualche insegnante. La bara venne issata in spalla da donne del ‘digiuno’ e dell’Associazione delle donne siciliane contro la mafia che vennero da Palermo.” (Siebert, 1994: 153). I magistrati di Trapani, Marsala e Sciacca mandarono una lettera, e il loro messaggio girò tra i presenti: “Confidiamo che l’esempio di Rita sia recepito da molte altre persone che ancora si trovano avvolte nel giogo del silenzio. Noi abbiamo voluto esserle vicini con queste parole perché sappiamo quanta speranza avesse riposto nella giustizia.” (Rizza, 1993: 163).

---

<sup>7</sup> Dopo la strage di via D’Amelio, il 19 luglio 1992, circa duecento donne occuparono la Piazza Politeama a Palermo, e, digiunando, protestarono contro la mafia.

Al contrario di quanto si possa supporre e sperare, il prete, nel celebrare la messa, pronunciò un'omelia insistendo sul suicidio come peccato. Rosalia Schifani scrive:

C'è persino chi voleva seppellirla come una peccatrice. E dalle sacre scritture il vecchio parroco di Partanna, don Russo, sudato davanti all'altarino e alla bara di legno chiaro, ha scelto solo i salmi con riferimenti al peccato anziché all'innocenza. parlando 'del violento ciclone che ha sradicato un fiore e di un gesto oggettivamente inconsulto', questo sacerdote non è riuscito a prendersela con i mafiosi che guastano la vita e la coscienza di una comunità [...] Rita peccatrice? Quale peccato? Il peccato di parlare? Per fortuna c'erano le donne a gridare: 'Rita non ha peccato. Rita ha parlato. Mai più lasceremo una donna sola'.(Schifani, Cavallaro, 1992: 182).

Sulla sua tomba sono incise parole piene di speranza: "La verità vive".

Rita Atria visse come pochi sanno vivere, una vita piena di coraggio e dignità. Fu morta giovanissima, "sopraffatta dalla solitudine, alla ricerca disperata di una nuova identità, dopo avere rifiutato la regola antica dell'assoggettamento mafioso. Come la protagonista di una tragedia di Sofocle, come Antigone, preferisce lasciarsi morire piuttosto che cedere al potere cieco e violento. Ha perso la vita, ma ha vinto una grande battaglia di civiltà." (Rizza, 1993: 177).

L'ultimo capitolo della tragica storia di Rita venne scritto da sua madre. Il giorno dei Morti si recò al cimitero con un martello per distruggere la foto sulla tomba della figlia: "La madre sono io e la foto di mia figlia morta la devo scegliere io." (Rizza, 1993: 47). Quando venne a sapere che la foto fu scelta da Piera, si infuriò, "colpi di martello per sfogare tutta la sua rabbia contro Piera Aiello, la nuora odiatissima, la donna che ha portato disgrazia nella famiglia, la cognata che ha contagiato quella febbre di pentita a Rita Atria. Una febbre maledetta, che ha diviso per sempre madre e figlia." (Rizza, 1993: 48). Giovanna Cannova si rivelò una figura tragica che non seppe e non sa adattarsi a una nuova Sicilia, al bivio tra omertà e intenzione di cambiare.

La storia di Rita Atria, e innanzitutto i suoi pensieri, preoccupazioni e riflessioni, conosciamo grazie al suo diario. Quel documento scritto in prima persona ci rivela non solamente una vita piena di paura e solitudine, ma anche il passaggio di Rita dalla collaboratrice del modello vendicativo a quello emancipativo, ovvero la sua ribellione e liberazione dalla cultura della mafia. Si suicidò perché dopo la morte del giudice Borsellino il suo stato psicologico si fu aggravato e tutti i suoi sentimenti legati alle morti del caro padre e fratello furono rinnovati, tuttavia morì libera e emancipata dal controllo di Cosa Nostra.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alajmo, R. (1993). *Un lenzuolo contro la mafia*. Palermo: Gelka.
- Dalla Chiesa, N. (2006). *Le ribelli. Storie di donne che hanno sfidato la mafia per amore*. Milano: Editore Melampo.
- Ingrasi, O. (2007). *Donne d'onore. Storia di mafia al femminile*. Milano: Bruno Mondadori Editori.
- Lanza, A. (1994). *Donne contro la mafia, L'esperienza del digiuno a Palermo*. Roma: Datanews.
- Lejeune P. (2001). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków: Taiwpa Uniwersytatis.
- Lejeune P. (2010). „Drogi zeszyty...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*. Warszawa: WUW.
- Madeo, L. (1994). *Donne di mafia*. Milano: Mondadori.
- Rizza, S. (1993). *Una ragazza contro la mafia*. Palermo: La Luna.
- Schifani R., Cavallaro F. (1992). *Lettera ai mafiosi – vi perdono ma inginocchiatevi*, Pironti, Napoli.
- Siebert, R. (1994). *Le donne, la mafia*. Milano: Il Saggiatore.



MEMORIA FEMMINILE NELL'ESPERIENZA  
DELLE "OSTERIE LETTERARIE" A PADOVA  
DAL 2001 AL 2005  
WOMEN'S MEMORIES IN THE EXPERIENCE  
OF "OSTERIE LETTERARIE", PADUA 2001-2005  
Fabrizia MINETTO  
*Università di Salamanca*

*Riassunto:* L'iniziativa delle Osterie Letterarie è stata presa, dal 2001 al 2005, dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Padova ed ha coinvolto numerose Osterie della città e del suo territorio in un ricco calendario di appuntamenti con scrittori e scrittrici veneti e nazionali di grande prestigio e capacità di attrazione del pubblico. L'idea era quella delle Osterie di Padova come luogo di incontro culturale e socializzante in un binomio che fondesse assieme il gusto e l'estetica della buona tavola con il ritrovarsi a parlare assieme a un autore o un'autrice ed alle sue opere. Tutte le serate avevano inizio alle ore 18,30. Si cominciava con la presentazione di un libro condotta dagli stessi autori o autrici, seguiva un dibattito in genere molto animato e quindi si procedeva con la degustazione dei piatti tipici locali. L'Osteria letteraria diventava così un luogo determinante nella costruzione dell'identità di un territorio, attraverso la sua memoria. Caratteristica delle Osterie letterarie era la gratuità dell'evento, non soggetto ad alcuna prenotazione. La città di Padova, con la sua tradizione universitaria, già in passato aveva visto l'abbinamento di cibo, libri e cultura, come testimonia il fatto che l'antica Università era andata prendendo corpo proprio negli ambienti di un'ex Osteria medioevale. Interessante è stata la presenza femminile di autrici che hanno attinto dalla memoria e dalle suggestioni personali la materia poetica o narrativa delle opere presentate.

*Parole chiave:* memoria, territorio, testimonianza, identità.

*Abstract:* The Literary *Osterie* initiative was organized by the province cultural committee of Padua from 2001 to 2005. Many *Osterie* in and outside the town where the places where famous male and female writers from Veneto and Italy attracted a large public with a busy schedule of meetings. The idea of Padua Literary *Osterie* was that of creating a meeting point for culture that mixed the taste and aesthetics of good food with a discussion on male or female authors and their work. The meetings always started at 6.30 pm. First the same authors or critics presented a book, then there would be a usually lively debate and finally they tasted local food. The literary *Osteria* became an important place in the construction of the local identity of a territory through its memory. Literary *Osterie* were free, without any previous booking. With its university tradition, Padua had already combined food, books and culture in the past. Significantly, the old university was born in the building of a former medieval *Osteria*. Female writers were present and used their memory and personal inspiration as the poetic or narrative content of their works.

*Key words:* memory, territory, witness, identity.

Con questo articolo desidero far conoscere un'iniziativa culturalmente molto interessante che si è svolta in alcune osterie della città di Padova e della sua provincia per quattro anni consecutivi, dall'autunno del 2001 alla primavera del 2005. La promotrice di questa iniziativa è stata l'allora Assessore alla Cultura, alle Politiche sociali, alle pari Opportunità e alle Relazioni internazionali della provincia di Padova, Vera Slepj, una figura di grande impegno sociale e politico, psicologa, psicoterapeuta, giornalista e scrittrice, sempre con un occhio di attenzione alle donne e all'universo femminile.

## 1. OSTERIE E CULTURA A PADOVA

La città di Padova, con la sua tradizione universitaria, già in passato aveva visto l'abbinamento di cibo, libri e cultura, come testimonia il fatto che l'antica Università, era andata prendendo corpo proprio negli ambienti di un'ex Osteria medioevale: l'osteria del Bò. Benché il 1222 sia l'anno riconosciuto come

anno della sua fondazione, in quanto resta testimonianza della registrazione di una regolare organizzazione universitaria, lo studio e la ricerca presso l'Osteria del Bò si erano sempre più consolidati già nel corso degli anni precedenti. Molto prima del 1222, infatti, studenti e professori dell'Università di Bologna si erano andati trasferendo a Padova al motto di "Universa universis patavina libertas", trovando nello spirito nuovo della città Comunale quella libertà di espressione e di cultura che Bologna non aveva. "Un esodo di professori e studenti allontanatisi da Bologna per «le gravi offese ivi arrecate alla libertà accademica e per la inosservanza dei privilegi solennemente garantiti a docenti e discenti»"<sup>1</sup> Sarà proprio all'Università di Padova che, il 25 giugno 1678, Elena Lucrezia Corner Piscopia si laureerà in filosofia, divenendo così la prima donna laureata al mondo, anche se avrebbe desiderato laurearsi in teologia, materia in quel tempo non ancora consentita allo studio delle donne. Leggere la vita di Elena Lucrezia Corner Piscopia lascia, però, un po' di amaro in bocca.

Fu a lungo considerata, da parte dei familiari, un fenomeno da esibire, donna erudita in grado di sciorinare dissertazioni filosofiche e dialogare in latino. Solitudine circondata da stupore, la sua, fatta di doti intellettuali eccezionali in un corpo di donna. Ma per la Piscopia non furono strumento d'affermazione della dignità femminile, né del diritto a competere con gli uomini in campo intellettuale. La sua laurea non fu che uno spiraglio immediatamente richiuso, tanto che solo nel 1732 in Italia si laureò un'altra donna, Laura Bassi. (Università degli studi di Padova, <http://www.unipd.it/elena-lucrezia-cornaro-piscopia>).

Purtroppo Elena Lucrezia Corner Piscopia non poté mai beneficiare del vivace scambio intellettuale all'interno delle Osterie del suo tempo, sia a causa del suo status sociale patrizio, sia in quanto donna. Ciò che non fu consentito a Elena Lucrezia sarà, piano piano, nel corso dei secoli, consentito ad altre donne: colte, intellettuali, mentalmente vivaci e dinamiche, testimoni dei tempi in cui sono vissute, come le autrici invitate tra il 2001 e il 2005 a

---

<sup>1</sup> Questa citazione, riportata nella sezione informatica dedicata alla storia dell'Università di Padova, ci fa capire quanto fosse vitale lo spirito di libertà intellettuale che solo un Comune medioevale poteva offrire.

confrontarsi con lettori, pubblico e critica all'interno delle Osterie Letterarie padovane. Incontri culturali e socializzanti in luoghi che fondessero assieme il gusto e l'estetica della buona tavola con il ritrovarsi a parlare assieme a un autore o un'autrice ed alle sue opere.

## 2. NUOVE OSTERIE LETTERARIE

Dall'autunno del 2001 alla primavera del 2005 molte osterie e locali della città di Padova e della sua provincia hanno fatto rivivere ai loro avventori l'emozione di poter parlare a tu per tu con un autore o un'autrice. Caratteristica delle Osterie letterarie era la gratuità dell'evento, non soggetto ad alcuna prenotazione. I locali erano scelti con cura e i gestori dovevano riempire un questionario che l'ufficio dell'Assessore provinciale alla cultura sottoponeva loro. Nel questionario dovevano essere indicati l'anno di avvio del locale, una sua breve storia, eventuali gestori o avventori illustri, episodi significativi, aneddoti e curiosità legati alla memoria del locale, piatti tipici e specialità, vini proposti o suggeriti<sup>2</sup>. L'iniziativa si snodava tra l'autunno e la primavera di ogni anno, dai mesi in cui incominciava il freddo ai mesi in cui l'inverno lasciava il posto alla primavera: la parte dell'anno in cui era piacevole ritrovarsi al tepore del camino di un'osteria, annusando il profumo che usciva dalla cucina e facendosi venire l'acquolina in bocca al pensiero dei piatti semplici, ma gustosi che l'oste proponeva. Tutte le serate avevano inizio alle ore 18,30. Si cominciava con la presentazione di un libro condotta dagli stessi autori o autrici, seguiva un dibattito in genere molto animato in cui i presenti facevano domande, commenti, osservazioni, analogie con accadimenti personali e poi il dialogo continuava e si protraeva degustando i piatti tipici locali. L'idea era quella di un luogo di incontro culturale e socializzante; l'Osteria letteraria diventava così un luogo determinante nella costruzione dell'identità di un territorio, attraverso la sua memoria.

---

<sup>2</sup> Nella cartella-faldone *Osterie Letterarie* dell'Archivio della Provincia di Padova, gentilmente messami a disposizione dalla dott.ssa Roberta Zago dell'Ufficio Stampa, i documenti consultati evidenziano la grande cura e attenzione che era stata adoperata nella preparazione di ogni singola serata.



### 3. VERA SLEPOJ

A pensare e a tessere l'organizzazione delle Osterie Letterarie padovane dal 2001 al 2005 è stata, nella sua funzione di Assessore alla Cultura della provincia di Padova, la dottoressa Vera Slepj<sup>3</sup>, nome di rilievo nazionale per essere stata membro in numerosissime commissioni ministeriali e per essere editorialista in molti quotidiani e settimanali. Dal 1999, quando è stata nominata Assessore, Vera Slepj ha dato un taglio personale alla sua funzione, avvantaggiata della sua lunga esperienza di psicologa, di psicoanalista e dalla sua grande conoscenza di sofrologia medica<sup>4</sup>. Per questo motivo ritengo interessante soffermarmi sul suo libro *Legami di famiglia*, pubblicato l'anno precedente alla sua nomina e sui suoi libri *Le ferite delle donne*, del 2002, e *Le ferite degli uomini*, del 2004, pubblicati nel corso del suo mandato e proprio in coincidenza con l'organizzazione dell'iniziativa culturale delle Osterie Letterarie. Nel 2004, dal due all'otto marzo, l'Assessore Vera Slepj, dava il via anche ad un altro suo progetto: *la Settimana delle donne*, con incontri, convegni e spettacoli. È stata una gradita novità per la provincia di Padova.

#### 3.1. LEGAMI DI FAMIGLIA

In questo libro l'autrice analizza i numerosi aspetti dei legami che uniscono i singoli membri della famiglia. L'analisi dei sentimenti, delle passioni, delle paure, delle delusioni, delle aspettative, dei traumi e dei complessi, vengono sempre fatte risalire a quel determinante primo rapporto d'amore tra madre e neonato.

Fra la nascita e, all'incirca, il compimento di un anno avviene la costruzione del primo legame, quello con la madre o di chi ne fa le veci: esso costituirà la base del senso di fiducia, sicurezza o insicurezza in se stessi e negli altri. La capacità di affrontare serenamente le situazioni della vita e i rapporti significativi dipende dall'ambiente disponibile e

---

<sup>3</sup> Il cognome Slepj non è né un cognome veneto, né un cognome italiano: è il cognome ucraino del nonno Yosef, arrivato nel Friuli come prigioniero di guerra nel lontano 1917.

<sup>4</sup> La sofrologia medica elabora pratiche di rilassamento mentale che si basano sulla combinazione di parole e musica.

tranquillizzante che il bambino ha potuto sperimentare in questo periodo intorno a sé (Slepoj, 1998: 14).

L'autrice, già nell'introduzione al libro, prende in considerazione le modificazioni che la struttura familiare ha subito via via e di pari passo con i cambiamenti e l'evoluzione delle abitudini di vita. "Parlare oggi di famiglia può sembrare quasi obsoleto, come se si trattasse di una specie in via di estinzione, o di una notizia che non fa più scalpore, se non quando si tratta di evidenziare le aberrazioni e i drammi consumati al suo interno" (Slepoj, 1998: 9). A conclusione del libro l'autrice riporta cinque casi clinici da lei curati a testimonianza delle tesi precedentemente esposte. I casi riportati sono veri anche se, nel rispetto del segreto professionale, nomi e luoghi sono stati modificati. Interessante è il caso clinico di Giovanna che in famiglia si è sempre sentita una cenerentola, perché meno seducente e femminile delle sue cugine con le quali è sempre stata confrontata e dalle quali è sempre stata mortificata. Solo a cinquantadue anni, dopo una vita molto angosciata e un matrimonio fallito, riuscirà, grazie alla psicoterapia, "a costruirsi un'identità propria, autonoma dai familiari, superando il bisogno psicologico di essere valutata e di ricevere conferme [...] comprendendo che la bellezza dell'animo non è legata a quella del corpo e che spesso quest'ultima è uno schermo esibito per nascondere insicurezze" (Slepoj, 1998: 163).

### 3.2. LE FERITE DELLE DONNE E LE FERITE DEGLI UOMINI

Nel libro *Le ferite delle donne*, del 2002, l'autrice, percorrendo il solco lasciato dalle sofferenze femminili entra nell'animo delle donne. In questo mondo interiore scopre ed evidenzia con lucidità le cause della loro sofferenza e della loro infelicità, affermando che ogni donna ha una ferita da nascondere e che, per esempio, il narcisismo e la seduzione nascondono una necessità di consenso o che la paura di essere abbandonate deriva dalla condizione storica di dipendenza da un marito. Afferma come, nonostante la lenta emancipazione femminile che piano piano si è fatta strada nei secoli passati e, nonostante l'indipendenza acquisita negli ultimi decenni del secolo scorso, la donna oggi deve ancora fare i conti con pregiudizi e consuetudini che la costringono a lottare

per ritagliarsi un'identità. È in queste lotte che le donne riportano ferite che esse, spesso, nascondono.

Nel libro *Le ferite degli uomini*, del 2004, l'autrice afferma che le ferite, quelle che lasciano cicatrici indelebili, incidono donne e uomini senza distinzione di sesso. Il libro è diviso in tre parti. Nella prima parte vengono presi in considerazione i modelli storici della maschilità dal guerriero e dall'eroe, fino ad arrivare all'uomo confuso dei giorni nostri. L'uomo del terzo Millennio deve fare i conti con una profonda crisi d'identità e confrontarsi con qualcosa di radicalmente nuovo: la necessità d'interrogarsi su se stesso. Ecco così aprirsi in modo irrimediabile la cosiddetta "questione maschile", che dischiude un universo di problematiche, di dubbi, di inquietudini di fragilità che prendono il posto delle sicurezze di un tempo (Slepoj, 2004: 10)<sup>5</sup>.

Nella seconda parte, partendo dall'analisi delle caratteristiche psichiche dell'identità maschile, l'autrice affronta i temi dell'aggressività, del senso di potenza, dell'idea che la razionalità sia una virtù maschile e finisce per interrogarsi se esistano davvero nuovi sentimenti maschili. "Gli uomini hanno infatti enormi difficoltà a rinunciare all'identificazione con il tradizionale stereotipo maschile, anche nel momento in cui questo si rivela inefficace e svuotato di senso (Slepoj, 2004: 208). La terza parte del libro riporta le testimonianze di uomini molto noti nel mondo della cultura e della politica che hanno accettato di raccontare se stessi e le loro ferite.

#### 4. MANUELA POMPAS

Tra il novembre del 2002 e il febbraio 2003 ventitré sono state le Osterie coinvolte nell'iniziativa Letterarie. La presenza femminile in esse è stata di solamente tre autrici su un totale di

---

<sup>5</sup> L'autrice spiega che "l'analisi delle ferite di ieri e di oggi, ci può forse aiutare a capire meglio i passaggi dal vecchio uomo a una o più nuove identità maschili e a individuarne i tratti. Non vale la pena guardare a questi cambiamenti con pessimismo, con rimpianto o con spirito revanscista. Se gettiamo lo sguardo al di là delle inquietudini, si può intravedere il profilarsi di una identità maschile meno granitica e unilaterale, ma non per questo più debole." (Slepoj, 2004: 17).

ventitré autori invitati al confronto con il pubblico<sup>6</sup>. Una delle autrici invitate è stata Manuela Pompas<sup>7</sup>, giornalista e scrittrice, considerata una grande studiosa nel campo della ricerca psichica. Ha indagato e divulgato le tecniche legate alla psicologia quali il rilassamento, l'ipnosi e la visualizzazione. Ha diffuso anche i suoi studi nel campo della medicina olistica, delle cure naturali, dell'omeopatia e dell'agopuntura, tenendo sempre presente l'importanza della conoscenza profonda dell'individuo. I suoi libri sono frutto di una sperimentazione personale dei temi indagati e il suo scopo di scrittrice non è quello di sollevare sensazione, ma di cercare di dare degli orientamenti affinché i suoi lettori scoprano il loro mondo interiore e trovino la via del benessere. Il dibattito con il pubblico delle Osterie letterarie che ha tenuto nell'Osteria "I Frutteti" di Monselice, in provincia di Padova, il cinque febbraio 2003, è stato vivace, coinvolgente e molto partecipato. Fortemente sentito è stato il tema dello stress riguardo al quale l'autrice aveva in cantiere un libro di cui ha fatto molte anticipazioni ai presenti.

Di solito si tende ad attribuire lo stress al lavoro, alle frustrazioni, ai dispiaceri, alle pressioni quotidiane e alla vita frenetica che ci sovraccarica di stimoli, oppure al nostro partner, al datore di lavoro, a nemici o rivali che ci prevaricano, insomma sempre a cause esterne. In realtà salvo qualche caso limite, la causa principale di ogni disagio rimaniamo noi stessi, con le nostre abitudini sbagliate o vissute come automatismi, la cattiva gestione delle emozioni, le ferite antiche mai sanate, insomma il nostro mondo interiore, i problemi psichici non risolti, i valori esistenziali da rivedere (Pompas, 2007: 125).

## 5. MARIA MADDALENA FELLINI

Tra l'ottobre del 2003 e l'aprile del 2004, per il terzo anno consecutivo, l'iniziativa delle Osterie Letterarie è continuata,

---

<sup>6</sup> Tra gli autori invitati spiccava Tino Minetto (1918-2009), padovano illustre, autore di prosa, di poesia, di testi storici e didattici, che in quell'occasione ha proposto letture e dibattito del suo libro *Per farmi compagni* (Minetto, 1992).

<sup>7</sup> Il suo cognome deriva da Ponepax: mette pace. Benché sia nata a Milano, annovera tra i suoi antenati greci e spagnoli che hanno fatto arrivare fino a lei un profondo senso della mediterraneità.

coinvolgendo ventiquattro esercizi in un corposo calendario di appuntamenti con autori veneti e internazionali<sup>8</sup>. La presenza femminile in esse è stata di sei autrici su un totale di ventiquattro autori invitati al confronto con il pubblico. Il quattro dicembre 2003, nel locale “Alla Stazione” di Campodarsego, in provincia di Padova, Maria Maddalena Fellini, sorella di Federico Fellini, ha presentato il suo libro *A tavola con Fellini. Le grandi ricette della cucina romagnola*, uscito, in prima edizione, nello stesso anno. La cucina, infatti, ed in particolare quella emilano-romagnola aveva da sempre suscitato nel grande regista la stessa passione che aveva per la cinematografia.

In questo libro vi do le ricette di casa mia: ripetute tante volte, e perciò sicure nel risultato. Provengono dai quaderni delle nonne da prima ancora, forse ogni generazione ha apportato qualche variante, qualche tocco diverso... ma, chissà! Io ricordo i piatti dell'infanzia con un che di favoloso. Eravamo in tanti, nei pranzi di famiglia, era bello mangiare e ancora più bella era l'atmosfera che regnava intorno al cibo. Mi pare che ci fosse più poesia, anzi ne sono sicura (Fellini, 2003: 15).

Le prime venti pagine del libro contengono quasi esclusivamente fotografie di famiglia del grande regista, momenti di vita vissuta accompagnati sempre dalla presenza di buoni piatti. E' la cucina la vera protagonista del volume che riporta molte ricette spiegate in modo preciso, con particolare riferimento a quelle amate da Fellini. Simbolo della cucina emilano-romagnola è la tipica piadina<sup>9</sup>, “C'è chi la vuole sottile, e un po' bruciacciata in superficie, chi invece più alta e poco cotta. Morbida e profumata, è comunque ideale col prosciutto, col

---

<sup>8</sup> Dalla consultazione della cartella-faldone *Osterie Letterarie pergole e caminetti* dell'Archivio della Provincia di Padova, anch'essa messa gentilmente a disposizione dalla dott.ssa Roberta Zago dell'Ufficio Stampa, ho riscontrato due novità rispetto all'anno precedente: la scelta di osterie con la pergola o con antichi caminetti e la dimensione internazionale della rassegna.

<sup>9</sup> La piadina o piada, come si legge nel libro, si prepara con farina, sale, acqua, strutto o olio. Azzima e schiacciata viene cotta in modo non omogeneo su una piastra rovente che la rende inimitabile nel sapore. Va servita caldissima, appena fatta, e si accompagna bene con tutto ciò che si vuole. E' antipasto, spuntino, merenda, rompi digiuno, cibo di tutte le ore.

formaggio, con le erbe... Nella versione ripiena, diventa crescita: rustico e saporoso” (Fellini, 2003: 20). Di ricetta in ricetta, dai primi piatti alle carni, dalle frittate agli insaccati, dal pesce alle verdure, dai dolci ai budini, il libro è un’occasione per rivivere le emozioni che hanno accompagnato il grande maestro cinematografico nella regia dei suoi capolavori dove spesso, la cucina, ha avuto una parte rilevante, come per esempio in *Amarcord*, in *8 e 1/2* e in *Boccaccio '70*. Anche al suggerimento dei vini sono dedicate varie pagine. Tra i vini rossi D.O.C. sono ricordati il Sangiovese di Romagna, il Barbarossa di Bertinoro e il Terra del sole<sup>10</sup>. Tra i vini bianchi D.O.C. sono ricordati l’Albana di Romagna, il Trebbiano di Romagna e il Pagadebit<sup>11</sup>. Tra i vini da dessert sono ricordati l’Albana spumante e il Canina<sup>12</sup>. All’inizio del libro due pagine sono dedicate a descrivere gli utensili e le attrezzature per tutti i lavori di cucina.

## 6. ELISA BENVIGNÒ ORTU

Sempre nel corso del terzo anno dell’iniziativa, nella primavera del 2004, un’altra Osteria della provincia di Padova, il Cason delle Sacche, di Codevigo, nel territorio della Saccisica<sup>13</sup>, ospitava, la poetessa Elisa Benvegnù Ortu che divideva la serata con Tino Minetto, unico autore ad essere stato invitato due volte

---

<sup>10</sup> Nel libro questi vini sono descritti con attenzione: il Sangiovese di Romagna ha un colore rubino brillante, profumo fiorito e buon equilibrio armonico; il Barbarossa di Bertinoro ha un colore granato bouquet elegante con sentore di rosa e viola, sapore asciutto e generoso; il Terra del sole è il vino contadino per eccellenza, di colore rosato è da bere giovane e fresco ed ha un gusto asciutto, ruvido e robusto (Fellini, 2003: 28).

<sup>11</sup> L’Albana di Romagna si trova nelle varianti secco, amabile e spumante; il Trebbiano di Romagna generalmente secco, di colore paglierino è sapido e allegro; il Pagadebit è un bianco delicato dal piacevole aroma fruttato (Fellini, 2003: 94).

<sup>12</sup> L’Albana spumante si trova nelle varianti amabile e secco, il sapore è franco e vellutato; il Canina ha un colore viola melograno e un sapore dolce d’uva matura, leggermente acidulo (Fellini, 2003: 128).

<sup>13</sup> La Saccisica è un territorio della parte meridionale della provincia di Padova, esteso in buona parte sotto il livello del mare, in cui da secoli gli uomini hanno lottato per strappare la terra alle inondazioni e alle paludi. Prende il nome dal comune più grosso della zona: Piove di Sacco, città natale di Diego Valeri.

agli eventi delle Osterie Letterarie e che, in quell'occasione, presentava il poemetto dialettale *I peccati de Bertin Segúro*<sup>14</sup>.

Elisa Benvegnù Ortu è nata proprio nel cuore della Saccisica, a Pontelongo; per molti anni è stata conduttrice radiofonica e direttrice dei programmi di Radio Base 101, un'emittente locale molto ascoltata in tutta l'area regionale. Ha fatto parte per più di due decenni e ha curato molte iniziative culturali del Gruppo Letterario Formica Nera. Molte delle opere che ha presentato all'Osteria Cason delle Sacche, sono contenute nei Quaderni di Poesia del Gruppo Artisti della Saccisica. In particolare, nel quaderno n°12 del 2001, è contenuta la lunga e significativa poesia *Nuvole*<sup>15</sup> che ha in se molti dei temi poetici ricorrenti nell'autrice. Nella presentazione del quaderno si legge:

Con Elisa Benvegnù Ortu si entra nel regno del travaglio più profondo, con versi, lessico, costruzioni di alto valore icastico, che rendono particolarmente incisiva e penetrante la comunicazione. Una poesia di sofferto lirismo contaminato da una forte inclinazione per l'onirico che fa travalicare i confini della vita di tutti i giorni (Gruppo Artisti della Saccisica, 2001: 5).

Elisa Benvegnù Ortu è stata anche referente, per il Gruppo Artisti della Saccisica, nel Forum delle Associazioni Femminili,

---

<sup>14</sup> Maurizio Casagrande, insegnante, critico e scrittore padovano, cita l'opera di Minetto e la riporta, a stralci, in due sue antologie: " Il poemetto possiede una freschezza sorgiva che consente di attribuire al suo autore uno spazio preciso, per quanto ridotto, nel panorama della poesia di questo scorcio di secolo nel solco della tradizione in dialetto, senza tacere il fatto che il poemetto possiede un valore aggiunto del tutto speciale che ne fa quasi un saggio di archeologia della cultura e del linguaggio per il paziente lavoro di ricostruzione sulla parlata dei braccianti della Saccisica nel tardo ottocento (Casagrande, 2006: 186)". "Alla scrupolosa fedeltà della ricostruzione storica, l'opera unisce altri pregi, quali l'umana adesione del poeta alle vicende degli umili anche grazie al regresso al livello socioculturale dei personaggi (Casagrande & Vercesi, 2014: 79)".

<sup>15</sup> In questa poesia l'autrice vorrebbe un dialogo con le nuvole, ma non ottenendo risposta chiede loro di essere almeno ascoltata: " ...Draghi del cielo ascoltate / forse il vostro andare mutevole / incanta l'amore che legge / nelle vostre figure, presagi..." (Gruppo Artisti della Saccisica, 2001: 20).

coordinato dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Padova durante il mandato di Vera Slepj.

## 7. CONCLUSIONE

Ecco che, questo breve percorso attraverso alcune presenze femminili nelle Osterie Letterarie, mi riporta a Vera Slepj, l'ideatrice e la sostenitrice di questo fenomeno culturale conclusosi con la cessazione del suo mandato.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archivio della Provincia di Padova, cartella-faldone "Osterie Letterarie pergole e caminetti" anno 2002- 2003-2004.
- Archivio della Provincia di Padova, cartella-faldone "Osterie Letterarie" anno 2004/2005.
- Casagrande, M. (2006) *In un gorgo di fedeltà. Dialoghi con venti poeti italiani*. Rovigo, Italia: Edizioni Il Ponte del Sale.
- Casagrande, M. & Vercesi, M. (2014), *Un altro veneto. Poeti in dialetto tra Novecento e Duemila*. Roma, Italia: Edizioni Confine.
- Fellini, M.M. (2003) *A tavola con Federico Fellini*. Roma, Italia: IdeaLibri S.r.l.
- Gruppo Artisti della Saccisica. (2001). *Quaderno di Poesia n°12*. Piove di Sacco, Italia: Edizione Tiozzo.
- Minetto, T. (1996). *I peccati de Bertin Segúro*. Padova, Italia: Green House.
- Minetto, T. ( 1992). *Per farmi compagnia*. Padova, Italia: Edistampa.
- Pompas, M. (2007). *Stress, malattia dell'anima*. Milano, Italia: Edizioni Tecniche Nuove.
- Slepj, V. (2004). *Le ferite degli uomini*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Slepj, V. (2002). *Le ferite delle donne*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Slepj, V. (1998). *Legami di famiglia*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Università degli studi di Padova, Recuperado de <http://www.unipd.it/universita/storia-valori/storia> [data di consultazione :26/02/2017].
- Università degli studi di Padova, Recuperado de <http://www.unipd.it/elena-lucrezia-cornaro-piscopia> [data di consultazione :28/02/2017].



TRASFORMAZIONI CULTURALI E SOCIALI  
DELL'ITALIA ANNI '70 NEI RACCONTI E MEMORIE  
CULTURAL AND SOCIAL CHANGES IN ITALY  
IN THE 1970S: STORIES AND MEMORIES

Paola POPULIN

*Università di Roma 2 Tor Vergata*

*Riassunto:* La relazione intende ripercorrere un periodo particolarmente intenso della storia italiana: il conflitto tra una linea conservatrice molto forte e le esigenze di rinnovamento sociale che generarono negli anni '70 conflitti ideologici e scontri talora anche violenti. Il ruolo che la donna occupa in tale fase storica diviene particolarmente significativo: tra l'affermazione del femminile e la partecipazione attiva alla politica le donne raccontano e creano un mondo nuovo. La storia intensa di quegli anni rivive non solo nelle parole di scrittrici notissime, ma anche nella memoria trasmessa oralmente di chi ha vissuto tra lotte femministe, lotte per la conquista di diritti civili e lotte politiche.

*Parole chiave:* anni '70, femminismo, diritti civili

*Abstract:* This speech talks about a very intense period of Italian history: the conflict between a very strong conservative line and the will of social renewal created ideological conflicts and sometimes violent clashes in the 1970s. The role that woman occupies in this historical phase becomes particularly significant: women's claim and active participation in politics allow women to tell and create a new world. The intense story of those years lives not only in the words of famous writers, but also in the oral memory of those who lived between feminist struggles, struggles for the conquest of civil rights and political struggles.

*Keywords:* 70s, feminism, civil rights

Forse per il sole, forse per il caldo o quello che mi bruciava dentro ma l'estate del 1973 fu per me decisiva per tale trasformazione. Saranno stati pure i pianeti del mio cielo astrale ad avere avuto una particolare configurazione predisponendomi al cambiamento, alla ricerca, alla rivoluzione, perché da quel momento cominciai il mio esodo, come si diceva allora il trip o, come si dice oggi, il "transito" dall'alienazione alla realizzazione. Visto dalla terra invece, più vicino a quel suolo su cui sudavo, il cielo appariva denso di nubi e carico di turbolenze. Mi spremerevo le meningi per trovare la maniera di sopravvivere in una realtà che sentivo profondamente ostile, in un mondo in cui mi sentivo fuori posto, inadatto, sbagliato, diciamolo pure "diverso". Mi sentivo costretto in un ambiente chiuso, finito e definito, che mi provocava una soffocante sensazione di claustrofobia sociale e culturale. (Porpora Marcasciano, *AntoloGaia*)

Queste parole sembrano rispecchiare il sentimento comune di quegli anni: la percezione di uno spirito nuovo, che avrebbe portato di lì a poco ad un rinnovamento profondo della società e ad un sovvertimento della mentalità comune. Non occorre ricorrere a teorie sociologiche o a trattati per riconoscere un pensiero condiviso in quegli anni: i racconti di chi li ha vissuti costituiscono materia utile a ricostruire le linee generali del pensiero tanto quanto qualsiasi testo di riferimento storiografico.

Proprio questo carattere, ossia la preponderanza di una memoria orale, è la peculiarità del racconto di quegli anni. Se infatti si ripercorre la bibliografia dell'epoca relativa a movimenti e gruppi, è evidente come spesso il racconto non viene mediato ma è quasi uno scritto in presa diretta, più simile alla scrittura di un documentario, indipendentemente dalla fase o dal momento di redazione. Poca mediazione dunque e il racconto procede nell'ottica di una cronaca.

Ciò è evidente in gran parte delle pubblicazioni italiane dell'epoca, e in particolare a quelle legate ai movimenti femministi: gli scritti collettivi rappresentano una parte essenziale della documentazione dell'epoca e proprio in questi la logica della rielaborazione del testo non lascia da parte quella della modalità "in presa diretta" del racconto. Si vedano ad esempio gli scritti pubblicati da Rivolta Femminile, le raccolte

e le narrazioni dei “lavori in corso” dei movimenti femministi italiani e soprattutto romani<sup>1</sup>: in essi vi sono contenuti manifesti, testimonianze, scritti teorici in un unico corpus che possa essere inteso anche come una “guida all’uso” e un orientamento per chi volesse osservare da vicino le attività dei gruppi. Molti dei documenti delle attività del femminismo italiano e romano sono conservati, a cura di “Archivia” presso la Casa Internazionale delle Donne a Roma. Il repertorio fotografico di archivio è un momento essenziale per la comprensione non solo delle attività, ma anche per il fatto che la narrazione per volti e momenti procede sempre accanto a quella di parola. Del resto anche la tipologia di diffusione delle informazioni e dei precetti teorici del gruppo tramite volantino, ciclostilato in proprio, dimostra quell’immediatezza connaturata ai movimenti, che spesso si trovavano ad essere in evoluzione spontanea fondata su una struttura aperta e considerata in continua espansione. Accanto dunque alla nascita di case editrici destinate alla pubblicazione di opere scritte da donne, di scrittrici riscoperte dopo periodi di oblio e di librerie incontro per studi e pubblicazioni di genere<sup>2</sup>, i movimenti femministi in Italia possono contare su una vasta e varia documentazione di archivio, non sempre nota.

Analogo discorso può essere fatto per le testimonianze relative ad altri movimenti nati negli anni '70 del '900, quali quelli per l’affermazione dei diritti LGBT e in particolare transgender.

In Italia la situazione della nascita e sviluppo dei movimenti LGBT è meno complessa e articolata di quella dei movimenti femministi. Molto infatti si è concentrato attorno ai movimenti che portarono nel 1982 alla fondazione del MIT<sup>3</sup> di Bologna, che conserva tuttora, nella sede di via Polese, una importante documentazione d’archivio. Le parole che aprono questo intervento sono quelle della presidente del MIT Porpora Marcasciano, che ha contribuito a conservare e diffondere la memoria storica del movimento. La ricca documentazione fotografica si alterna ad una produzione scritta che tiene conto

---

<sup>1</sup> Per tutti ad es. Lonzi (1978) e AA.VV ( 1976).

<sup>2</sup> Nel 1975 nascono la casa editrice La Tartaruga e La Libreria delle donne.

<sup>3</sup> Movimento Identità Transessuale.

delle memorie e del racconto autoptico, in una sorta di biografia collettiva in cui la storia personale si innesta in un mutamento delle prospettive nella società internazionale ma soprattutto italiana. Dalle pagine sui social (FB, ad es.) agli spettacoli conferenza<sup>4</sup>, Porpora continua la sua attività sottolineando quanto il valore della memoria sia rafforzato dalla trasmissione orale che aumenta il valore della testimonianza unitamente all'immagine documentaria. Un sistema comunicativo che oggi come allora è volto a giungere al maggior numero di persone e a coinvolgere la dimensione emotiva di quello che può essere definito spettatore. Il testo chiave che racconta questa evoluzione è il già citato *AntoloGaia*, particolarmente significativo è il racconto del '77: massima confusione, tutto si rinnova, ridefinendosi (Marcasciano, 2014: 92-102).

La bella prefazione di Laura Schettini pone in rilievo come *AntoloGaia* sia “una narrazione biografica del percorso che dalla provincia meridionale porta alla grande città, [...] dalle domande e dai dubbi personali arriva alla dimensione politica e collettiva” (Marcasciano, 2014: 20).

Se infatti si sposta lo sguardo dai movimenti delle grandi città a quelli generatisi nelle città più piccole, nelle realtà provinciali, si possono constatare alcuni fenomeni e dati significativi. Innanzi tutto ogni fenomeno si colloca in una sorta di realtà intermedia tra la grande città, piena di fermenti innovatori e il piccolo paese, lontano da ogni sentore rivoluzionario. Non a caso, come si diceva poco prima, il racconto di *AntoloGaia* parte da un ambientazione di piccolo paese del Sud per approdare alla realtà romana, da un liceo antico ad una università, quella di Roma, dove si concentrava, negli anni '70, ogni novità. Nella città di provincia le due tendenze, verso il vecchio e verso il nuovo, coesistono, in una relazione dialettica tra loro e continuamente in tensione.

Tra le città di provincia che possono essere più significative ed esemplari c'è Latina, città del Lazio vicino Roma. Città nuova, fondata nel 1932, cerca la sua identità tra il modello romano, che esercita una attrazione costante, e il modello di una piccola e

---

<sup>4</sup> A luglio sarà in scena a Bologna *Il Sogno e l'Utopia. Biografia di una generazione*. Un monologo di e con Porpora Marcasciano.

tranquilla città di provincia, sufficientemente ricca e borghese, come nella natura di molte città italiane che però, differenza di questa, hanno molta storia alle spalle. Entrambi i modelli, influenti su tale tipo di città di provincia, ne determinano la natura che risulta quindi complessa e pertanto particolarmente interessante laddove il contesto storico e sociale la metta davanti a questioni nuove e travolgenti.

Come in quasi tutte le città italiane, anche a Latina gli anni '70 portarono il loro spirito di novità e per comprendere meglio si possono prendere come esempi anche qui due realtà: il movimento femminista e la realtà transgender, raccontate attraverso memorie orali e raccolte in due tipologie editoriali diverse: il quaderno e il documentario.

Parte delle testimonianze di quell'epoca e relative all'attività dei gruppi femministi di Latina sono state pubblicate in due quaderni editi dal Centro Donna Lilith e redatti dal Gruppo di lavoro sulla Memoria: *Luglio 1976... Le donne raccontano e Il filo della Memoria. 1976-1986*.

Tra la fine del 1975 e il 1976 Latina, più che ogni altro luogo, è coinvolta in uno degli episodi più atroci del periodo: l'omicidio del Circeo. Un episodio brutale, in cui tre giovani torturarono per 36 ore due ragazze uccidendone una e riducendo in fin di vita l'altra. Latina fu in primo piano, non solo perché il delitto avvenne lì, ma perché fu la sede del processo, tenutosi tra giugno e luglio '76.

Fu proprio questo elemento che spinse le donne di Latina, già attive in gruppi femministi, a partecipare al processo e a riconoscersi come corpo unico. Già alcune donne all'inizio degli anni '70 appartenevano a gruppi militanti di Latina, quali Lotta Continua e P.d.U.P.; erano donne di età ed estrazione diverse: alcune intorno ai trent'anni e con la famiglia, altre studentesse di liceo o università, insegnanti, casalinghe, impiegate. Il ruolo delle studentesse universitarie fuori sede fu quello determinante per i contatti esterni, che portarono la consapevolezza del movimento nazionale anche in provincia.

L'esperienza del femminismo romano influì con modalità diverse sulla comunità di provincia e sui movimenti femministi

autoctoni. Il mondo romano<sup>5</sup> si articola in una pluralità di espressioni e modalità subordinate alle realtà in cui si realizzano: centro e periferie, quartieri più o meno popolari e utenza diversificano le esperienze femministe così come si articolano in modo differente le espressioni dell'attivismo politico, tra teatro, collettivi di quartiere, gruppi di autocoscienza. Elemento caratterizzante e comune resta però il forte impianto politico del movimento e delle sue ramificazioni, comprese le frange “dissidenti”. Un modello che certamente influì su quello della provincia, e che venne percepito nella sua unità e non nella sua molteplicità. Non era possibile infatti in provincia una frammentazione eccessiva del movimento, dal momento che la coscienza del gruppo arriverà solo dopo il contatto con i gruppi romani e dopo la partecipazione al processo per il delitto del Circeo.

Arrivarono tante donne da fuori, soprattutto da Roma, (...) le abbiamo ospitate a dormire nelle nostre case. Ho ospitato a dormire con me nel mio letto matrimoniale una donna di Roma, mentre mio marito dormiva con i bambini”<sup>6</sup> “Per noi fu un impatto forte il confronto con loro. Ci rinfacciavano la nostra politica con i maschi.

Quello che emerge dalle testimonianze raccolte oggi è il ricordo di un rapporto di quasi sudditanza nei confronti delle “donne di Roma” ravvisabile anche in quella forma di venerazione che obbliga all’offerta del letto migliore all’ospite di riguardo. “io vivevo un clima di condivisione, sentivo di non essere in sintonia con le altre, ma anche un certo senso di “sudditanza” nei confronti delle donne del Collettivo romano di Pompeo Magno.”

---

<sup>5</sup> Come ben esemplificato nel ricco testo di Paola Stelliferi (2015).

<sup>6</sup> Le testimonianze contenute nel volume *Luglio '76, le donne raccontano*, sono antologizzate con il riferimento solo al nome proprio di ogni donna del gruppo. L’identificazione delle narratrici sarà svelata solo in coda, mantenendo così lo spirito originario del gruppo, in cui al singolo si sostituisce la collettività.

Una sensazione di inferiorità, dovuta forse ad un atteggiamento naturale della piccola e nuova città di provincia<sup>7</sup>, rispetto a ciò che avviene nella capitale e alle persone che vi abitano, sottintende il riconoscimento dell'aura di potere e importanza e l'implicita ingenuità di chi ancora non riconosce il proprio ruolo nell'ambito del movimento nazionale.

Mi ricordo che litigavamo, eravamo spesso in disaccordo con le compagne di Roma. Ci mettevano sotto pressione, facevamo fatica a star loro dietro. Insomma, riconoscevamo che il loro modo di essere donne forse non era come il nostro. Per noi tutto era nuovo. Ma quello che volevamo non era quello che volevano loro. Eravamo su due fronti diversi.

Relazioni difficili dunque, non solo relativamente a temi centrali quali la sessualità e l'essere donna, ma forse anche nell'ambito del riconoscimento di validità del proprio operato politico e femminista. Profonde differenze nei comportamenti pubblici e privati talora separano le donne, pur nella comune esperienza

[...] c'eravamo io, M.A. e qualcuna giovane come noi, e alcune del gruppo di Roma, che praticavano il lesbismo; mentre stavamo parlando, una di loro, un po' più "matura" d'età, se ne uscì dicendo rivolta a noi di Latina: "e voglio proprio sapere qual è l'ultima volta che avete fatto all'amore". Nessuna aveva il coraggio di rispondere: ci guardavamo tra noi, tra l'imbarazzo e un vago, molto vago senso di colpa. Come facevo a risponderle che per me era stata una mezz'ora prima? Quello che voglio dire è che alcune di loro pensavano di mettere in discussione le nostre scelte sessuali giocando la carta dell'emotività, tipo "partecipate ad un processo per stupro ed assassinio e avete ancora il coraggio di fare all'amore", con gli uomini ovviamente. Noi ci sentivamo attaccate, contestate anche sui livelli privati [...].

In effetti il fatto che il processo del Circeo sia stato fatto a Latina cambiò le sorti dell'attivismo femminista di provincia: attirò l'attenzione dei media nonché dei gruppi politici di altre

---

<sup>7</sup> Latina aveva allora poco più di 40 anni.

città e, ponendo il gruppo di Latina all'attenzione generale, contribuì a dare autorità all'attività finora svolta e al gruppo stesso e a stimolare tra le donne stesse di Latina una maggiore coesione, necessaria per autoaffermarsi nei confronti delle "sorelle più grandi" di Roma.

Durante il processo si verifica anche un altro evento degno di nota: la contrapposizione politica in città. Gli assassini del Circeo sono pariolini-fascisti, come furono da subito definiti concordemente con la classificazione di certa tipologia di borghesia senza limiti e controllo<sup>8</sup>.

rivedo il piazzale davanti al tribunale, dove noi eravamo schierate da un lato e i fascisti dall'altro. Ricordo la paura che ci potessero attaccare.' 'noi [...] tante, fuori dall'aula, sulla sinistra del piazzale. E i fasci a destra, che ogni tanto lanciavano battute nei nostri confronti.

Da un canto infatti l'essere percepite come un nemico conferisce una autorità ancora maggiore al gruppo, d'altra parte il gruppo stesso ritrova coesione

[...] Era una delle prime volte che mi trovavo fianco a fianco solo con donne, quindi tutto quello che si decideva era la messa in pratica di quel meraviglioso slogan del "partire da sé" [...] corpo e mente insieme. Sentivo che mi potevo fidare/affidare a loro, perché sapevo chi avevo vicina; la reazione che poteva avere una donna poteva essere uguale alla mia; era una delle prime volte che sentivo una sintonia anche di sentimenti, di emotività [...]

La memoria orale condivisa in questo caso ricostruisce e di sicuro sottolinea ciò che nella realtà immediata non era percepibile immediatamente: le fasi del processo infatti furono accompagnate da contestazioni continue che ebbero il merito di attirare sempre di più l'attenzione ma che in qualche modo coprirono il processo evolutivo del movimento che, come spesso accade, sarà percepito tempo dopo. È anche questo il ruolo dell'autocoscienza, del sé come del gruppo, che in questa

---

<sup>8</sup> Per questo, e i riferimenti sulla posizione di scrittori e intellettuali dell'epoca, si veda per tutti Pierangeli (2015: 15-39).



modalità di redazione non si è voluta smarrire ma si è voluta riproporre come comprensione del presente tramite il passato.

La struttura del secondo libro/raccolta edito dal Centro donna di Latina non abbandona la forma di “quaderno di memorie”, ma la rende ancora più accattivante servendosi di una impostazione strutturale e non solo grafica che simboleggia il legame fra le donne del gruppo. Si tratta infatti di un progetto dell’artista Monica Giovinazzi che ha voluto realizzare una scrittura in cui le molteplici voci delle protagoniste fossero unificate ma distinte, contrassegnando ognuna con caratteri di stampa diversi e un filo colorato invece del nome. Il filo è chiaramente elemento che riporta all’immagine classico-arcaica del femminile ma all’immagine di tessitura della tela si lega quella della tessitura di un percorso di vita divenuto collettivo proprio in quanto intrecciato e riproducibile. Riproducibile infatti è il modello di interpretazione di fatti ed eventi e la modalità di intervento sulle questioni più scottanti o fatti sconvolgenti – non fu solo il processo per i fatti del Circeo a vedere impegnate le femministe di Latina-, ma i modelli stessi sono aperti e traggono vantaggio dalle varianti come una persona trae vantaggio dall’esperienza di gruppo. Il racconto prosegue negli anni, e l’esperienza biografica è strettamente connessa a quella politica tanto che appare esserne dipendente.

La funzione della storia ripropone in questo caso il valore della testimonianza autoptica derivata dalla partecipazione non solo come registrazione di eventi, ma anche come processo di coscienza. Dopo la sentenza per il delitto del Circeo il gruppo delle donne sarà in prima linea tra i promotori della Legge di Iniziativa Popolare contro la violenza sessuale, che poi diverrà la Legge n.66 -“Norme contro la violenza sessuale”- solo nel 1996. Un percorso lungo, ma che iniziò conseguentemente all’attività svolta per il processo del Circeo e si estrinsecò in molteplici attività, non ultima la partecipazione al progetto del film documentario *Processo per stupro*, con la regia di Loredana Dordi, girato nel tribunale di Latina <sup>9</sup> durante un processo nel

---

<sup>9</sup> Trama: La diciottenne Fiorella denuncia per violenza carnale quattro uomini, tra i quali il suo datore di lavoro, Rocco Vallone: invitata alla sua villa per discutere della sua situazione lavorativa, viene sequestrata e violentata per un

1978. Come due anni prima, ci fu una partecipazione creativa che rese l'evento politico, nel senso di un evento che necessariamente riguardava tutta la comunità in un'ottica civile.

La storia dunque insegna, crea coscienza, crea modelli che possano essere un punto da cui iniziare di nuovo. È questo il senso delle parole di Porpora Marcasciano quando afferma: "I giovani di oggi hanno dei punti di riferimento. All'epoca questi non c'erano quindi ci si sentiva un po' come gli animali strani, ecco.."

Le parole sono riferite alla condizione in cui si poteva sentire un transessuale negli anni '70, dove, in una società che mutava, i parametri di riferimento erano tutti da individuare e strutturare. In effetti l'attività dei movimenti per i diritti LGBT inizia in Italia negli anni '70, Porpora fonderà nel 1979 il collettivo Narciso e il MIT sarà fondato nel 1982. Il breve racconto di Porpora nel documentario:

Il MIT è nato, come dire, ufficiosamente nel 1979 nacque con questa protesta clamorosa delle transessuali nella piscina pubblica a Milano. Nasce a Milano però immediatamente apre tutta una serie di finestre in altre città d'Italia: apre a Roma con la Roberta Ferranti, apre a Torino – una esperienza molto importante quella di Torino – con la Franciolini, Roberta Franciolini, apre a Firenze, con la Gianna Parenti, a Bologna con la Paola Stuni, tutto il percorso del MIT, ma anche altri percorsi hanno affiancato e sono stati sostenuti da tutti i gruppi e i partiti della sinistra più o meno radicale più o meno estrema. Della legge 164, tra i vari firmatari, tra quelli che l'appoggiavano c'era Mimmo Pinto, Lotta Continua, c'era il partito comunista con Giglia Tedesco. Diciamo che i radicali sono quelli che si sono spesi di più, ma non possiamo dire che era qualcosa di loro e di esclusivo perché non renderemmo merito alla storia

Nel 1978 andò in onda in seconda serata sulla RAI il documentario *C'era una volta un ragazzo (la vita di Romina Ceconi)* per la regia di Mauro Bolognini: fu un grande passo

---

intero pomeriggio. Interpellati, dapprima gli imputati ammettono con sufficienza i fatti, poi ritrattano negando tutto e accusando la parte lesa di rapporto mercenario. L'avvocato Tina Lagostena Bassi sostiene la difesa di Fiorella facendo leva sul senso di solidarietà fra le donne. (da <http://www.filmvtv.it/film/81108/processo-per-stupro/>)

avanti nella storia italiana delle questioni di genere e catalizzò l'attenzione su ciò di cui finora non si era parlato. Negli stessi anni i primi Pride (ufficialmente il primo fu quello del 1980 a Bologna, ma ci furono altri eventi nei due anni precedenti) rendono il fenomeno visibile e stimolano la fondazione di collettivi, gruppi e associazioni. Significativa l'attività di Leila Daianis con l'Associazione Libellula, a Roma dal 1998: gruppo di aiuto e sostegno e attività di volontariato.

Anche queste però sono attività legate ai movimenti nati e diffusi nelle grandi città. Nella città di provincia che, come si è visto prima, rimaneva distante da Roma pur essendone geograficamente molto vicina, la realtà è diversa e difficilmente nota.

La citazione di Porpora di poco fa è tratta non dai suoi testi, ma da una dichiarazione rilasciata per un documentario dal titolo *Nessuno è perfetto*. Il lavoro, nato da un'idea dello scrittore Antonio Veneziani e del regista Fabiomassimo Lozzi è stato concepito per portare alla luce una realtà di provincia completamente ignota a molti. La genesi del documentario, a cui ho partecipato personalmente, è stata lunga e complessa e le difficoltà maggiori sono state quelle, da parte del regista e sceneggiatori, di ottenere le interviste. Quest'ultimo è sicuramente un dato rilevante e significativo: una volta interpellate, le possibili testimoni si sono rifiutate o, dopo un primo assenso, si sono ritirate. In qualche caso con molta difficoltà sono riuscite a raccontare alcuni episodi e li hanno poi resi al pubblico con molte reticenze. Non tutte le testimoni poi sono riuscite a rivedere ciò che hanno raccontato, allontanandosi dalla storia che avevano contribuito a portare alla luce. Analizzando le storie singole e le testimonianze si è però giunti ad una conclusione, consona alle parole di Porpora citate sopra: manca una coscienza collettiva della condizione, il pensare se stessi e soprattutto riconoscersi come simili. Mancava infatti, nella vita al di fuori dei grandi movimenti, un punto di riferimento e ricostruire una storia che è rimasta a lungo ignota significa crearla al momento. Uno dei dati emersi spesso nelle interviste è la costante e profonda solitudine, dichiarata o non, e la difficoltà nelle relazioni. "Di noi si innamorano sempre uomini un po' particolari", afferma una delle testimoni, sottolineando come

nella vita quotidiana sia difficile affermare una identità e far sì che sia accettata e rispettata.

Ho una sorella che lavora in clinica San Marco e mamma ci aveva parlato per il fatto che io ero così, che mi piacevano gli uomini. Allora non so con chi, dottore, aveva parlato lei, e tutto, gli avevano proposto di farmi prendere 'sta cura che non so all'epoca quello che...la mentalità..non te lo so spiega'..però io questi ormoni praticamente li ho presi per un anno e mezzo, due. Un bel giorno me ne so' accorto: ho preso 'ste fiale qui, ho letto la posologia e tutto...erano ormoni maschili. Ho litigato co' mi madre, ho menato, ho messo le mani addosso a mi' sorella, ho fatto un casino.

La testimonianza di Andreas, non unica nel suo genere, sintetizza quanto potesse essere lontano dalla mentalità comune l'accettazione del transessuale e quanto possa essere stata comune l'idea che la femminilizzazione di un corpo maschile fosse solo una patologia che potesse in qualche modo essere curata. La percezione di sé, nel racconto delle testimoni, è legata alla relazione con il mondo esterno, con la famiglia, con i partner, con i colleghi di lavoro. Una esperienza profondamente sconvolgente quella della testimone Giorgiana: "Il giorno che mi sono presentata con la gonna in ufficio è successo un finimondo, e sono stata deferita alla corte costituzionale degli impiegati e ho dovuto andare a Roma a difendere la mia posizione, perché c'era il rischio anche del licenziamento".

Sembra quasi che quando si tratta di parlare di sé, non ci sia una esatta percezione della persona e dell'essere: il mancato interesse della comunità di provincia alle questioni delle identità di genere e in particolare al transessualismo hanno provocato una mancata identificazione e riconoscimento. Del resto la questione va ancora affrontata, oggi, in relazione al cambiamento di sesso: secondo le dichiarazioni delle testimoni, e soprattutto di Carmen Bertolazzi, presidente dell'Associazione Ora d'Aria, la questione della transessualità presenta notevoli difficoltà nonostante l'approvazione della Legge 164 dell'82 e il successivo D.lgs. 150 del 2011. Dichiara la Bertolazzi:

La legge come è declinata non mi piace. Non mi piace per un motivo molto semplice: perché permette ad una persona di essere riconosciuta nel suo sentirsi, nel suo viverci, soltanto se elimina dal proprio corpo gli organi riproduttivi. Perché dobbiamo obbligare le persone a scegliere quando magari non se la sentono, non possono o non vogliono scegliere.

E la stessa cosa Porpora Marcasciano:

Non era una legge che prevedeva o concepiva o immaginava il transito, l'esperienza trans ma partiva dal fatto che le persone sono o maschi o donne. Oggi c'è bisogno di una legge che riconosca il cambio del nome oltre che il cambio del sesso perché il problema vero e sentito in questo periodo per le persone transessuali è quello del nome che portano scritto sui documenti.

Dunque anche in questo ambito la strada è lunga, come lo è stata e lo è per il riconoscimento dell'identità di genere. A tale scopo la testimonianza, anche al di fuori delle manifestazioni ufficiali, detiene un ruolo di primaria importanza per attirare l'attenzione e dare avvio alla discussione. E la memoria orale, pur registrata nel suo dipanarsi al di fuori di una struttura organica e sistemata, pur nelle sue caratteristiche di contraddittorietà e molteplicità, assume un ruolo chiave per la successiva riflessione.

Se si pensa poi al fatto che le testimonianze raccolte per l'edizione del documentario *Nessuno è perfetto* sono ad oggi una delle rarissime testimonianze pubbliche –se non l'unica- sulla transessualità in una città di provincia come Latina, non si può fare a meno di considerare quella forma di trasmissione e di documentazione storica come essenziale per il processo di trasformazione della sensibilità collettiva, ora come avvenne in passato. Forme dunque di condivisione, di conoscenza e consapevolezza che sono fondamentali nella dimensione evolutiva della società, quandanche si tratti di testimonianze al di fuori di scritture ufficiali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1976). *Cronache del movimento femminista romano*. Roma: DONNITÀ.
- AA.VV. (2013). *Luglio 1976. Le donne raccontano*. Latina: Quaderni del Centro Donna Lilith.
- AA.VV. (2016). *Il filo della memoria 1976-1986*. Latina: Quaderni del Centro Donna Lilith.
- Lonzi, C. (1978). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- Marcasciano, P. (2014). *AntoloGaia*. Roma: ed. Alegre.
- Pierangeli, F. (2015). *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i 'mostri' del Circeo*. Avellino: ed. Biblioteca di Sinestesie.
- Stelliferi, P. (2015). *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei Collettivi di quartiere*. Bologna: Bononia University Press.
- Bolognini, M. (1978) *C'era una volta un ragazzo (La vita di Romina Cecconi)*. Dinamo film, Italia.
- Dordi, L. (1979). *Processo per stupro*. RAI prod. Italia.
- Lozzi, F. M. & Veneziani, A. (2013). *Regia Nessuno è perfetto*, Paola Populin per AR.PA. Film prod., Italia 2013.

LA POESIA DI LALLA ROMANO  
LALLA ROMANO'S POETRY

Daniel RAFFINI

*Università degli Studi di Roma La Sapienza*

*Riassunto:* L'opera poetica di Lalla Romano si compone di tre raccolte: *Fiore* (1941), *L'autunno* (1953) e *Giovane è il tempo* (1974). Il saggio analizza le tre raccolte poetiche, per poi soffermarsi su due aspetti specifici: da una parte il riuso personale che la poetessa fa della tradizione della poesia italiana e straniera, dall'altra la sempre maggiore tendenza all'immagine che si nota nelle riscritture delle poesie. Questo secondo aspetto si inserisce all'interno di una riflessione teorica che finisce per riguardare anche le opere in prosa. In questo modo si dimostrerà l'importanza della poesia nell'evoluzione della poetica della scrittrice, sia come luogo di elaborazione di temi che come luogo di riflessione sulla forma.

*Parole chiave:* Lalla Romano, Poesia, Immagine, Modelli, Poetica.

*Abstract:* Lalla Romano is the author of three poetry collections: *Fiore* (1941), *L'autunno* (1953) and *Giovane è il tempo* (1974). The essay aims at analysing these poetry collections and, then, focusing on two aspects: on the one hand, the personal reuse of the tradition of the Italian and foreign poetry, on the other hand the tendency to devote more and more attention to the image. The latter is part of a theoretical reflection of the poet, which is also connected to her prose texts. In this way, the importance of poetry for the evolution of Lalla Romano's poetic will be demonstrated, both as a place for elaboration of themes and as a place for reflection on formal issues.

*Key words:* Lalla Romano, Poetry, Image, Sources, Poetic.

## 1. INTRODUZIONE

Lalla Romano è conosciuta principalmente come autrice di romanzi. Tuttavia la sua attività letteraria inizia con una raccolta di poesie: *Fiore*, pubblicata nel 1941, quando Romano ha trentaquattro anni. Fino ad allora Lalla si era dedicata principalmente alla pittura, frequentando a Torino le scuole pittoriche di Felice Casorati e Giovanni Guarlotti. La letteratura e la poesia erano però già tra i suoi interessi, dal momento che si era laureata in Lettere a Torino con una tesi su Cino da Pistoia.

Dopo la prima raccolta di poesie Romano inizia a dedicarsi alla scrittura in prosa, pubblicando una lunga serie di romanzi che le valgono un posto da protagonista nel panorama letterario del secondo Novecento. Questa preponderanza della prosa ha però fatto sì che la sua poesia fosse messa in secondo piano da parte della critica. Al contrario, la poesia è attività primaria che la scrittrice porterà avanti per tutta la sua vita, fino alla sistemazione definitiva del corpus nella raccolta *Giovane è il tempo*. Inoltre, la poesia è luogo di elaborazione di idee e temi ed è utile per la comprensione dell'intera produzione di Romano. Dietro la poesia c'è – come vedremo – un discorso di poetica che si ripercuote anche sulla prosa.

Ciononostante, all'interno di un'attività letteraria vasta e di qualità come quella di Lalla Romano la poesia ha finito per perdersi, sommersa dal successo dei romanzi. Alcuni tentativi di rivalutazione della sua attività poetica si hanno a partire dagli anni Novanta, in particolare con la pubblicazione del primo volume del Meridiano dedicato alla scrittrice, che il curatore Cesare Segre decide di far cominciare proprio con le tre raccolte di poesie. Nel 2001 sarà lo stesso Segre a curare, questa volta per Einaudi, l'edizione delle *Poesie* di Lalla Romano. Rispetto al Meridiano, nell'edizione einaudiana Segre decide di pubblicare per intero *Giovane è il tempo* e di antologizzare le altre raccolte. La motivazione di questa scelta sta nella tipologia di scrittura di Romano. Molti componimenti risultano infatti gradualmente rielaborati tra una raccolta e l'altra, determinando un percorso variantistico fitto e interessante.

Si pone quindi un problema di come affrontare la produzione poetica di Lalla Romano, una questione posta già da Giovanni



Raboni nel 1994 durante un convegno dedicato alla scrittrice. Raboni, anch'egli poeta, si chiede se si debba considerare il corpus poetico di Romano rispettando l'ordine di apparizione delle raccolte (prospettiva diacronica) o accettare la stesura definitiva che l'autrice ci consegna con *Giovane è il tempo* (prospettiva sincronica). I due approcci, come ammette lo stesso Raboni, non sono in realtà contrapposti e possono coesistere. Quello che di certo non si può fare è ignorare del tutto le prime due raccolte. In primo luogo perché Romano, pur avendo riscritto molti dei componimenti di *Fiore* e *L'autunno* e avendogli dato una forma definitiva in *Giovane è il tempo*, non ha mai rinnegato quelle prime due raccolte; in secondo luogo perché il percorso della poesia di Lalla Romano da *Fiore* a *Giovane è il tempo* mostra il divenire del pensiero e della poetica dell'autrice attraverso le riscritture, le varianti, le poesie riprese e quelle abbandonate. Passando per *Fiore* e *L'autunno* capiamo insomma come Romano arrivi alla stesura definitiva di *Giovane è il tempo*, ma anche a molti scritti in prosa e teorici.

La riflessione teorica è un elemento centrale per Lalla Romano. La sua scrittura è frutto di una continua riflessione, che viene puntualmente messa su carta, esposta e offerta al lettore. Pare allora lecito interrogare questa grande mole di testi teorici per capire cosa intenda Lalla Romano per poesia. Essa si presenta prima di tutto come racconto dell'esperienza interiore dell'io. L'arte in generale e la poesia in particolare hanno una forte capacità testimoniale e il loro compito è quello di preservare la memoria individuale. È l'antico topos dell'arte come mezzo per vincere la morte e superare l'oblio, ma che la scrittrice interpreta in un'ottica del tutto personale e fortemente contemporanea.

Nell'estetica romaniana la poesia assume poi, rispetto alle altre arti, una funzione più specifica; essa rappresenta il mondo della possibilità:

La prosa è la lingua della comunicazione. Quando si deve comunicare con le parole si parla in prosa. La poesia non è comunicazione. Perciò la Dickinson dice: "Io vivo nella Possibilità". La casa della poesia è quella della possibilità. Cioè della libertà. La poesia può essere difficile da interpretare per il lettore. Infatti la poesia non va interpretata. Naturalmente

esistono anche delle scritture in versi, come i poemi epici che si possono anche narrare, che sono anche narrazioni: questa è un'altra specie di poesia. Ma la poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni (Romano, 1998: 33).

Più volte Lalla Romano torna sulla poesia come discorso diretto, come parola essenziale, un punto che – come vedremo – comporta un progressivo processo di purificazione del linguaggio e riduzione all'essenziale, che caratterizza il percorso poetico dell'autrice e le successive riscritture dei suoi componimenti.

## 2. IL CORPUS

L'attività letteraria di Lalla Romano prende avvio dalla raccolta *Fiore* del 1941, nella quale appaiono già i temi cari alla scrittrice. Possiamo descrivere *Fiore* come una storia d'amore in cui l'io rincorre la figura amata all'interno di un'ambientazione naturale scandita dal ritmo delle stagioni. L'io vive la propria esperienza in simbiosi con l'ambiente naturale, in quello che Segre ha definito un "paesaggio vissuto" (Romano, 1991: XIV). Una storia d'amore che si situa in un luogo incerto a metà strada tra il sogno e la realtà, tra gioie momentanee e un dolore persistente, in un'attesa dell'altro che nella maggior parte dei casi viene delusa. Sono temi che resteranno tipici della poesia di Lalla Romano, che gioca sempre sullo stare in mezzo, sulla compresenza di elementi a prima vista contraddittori, sul posizionarsi in situazioni di stallo e di incertezza. Non a caso l'ambientazione preferita dalla poetessa sono quelle stagioni che si consumano in fretta, i momenti di passaggio tra uno stato della natura e l'altro.

La stagione come momento di trapasso rimanda ai momenti di passaggio della vita. Questa corrispondenza viene riproposta nella seconda raccolta, *L'autunno*, in cui la stagione rappresenta un momento di distacco, la fine di uno slancio e l'inizio di una parabola di decadenza. La differenza da *Fiore* non sta tanto nei temi, quanto nella volontà di costruire un discorso meno personale, che abbracci non solo la singola esperienza dell'io poetico ma l'esperienza collettiva. Un percorso che ancora è solo abbozzato e che verrà approfondito in *Giovane è il tempo*. All'altezza de *L'autunno* si situa dunque una svolta, che sarà

decisiva per l'ultima raccolta. La conferma che la svolta sia proprio qui ci viene, tra le altre cose, dal fatto i componimenti di questa seconda raccolta saranno ripresa quasi interamente in *Giovane è il tempo*. Le modifiche ai testi saranno minime, a differenza di quelli di *Fiore* che, quando accolti in *Giovane è il tempo*, riportano invece varianti sostanziali.

*Giovane è il tempo* si impone come summa e superamento delle due raccolte precedenti, prodotto ultimo e definitivo della poesia di Lalla Romano. I temi cari alla poetessa vengono ora inseriti in una struttura precisa e interviene un'azione di omologazione stilistica maggiore rispetto alle raccolte precedenti. Dal punto di vista tematico il filo conduttore può essere individuato nella riflessione intorno al tempo, citato nel titolo. L'ultima raccolta, a differenza delle precedenti, è organizzata in sezioni, che ci mostrano il percorso del pensiero di Lalla Romano e la sua evoluzione nel corso del tempo. *Giovane è il tempo* è nel suo insieme il racconto della vita interiore della scrittrice.

La prima sezione, *I flauti acerbi*, si concentra sulla natura e sulle stagioni. Partendo da una primavera che, pur essendo momento di rinascita, si popola di nubi e ombre, in cui gli uccelli impazziscono e gli alberi sono schiantati al suolo dal vento, si arriva a un inverno che congela la natura e i paesi. Nella sezione successiva, *Il caro odore del corpo*, Romano ritorna all'esperienza amorosa di *Fiore*, un amore che vive nel sogno ma che sa anche mostrare il suo lato più passionale. *La bocca arida* rimanda invece al tema dell'attesa, del distacco e dell'allontanamento, della pena e della colpa che minacciano l'amore. L'io poetico di ribella a questo distacco, cerca di lottare, prima di arrendersi.

In *Giovane è il tempo*, la sezione che dal titolo alla raccolta, aumenta il distacco progressivo dall'elemento personale in favore della riflessione. Il tempo è elemento tematico cardine di questa sezione. Al senso del trascorrere del tempo si lega, leopardianamente, quello dello sfiorire della giovinezza, con il consueto accostamento alla primavera e al ciclo delle stagioni. Tuttavia, per la poetessa ormai matura, il fuggire della primavera non è più un cruccio, ma un "sottile piacere". La poetessa quasi settantenne prende le distanze dalle paure di un tempo, che ora diventano blande consapevolezze. Gli spazi si fanno più vasti e la

natura si presenta nella sua grandezza e nella sua dimensione di paesaggio.

*Da una ruvida mano*, ultima sezione della raccolta, si caratterizza per un tono già postumo. I temi cari alla poetessa, quelli che avevano acceso la sua poesia, ora vengono espressi in forma quasi aforistica, come verità raggiunte e serenamente accettate, con un tono che a tratti si fa testamentario. Appaiono visioni celesti e universali, la poesia diventa metafisica, fa i conti in modo lucido con la morte per approdare al silenzio, un silenzio che vince l'ultima parola e rimane l'unico sopravvissuto, l'unica cosa veramente eterna.

Le tematiche attorno a cui ruota la poesia di Lalla Romano sono chiare già da *Fiore* e da *L'autunno*; ciò che cambia in *Giovane il tempo* è la messa in prospettiva di queste tematiche all'interno del percorso della vita, dalle iniziali e combattute riflessioni delle prime sezioni, derivate da *Fiore*, fino alle riflessioni pacate e universali delle ultime poesie, segno di un equilibrio conquistato, che passa attraverso l'accettazione degli squilibri della vita. In questo senso *Giovane è il tempo* è una raccolta straordinaria, tappa ultima di una riflessione lunga una vita, di un paziente ed elaborato ritornare su temi e immagini di grande potenza, un continuo perfezionamento dell'esperienza e del pensiero. Un lavoro che è esibito all'interno di questa raccolta che, anche non volendo tener conto delle precedenti, mostra in sé il proprio farsi e l'evoluzione del pensiero dell'autrice.

### 3. IL RIUSO DEI MODELLI

Come risulta chiaro dalla descrizione delle tre raccolte, la poesia di Lalla Romano offre molti spunti di investigazione e di analisi. Approfondiremo qui solo due di queste linee possibili. La prima di esse – oggetto di questo paragrafo – è il riuso dei materiali poetici derivati dalla tradizione, che si manifesta principalmente nella raccolta *Fiore*. Nella sua prima fase la poesia di Lalla Romano mostra in modo abbastanza manifesto un gran numero di influenze. Dalle sue letture di poesia l'autrice deriva alcuni dei temi che resteranno propri della sua produzione. Un giudizio troppo affrettato ci porterebbe a ignorare queste influenze catalogandole come epigonismo dettato dalla poca

maturità della poetessa. Al contrario, mi pare molto importante capire da dove Lalla Romano parta, quali siano le letture su cui si fonda il suo immaginario di poetessa e che ne influenzano la prima produzione poetica. I rimandi alla tradizione resteranno importanti anche nella produzione successiva, nonostante il raggiungimento di una cifra poetica ormai propria.

Un'operazione di questo tipo è necessaria per qualsiasi scrittore, ma è ancora più importante nel caso di Lalla Romano, giacché la ripresa dei modelli è già in *Fiore* per nulla scontata. La tradizione risulta infatti rielaborata attraverso la sensibilità propria della scrittrice. Si tratta – come vedremo negli esempi – di riprese parziali, forme e immagini che rimandano a un modello, ma il cui messaggio profondo è strettamente personale. La grande capacità di Romano sta nel rendere nuove immagini della tradizione, risemantizzandole e adattandole ai propri fini poetici. Nel corso degli anni Romano si allontanerà sempre di più da questi riferimenti letterari troppo espliciti, ma i temi che da essi prende rimarranno i suoi prediletti, segno di una consonanza che va al di là del semplice epigonismo e che si trasforma in appropriazione e interiorizzazione.

Una delle prime fonti per *Fiore* è la poesia medievale. Lalla Romano si era laureata con una tesi sullo Stilnovo, in particolare sulla poesia di Cino da Pistoia. Si tratta di un mondo che la giovane poetessa conosce bene e che appare già nel titolo, *Fiore*, termine che nella letteratura medievale designava una raccolta di componimenti poetici. L'influenza si misura poi a livello metrico, con l'uso di strofe come distici, terzine, quartine e di versi come l'endecasillabo e il novenario. A livello tematico importante è soprattutto la teoria dell'amore propria della poesia stilnovistica. Dall'amore stilnovistico la poetessa prende spunto, ma senza cadere nell'imitazione, riutilizzando atmosfere e immagini in un contesto poetico completamente diverso. Ne è un esempio la poesia *Amore*, che riprende gli stilemi della poesia stilnovistica. L'incipit, "Un tempo amore mi addusse", è un calco dell'incipit del sonetto di Dante *Un dì si venne a ma Malinconia*. Nello stesso sonetto di Dante ritroviamo la figura retorica della personificazione attribuita ai sentimenti, che è presente anche in altre poesie di *Fiore* e che percorre non solo la poesia medievale italiana, ma anche la tradizione dei romanzi cavallereschi

francesi. Si tratta insomma di un modo di raccontare le emozioni tipico della cultura medievale. Ma al di là di questa veste formale e atmosfera comune, il significato profondo della poesia di Romano diverge molto dal modello medievale. In *Amore* la poetessa esprime quel senso del dolore che è tema centrale di *Fiore* e che non può essere ricollegato al panorama medievale, in quanto espressione lirica e soggettiva e dunque propria della poesia moderna.

Oltre alla lirica medievale, la poesia di Lalla Romano rimanda un po' a tutta la tradizione poetica italiana. Importante è in particolar modo Leopardi, per i riferimenti alla primavera come giovinezza e alla sua fugacità. Un tema che d'altronde era stato già rinascimentale e poi, in declinazioni diverse, barocco. Ancora diverso è il significato che gli attribuisce Lalla Romano, inserendo il topos della fugacità della gioventù in una riflessione più generale sulla vita e sul tempo, una riflessione che non lascia spazio al rimpianto di Leopardi o al moralismo dei poeti barocchi. La poetessa riconduce ancora una volta il tema antico all'interno del panorama della lirica contemporanea.

Accostandoci al Novecento troveremo nella poesia di Romano alcuni riferimenti a D'Annunzio, come quello alla metamorfosi, alla trasformazione degli amanti in elementi della natura. Ma anche qui vengono meno i presupposti del modello, il fine non è estetizzante ma rimanda piuttosto alla dialettica tra sogno e realtà, tra ciò che è vissuto e ciò che è immaginato e al sogno inteso dalla poetessa come spazio prediletto.

Allontanandoci dal contesto italiano, altro possibile riferimento è la poesia orientale, soprattutto per l'importanza che la preponderanza dell'immagine e la brevità andrà acquisendo nella poesia di Romano. Interessante la consonanza di alcune poesie di Romano con gli haiku giapponesi, sia per il carattere breve e riflessivo che per il riferimento alla natura e alle stagioni, così importanti nelle poesie di Romano.

La lettura del corpus poetico di Lalla Romano rivela poi altri modelli, primo tra tutti la poesia di Emily Dickinson, figura ideale di poetessa. Gianfranco Contini, dal suo canto, dirà di *Fiore* che "in più momenti par di trovarsi nel clima dei frammenti saffici o di certe poetesse del cinquecento" (Romano, 1991: LXXII). Le riprese fanno quasi sempre riferimento all'atmosfera generale,

mentre dal punto di vista profondo si assiste a una costante rielaborazione delle letture per un percorso che è tutto personale e soggettivo. Ciò dimostra la maturità della poesia di Lalla Romano, che fin dai suoi esordi ha saputo attingere alla tradizione senza cadere nell'imitazione e trovando delle proprie coordinate tematiche e stilistiche del tutto personali.

#### 4. LA TENDENZA ALL'IMMAGINE

L'altro punto su cui mi pare importante soffermarsi riguarda l'evoluzione della poesia e del pensiero di Lalla Romano in riferimento principalmente alla sua ultima raccolta, *Giovane è il tempo*. Ciò che appare evidente in essa è una forte tendenza all'immagine, che si staglia solitaria nella pagina con la sua potenza evocatrice, una scrittura che procede per folgorazioni ed epifanie. È un percorso lento, una conquista graduale, che ancora non è maturata in *Fiore* e che inizia a prender forma con la svolta di *L'autunno*.

Questo carattere fu colto fin da subito da Ferdinando Neri, che, secondo quanto dichiarato dalla stessa Lalla Romano a Cesare Segre, dopo aver letto *L'autunno* dirà all'autrice: "Le sono grato di avermi fatto leggere i suoi nuovi versi: vi ho ritrovato lo stile di *Fiore*, più energico, più smagrito, spogliato sino all'immagine centrale e dominante" (Romano, 1991: LXXVIII). Se si analizzano le revisioni e correzioni apportate dall'autrice alle sue poesie, si nota una tendenza sempre maggiore alla stilizzazione, che esalta l'elemento visivo e l'immediatezza dell'immagine. Questo processo si può notare confrontando come cambiano alcune poesie attraverso le tre raccolte della scrittrice, aspetto di cui si è occupato Cesare Segre nell'introduzione della raccolta *Poesie* di Lalla Romano da lui curata. Uno degli esempi più eclatanti citati da Segre è la poesia *I papaveri*, che subisce un forte rimaneggiamento, fin nel titolo, che diventa *L'Estate*. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione l'autrice stravolge la forma metrica, la strofa e il verso. L'idea iniziale viene ridotta e concentrata in pochi versi. Quello che nella prima versione era un discorso articolato, diventa nella stesura definitiva un semplice accostamento di immagini. Attraverso progressivi processi di depurazione, il linguaggio è ridotto al minimo e rimane solo

l'essenziale. Dal punto di vista grammaticale si nota la cancellazione di ogni nesso di causa-effetto e degli elementi narrativi. La poesia diventa una sequenza di immagini della memoria e del sentimento, in cui l'implicito e i silenzi sono importanti quanto ciò che viene detto.

Questa volontà di non dire, di non spiegare fino in fondo, è evidente anche nella trasformazione della poesia *Lo schianto*, che nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo* perde il titolo, la punteggiatura e il verso finale. La poesia descrive un piccolo frammento di realtà: un albero è abbattuto dal vento e gli uomini accorrono per raccogliere la legna. Di fronte a questa immagine la poetessa di *Fiore* si chiedeva nell'ultimo verso: "Ma il mio schianto a che serve?"; un finale in cui era espressa la nota personale, il risvolto amaro, l'interpretazione dell'immagine. Nella versione di *Giovane è il tempo* rimane solo l'immagine, che ora ognuno può interpretare come vuole, la pura potenza evocatrice di un'immagine di disfatta e di morte, che però nasconde anche una gioia. L'esempio di questa poesia ci riporta all'altra tendenza, parallela alla riduzione all'immagine, che individuiamo nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo*: l'abbandono dell'esperienza personale in favore di una riflessione universale.

Un altro esempio di riduzione drastica è la già citata poesia *Amore* di *Fiore*, che nella versione di *Giovane è il tempo* dimezza il numero dei versi. Anche qui viene eliminato il finale, che nella prima versione di *Fiore* conteneva un monito contro chi avrebbe cercato di toglierle quell'amore distruttivo, un amore che è in realtà assenza di amore, un amore abortito che si trasforma in dolore perpetuo. Nella versione di *Giovane è il tempo* il discorso rimane in sospeso, non è espresso fino in fondo e la donna preferisce terminare anche qui con un'immagine, quella di sé stessa pallida e stanca. Dopotutto nel 1994 in occasione del Convegno a lei dedicato, l'autrice stessa dirà con l'ironia che le era propria che "in fondo le spiegazioni sono sempre peggiori, nel senso più oscure, di ciò che vogliono spiegare" (Ria, 1996: 438).

Come sempre avviene quando si parla di Lalla Romano, alla ricostruzione filologica e all'interpretazione del testo va accompagnata una riflessione sulla poetica dell'autrice. In vari scritti programmatici Romano individua nell'immediatezza e nell'incisività i caratteri essenziali della poesia. In *Perché scrivo*



Romano ricorda una frase di Joseph Joubert, uno dei suoi filosofi di riferimento: “Mettere un libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola” (Romano, 1991: 1568). La brevità e l’esattezza sono la via da seguire per raggiungere la poesia: “La poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni”. (Romano, 1998: 34). Il processo di progressiva riduzione della parola all’essenziale che ha luogo nelle sue poesie è motivato dal fatto che per Romano “la poesia è un linguaggio al quale non si può toccare niente, non si può cambiare una sillaba” (Romano, 1998: 3435). Ad essere centrale non è il pensiero, ma l’immagine: “Parole innanzi tutto (comunque non pensieri, immagini piuttosto)” (Romano, 1991:1568). Questa riflessione accompagna tutta la vita dell’autrice e trova espressione completa nell’ultima fase della sua attività, quando anche la scrittura in prosa cede all’immagine e al frammento:

Negli ultimi miei libri il testo è molto breve. È un punto d’arrivo dopo tutta una vita. Sempre più sono convinta – lo sentivo già da principio e credo che sia nel senso dell’arte moderna – che le troppe circostanze, la cultura, sono tutte pesantezze. Per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette. (Ria, 1996:444)

Per poesia Romano non intende solamente la poesia in versi: nella concezione di Romano “se una scrittura è immediata è certamente un’opera di poesia” (Romano, 1998: 35). Si capisce allora come mai, oltre che nella poesia, una sempre maggiore tendenza all’immagine e alla frammentarietà si noti anche nei testi in prosa. Tracce di questo sono presenti già nella prima raccolta di racconti, *La metamorfosi* del 1951, in cui, attraverso l’espedito del sogno, l’autrice offre immagini frammentarie e dal forte impatto visivo. Molti commentatori hanno ravvisato in queste brevi prose l’occhio della pittrice, mentre Romano stessa ammette in un’intervista il loro carattere poetico: “Penso che il lettore fatichi a capire, crede di trovarsi di fronte a un libro di

prosa, invece le narrazioni sono brevi, lapidarie: sono poesie non in versi” (Romano, 1991: LXXVII). Il processo di frammentazione della prosa diviene veramente centrale in alcuni scritti tardi in prosa di Romano, in particolare in *Minima mortalia*, *Le lune di Hvar* e *Diario ultimo*.

## 5. CONCLUSIONI

L’ultima fase della produzione di Lalla Romano dimostra dunque la centralità della poesia per lo sviluppo del pensiero poetico dell’autrice. Dalla poesia nascono i libri in prosa, alcuni dei quali, come visto, sono considerati essi stessi poesia. Romano arriva ad elaborare una nozione di poesia diversa da quella tradizionale, in cui si considera poesia solo ciò che è scritto in versi. Per Romano poesia è piuttosto una scrittura immediata, essenziale e che non può essere spiegata, ma va percepita, come l’immagine per l’appunto.

Dall’altro lato la poesia è il luogo in cui la scrittrice trova i suoi temi prediletti, li lavora e vi riflette attorno. In questo senso la produzione poetica è forse il luogo dove nasce veramente la scrittura di Lalla Romano. Uno spazio più intimo e personale di quello dei romanzi, dove l’autrice può esprimersi senza la mediazione del personaggio, nonostante i suoi personaggi le siano spesso molto simili. L’io lirico, di cui Romano più volte ribadisce la preminenza, è agente primario per la salvaguardia della vita interiore, fine ultimo dell’arte secondo l’autrice. Tra le varie forme artistiche sperimentate da Lalla Romano – dalla scrittura nelle sue varie forme, alla pittura, passando per gli interessi musicali – la poesia sembra avere un ruolo primario, o perlomeno prediletto. Per questo motivo è auspicabile una rivalutazione del corpus poetico di Lalla Romano, oltre che per l’intrinseco valore dei componimenti – che nulla hanno da invidiare ai poeti e alle poetesse spesso ricordati – e per il lavoro che sta dietro ogni singola poesia, anche per lo studio complessivo della produzione dell’autrice, che nel suo insieme si impone come uno dei percorsi più coerenti ed originali all’interno della produzione letteraria italiana del secondo Novecento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Catalucci, A. (1980). *Invito alla lettura di Lalla Romano*. Milano: Mursia.
- Nuvoli G., Ria A. (Eds.) (2011), La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2011), *Il Giannone*, IX (18).
- Ria, A. (Ed.) (1996). *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*. Milano: Mondadori.
- Ria, A., (1998). Solo il silenzio vive. Lalla Romano e la poesia. *Poesia*, IX (114), pp. 50-53.
- Romano, L. (1991). *Opere*. Milano: Mondadori.
- Romano, L. (1998). *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino: Einaudi.
- Romano, L. (2001). *Poesie*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (1993). Varianti delle poesie di Lalla Romano. In F. Gavazzeni e G. Gorni (Eds.), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis* (pp.573-89). Milano-Napoli: Ricciardi.



GLI ANNI DI PIOMBO NELLA LETTERATURA  
DI LIDIA RAVERA  
THE YEARS OF LEAD IN THE LIDIA RAVERA'S  
LITERATURE

Matteo RE

*Universidad Rey Juan Carlos*

*Riassunto:* In questo articolo analizzeremo tre romanzi scritti da Lidia Ravera in un arco di tempo che va dal 1976 al 2014. Si tratta di *Porci con le ali*, scritto a quattro mani insieme a Marco Lombardo Radice, *La guerra dei figli* e *La festa è finita*. Ciò che accomuna questi tre libri è la presenza di un periodo che in Italia venne definito come “anni di piombo”, vale a dire un momento storico in cui la violenza politica fece il suo ingresso in maniera decisa nella vita di tutti i giorni, specialmente tra le generazioni più giovani. L’analisi di queste tre opere ci fornirà la possibilità di analizzare il modo in cui l’autrice ha interpretato quegli anni.

*Parole chiave:* Romanzo, Lotta armata, Anni di piombo, Contestazione, Gruppi extraparlamentari.

*Abstract:* This article analyses three novels written by Lidia Ravera between 1976 and 2014. The first one is *Porci con le ali*, that Ravera wrote in collaboration with Marco Lombardo Radice; *La guerra dei figli* and *La festa è finita*. All these books have something in common, they speak about a period of time that in Italy is known as the years of lead, because terrorism was one of the most important characteristics of those years. Analysing these three books it is possible to understand how Lidia Ravera depicts that time.

*Key words:* Novel, Armed struggle, Years of lead, Protest, Extra-Parliamentary groups.

## 1. INTRODUZIONE

In questa pubblicazione analizzeremo tre romanzi scritti da Lidia Ravera: *Porci con le Ali* (1976) (scritto in realtà a quattro mani con Marco Lombardo Radice), *La festa è finita* (2002) e *La guerra dei figli* (2009). Il filo conduttore di queste tre opere è il periodo della violenza politica in Italia. Una volta delucidato il contenuto di queste tre opere, si procederà alla loro analisi. Studieremo le seguenti tematiche, ricorrenti in ognuno di questi romanzi: lo scontro generazionale tra genitori e figli, il conflitto tra fratelli e amici e la violenza.

I tre romanzi rispecchiano un medesimo periodo storico, ma lo affrontano con connotazioni e sfumature differenti. Sarà interessante analizzare le categorie sopraccitate in chiave di studio più esteso sugli anni di piombo in Italia e come paradigma della letteratura su quell'epoca. L'interesse editoriale/letterario nei confronti della lotta armata in Italia è aumentato, secondo Demetrio Paolin, dal 2003 in poi. L'autore fornisce due ragioni per questa crescita repentina proprio da quell'anno in poi: "Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila si è assistito a una recrudescenza del fenomeno delle Brigate Rosse. [...] A questo si aggiunga che la tragedia dell'11 settembre ha risvegliato le nostre paure" (Paolin, 2008: 29).

Ermanno Conti si oppone alla limitazione temporale offerta da Paolin e si prefigge come obiettivo quello di "dimostrare che anche precedentemente a questa data [la data proposta da Paolin], a partire dagli anni '70, gli autori italiani hanno mostrato attenzione verso il fenomeno della violenza politica e hanno prodotto non poche opere letterarie sul tema" (Conti, 2013: 8). Sorprendentemente, Lidia Ravera non trova spazio in nessuna delle opere appena citate.

## 2. BREVE SINOSI DEI TRE LIBRI

*Porci con le ali* venne scritto da Lidia Ravera insieme a Marco Lombardo Radice nel 1976. I due autori preferirono l'anonimato e utilizzarono come pseudonimo il nome dei protagonisti del libro, Rocco e Antonia. La data di pubblicazione è importante perché coincide con l'aumento della violenza terroristica delle

Brigate Rosse. Il testo si basa su di una trama semplice, priva di pretese di alto livello letterario. I protagonisti sono Rocco e Antonia, due minorenni, compagni di un liceo romano e militanti di un gruppo extraparlamentare. Sono loro a narrare, in prima persona, le vicissitudini di un anno di scuola. La politica occupa una parte importante, ma disordinata, nelle loro vite. Le loro passioni si racchiudono in una speranzosa utopia che li dovrebbe trascinare verso una sorta di giustizia sociale, diretta erede del '68. Il loro desiderio di cambiare il mondo è spesso contraddittorio, ma non più di quanto possa essere contraddittoria la vita di un qualsiasi adolescente. La narrazione trascorre tra riunione di pseudo-politica e rapporti sessuali di ogni genere: eterosessuale, omosessuale, fedifrago, di coppia. L'amore è un obiettivo che i due adolescenti stentano a raggiungere e che, quando credono di averlo trovato, si trasforma presto in una specie di gabbia che impedisce qualsiasi piena espressione individuale. Tant'è che Antonia, in un dialogo con la madre, ammette: "io di Rocco non ne posso più. Non mi ha fatto niente, ma sono stufa" (Rocco e Antonia, 2001: 97). Quando arriva il momento di partire per le vacanze estive, Rocco e Antonia si scrivono una lettera. Per Antonia è una specie di testamento di un amore "finito perché doveva finire, perché tutti i giochi finiscono, e io non credo proprio che anche l'amore non sia un gioco" (Rocco e Antonia, 2001: 157); per Rocco è un testo pieno di speranza di rivedere Antonia, il quale commenta che, se quel giorno dovesse arrivare veramente, "chi sa, magari ci buttiamo uno nelle braccia dell'altro e ricomincia tutto" (Rocco e Antonia, 2001: 159).

Il romanzo successivo, *La festa è finita*, pubblicato nel 2002, ci riporta, grazie a numerosi flashback, agli anni Settanta. Nella Torino del nuovo secolo, Alexandra invita a casa sua alcuni amici di gioventù. Il pretesto è quello di accogliere, almeno per una sera, il loro vecchio amico, e antico amante di Alexandra, Carlo, il quale, è diventato un importante direttore d'orchestra e si trova in città per un concerto. La narrazione si concentra sui ricordi ormai sbiaditi di queste persone che negli anni Settanta vissero grandi ideali rivoluzionari, ma che ora hanno perso completamente ciò in cui credevano. Carlo non si presenta all'appuntamento perché (si scoprirà durante la narrazione) è stato sequestrato da un altro

compagno del gruppo, Angelo. I due, inseparabili ai tempi della loro militanza extraparlamentare, oggi sono due persone totalmente diverse: Carlo è un intellettuale che, agli occhi di Angelo, rappresenta il nemico borghese. Angelo è un fallito che non è riuscito mai ad allontanarsi dai suoi sogni rivoluzionari. Carlo si salva, Angelo muore.

Per ultimo, il romanzo *La guerra dei figli* è stato pubblicato nel 2009. La narrazione comincia da un fatto avvenuto nel 1976, quando la diciottenne Maria scappa di casa per seguire il fidanzato che vive in una comune. Emma, la sorella tredicenne di Maria, è costretta a crescere tra i dissapori dei genitori, evidentemente costernati per la fuga della figlia più grande di cui, in fondo, si sentono colpevoli. Emma si rivela una ragazza forte e decisa. Anche lei abbandona la famiglia, ma lo fa per andare a studiare a Venezia. Rimane incinta e non sa se il figlio sia di Bruno (di cui è innamorata, ma che è sposato e ha già una figlia) o di Guido (che non ama, ma è suo coetaneo e di famiglia benestante). Decide di tenere il figlio nonostante abbia da poco compiuto i ventitré anni e tutta una vita da vivere. Emma abbandona gli studi e cresce suo figlio con lo sporadico aiuto di Guido. Il vero dramma di questo romanzo affiora quando il sospetto iniziale che Maria stia militando in un'organizzazione terroristica si conferma in tutta la sua crudeltà: "L'organizzazione (clandestina, rivoluzionaria) di cui Maria fa parte è Prima Linea" (Ravera, 2009: 165). La drammaticità aumenta quando Emma scopre che tra gli obiettivi dei terroristi c'è anche Bruno, il suo eterno amore. Sarà con lui la notte in cui degli uomini armati lo gambizzeranno. Bruno si salverà, ma la spaccatura tra le due sorelle sarà definitiva. Emma, nonostante il suo amore per Bruno, la sua vita anticonformista e la sua militanza di estrema sinistra, finirà per accettare una vita borghese a fianco di Guido.

### 3. LO SCONTRO GENERAZIONALE

Marco Baliani, nel suo romanzo *Corpo di Stato*, parla del delitto di Aldo Moro e dichiara che: "a volte mi sembra che questa storia si potrebbe raccontare in un altro modo, come uno scontro tra padri e figli" (Baliani, 2003: 22). E proprio questo scontro



generazionale è presente in gran parte della pubblicistica dedicata agli anni di piombo. Nel caso che qui ci occupa non poteva avvenire diversamente. Il contrasto generazionale tra figli e genitori è presente in maniera evidente in tutti e tre i romanzi di Lidia Ravera che stiamo analizzando. In *Porci con le ali* Rocco non condivide quasi nulla delle idee del padre. I dissapori nascono dalle differenze ideologico/politiche tra i due. Rocco, schierato con la sinistra extraparlamentare, il padre comunista incallito. Questa spaccatura è alla base della contestazione giovanile del '68 e della nascita della Nuova Sinistra. Giovani (e meno giovani) che pur essendo stati svezzati dal seno del PCI se ne allontanano per collocarsi alla sua sinistra, e osteggiarlo. La critica maggiore è riservata al “compromesso storico” tra PCI e Democrazia Cristiana proposto dal leader comunista Enrico Berlinguer e fortemente rifiutato dall'estrema sinistra.

Il padre di Rocco, quando scopre che il figlio è un militante della sinistra extraparlamentare, gli pone la seguente domanda: “ma non pensate che solo una grandiosa alleanza di masse popolari, anche cattoliche e democristiane, possa garantire l'avvio di un profondo processo di trasformazione della società italiana?” (Rocco e Antonia, 2001: 30). Rocco non gli risponde, ma pensa tra sé e sé: “quando discute di politica dice sempre *voi* e si riferisce 1) a qualche articolo del *Manifesto* che ha letto sette anni fa; 2) agli estremisti al limite della provocazione così ben descritti nell'ultimo trafiletto dell'*Unità*; 3) a qualche suo cugino in seconda con barca sette metri che gioca a fare l'extraparlamentare” (Rocco e Antonia, 2001: 30).

Le incomprensioni, anche se in maniera più tenue, sono presenti anche tra Antonia e la madre:

E non è vero che quando mi vedi triste non puoi fare a meno di aiutarmi. C'è tristezza e tristezza: quella volta che la polizia ha ammazzato quel compagno nostro, io avevo una faccia da funerale, gli occhi rossi eccetera, ma tu non mi filavi per niente. Non te ne importava, quella volta non mi hai chiesto niente, o forse mi hai chiesto soltanto se lo conoscevo. Non lo conoscevo, te l'ho detto, e tu mi hai detto di non farmi il sangue amaro (Rocco e Antonia, 2001: 98).

Il *gap* generazionale tra padre e figli è elevato. Nonostante vi siano ideologicamente delle coesioni e delle vicinanze, tuttavia, nella sostanza, si scorgono divari incolmabili.

Nel romanzo *La guerra dei figli* si ripropone un contrasto simile a quello presente in *Porci con le Ali*, ma questa volta è più accentuato e drammatico. Le figlie di una coppia borghese decidono di vivere in contrasto con le regole che le vorrebbero con un buon lavoro, un marito e qualche figlio da svezzare. Maria diventerà terrorista, Emma sceglierà una vita lontana dai canoni borghesi, ma al contempo distante dalla violenza terroristica. Maria, nella prima lettera scritta dalla comune, racconta la sua esperienza alla sorella e le dice di voler leggere tutto ciò che ha letto uno dei suoi compagni, nella certezza che ciò “sarà molto meglio che andare a scuola. Sarà molto meglio che ascoltare mami e papi (ah ah ah) che non dicono niente per l’intera cena”. E prosegue descrivendo la madre di questo suo compagno: “È una tipa incredibile, con i capelli corti corti bianchi e i calzoni e un maglione un po’ sformato. È diversa da tutte le madri” (Ravera, 2009: 54).

Nelle pagine di questo libro, l’odio tra Maria e i suoi genitori (ma specialmente nei confronti della madre) si smorza nell’unico incontro tra le due sorelle. Maria dice a Emma: “Dille che non ce l’ho con lei, con loro, le cose sono andate così” (Ravera, 2009: 205).

Ne *La festa è finita* il contrasto generazionale si sposta all’attualità. Gli anni di piombo sono solamente un lontano ricordo. Massimo, ex militante di spicco della sinistra extraparlamentare, si vanta di essere stato arrestato ben sette volte in gioventù (Ravera, 2014: 28), ma sua figlia Margherita, che è vicecommissario di polizia, non riesce a comprendere il passato del padre. La sua freddezza ricade anche nei confronti di Alexandra. Quando è costretta a incontrarla per le indagini sull’amico scomparso, il suo atteggiamento è deciso, insolente e le sue parole sono pungenti: “Che cosa fai per vivere, zia Alexandra? Anche tu lavori, per così dire, nella ricerca? O alfabetizzi gli immigrati? Fai il copy writer di secondo piano o hai deciso di aprire un negozietto di cibi di sinistra, senza conservanti, senza sapore o altre qualità organolettiche ma più cari degli altri?” (Ravera, 2014: 104-105).

In definitiva, nei tre romanzi vi è un diverso approccio generazionale tra genitori e figli. In *Porci con le ali* ci si limita all'incomprensione tipica di ogni adolescente nei confronti delle persone più anziane di loro; in *La guerra è finita* vi è un doppio contrasto: da una parte un vero e proprio odio nei confronti di ciò che rappresenta la famiglia (da parte di Maria), dall'altra una serie di incomprensioni anche in questo caso frutto più della giovane età che di scelte radicali violente che invece Emma non ha fatto. Infine, sempre in *La festa è finita*, assistiamo a un cortocircuito generazionale. Margherita ha intrapreso un cammino opposto a quello del padre, lui arrestato negli anni settanta, lei vicecommissario di polizia. Sembra quasi una leggenda del contrappasso a cui il padre deve sottomettersi per redimere dagli errori commessi in gioventù.

#### 4. DESTINI INCROCIATI

Analizziamo adesso le scelte che alcuni personaggi presenti nei romanzi di Lidia Ravera realizzano e delle conseguenze che ne derivano. In *Porci con le Ali*, i due adolescenti adottano un comportamento consono per i ragazzi della loro età. Ben più intrigante è il rapporto tra le due sorelle presente in *La guerra dei figli*. È qui dove la Ravera dà il meglio di sé, tratteggiando due personalità molto simili ma che affrontano la vita in maniera radicalmente opposta. Maria, come già anticipato, abbandonerà la famiglia ed entrerà in Prima Linea. Emma, pur mantenendo un legame forte nei confronti della sorella, non ne accetta la scelta. All'inizio cerca comunque di difenderla, spiegando ai genitori che "Maria è in guerra, pensate di avere una figlia al fronte". Tuttavia a queste parole segue una conclusione perentoria: "Ma la guerra non c'è, o almeno loro non la vedono, e neanche Emma la vede, in fondo, anche se molti dei suoi amici fingono di vederla e la nominano spesso" (Ravera, 2009: 132).

Emma smetterà di giustificare la sorella nel momento in cui verrà a sapere che tra gli obiettivi dell'organizzazione cui appartiene c'è anche Sandro, l'uomo che ama. Durante il breve incontro che le due sorelle avranno in un parco si vivrà, per la prima volta, un momento di tensione. La loro incomprensione è

evidente quando Maria scopre che il figlio di Emma si chiama Ernesto e si produce quindi questo breve dialogo:

(Maria) -Qualche zio morto da onorare?  
 (Emma) -Ernesto come Che Guevara.  
 Maria getta la testa indietro per dare enfasi a una risata innaturale.  
 (Emma) -Ti fa ridere?  
 (Maria) -Mi fate ridere voi...  
 (Emma) -Noi chi?  
 (Maria) -Voi che state al di qua, che non avete fatto il salto, che producete bambini e li chiamate Che Guevara, voi che chiacchierate di lotta di classe senza sporcarvi le mani, senza rischiare niente... (Ravera, 2009: 206)

Lo scontro non è più tra figli e genitori ma tra persone appartenenti alla stessa generazione, di ideologie simili, tra i quali vi è comunque un'incomprensione di fondo, la stessa che Pasolini criticava in quegli anni: dei giovani borghesi che vogliono fare la rivoluzione contro altri giovani proletari che difendono legalità (Belpoliti, 2010: 74).

Nel romanzo *La festa è finita* i destini incrociati sono quelli di Carlo e Angelo. Carlo oggi è uno stimato direttore d'orchestra, mentre Angelo, ex operaio della FIAT, vive una vita fallimentare e mantiene ancora viva quell'utopia rivoluzionaria che nel nuovo secolo ormai quasi tutti hanno abbandonato. Per Angelo, Carlo rappresenta la cultura borghese e per questo motivo va punito. La modalità per la punizione è quella brigatista: sequestro, interrogatorio ed esecuzione. Nel dialogo tra carnefice e ostaggio, Angelo dichiara: "Siamo in guerra, tu non lo sai, ma siamo in guerra" (Rivera, 2014: 89). Ancora la guerra, una fantasia che se nel caso de *La guerra dei figli* era difficile da comprendere, in *La festa è finita* non può che essere qualcosa di anacronistico.

Angelo, nella sua visione distorta della realtà è convinto di stare per punire un traditore. Accusa Carlo di essere diventato "un nemico di classe" (Rivera, 2014: 120); (Vitello, 2013: 51) e di "aver tradito... l'idea" (Rivera, 2014: 122). In realtà, i loro destini incrociati vanno oltre le discrepanze ideologiche e le vite vissute in maniera diversa: uno in maniera trionfante, l'altro in un modo autodistruttivo. Tra di loro, si scopre che vi è sempre stato un altro

conflitto, sin da quando erano giovani: Alexandra e il suo amore per entrambi. Ma se con Angelo era stata solo un'attrazione carnale, con Carlo era un amore vero. Il leitmotiv di questo romanzo è proprio questo triangolo amoroso irrisolto. Angelo prova rancore nei confronti del successo di Carlo ("Carlo era figlio di uno coi soldi. Sua madre aveva i soldi. La sua casa era piena di libri, di quadri..." (Rivera, 2014: 98). Alexandra è ancora innamorata di Carlo e Carlo di lei. Quasi alla fine del romanzo, quando Carlo riesce a liberarsi dal suo aguzzino, confessa ad Angelo: "Sai, in fondo ti sono grato di non avermela fatta incontrare: il dolore per averla perduta è l'unico dolore decente che conservo" (Rivera, 2014: 222).

Questo è l'unico sussulto di Carlo, il quale mantiene una presenza apparentemente apatica per tutto il romanzo. Ma in fondo il suo è un viaggio tra i meandri dei ricordi dei tempi che furono: il vissuto è descritto come una sorta di gioco adolescenziale del quale era sicuro già da allora che si sarebbe stancato e da cui si sarebbe allontanato. Alexandra e Angelo sembrano invece inguaiati nel loro passato, incapaci di guardare avanti. La donna vive di ricordi che la avvicinano a una specie di solitaria depressione, Angelo è mosso dall'odio e dal rancore e vuol far ricadere su Carlo i motivi dei suoi insuccessi. Carlo, in un dialogo con il suo sequestratore, descriverà ciò che per lui rappresentarono quegli anni:

Eravamo ragazzi [...] eravamo in grado di raccontarci balle, eravamo in grado di crederci, ci aspettavamo di convincere gli altri. Tutto qui. L'uguaglianza, la società dove tutti ricevono secondo le loro necessità, danno secondo le loro possibilità... Non è nella natura umana. Si può costringere gli uomini ad accettare tutti lo stesso salario e le stesse condizioni di vita, ma bisogna costringerli col fucile... (Rivera, 2014: 168)

In poche righe viene smontato il mondo in cui lo stesso Carlo credeva anni addietro. I tempi sono cambiati, il comunismo è finito, il Muro di Berlino è caduto. Chi continua a pensare con l'estremismo degli anni settanta non è che uno squilibrato come Angelo.

## 5. LA VIOLENZA

Il binomio anni settanta-violenza politica è molto ricorrente nella pubblicistica su quegli anni. Spesso ci si dimentica però delle numerose riforme che proprio in quel periodo videro la luce ricordandoli in maniera spesso troppo sbrigativa come “anni di piombo” (Moro, 2007: 32). I tre romanzi analizzati sono intrisi di violenza, ma sorprende vedere che essa viene vista, descritta, analizzata quasi esclusivamente dalla lontananza. *Porci con le ali* è l’unico libro scritto in piena stagione del terrorismo, ed è il meno “violento” tra i tre. Nelle sue pagine troviamo Antonia e Rocco sconsolati per la morte di un compagno durante gli scontri con la polizia e poco più. La violenza è percepita come attacco da parte dello Stato. I manifestanti possono solamente difendersi e sono spesso vittime di “un coglione di carabiniere [che] ti spara addosso solo perché sei comunista e hai i capelli lunghi” (Rocco e Antonia, 2001: 49-50). C’è solo una frase in cui Antonia parla in maniera esplicita della necessità dell’uso della forza. Ammette che “bisogna fare la guerra ma senza divertirsi, bisogna sparare per vincere e non per sparare” (Rocco e Antonia, 2001: 83). Poi più nulla.

In *La festa è finita* la violenza si ritorce su chi era violento. Carlo proverà sulla propria pelle la durezza di un’ideologia portata all’estremo. Probabilmente oggi non è conscio di ciò che difendeva lui stesso, anni addietro. Già si è detto in queste pagine della giustificazione della violenza come risposta a una situazione di guerra. Angelo, l’aguzzino, mantiene questa giustificazione anche a molta distanza dagli anni settanta. All’inizio del nuovo secolo per lui nulla è cambiato e l’atteggiamento nei confronti di chi non accetta la rivoluzione rimane quello della sua eliminazione.

*La guerra dei figli* ci presenta degli interessanti spunti sul terrorismo come presenza stabile all’interno delle sue pagine. Maria diventa terrorista, Emma, anche se non condivide la scelta della sorella, rimane coinvolta nella spirale di violenza in maniera indiretta.

Dalla descrizione che la sorella minore fa di quel periodo si percepisce quella zona grigia che prevedeva che molte persone fossero implicate nella lotta armata a vario livello. Massimiliano

Griner, autore di un libro proprio su questo argomento, descrive la “zona grigia” come: “il variegato settore della società italiana che ha tollerato, sottovalutato, vezzeggiato o appoggiato la lotta armata, contribuendo, in alcuni casi scientemente, a farne un fenomeno rilevante e durevole, tale da mettere a repentaglio la stabilità della Repubblica e il suo ordinamento democratico” (Griner, 2014: 10).

Sandro, a pranzo con Emma dichiara che:

L'unico che può sapere dov'è Maria è Dino, Dino quello che fa le ristrutturazioni degli appartamenti e sta con quella che lavora nell'agenzia di assicurazioni e li aiuta a trovare le case per nascondersi. Ma sì, la conosci anche tu. Loredana. Mi pare che si chiami Loredana. Era a cercare Dino che stavo andando, quando ho preso il passaggio da Pagnotta (Ravera, 2009: 151).

Una parte insospettabile della società era coinvolta nel terrorismo. Questo oggi lo sappiamo. Ai tempi si faceva fatica a scoprirlo e ancor più a crederci.

Poi c'erano le persone che condividevano ciò che facevano i terroristi, ma che non ebbero mai avuto il coraggio di passare alla lotta armata. Emma racconta la reazione del suo compagno, Guido, alla notizia del suo incontro con Maria: “si è proteso verso di me tutto eccitato. L'ammira. È evidente” (Ravera, 2009: 208).

La Ravera parla solo di un episodio di terrorismo, sicuramente il più noto. “A Fani, cosa è successo a via Fani?”, Emma, per le strade di Roma, sente che è successo qualcosa, ma non capisce cosa. Allora:

si rifugia in un bar freddo [...] Il televisore acceso manda le immagini dell'agguato, i corpi coperti dai lenzuoli. Non è l'ora del notiziario e un senso di emergenza anima la saletta [...] È successo alle nove e un quarto, quella mattina [...] Aldo Moro, il presidente della Democrazia Cristiana, è stato rapito [...] il commando terrorista che ha sequestrato l'onorevole Aldo Moro ha ucciso anche a colpi di mitra i cinque uomini di scorta (Ravera, 2009: 174-175).

Di questo attentato Lidia Ravera sottolinea la sua smisuratezza. Gli attentatori potevano essere coetanei di Maria:

un gruppo poco più vecchio di lei, gente che forse ha incontrato, con cui potrebbe aver diviso conti in pizzeria e discussioni astratte su progetti teorici, gente così, universitari fuori corso, figli infelici di impiegati preoccupati dalle rate del divano, figli di partigiani che hanno restituito i fucili ma non la voglia di usarli. Hanno compiuto un gesto enorme, che li travolgerà tutti (Ravera, 2009: 188).

Lidia Ravera descrive i terroristi nella loro normalità. Non extraterrestri, non persone violente per natura, non squilibrati psichici, ma persone che si sono radicalizzate e hanno vissuto una vita distruttiva sia per le loro vittime, ma anche per loro stessi e per le loro famiglie.

Dopo l'omicidio di Aldo Moro, Emma, evidentemente scossa dall'accaduto, attacca Guido: "tu stai sempre in sede a chiacchierare se rapire i servi del padrone fa bene o non fa bene alla lotta di classe e intanto io non prendo lo stipendio finché non torno a lavorare" e conclude dicendo che "l'abbiamo detto e adesso lo dobbiamo praticare: la violenza è accettabile soltanto quando è difensiva" (Ravera, 2009: 200).

## 6. CONCLUSIONE

L'analisi dei tre romanzi di Lidia Ravera ci ha portato a rivivere gli anni Settanta italiani. La violenza è prerogativa degli ultimi due testi, pubblicati entrambi nel nuovo secolo, quindi a distanza di molti anni dagli avvenimenti raccontati. Probabilmente l'autrice, che fu militante della sinistra extraparlamentare e che quindi visse in prima linea quella stagione effervescente, ha avuto bisogno di un distacco emotivo e temporale per descrivere quel periodo storico. Anche per criticarlo, come è evidente nei suoi libri, nei quali l'autrice non scivola in una banale giustificazione della violenza. Anzi, in lei traspare una certa nota critica nei confronti dei suoi ex compagni e di quella maniera sbrigativa e superficiale di fare politica così comune in quegli anni.

Anche se gli argomenti dei tre romanzi sono molto diversi fra loro, abbiamo individuato dei punti di incontro come la violenza,



l'amicizia tradita, lo scontro generazionale tra figli e genitori e le divergenze tra persone della stessa generazione che hanno fatto scelte diverse.

Lo stile adottato da Lidia Ravera muta da romanzo a romanzo. In *Porci con le ali* è agile, la lettura ne viene favorita, si fa rapida e contagiosa con il passare delle pagine. Il linguaggio utilizzato è spesso colloquiale, il registro basso, specialmente nelle descrizioni dei rapporti sessuali tra i protagonisti. Si predilige lo stile diretto. Rocco e Antonia raccontano un po' alla volta e in maniera alternata ciò che accade a loro stessi passando così da una narrazione intradiegetica a una autodiegetica. In *La festa è finita* la narrazione è in terza persona. Il narratore onnisciente fa sì che il lettore non perda mai il filo del racconto. Lo stesso stile viene riproposto in *La guerra dei figli*. Maria e Emma non parlano in prima persona, non conosciamo direttamente i loro pensieri. Maria, tra l'altro, appare poco, sembra che la sua latitanza e clandestinità vengano rispecchiate dalla sua assenza reale per molti tratti del romanzo. Di lei si sente parlare, viene nominata molte volte, ci si chiede dove sia, cosa stia facendo, se stia bene, ma direttamente appare poco nel testo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baliani, M. (2003). *Corpo di Stato. Il delitto Moro*. Milano: Rizzoli.  
 Belpoliti, M. (2010). *Settanta*. Milano: Einaudi.  
 Conti, E. (2013). *Gli "anni di piombo" nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo Editore.  
 Grandi, A. (2003). *La generazione degli anni perduti*. Torino: Einaudi.  
 Griner, M. (2014). *La zona grigia*. Milano: Chiarelettere.  
 Moro, G. (2007). *Anni Settanta*. Torino: Einaudi.  
 Paolin, D. (2008). *Una tragedia negata*. Nuoro: Il Maestrale.  
 Rivera, L. (2009). *La guerra dei figli*. Milano: Garzanti.  
 Ravera, L. (2014). *La festa è finita*. Milano: Bompiani.  
 Rocco e Antonia (2001). *Porci con le Ali*. Milano: Oscar Mondadori.  
 Vitello, G. (2013). *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*. Massa: Transeuropa.



MARIAPIA VELADIANO: UNA SCRITTRICE  
“ACCANTO”?  
MARIAPIA VELADIANO: A WRITER “APART”?  
Stefano REDAELLI  
*Università di Varsavia*

*Riassunto:* L'esordio letterario di Mariapia Veladiano (Premio Calvino 2010 con il romanzo *La vita accanto*), accolto con entusiasmo dal pubblico e dalla critica (secondo posto al premio Strega del 2011), è stato definito un “evento”, “un'eccezione luminosa” nel canone della narrativa italiana contemporanea. Il presente articolo è incentrato su tre romanzi di Mariapia Veladiano: *La vita accanto* (Einaudi, 2011), *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012) e *Una storia quasi perfetta* (Guanda, 2016) - ultima sua pubblicazione -, che costituiscono una trilogia al femminile. In particolare, saranno analizzate la ricorrenza e l'evoluzione dei temi (il “sottofondo religioso”), le tracce di una scrittura di genere, la ricezione dei suoi romanzi da parte della critica. Il suo romanzo di esordio, *La vita accanto*, già tradotto in lingua spagnola, è di prossima pubblicazione in Spagna.

*Parole chiave:* esordio, letteratura contemporanea italiana, parabola, narrativa di genere

*Abstract:* Mariapia Veladiano's literary debut (Premio Calvino 2010 with the novel *La vita accanto*) was received with enthusiasm by the public and critics (second place at the Premio Strega 2011) and defined as an "event", "a luminous exception" in the canon of contemporary Italian narrative. This paper is focused on three novels by Mariapia Veladiano: *La vita accanto* (Einaudi, 2011), *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012) and *Una storia quasi perfetta* (Guanda, 2016) (her last publication), which constitute a feminine trilogy. In particular, the recurrence and evolution of the themes (the "religious background"), the traces of genre fiction, and finally the reception of her novels by critics

will be analyzed. Her debut novel, *La vita accanto*, already translated into Spanish, is forthcoming in Spain.

*Key words:* debut, contemporary Italian literature, parable, genre fiction.

## 1. DA DOVE ARRIVA QUESTA SCRITTRICE?

Mariapia Veladiano esordisce nel 2010, vincendo il Premio Calvino – uno dei più prestigiosi premi italiani per opera prima - con il romanzo *La vita accanto*; pubblicato l'anno successivo con la casa editrice Einaudi, il libro giunge secondo al premio Strega.

Laureata in filosofia e teologia, classe 1960, Mariapia Veladiano aveva precedentemente pubblicato solo articoli per la rivista teologica “Il Regno”, pur avendo scritto “tanto e sempre. Un po’ di tutto: racconti, romanzi, molti diari di viaggio” (Veladiano, 2012a), come lei stessa dichiara in più di una intervista.

Il romanzo di esordio della Veladiano sorprende per i temi scelti e il loro trattamento, incontrando i favori della critica. “Eccezione luminosa, in tanto frastuono di tetro splendore femminile, una bambina brutta, molto brutta, quasi deforme, esiste; è portatrice di una diversa, invisibile, profonda bellezza, ed è una invenzione letteraria, la protagonista di *La vita accanto*, il bel romanzo d’esordio, Premio Calvino 2010, di Mariapia Veladiano” (Aspesi, 2011: 54). Vale per l’opera prima, quanto Natalia Aspesi scrive della protagonista: “una diversa, invisibile, profonda bellezza” letteraria, che da chissà quanti anni riposava nel cassetto dell’autrice.

Secondo Cesare Segre, la Veladiano “ha dato una scossa ai valori correnti nella produzione, pur rispettabile, dei romanzi italiani” (Segre, 2012). Per Ferdinando Castelli, gesuita, critico letterario su *La Civiltà Cattolica*:

La presenza di Mariapia Veladiano sulla scena letteraria, avvenuta nel 2010, costituisce un evento. In lei incontriamo una narratrice «fuori moda», che percorre strade poco praticate dalla letteratura corrente e ci mette dinanzi a temi forti inquietanti quali la realtà del male, il significato del dolore, il silenzio di Dio, la

forza e la debolezza della fede, l'atteggiamento di coraggio o di resa dinanzi alle difficoltà della vita. (Castelli, 2013)

Non meno entusiastica la recensione di Ferdinando Camon:

Questa è un'opera matura, sapiente, memorabile per la sagacia che ostenta nel trovare uno sbocco coerente a tante biografie intrecciate, e per l'altezza che attinge nel narrare la catastrofe, la tragedia e il miracolo. Ma il libro non è la storia di una donna brutta che diventa bella. Bensì di una donna che, dal mondo dove tutti, compresa lei, la sentono come brutta, si costruisce un mondo su misura, dove tutto viene ricalibrato (Camon, 2011).

Sulla scia del successo italiano, *La vita accanto* è stato tradotto e pubblicato in inglese (*a life apart*), francese (*La vie à côté*), coreano. La traduzione in spagnolo – la cui pubblicazione è prevista per l'anno in corso – è di Patricia Orts, che ha già fatto conoscere al pubblico di lingua spagnola diversi autori di narrativa italiana contemporanea: Laura Pariani, Paolo Giordano, Giancarlo de Cataldo, Antonia Arslan, Davide Longo, Ermanno Cavazzoni, Pino Cacucci, Federico Moccia, Fabio Volo, Massimo Gramellini.

Nel 2011 Mariapia Veladiano inizia a collaborare con la *Repubblica*. Al successo di *La vita accanto* segue *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012), definito da Cesare Segre “romanzo religioso” (Segre, 2012) a tutti gli effetti. Nel 2013 pubblica con Einaudi Stile Libero *Ma come tu resisti, vita*, una raccolta di testi provenienti dai *Mattutini* pubblicati sull'*Avvenire* nella primavera del 2012. Pur non trattandosi di narrativa, anche questo libro è accolto positivamente a riprova del talento della scrittrice: “Con questo terzo libro – così diverso, eppure così conseguente ai due romanzi che l'hanno resa note al pubblico – Mariapia Veladiano conferma di essere una vera scrittrice. Per la capacità di scrivere, per lo sguardo da cui muove, per l'arte, rara, di restituire al lettore una storia (sia essa un amore, un'amicizia o una parola)” (Galeotti, 2013: 4). Nello stesso anno esce con Rizzoli un giallo per ragazzi, *Messaggi da lontano*. Nel 2014 dà in stampa *Parole di scuola* (edizioni Erickson), una raccolta di riflessioni sulla scuola, suo luogo di lavoro da più di vent'anni, come insegnante

di lettere prima e poi come preside, fonte di ispirazione per più di libro, come osserva anche Natalia Aspesi:

«Una bambina brutta non ha progetti per il suo futuro. Lo teme, non lo desidera perché non lo sa immaginare migliore del presente. Ascolta i progetti delle altre bambine e sa che non la riguardano». Sono i pensieri che la professoressa Veladiano percepisce nelle sue studentesse, anche le carine: il mondo, quello che non si osa neppure desiderare, quello che fa sentire inadeguate, non amate, è delle altre... (Aspesi, 2011: 55).

L'ultima sua pubblicazione, il romanzo *Una storia quasi perfetta*, conclude la trilogia al femminile iniziata con *La vita accanto* e proseguita con *Il tempo è un dio breve*.

In questo articolo ci concentreremo sui tre suddetti romanzi della Veladiano, mettendo in luce la ricorrenza e l'evoluzione dei temi, le tracce di una scrittura di genere, la loro recezione da parte della critica.

## 2. REBECCA, ILDEGARDA, BIANCA: UNA SCRITTURA DI GENERE?

Protagoniste assolute della trilogia della Veladiano sono le donne: una bambina e due madri di figli – di fatto – orfani di padri.

Rebecca è il nome della bambina brutta de *La vita accanto*, vittima di scherzi e vessazioni a scuola, non accettata dalla madre depressa, abbandonata successivamente anche dal padre. Perché “Una bambina brutta è figlia del caso, della fatalità, del destino, di uno scherzo della natura. Di certo non è figlia di Dio” (Veladiano, 2011: 36), spiega la narratrice nelle prime pagine del romanzo. Rebecca vive “accanto”, silenziosa, defilata:

sta al suo posto, ringrazia per i regali che sono proprio quelli per lei, è sempre felice di una proposta che le viene rivolta, non chiede attenzioni o coccole, si tiene in buona salute, almeno non dà preoccupazione dal momento che non può dare soddisfazioni. Una bambina brutta vede, osserva, indaga, ascolta, percepisce, intuisce; in ogni inflessione di voce, espressione del viso, gesto sfuggito al controllo, in ogni silenzio breve o lungo, cerca un indizio che la riguardi, nel bene e nel male. Teme di ascoltare qualcosa che confermi quello che già sa, e cioè che la sua vita è

una vera disgrazia. Spera di sentire una parola che la assolva, fosse pure di pietà” (Veladiano, 2011: 36-37).

Ma Rebecca ha una passione: la musica, suona al pianoforte, compone. Di più: ha un talento, che una volta scoperto e coltivato - con l'aiuto della tata, di una maestra di musica, di una amica - *la salverà*. Non diventerà bella, ma accetterà se stessa, grazie alle relazioni autentiche con le donne che la circondano, *la vedono* e riconoscono “una sua luce, una sua magnificenza” (Aspesi, 2011: 55).

Ildegarda, teologa, collaboratrice di riviste di argomento religioso, come la stessa autrice<sup>1</sup>, è la protagonista de *Il tempo è un dio breve*. Suo figlio, Tommaso, piccolo Giobbe, ha una grave forma di dermatite, descritta nell'incipit del romanzo come una vera e propria epifania del male:

Una sera ti giri perché senti tuo figlio piangere e senza che nulla lo abbia annunciato scopri il dolore del mondo. Prima la vita aveva l'aspetto di un grande telo ben tirato, su cui camminare non era facile ma era possibile, questione di allenamento e anche di determinazione. Ora si spalanca impensato uno strappo sotto i tuoi piedi e con orrore lo vedi allargarsi verso tuo figlio che invece non lo vede e capisci che finirà per caderci dentro se tu non corri, aggiri lo strappo, prendi in braccio il bambino. E da questo momento non c'è riposo per te. Il male ha sfiorato la vita di tuo figlio e lo può fare tante volte quante sono le stelle del cielo ora e sempre, anche quando tu dormi, e tu allora devi vegliare e prevenire e mai più dormire. Finché puoi. (Veladiano, 2012: 3).

Tra la malattia del figlio e l'incapacità di amare del marito, Pierre, che la tradirà e abbandonerà, la parabola di Ildegarda disegna una montagna da scalare: il monte Carmelo di San Giovanni della Croce, il quale, non a caso, farà capolino nelle ultime pagine del romanzo.

---

<sup>1</sup> In un'intervista, alla domanda “Quanto c'è di autobiografico nella sua ultima opera *Il tempo è un Dio breve*?”, l'autrice risponde: “Nella storia pochissimo: gli studi teologici della protagonista, un figlio, l'amore assoluto per la montagna. Dalle pagine emerge, però, un'autobiografia dei sentimenti. Le domande che la protagonista rivolge a Dio sono le mie, ma anche quelle che tanti altri si pongono. Quanto alle risposte – o non risposte –, forse sono la parte più personale di tutto il romanzo” (Santinello, 2012).

Bianca, infine, protagonista di *Una storia quasi perfetta*, è un'artista, disegnatrice di fiori, per cui nutre una grande passione: il giardino della sua casa è un piccolo eden, metafora della sua bellezza interiore. Ha un figlio intelligentissimo di nome Gabriele: figlio di un seduttore, il padre assente nella sua vita. Bianca viene sedotta (nuovamente) dal dirigente di un'azienda di design per collezioni di vestiti, carte e oggetti: un don Giovanni senza nome<sup>2</sup>. Sembra ripetersi ciclicamente una storia di seduzione e abbandono. Ma il finale vira, portando la storia ad avvolgersi sì, ma su un altro piano, ben superiore a quello in cui rimane il seduttore, vero perdente di questa storia d'amore "quasi perfetta".

Cosa accomuna le protagoniste donne di questi romanzi? Quale tipo di donna la Veladiano ci racconta? Tutte e tre le protagoniste sono forti: resistono. "Resistere è una bellissima parola. Significa sentire ciò che ci trascina, non chiudere gli occhi e non cedere, ma anzi desiderare di combattere, perché c'è un valore bello da difendere, un amore" (Santinello, 2012), dichiara l'autrice in un'intervista.

Tutte e tre diventano consapevoli in modo sempre più profondo di se stesse: della propria anima e del proprio corpo. Consapevoli della propria bruttezza fisica, nel caso di Rebecca o della bellezza, nel caso di Bianca, non danno, tuttavia, all'aspetto esteriore l'importanza principale. È la dimensione dell'anima che prevale, che decide.

Tutte e tre coltivano passioni profonde, estetiche, spirituali, come la musica, il disegno. Vivono consapevolmente, perché sono in relazione con se stesse, con gli altri e con la natura, che rappresenta la creazione in senso lato.

---

<sup>2</sup> La scelta dei nomi è importante nei romanzi della Veladiano, come dichiara la narratrice nell'incipit de *Il tempo è un dio breve*: "Il mio nome è Ildegarda e forse anche questo è stato decisivo nella storia. I nomi sono moltitudine. Chi li ha portati prima di noi li ha riempiti della propria esistenza. Iniziamo la vita già pieni di vite. Pierre ha pagato il suo nome. Una roccia da portare con sé" (Veladiano, 2012: 5). I genitori di Rebecca sono gli unici nel romanzo a non avere un nome: "Perché non se lo meritano" (Mazzitelli, 2011: 108), spiega l'autrice in un'intervista. Il seduttore di *Una storia quasi perfetta* è un don Giovanni chiamato "lui". Senza nome, perché incapace di amare, privo, dunque, di verità sulla propria identità.



L'amore per le piante, i fiori, le erbe è un tema ricorrente. La protagonista de *Il tempo è un dio breve* ama la montagna e si chiama Ildegarda, come Ildegarda da Bingen, la famosa mistica medioevale (poetessa, compositrice, esperta di erbe medicinali); nel romanzo la madre di Ildegarda è erborista (il padre è contadino). Bianca è circondata di piante e fiori, ne esibisce elenchi accurati e una conoscenza erudita, le disegna. Saranno la sua fortuna; il seduttore, incantato dai suoi disegni floreali, le offre un contratto di esclusiva per dieci anni.

Altra caratteristica cruciale è la maternità. Ildegarda e Bianca nutrono un amore viscerale per i figli, che hanno cresciuto da sole. Questo legame di amore è anche ciò che le salva, dà loro la forza di resistere, di lottare, di cambiare. Bianca confessa: "Mio figlio mi ha restituito a me stessa, semplicemente. L'ho sentito più grande del mio dolore. Ho sentito il suo diritto alla vita, quella possibile" (Veladiano, 2016: 81).

Nel caso di Rebecca abbiamo a che fare con il negativo di queste immagini materne, ovvero con una figlia non amata dalla madre. Per quanto atroce appaia il suo comportamento, quest'ultima non viene condannata e neppure il padre: "Non sono moralista, non so se siano colpevoli e non voglio che lo appaiano. Certamente sono anche loro vittime. Sono terribili perché la vita può essere terribile" (Mazzitelli, 2011: 109). La madre di Rebecca, come la madre di Pierre, marito di Ildegarda, è depressa: "Per un bambino la depressione della mamma è un baratro che inghiotte la vita" (Veladiano, 2012: 18). Per questo Pierre non sa amare.

La ricerca della verità su se stessi - su chi vive accanto e disattende l'amore, seduce, abbandona oppure, al contrario, arriva in tempo, sostiene, solleva - e la ricerca dell'amore - indissolubilmente legato alla verità - sfociano, in tutti e tre i romanzi<sup>3</sup> con traiettorie e snodi diversi in una sorta di assoluzione

---

<sup>3</sup> Anche nel primo romanzo il tema principale non è la bruttezza, bensì "il dolore di non essere amati. Ed è una storia di prigionie: Rebecca è prigioniera della sua bruttezza e del sogno di sua madre di avere una vita perfetta. Prigioniera è sua madre, ovviamente, incapace di uscire dalla depressione del parto, incapace di chiedere aiuto - che d'altra parte nessuno sa offrirle - e via via inghiottita dalla malattia" (Mazzitelli, 2011: 109) come afferma la stessa autrice.

generale: nel perdono. Forse è questa una delle verità che le protagoniste scoprono (ognuna a modo suo) e che la Veladiano consegna con discrezione al lettore.

Rebecca perdona il padre:

Tuo padre dov'è?

Non lo so.

Gesù, le devi odiare.

No. L'odio è un sentimento che non so. L'odio è per chi non capisce. A me sembra di capirlo. Lui è solo sfumato. Si direbbe di un pezzo musicale troppo dolce che deve finire perdendosi. (Veladiano, 2011: 162)

Ildegarda perdona il marito:

Pierre si è alzato:

- Vado. Buona... fortuna.

- Che frase è? – dissi ormai fuori controllo.

In realtà avrei voluto abbracciarlo, perdonare e farmi perdonare per tutto, tutto. Ma c'era Alberta. E non avevo la forza di mettermi in piedi. Il mio corpo non mi obbediva. Un'ondata di paura era arrivata.

Avrebbe dovuto farlo lui. Chissà se lo desiderava.

[...]

Padre Nostro nei cieli

Che io sia nuvola

E come lei leggera

E liberami dal male

da tutti i mali.

Bianca perdona – a modo suo - il seduttore. Al tradimento risponde con una vendetta d'amore: consegna al seduttore – attraverso la sorella - nuovi disegni: “Era una serie nuova. Ci avrebbe vissuto per anni l'agenzia. Suoi. Tutti suoi” (Veladiano, 2016: 236), assicurandogli al contempo il successo e la solitudine:

Si sentì sollevato ma poco. Pensò che doveva chiamare qualcuno a portare via lo scheletro del ficus. Incredibile come fan presto le piante a morire senza un contratto di manutenzione.

Comunque lui era sicuro di non averle promesso niente.

La porta del suo studio era un buco nero sulle scale buio. Cercò di sentirsi più vivo come le altre volte, come sempre quando una storia finiva. Però non ci riuscì” (Veladiano, 2016: 237).

In tutti e tre i casi non abbiamo a che fare con un perdono esplicito e neppure buonista, che solleva il colpevole dalle responsabilità per le proprie azioni. Di volta in volta esso si manifesta in comprensione, accettazione del limite altrui (e proprio), richiesta di un aiuto - una benedizione - dall'alto, espressione della propria capacità di amare: anche i nemici. Un perdono, dunque, consapevole, maturo, che accompagna la ricostruzione di una nuova vita, ne è parte integrante; arriva a sigillare la vittoria, in definitiva, dell'amore e della verità. L'amore è luce che illumina la vita, la trasforma e al contempo mostra l'oscurità degli altri: la loro debolezza, la loro malattia, la loro prigionia.

### 3. UNA SCRITTURA DELL'ANIMA

Il perdono - diversamente declinato: dominante nel secondo, ma presente anche negli altri come orizzonte di bellezza, sanità (di un trauma superato), integrità - è uno dei segni caratteristici del sottofondo religioso della scrittura della Veladiano.

Nella recensione a *Il tempo è un dio breve*, Cesare Segre evidenzia, insieme alle “straordinarie capacità di scrittura” dell'autrice,

il sottofondo, inconsueto e anticonformista, del suo pensiero. Un sottofondo religioso, nella forma di meditazione su Dio e sul male, grande tema che investe tutti i viventi, rivela le contraddizioni tra l'onnipotenza di Dio e il libero arbitrio, ci fa reclinare la testa di fronte al dolore a cui nessuno può sottrarsi (Segre, 2012).

In definitiva, secondo il critico: “la Veladiano ci ha offerto, contro ogni canone e ogni aspettativa, un grande romanzo che è anche un romanzo religioso” (Segre, 2012).

La stessa autrice non nasconde la prospettiva da cui osserva e racconta il mondo: “La teologia mi ha regalato lo sguardo sul

mondo e l'impegno etico: per tutti, per tutti questa è l'unica vita e la marginalità assoluta di alcune, moltissime vite, è intollerabilmente ingiusta" (Trigo 2011: 38).

L'anticonformismo dell'autrice e in particolare la scelta audace del discorso religioso, non poteva non incontrare critiche negative. Significativa a riguardo è la recensione di Angelo Guglielmi apparsa su *L'unità*. Il critico definisce *Il tempo è un dio breve* un "romanzo ricattatorio" a tre livelli, nei confronti del lettore, dello stile, e della religione:

Al lettore è reso difficile intanto leggere e soprattutto esprimere una valutazione libera stante l'altezza intoccabile del tema svolto. [...] Ma un tema di tale e così sfuggente altezza riesce a tenere vicino il lettore e ottenerne la complicità solo se a trattarlo è Giobbe o San Giovanni della Croce (che peraltro è il libro di comodino della protagonista madre): in tutte le altre ipotesi, quale sia la sincerità dell'impegno, produce distacco e al limite noia. Il secondo ricatto il romanzo lo esercita nei confronti della scrittura dove esibisce un perbenismo sintattico-grammaticale da prima della classe rivestendolo di un poeticismo insistito e petulante. (Guglielmi, 2012)

Come vediamo, lo stesso stile della Veladiano, elegante, raffinato, per alcuni critici<sup>4</sup>, è oggetto di critica per altri. Riguardo al suo ultimo romanzo, Leonetta Bentivoglio scrive sulle pagine de *La Repubblica*:

Mariapia Veladiano è una scrittrice "di maniera", nel senso che plasma il suo linguaggio in un continuo artificio, scansando la naturalezza del discorso. [...] Un manierismo che non consente al lettore di specchiarsi nei personaggi, instaurando una sorta di diaframma estetico che può piacere o disturbare. [...] Sembra che Veladiano non cerchi alcun realismo, creando piuttosto la "maniera" della propria fiaba. Con un compiacimento della parola che emerge, per esempio, nelle liste delle specie di fiori. (Bentivoglio, 2016)

---

<sup>4</sup> Oltre a Segre, anche Lara Crinò, su "il Venerdì di Repubblica", evidenzia uno "stile elegante, capace di precipitare il lettore in una storia al tempo stesso surreale e plausibile" (Crinò, 2011).

Non stupisce che la critica ai temi (ai valori) si intrecci a quello allo stile, sia nel caso delle recensioni più entusiastiche, che di quelle più critiche. C'è una coerenza nelle scelte stilistiche dall'autrice che va evidenziata. Da una parte il lavoro meticoloso sulla lingua è una delle cifre dichiarate dalla stessa autrice: "Ho cercato un lessico non scontato. Da insegnante combatto contro la lingua sciatta: cento vocaboli per dire tutto. Penso che se ai ragazzi manca la lingua, manca anche il sentimento" (Veladiano, 2011a: 88). Dall'altra la cifra estetica è indissolubilmente legata alla dimensione etica, alla ricerca di un senso, di risposte alle domande tragiche e ineluttabili della vita. E le risposte trapelano a tratti - nel più trasparente dei modi, grazie a una scrittura mai scontata, attenta nella ricerca di una cadenza musicale, di una scansione paratattica, a volte ieratica, del discorso - in varie pagine dei suoi romanzi, in particolare nelle primissime de *Il tempo è un dio breve*, che risuonano come una dichiarazione di poetica e al contempo di fede dell'autrice: "Per questo io racconto. Per condividere la luce. Certo ci vuole ordine nel raccontare. L'ordine è una forma d'amore. Tutto mi sembra una forma d'amore. È l'amore che ci dà forma" (Veladiano, 2016: 5). E nella chiusa, quando la protagonista morente per un tumore e riconciliata con la sua vita - il figlio ormai guarito, l'amore ritrovato in Dieter, pastore luterano, che ha accolto Tommaso come fosse suo figlio -, ci lascia il suo testamento, in cui riecheggia la mistica di San Giovanni della Croce: "Quello che bisogna fare è non desiderare nulla, amare tutto. Tutta la vita. E sperare. Io spero che questa non sia l'ultima parola. Spero nell'ultima parola di Dio" (Veladiano, 2012: 225).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aspesi, N. (26 gennaio 2011). Elogio della bruttezza. Se un romanzo ci insegna ad amare l'imperfezione. *La Repubblica*, pp. 54-55.
- Bentivoglio, L. (29 gennaio 2016). Un Don Giovanni in fuga dall'amore. *La Repubblica*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/una-storia-quasi-perfetta/> [Data di consultazione: 15/05/2017]

- Camon, F. (2011). Tuttolibri. La Stampa. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/la-vita-accanto/> [Data di consultazione: 22/02/2017]
- Castelli, F. (16 febbraio 2013). Dolore e Felicità. *La Civiltà Cattolica*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Crinò, L. il Venerdì di Repubblica. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/la-vita-accanto/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Galeotti, G. (19 dicembre 2013). Viaggio tra sessantasette parole. *L'Osservatore Romano*, p. 4.
- Guglielmi, A. (20 novembre 2012). Il triplo ricatto di Veladiano. *L'Unità*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Mazzitelli, I. (2 febbraio 2011). Una brutta prigionia. *Vanity fair*, pp. 108-109.
- Santinello, L. (24 ottobre 2012). L'intervista. Mariapia Veladiano. *Messaggero di sant'Antonio*. Recuperato da: <http://www.messaggerosantantonio.it/en/node/5829> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Segre, C. (15 novembre 2012). Se una mamma discute con Dio. *Il Corriere della sera*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Trigo, L. (30 gennaio 2011). Vita di una brutta bambina. *L'Unità*, pp. 38-39
- Veladiano, M. (2011). *La vita accanto*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (2 febbraio 2011a). Teneteli d'occhio. *Donna moderna*, pp. 85-88.
- Veladiano, M. (2012). *Il tempo è un dio breve*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (11 ottobre 2012a). Travolta dal successo torno con un "dio breve". *Il giornale di Vicenza*. Recuperato da: [http://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/travolta-dal-successo-torno-con-un-dio-breve-1.940449?refresh\\_ce#scroll=510](http://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/travolta-dal-successo-torno-con-un-dio-breve-1.940449?refresh_ce#scroll=510) [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Veladiano, M. (2013). *Messaggi da lontano*. Milano: Rizzoli.
- Veladiano, M. (2013a). *Ma tu come resisti, vita*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (2014). *Parole di scuola*, Trento: Erickson.
- Veladiano, M. (2016). *Una storia quasi perfetta*, Milano: Guanda.

LOS COMISARIOS LOLITA LOBOSCO  
DE GABRIELLA GENISI Y SALVO MONTALBANO  
DE ANDREA CAMILLERI: UNA RELACIÓN FICTICIA<sup>1</sup>  
AN UNREAL RELATIONSHIP: INSPECTORS  
GABRIELA GENISI'S LOLITA LOBOSCO  
AND ANDREA CAMILLERI'S SALVO MONTALBANO

Yolanda ROMANO MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* En los últimos años se ha producido un boom de escritoras de novela policial en Italia debido al éxito de autores como Camilleri, Lucarelli o Carofiglio. Gabriella Genisi es una autora meridional que se ha inspirado en el famoso comisario Montalbano para crear a su alter ego femenino: el comisario Lolita Loboso. Esta investigadora es la protagonista de una serie de novelas donde la ciudad de Bari, el dialecto *pugliese* y la cocina local son sus ingredientes principales.

*Palabras clave:* Gabriella Genisi, Andrea Camilleri, novela policial, escritoras italianas.

*Abstract:* In recent years there has been a boom of crime novel writers in Italy due to the success of authors like Camilleri, Lucarelli or Carofiglio. Gabriella Genisi is a southern author who has been inspired by the famous Police Commissioner Montalbano to create her female alter ego: Inspector Lolita Loboso. This woman investigator is the protagonist of a series of novels where the city of Bari, the *pugliese* dialect and the local cuisine are their main ingredients.

*Key words:* Gabriella Genisi, Andrea Camilleri, crime novel, women writers.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

Indudablemente la escritora que más ha evidenciado el poderoso efecto Montalbano y ha intentado seguir la estela de Andrea Camilleri ha sido la autora Gabriella Genisi ideadora de la comisario Lolita Lobosco.

Nace en Bari en 1965, está casada y tiene dos hijos y reside en Mola di Bari, una pequeña localidad asomada al mar mediterráneo y próxima a su ciudad natal. Se dedica por entero a la profesión de escritora aunque también es una apasionada de arte, cocina y por supuesto de literatura.

Es una mujer muy activa y sus inquietudes le han llevado a formar parte del comité organizador junto a sus fundadores: Gianluca Oliva y Giuseppe Pascale, del Festival literario “Il libro possibile”, donde se proponen los trabajos de autores italianos y extranjeros de éxito y asimismo se intenta poner en valor las obras de narradores menos conocidos pertenecientes a pequeños sellos editoriales.

Su amor por la lectura le lleva a iniciar una carrera como escritora que comienza en 2005 con la novela *Come quando fuori piove*; un año después sale *Fino quando le stelle*, no obstante, su voz se hace notar en el panorama literario con en 2009 con la obra *Il pesce rosso non abita più qui* que levantó una gran polvareda por sus referencias explícitas a la actualidad política italiana.

Desde que esta ama de casa del sur se diera a conocer en el festival WFF (Women’s fiction festival) de Matera su trayectoria ha sido imparable y ha logrado hacerse un hueco en el complicado mundo editorial obteniendo una gran popularidad.

Siempre fue una gran devoradora de libros y es allí donde nace su afición y donde encuentra sus modelos narrativos. Confiesa que le habría gustado haber escrito *La voz a ti debida* de Pedro Salinas porque no puede vivir sin la poesía. Trata de reproducir el estilo sencillo y directo de Oriana Fallaci autora que adora. Es una apasionada del género *giallo* y considera a Andrea Camilleri su maestro por haber devuelto la dignidad perdida a un género infravalorado por la crítica.

Ero così innamorata del suo modo di impastare il *giallo* con il dialetto, con la cucina, con il territorio, che ho immaginato la mia Lolita come un alter ego femminile al notissimo commissario. Il resto poi lo ha fatto la mia terra. I sapori forti, i vini gustosi, il



caldo, la passione. È bastato dosare gli ingredienti e mescolare tutto<sup>2</sup>.

Esta *pugliese*, orgullosa de su tierra, comprometida con su gente, determinada, dinámica y entregada a su pasión literaria y a su familia es la madre literaria de la bella y extravagante Lolita Loboso protagonista de su exitosa saga de novelas policiales.

Este atractivo personaje nace y va tomando forma en la mente de su autora mientras leía los libros de Montalbano:

Man mano che procedevo alla lettura mi innamoravo del personaggio, e contemporaneamente mi dilettao a immaginare a un personaggio speculare e di sesso femminile. Immaginavo le sue fattezze, i suoi tratti caratteriali, il luogo nel quale si muoveva<sup>3</sup>.

Para darle mayor carácter a su personaje, elige un nombre nada casual que interpretamos como una verdadera declaración de intenciones. Nos recuerda sin duda a la Lolita de Nabokov, pretendiendo de esta manera subrayar el contraste entre la sensualidad y feminidad del comisario con el duro mundo policial.

Lolita, Lolì Lobosco tiene 36 años, una belleza exuberante, de pelo negro y largo, ojos ardientes, anchas caderas y seno prominente. Completa su imagen con vertiginosos tacones (preferiblemente Louboutin) y ropa muy ceñida. Carnal, de formas generosas y erótica, parece haber salido de un cuadro de Botticelli. Está muy lejos del estereotipo actual de mujer anoréxica que se empeñan en difundir los mass media. Cuando se mira al espejo ella misma se sorprende de la sensualidad que refleja:

Scruto quella che è la mia carne disempre, abbigliata però in modo provocante [...] e improvvisamente mi capisco cosa vedono quando mi mettono gli occhi addosso e cos'è quella frenesia che li prende ogni volta (Genisi, 2010:115).

---

<sup>2</sup> Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

<sup>3</sup> Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

Según la autora iconográficamente recuerda a Jessica Rabbit, sensual y con formas. Es pasional e instintiva como su tierra. Su físico espectacular no le sirve para tener una vida sentimental satisfactoria. Está divorciada y sin hijos y este fracaso le ha dejado cicatrices y una cierta inseguridad que le lleva casi obsesivamente a buscar al hombre de su vida. Lolita es el alter ego de su creadora:

Vero è che mi somiglia moltissimo físicamente, che entrambe guidiamo una cabriolet e ci piacciono le scarpe col tacco, che ci piace il mare, e poi leggere e cucinare, ma per il resto siamo diversissime. [...] Ma non nego che durante le fasi di stesura mi calo nel personaggio in una percentuale che va dallo 0 al 90% e allora parlo come lei e penso come lei<sup>4</sup>.

Como hija de una siciliana y de un napolitano se siente profundamente sureña. Le encanta la música napolitana de Roberto Murolo, los baños relajantes y los tratamientos de belleza. Ama el mar y el sol, pasear por las callejuelas estrechas de su ciudad que huelen a frito y conducir su escarabajo descapotable al que llama Bianchina.

Le gusta cocinar como a su autora pero elaborar los platos tradicionales de la gastronomía *barese* y con ello conquistar al hombre por el estómago. Este aspecto culinario la acerca a otros personajes de este género. Se deleita seduciendo y para ello no duda en sacar la artillería pesada cuando la ocasión lo merece:

Come prima cosa le Louboutin tacco 12, regalo della mia collega marsigliese Bernardette Bourdet detta BB, perché quando si indossano i tacchi il sedere sporge del 25 per cento in più rispetto al solito, il che non guasta. Poi autoreggenti nere otto denari e abitino nero corto il giusto. Mascara, matita, lucidalabbra e molto, molto profumo (Genisi, 2010: 86).

Cuando Genisi da vida a Lolita piensa en todas las mujeres verdaderas. Ella es el prototipo de la mujer moderna del sur de hoy: arraigada a sus raíces familiares y culinarias, pero consciente de sus posibilidades. Le da un alto rango en la policía convirtiéndola en comisario con la clara finalidad de reivindicar

---

<sup>4</sup> Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

la presencia de la mujer en puestos de responsabilidad. Para ella hoy las mujeres son el sexo fuerte a pesar de que aún le queden algunas metas que alcanzar y que conquistar:

Alle donne dico occupiamo nuove caselle della società rimanendo donne, mantenendo la nostra femminilità. Lolita ad esempio, della sua femminilità ne fa una forza, la mette in tutto, dal lavoro alla cura delle cose, tipico di noi donne<sup>5</sup>.

Lolita es decidida, tradicional y moderna, pero a la vez insegura y femenina. Se mide con sus compañeros masculinos, de tu a tu, pero con mucho pudor. Luchar contra la delincuencia, combatir el mal, hacerse respetar profesionalmente en un mundo de hombres, sin renunciar al gusto por la belleza, la cocina como una verdadera mujer del Sur, son sus principios.

El entorno de Lolita está formado por una serie de personajes secundarios que conforman su vida personal y profesional.

Antonio Forte y Tonino Esposito que al igual que Fazio y Augello para Montalbano son su equipo de trabajo. Antonio (38 años, casado y con dos hijos) está enamorado de Lolita desde siempre. Tonino es un verdadero *sciupafemmine* fiel como un perro de caza. Cierra este trío de compañeros fieles, el médico forense, Franco Introna. El universo familiar en el que encuentra refugio lo forman su hermana Carmela con la que no se lleva muy bien y su madre, su amiga Marietta, Toni su ex cuñado con el que mantiene una estrecha relación. Tras un divorcio doloroso su vida sentimental no ha sido muy afortunada y no consigue encontrar al verdadero hombre de su vida.

Con *La circonfenza delle arance* (2010) comienza la trilogía de la fruta. La primera aventura de Lolita no es estrictamente un *giallo*. Genisi lo ha definido: *un romanzo di costume* con el que trata de delinear las características de su personaje protagonista.

La trama es sencilla: Stefano un dentista, el primer amor de Lolita, es acusado de abuso sexual por la enfermera de su consulta. Se destapan una serie de infidelidades y coincidencias pero la astucia de Lolita, que siempre le ha considerado inocente, a pesar de las numerosas pruebas que lo inculpan, consigue

---

<sup>5</sup> Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

liberarlo y destapar una trama contra él; una trampa urdida por su esposa para quedarse con su fortuna y con un ex novio al que nunca había dejado de amar. Traiciones y venganzas son los argumentos claves de esta novela en la que descubrimos a la sexy comisario que se presenta como fascinante y genuina.

En las siguientes entregas de la saga, la autora se recreará en la parte puramente policial.

*Giallo ciliegia* (2011) la segunda novela comienza con la denuncia de una madre por la desaparición de su hijo. Aparentemente el joven pescador Sabino Lavermicocca ha huido, pero Lolita consigue desenmarañar una historia con múltiples matices (amantes, hijos ilegítimos, traiciones) y personajes *omertosi* que nos conducen por una complicada red criminal entre los bajos fondos de Bari y Montenegro.

Genisi continúa la trilogía de la fruta con *Uva noir* en 2012. Esta vez Lolita debe afrontar un caso terrible: la desaparición de un niño de 6 años quien poco después es encontrado muerto dentro de una caja en el jardín de su chalet de lujo. La principal sospechosa es la propia madre Morris, conocida como *Uva 'gnura* (uva negra). Esta inquietante mujer separada de un rico farmacéutico Lorenzo Milone está metida en asuntos sucios y frecuente gente de la mala vida. Se le presenta a Lolita un peligroso rompecabezas que intenta compaginar con una variopinta vida sentimental. El terrible final hace que Lolita se derrumbe en los brazos del fiscal Giovanni Panebianco.

En 2014 con *Gioco pericoloso*, Genisi abandona la vía de la fruta y aprovecha su afición futbolística para adentrarse en un caso de corrupción y apuestas clandestinas en el mundo del calcio italiano. La trama parte con la muerte de un jugador en el campo de fútbol durante último partido de liga decisivo para el ascenso del Bari a la primera división o Serie. Este inexplicable fallecimiento hace pensar en el *doping* como una posible causa y levanta las sospechas de Lolita que descubre un caso internacional que podría hacer temblar los estamentos del fútbol italiano. En este caso saldrán a la luz la corrupción, los intereses económicos, las apuestas clandestinas, la violencia y la criminalidad que se esconde en la trastienda del mundo del fútbol.

Una vez más la autora sigue dosificando y conjugando con inteligencia una compleja trama policial con la azarosa vida

sentimental de Lolita y sus vivencias personales, todo ello con un toque de ironía y comicidad que hacen atractiva esta novela. Sentimentalmente sufrirá el abandono de Giovanni por otra mujer, pero el final nos desvelará una inesperada sorpresa que dejará las cosas más claras.

De 2015 es *Spaghetti all'assassina* que alude al conocido plato de pasta típico de la cocina *barese* y cuya trama se desarrolla en el fascinante mundo de los chef con estrellas. Para cocinar *la pasta all'assassina* se necesita una sartén de hierro negro precisamente el arma del delito de este libro. En la frontera entre la *Bari vecchia* y la *nuova* está el restaurante de Colino Mercantile, famoso restaurador e inventor de la receta quien es encontrado muerto de manera cruenta, *incaprettato*, siguiendo la tipología del un clásico homicidio mafioso. Lolita seguirá diversas pistas: el delito pasional, la venganza profesional, el ajuste de cuentas antes de llegar a la resolución del caso.

En 2016 con *Mare Nero* Genisi nos propone en tema de los residuos tóxicos en el mar, recordando casos reales como el de Ilaria Alpi.

En septiembre de 2017 saldrá *Dopo tanta nebbia* donde nuestra protagonista se traslada a la nebulosa y gris Padova.

El estilo de Genisi es cinematográfico, muy visual y cuenta con unos ingredientes esenciales que hacen de sus novelas un éxito seguro. Sus historias nacen de la fantasía de la autora, un porcentaje mínimo proviene de hechos reales. Auténtico, es sin embargo el marco histórico en el que está ambientados los libros y los referentes culturales citados: música, tv, cine y literatura nos lo corroboran: Laura Esquivel, Jorge Amado, Pratolini, De Andrè, Vinicio Caposella, Jovanotti, Sofia Loren, Sabrina Ferilli, Stefania Sandrelli, Marilyn Monroe, Santa María Goretti, *Dinasty*, los *Simpsons*, *Disney* etc.

Pero sin duda una de las características más sobresalientes de sus novelas es el recurso al *crossover* literario. De esta manera Genisi hace que Lolita se encuentre con otros colegas de profesión salidos de la pluma de *giallisti* actuales, que aparecen como auténticas estrella invitadas. Pasamos a describir a continuación los conocidos personajes literarios que Genisi toma prestado.

El investigador Héctor Belascoarán del hispano mejicano Paco Ignacio Taibo II es el protagonista de un entero capítulo de *Giallo ciliegia*. Lolita se lo encuentra casualmente sentado a la mesa de un bar. Descubrimos que mantiene con él una vieja y valiosa amistad y en esos momentos de crisis, Héctor le da un consejo más valioso: tener paciencia.

Al detective Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán le dedica un capítulo de *Uva noir* donde Genisi intercala en la trama una visita que el detective español realiza durante unas pocas horas a Lolita:

Gli corro incontro per abbracciarlo, adoro quest'uomo [...] e ancora non riesco a credere che l'investigatore spagnolo più famoso del mondo stia sotto casa mia ad aspettare me. [...] Gli anni non hanno cancellato il suo fascino latino (Genisi, 2012: 84)

Lolita le invita a cenar y cocina para él *pasta, patate e provola*. En este breve encuentro culinario la conversación girará en torno a la situación sentimental de nuestra protagonista y el grado de delincuencia al que se ha llegado en la ciudad de Bari.

La inspectora Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett y el comisario marsellés Bernardette Bourdet de Massimo Carlotto. Con estas dos peculiares colegas de profesión Lolita tiene un encuentro en Roma. Primero se cita con Petra que se encuentra en la ciudad por un caso internacional del que se ocupa, muy similar al de Lolita. Con ella habla de su compañero Garzón y de los pocos medios con los que tienen que trabajar. A esta charla se suma la colega francesa Bernardette y juntas comen en un típico restaurante romano. Hablan de sus respectivos casos llegando a la conclusión de estar trabajando en la misma compleja trama de apuestas clandestinas y amaños de partidos a nivel mundial. La conversación deriva al momento sentimental de cada una y descubrimos que Petra se ha dejado seducir por un agente de policía romano casado y que Bernardette habla de su amor por Marie Clarie.

En *Spaghetti all'assassina*, el *crossover* lo realiza con el investigador ítalo-marsellés Fabio Montale creado por el escritor

francés Jean Claude Izzo<sup>6</sup>. Con él mantiene una conversación que resulta muy esclarecedora pues ahonda en los entresijos de su oficio. En *Mare nero* aparece en escena la forense en prácticas Alice Allevi, protagonista de los bestseller de la siciliana Alessia Gazzola.

Indudablemente el *crossover* más importante es el que realiza con la figura del comisario Montalbano quien está omnipresente en toda la serie de manera directa o explícitamente. Camilleri y su comisario han sido verdadera fuente de inspiración para Genisi. La primera vez que Montalbano es nombrado tiene lugar en *La circonfenza delle arance*, cuando Lolita reflexiona sobre el comportamiento femenino o masculino en un cargo policial como el suyo:

A questo punto mi fermo a pensare un attimo a come si comporterebbe un commissario maschio, magari proprio quel collega mio, quello simpatico di Vigata che ho conosciuto mentre lavoraro in Sicilia, come diavolo si chiama? Ah, Montalbano, sì. Ecco, mi viene proprio a pensiero cosa farebbe lui se avesse davanti un'indiziata con cui in gioventù ha avuto momento, come dire, piuttosto intimi. Secondo voi, quel pezzo di bell'uomo non l'avrebbe un po' consolata, rassicurata o abbracciata magari? (Genisi, 2010: 25).

Unas páginas más adelante Montalbano entra en escena a través de una llamada de teléfono:

Lolitabellamia, ma tu lo sai dove mi trovo? A Trani, mi trovo! Sono venuto a trovare un procuratore amico mio per delle faccende di lavoro e pensavo, niente niente che sto qui e non chiamo allolita? Che da quando sei partita la Sicilia non e piu la stessa... (Genisi, 2010: 145-147).

Ambos han sido compañeros, puesto que antes de convertirse en comisario en Bari había sido inspectora de policía en Vigata. En la novela *Giallo ciliegia* la conexión es tan fuerte entre los dos

---

<sup>6</sup> Fabio Montale se mueve por Marsella y lucha contra el hampa marsellesa. Destaca su gusto por la comida y el buen vino, una de las características de la novela policíaca mediterránea.

personajes meridionales que Genisi convierte en un buen amigo de Lolita con que el tuvo una fugaz relación sentimental. Su compañero Forte insinúa que hay algo más entre Salvo y Lolita:

Con chi ti devi vedere su Skype, col siciliano? Il siciliano, chi? Ah, Montalbano! Ma che dici, quello lavora dalla mattina alla sera ed è pure fidanzato con una tipa genovese. Livia, mi pare. Sta a pensare a me, secondo te?! Non dire cazzate, Antò (Genisi, 2011: 381)

Confiesa que todo lo que sabe de su profesión lo ha aprendido de su maestro y mentor. La clave para resolver la desaparición de Lavermicocca se la da precisamente el recuerdo de las palabras de Montalbano, cuando buscaba en un caso suyo a un arrepentido desaparecido desde hacía algunos meses.

En *Uva noir*, Lolita siente añoranza del comisario siciliano y decide llamarle por teléfono para explicarle su delicada situación pero ni siquiera él consigue reconfortarle quién hace una interpretación muy masculina del asunto. Tras esta conversación telefónica descubrimos la supuesta e insospechada atracción que siente Salvo por Lolì, desde su estancia en Vigàta, y los celos que provoca en su novia Livia.

En *Gioco pericoloso* Montalbano deja espacio a otras dos colegas de profesión Petra Delicado y Bernardette Bourdet, pero aun así Lolita lo tiene en su mente.

En *Spaghetti all'assassina* también los consejos de Montalbano están muy presentes y le envidia los platos que Adelina le deja siempre preparados.

En su declarada admiración por Camilleri trata también de reproducir los ingredientes por los que se caracteriza y se ha hecho famoso el *commissario* Montalbano: el dialecto, el territorio y la cocina.

La presencia del dialecto *barese* en las novelas de Genisi es un claro intento de imitar el estilo camilleriano. Para ella el dialecto es un estado mental, uno de los indicadores de pertenencia a un lugar y esta variedad híbrida es muy común en Bari, a la que le añade coloquialismos: *spupazzando*, neologismos: *lucchettari*, anglicismos: *topino*, *occhei* y nombres compuestos: *ammazzacaffè*. Para darle sabor a los diálogos recurre a una



práctica singular que consiste en escribir frases enteras como si fueran una sola palabra, para reflejar la forma de hablar local. El resultado es un texto audaz y vivo: *nossignore, nonsisadichi, occapito, amoredolcemio, cacchiomenefrega, ecchettidevodir, ellosai, ugualapprima*.

La variedad resultante es, a nuestro entender, una mezcla personal, que poco tiene que ver con la compleja operación de mestizaje de Camilleri.

Los elementos que la conforman, no se reducen a las partes dialogadas en primera persona de Lolì, sino que se extienden a través de la narración endofásica (discurso mental) y el discurso indirecto libre hasta las partes diegéticas. Sobre la utilización del dialecto en Genisi resulta esclarecedor el artículo escrito por Maria Carosella (2012: 67-78) de donde hemos extraído las conclusiones a las que la autora ha llegado y que exponemos a continuación.

Los rasgos localistas y dialectales más recurrentes son: la posposición del posesivo: (*Il Caffè mio però oggi sta chiuso*); la posposición del adverbio (*A me tutto 'sto vai e vieni mi innervosisce assai*); el superlativo con reduplicación de adjetivo (*tengo puro il seno duro duro*); la elección de un léxico marcado con connotaciones dialectales (*assai* por *molto*, *cofano* por *sedere*, *pazziare* por *scherzare*).

A veces la autora hace uso de formas lexicales en cursiva para subrayar precisamente esta elección lingüística. En otras ocasiones alude directamente al dialecto local *barese* que lo encontramos sin traducción en el contexto narrativo en boca de Lolì en los momentos de mayor tensión.

Generalmente este uso del dialecto es plausible y no resulta forzado, dado que se asemeja al habla de los *baresi* de cultura medio alta para interactuar entre amigos, para hacer bromas, para expresar sentimientos de diferente naturaleza o para expresar sus pensamientos.

Los personajes de estratos socioculturales más bajos son los que utilizan el dialecto con más frecuencia: la Bari Vecchia, la Bari periférica de los barrios.

Ahhh 'c stè do! Chessa brutt'a zoccl tand à fàtt' che uàv fàtt' arrvà ù quadrr all'acchiazz'! Ahhhh! Brav, brav e mo' c'uè, pur

l'applaus? Ti à fè un mazziaton' a te e à cud cernut de maritm, c'ù auandch... Timp ma da dà ma ù bùc tu à fè... Ti à'ccid (Genisi, 2011: 181).

A veces la *baresità* lingüística de nuestro comisario parece poco autóctona, incluso extraña pero ella misma lo explica:

Metto a posto il ricevitore e riprendo il filo del mio italiano da interrogatorio, quello filtrato da tutte quelle fioriture dialettali che per noi qui al Sud rappresentano non dico la lingua madre, ma una zia diciamo e nel mio caso addirittura il pane quotidiano, visto che nasco *pugliese* per nascita, da madre siciliana e padre napoletano e pertanto non ho un'identità linguistica di dialetto ben definita, ma sbando di qua e di là (Genisi, 2011: 30).

Encontramos rasgos del siciliano y del napolitano pero también están presentes en el discurso directo o indirecto de otros personajes. Debemos por ello interpretarlo quizás como una característica del bagaje lingüístico de su autora debido a sus orígenes familiares y no tanto de la protagonista de sus novelas.

Los elementos no autóctonos son el vocalismo de tipo siciliano, la alternancia del *barese* y del siciliano, el artículo neutro propio o la palatalización de la nasal propios del napolitano. A veces conviven en el mismo párrafo rasgos napolitanos y siciliano combinados con el italiano como podemos ver en este diálogo entre Toni, su ex cuñado y Lolita: «Se a te ti viene la voglia 'effoter, tu mangi?» y ella responde: «A luu fatto com'è, una cosa simile non gli pare possibile, casomai starebbe due anni senza mangiare mas enza futtere mai» (Genisi, 2011: 86).

Manipula el dialecto para convertirlo en una forma más italianizada (eliminando la metafonesis del *barese*): *Quest'è paz, portam' un café va'*.

La importancia del territorio (Bari versus Vigata) es otra característica común en ambos autores. El estilo de Genisi es divertido, irónico, inusual, colorista donde la ambientación juega también un papel importante dado que nos describe la ciudad de Bari en todos sus matices, de olores y sabores, de costumbres y de contrastes, del azul del mar al blanco de la medina. Además

del dialecto, las tradiciones, las costumbres, los vicios y virtudes de los *baresi*, son protagonistas de excepción. La autora tiene muy arraigado el sentido de pertenencia a su tierra: la Puglia, que considera una de las regiones más bellas de Italia y que vive en la actualidad en proceso de expansión desde diversos puntos de vista: turístico, literario, enogastronómico.

Son múltiples las referencias a la ciudad que encontramos en sus libros. La onomástica es local cuando se refiere a los nombres propios (Chechella, Nicola), los apellidos (Capriati o Lavermicocca) y los productos típicos como el Negroamaro o el Locorotondo. Genisi nos muestra las costumbres, la forma de pensar y el asfixiante y mediterráneo clima, caluroso incluso en invierno. Recuerda el esplendor del pasado y la realidad de hoy de esta ciudad pugliese. No tiene problemas en subrayar los problemas originados por la mala gestión de la política local o la inseguridad ciudadana.

El tercer ingrediente es la gastronomía local. La autora se confiesa hedonista y esta es básicamente su filosofía de vida. Hedonismo que practica en el más estricto sentido clásico, estético y ético de la palabra, como todos los italianos educados en la belleza y en el arte. Para ella la belleza está también en un plato típico o en un vaso de vino. Por otro lado, también es cierto que la gastronomía es un elemento fundamental en Bari y en toda la Puglia. Por ello los platos con las que nos deleita Lolita en sus investigaciones son recetas típicas regionales y variantes personales.

La utilización metafórica de los ingredientes culinarios con una clara intención lúdica es característico del *giallo* a la italiana. Los platos que cita forman parte de la tradición de la cocina *barese*: *pettola lucidata a olio*, *Cozza di mare*, *cozze impepate*, *cosse pelose*, *il brodo bugiardo*, *taralli e stracchino*, *un lampascione soffritto in padella*, *pollucusuto'nculo* o *i merluzzi a brodetto*.

En sus novelas hace la mejor promoción de sus productos y de sus sabores fuertes y picantes. Lolí coincide con su creadora en la importancia de la cocina en su vida y en la afirmación que cocinar es como hacer el amor. O te dejas llevar o es mejor dejarlo.

Es indudable que esta pasión por la cocina no deja de ser un guiño más a la obra camilleriana cuando cita por ejemplo las

famosas *sarde a beccafico*. El título de la primera novela en la que aparecen *le arance* nos recuerda a los adorados exquisitos *arancini* de Montalbano que dan título también a una recopilación de relatos: *Gli arancini di Montalbano*.<sup>7</sup>

Para concluir podríamos añadir que a Salvo y a Lolita, como hemos podido comprobar, los unen muchas cosas a parte de compartir una profesión vocacional. Tienen en común una buena dosis de atractivo, de *fascino*, de sex appeal, el placer por la buena cocina, una forma de ser y de llevar a cabo las investigaciones muy personal pero siempre eficaz, un sexto sentido muy desarrollado, el fuerte arraigo a su tierra, la utilización de una simbiosis entre dialecto e italiano, las situaciones cómicas y grotescas que a veces viven.

¿Pero qué les separa? Dejando a un lado la calidad literaria de las tramas mucho más complejas las del autor siciliano, seguramente el factor diferenciador es la condición sexual del personaje. Como en cualquier otra profesión la cuestión de género nos diferencia siempre; por el físico, el carácter, la forma de pensar, la filosofía de vida. Su forma de ser, su apariencia, su sensibilidad femenina cautivan en principalmente a las lectoras que ven en ella una simpática heroína.

El hombre es más racional, tiende a aplicar esquemas y reglas más precisos como resulta ser Salvo Montalbano. Mientras que la mujer según Genisi, indaga de una forma muy femenina. Se deja llevar siempre por su instinto, por la intuición y sobre todo por los sentimientos. Lolí es toda ella sensibilidad y sentimiento que llegan a condicionar su vida diaria, su trabajo y su estado de ánimo. Cuando está enamorada vive el amor intensamente y su actitud es positiva mientras que cuando su situación amorosa no es buena, su vida profesional se resiente. A Lolita no le gusta el trabajo en equipo, sobre todo cuando se encuentran en un puesto de mando. A veces su aspecto exuberante le resulta un problema y le da poca seriedad. Sus dos compañeros, Esposito y Forte, se nos presentan como dos figuras cómicas que nos recuerdan un poco a Totò e Peppino, a los que Lolita, cariñosamente maltrata.

---

<sup>7</sup> Las novelas de Genisi se completan con una serie de recetas personales y que el título de su novela *Spaghetti all'assassina* alude a un plato típico de la tradición local.

Por otro lado, los avatares sentimentales están muy presentes en toda la obra y condicionan también su trabajo (dado que los hombres con los que se relaciona sentimentalmente tienen que ver con sus investigaciones). Mientras que Salvo Montalbano mantiene a su fiel Livia muy lejos de la escena de sus pesquisas.

Salvo Montalbano se ha convertido en un personaje mítico e universal en el género policial, hasta el punto de ser la inspiración de otros autores como es el caso de Gabriella Genisi quien de su admiración ha realizado una particular y atractiva versión femenina.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camilleri, A. (1999). *Gli arancini di Montalbano*. Milano: Mondadori, 1999.
- Carosella, M. (2012), “I cugini baresi di Montalbano”, en *Esperienze Letterarie*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 67-78.
- Genisi, G. (2009). *Il pesce rosso non abita più qui*. Roma: La Fenice.
- Genisi, G. (2010). *La circonferenza delle arance*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2011). *Giallo ciliegia*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2012). *Uva noir*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2012). *La maglia del nonno*. Roma: Biancoenero.
- Genisi, G. (2014). *Gioco pericoloso*. Milano: Sonzogno.
- Genisi, G. (2015). *Spaghetti all'assassina*. Milano: Sonzogno.
- Genisi, G., (2016). *Mare nero*. Milano: Sonzogno.



VOCI FEMMINILI INEDITE: RIFLESSIONI A PARTIRE  
DALLA LETTERATURA POSTCOLONIALE  
ITALIANA  
UNPUBLISHED FEMALE VOICES: REFLECTION  
FROM THE ITALIAN POSTCOLONIAL LITERATURE  
Mario ROSSI  
*Università di Vienna*

*Riassunto:* A partire da frammenti dell'autobiografica di Maria Abbebú Viarengo, migrante postcoloniale italiana, si indagherà il rapporto tra genere, scritture in movimento e filtri espressivi analizzando tratti di *Princesa* (Farías/Jannelli) e di *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): dal dialogo del cuore narrativo del primo testo con le sue soglie, si cercherà di cogliere quanto dell'esperienza di una transessuale emerge da un'autobiografia a più mani, mentre nel secondo si valuterà la misura in cui la fisionomia di una voce femminile risulti rispettata nella traduzione in altra lingua.

*Parole chiave:* autrice, censura, questione di genere.

*Abstract:* Starting with fragments of the autobiography of Maria Abbebú Viarengo, an Italian postcolonial migrant we will investigate the relationship between gender, moving and expressive writing filters by analyzing traits of *Princesa* (Farías/Jannelli) and *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): from the dialogue between the narrative heart of the first text and its thresholds, we try to grasp what the experience of a transsexual emerges from an autobiography written by many hands, while in the second text we evaluate the extent to which the appearance of a female voice is respected in the translation into another language.

*Key words:* female author, censorship, gender.

## 1. IL PROBLEMA

Inedito può precisarsi attraverso diverse coppie oppositive: privato pubblico, manoscritto stampato, indirizzato a un singolo e indirizzato a una molteplicità di destinatari. Nel passare da un polo all'altro un testo può subire modifiche, per cui ci si può chiedere con quali scarti l'originale che passi attraverso filtri editoriali giunga alla sfera pubblica: dati i rapporti di potere tra generi diversi che hanno dominato e in parte ancora dominano la scrittura, pare opportuno interrogare il grado di pubblicità delle voci femminili di testi letterari. Nelle seguenti pagine si analizzeranno tre casi: una pubblicazione parziale di una scrittura postcoloniale femminile italiana; una narrazione secondo selezioni tematiche nell'autobiografia di una voce transessuale maturata tra Brasile e Italia e la perdita di profilo di una voce femminile all'interno della traduzione di un romanzo a firma maschile. Ciò cui si aspira è una concezione sfumata del concetto di pubblicazione e occultamento della voce autoriale femminile.

## 2. TRE CASI ESEMPLARI

### 2.1. MANCATA PUBBLICAZIONE.

Maria Abbebú Viarengo è scrittrice di espressione italiana di origine italo-oromo. A partire da frammenti della sua autobiografia pubblicati in italiano e in traduzione inglese si farà un'archeologia non della vita dell'autrice ma del mondo che evocano i frammenti<sup>1</sup>. L'autrice del primo stralcio dal titolo "Andiamo a spasso?" è indicata come Maria Viarengo; se dietro questo nome non sospettiamo una migrante da latitudini lontane, immediatamente dopo fanno capolino sonorità stranianti nel nome del dedicatario: "a Terù", che in seguito scopriremo esser la sorella dell'autrice. Il testo si apre perentorio:

Ero Abbebú. Figlia di Noritù Faissà e dell'unico uomo bianco che viveva a Ghidami.

---

<sup>1</sup> Con intenti biografico-ricostruttivi sembra procedere Ponzanesi, 2004: 158 e 164-165.



Un italiano, Oreste Viarengo.  
 Diventai Maria Viarengo.  
 Ero diversa dai bambini che nascevano a Ghidami.  
 Ero due ... Lo sarò sempre?  
 Mamma era morbida; l'aria tiepida come il suo corpo. (Viarengo, 1990: 74)

Brevi frasi per un'identità scissa tra continuità col mondo materno marcata dell'imperfetto e irruzione dell'onomastica patrilineare marcata dal passato remoto. L'io narrante viene in seguito caratterizzato con due intrusioni di una lingua diversa dall'italiano: *worobessa* e *mitmittà*. Il significato del primo termine attraverso interpolazione può esser identificato con iene. La madre diceva alla figlia "Ridi come una piccola iena" e il testo prosegue "Di notte sentivo la worobessa intorno alla nostra casa, erano loro che ridevano come me." (Viarengo, 1990: 74) L'io narrante protesta una propria identità linguistico-espressiva, invertendo i poli della similitudine usata dalla madre: la figura retorica è rivitalizzata attraverso il recupero della sua dimensione letterale. Il significato di *mitmittà* può esser dedotto dal fatto che la madre quando la figlia era "mitmittà" le diceva "Stai brava altrimenti arrivano le iene". Si può quindi supporre che il termine debba esser collocato nell'area semantica del comportamento deviante ascrivibile a persona cattiva. Con efficacia in queste prime righe l'autrice offre un quadro di relazioni vivaci ascrivibili alla sfera dell'emancipazione del soggetto umano in crescita. Poco oltre si leggono brani che narrano lo straniante rapporto col piemontese cui è sottoposta Abbebú-Maria. Abbebú da piccola chiede al padre come si chiami la stella vicina alla luna e il padre risponde "quala as ciama Bun Ben Ansù". Laconicamente la voce autobiografica nota "per trent'anni ho pensato che questo fosse il vero nome di quella stella." Se il rapporto con la madre è caratterizzato come gioco di contrattazione dei significati, l'inganno paterno porta a vedere un mondo patriarcale che crea falsi significanti che si dissolvono solo nella piena maturità del soggetto femminile.

Le insidie del linguaggio crescono col trasloco da Ghidami a Karthoum: sull'oromo, unica lingua usata nel luogo di origine della madre, prendono il sopravvento inglese, arabo e italiano.

Abbebú reagisce alla nuova situazione sociolinguistica mescolando, mentre la sorella Teresa ammutolisce: le due nella sfera privata per i giochi, per il pianto e per la nostalgia conservano l'oromo, cui associano il tepore e la morbidezza della madre.

Viarengo informa anche sulla tavolozza sonora di Ghidami:

macchine sgranatrici per la pulitura del caffè, i ronzii delle api e delle mosche, i ragli degli asini, di notte le risate sonore delle iene, qualche volta le grida di un urlatore che annuncia la morte di un cittadino. La sera dopo cena, la radio di papà gracchiava e cinguettava, fino ad immobilizzare la sua attenzione sulla voce di un uomo che parlava arabo o francese, come un rito papà ascoltava in perfetto silenzio il “notiziario”, il suo unico contatto con il resto del mondo. La madre non faceva nessun lavoro in casa, si occupava solo di noi, ci pettinava, ci profumava, ci portava a scirscir, e ci preparava il affatò.

Se si considera che la madre veste uno “sciscigò” così ampio che ci si può “nascondere e perdere” (Viarengo, 1990: 76), riemerge con tono diverso la contrapposizione tra il mondo paterno chiuso e ostile – la lingua del notiziario non è né l’oromo né l’italiano -, e quello materno aperto, variegato e protettivo.

Mentre il testo italiano esibisce un’immagine di una strada di Luxor tratta dall’archivio Garzanti posta in ultima pagina, senza che si possa individuare la relazione coi contenuti narrati, il frammento in traduzione inglese ospitato nella rivista *Wasafiri* anni dopo presenta una chiara identità complessiva: non solo porta il titolo nella lingua della madre (“Scirscir'n demna”), ma anche presenta per esteso in nomi dell'autrice (Maria Abbebù Viarengo) e accanto al titolo esibisce la foto di una donna a mezzo busto che sorride al lettore: l’identità dell’io narrante è qui restaurata attraverso la lingua del titolo, la chiara indicazione del genere e la presenza in prima pagina della foto dell’autrice.

Per il nostro taglio di lettura, è rilevante che il testo spieghi come nella cultura materna il neonato riceva il nome dopo che i parenti l’hanno osservato, cosicché si vede implicitamente riconosciuto nella sua identità: attenzione che non vedevamo nel rapporto di Viarengo con la figlia Abbebú. All'autrice, per

intervento della nonna, venne attribuito il nome di Abbebec. “Full of flowers. She who wants to bloom, to know.” (Viarengo, 2000: 22) La madre poi adottò il diminutivo Abbebu (sic!). Nel testo emerge in diverse forme la negazione dell’identità per il carattere ibrido del sé e di un’esperienza che impone identità attraverso strade, una palestra, il passato coloniale in Etiopia: la scissione imposta dai colonizzatori al popolo dell’autrice e alla sua persona creerebbe diversi “mes” (Viarengo, 2000: 21).

Dai frammenti dell’autobiografia di cui disponiamo ricaviamo la narrazione di un’esperienza carica di tensioni e resa con una varietà di linguaggio finalizzata alla manifestazione di un passato intenso.

## 2.2. PUBBLICAZIONE SELETTIVA

Veniamo ora a un caso di pubblicazione di un testo autobiografico steso a più mani che sembra filtrare la voce narrante secondo il coinvolgimento culturale, emotivo e umano del coautore principale. Si tratta di *Princesa. Dal Nordest a Rebibbia: storia di una vita ai margini*, pubblicato nel 1994 presso Sensibili alle Foglie e presentato in forma di brevi stralci accompagnati da materiali diversi in un articolo pubblicato nella rivista *Il caffè*<sup>2</sup> facente capo al medesimo editore. Ciò che, in prima approssimazione, possiamo indicare come autobiografia, narra le vicende di Fernanda, una transessuale brasiliana, dall’infanzia agli anni che stanno a ridosso della pubblicazione. Il testo nel suo complesso è composito per quanto riguarda le tipologie coinvolte e lo statuto autoriale ambiguo: è composito perché è costituito da un’introduzione di Maurizio Jannelli, da un racconto autobiografico in prima persona di Fernanda Farias de Albuquerque e da un’intervista effettuata a distanza da Jannelli a Fernanda; lo statuto è ambiguo perché secondo la copertina si tratta di uno scritto a quattro mani, visto che riporta sopra il titolo i nomi di Fernanda Farias de Albuquerque e di Maurizio Jannelli; secondo l’introduzione il testo è il frutto di

---

<sup>2</sup> Anonimo, 1994. I testi presenti sono in parte dichiarazioni dell’autrice degli appunti e dell’autore della versione pubblicata, in parte stralci del materiale usato dall’estensore finale e in parte materiale diverso non chiaramente collocabile.

interventi di scrittura a sei mani<sup>3</sup>; alla narrazione del difficile percorso esistenziale che da Fernandinho porterà alla nascita di Fernanda siamo invece portati ad attribuire un'unica firma linguistica, quella di Jannelli. L'intervista è invece a due voci. Chiude il volume un glossario di termini portoghesi presumibilmente presenti nel testo autobiografico centrale. Non si parlerà della possibilità di rubricare il testo sotto la categoria della cosiddetta letteratura della migrazione, della letteratura italiana tout-court o piuttosto alla letteratura brasiliana di espressione italiana, né dello statuto della letteratura di testimonianza<sup>4</sup>. Si cercherà piuttosto di verificare secondo quale strategia la vicenda privata della costruzione di genere di Fernanda venga messa sulla scena pubblica. Cominciamo dal glossario. I termini riportati sono possono esser rubricati in categorie: mondo vegetale (baraúna, buriú, cajarana, dendê, imbu, maconha, mandioca, marmeleiro, pitomba), mondo animale (curumbatá, traíra, urutu), mondo delle credenze (orixás, mãe-de-santo ), elementi paesaggistici (caatinga, garimpos, garoa), alimentazione (churrasco, churrascaria, goiaba, guaraná, jurubeba), pratiche sociali (bumba-meu-boi, forró, frevo), antropologico (cabolco, meninos de rua), manufatti umani (favela, fazenda) e termini afferenti alla sfera delle pratiche sessuali a pagamento (bicha, bombadeira, maricão, maricas, veado) cui vanno aggiunti alcuni termini che, pur presenti nel testo, non sono presenti nel glossario, come o belo rabo e bum-bum entrambi per sedere (48). Quest'ultimo gruppo di lemmi, unitamente a quelli sulle pratiche sessuali a pagamento, nell'(auto)biografia è esiguo se consideriamo l'aspetto intensionale del concetto sovraordinato, ma in realtà, sotto l'aspetto estensionale è l'insieme più importante. L'orizzonte di attesa verso un mondo sfaccettato aperto dal glossario nel testo si riduce alle tecniche del corpo e all'identità sessuale.

Se ora passiamo al testo introduttivo, osserviamo che secondo questo i due testi che vedono Fernanda come protagonista narratrice o intervistata sarebbero passati attraverso la mediazione

---

<sup>3</sup> Per una sintesi efficace si veda Gandolfi 2007: 79-80.

<sup>4</sup> Su ciò si veda Gandolfi 2007: 81-84.

di un pastore sardo, Giovanni Tamponi, che avrebbe lasciato tracce della sua parlata nei materiali trasmessi: il pastore sardo, e Fernanda avrebbero creato una lingua propria, per comunicare “Nata solo per noi, la scrittura originale è stata successivamente manipolata per renderla accessibile a un pubblico più ampio. Cionondimeno mani e provenienze culturali diverse sono forse rintracciabili anche nella sua stesura ultima.” Nel testo pubblicato, secondo le nostre conoscenze linguistiche, non sono presenti testimoni del sardo, se si eccettua il vago meridionalismo “unghie pittate” (p. 23). Si deve quindi supporre che l'estensore abbia epurato dal testo ciò che non veniva direttamente da Fernanda: sarebbe interessante capire se le voci in sardo siano state tradotte o cassate, ma i materiali messi a disposizione dei lettori all'epoca della pubblicazione del testo non consentono di decidere.

Veniamo ora al testo di marca (auto)biografica e leggiamo alcuni esempi di intarsi in portoghese. Il primo lo troviamo nella porzione di testo che narra le prime esperienze sessuali di Fernando all'età di sette anni: “Ecco il *veadinho!* Ecco l'uomodonna!”, lo apostrofano i compagni (p. 17). Testualmente non si capisce se *uomodonna* sia la traduzione di una corrispondente espressione portoghese o se si tratti di una traduzione esplicativa di *veadinho*. Poche pagine oltre leggiamo: “Fernandinho dexia eu meter o meu caralho no seu cu, lasciami mettere il cazzo nel tuo culo” (p. 22). In questo passo l'invito in portoghese pare assolvere la funzione di dare colore locale visto che viene immediatamente tradotto in italiano. La maturazione di Fernanda prosegue. Si inoltra nel bosco per raccogliere frutti:

mi annodavo il fazzoletto in testa come le contadine nordestine. Qualche volta mettevo anche gli orecchini. Scalavo il cajueiro e ad ogni sparo dei cacciatori facevo voce e cantavo. Che fai qui ragazzino? Raccolgo frutta. Spaventi la selvaggina, torna a casa! No, se prima non mi fai vedere il cazzo! Il mio José impacava (...) Senhor José deixa eu ver seu caralho p. 27-28.

Anche in questo caso la frase in portoghese sembra aver la finalità di conferire colore visto che il suo contenuto è anticipato in italiano: sospeso nel vuoto è invece il “cajueiro” che nel

glossario viene definito come “Albero della famiglia delle Anacardacee (*Anacardium occidentale*)”. Perché Fernando si arrampichi su quella specie vegetale non è spiegato cosicché rispetto alla vicenda pruriginosa l’elemento paesaggistico scende in secondo piano.

Nell’introduzione Jannelli spiega la nascita del libro. Egli assieme a altri appartenenti alle Brigate rosse si trova nel carcere di Rebibbia. Il gruppo dei terroristi, assuefatti a un mondo di soli uomini, all’impatto col mondo dei transessuali avrebbe subito una spaccatura: alcuni si sarebbero rifiutati, probabilmente con dolore, secondo le parole di Jannelli, alle emozioni che risvegliavano reggiseno, gonne e profumi, mentre altri, e tra questi l’autore stesso, avrebbero visto le loro notti popolarsi di desideri. Sembra quindi che il testo abbia uno statuto ibrido: più che biografia o autobiografia in scrittura duplicemente assistita, sarebbe il documento dello sguardo che un soggetto getta sulla nascita dell’identità transessuale. Dalle domande dell’intervista a Fernanda in appendice si può dedurre che l’intenzione testuale implicita che guidò l’estensore del testo potesse esser questa.

La presentazione del libro nella rivista *Caffé* offre la riproduzione esemplificativa di materiali autentici che sono serviti a Jannelli per la stesura del testo pubblicato, stralci dal testo pubblicato e dichiarazioni di Maurizio e Fernanda che si alternano. “Il raffronto non serve per ribadire l’”autenticità” del punto di partenza e rivendicare l’”artisticità” del punto di arrivo, ma per testimoniare un dialogo e un percorso.” Un dialogo e un percorso che hanno avuto funzione terapeutica. Scrive Jannelli: “ecco la scrittura, per Fernanda, penso sia stata anche l’occasione per mantenere integra la sua persona nonostante (...) la violenza definitoria degli altri.” (ivi) Oltre Jannelli sostiene che “Un conto è Fernanda e un conto è Princesa ... Insomma la persona è molto più complessa del testo, il testo è altra cosa dalla persona. È qualcosa che va oltre noi, scrittura, appunto, costruzione.” (ivi) Se fosse costruzione, allora si dovrebbe pensare che il testo sia più complesso della persona. A fine presentazione Maurizio esibisce i referenti culturali attraverso i quali il testo è stato arricchito; Guimarães Rosa, (Jean) Baudrillard e Roland Barthes. Nel leggere il testo tuttavia non si ha la percezione della complessità che tali interventi sembrerebbero evocare e

soprattutto pare che la costruzione della soggettività attraverso l'esperienza sessuale stia in primo piano rispetto a altre dimensioni dell'esistenza.

Da quanto esposto ci pare di poter sostenere che almeno la voce del pastore sardo è stata quasi completamente cancellata dal testo pubblicato, mentre quella della protagonista è presente secondo un sentire particolare nei confronti della vicenda narrata, quella di relazioni sessuali diverse dall'eterosessualità. Il filtro di lettura del coautore penetra fin nel titolo: durante l'intervista, nel rispondere alla prima domanda di Jannelli, Fernanda spiega come è nato il suo nomignolo e afferma chiaramente di non amarlo e di preferire Fernanda. Cancellazione della triplice lingua ibrida, cancellazione di una parte dell'esperienza e cancellazione del nome proprio: non si può sostenere che il testo curato Jannelli abbia incluso tra le sue intenzioni comunicative la pubblicazione di una Fernanda, che, pur in rapporto dialettico con le intenzioni dell'estensore del testo finale, desse un quadro a tutto tondo del passaggio dal Nordeste alle metropoli italiane.

### 2.3. CASSAZIONE DELLA VOCE FEMMINILE

Concludiamo con la resa di una voce femminile nella traduzione in francese di un'opera scritta in italiano da un migrante, Amara Lakhous, scrittore di origini algerine, ma da parecchi anni trasferitosi in Italia, dove svolge attività giornalistiche e di mediazione culturale, cui si è aggiunta una fortunata produzione letteraria<sup>5</sup>. *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* è un giallo che ha come protagonista e voce narrante Enzo Laganà, un giornalista di cronaca nera con radici calabresi ma residente a Torino che conduce vita sentimentalmente instabile con puntate a Marsiglia sul Vieux-Port. Animato dal desiderio di fare uno scoop, indaga su omicidi di extracomunitari dell'est Europa. A questa vicenda corre parallelo lo scandalo di Gino, il maialino di un nigeriano, che una videocamera ha ripreso mentre passeggia nella moschea del quartiere torinese di San Salvario. I personaggi messi in scena dal

---

<sup>5</sup> Si veda Schwaderer: 2014 alle cui referenze bibliografiche è da aggiungere *La zingarata della verginella di Via Ormea*, 2014.

romanzo sono molti, quasi tutti maschili quelli del mondo professionale, mentre i soggetti femminili sono collocati nella sfera privata e affettiva. Inoltre, mentre i personaggi maschili calcano in maniera persistente la scena del romanzo, quelli femminili appaiono intermittenti. La madre del protagonista, residente a Cosenza, è presenza discreta ma profilata perché rappresenta una visione alternativa sulla vita rispetto a quella del figlio: matrimonio e vita regolata. Una protesi della madre è la zia residente a Torino che controlla il nipote assicurando alla sorella notizie sul figlio. La voce della madre è marcata non solo ideologicamente, ma anche linguisticamente: tra i personaggi è quello che con maggior espressività usa il dialetto della comunità calabrese con un *code-switching* che spesso prende avvio dalla parlata periferica per trascolorare nella parlata nazionale standard.

Che l'ambientazione sia da collocare nell'area di uno spiccato multiculturalismo risulta dalla consuetudine del protagonista di consumare piatti tipici di culture fortemente caratterizzate come la salade niçoise e il tè arabo alla menta dei maghrebini (Lakhous, 2013: 18), soupe au pistou, aïoli e tarte tatin (Lakhous, 2013: 23-24). Un'anamnesi autobiografica colloca l'identità dell'istanza narrante in un indefinito *in-between* che trova corrispondenze nelle vite di amici nizzardi<sup>6</sup>. Il romanzo anche solo per questi tratti si qualifica quindi come opera rubricabile sotto la categoria della così detta letteratura postcoloniale della migrazione. Che la madre, voce femminile portatrice di valori tradizionali profilati, nel romanzo abbia una chiara connotazione linguistica non è riducibile a nota di colore: la donna rappresenta una forma di vita alternativa rispetto a quella del figlio e allo stesso tempo libera dalle connivenze con la malavita organizzata calabrese. Stupisce che nella traduzione francese il profilo linguistico venga impoverita. Ecco un esempio:

---

<sup>6</sup> “Sono nato a Torino da genitori calabresi. A Torino, quando ero piccolo, mi chiamavano il calabrese, mentre in Calabria venivo chiamato il torinese. (...) né qui né là.” (Lakhous, 2013: 22) Il confronto tra immigrati italiani in Francia e meridionali a Torino si legge due pagine oltre.



«Che stai combinando, Enzu'?» (...)

«Stamattina ho letto l'articolo tuo sul giornale. Ti sei messo ancora in mezzo a storie brutte di criminali. Mo' ci mancavano sulu i mafiosi albanesi e rumeni».

«Mamma, perché ti agiti?».

«Dov'eri finito?».

«A Torino».

«Enzu'! Non mi pigliare per fessa. Si' statu fora da casa quattru iuorni. La macchina tua è ancora pargheggiata nello stesso posto, davanti al macellaio, non hai ritirato la posta, non hai risposto al telefono di casa, non hai ...». (Lakhous, 2013: 27)

La traduzione francese così suona:

-Qu'est-ce que tu fabriques, Enzo? (...)

-Ce matin, j'ai lu l'article dans ton journal. Tu t'es encore fourré dans une mauvaise histoire de criminels. Y nous manquait qu'les mafieux albanais et roumains!

-Maman, pourquoi tu t'agites comme ça?

-Où t'étais passé?

-À Tourin.

-Enzo! Ne me raconte pas d'histoires. T'es pas rentré chez toi depuis quatre jours. Ta voiture est encore garée à la même place, t'as pas pris ton courrier, t'as pas répondu au téléphone fixe, t'as pas” (Lakhous, 2014: 31-32)

Notiamo anzitutto che l'ipocoristico del nome proprio con apocope tipico di tante parlate centro-meridionali è neutralizzato nel nome standard. Il possessivo posposto al sostantivo cui si riferisce è non solo normalizzato senza meccanismi compensativi che facciano percepire lo scarto presente nell'italiano, ma da determinazione dell'articolo di giornale passa a determinazione del quotidiano, cosicché Enzo viene promosso a proprietario del periodico. Lo stesso problema di collocazione dell'aggettivo si osserva in “storie brutte”, espressione connotata regionalmente, che in francese viene resa non solo con la normale successione aggettivo sostantivo, ma anche con ingiustificata riduzione del plurale al singolare. L'espressione “pigliare per fessa”, variante diatopica marcata dalla presenza del predicato “pigliare” in luogo del più diffuso “prendere”, scompare in un neutro “ne me raconte

pas d'histoire” che non ha nella negazione nemmeno la struttura del parlato che invece compare nell'enunciato seguente e che avrebbe potuto segnalare la dimensione regionale presente nel testo *source*.

Con queste brevi osservazioni possiamo sostenere che la principale voce femminile del romanzo nella traduzione ha perso parte del suo timbro e quindi della sua personalità: da varietà diamesica, diastratica e diatopica si riduce a varietà diamesica con vaghe potenzialità diastratiche, mentre il decentramento regionale è affidato solo alla toponomastica implicata nel testo narrativo.

### 3. DIFFICOLTÀ DELLE VIE VERSO LA PUBBLICAZIONE

In termini generali possiamo osservare nei tre casi letterari analizzati una difficoltà da parte dell'editoria a dar voce a forme di autorialità insolite nonostante l'ampio dibattito sulla letteratura postcoloniale e della migrazione. La traduzione del romanzo di Lakhous sembra tradire una certa leggerezza nel rispetto della voce più profilata dal punto di vista del rapporto tra centro e periferia. Il complesso di testi ruotanti attorno a *Princesa* crea un'indeterminatezza autoriale che lascia il lettore nell'incertezza tra biografia, autobiografia e testo dialogico a più voci. Il progetto *princesa20* sana solo parzialmente questa ambiguità in quanto, se è vero che attraverso link garantisce riferimenti interstuali, è anche vero che importanti referenti secondo i paratesti dell'epoca, come Guimarães Rosa, Baudrillard, Barthes, sono assenti; inoltre i manoscritti che hanno fornito il materiale al testo pubblicato sono di difficile fruibilità in quanto risultano riprodotti in digitalizzazione di immagine; più efficace sarebbe stata la loro trascrizione in un documento di videoscrittura con segni che riportassero le stratificazioni e le cancellature del manoscritto. Infine non può che destare approvazione il conferimento del premio Lingua madre 2015 a un testo breve di Maria Abbebú Viarengo e la conseguente pubblicazione dello stesso (Ead., 2015). La vicenda narrata è intensa: una madre di fronte al desiderio della figlia di adottare un bimbo di colore prima esprime perplessità e poi si fa convincere dall'entusiasmo della figlia. Una vicenda nobile, ma scritta in un italiano piano e non turbato da

intarsi linguistici provenienti da altri mondi. Chi ha letto gli stralci dell'autobiografia di Abbebú Maria Viarengo non può che dolersi per la mancata pubblicazione di quest'ultimo testo. I tre esempi sono distanti nel tempo e per storia editoriale, ma mostrano come i processi di pubblicazione, tendenzialmente conservativi, nell'area della socializzazione di voci femminili siano inclini a semplificazioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anonimo, (1994). La figura di una donna, in *Caffè*, 1, pp. 4-5.
- Bonelli, S. E. (2015). Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa in A. Nusolevic & C. Pinçonat (a cura di), *Littératures migrantes et traduction*, <http://www.princesa20.it/hybridite-du-corps-texte-dans-lautobiographie-de-princesa/> [02/02/2017]
- Comberinati, D. (2009). *La quarta sponda*. Roma: Caravan edizioni.
- Faria de Albuquerque, F. & Jannelli, M. (1997). *Princesa. Dal Noreste a Rebibbia: storia di una vita ai margini*. Roma: Sensibili alle foglie, 1994, Tropea: Milano, <sup>2</sup>1997.
- Gandolfi L., (2010). Princesa: the Textual Space between Translation and Divergence. *ellipsis*, 8, pp. 75-90. <http://www.princesa20.it>
- Lakhous, A., (2013). *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*. Roma: E/O.
- Lakhous, A. (2014). *Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario*. trad di Élise Gruau. Arles: Actes Sud.
- Marchini Ulgheri, L. M. (2016). Homens de um lado, mulheres do outro. E eu? As masculinidades e as instituições brasileiras no contexto de Princesa. *Estação Literária*, 16, pp. 106-120.
- Pili, E. (2014). "Per non dare loro la possibilità di scordare" La narrativa postcoloniale delle scrittrici italo-etiope. *Anuac*, III, 1, pp. 38-57.
- Ponzanesi, S. (2004). *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press.
- Sabelli, S. (2013). I corpi e le voci delle "altre": genere e migrazioni in Christiana de Caldas Brito e Fernanda Farias de Albuquerque. In M. Durst & S. Sonia (a cura di), *Questioni di genere: tra vecchi e nuovi pregiudizi e nuove o presunte libertà*, Pisa, ETS, 2013, pp. 185-208. <http://www.princesa20.it/i-corpi-e-le-voci-delle-altre-genero-e-migrazioni-in-christiana-de-caldas-brito-e-fernanda-farias-de-albuquerque/> [15/04/2017]

- Schwaderer, R.. (2013). Vom pasticciaccio zur Transkulturalität? Eine kritische Lektüre der römischen Romane des Algeriers Amara Lakhous. In *Transkulturelle italophone Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 219-244.
- Shvanjukova, P. (2012). From Princesa to Princess with a Prince:1994-2001, Fernanda's StORIES, *Between*, v.- 4, n. 4.
- Viarengo, A. M. (2015). Mia cara figlia, in AAVV, *Lingua Madre Duemilaquindici. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi. Torino: Edizioni Seb 27, pp. 310-312.
- Viarengo, A. M. (2000). Scirsir'n demna. Extracts From an Autobiography. *Wasafiri*, 15, 31, pp. 20-22.
- Viarengo, A. (1994). Andiamo a spasso. *Linea d'ombra*, 54, pp. 74-76.

FIORE DI FULMINE: NORA E LA SUA RINASCITA <sup>1</sup>  
FIORE DI FULMINE: NORA AND HER REBIRTH

Irene SCAMPUDDU

*Universidad de Salamanca*

*Riassunto:* Una Sardegna offuscata tra realtà e superstizione quella in cui ci porta Vanessa Roggeri. Nora è una bambina vivace e curiosa che vive in un villaggio con la sua famiglia. Vivranno felici fino a quando la disgrazia si abatterà sulla loro casa e Nora erediterà una dote “pesante”. È la storia del coraggio di una bambina e della forza di una donna che ci insegna a lottare, a non scegliere mai la via più facile, camminando a testa alta per affrontare le dure verità della vita.

*Parole chiave:* Vanessa Roggeri, superstizione, Sardegna, modelli femminili.

*Abstract:* Vanessa Roggeri transports us to a Sardinia confused between reality and superstition. Nora is a curious, and vivacious girl that lives in a village with her family. They live happily, until misfortune knocks on the door, and Nora inherits a significant dowry. This is a story about a girl’s courage and a woman’s strength that teach us to fight, to never choose the easy way out, and to walk with our head high in order to confront life’s hard realities.

*Keywords:* Vanessa Roggeri, superstition, Sardegna, female role model.

Vanessa Roggeri è in realtà una scrittrice esordiente, diventata molto famosa in Italia dopo aver pubblicato nel 2013 *Il cuore selvatico del ginepro*, il suo primo romanzo.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Las inéditas” financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

Nel 2015 pubblica il romanzo *Fiore di fulmine*, sempre attraverso la casa editrice Garzanti.

Vanessa Roggeri è nata e cresciuta a Cagliari, città in cui si è laureata in Relazioni Internazionali. In un'altra sede mi sono già occupata della stessa scrittrice e del suo primo romanzo.

*Fiore di fulmine* è una storia di dolore e rinascita, di sofferenza e di crescita, la storia di una bambina che si fa donna celando dietro i suoi grandi occhi verdi un segreto che è un dono e una condanna allo stesso tempo.

Con un linguaggio evocativo e uno stile magico, quasi fiabesco, ci conduce in un mondo in cui le credenze popolari prendono vita: Nora, la protagonista del romanzo viene investita da un dono che la sovrasta, il fulmine che la colpisce le risparmierà la vita ma le ruberà per sempre l'innocenza della sua età.

Rifiutata dalla famiglia e da una comunità che da quel momento la considera maledetta, Nora vivrà e crescerà relegata in un convento, dovrà badare a se stessa e lo farà costruendosi una corazza, un'armatura che le consentirà di difendersi da un mondo che le ha riservato fino ad ora solo sofferenze.

Nora si troverà a scegliere, quando si apriranno davanti a lei dei bivi decisivi, ma non considererà mai la via più facile, quella di comodo. Alzerà la testa e andrà fino in fondo, alla ricerca di una pericolosa verità che sarà però la sua rinascita.

La protagonista è semplice e complicata al contempo. Semplice perché alla fine è una ragazzina che guarda il mondo con gli occhi spalancati, che non sa interagire con le altre persone ma che è sincera e diretta, ingenua nel suo modo di essere. Complicata perché in lei si muovono tanti sentimenti, a volte contrastanti, è un personaggio molto cervellotico, che non sa stare immobile.

La scrittrice appunto, riprende le tematiche trattate nel *Cuore selvatico del ginepro*, quindi il ricordo di un passato quasi dimenticato, passando dai riti e miti di una Sardegna antica, sacra e ribelle, a temi forti come l'odio, la violenza e la superstizione, e dove l'eterno femminile è una forza che vince ogni ostacolo. Dal primo romanzo:

Tutto quel rimestare di pensieri fu presto dimenticato quando lo sconcerto le saltò alla gola, alla vista della bambina che afferrava

l'animale morto e con incredibile forza lo trascinava fin sotto la chioma di un albero.

Il cattivo odore ammorbava l'aria, ma Ianetta sembrava non accorgersene. Appariva invece animata di grande interesse. Lucia si sentì triste [...]. Osservò Ianetta e si commosse quando comprese che lei non era come le altre bambine, i suoi giochi non avevano la luce dell'innocenza ma l'ombra di quella amara consapevolezza che solo di cose ormai morte poteva occuparsi, le uniche che non potevano rifiutarla. Era talmente radicata in lei l'abitudine a essere odiata e scacciata da tutti che persino avvicinare un animale morto sembrava più sicuro rispetto a uno vivo (Roggeri, 2013: 48).

In questo romanzo la Roggeri, amante delle storie del folklore sardo<sup>2</sup>, ci raccontava la storia di Iannetta, settima figlia nata proprio la notte del 31 Ottobre del 1880, la notte dei morti.

La scrittrice, influenzata fin da piccola dalla presenza costante di sua nonna che le raccontava favole e leggende intrecciate alle proprie memorie d'infanzia. Ed erano proprio quelle storie che appassionavano i bambini, le storie di mistero che ci tenevano incollati e attenti ad ascoltarle, ma che poi la notte non ci facevano chiudere occhio.

Ma la cosa che più affascinava, era che non erano racconti di fantasia, ma bensì frutto di credenze popolari e superstizioni tanto vive da considerarle totalmente vere.

Sono proprio queste storie di una Sardegna antica, magica e misteriosa che l'hanno segnata profondamente facendole nascere il gusto per la narrazione e il desiderio di mantenere vivo il sottile filo che ci collega a un passato ormai perduto.

Nella Sardegna di fine 800 in cui si viveva di credenze popolari Iannetta è una coga<sup>3</sup>, una strega, ma è anche considerata la

---

<sup>2</sup> Tutte le civiltà insulari hanno una forte tendenza a conservare intatte le proprie tradizioni, e questo risulta quanto mai evidente in un'isola come la Sardegna. Lingua, costumi tradizionali, musiche, danze, feste popolari e religiose sono caratteristiche di un mondo che continua a vivere e si rigenera spontaneamente pur all'interno di un sistema moderno proiettato verso il futuro.

<sup>3</sup> È una figura antichissima, forse la più oscura di tutto il folklore sardo; si pensava avesse il potere di introdursi nelle case e uccidere i bambini appena nati. Passava sotto le porte o attraverso le canne fumarie, lo faceva sotto forma di altre creature come ad esempio un moscone. Rovesciare gli oggetti (ad

personificazione della differenza femminile poichè nella maggior parte dei casi è una donna, quella donna che appena dimostrava la sua diversità, non si omologava, non era uguale agli altri, diventava depositaria del male, parafulmine di tutte le catastrofi che potevano accadere nella comunità.

Se il primo romanzo quindi incentrava l'idea principale sulla figura della coga, *Fiore di fulmine* deve la sua origine a più spinte e interessi che sono andati a convergere in modo naturale in una trama solida e ben strutturata.

Lo stile utilizzato della Roggeri è particolarmente piacevole, abilmente intesse la trama con una costruzione di frase tipicamente dialettale ed evocativi inserimenti di parole in gergo, in grado così di calare istantaneamente il lettore nella realtà sarda di fine '800.

È una scrittura capace di arrivare all'anima del lettore che in ogni istante proverà sensazioni e stati d'animo irruenti e contrastanti, proverà pena e ardore, felicità e tristezza.

Questo romanzo colpisce profondamente. È una storia piena di emozioni, potente e incisiva che ci mette di fronte alle sfaccettature della vita e ci travolge totalmente. Un romanzo che ci confonde in una certa maniera, che spesso ha reso i lettori incapaci di delineare il confine tra realtà e superstizione. Tutto questo merito di una straordinaria Vanessa Roggeri che è riuscita a tratteggiare una storia in cui la Sardegna non rimane sullo sfondo, ma diventa parte attiva di tutta la narrazione.

Conosciamo Nora quando, ancora bambina, corre incuriosita dietro ai suoi tre fratelli maggiori alla scoperta dei dintorni di Monte Narba<sup>4</sup>, spinta da un'insaziabile voglia di conoscere e

---

esempio gli indumenti) è un rimedio potente che le tiene lontane perché simboleggia il rovesciamento dell'ordine naturale delle cose. Anche mettere una scopa a testa in su vicino alla culla impedisce alle *cogas* di uccidere il neonato.

<sup>4</sup> Già conosciuto nel Settecento, a partire dalla metà dell'Ottocento quello di Monte Narba divenne uno dei principali giacimenti di piombo e argento d'Italia. Si trova a pochi chilometri dal paese di San Vito, nella zona conosciuta come Sarrabus. Il villaggio venne costruito nel 1864, quando la miniera fu concessa alla Società Lanusei. Era una vera e propria piccola cittadina: c'era il telefono, l'energia elettrica, le case per gli impiegati e i dirigenti, un ospedale, la falegnameria e l'officina meccanica. Gli edifici hanno subito molti crolli e questo rende difficile l'esplorazione degli interni, soprattutto per quanto



scoprire, testarda e coraggiosa, intrepida e intraprendente: tutte caratteristiche che difficilmente sono proprie di una giovane signorina. Eppure sarà proprio quella sua indole a strapparla momentaneamente alla sua terra e ai suoi cari: Nora, colpita da un fulmine durante un'improvvisa tempesta, creduta morta da tutto il villaggio, torna inspiegabilmente alla vita in quello che per alcuni assomiglia ad un insperato miracolo, mentre per altri si potrebbe facilmente tramutare in un'oscura maledizione. Tutta la sua spensieratezza sembra essere stata risucchiata da quel fulmine così come il calore della sua pelle, ora candida e impenetrabile da qualsiasi emozione; un incontro che porta con sé come marchio inconfondibile, il suo fiore di fulmine, che sgorga alla base della gola e scende lungo il corpo dalla parte del cuore.

Viene definita “fiore di fulmine” quindi la straordinaria cicatrice che certe volte i fulmini lasciano sulla pelle delle persone che hanno la fortuna di sopravvivere alla folgorazione. È il marchio della protagonista Nora e che dovrà portare per tutta la vita. Fiore di fulmine è lei stessa, la sua essenza, la sua anima tormentata. “Per alcuni istanti l’aria crepitò in modo strano. Nora chiuse gli occhi e quando li riaprì una luce fortissima, la più forte che avesse mai visto, le entrò in testa. Un attimo, poi, si fece tutto buio...”.

Ancora una volta la scrittrice tratta il tema della diversità, ma anche delle leggende sarde che gran parte rivelano la presenza di un controluce di natura sciamanica e che finisco per parlare di donne con caratteristiche demoniache.

Nora appare diversa agli stessi occhi di chi la ama e quella diversità si palesa sotto il nome, in lingua sarda, di *bidemortos* ovvero coloro che sono in grado di vedere gli spiriti e interagire con essi.

Così, la piccola, forse per il suo stesso bene o per la paura che silenziosa si insinua nella sua famiglia, viene frettolosamente allontanata dalla sua casa e condotta in un istituto dove vivrà per i successivi otto anni, coltivando la sua innata passione per il ricamo. Infatti, non possiede solo la facoltà di vedere i morti. È

---

riguarda Villa Madama, il bellissimo palazzo alto tre piani dov'era ospitato il direttore.

anche una jana<sup>5</sup>: una straordinaria ricamatrice, legata a quella tradizione millenaria di altissimo livello che è vanto della Sardegna. Il ricamo, come la traccia del fulmine che ha sulla pelle.

Nora subisce un continuo dolore, profondo e intimo, cullato da una forzata solitudine. Una solitudine che verrà inevitabilmente a spezzarsi quando la Viscontessa, in qualità di dama della carità, decide di condurre Nora a proprio servizio nella casa che era del suo primo marito e che ora divide con Mariano, attuale consorte, il fratello di lei e i suoi due nipoti, Gabriele e Giaime, entrambi menomati nel fisico.

Mentre nella prima e seconda parte del romanzo si nota una speciale attenzione della scrittrice alle descrizioni dei luoghi e delle ambientazioni che accompagnano Nora nella sua difficile crescita, in questa terza parte, fin da subito, è chiaro come la cura e la curiosità vengano immediatamente indirizzate verso i tratti più personali e psicologici, nonché fisici, dei molteplici personaggi che si affacciano durante la narrazione. Sicuramente è proprio in questa terza parte dove assistiamo ad una vera e propria evoluzione della nostra protagonista e del suo immutato, silenzioso dolore che sembra quasi schiudersi, come un fiore a primavera.

La Roggeri, ancora una volta, ci descrive la sua amata terra però questa volta lo fa creando un romanzo frutto non solo di testimonianze dirette e racconti, ma anche mettendo in luce fatti e ispirandosi a personaggi esistiti realmente. Approfondisce i vari aspetti del ceto nobiliare cagliaritano di fine ottocento e rimane affascinata da una città, quella in cui è nata e cresciuta, e da una società in pieno fermento culturale.

---

<sup>5</sup> Quando si parla delle fantastiche fate sarde, il termine che più spesso ritorna per indicarle è quello di jana. Pur essendo il nome più noto per definirle, sarebbe un errore pensare che si tratti dell'unico, dato che esse sono conosciute con una numerosa varietà di termini, caratteristica questa propria di molti altri personaggi fantastici isolani che rispecchia i particolarismi locali e la fervida immaginazione di chi visse e vive la terra sarda. Fra le varianti più condivise quella che vede jana mutarsi in bajana o ajana. Le janas vengono descritte come creature dalle dimensioni insolitamente ridotte e intese comunemente come abitatrici delle domus de janas, sepolture prenuragiche alle quali diedero tradizionalmente il nome.

Per uno dei suoi personaggi Donna Trinez la ricca viscontessa ad è esempio, si ispirò a Francesca Sanna Sulis, una delle figure più importanti del 700 sardo, definita l'imprenditrice del gelso. La proposta di Donna Trinez, che le offrirà l'opportunità di lavorare presso la sua nobile dimora, segnerà per Nora un nuovo inizio.

Però quando si tratta di donne spesso, l'eco di vite grandiose che hanno cambiato il destino di molti uomini non sempre vengono raccontate, anzi restano tracce nascoste sottopelle nel tessuto narrativo dell'identità sociale, lasciando impunito il crimine silenzioso e implacabile dell'oblio.

La grandezza di questa donna, si rivelò praticamente alla fine della sua vita quando, a 92 anni, nel 1808 scrisse il suo testamento.

Il patrimonio che aveva era immenso. La morte dei suoi due figli maschi e la vita monastica a cui si dedicò la figlia, la lasciò decidere liberamente come destinare i suoi averi.

Pensò alle donne senza marito e destinò buona parte del suo patrimonio alla loro "liberazione" dalla schiavitù di dover dipendere dalla loro famiglia o di doversi sposare per passare da una dipendenza ad un'altra.

Sembrirebbe quasi paradossale che una scrittrice come la Roggeri, giovane e ancora agli esordi, si occupi di diffondere non solo i lati oscuri di un'isola spesso considerata misteriosa, ma che voglia anche far conoscere attraverso i suoi romanzi, personaggi che meriterebbero essere ricordati appunto con orgoglio.

Quando pensiamo a delle importanti figure femminili sarde, nella maggior parte dei casi pensiamo immediatamente a Grazia Deledda e a Eleonora d'Arborea come le testimoni e le artefici della storia dell'isola e dell'identità del popolo sardo.

"Sa femina", che in questo romanzo assume, in maniera spontanea, un ruolo superiore a quello maschile che fa un passo indietro, ma non perché considerato meno importante, ma perché alla luce della ribaltà in questo sistema di matriarcato il ruolo della donna è dominante.

Questa era la donna sarda, soprattutto la donna delle zone interne della Sardegna: forte e indipendente, le stesse caratteristiche che Nora possiede. Si nota la forza delle donne, che anche nella loro fragilità o nei loro caratteri più abietti spiccano per la loro magia. Nora, Donna Trinez, Palmira sono figure a tutto

tondo, forti e vive, ma soprattutto reali. L'autrice ha saputo darci uno scorcio realistico della vita di queste donne.

Personaggi sicuramente eterogenei e ben delineati come lo sono Annica e Giusta, addette alla servitù e fondamentale punto di riferimento per Nora, capaci di arricchire con pennellate forti e decise un quadro narrativo decisamente aristocratico; ma anche personaggi odiosi e ostili come Palmira, vera spina nel fianco della nostra protagonista.

A ragion veduta, sono proprio i personaggi il punto di forza di questo romanzo che si costruisce attorno alla loro ecletticità in modo naturale e spontaneo, riportando nero su bianco ogni pregio e difetto, rendendoli così vicini, quasi tangibili, agli occhi del lettore che si ritroverà davanti ad un'inevitabile ed immediata immedesimazione.

Luigia, è la madre della protagonista. Nella storia assume un ruolo che può risultare incomprensibile a primo impatto, anzi abbiamo ancora una volta a che fare con quella che lo scrittore Marcello Fois chiamerebbe "Dura Madre". Scavando a fondo nella sua mente però si comprende come la morte del marito prima e quella della figlia poi l'abbiano profondamente scossa, lasciandole dei traumi difficili da mandare via. Il ritorno dal mondo dei morti della figlia segna definitivamente la sua rottura con la normalità e diventa una specie di automa soggiogato alla volontà di sua cugina Teresa, una dei personaggi più negativi di tutto il romanzo. Luigia a modo suo vuole bene a Nora, ma le manca la forza per affrontare la situazione e preferisce lasciare che siano gli altri a gestirla.

Gli uomini, pur avendo un ruolo importante nell'economia del racconto, sono inevitabilmente messi in secondo piano, schiacciati dalle loro menomazioni, dalle malattie e dal loro essere inferiori rispetto alla forza femminile messa in atto.

Giaime è sicuramente il personaggio che più risalta agli occhi del lettore e che suscita la più recondita curiosità: un uomo di rango superiore rispetto alla nostra protagonista, ma che non permette a questa sostanziosa differenza di frapporsi a quello che è il suo più inarrestabile e inconfessabile desiderio. È un uomo debilitato nel corpo, ma forte ed integerrimo nei valori e nello spirito, onesto ed educato e questa sua forza sembra quasi esplodere tra le pagine di questo romanzo in tutta la sua

irresistibile potenza. Si limita a osservare attentamente Nora e a disegnarla di nascosto, rintanato nella soffitta al riparo dagli sguardi indiscreti.

Nonostante questa forte personalità, la donna ha qualcosa in più. La donna in Sardegna si è sempre trovata a vivere spesso in circostanze difficili e ha dovuto badare a sé e a quel che aveva intorno con la stessa misura di autonomia e responsabilità con cui agiva il suo compagno in altro ambito.

L'uomo stesso le affidava l'economia domestica, la gestione degli affari se così si può dire, e nonostante non apparisse necessariamente nella vita pubblica era sempre la donna il punto di riferimento all'interno della famiglia, colei che realmente possedeva il carisma, la saggezza a cui tutti si riferivano e che è tanto forte da assumere il potere spontaneamente all'interno della società stessa.

Questo è appunto il vero senso del matriarcato (Dessì, 1956) ma ciò non significa che la donna sarda fosse libera, anzi, era chiusa in quel ruolo che le era stato affidato e non sempre riusciva a scardinare il sistema.

Facendo una riflessione, le "nostre" origini, percorso necessario poichè il presente lo si può capire solo procedendo a ritroso verso il passato, scardinano pregiudizi e allargano la visuale d'insieme, fornendo la spinta necessaria per la costruzione del futuro.

Così si può facilmente arrivare a capire che, se il patriarcato è il modello di potere dominante ovunque nel pianeta, il matriarcato è un'istituzione a oggi praticamente assente, se non per rare ed isolate eccezioni sopravvissute in terre lontane e culture completamente distanti dalla nostra.

La figura della donna in generale e quella di Nora nello specifico, si muovono dentro il romanzo unite ad un retrogusto di thriller e mistero, capace di dare un tocco in più ad una narrazione che scorre veloce sotto gli occhi del suo lettore, catturandone bramosia e curiosità, pagina dopo pagina, fino a condurlo alla risoluzione di un intrigo, lontano e occulto, con risvolti assolutamente privi di eccessivi artifici o costruzioni ed anzi in grado di affascinare in ogni sua più piccola sfaccettatura.

La Roggeri infatti parla di una Sardegna che è già considerata una terra misteriosa. Nei suoi romanzi è una terra che porta ancora

i segni di un'epoca importante, la Civiltà Nuragica<sup>6</sup>. Dal Nuraghe di cui ci parla nel primo romanzo, traspaiono forti cariche emozionali, lo considera l'archetipo delle favole e della magia: "Una torre alta, imponente, costruita con piante chiare verdeggiate di licheni e dalla sommità aperta si libera la chioma di una quercia secolare".

Dobbiamo pensare che i defunti, durante la civiltà nuragica, venivano probabilmente scarnificati attraverso un rito simile a quello indiano dei pellerossa americani. Il corpo veniva lasciato in una zona particolarmente elevata per giorni alla mercè degli agenti atmosferici ma soprattutto dei rapaci.

Questa è la Sardegna misteriosa che la Roggeri vorrebbe far conoscere: quella antica, magica, quella delle streghe (cogas) maledette, destinate a portare il male e la morte.

Una società che conosce soprattutto la miseria, la fame, la malaria, costretta ad affrontare una vita ricca solo di sacrifici (Liori, 1991: 9). Una vita che ha finito per indurire e forgiare gli animi de sardi segnandoli in modo ancora più percettibile.

Quella Sardegna raccontata dalle persone anziane, quella dell'affascinante "medicina dell'occhio"<sup>7</sup> o contro il malocchio, una pratica che continua nel tempo e sono circa 500 i guaritori che si affidano alle preghiere per curare i mali; c'è chi la considera solo una superstizione e non ci crede, e chi invece

---

<sup>6</sup> La civiltà Nuragica è divisa in due grandi tappe: va dal X al VI a.C. (prima età del ferro), coeva alla colonizzazione fenicia e alla conquista cartaginese, che chiamiamo civiltà nuragica media o apogeica. Dal IV al II a.C. (seconda età del ferro) contemporanea al dominio cartaginese e all'assestamento politico militare romano nell'isola che chiamiamo civiltà nuragica finale o recente o della decadenza.

<sup>7</sup> In Sardegna assume diverse denominazioni secondo la località, come *ocru malu* nel nuorese, *ogru malu* nel logudorese e *ogu malu* nel Campidano. Esistono poi tutta una serie di espressioni dialettali utilizzate per designare l'avvenuto malefico: l'occhio che aggredisce è un occhio cattivo (*ogu malu*) oppure un occhio che si posa (si ponidi) recando danno, oppure che prende d'occhio (*pigai de ugu*). L'effetto deleterio viene causato dallo sguardo, mezzo attraverso il quale si esternano le forze interiori. Di norma il malocchio può essere lanciato da chiunque (*ghettai ugu*), donna o uomo, ma non prima de intrai in sanguni , cioè tra adolescenza e prima giovinezza. In passato si ritenevano particolarmente temibili i preti, gli storpi, i guerci e gli orbi da un occhio. Il motore che attiva il malocchio è il desiderio, l'ammirazione o l'invidia per le altrui cose.

continua a tramandarla perchè non si perda, perchè rappresenta una parte della nostra cultura, la sua memoria e la sua storia.

E infine, come ho già accennato all'inizio riferendomi alla protagonista del romanzo, i bide-mortos: quando la processione dei morti arriva è preceduta da alcuni fenomeni naturali come il soffio del vento, ululati dei cani e una pioggia. Quando un bide-mortis sta per spirare tutti gli spiriti che ha visto durante la sua vita vengono a prenderla.

Nella tradizione sarda, la processione dei morti era un fatto risaputo e normale, com'è normale che l'anima, tre mesi prima di morire, senta nel profondo che il tempo di permanenza sulla terra è finito. Nel breve arco di tempo in cui si vaga tra il mondo dell'aldilà e il mondo dei vivi, capita che qualcuno veda l'anima della persona al ballo dei morti e capisca da questo che il tempo è arrivato.

Per vedere i morti, nelle credenze sarde, basta sovrapporre il proprio piede al piede della persona che li vede. Qualcuno sostiene che se si sente un cane ululare, anche di giorno, vuol dire che vede la processione dei morti: a questo punto basterebbe posare il piede sulla zampa del cane per vederli a nostra volta.

La morte è per i Sardi un evento da temere ma al quale nessuno può scampare; era consuetudine, trovare ossa di morti sparse dentro qualche ambiente della chiesa o conservate in cassette.

La stessa Deledda, ancora nel 1913, descrivendo la casa delle dame Pintor col cancello attiguo a quello del cimitero dice: "L'antico cimitero coperto d'erba in mezzo al cui verde biancheggiano come margherite le ossa dei morti; e in fondo la collina con le rovine del castello". E le stesse ossa dei morti oltre che per amuleti servivano anche per invocare gli stessi, mescolando sacro e profano<sup>8</sup>.

Moltissimi autori sardi contemporanei raccontano la loro terra, però nella maggior parte dei casi mettendo in risalto altri aspetti o fatti che l'hanno caratterizzata: il fenomeno del banditismo, le faide, i sequestri di persona e la "giustizia da se" caratteristica dell'uomo sardo.

---

<sup>8</sup> Per una lettura più dettagliata, Stregoneria in Sardegna. Processioni dei morti e riti funebri di Simonetta Delussu.

Autori famosi come Giorgio Todde e Marcello Fois fanno parte di quel gruppo di giallisti sardi contemporanei che hanno riscosso molto successo all'estero, compresa la Spagna. Il pubblico straniero è attratto da questo tipo di letteratura, però credo sarebbe molto interessante inserire a questo tipo di testi l'elemento locale che ci propone la Roggeri come elemento aggiuntivo. Bisogna prendere in considerazione chiaramente alcuni fattori che rendono più difficile la traduzione di un testo italiano, la difficoltà dello spagnolo a rendere una delle caratteristiche più forti di una letteratura linguisticamente plurale come quella italiana, e cioè il ricorso al dialetto. Succede spesso che molti autori, ad esempio sardi o siciliani si traducono appiattendone la lingua, ma è in realtà per un' impossibilità tecnica che per altro.

Inoltre bisognerebbe valutare qual'è la ricezione della letteratura e della cultura sarda in Spagna. La Roggeri non apporta delle novità assolute, ma possiede la caratteristica di mettere in risalto le sfumature in una visione locale di rapporto con il territorio e lo fa spinto da un forte coinvolgimento personale privo però di qualsiasi pregiudizio.

Il suo è un interesse antropologico che ben si presta a uno sviluppo narrativo, ma è anche vero che il nuovo pubblico dovrebbe quindi interessarsi a tematiche differenti, attraenti, all'esotico. Credo quindi sia necessaria una traduzione anche in Spagna, lavoro non impossibile vista la recente diffusione dei suoi libri in Germania e Lituania.

García Marquez spesso diceva che uno scrittore colombiano doveva prima essere letto a New York per essere acclamato a Bogotà.

Infatti fu grazie alla traduzione che, come disse una volta Octavio Paz: "I latino americani furono invitati al banchetto della civiltà occidentale".

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acito, M.. "*L'Accabadora* di Michela Murgia, l'ultima madre" [online]. *Selacapo.net, Laboratori di giornalismo partecipativo*. Disponibile all'indirizzo <http://selacapo.net/new/prima->



- pagina/2012/10/16/laccabadoradi-michela-murgia-lultima-madre-monicaacito/ [Data di consultazione: 23/02/2017]
- Amendola, Amalia, M. (2000). *L'isola che sorprende: "La narrativa sarda in italiano" (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.
- Anon (05/08/2003). Paura e carne [online]. Recensione. *Italialibri.net*. Disponibile all'indirizzo <http://www.italialibri.net/opere/pauraecarne.html> [Data di consultazione: 23/02/2017]
- Anon (30/07/2010). Il coraggio dell'indipendenza [online]. *D di Repubblica*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.michelamurgia.com/sardegna/indipendenza/473-il-coraggiodelindipendenza>.
- Baumann, T. (2007). *Donna Isola*. Cagliari: CUEC.
- Bachofen J. J. (1988). *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*. Torino: Einaudi.
- Cabiddu, G. (1965). *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*. Cagliari: Editrice sarda F.Ili Fossataro.
- Cannas, A. (2013). La madre ne "Il giorno del giudizio", ovvero Donna Vincenza nel laberinto [online]. *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*. E-talis, 1. Disponibile all'indirizzo [http://www.e-talis.com/n1\\_la\\_mere/2\\_cannas.pdf](http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf).
- Deledda G. (1995). *Tradizioni popolari di Sardegna* (a cura di Dolores Turchi). Roma: Newton & Compton.
- De Luca, E. (2006). *In nome della madre*. Milano: Feltrinelli.
- Delussu, S. (2016). *Stregoneria in Sardegna. Processioni dei morti e riti funebri* (a cura di F. Filios). Piacenza: Edizioni Parallelo 45.
- Dessi, G. (1956). *Scoperta della Sardegna*. Milano: Edizioni il Polifilo.
- Fois, M. (2001). *Dura Madre*. Torino: Einaudi.
- Liori, A. (1991). *Manuale di sopravvivenza in Barbagia*. Cagliari: Edizioni Della Torre, pp. 9-15.
- Losengo, R. (1963). Le janas Sarde. In *Atti del convegno di studi religiosi sardi, Cagliari, 24-26 maggio 1962*. Padova: CEDAM.
- Murgia, M. (2008). *Viaggio in Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Murgia, M. (2008). Femminilità. In *Viaggio in Sardegna* (pp. 171-184). Torino: Einaudi.
- Niceforo, A. (1897). *La delinquenza in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- Panella, G. (2011). Ansia, esistenza sovrana. Giorgio Todde, *Dieci gocce* [online]. *La poesia e lo spirito*. Disponibile all'indirizzo <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2011/05/27/storia-contemporanea-n-74-ansia-esistenza-sovrana-giorgio-todde-dieci-gocce/> [Data di consultazione: 23/02/2017].

- Pitzalis, A. M. (1978). *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino*. Feltrinelli: Milano.
- Roggeri V., *Fiore di fulmine*, Milano, Garzanti, 2015.
- Roggeri V., *Il cuore selvatico del ginepro*, Milano, Garzanti, 2013.
- Mezzolani, S. & Simoncini, A. (1989). *La miniera d'argento di Monte Narba Storia e ricordi*. Cagliari: Gia.
- Mezzolani, S. & Simoncini, A. (1993). *Sardegna da salvare. Paesaggi e architettura delle miniere*. Nuoro: Archivio Fotografico Sardo.
- Todde, G. (2001). *Lo stato delle anime*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde G. (2005). *E qual amor non cambia*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde, G. (2003). *Paura e carne*. Nuoro, Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Turchi, D. (2001). *Lo sciamanesimo in Sardegna*. Roma: Newton & Compton.

UN' ALIENA NELLA LETTERATURA ITALIANA:  
IL CASO DI LUCE D'ERAMO  
AN ALIEN IN THE ITALIAN LITERATURE:  
THE CASE OF LUCE D'ERAMO  
Anna SCICOLONE  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

*Riassunto:* Luce D'Eramo (1925-2001), pseudonimo di Lucette Mangione, è uno dei nomi della letteratura italiana contemporanea rimasto in una zona d'ombra. Autrice di alcuni romanzi di grande impatto storico, letterario e sociologico, (*Deviazioni, Io sono un'aliena, Nucleo zero...*) ha conosciuto un successo breve, limitato al suo tempo. I suoi testi non hanno avuto ristampe, e sono davvero poche le traduzioni che ne hanno esportato il nome fuori dai confini italiani. Cresciuta in una famiglia vicina all'ideologia fascista, la scrittrice vivrà cambiamenti importanti nel corso della sua vita, rimanendo profondamente influenzata dai grandi movimenti culturali dell'Italia del secondo dopoguerra. Lo scopo della ricerca è quello di far conoscere l'opera di Luce D'Eramo e comprendere i motivi per i quali il suo nome è rimasto ai margini della storia della letteratura italiana, capire le ragioni per cui né la critica letteraria né il pubblico hanno prestato le dovute attenzioni a questa autrice, a questa "aliena", come lei stessa si definiva.

*Parole chiave:* Luce D'Eramo, inedita, deviazione, letteratura italiana contemporanea

*Abstract:* Lucette Mangione (1925-2001), known as Luce D'Eramo, is an important unknown writer of the contemporary Italian literature. Author of some novels with a considerable historical, literary and sociological impact, (*Deviazioni, Io sono un'aliena, Nucleo zero...*) has known a short success, limited just in those years. Her creations have not been reprinted anymore and there are a few translations which have brought her name abroad. She has grown in a family close to a fascist ideology. The writer

lives important changes through her life, remaining deeply conditioned from the greatest cultural movements of Italy during the first period after Second World War. The aim of the research is to understand the reasons that Luce D'Eramo has stood on the sidelines of the Italian literature, to comprehend the motives for which neither the literary critic nor the public has borrowed the attention to this author, to this alien as she defined herself.

*Key words:* Luce D'Eramo, Deviazione, unpublished, contemporary Italian literature.

## 1. LUCE D'ERAMO, LA SCRITTRICE DIMENTICATA

Lo studio che viene affrontato in queste pagine nasce dal desiderio di riscattare dall'oblio in cui giace da tempo la vita e l'opera di Luce D'Eramo, una scrittrice il cui nome non sembra aver destato l'attenzione degli storici e dei critici della letteratura italiana. L'occasione per intraprendere questo studio si è presentata a marzo del 2017, quando presso l'Università di Salamanca si è tenuto un Congresso Internazionale sulle scrittrici femminili inedite; non è stato solo un incontro divulgativo accademico, ma un momento condiviso, tra tante nazionalità, per riportare alla luce voci, parole e vite cadute nel dimenticatoio per i motivi più svariati.

Tuttavia, prima di entrare nel vivo della questione e presentare la figura e la personalità di questa scrittrice, è opportuno riflettere sul significato del termine *inedito*, aggettivo intorno al quale si è costruito l'asse tematico del congresso. Tale premessa filologica ci servirà per capire come e dove inquadrare l'opera di Luce D'Eramo. Secondo la definizione incontrata nel dizionario della lingua italiana Treccani, l'aggettivo *inedito* (in-edito, participio passato del verbo *edēre* «dare fuori, pubblicare») presenta tre accezioni: la prima, *non edito*, cioè non ancora pubblicato, non divulgato per mezzo della stampa (es. opera inedita); nella seconda, *inedito*, spesso sostantivato e preceduto dall'articolo, sempre in relazione all'ambito letterario, fa riferimento a quegli scritti che vengono pubblicati postumi, per la prima volta, dopo la morte dell'autore (es. gli inediti di un autore). E nell'ultima accezione, *inedito* si riferisce a qualcosa che non è di dominio pubblico, qualcosa non conosciuto, quindi nuovo originale (es. una storiella

inedita). Le tre accezioni dell'aggettivo non presentano importanti variazioni di significato, ma assumono sfumature semantiche differenti in relazione al contesto in cui vengono utilizzate.

In spagnolo, secondo le definizioni proposte dal vocabolario della Real Academia Española, l'aggettivo *inédito* funziona nella stessa maniera e presenta le stesse tre sfumature di significato: *inédito* con il significato di “escrito y no publicado”. *Inédito* riferito ad uno scrittore: “dicho de un escritor: que aún no ha publicado nada”. E infine, *inédito* con il significato di “desconocido, nuevo”. In entrambe le lingue, dunque, l'aggettivo viene usato negli stessi contesti e con il medesimo significato.

Sulla base di questa premessa, in quali di queste tre accezioni di “inedito” si inserisce l'opera e la figura di Luce D'Eramo? Analizzando la vasta bibliografia prodotta dalla scrittrice durante i suoi settantasei anni di vita, è possibile osservare come le tre sfumature di significato menzionate nel vocabolario si prestino per una definizione dell'autrice e della sua opera. L'unica opera inedita, con il significato di *non pubblicato*, è un racconto scritto nel 1943, *Il coraggio del diavolo*, in cui l'autrice narra il periodo del secondo conflitto mondiale, “un piccolo documento privato d'un duro momento storico”.<sup>1</sup> *Inedito*, invece, con il significato di “postumo”, può dirsi del romanzo *Un'estate difficile*, pubblicato dopo la morte della scrittrice.<sup>2</sup> Tuttavia, l'accezione che meglio delle altre definisce il caso della scrittrice qui analizzata è la terza: *inedito* con il significato di nuova, originale, meglio ancora non conosciuta.

Nonostante una produzione ricca e variata che consta di saggi, articoli in riviste specializzate e romanzi, tutti incentrati su una profonda riflessione critica ed esistenziale, quello di Luce D'Eramo resta un nome sconosciuto alla maggior parte del

---

<sup>1</sup> Cit. in [www.treccani.it/enciclopedia/lucederamo](http://www.treccani.it/enciclopedia/lucederamo), consultato il 6 aprile 2017

<sup>2</sup> *Un'estate difficile* è stato pubblicato nel 2001 da Mondadori, un mese dopo la scomparsa della scrittrice. Il romanzo, ambientato sul finire degli anni Cinquanta, affronta il tema della liberazione da un'oppressione coniugale durata anni. I protagonisti della vicenda sono Cesare e Cristina, marito e moglie, medici entrambi. Lei, appassionata del suo lavoro, divisa tra i doveri di moglie e di madre, ricorre spesso alla morfina per sedare le proprie ansie. Lui, un uomo superficiale ed egocentrico, che cerca l'approvazione delle donne per contemplare sé stesso.

pubblico nazionale ed internazionale. Siamo di fronte a un esempio, non atipico, di una scrittrice che sembra essere stata dimenticata dalla contemporaneità, uno di quei casi in cui la critica letteraria e gli studi accademici permettono che autori e autrici muoiano una seconda volta, nella solitudine di una zona d'ombra invalicabile. Questa scelta, dettata soprattutto dall'onnipresente conservatorismo accademico, fa sì che intere generazioni di lettori ignorino l'esistenza di autori contemporanei. Sorprende, di fatto, come sfogliando le pagine dei manuali di letteratura italiana contemporanea in uso nelle scuole superiori, nei licei e nei corsi universitari, alcuni autori non siano nemmeno menzionati. Luce D'Eramo rientra in questa categoria di scrittrici dimenticate, nonostante sia certo che i suoi scritti costituiscano un patrimonio culturale dal profondo valore letterario e psicologico. A sedici anni dalla sua scomparsa, si ha la sensazione che in Italia la critica non le riconosca ancora il posto che le compete nella storia letteraria dell'ultimo Novecento.

#### 1.1. LA NEGAZIONE DELLA PROPRIA IDENTITÀ

Non è possibile comprendere il senso ultimo della scrittura di Luce D'Eramo, né la complessa personalità che emerge con un vigore stilistico importante nelle pagine dei suoi romanzi, senza conoscerne le vicende familiari e personali. Le esperienze vissute, le scelte fatte e le conseguenze più dolorose di quella lucida passione politica che guidava il suo cammino hanno forgiato, fin da giovanissima, il suo carattere, lasciandole segni e ferite così profonde che solo la parola scritta sarebbe stata in grado, in parte, di rimarginare.

Era il 17 giugno del 1925 quando in Francia, a Reims, nasceva da genitori italiani Luce D'Eramo, pseudonimo di Lucette Mangione, in una famiglia vicina agli ideali del fascismo.<sup>3</sup> Trascorre l'infanzia a Parigi ma nel 1938, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, la famiglia decide di rientrare definitivamente in Italia. Luce ha tredici anni, e il cambiamento di residenza, di

---

<sup>3</sup> Durante la Prima Guerra Mondiale, il padre di Luce D'Eramo era stato un pilota di aerei. Terminato il conflitto, si stabilisce in Francia dove lavora come costruttore, mentre la madre, segretaria del Fascio a Parigi, si occupa dell'assistenza degli italiani emigrati.

vita, di amicizie fu motivo di gran turbamento per quella che allora era solo una ragazzina adolescente.<sup>4</sup>

Nel 1942 si iscrive presso la Facoltà di Lettere a Padova, dove inizia a frequentare i Gruppi Universitari Fascisti (G.U.F.).<sup>5</sup> Termina gli studi, però, solamente dopo la fine della seconda guerra mondiale; nel 1951 ottiene una prima laurea in Lettere a Roma, con una tesi di laurea sulla poetica di Leopardi. Tre anni più tardi, nel 1954 si laurea in Filosofia discutendo una tesi sull'opera kantiana. Questa sua duplice formazione universitaria rappresenta, per alcuni versi, la sintesi perfetta della sua personalità, poetica e critica al tempo stesso. La stessa poetica e la stessa criticità che, a più riprese, si riscontrano nei suoi scritti. Tanto i saggi come i romanzi, pur narrando situazioni lontane tra loro, riportano alla luce tutta la straordinarietà, la complessità e l'estremismo delle esperienze vissute dall'autrice. La passione e la dedizione per la scrittura si manifestano in una Luce ancora giovanissima. In *Io sono un'aliena*<sup>6</sup>, la sua autobiografia, l'autrice menziona un primo scritto, *La teoria del divino equilibrio*, composto durante l'ultimo anno di liceo e consegnato a Giovanni Gentile al termine di una sua lezione.

---

<sup>4</sup> Rientrata in Italia, la famiglia vivrà un tempo presso la casa della nonna materna ad Alatri, un piccolo centro nella provincia di Frosinone. Il cambiamento d'ambiente, come racconterà lei stessa anni dopo in *Io sono un'aliena*, non poteva essere più netto. Si lasciava alle spalle una Parigi moderna e "democratica", la Parigi del Fronte Popolare, per essere catapultata involontariamente nella piccola realtà locale della Ciociara, all'interno di un paese dominato dal fascismo. Il passaggio da un paese all'altro le dà la sensazione di non poter mettere radici da nessuna parte. Racconta che in Francia veniva chiamata dai suoi compagni di classe "la petite macheroni", mentre in Italia la chiamavano "la francesina".

<sup>5</sup> I G.U.F., Gruppi Universitari Fascisti, nacquero ufficialmente nel 1920 e raccoglievano tutti gli studenti universitari che si riconoscevano nei programmi dei Fasci Italiani di Combattimento prima e nel Partito Nazionale Fascista poi.

<sup>6</sup> *Io sono un'aliena* è stato pubblicato nel 1999, dalla Edizioni Lavoro di Roma. Il volumetto, di appena 120 pagine, consta di due parti; la prima, un'intervista di Paola Gaglianone a Luce D'Eramo, nella quale la scrittrice racconta della sua poetica e delle radici della sua scrittura. La seconda parte, invece, raccoglie i testi di tre interventi, tenuti in occasioni diverse, ma connessi ai temi trattati nell'intervista. *Io sono un'aliena* rappresenta il punto algido delle problematiche esistenziali che la scrittrice porta con sé da sempre.

Nel 1943, in seguito ai fatti del 25 luglio e alla caduta del governo fascista, la famiglia si trasferisce nel Nord d'Italia, dove il padre è sottosegretario all'Aviazione della Repubblica di Salò. Ma è l'anno successivo, il 1944, quello che nella vita di Luce D'Eramo segna un punto di svolta, portando con sé importanti cambiamenti fisici ed ideologici che la accompagneranno per il resto della sua esistenza. Nel 1944 Luce ha diciannove anni e la guerra non è ancora finita. Lei, giovane donna inquieta, ascolta tutte le voci che circolano, da una parte e dall'altra, intorno ai campi di sterminio nazisti e ne resta profondamente turbata. Decisa a verificare con i propri occhi quanto sta accadendo fuori dai confini italiani, scappa di casa e parte come lavoratrice volontaria presso la fabbrica di tinte e vernici, IG Farben di Francoforte. Lì scopre l'esistenza di una realtà fatta di soprusi, di sfruttamento e di oppressioni. Lì scopre la sua vera indole, lì prende forma la sua ribellione, quella che le farà cambiare definitivamente il suo percorso esistenziale. In seguito ad uno sciopero organizzato in fabbrica, Luce viene incarcerata; ma, poco dopo, grazie alle conoscenze diplomatiche del padre, la giovane donna viene rilasciata e fatta rimpatriare. Rientrata in Italia, Luce non accetta la sua condizione di privilegiata in una famiglia fascista, non accetta di non potersi salvare da sola. Compie, pertanto, un gesto estremo: getta via i documenti e si fa arrestare con lo scopo di essere deportata a Dachau. Arrivata a destinazione evade, con altri compagni, dal campo di concentramento. Durante un soggiorno a Magonza, nella Germania occidentale, rimane vittima di un incidente: mentre cerca di soccorrere i superstiti di un'incursione aerea fra le macerie, il crollo di un muro le provoca una brutale paralisi degli arti inferiori. Rientrata in Italia, ormai invalida, inizia un doloroso calvario negli ospedali. Ma al Putti di Bologna conosce e sposa nel 1946 Pacifico d'Eramo, un bersagliere ferito con il quale ha un figlio, Marco, e dal quale si separa pochi anni dopo.

## 1.2. *DEVIAZIONE*, IL ROMANZO DELLA RIBELLIONE

Alla fine degli anni Settanta, dopo un lungo lavoro di scavo e di riflessione, Luce D'Eramo pubblica la sua prima grande opera narrativa, *Deviazione*, romanzo che accende in Italia il "caso



D'Eramo".<sup>7</sup> Recensito positivamente su un gran numero di riviste specializzate e quotidiane, *Deviazione* deve il suo successo anche alla televisione. Poco tempo dopo l'uscita del romanzo, la scrittrice viene infatti invitata a partecipare in una trasmissione televisiva di nuovo genere in Italia, in "talk show" *Caffè Grand'Italia*, condotto all'epoca dal giornalista televisivo Maurizio Costanzo. Dopo l'apparizione in televisione di Luce D'Eramo, il romanzo diventa un best seller con oltre 200.000 copie vendute, un numero che sarebbe cresciuto con la pubblicazione dell'edizione tascabile. L'opera, secondo le parole della giornalista e critica letteraria Maria Vittoria Vittori, "irrompe nella scena letteraria con l'inaspettata violenza di un pugno". Si tratta di un romanzo in cui l'autrice affronta, attraverso il ricordo e la ricostruzione, il *prima* e il *dopo* delle tragiche esperienze vissute nella Germania nazista. Nell'introduzione all'edizione del 2012 pubblicata da Feltrinelli, Nadia Fusari afferma che "più che un'autobiografia, *Deviazione* è un *memoir*, e del *memoir* ha l'impegno dichiarato verso il reale, che non significa affatto che debba rispondere alla realtà dei fatti". (D'Eramo, 2012: 11). Commentando l'uscita del proprio romanzo, nel 1979, la stessa Luce D'Eramo ricorda che:

Venti milioni di stranieri lavorarono in quel periodo in Germania, e di essi due terzi erano volontari. Ma il ricordo ne è stato rimosso, troppo scottante essendo anche solo l'idea che per fame, per bisogno, per mancanza di lavoro, si potesse fare quella scelta.

*Rimozione* sembra essere dunque la parola chiave che fa da sfondo alle vicende raccontate nel romanzo. In effetti, a seguito del suo primo rimpatrio in Italia grazie all'intervento del console fascista, la giovane Luce rimuove letteralmente tutto quanto aveva vissuto. Sarà proprio la scrittura di *Deviazione*, ben

---

<sup>7</sup> Il romanzo *Deviazione*, apparso per la prima volta nel 1979, ebbe un enorme successo in Italia, diventando in poco tempo un vero e proprio caso letterario. L'opera è stata tradotta in tedesco, francese, spagnolo e giapponese. Nel 2012, a quasi quarant'anni dalla prima apparizione, la casa editrice Feltrinelli ha voluto ripubblicare il testo, inserendolo nella collana dedicata ai classici contemporanei "Le Comete", la stessa che accoglie anche i nomi di Giorgio Bassani, Antonio Tabucchi e Giovanni Testori.

trent'anni dopo, a far crollare questi meccanismi di difesa in cui era rinchiuso il suo passato; la parola scritta diventa, pertanto, il veicolo attraverso il quale l'autrice porterà alla luce tutto ciò che per anni era stato accantonato in qualche angolo della sua memoria.

L'esperienza vissuta in Germania durante l'ultimo anno del secondo conflitto mondiale è il contesto sul quale si costruisce l'intero fulcro narrativo di *Deviazione*. La voce narrante è quella di un *Io* che si racconta in prima o in terza persona (Luce/Lucia, il nome della protagonista), mediante un viaggio in un passato da dimenticare e da ricordare al tempo stesso, col senno del poi e in tempi e contesti diversi. Ma *Deviazione* è anche il romanzo che ripercorre le vicende biografiche della giovanissima protagonista Luce/Lucia, che rinnega le proprie origini per verificare, ma anche per provare a smentire, la banalità del male. La paralisi alle gambe, che la lascia invalida fino alla fine, in seguito all'incidente di Magonza, è il prezzo pagato per la folle fuga verso la ricerca di una negazione del "prima" (cioè, del suo status di figlia di una famiglia fascista) per approdare alla realtà del "dopo". Un dopo difficile da far comprendere e far accettare agli altri. *Prima/dopo* sono le categorie temporali su cui si fondano e si sviluppano le vicende letterarie e personali di Luce D'Eramo.

## 2. LUCE E GLI ALTRI

La sua maturità come donna e come scrittrice non poteva avere altro sbocco se non quello di radicarsi nell'unico ceto a cui la giovane Luce sentiva di appartenere, quello degli scrittori. Nel corso degli anni Cinquanta, la scrittrice, la cui produzione letteraria conosce uno sviluppo significativo con la stesura di scritti che saranno poi ripresi in opere successive, inizia a frequentare Elsa Morante ed Alberto Moravia. Dall'incontro non nasce solo una bella amicizia, ma anche una possibilità importante per Luce, giovane madre separata, di far approdare il suo nome in importanti riviste letterarie. Di fatto, Moravia, affascinato dal suo modo di scrivere e dalla profondità degli argomenti analizzati, decide di farle pubblicare, nel 1956, in *Nuovi Argomenti* (la rivista fondata insieme ad Alberto Carocci e

diretta fino al 1964) un suo racconto, *Thomasbräu*, poi confluito in *Deviazione*.

L'attività di publicista e narratrice si intensifica negli anni Sessanta con la collaborazione con riviste quali *La Fiera letteraria*, *Nuova Antologia*, *Studi cattolici*, *Tempo presente*. Nel 1964 pubblica la prima opera con la casa editrice Rizzoli di Milano, *Finché la testa vive*, un emozionante resoconto del bombardamento di Magonza e del crollo del muro che la lasciò invalida. Ma al di là dei fatti narrati, questo lungo racconto è una sorta di dialogo tra l'autrice e il dolore corporale, dal quale emerge, nonostante tutto, una grandissima voglia di vivere e la determinazione a non arrendersi davanti ai limiti inevitabili che la sua condizione fisica le pone.

Tuttavia, l'evento che più di ogni altro caratterizza questi suoi anni romani, è l'incontro con Ignazio Silone, suo vicino di casa, con il quale intraprende intensi scambi intellettuali. A lui Luce D'Eramo dedica il maggior studio consacrato sull'autore, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, pubblicata nel 1971, una monografia che la tiene impegnata per diversi mesi, a cui seguono numerosi altri saggi, articoli e interviste. Tornerà a parlare di Silone vent'anni più tardi quando terrà una conferenza sullo scrittore alla Gaigodoi University di Tokyo<sup>8</sup>. Ma Ignazio Silone, più che oggetto di studio, diventa un amico importante e un modello di scrittura e di morale a cui Luce, d'ora in poi, farà riferimento.

## 2.1. LA PRODUZIONE DI LUCE D'ERAMO SUGLI ANNI DI PIOMBO

La tormentata situazione sociale e politica dell'Italia degli anni Settanta, non lascia indifferente la scrittrice che si sente influenzata soprattutto dal movimento studentesco del 1968 a cui il figlio Marco aveva preso parte. Sono gli anni del terrorismo politico rosso e nero, degli attentati di destra e di sinistra, gli anni delle lotte armate. Nel marzo del 1972, l'editore Giangiacomo Feltrinelli, fondatore dei Gruppi d'Azione Partigiana, rimane ucciso in un'esplosione vicino a un traliccio dell'alta tensione a

---

<sup>8</sup> L'esperienza in Estremo Oriente sarà raccontata nel romanzo *Ultima Luna*, pubblicato a Milano nel 1993, una narrazione intorno al tema della vecchiaia confinata negli ospizi e della morte.

Segrate, alla periferia di Milano<sup>9</sup>. I fatti politici di cui l'Italia è tristemente protagonista spingono Luce D'Eramo alla stesura del libro-inchiesta *Cruciverba politico. Come funziona in Italia la strategia della diversione*, pubblicato nel 1974 dall'editore Guaraldi di Rimini, oggi praticamente introvabile.

Il volume è un'analisi della stampa quotidiana nazionale, regionale e provinciale sulla situazione politica italiana degli anni Settanta, cominciata con la strage di Piazza Fontana e proseguita con la morte di Pinelli<sup>10</sup> e dell'editore Feltrinelli. L'autrice passa in rassegna tutti i giornali dell'epoca, indaga sulle strategie di manipolazione dell'opinione pubblica messe in atto dalla stampa, e ricava un esaustivo quadro interpretativo delle varie posizioni politiche del momento. In realtà, il progetto iniziale della scrittrice prevedeva anche un'analisi dei telegiornali della Rai, che all'epoca manteneva il monopolio assoluto dell'informazione televisiva. Come ricorda Daniella Ambrosino in uno studio su televisione e terrorismo nei romanzi di Luce D'Eramo, la Rai non permise alla scrittrice di accedere alla documentazione. E in una nota alla fine del libro, l'autrice scriveva: "La radiotelevisione italiana invece ha rifiutato, con lettera dell'ottobre del 1972, di lasciarmi esaminare i testi o le registrazioni dei telegiornali, affermando che non vengono conservati". (Ambrosino, 2010: 53)

Nel 1981 vede la luce *Nucleo Zero*, uno dei primi esempi di narrativa italiana dedicato alla lotta armata degli estremisti comunisti. Rispetto alla produzione letteraria precedente, questo romanzo, che è un romanzo d'azione, si fa portavoce di un cambiamento tematico, stilistico e narrativo importante. L'impronta autobiografica, che aveva sempre lasciato una marca indelebile nei suoi scritti, si converte in *Nucleo Zero* in una sorta di *anti-biografismo*. La stessa autrice dichiarava in relazione al

---

<sup>9</sup> Sulle cause nella sua morte non è mai stata fatta del tutto luce. Alcuni sostengono che stesse preparando un'azione di sabotaggio, altri che sia stato assassinato della CIA in accordo con i servizi segreti italiani. La tesi dell'omicidio è sostenuta, a caldo, da un manifesto, firmato da gli altri da Camilla Cederna, amica intima di Luce D'Eramo, ed Eugenio Scalfari.

<sup>10</sup> Giuseppe Pinelli, anarchico, partigiano e ferroviere italiano, morì misteriosamente il 15 dicembre 1969 precipitando da una finestra della questura di Milano, dove era trattenuto per accertamenti in seguito alla strage di Piazza Fontana.

suo testo: “Qui io proprio non c’entravo per niente: mi sono annullata nei personaggi”.

Il romanzo è ambientato a Roma nel 1980; i protagonisti sono un gruppo di terroristi, uomini e donne di diversa estrazione sociale, decisi a intraprendere una linea di operazioni contro il sistema attraverso una serie di rapine concertate, con l’unico scopo di guadagnare visibilità e credibilità anche agli occhi di altre organizzazioni che operano a livello nazionale. Il testo consta di quattro sezioni, ognuna delle quali si compone di quattro capitoli, per un totale di sedici capitoli più uno conclusivo.

Attraverso le pagine del suo romanzo, Luce D’Eramo offre un’analisi esaustiva della realtà contemporanea di allora, quella della debole società italiana degli anni di piombo, mettendone in risalto tutte le contraddizioni che l’hanno caratterizzata. Il romanzo è stato esportato fuori dai confini nazionali all’inizio degli anni Ottanta, con traduzioni in tedesco e in spagnolo<sup>11</sup>, ora impossibili da reperire. Dal romanzo è stato tratto, nel 1984, anche uno sceneggiato televisivo in due puntate, per la regia di Carlo Lizzani, trasmesso dalla Rai e recentemente riproposto da Rai Premium<sup>12</sup>.

Ma, al di là dell’innequivocabile originalità della tematica, l’aspetto più attraente del romanzo risiede nella riflessione critica sui mezzi di comunicazione, a cui Luce D’Eramo aveva sempre prestato grande attenzione. L’autrice riesce a esaminare nel profondo non solo i motivi che portano una persona sulla strada del terrorismo, ma soprattutto il tipo di relazione che, inevitabilmente, viene a crearsi tra il terrorista e i mass media, interessandosi al linguaggio con cui venivano rivendicate le azioni e, al tempo stesso, al modo in cui i mezzi di comunicazione di massa ne davano notizia.

Sorprende come una scrittrice così profonda possa essere stata dimenticata dai suoi contemporanei. Altrettanto sorprendente risulta la scelta degli editori di non voler riproporre, oggi, i suoi testi che costituirebbero un valido strumento per l’interpretazione

---

<sup>11</sup> Il romanzo è stato tradotto in tedesco da Evalouise Panzner, con il titolo di *Gruppe Zero* e pubblicato dalla casa editrice Rowohlt nel 1982. In spagnolo, *Núcleo Cero*, tradotto da Joaquín Jordá, è stato pubblicato dalla casa editrice Argos Vergara nel 1983

<sup>12</sup> Rai Premium è un canale televisivo tematico gratuito edito dalla Rai, lanciato nel 2003.

del presente. Sarebbe opportuno che il nome di Luce D'Eramo, le sue parole e la sua storia, diventassero parte degli insegnamenti scolastici ed universitari, che la sua voce non rimanesse nel silenzio. Lei, Luce, ci darebbe oggi la possibilità di provare a intenderci con l'altro in una società tristemente caratterizzata da forme di incomunicabilità ed alienazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ambrosino, D. (2001). Temi, strutture e linguaggio nei romanzi di Luce d'Eramo. *Linguistica e letteratura*, XXVI (1-2), pp. 195-251.
- Ambrosino, D. (2010). Televisione e terrorismo nel romanzo «Nucleo Zero» di Luce d'Eramo. *Cahiers d'études italiennes*, (11), pp. 53-62.
- Battista, P. (7 marzo 2001). Luce, una volontaria a Dachau. *La Stampa*, pp.1-2
- Crispino, A. M., D'Eramo, M. (2013). Dossier Luce d'Eramo, Come intendersi con l'altro. *Leggendaria*, (99), pp. 1-23.
- D'Eramo, L. (1974). *Cruciverba politico. Come funziona in Italia la strategia della diversione*. Rimini: Guaraldi.
- D'Eramo, L. (1979). *Deviazione*. Milano: Mondadori.
- D'Eramo, L. (1981). *Nucleo Zero*. Milano: Mondadori
- D'Eramo, L. (1999). *Io sono un'aliena*. Roma: Edizioni Lavoro.
- D'Eramo, L. (2001). *Un'estate difficile*. Milano: Mondadori.
- Lucas Fiorato, C. (2002). Des colonnes d'Hercule à Nnoberavez: l'art du déplacement dans l'œuvre de Luce d'Eramo. *Chroniques italiennes*, (69-70), pp. 113-127.
- Palieri, M.S. (1 marzo 2013). Un'aliena di sinistra. *L'Unità*, p. 14.
- Scarpato, A. (2014). *Romanzi del cambiamento. Scrittrici dal 1950 al 1980*. Roma: Avagliano Editore.
- Villani, P. (2016). Luce D'Eramo. Dizionario biografico degli italiani. Recuperato da [www.treccani/enciclopedia.it](http://www.treccani/enciclopedia.it) [Data di consultazione: 24 aprile 2016]

NEL LABIRINTO DELLO SFRUTTAMENTO,  
NEL DEDALO DEI SOPRUSI. ANALISI  
DI DUE *PIÈCES* DI LAURA SICIGNANO  
IN THE LABYRINTH OF EXPLOITATION,  
IN THE MAZE OF ABUSES. ANALYSIS  
OF TWO PLAYS BY LAURA SICIGNANO

Roberto TROVATO  
*Università di Genova*

*Riassunto:* Nell'articolo vengono indagati due testi, *Donne in Guerra* e *Scintille*. Il dittico è imperniato sul tema del potere, della storia delle persone dimenticate, vale a dire nello specifico delle donne. Anche se i suoi testi hanno una direzione politica, presentano una dimensione poetica perché l'autrice non fa teatro-documento

*Parole chiave:* Studio, testo teatrale, drammaturgia contemporanea, Italia.

*Abstract:* In the article were investigated two texts, *Donne in Guerra* and *Scintille*. The two plays are centered on the theme of power, on the story of forgotten people, that are in specific the women. Even if her texts have a political direction, present a poetic dimension because the author don't make documentary- theater.

*Key words:* Analysis, Play, Contemporary Playwriting, Italy.

Nata a Milano nel 1967, Laura Sicignano vive per molti anni a Genova, città in cui frequenta tra il 1981 e l'85 il prestigioso Liceo Doria. In quest'ultima data consegue la maturità classica. Fra il 1986 e il '91 è iscritta a Milano all'Università Cattolica, laureandosi in Lettere Moderne con una tesi sul nuovo teatro italiano degli anni Ottanta. Dopo aver seguito nel capoluogo lombardo vari *stages* ed aver collaborato tra l'86 e il '90 a due quotidiani, *La Notte* e *La provincia di Como*, e alla rivista

*Hystrio*, è assistente alla regia di Tiezzi per gli spettacoli *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* ('90-91) e poi del binomio De Capitani- Bruni per l'allestimento de *La bottega del caffè* di Goldoni ('91). In quest'ultima data ritorna a Genova come assistente alla regia di Tonino Conte, per una decina di spettacoli realizzati alla Tosse, prima di passare negli uffici di quello stesso teatro con i ruoli di *marketing*, ricerca *sponsor* e ufficio stampa ('91-92). Con le stesse mansioni, cui viene aggiunto il compito di occuparsi delle relazioni esterne e della promozione del pubblico, collabora con lo Stabile di Genova fra il 1992 e il '99). Nel 1994 aveva fondato il Teatro Cargo<sup>1</sup> assieme a tre attori, Sguotti, Pasquinacci e Croci, alla scenografa Benzi (1973) e alla costumista Bisio (1971). La Sicignano è dunque una figura poliedrica in grado di coniugare con bravura diverse funzioni: organizzatrice, regista, drammaturga e direttrice artistica della piccola realtà ligure sopra ricordata. Per il Cargo, che ha sede dalla stagione 2002-2003 a Voltri e che a partire dal 2010 gestisce anche il vicino Teatro di Villa Duchessa di Galliera<sup>2</sup>, lavora su più fronti come comprova l'alternanza di spettacoli destinati ad adulti e a ragazzi. Ad oggi ha firmato una quarantina di regie e la stesura della maggior parte dei testi allestiti<sup>3</sup>. Alcuni di questi hanno

---

<sup>1</sup> Dal 2002 questo gruppo, sorto col proposito esplicito di organizzare spettacoli e altre attività parateatrali che divertano e facciano pensare, ha sede a Voltri. Di questo Teatro, associazione culturale ed impresa di produzione teatrale, è ora responsabile organizzativa e legale. Il nome deriva da quello della nave da carico che nel porto trasporta di tutto. Cargo è nelle intenzioni dei creatori, un *container* che trasporta cultura, fantasia, divertimento, emozioni ed esperienze di vita.

<sup>2</sup> Questo spazio teatrale, uno dei più antichi della Liguria, sorge nel parco di Genova Voltri. A volerlo e farlo inaugurare nell'autunno 1785 fu Anna Pieri (1765-1815), moglie dal 1783 di Anton Giulio III Brignole Sale. In quell'occasione vennero rappresentate *Le gelosie villane* di Sarti e il *Convito* dramma giocoso in musica in due atti di Cimarosa.

<sup>3</sup> Ecco l'elenco delle regie con relative date e l'indicazione se ne è stata autrice, adattatrice, da sola o con altri: 1994 *La serratura* di Tardieu, regia; 1995 *E 'l naufragar m'è dolce in questo mare* adattamento e regia; 1996 *American Psycho* adattamento e regia; 1997 *Un angelo vive a Babilonia* di Dürrenmatt e *Salomé* di Wilde, regia; 1998 *Il maestro e Margherita*, adattamento e regia; 1999 *Il giro del mondo in 80 giorni* della Marelli, regia della Sicignano e *Le zie*, testo e regia; 2000 *Il funambolo*, testo della Sicignano e di Antonella



ottenuto prestigiosi riconoscimenti nazionali e stranieri<sup>4</sup>. La Sicignano stende i suoi copioni da sola, qualche volta con la

---

Cilento per la regia della Sicignano; 2001 *Frankenstein Baraus gran varietà*, testo e regia; 2002 *Il libro della giungla*, adattamento e regia, *L'avventurosa storia della principessa Doremi*, *La regina* e *13.300 bombe*, testo e regia; 2003 *Il giocatore*, da Goldoni, testo e regia; 2004, *Viaggio meraviglioso dentro una conchiglia*, testo e regia e *Partenze*, testo del binomio Sicignano-Vannucci, regia della Sicignano; 2005 *Finale di partita* di Beckett, regia; 2006 *Vola Colomba !*, *Mercenari SPA*, testi della Sicignano e della Vannucci, regia della sola Sicignano e *La strega*, dal romanzo *La Chimera* di Vassalli, adattamento e regia; 2007, *Il naso di Darwin*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano; 2008 *Moby Dick*; e *Donne in guerra*, con la Vannucci, adattamento e regia della Sicignano; 2009 *Sudore*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano e *Raccolta differenziata* di M. Bagnara e F. Duranti, regia; 2010 *La regina* (ispirata alla vita della nobildonna genovese d'adozione, Anna Pieri, ricordata nella nota precedente), *Diluvio* (la versione narrativa dallo stesso titolo verrà pubblicata *on line* da Feltrinelli. it), *Luna e Sangue*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano; 2011 *Questa immensa notte* dell'inglese Moss, tradotto per la prima volta dalla Sicignano e da E. Amadio, è la vicenda di due compagne di cella che una volta uscite vivono una storia di sconfitte, speranze, delusioni e abbandoni; 2012 *Scintille* e *L'Odissea dei ragazzi*, adattamento e regia; 2013 *Bianco & nero tra i vivi non posso più stare*; 2014 *La diva*, tratta dal romanzo *La Diva Julia* di Maugham, tradotto da Franco Salvatorelli, adattamento e regia della Sicignano, e *Compleanno afgano* di Ramat Safi e della Sicignano; 2015 *Relazioni pericolose*, liberamente ispirato al romanzo di Lacroix; 2016 *Madame Bovary*, da Flaubert, adattamento e regia, produzione Teatro Cargo e il Contado del Canavese, *Buio a mezzogiorno* da Koestler, adattamento e regia, produzione Teatro della Tosse e *Vivo in una giungla*, testo in collaborazione con Shahzeb Iqbal.

<sup>4</sup> *Le zie* viene segnalata nel 1999 dal Centro Nazionale di Nuova Drammaturgia come opera prima di interesse nazionale; *Questa immensa notte* vince il Primo Premio Sonia Bonacina; *Scintille* è selezionata per il progetto *Face à face!* - quinta edizione - *Parole d'Italia per scene di Francia* il Premio del Pubblico del 13° Festival Teatrale di Resistenza, "Museo Cervi". La traduzione francese dello spettacolo, curata dalla Gheerbrant, per l'allestimento nel gennaio-febbraio 2016 a Tourcoing – Lille, aveva ottenuto nel novembre 2014 l'Aide à la création du Centre National du théâtre" di Parigi; *Compleanno afgano* e *Donne in guerra* ottengono il Premio Le Acque dell'Etica e per Voce Sola e il secondo quello al Festival internazionale *Les Eurotopiques* nel 2014 e il Fersen alla regia nel 2015; *Vivo in una giungla, dormo sulle spine*, oltre ad andare in scena all' Aleksandrinskij di San Pietroburgo nel 2015 risulta vincitore in quello stesso anno del premio alla traduzione Antoine Vitez a Parigi. Nel 2016 è finalista al Fratti del 2016, e primo classificato al Premio Inedito, Salone del Libro di Torino. Di questo

Vannucci<sup>5</sup>, una delle sue collaboratrici più fidate, talvolta con altri. Interessante è a questo proposito una dichiarazione della Sicignano:

Nel mio percorso di scrittura, in solitaria, a quattro mani o a partire da un testo letterario, ho sempre cercato una forte dimensione di teatralità e non di letteratura, memore della pratica di *scrittura scenica* dei miei predecessori negli anni Sessanta/Settanta e Ottanta del secolo scorso.

Per quanto concerne la *scrittura a più mani*, relativamente in particolare alla collaborazione con la Vannucci, ho proceduto così: a me spetta l'ideazione, la scelta del soggetto, la trama generale e l'ultima parola su tutto, dovendo poi fare la regia. Si va poi indipendentemente alla ricerca delle fonti. Poi si procede insieme alla stesura della scaletta e all'individuazione dei personaggi. Da qui letteralmente a quattro mani sulla tastiera del *computer* si redige il testo, abbastanza di getto, per poi lavorare con finezza sul linguaggio. A mio parere la scrittura teatrale deve lasciare molti margini di intervento alla regia, all'interpretazione e a tutti gli altri linguaggi scenici: non deve essere autosufficiente, secondo me. Se un testo teatrale è completamente comprensibile e *pieno* alla lettura, mi interessa meno, perché non lascia spazio al teatro. Il teatro è un linguaggio complesso dove il testo è solo una delle componenti. Per questo motivo non ritengo di avere *messo in scena* dei testi, ma di aver creato degli spettacoli.

Alla richiesta di precisarmi la scelta dei temi da lei fatta, mi ha detto:

---

testo, tradotto in inglese, francese, tedesco e russo, è curata nel giugno 2016 una *mise en espace* nell'ambito della rassegna milanese *Innesti* al Teatro Menotti; *L'avventurosa storia della principessa Doremi*, *Madame Bovary*, *Buio a mezzogiorno* e *Scintille* sono rispettivamente co-produzioni con la Fondazione Teatro Carlo Felice, il Contado del Canavese, il Teatro della Tosse e il Festival di Borgio Verezzi.

<sup>5</sup>. Nata nel 1968, la genovese Alessandra Vannucci è Professoressa Associata presso la Scuola di Comunicazione dell'Università Federale di Rio de Janeiro. Oltre ad avere scritto numerosi saggi e libri, è stata assistente alla regia di personalità come Ronconi e Boal. Inoltre ha realizzato come drammaturga e regista molti spettacoli che hanno ottenuto successo internazionale.

La scelta dei temi si è evoluta in oltre vent'anni di lavoro, ma posso dire che di grande interesse per me è il tema del potere, della storia dei dimenticati, degli eroi minori, la storia non scritta, la storia delle donne [...]. Questo in quanto mi piace partire da storie vere o verisimili. In questo senso il mio lavoro ha una *direzione politica*, che però non può essere disgiunta da una *dimensione poetica*, poiché non faccio teatro-documento. Di qui la scelta di argomenti quali le emigrazioni dall'Italia e verso l'Italia, donne in guerra e in carcere, emarginazione e diversità, dittature, rapporto carnefice/ vittima. Sempre però cercando un linguaggio consono, poetico, icastico e creativo che rispecchi fantasiosamente l'epoca o il personaggio ritratti, attingendo talvolta ad archivi, lettere e racconti orali.

Come scrivo nel titolo offro la lettura di due testimonianze di denuncia contro chi prevarica le donne fatta da un'artista priva ad oggi di riflessioni diverse da quelle uscite su quotidiani e periodici, salvo alcune notazioni da me fatte una ventina di anni fa, quando aveva da poco iniziato il suo percorso. (Trovato, 1995).

### 1. *DONNE IN GUERRA*

Il primo copione indagato è uno spettacolo itinerante allestito a partire dal 26 maggio al 5 giugno 2008 e poi fino al 2015 in uno spazio non teatrale<sup>6</sup>, nello specifico la prima scena, che vede coinvolte le sei protagoniste, si svolge sul marciapiede della stazione di piazza Manin a Genova da dove parte il trenino per Casella. Nelle rimanenti cinque, collocate, salvo una, sui tre vagoni del trenino in movimento che raggiunge l'entroterra ligure, abbiamo inizialmente il dialogo tra Anita e Maria, poi il monologo di Milena, seguito dal contraddittorio tra la signora, Zaira e Irene e poi dalla discesa delle sei protagoniste dal treno con alle spalle un bosco, "che mette tutti, *buoni e cattivi*, nudi di fronte allla morte" e poi dal loro scambio di battute conclusive.

---

<sup>6</sup>. Forse si tratta di una ripresa di suggestioni derivate da Conte, con cui ha collaborato. Non è escluso tuttavia che la regista si rifaccia all'utilizzo di spazi non teatrali come ha fatto il teatro di ricerca, oggetto della tesi di laurea discussa qualche anno prima con Dalla Palma.

Nel finale dello spettacolo tutte le attrici cantano all'unisono una canzone del 1934, *Non dimenticare le mie parole*. Le protagoniste del lavoro, scritto dalla Sicignano e dalla Vannucci sulla base dei racconti delle loro nonne, sono l'ausiliaria fascista, la romana Milena, che il padre-padrone, un socialista, aveva soprannominato Lenina; la partigiana Anita che uccide un soldato tedesco per vendetta; la levatrice Zaira il cui compito è anche quello di lavare e comporre i morti; la signora De Negri, moglie di un tenente colonnello fascista, affascinata dai tedeschi; l'operaia Maria e Irene, una povera ragazza ritardata, stuprata da un gruppo di soldati tedeschi che le hanno ucciso il nonno con cui viveva. Negli occhi delle sei donne è rimasto il ricordo di un evento tragico che le ha segnate profondamente nel fisico e nel morale per aver conosciuto fame, paura e violenza. Tutte raccontano l'esperienza tragica da loro vissuta con l'intento di non farla dimenticare. Dall'inizio alla fine della rappresentazione le attrici interagiscono di continuo con i viaggiatori. La vicenda si svolge durante l'estate 1945. In quell'anno il nostro paese era travolto dalla guerra civile. A quanto affermano le due autrici "lo spettacolo nasce da frammenti di memoria raccontata o letta di quella guerra, che filtrate attraverso occhi contemporanei e pieni di stupore, diventa la guerra, tutte le guerre". Il testo, che parla non solo delle ragioni dei vincitori, ma anche del dolore degli sconfitti, denuncia l' "inutilità di tutte le guerre" verso le quali le donne hanno "uno sguardo fatto di *pietas* e di dolcezza" per la consapevolezza che tutti sono sconfitti allo stesso modo. (Lussana, 2015). Tre critici che assistono allo spettacolo nel luglio e nell'agosto del 2008 osservano nell'ordine:

Laura Sicignano, regista e sceneggiatrice con Alessandra Vannucci, ha composto scavando nella memoria e nella storia di Genova. Consultando archivi (quello di Scrittura popolare [...]), quello dell'Istituto ligure per la storia della Resistenza [...]), intervistando chi alle azioni, su un fronte e sull'altro, proprio tra quei monti partecipò e può ancora raccontare. (Bompani, 2008).

Dello spettacolo si apprezza l'onestà intellettuale e la sobrietà che lascia spazio a un'umanità autentica che si misura nel dolore,

nel coraggio di ognuna di loro, nelle loro ragioni, buone o cattive che siano. (Manganelli, 2008).

Frammenti di memoria s’incarnano in sei donne – una staffetta partigiana, una levatrice, una militante nazi, un’operaia, una scappata di casa e una annichilita per sempre da uno stupore- e ci coinvolgono, grazie alla bravura delle attrici, all’antica, come forse accadeva quando quel treno era il messaggero di notizie e di affetti tra chi era sfollato e chi stava in città (Cirio, 2008).

Realizzato grazie al sostegno del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, della Regione Liguria e della Provincia di Genova, lo spettacolo è menzionato al Premio Ubu come migliore nuovo testo italiano di quell’anno. A detta unanime della critica, la *pièce* crea ogni volta stimolanti rapporti con le persone sistemate nei tre vagoni del convoglio, insieme compagne e confidenti delle storie raccontate. I personaggi dialogano con gli spettatori viaggiatori, offrono loro cibo, ridono, piangono e urlano. I costumi e le coreografie della Benzi e l’interpretazione di sei brave attrici: Fiammetta Bellone (nella parte di Zaira), Margherita Romeo (poi Sara Cianfriglia) (in quella di Milena), Elena Dragonetti (nel ruolo di Anita), Arianna Comes (poi Barbara Moselli) (in quello di Maria), Irene Serini (in quella di Irene) e Raffaella Tagliabue (poi Anna Maria Bardeloni) (nella parte della signora De Negri), fanno sì che il pubblico viva l’esperienza di una drammaturgia priva della quarta parete, permettendogli di ascoltare “racconti a volte tragici, a volte delicati, a volte ironici” che “si dipanano tra gli scompartimenti del treno diretto nell’entroterra”(Buttiglieri, 2013).

Anita, spavalda femminista, spirito libero e indomito, oltre a spronare Maria, che pensa al suo Mario e a come potrà vivere senza di lui, prigioniero in Germania, la sollecita ad emanciparsi. Essa mostra un disprezzo totale verso Milena, un’idealista che vede in Mussolini “il condottiero”, il “giusto”, l’ “incorruttibile e infallibile”. La signora De Negri non crede che siamo tutti uguali, né che esista la democrazia. Non a caso asserisce che Dio se fosse stato democratico non ci avrebbe fatti “uno alto, uno basso, uno grasso, uno sano, uno malato, uno scemo, uno furbo [...]. Io spero solo in un’Italia più ricca”. Zaira lascia in mano ad ogni morto un

piccolo frutto affinché la vita germogli di nuovo a primavera. Sarà lei, che accompagna i morti sulle note della canzone sopra ricordata, ad affermare che “è sempre nudi che si entra nella notte”. Irene invece racconta, alternando brani di canzoni dell’epoca, lo stupro subito da un gruppo di soldati tedeschi.

## 2. *SCINTILLE*

Il secondo testo analizzato è il monologo *Scintille*, uno dei testi di maggiore successo della Sicignano. Nel copione, redatto soltanto da lei, l’autrice prende come pretesto narrativo un episodio storico che rende nella sua drammaticità, evitando il processo di musealizzazione che sta alla base della festa dell’8 marzo. Il titolo è “fortemente simbolico: sono scintilla di un fuoco inesorabile, ma anche scintilla il cui bagliore dura poco come la vita delle giovani ragazze, anzi giovanissime” (Rubbi, 2012). Un critico precisa che le “suggestioni testuali spesso poetiche”, vengono sottolineate “nelle *scintille* (del titolo e delle torce umane che precipitano dal grattacielo) e nelle *perle* (d’una collana strappata?)” diventando “immagini significative del passaggio d’una traccia umana, umile e preziosa, per sempre memorabile” (Poli, 2012). L’interprete del testo, Laura Curino<sup>7</sup>, classe 1956, che è solita improntare il lavoro di ricerca e scrittura scenica sulle donne, intervistata sul significato delle scintille del titolo, dichiara:

Il lavoro di scintille ne fa di reali e di metaforiche: quelle reali sono quelle dell’incendio in una fabbrica; sono scintille metaforiche quelle che nascono per attrito tra i diversi personaggi, soprattutto le quattro protagoniste principali, molto diverse tra loro, ognuna con la propria prospettiva sul Nuovo Mondo. Caterina, la madre che non avrebbe mai voluto partire, che è quindi aspra, dura, contadina di poche e taglienti parole; Lucia, la primogenita, che è invece entusiasta, che fa scintille di felicità per essere uscita dal paese (un generico Nord Italia di inizio Novecento); e poi c’è la sorella minore Rosa, che invece è timidissima e imbarazzata dal fatto di lavorare a fianco di alcuni

---

<sup>7</sup> L’attrice torinese era reduce da *Malapolvere*, spettacolo sulle morti causate dall’amianto.

uomini. Poi ci sono le scintille di Dora, un'immigrata russa che fa scintille di protesta: è la più politicizzata, anche se non ancora sindacalizzata. Quelle di Dora sono scintille di consapevolezza per migliorare le condizioni di vita e di lavoro nella fabbrica (Frambesi, 2014).

Il debutto del testo avviene il 14 e il 15 luglio 2012 al Festival di Borgio Verezzi con le musiche di Romano, le scene della Benzi e i costumi della Bisio Il 24 gennaio 2016 il lavoro è presentato vicino a Lille<sup>8</sup>. L'autrice afferma di aver avuto l'idea del monologo dopo un incontro con Silvia Suriano, docente di storia in un liceo, e di essere stata aiutata da lei per le ricerche, raccogliendo preziose testimonianze d'epoca. Articolato in quattro parti, tutte di grande intensità, lo spettacolo drammatizza la morte in pochissimi minuti di 146 persone, in larga prevalenza immigrate italiane o dell'Europa dell'Est, il fatto è avvenuto il 25 marzo 1911 all'ottavo piano del grattacielo di New York che ospitava la fabbrica Triangle Waistshirts Company (TWC), produttrice di camicette. Quelle povere donne morirono asfissiate dal fumo o bruciate nell'incendio scoppiato per una scintilla scaturita casualmente da una delle fioche lampade a gas che illuminavano le file delle cucitrici, chine sulle loro macchine, o nel montacarichi crollato per l'eccessivo peso o per essersi lanciate nel vuoto nel disperato tentativo di salvarsi. Con la sua "voce calda e concitata" la Curino rievoca quella giornata dal punto delle protagoniste, una madre, le sue due figlie, emigrate dall'Italia in cerca di fortuna, una giovane donna russa ed un paio di figure maschili. (Zanovello, 2012).

---

<sup>8</sup>. Il 25 gennaio 2016 dopo l'allestimento francese con l'interpretazione della Pekmezian, il critico Vincent scrive su "Nord éclair": "Quand une pièce réunit l'engagement, la sensibilité, la finesse et l'émotion, le théâtre est vraiment là. *Etincelles*, écrit et mis en scène par l'italienne Laura Sicignano, est un vrai drame. [...] Elle dresse avec finesse et tendresse le portrait d'une mère et ses filles venues chercher en Amérique un Eldorado alors que leur Italie natale ne leur proposait que la misère. Elle parle de ces immigrés entassés dans des bateaux. Et puis, il y a les luttes ouvrières, celle de la révolte de ces femmes exploitées par un capitalisme naissant. *Etincelles* raconte tout ça et bien plus encore. [...] Avec *Etincelles*, Laura Sicignano honore la mémoire de ces femmes et au travers elle, de celle qui ont lutté ou luttent encore aujourd'hui à travers le monde pour leur dignité et leur liberté. Emouvant et réussi".

Interessanti sono le note di regia dell'autrice:

Non una narrazione, ma una molteplicità di interpretazioni, dove il personaggio di una madre, Caterina, come una *matrioska*, contiene ed emana da sé gli altri personaggi, le figlie, e un coro di altre figure minori, ma non secondarie. [...] La domanda *perché* ritorna nello spettacolo come un'accusa ad un destino oscuro che le protagoniste non hanno più voglia di chiamare *Dio*. [...] Lo spettacolo è un gesto effimero per ritrovare la memoria di un evento così brutale, assurdo e veloce: 18 minuti per morire. La madre cuce in scena due camicie: le camicie delle sue figlie bruciate. Il prezzo pagato per la consapevolezza e l'emancipazione è il grande sacrificio delle 146 operaie morte.

Il primo personaggio interpretato dalla Curino è la trentanovenne Caterina Maltese, personalità netta e decisa e nel contempo saggia e disillusa. A lei, miracolosamente sopravvissuta al tragico evento per la tempestività con cui si è rifugiata sulla terrazza del grattacielo in fiamme, è affidato il compito di raccontare ciò che è accaduto alle due figlie, molto diverse tra loro: la ventenne Lucia, sognatrice, anticonformista, intraprendente, combattiva e ribelle, e la quattordicenne Rosa, schiva e timida che, nonostante tutto, si conquista un posto in prima fila, dove c'è più luce ingraziandosi il sorvegliante. (Cannella, 2013). Inoltre l'attrice dà voce, oltre che ad un'emigrata russa piena di vitalità, Dora, vicina al sindacato, all'uomo che sovrintende al lavoro delle operaie. Mentre la primogenita esprime un marcato desiderio di giustizia, Rosa impersona le operaie convinte che la ragione stia dalla parte dei padroni. Per contro Dora, bella e intraprendente russa ebrea, cerca, senza riuscirci, di smuovere le coscienze delle compagne. La madre che non si perdona di essere sopravvissuta, per non morire di fame dovrà tornare a lavorare nella fabbrica "che le ha bruciato le figlie e i sogni" (Alfonso, 2012).

Lo spettacolo, che ha il sapore di teatro civile, intreccia in maniera funzionale parole e azioni. In effetti grazie alla fusione di macro e microstoria, vale a dire di storia collettiva e vicende private, è un lavoro storico e nel contempo di ingegneria emozionale.



Quello che ho più ho amato di questo testo- ci dice Laura Curino- è il fatto che non è dato scritto limitandosi a raccontare la storia dalla parte delle vittime. Laura Sicignano ha assunto il punto di vista di Caterina, la madre contadina ostile all’America che sopravviverà alle figlie. E dall’altro lato ha voluto mettere in campo anche la questione dell’eredità, di ciò che ci lascia questa tragedia su cui si è fatta molta confusione, al punto che qualcuno la va negando: mentre a noi interessa quello che dobbiamo trattenere e ricordare, il materiale combustibile. (Ippasso, 2012).

L’autrice conferma in questo lavoro la linea drammaturgica femminile seguita da sempre con coerenza, ponendo ogni volta al centro dei suoi testi donne dimenticate alle quali va riconosciuto il merito di aver contribuito a fare la storia, anche attraverso le loro sconfitte e i loro scacchi. Emblematica è a tale proposito nel finale l’indignata evocazione di

una sorta di laica, emozionante e dolorosissima crocifissione femminile, tramite la scarna ma efficace scenografia: quelle camiciole bianche appese alle strutture metalliche sono simbolo di anonime vite ingoiate dalla logica produttiva, tesa ad abbattere sempre più i costi (Buttiglieri, 2012).

Il commento di una critica è: “per la sicurezza sul lavoro [...] il cammino da fare è ancora lungo e difficile”. Tuttavia l’attrice e l’autrice ‘vi hanno portato il loro contributo usando il linguaggio del teatro’” (Boggio, 2015).

La *pièce*, che nasce dall’urgenza di non dimenticare il passato, rende viva la memoria anche delle nostre sconfitte e dei sogni infranti nella speranza di vivere in futuro in una società meno deludente. La forte denuncia della condizione di sfruttamento in molte fabbriche è un invito all’uomo a mantenere integra la propria dignità. Il testo stigmatizza l’ingiustizia nei confronti delle donne morte in quel tragico evento. In effetti a fronte dei soli 75 dollari dati ai familiari per ogni vittima, i padroni della fabbrica incassarono 445 dollari per ciascuna delle persone morte. Sobrio e intenso, asciutto, amaro e commovente, del tutto privo di retorica, lo spettacolo è insieme documento storico e potente rievocazione drammatica, percorso e innervato come è da riflessioni malinconiche e da un racconto che coinvolge il pubblico.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfonso, D. (6 novembre 2012). *Scintille* a New York, una tragedia esemplare. *La Repubblica*.
- Boggio, M. (febbraio 2015). *Scintille*, recensione *on line* recuperato da “<http://www.criticateatrale.it/scintille/>” [Data di consultazione: 12/02/2017]
- Bompani, M. (11 luglio 2008). Dalla ricerca negli archivi e attraverso la memoria dei protagonisti nasce un singolare spettacolo itinerante sulla ferrovia per Casella. *La Repubblica*.
- Buttiglieri, S. (novembre 2012). *Scintille* da una tragedia. *Giudizio Universale*.
- Buttiglieri, S. (2 agosto 2013). Il teatro va in treno. *Giudizio universale*.
- Cannella, C. (30 marzo 2013). Operaie nel fuoco: la lezione della storia. *Corriere della Sera*.
- Cirio, R. (3 agosto 2008). Treno di guerra. *L'Espresso*.
- Frambesi, A. (11 luglio 2014). Laura Curino fa *Scintille* alla Dorotina. *L'eco di Bergamo*.
- Ippasso, K. (20 luglio 2012). NY, le scintille che uccidono ancora. *Gli altri*.
- Lussana, M. (28 luglio 2015). Donne in Guerra commuove e trionfa. *Il giornale*.
- Manganelli, G. (19 luglio 2008). L'emozione sale sul treno. *Il secolo XIX*.
- Poli, G. (9 novembre 2012). Rogo di operaie vittime del lavoro. *Drammaturgia on line*.
- Rubbi, C. (8 novembre 2012). Superba Laura Curino che rievoca la tragedia delle sartine in *Scintille*. *Corriere Mercantile*.
- Trovato, R. (1995) Compagnie e gruppi teatrali a Genova. In *La scena e la platea* (57-58). Genova: Istituto Gramsci e Regione Liguria.
- Zanovello, S. (2 giugno 2012). Borgio Verezzi. In *Scintille* l'incendio delle donne. *Il secolo XIX*.

LA COMPOSIZIONE DEI TRATTI IDENTITARI  
DI UN' ANIMA CHE SI RI-GENERA, IN UN VIAGGIO  
CHE ATTRAVERSA TRE SECOLI. L' AUTOBIOGRAFIA  
COME RIFLESSIONE E ATTO PEDAGOGICO  
DI UN "IO IN FORMAZIONE" E COME RILETTURA  
DEL DATO STORICO

THE COMPOSITION OF THE IDENTITY TRAITS  
OF A REGENERATING SOUL ALONG A THREE-  
CENTURIES JOURNEY. AUTOBIOGRAPHY,  
ITS VALUE AS A PEDAGOGICAL PROSPECT  
ON THE "DEVELOPING SELF" AND AS TOOL  
FOR HISTORY REWIRING

Caterina TURIBIO

*Università degli studi di Palermo*

*Riassunto:* Il presente contributo è un tentativo di delineare i tratti peculiari di una narrazione personale con cui Carol Lunetta Cianca avvia un processo di demistificazione della storia della sua esistenza. L'atto autobiografico della scrittrice siciliana si traduce, inoltre, in una ricerca attraverso cui compiere una rilettura della "Storia ufficiale", a tratti manchevole di avvenimenti, protagonisti e voci poste in subordine, ai margini della memoria sociale.

*Parole chiave:* Carol Lunetta Cianca, *Un'anima in viaggio*, autobiografia, storia e reinterpretazione.

*Abstract:* In this report are detailed the peculiar features of Carol Lunetta Cianca's personal narration, which she adopts to undertake a journey towards the demystification of her life. The Sicilian writer's autobiography underlies a research process aimed at the reinterpretation of the "History as we know it", in which events, protagonists and rumors marginalized at the edge of the social memory are at times neglected.

*Key words:* Carol Lunetta Cianca, *Un'anima in viaggio*, autobiography, History and reinterpretation.

## 1. GENESI DI UN PERCORSO NARRATIVO AUTOBIOGRAFICO

*Un'anima in viaggio*, opera prima alquanto singolare consegnata alla scrittura dall'autrice, Carol Lunetta Cianca, all'età di centouno anni, rivela una natura eclettica grazie alla quale, a dispetto dell'apparente semplicità dell'approccio al discorso narrativo di stampo autobiografico, affiorano, invece, interessanti spunti di riflessione che, con la complicità di un intreccio sapientemente strutturato, si prestano all'apertura di un dibattito non solo sul rapporto che intercorre tra donne e scrittura, ma anche, in senso precipuo, sul complesso rapporto che si articola tra la scrittura autobiografica femminile e la storiografia ufficiale.

Quella dell'autobiografia siciliana è una testimonianza che acquisisce spessore letterario, dal momento che tutte le implicazioni teoriche proprie del genere autobiografico sono ascrivibili all'opera in oggetto, la quale riferisce, con grande intensità narrativa, della vita straordinaria di una donna volitiva che, maturando una solida consapevolezza di sé, lotta per la sua indipendenza e per la sua emancipazione in uno scorcio temporale, quello d'inizio '900, alquanto tribolato, in cui il conseguimento di tale *status*, appare niente più che una chimerica ambizione.

L'atto autobiografico, in questo caso, trova le sue ragioni più profonde in un'impellenza esistenziale del soggetto, rendendo irrinunciabile e seducente il percorso narrativo.

Infatti, nell'analisi interpretativa del sé, la donna va alla spasmodica ricerca di un modo per ritrovare coesione, per ridare compattezza a quei tratti identitari la cui ricezione viene alterata dagli effetti chiaroscurali dovuti a circonvoluzioni temporali le quali, per via di un labirintico intreccio di percezioni cristallizzate in un repertorio immaginifico, adulterano la visione d'insieme.

La necessità quasi fisiologica di questa rilettura che mira ad una comprensione assoluta, totalizzante e, pertanto, utopica del soggetto, è confermata dalle parole lapidarie dell'autrice che non lasciano intravedere margini di manovra, non concedono all'io narrativo percorsi alternativi meno traumatici: “[...] sono confusa, incatenata da un errore dopo l'altro. Dovrei fare un esame di coscienza, non il solito [...], un esame a fondo. Quanto coraggio! Mi scavo dentro senza pietà” (Lunetta Cianca 1999: 80).

Alla luce di ciò, la narrazione personale sembra essere il naturale epilogo di una incessante attività di riposizionamento nel tempo e nello spazio, condotto durante tutta un'esistenza e volto a determinare un'organizzazione del discorso narrativo che, assestandosi su più livelli, lascia intravedere la natura fluida e metamorfica di cronotopi in costante divenire.

Mediante un passaggio che punta a scrutare la frammentarietà dei ricordi, la donna tenta di tracciare nuove linee di senso e risanare quegli oscuri e perturbanti punti di rottura che hanno influenzato in modo non trascurabile i suoi orientamenti e le sue scelte di vita.

Il riesame di sé, che impone una presa di coscienza senza compromessi dei propri errori, dei propri successi, dei momenti di criticità, i quali spesso esitano in posizioni limbiche paralizzanti, si assume, pertanto, come il modo più efficace per assegnarsi un senso ulteriore, un valore aggiunto, e pervenire, così, ad una condensazione che attenua il disagio latente proprio di chi assume una chiara consapevolezza dell'incontrovertibile precarietà della condizione umana.

Sebbene la sua opera prima sia anche l'unica, la volizione che contraddistingue Carol e la problematicità del suo discorso narrativo le rendono lo *status* di scrittrice, perché scrivere di sé significa riconoscere la propria esistenza come un percorso dotato di una straordinarietà suggellata dalla parola scritta, a mezzo della quale si gratifica il proprio "io".

L'atto volontario di raccontarsi, di mettersi a fuoco per riconquistarsi, significa, infatti, concedere a se stessi una privilegiata e salvifica condizione utile a scongiurare l'angosciosa minaccia dell'inerzia, di un'inerzia che spesso tende a prevalere in età senile e a spingere il soggetto verso una ghettizzante inazione.

Quella autobiografica diviene, dunque, scrittura complessa e problematica grazie alla quale la scrittrice, facendo di sé un luogo di ricerca e di riflessione, può intraprendere un percorso formativo definente ma mai definitivo, che trova in un processo di decostruzione-interpretazione-ridefinizione la sua forma di estrinsecazione più opportuna ed efficace (Cambi 2002: 11).

L'attraversamento di queste fasi consente al soggetto di giungere a quello che Gramsci definisce un "nuovo sbocco"<sup>1</sup> (Gramsci 1966: 174).

Infatti, gli obiettivi pedagogici che il tracciato autobiografico persegue con una riformulazione politica di sé, per via del diritto esercitato su scelte ben precise e programmatiche, concorrono a donare al soggetto nuove fisionomie e un "approdo privilegiato" (Gramsci 1966: 174) che, se da un lato si apprezza come luogo di arrivo che pone fine ad un ciclo esistenziale, suggellandone il valore, dall'altro costituisce un nuovo punto fermo da cui ripartire.

E con forza la scrittrice rivendica per sé, a dispetto del dato anagrafico, quell'approdo privilegiato da cui poter dare l'avvio ad una nuova fase esistenziale, rivitalizzata dalla progettualità insita in un nuovo *status*, confermando la volontà dell'autobiografa di consegnarsi definitivamente alla parola scritta.

Naturalmente, il nuovo tragitto non conta sulla cancellazione di un passato che, ormai scandagliato, potrebbe aver perduto la sua funzione; infatti, quella che la donna si accinge a compiere non è una ripartenza *ex nihilo*, dal momento che, giusto nella riconferma dei propri trascorsi intercetta le coordinate utili a segnare e a mantenere la nuova direzione da seguire.

Un elemento affatto trascurabile, che la scrittrice matura sin dal concepimento teoretico della sua opera, e che conferisce a quest'ultima un'innegabile spessore letterario, è la consapevolezza dell'importanza del destinatario, del potenziale lettore che, in quanto coscienza altra che si differenzia dall'io narrante, è ineludibile parte in causa con la quale è fondamentale stabilire un patto immediato.

Pertanto, l'autobiografa, nel momento in cui si accinge a raccontare e, quindi ad affrontare le problematiche insite nello scrivere, è conscia, in qualità di testimone concreta presente nel flusso narrativo, di dover non solo garantire la veridicità dei fatti più intimi e personali, ma anche di dover necessariamente

---

<sup>1</sup> Nel brevissimo scritto "*Giustificazione dell'autobiografia*" (raccolto poi in *Passato e Presente*), il filosofo italiano sottolinea l'importanza del genere letterario in questione non solo per il suo intrinseco valore storico in qualità di testimonianza di eventi caratterizzanti un'epoca, ma al contempo dà risalto all'atto d'orgoglio su cui l'autobiografia si fonda, riconoscendole un marcato narcisismo strutturale.

raggiungere un'intesa che lasci spazio agli effetti del romanzesco, a un andamento affabulatorio, dunque, attraverso cui irretire il lettore e proiettarlo nella dinamica di un testo che fa del suo groviglio di legami e dell'intreccio di vicende vissute un irresistibile polo d'attrazione.

## 2. LA FAMIGLIA COME NUCLEO CENTRALE DI UN PERCORSO

Il fulcro assunto dalla scrittrice, attorno a cui il progetto narrativo prende forma, intessendo le sue trame, è certamente la famiglia.

Quest'ultima si delinea come “*spazio esistenziale*” che si fa custode e garante di un sistema di valori che per la protagonista rimarranno un riferimento costante ed irrinunciabile.

Ed è per questo, infatti, che i valori familiari divengono il parametro attraverso cui l'io narrante può avviare una disamina del suo percorso vitale e può, così, attribuire il giusto senso e il giusto merito al proprio vissuto.

Nella rilettura della fitta rete di rapporti, che la donna intrattiene con i numerosi membri della sua famiglia, si delinea una costante problematicità costruttiva volta alla cognizione e all'intendimento del sé da parte del soggetto che approda, così, ad una visione multifocale di un “io” il quale, nel frattempo, a mezzo dell'interazione sociale, si è arricchito di nuove e differenti prospettive il cui punto di fuga risiede nell'alterità.

Grazie alla revisione dei legami affettivi, dunque, la scrittrice recupera il senso del suo agire, riesce ad accordarsi spiegazioni, ad intercettare moventi e a ridestare verità sopite, a volte anche difficili da accettare, laddove la donna deve prendere atto delle proprie debolezze e dei propri errori.

Una delle presenze sommitali e imprescindibili, in questo articolato travaglio analitico, è senza dubbio la figura paterna con la quale vige un rapporto mai facile, implementato su dinamiche interattive complesse, dal momento che il genitore, a causa della prematura scomparsa della propria consorte, è impegnato ad adempiere ai propri doveri di padre partendo da una posizione sbilanciata e compromessa da una assenza.

La drammatica perdita, infatti, richiede, necessariamente, la messa a punto di azioni compensatorie per il ripristino di equilibri normalmente garantiti dalla complementarità dei ruoli ripartiti

tra le due figure genitoriali, le quali, di solito, individuano in un'azione sinergica il fondamento stesso su cui si articolano le relazioni famigliari.

Tuttavia, il legame conflittuale tra i due trova interessanti momenti di risoluzione, potendo contare su posizioni mai statiche e, quindi, su una natura dialogica del rapporto che perviene a delle sintesi progressive e progressiste, le quali determinano un'evoluzione *ad personam* dei soggetti in essere e, allo stesso tempo, riverberano i loro effetti anche sulla relazione parentale padre-figlia.

L'incontro-scontro tra due generazioni è alimentato, inoltre, da una tensione che scaturisce da una serie aggiunta di contrapposizioni e complicità relative a una differenza di genere, le quali trovano un'armonia nella riformulazione concettuale e nella consecuzione di un'azione finale, colmando distanze temporali e culturali e scongiurando momenti d'impasse pericolosamente paralizzanti.

Infatti, quello tra Carol e il padre non è un rapporto di negazione e di chiusura, in cui ogni parte in causa rimane bloccata entro i limiti proprio di un assolutismo limbico, atto a promuovere soltanto una cristallizzazione su posizioni sterili che, nell'incedere del tempo, si svuotano di significato, mostrando una connaturata fragilità e una scarsa ragion d'essere.

La convergenza di prospettive verso una complementare interpretazione del reale stato delle cose, permette, dunque, a entrambi di pervenire ad uno spazio sincretico entro il quale i due soggetti s'intuiscono e si percepiscono ad un livello più alto, muovendosi su un piano esistenziale privilegiato che consente loro di allentare vincoli culturali restrittivi e di rimodulare la prospettiva personale, la quale adesso può mettere a fuoco una visione più ampia e fare propria un'estensione di senso della condizione umana.

Il discorso narrativo, quindi, raggiunge i suoi toni più alti e interessanti quando, in questo scontro generazionale e di genere, Carol (incoraggiata anche da un contesto quale quello statunitense, più liberale e stimolante rispetto al contesto della provincia siciliana certamente più arretrata e tradizionale), avanza pretese di emancipazione, rompendo gli schemi del conformismo proprio di una cultura patriarcale privativa e castrante per una



donna che, invece, rivendica con grande caparbietà e carattere l'indipendenza e il diritto all'autodeterminazione.

E proprio la natura "bilaterale" del rapporto intrattenuto col genitore fa sì che gli esiti di questo si traducano in un mutuo scambio che, grazie all'apertura di vie percettive assolute, ridimensiona l'ingerenza di limitazioni culturali contingenti, favorendo un graduale ma inesorabile cambiamento, il quale, sorprendentemente, trova le sue basi più solide proprio in quegli spazi familiari prima ostili e occlusivi.

Pertanto, la genesi di sintesi progressiste, conformatesi sulla falsariga di uno confronto animato da un criticismo costruttivo, che vede entrambe le parti opportunamente disposte a una continua revisione delle posizioni assunte, diviene indice di un'intesa volta alla sperimentazione di promettenti e alternativi stili di vita, svincolati dalla parzialità di una visione personale ristretta.

Infatti, se da un lato Carol, nel suo processo di affrancamento, non intende dimenticare le sue radici e non è disposta a rinunciare a quei valori di cui è depositaria la sua famiglia, dall'altro, la riflessione sull'evoluzione sociale e sul riadattamento dei parametri individuali che questa comporta, facilita al genitore il superamento dei momenti più critici di un percorso votato al cambiamento che esige la messa in discussione di una prospettiva conservatrice e tradizionalista a favore di una visione più moderna e possibilistica, più concretamente in sintonia, dunque, con la realtà fattuale.

Queste linee di condotta, che registrano vertici di ricettività e di apertura, incentivano il profilarsi di nuove sinergie che acquietano i turbamenti e le aspettative delle parti in causa, laddove la giovane donna riesce a superare il timore reverenziale, dovuto alla severità della figura del padre, e questi riesce, sia a conoscere ed apprezzare la personalità filiale, sia a proiettare lo sguardo oltre le linee di demarcazione a lui visibili, scongiurando, così, il rischio di un'isolata, nostalgica e alienante sopravvivenza.

Il valore emblematico delle dinamiche e dei vincoli familiari, nella lettura interpretativa del sé, sono ancora una volta confermati dal discorso narrativo nel momento in cui la scrittrice indugia, con grande intensità, su una delle figure fraterne.

Carol e il fratello vivono senza dubbio un rapporto che si sviluppa sulle coordinate dell'eccezionalità, mettendo in luce un

legame di straordinario spessore emotivo e affettivo che trae linfa vitale da un forte sentimento di solidarietà, supportato dalla consapevolezza di condividere un destino.

Quella che intercorre tra i due fratelli è una relazione che offre interessanti spunti di riflessione teorica e che si presta ad analisi comportamentali che travalicano gli schemi “obbligati” dettati dal vincolo familiare, per posizionarsi, invece, su un piano squisitamente antropologico.

Infatti, per il fratello, penalizzato da un’invalidità che rende inapplicabili le consuete strategie d’interazione del soggetto con la realtà contingente, Carol diviene un tramite, un punto di contatto con il mondo esterno, attraverso cui poter amplificare la percezione di quest’ultimo e poter ambire all’opportunità di un riverbero sociale, al contempo individuale e sinergico.

Alquanto semplicistico sarebbe pensare che, a causa di un deficit percettivo-comunicativo, quella tra i due sia una relazione priva di qualsiasi forma di mutuaione, determinante, cioè, un’economia relazionale favorevole soltanto al soggetto più fragile. Per l’appunto, l’adozione di un sistema di adattamento peculiare e vincolante e la co-partecipazione a procedimenti percettivi ed espressivi che si fondano su meccanismi di compensazione, imposti dal deficit fisico, offrono alla donna la possibilità di sperimentare nuove e inconsuete vie attraverso cui l’individuo può proiettarsi sul contesto ed immergersi nei corpi sociali in cui tende naturalmente ad integrarsi. La sperimentazione di canali, la cui specificità non può che produrre l’ulteriore allargamento d’una visione, permette alla scrittrice di accedere ad un uso sperimentale di stratagemmi interattivi e di codici alternativi, altrimenti difficili da intravedere e decodificare.

Vagliare le relazioni familiari, ancora una volta, si conferma un’ineludibile tappa del travagliato viaggio interiore che conduce a momenti illuminanti, grazie ai quali è possibile gettare uno sguardo fugace su quei piccoli frammenti di verità che all’umana coscienza è consentito raggiungere.

E il passaggio è obbligato anche quando il percorso ravviva immagini, azioni e parole il cui ricordo riporta alla mente esperienze traumatiche che, proprio per il loro effetto perturbante, vengono riposte nei recessi più angusti dell’animo per essere dimenticate.

Ma la ricerca di una verità, che possa far accettare e comprendere l'inopportunità di reazioni e scelte che esulano da qualsiasi forma di controllo razionalistico, quasi sempre dettate dal dominio di un'emotività perturbata, passa necessariamente dall'intervento e dall'azione altrui.

Infatti, pur essendo una presenza ingombrante e per molti versi sconcertante, la scrittrice rinsalda il patto con il lettore intromettendo nel discorso autobiografico una figura femminile, la zia paterna, alla quale viene accordato un ruolo di grande rilevanza per aver contribuito, nel bene e nel male, alla definizione di linee di condotta familiari dagli esiti non trascurabili.

È un ricordo penoso quello che s'impone tra le righe di una narrazione che diviene compassionevole e a tratti insofferente nei confronti di una donna la quale ha conosciuto lo svilimento di tutte le sue velleità e che, costretta a rallegrarsi di gioie non sue, impone una presa di coscienza delle miserie umane che si possono annidare negli anfratti di una frustrata solitudine.

Tuttavia, il passaggio, seppur doloroso, appare indispensabile per l'acquisizione di una visione d'insieme, quanto più possibile, veridica e completa. Inoltre, la rimembranza della donna si conferma di basilare importanza, in quanto la figura in questione assume la funzione di un monito costante, di un parametro esemplare su cui calibrare comportamenti e risoluzioni future, al fine di scongiurare un percorso esistenziale altrimenti carico di rancori e rimpianti.

Attraverso la sofferta rievocazione di vicende che ricadono su quest'animo tormentato, la scrittrice partecipa in maniera sentita e drammatica a quei turbamenti che tormentano gli spazi di un'interiorità straziata dalla mortificazione della propria femminilità, e si sorprende a provare un sentimento di compassione, una *pietas*, che può scaturire soltanto da un'affettività ormai matura e da una sincera solidarietà femminile.

### 3. AUTOBIOGRAFISMO E STORIOGRAFIA

Un'anima in viaggio, nella sua funzione documentale, è frutto di una progettualità che intende dar rilievo non soltanto a vicende personali ben incastonate in contesti che, in misura e modalità

differenti, riescono ad essere alquanto stimolanti e determinanti, ma persegue un fine più ambizioso.

Infatti, nel momento in cui, attraverso il discorso narrativo, le vicende personali si riversano prepotentemente sul dato storico ufficiale, depositato nella memoria collettiva, questo assume profili inediti, a mezzo di una testimonianza che incunea tra le pieghe della storia nuovi segmenti.

In quanto ascrivibile alla narrativa storica, l'autobiografia in questione possiede una spiccata ambivalenza dai tratti alquanto peculiari, i quali, se da un lato prendono forma grazie ad un marcato realismo sociale e ad un'analisi critica del dato storico concreto, dall'altro traggono forza da una sapiente fluidità propria di un plot diegetico che si affida ad una memoria che, in tutte le sue possibili flessioni (soggettiva, sociale, culturale, popolare) è impegnata a ricostruire significativi eventi del passato, recuperando una sequenza di immagini la cui scelta mette in chiaro l'intrinseca politicità del discorso narrativo in oggetto.

Il ristretto mondo familiare diviene il punto di avvio di una narrazione che amplia sempre di più il proprio campo visivo e che, affondando lo sguardo nel tempo, giunge al cuore stesso degli eventi che hanno caratterizzato un'epoca e che hanno segnato i destini del mondo, così come l'immaginario collettivo, tracciando percorsi obbligati e ineludibili.

La testimonianza autobiografica, quindi, assume il valore di un documento storico, in quanto non costituisce un racconto che mira semplicemente a rendicontare impressioni e stati d'animo, propri di chi la guerra la subisce come fenomeno storico e sociale incoercibile del quale si possiede una scarsa visione d'insieme e non si conoscono le trame più fitte e indecifrabili.

Infatti, la scrittrice, esercitando funzioni di centrale importanza e responsabilità al servizio dell'Intelligence statunitense (Mazzini Society, Office of War Information e Psychological Warfare Board), è chiamata a svolgere delle mansioni che, oltre a consentirle l'accesso a cerchie di potere ristrette, le concedono il privilegio di una cognizione di causa fuori dall'ordinario, abilitandola, così, a gettare una nuova luce su fatti e persone e a riferire, seppur con l'accurata discrezione propria di un agente militare sotto copertura, di scenari inediti che si popolano di

figure insospettabili, il cui contributo si rivela essenziale nel determinare il buon esito della guerra.

La complessità testuale, al di là dell'apparente linearità e semplicità formale, si rintraccia proprio nella confluenza e nella concordanza tra una soggettività in divenire, impegnata in un processo di ridefinizione, e il dato storico, riletto e riusato in risposta ad esigenze specifiche dell'io diegetico che, a mezzo della parola scritta, rivendica l'opportunità sociale e politica del proprio intervento.

Del resto, il racconto autobiografico in oggetto, se per certi versi assume un valore documentale, per altri estende il suo raggio d'azione su un fronte più vasto, forte di un eclettismo che consente al testo di ampliare il proprio raggio d'azione, assolvendo una polifunzionalità, sostanziata dalla convivenza di posizioni conflittuali tese al confronto.

Tale rilettura e riutilizzo del dato storico, declinato in relazione ai parametri di una dimensione esperienziale individuale, partecipa, infatti, ad un atto sovversivo della scrittrice che, se da un lato conferma i fatti salienti riportati dalla storiografia ufficiale, dall'altro ne rivela la tendenziosità prospettica e ne mette in crisi la presunta imparzialità non del tutto scevra d'influenze ideologiche che marciano, irrimediabilmente, le trame strutturanti di una successione di fatti ordinati in chiave diacronica.

Il rapporto contrastivo, volto a valutare le cause e gli effetti degli avvenimenti, scandagliati dalla costante azione investigante di un *focus* soggettivo, avvia, pertanto, un vero e proprio processo di riconcettualizzazione di dati storici deprivati di elementi ritenuti disturbanti rispetto a posizioni ideologiche conclamate, la cui rilevanza diviene funzionale al conseguimento degli obiettivi prefissati alla vigilia dell'atto di scrittura.

L'*escursus* memoriale implementato dall'autrice, dunque, non si assesta su un'impronta monofonica e ingaggia un andamento multidirezionale, giacché non si limita a sortire effetti esclusivistici che afferiscono unicamente a un interesse individuale, bensì si spinge a valutare sia gli effetti specifici, riqualificabili entro la sfera personale, sia gli aspetti plurimi e aspecifici che vertono sul dato storico-sociale e che, quindi, constano di un più ampio intervento attanziale e di una più vasta risonanza.

La storia riferita da Carol, sulla falsariga dell'enarrazione ufficiale, estende il proprio scrutinio su una storia "altra" destinata, altrimenti, a scorrere su linee parallele recessive poste ai margini di una memoria collettiva finalisticamente orientata.

Il valore di tale testimonianza ricade sulla potenzialità rivelatrice di aspetti poco noti, inerenti il secondo conflitto mondiale, il quale rinfoltisce le proprie trame di scenari inediti che conferiscono nuovi profili alla storiografia fin qui reiterata.

In tal modo, l'atto sovversivo si compie mettendo in evidenza la deficienza di una ufficialità defraudata di storie dimenticate, eppur fondanti, il cui valore emblematico è stato per troppo tempo obliato, ridimensionando la rilevanza del contributo dato alla storia da un vero e proprio esercito di donne al servizio delle forze alleate e dell'Intelligence statunitense (PWB), chiamate a giocare la partita più difficile che esige fredda intelligenza, capacità di calcolo e abilità comunicative non comuni, per poter giungere al cuore di un'Europa dilaniata dalla violenza degli uomini. L'intervento di questi agenti si articola, infatti, sull'intero continente europeo, divenuto, nel frattempo, lo scacchiere di un gioco feroce che non ammette margine di errore, poiché la natura poco benevola delle ideologie avverse mette subito in chiaro che la fisiologia dei corpi sociali interessati è destinata a cambiare per sempre.

Pertanto, nuove linee di svolgimento si tratteggiano e nuovi volti irrompono sulla scena, concedendo al discorso storiografico una varietà prospettica e di genere che disvela la natura magmatica delle congiunture da cui gli avvenimenti traggono la loro fisionomia, denunciando ancora una volta l'inverosimiglianza di una storicità, articolata su costrutti lineari ed escludenti, e l'inattendibilità di una presunta, ma non attestabile, oggettività.

I criteri su cui si fonda la scelta di eventi e protagonisti della diegesi sono stabiliti, dunque, con l'intenzionalità di un atto politico, laddove l'azione svolta da un folto schieramento di donne "in guerra", impegnato a contrastare le forze nazi-fasciste, assume la valenza di un ulteriore atto di ribellione del mondo femminile contro l'ennesimo tentativo d'imposizione di un'ideologia di assoggettamento, atta a perpetrare aggiuntive azioni repressive, oltretutto in un momento storico in cui i movimenti femministi

lottano tenacemente per realizzare un affrancamento decisivo da qualsiasi logica sociale fondata sul sopruso.

Il contributo reso dalla scrittrice offre nuove e importanti chiavi di lettura e finisce con l'empire gli spazi vuoti di un'eredità storica e sociale condivisa, ma comunque deprivata di elementi che concorrono a restituire l'integrità fattuale e le complessità circostanziali.

Si produce, pertanto, un effetto paradossale che attiene al dato storico, la cui veridicità e rilevanza viene qui affidata ad un'impattante narratività che trova nei turbamenti coscienziali di una soggettività la conferma del proprio ruolo.

Dal plot diegetico, dunque, la scrittrice dispiega una straordinaria consapevolezza del potere di un discorso, la cui anima risiede proprio nella revisione e nella rappresentazione "altra" di fatti omessi e voci sottaciute che vengono, così, opportunamente consegnati ad una storia egemonica.

Si avvia, in tal modo, una procedura che sigla il riposizionamento, in seno agli ordinamenti sociali, di un ruolo attivo della donna, confermando l'incisività di un operato entro strutture antropologiche ciclicamente interessate da fasi di criticità, proprie di una fisiologia in costante trasformazione.

Del resto, il resoconto autobiografico, assumendo il valore di un'ulteriore verità che irrompe negli assetti della storia ufficiale, priva quest'ultima della sua apparente coesione monolitica e univoca, per consegnarla, così destrutturata, ad uno *status* che, attraverso la molteplicità prospettica, ne incrementa il potenziale fattuale e insieme narrativo.

L'autrice, pertanto, utilizza l'autobiografia come strategia letteraria al fine di avviare un processo critico costruttivo che, a mezzo di un incessante riadattamento e una riscrittura, interviene su modelli culturali tradizionalmente predisposti a ridimensionare lo spessore di una fattività femminile alla quale vengono negati il valore e la dignità di un riconoscimento.

La riscrittura diviene, così, uno spazio di lotta culturale e politica attraverso cui esercitare una resistenza (Corona, 2007: 11) e dare voce ad un'alterità della quale, anziché rilevare gli aspetti differenzianti, su cui generalmente si calibrano delle contromisure oppressive atte a sopire un disagio, si dovrebbe cogliere la complementarità speculare, al fine di maturare

relazioni fondate su un'intesa che, nel confronto tra i generi, può sempre riservare alternative inconsuete e interessanti.

Quella di Carol, quindi, è una testimonianza i cui effetti amplificano il loro riverbero non solo sul soggetto narrante, ma raggiungono anche figure *altre* la cui identità diramata riacquista consistenza e vigore, la cui effigie ritorna ad esprimere vitalità, le cui azioni ritrovano il loro senso e il loro posto nella storia.

Si prospettano, dunque, paradigmi culturali alternativi che, attraverso la rivitalizzazione della corporeità, come entità che posiziona nel tempo e nello spazio, sostanziano figure ignorate e delegittimate, mettendo al bando un concetto di storia in termini privativi, determinante una perdita di valore e uno svilimento della natura concertativa dell'azione sociale la quale, nella sua più ampia accezione antropologica e nella sua formula più efficace, non può, pertanto, essere depauperata e assunta come risultante di un operato monosessuato.

La molteplicità d'intenti perseguita dalla lucida performance diegetica della scrittrice siciliana, dichiara l'intenzione di dare risonanza a una storia conosciuta da pochi e al ruolo avuto in essa, insieme a tante altre voci sottaciute, la cui eco, spesso sottostimata, è stata per troppo tempo costretta, da una culturalità prevaricante e assestata su modelli di discriminazione di genere, a riecheggiare con toni sottomessi e in spazi secondari.

In tal modo, il resoconto autobiografico ambisce ad una riconcettualizzazione e una nuova percezione della storia che, giustapposta alla letteratura, trova nuove fisionomie, utili a promuovere alternativi percorsi d'interpretazione.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cambi, F. (2002). *L'autobiografia come metodo formativo*. Bari: Edizioni La Terza.
- Gramsci, A. (1966). *Passato e Presente*. Torino: Einaudi.
- Lunetta Cianca, C. (1999). *Un'anima in viaggio*. Enna: Lancillotto e Ginevra Editori.
- Corona, D. (a cura di). (2007). *Narrativa storica e riscrittura, Saggi e interviste*. Palermo: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Studi e ricerche 50.



CUENTO, LUEGO EXISTO: MAPA DE LAS ESCRITORAS  
MIGRANTES EN ITALIA<sup>1</sup>

I NARRATE, THEREFORE I AM: MAP OF FEMALE  
MIGRANT WRITERS IN ITALY

Sara VELÁZQUEZ GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* El presente trabajo trata de dar a conocer una realidad italiana prácticamente desconocida en España: la existencia de un buen número de escritoras inmigrantes que han decidido en los últimos veinticinco años desarrollar su producción literaria en italiano a pesar de no ser su lengua materna. Pretenden con ello dar a conocer su experiencia migrante. El artículo realiza una panorámica a través de estas escritoras organizándolas por áreas geográficas de procedencia y presentando en líneas generales su obra.

*Palabras clave:* Inmigración, literatura de inmigración, escritoras inmigrantes, identidad, literatura del recuerdo.

*Abstract:* This article aims to present an Italian reality that is practically unknown in Spain: the presence of a great number of female migrant authors that in the past 25 years have decided to use the Italian language for their literary productions, even though that was not their mother tongue. By doing this, they want to show their experience as migrants. This study offers a panoramic through these writers setting them by geographic areas of origin and introducing, in short, their work.

*Key words:* Immigration, immigration literature, female migrant writers, identity, literature of memory.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Las inéditas” financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

## 1. INTRODUCCIÓN

El 24 de agosto de 1989 es asesinado por un grupo de delincuentes el sudafricano Jerry Essan Masslo. El joven había llegado un año antes a Italia como clandestino huyendo de la persecución política en su país, pero le fue negado el asilo político en Italia<sup>2</sup> y en medio de una pelea para defender los pocos bienes que poseían los inmigrantes que se encontraban trabajando en Villa Literno como temporeros encontró la muerte. Este crimen despertó las conciencias de miles de italianos que salieron a la calle para protestar por las condiciones de indefensión de este tipo de refugiados. Este movimiento social propició la promulgación de la Ley Martelli que nacía con el objetivo de regular la inmigración.

Los debates surgidos en diferentes ámbitos a raíz del trágico suceso calaron también en el ánimo de los inmigrantes y algunos tomaron la iniciativa de darse a conocer y hacer pública su historia, su experiencia y sus vivencias y deciden hacerlo a través del medio literario en la lengua del país que los acoge.

No parece una casualidad que los primeros textos corran a cargo precisamente de africanos, subyace en este hecho la identificación de estos con la víctima al proceder del mismo continente y al haber llegado en las mismas condiciones. Otros factores que pudieron favorecer este hecho es que durante los años ochenta buena parte de la migración clandestina procedía de esta región del mundo. Ante la conciencia social positiva generada en ese momento pensaron, además, que contar su historia y darse a conocer ayudaría a la sociedad italiana a conocer sus problemas y, de alguna manera, serviría también para limpiar su imagen.

En cualquier caso, ya en estos inicios se hace patente la presencia femenina. En 1990 ven la luz los dos primeros textos autobiográficos escritos en italiano por inmigrantes: *Immigrato*, del tunecino Salah Methnani e *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* del senegalés Pap Kouma.

---

<sup>2</sup> En aquel momento sólo se concedía asilo político en Italia a los ciudadanos procedentes de países comunistas de la Europa del Este por el principio de limitación geográfica.

Ambas obras alcanzaron un notable éxito entre el público propiciando que se abriera un camino viable para otros inmigrantes y, por otro lado, que diferentes editoriales empezaran a sentirse interesadas en este tipo de literatura.

En este contexto llega a las librerías la primera obra escrita por una mujer inmigrante. Nassera Chohra, nacida en Francia de padres saharauis e instalada en Italia desde 1989, publica en 1993 una novela autobiográfica bajo el título *Volevo diventare bianca* en colaboración con la periodista Alessandra Atti di Sarro en la editorial E/O.

Después de una primera fase eminentemente testimonial, los escritores exploran otros modos de darse a conocer a través siempre de la literatura. Así, desaparece la figura del coautor y diversifican la temática sin perder la esencia migrante. La autobiografía y el testimonio de la experiencia dan paso ahora a otros temas ligados, no obstante, a su condición de migrantes pero buscando cierta innovación investigando nuevas formas y nuevos contenidos:

Non più la biografia romanzata, perciò, la *tranche de vie* più o meno dolorosa o traumatica, i toni di denuncia da *docu-fiction*, quanto piuttosto le forme maggiormente in voga del *reportage*, del *noir* metropolitano o del racconto per bambini; i modi dell'ironia e dell'umorismo, del grottesco, della *suspense*. Si tratta spesso, come vedremo, di espedienti ad alto gradiente simbolico, in ogni caso, di comprovata efficacia per soggetti in cerca di cittadinanza culturale. (Fracassa 2010: 181).

Esos nuevos contenidos se dedicarán, entre otras cosas, a analizar Italia y a los italianos y a hablar del país de acogida tal y como ellos lo perciben. Del mismo modo, toma mucha fuerza el tema de la identidad en forma de crisis, sentimiento de duplicidad, conflictos, etc.

La nostalgia también formará parte de esta fase de consolidación, los autores extrañan su país y así nos lo transmiten. El dolor provocado por la nostalgia los lleva a describir el país del que partieron y los condicionantes que les hicieron abandonarlo: una parte importante de esta literatura nos habla de guerras, de conflictos políticos, de fronteras que cambian y de marginaciones, humillaciones y censura en sus propios países.

## 2. PRINCIPALES ESCRITORAS INMIGRANTES POR REGIÓN GEOGRÁFICA

Como hemos visto, una de las primeras escritoras en abrir camino a la literatura de la inmigración en Italia fue una autora de origen africano. Sin embargo, en la evolución de esta literatura hemos conocido otras muchas procedentes de las diferentes partes del mundo. A continuación delinearemos una panorámica de estas escritoras y sus obras a través de una clasificación por áreas de procedencia.

### 2.1. EUROPA

Nos situamos en la Europa de los años noventa, una década caracterizada por las grandes transformaciones del viejo continente. Con la caída del muro de Berlín en 1989 se desencadenan una serie de hechos que van a acabar poco a poco con la Europa comunista. Se produce la desmembración de la antigua URSS y, en consecuencia, surgen nuevos estados independientes. En 1991 comienza el conflicto de los Balcanes, que se prolongará durante toda la década, después de que Eslovenia y Croacia declararan su independencia de Yugoslavia. Albania y Rumanía estaban en pleno proceso de cambio político después de años de regímenes comunistas.

Estos hechos provocaron una serie de movimientos migratorios que acabaron teniendo repercusiones en Italia debido a la cercanía geográfica. De hecho, la gran mayoría de escritores inmigrantes europeos procede de la Europa de los Balcanes. Es frecuente en estos autores que aparezca el tema de la guerra, precisamente por la propia situación que han vivido en esos años. Además, como señala Mauceri (2006: 114), hay un aspecto recurrente en estos autores que es la nostalgia de una patria perdida, dado que el conflicto de los Balcanes influyó notablemente en el terreno geopolítico:

[...] essi sono degli esiliati che qualora volessero far ritorno in patria non la troverebbero più perché ormai la Jugoslavia è un paese che rimane nella memoria ma è scomparso dalla carta geografica. L'osservazione [...] «è raro perdere un paese, però a

me è capitato» riassume perfettamente la tragedia degli abitanti dei Balcani migranti altrove.

En estos primeros años conoceremos a tres autoras croatas: Kenka Lenkovich publica en 1993 *La strage degli anatroccoli*, Vera Slaven *Cercando Dedalus disperatamente* en 1997 y en 2002 Tamara Jadrežić ganará el concurso Eks&Tra<sup>3</sup> con el relato *Il bambino che non si lavava*. Pero las autoras más conocidas procedentes de esta área han empezado a escribir ya en el siglo XXI. Reseñamos a continuación las más significativas así como algunas de sus obras.

La mayor parte de estas escritoras llegaron a Italia desde países que formaron parte de la antigua Yugoslavia. Enisa Bukvić, por ejemplo, procedente de Montenegro, vive en Roma desde antes del comienzo de la guerra y desde este momento ha empleado todos los medios a su alcance y todos sus esfuerzos en ayudar a sus connacionales convirtiéndose en un referente para los refugiados bosnios en Italia. *Il nostro viaggio*, su primera obra publicada en 2008, es la historia autobiográfica de las vivencias, experiencias y sentimientos de la autora durante la guerra en Bosnia y sus consecuencias posteriores. Ha publicado otras dos obras en las que trata el tema del cambio cultural y de los problemas que tiene que superar quien se ve obligado a abandonar su país centrándose particularmente en inmigrantes bosnios: *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento in Bosnia Erzegovina, Istria e Italia* en 2012 y *Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori* en 2014.

Desde Croacia llegó a Italia en 1992 Tamara Jadrežić quien nos acerca con su narrativa a los efectos devastadores que tienen las guerras sobre los más débiles, los niños, quienes ni siquiera pueden alcanzar a comprender qué ha sacudido de un modo tan violento su seguridad familiar. Va más allá de sus propias experiencias personales para adentrarse en el impacto que una guerra puede tener sobre la cotidianeidad de las personas. Aparte

---

<sup>3</sup> Eks&Tra es una asociación dedicada a ayudar a los inmigrantes con multitud de actividades. Entre ellas el concurso Parole Migranti que se celebró anualmente hasta 2007 con el objetivo de superar las barreras de la incomprensión a través de la literatura. Los ganadores eran posteriormente publicados.

del relato que mencionábamos antes – “Il bambino che non si lavava” – publica en 2007 *Prigionieri di guerra*.

Compatriota de esta última es Sarah Zuhra Lukanić que abandonó su país antes del comienzo del conflicto y se instaló en Roma. Escribe en italiano desde 2004 y ha obtenido reconocimiento en varios concursos literarios. Además de numerosos relatos publicados en diferentes antologías y portales de internet dedicados a la promoción de la literatura escrita por inmigrantes en Italia, en 2007 publica *Le lezioni di Selma*, basada en un hecho real. La novela relata la historia de una mujer serbia de origen judío casada con un médico bosnio que no cree en una guerra que siente que le han impuesto.

Procedentes de Bosnia podemos citar a dos autoras muy importantes en este panorama: Elvira Mujčić, que en los últimos tiempos ha alcanzado cierta repercusión internacional, y Azra Nuhefendić, periodista originaria de Sarajevo que trabajó durante años y hasta 1992<sup>4</sup> en la Radio Televisión de Belgrado. Esta última publicó su primer libro en abril de 2011, *Le stelle che stanno giù. Cronache dalla Jugoslavia e dalla Bosnia Herzegovina*, en el que narra en forma de crónicas dieciocho episodios de su propia vida que combina con hechos históricos, recuerdos, mitos, estereotipos. Narra las experiencias vividas por personas normales que se topan a diario con la anormalidad de la guerra, que aprenden a vivir con el temor y la amenaza constante.

Elvira Mujčić nació en Serbia pero poco después se trasladó con su familia a la ciudad bosnia de Srebrenica donde permanecieron hasta el comienzo de la guerra en 1992. Momento en el que tuvo que huir con su madre y sus hermanos. Después de permanecer durante unos meses en un campo de refugiados, finalmente, en agosto de 1993, llega a Italia gracias a un proyecto humanitario. Actualmente vive en Roma. Su primera publicación vio la luz en 2007 bajo el título *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. En este libro la autora nos lleva a su infancia, la de una niña nacida en la Yugoslavia de Tito y en la que la religión o la pertenencia a una república u otra era una mera anécdota. Los musulmanes celebraban las fiestas con los católicos y a la inversa,

---

<sup>4</sup> En este año fue despedida por su condición de bosnia musulmana. En 1995 se exilió a Trieste donde continúa viviendo.

nadie se cuestionaba nada sobre los vecinos y, aparentemente, reinaba un clima de convivencia intercultural ejemplar.

En el 2009 Elvira Mujčić publica *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* en el que afronta el tema de la multiplicidad étnica y de religiones existente en los Balcanes y de la importancia que la política soviética ha tenido en esta zona. En 2011 publica en e-book *Sarajevo: la storia di un piccolo tradimento* y un año más tarde *La lingua di Ana. Chi sei, quando perdi radici e parole?* en el que reflexiona sobre los efectos emocionales de tener que expresarse en otra lengua distinta a la materna. Su última novela hasta el momento verá la luz en 2016, *Dieci prugne ai fascisti*, en la que se narra el viaje de una familia afincada en Italia que debe volver a Bosnia para enterrar a la abuela, principal soporte de la memoria y del pasado común, y que dejó todo dispuesto antes de morir para recibir las exequias en su país natal. La narradora será en este caso una de las nietas en la que Mujčić ha querido plasmar su reflejo y a través de cuya voz, con mucha dosis de ironía, delineará los sentimientos de un pueblo y de su familia. Despedirse de su abuela supondrá para la protagonista-narradora un viaje por los recuerdos y un intento de reconciliarse consigo misma.

Otro de los países muy presentes en la literatura de la inmigración es Albania de donde procede, por ejemplo, Elvira Dones. Esta autora nacida en Durazzo se crio en Tirana donde estudió literatura albanesa e inglesa. A los 16 años comenzó a trabajar en televisión. En 1988 abandonó su país en plena dictadura para instalarse en Suiza hasta 2004. Actualmente reside en Estados Unidos. En italiano ha publicado dos novelas que hacen referencia a su país: *Vergine Giurata* que narra la realidad de un grupo de mujeres que habitan en el norte del país y que juran castidad desde la adolescencia y *Piccola Guerra Perfetta* sobre la guerra de Kosovo. Todas sus obras escritas en albanés han sido traducidas también al italiano.

Otra autora fundamental procedente de Albania es Anilda Ibrahimi, nacida en Valona. En 1994 tuvo que salir de su país y se refugió en Suiza durante tres años antes de instalarse definitivamente en Italia donde vive aún hoy. Hasta el momento ha publicado tres novelas de notable éxito: *Rosso come una sposa* en 2008, *L'amore e gli stracci del tempo* en 2009 y *Non c'è*

*dolcezza* en 2012. Las tres se desarrollan con el escenario de Albania de fondo y están ambientadas en la época del comunismo y del conflicto de los Balcanes, hablan de las relaciones humanas, de la amistad y del amor y de la identidad. Recientemente, en 2017, acaba de publicar su última novela *Il tuo nome è una promessa*.

De Albania también procede una de las pocas autoras enmarcadas dentro del género de la literatura de la inmigración que ha sido traducida al español. Ornela Vorpsi llegó a Italia en 1991 y vivió en Milán durante algunos años, pero en 1997 decidió trasladarse a París. Sin embargo, publicó su primera obra en italiano en el año 2005, *Il paese dove non si muore mai*, y, desde entonces, escribe siempre en italiano. La novela, con tintes claramente autobiográficos, refleja la vida de una nación sometida a una dictadura y la de sus habitantes, que no conocen la libertad. Se publicó en España en 2006 con el título *El país donde nadie muere* al mismo tiempo que en Italia se publicaba la segunda de la autora, *Vetri rosa*, que narra la infancia y la adolescencia albanesas. En 2007 está en las librerías *La mano che non mordi*, publicada en español en 2008 bajo el título *Puro veneno*, que describe la complicada situación de los Balcanes tomando como punto de partida un viaje a Sarajevo. En 2012 Einaudi publica *Fuorimondo* que es un canto a la necesidad que todos sentimos en algún momento de huir a lugares lejanos. Su último libro, escrito en francés, fue publicado en Italia con el título *Viaggio intorno alla madre*.

## 2.2. ÁFRICA

La inmigración en Italia procedente de esta área es muy activa, sobre todo en lo que se refiere a la zona del Magreb. Aunque es cierto que la inmigración en este caso es prevalentemente masculina por lo que la presencia de autoras africanas es algo menor, pero podemos hablar de un nutrido grupo que ha aportado un buen número de obras al género, autoras fundamentalmente originarias de la zona del cuerno de África y en concreto, de modo mayoritario, de Somalia.

Kaha Mohamed Aden nació en Mogadiscio y con veinte años se trasladó a Italia por la persecución política a la que estaba siendo sometido su padre. Licenciada en Economía y apasionada



de la escritura y el teatro trabaja como mediadora cultural y se ocupa de inmigración e intercultura. Ha publicado una novela: *Fra-intendimenti* (2010), una antología de relatos de trazos autobiográficos cuyos personajes nos trasladan a la Somalia de su infancia y nos transmite el sufrimiento de su tierra. Algunos de estos relatos nos muestran también la vida de un inmigrante somalí en Italia.

Su connacional Shirin Ramzanali Fazel se formó en la escuela italiana en su país así que cuando la familia tuvo que huir de Somalia se establecieron en Italia. La nostalgia la empujó a escribir en 1994 una autobiografía publicada con el título *Lontano da Mogadiscio* en la que nos habla de una Somalia en guerra y de sus conflictos pero nos muestra también un país con un gran potencial en el que convivían culturas diferentes, cuna de una gran civilización y con una rica tradición oral. Cuenta también su llegada a Italia y el choque que sufrió a pesar de haber desembarcado con la convicción de que era un país que conocía bien al haber crecido en una de sus colonias.

Además de numerosos relatos en 2010 publicó una nueva novela: *Nuvole sull'equatore*, en la que afronta el tema de los efectos del colonialismo en el Cuerno de África y más concretamente en Somalia y las políticas derivadas de este fenómeno, del mestizaje y su problemática tanto cultural como burocrática. Nos habla de los hijos nacidos de padres italianos y madres de las colonias nunca reconocidos.

Erminia dell'Oro, nieta de un italiano afincado en Eritrea durante la colonización, se mudó al país de sus ancestros a los veinte años; no obstante, se ha mantenido siempre ligada a su lugar natal. Es una de las autoras más prolíficas sobre todo en lo que se refiere a literatura infantil para los que trata el tema de la inmigración y del colonialismo intentando transmitir a los más pequeños un mensaje de solidaridad: *Matteo e i dinosauri* (1993), *Lo straordinario incontro con il lupo Hokusai* (1996), *Filastrocche al ballo del perché* (1998), *L'isola dei dinosauri* (2004), *Dall'altra parte del mare* (2005), *La pianta magica* (2006), *La principessa sul cammello* (2007), *La maestra ha perso la pazienza* (2008), *La scimmietta Gratta Gratta e altre storielle* (2008), *La grotta degli occhi dipinti* (2009), *Grr grr il piccolo dinosauro* (2010), *Dall'altra parte del mare* (2013), *Spinoretto*,

*Pungina e le quattro stagioni* (2013), *Il gatto rapito* (2014). Para adultos publicó su autobiografía en 1988, *Asmara Addio*, y tres años más tarde *L'abbandono. Una storia eritrea* que trata el tema de la doble identidad acusada en su propia persona: el sentimiento de extrañeza frente a los italianos y los eritreos. Ha publicado además *Il fiore di Merara* (1994), *Mamme al vento* (1996), *La gola del diavolo* (1999), *Vedere ogni notte le stelle* (2010) e *Il mare davanti* (2016). Su producción literaria juvenil cuenta también con numerosos títulos: *La casa segreta* (2000), *Un treno per la vita* (2003), *La gola del diavolo* (2005), *Buona fortuna, ragazzi: Cefalonia, 1943 una storia vera* (2008).

Procedente de Etiopía, haremos referencia a la escritora Gabriella Ghermandi, hija de un matrimonio mixto ítalo-etíope. Después de escribir varios relatos editados en diferentes antologías y volúmenes colectivos publica su primera novela en 2007. *Regina di fiori e di perle* narra la historia de una familia patriarcal en la cual se establece una fuerte unión entre el “viejo” de la familia y una niña; este le contará la historia de su familia y de su país y le hablará de la ocupación italiana. Una novela que recorre un siglo de historia y en el que se tratan cuestiones como la dictadura de Etiopía y el colonialismo italiano.

Del resto de África también llegan autoras importantes como Wendy Uba, nigeriana, que narrará en su novela<sup>5</sup> una historia de violencia y agresiones con la que quiere dar a conocer cómo funciona el mercado de trata de personas, pero es también el relato de una liberación y de la lucha por salir adelante. Es una muestra de las vivencias de miles de africanas que vienen a Europa engañadas por la promesa de un mundo mejor y se ven obligadas a prostituirse.

Amilca Ismael, nacida en Mozambique, publica su primera novela en 2008, *La casa dei ricordi*. Dos años más tarde llega *Il racconto di Nadia* en el que nos hablará de su país. En 2013 nos enseña la cara más dura de la inmigración en su novela *Effimera libertà*.

De África proceden también muchos de las escritoras inmigrantes de segunda generación entre las que destacan la propia Nasser Chohra a la que nos referíamos en los inicios de

---

<sup>5</sup> Redactado a cuatro manos con la ayuda de la escritora Paola Monzini.

este tipo de literatura, Ubah Cristina Ali Farah, Randa Ghazy y la conocidísima en Italia Igiaba Scego.

Una generazione destinata a incassare i colpi. Questi giovani non sono immigrati nella società, lo sono nella vita... Essi sono lì senza averlo voluto, senza aver nulla deciso e devono adattarsi alla situazione in cui i genitori sono logorati dal lavoro e dall'esilio, così come devono strappare i giorni a un avvenire indefinito, obbligati a inventarselo invece che viverlo (Ben Jelloun, 1984: 141)

Estos jóvenes inmigrantes en la vida deben adaptarse a una situación que, de alguna manera, sus padres les han impuesto, han debido acatar la elección de emigrar hecha por sus padres. A diferencia de sus padres que venían de un sistema cultural determinado y con una identidad firme, ellos se encuentran en una situación de duplicidad, en su persona se concentran al menos dos sistemas culturales, sociales y lingüísticos diferentes y en la mayoría de los casos muy alejados. Su identidad, por lo tanto, vendrá marcada por esta oscilación entre los dos puntos que puede dar lugar a un enriquecimiento personal pero también a sentirse desorientados y perdidos. De alguna manera, se encuentran en la obligación de tomar una decisión que puede ser determinante en su vida: deben elegir entre adherirse a la cultura del país de destino o mantenerse arraigados a las creencias, la cultura y la forma de vida de sus padres. Este dilema será el foco central de la mayor parte de las obras escritas por estas autoras: el carácter híbrido de su identidad y su lucha a favor de las diferencias culturales. Nos hablan de una nueva sociedad que cambia, se regenera y avanza en la transculturización.

### 2.3. ASIA

El continente asiático ha sufrido profundas transformaciones a lo largo del siglo XX prevalentemente en la zona de Oriente Próximo. Los últimos años estuvieron marcados por las guerras del Golfo, de Iraq y de Siria y los enfrentamientos entre israelíes y palestinos. Estos conflictos, así como las consecuencias de las guerras mundiales, provocaron que un buen número de intelectuales se refugiaran en Occidente en un primer momento y acto seguido se

produjo una inmigración más masiva que desde los años setenta se ha conformado como un importante flujo de migración. Es la doble oleada de la que habla Mia Lecomte (2006: 296).

La mayor parte de los inmigrantes de esta segunda oleada desembarcaban en Francia o Inglaterra, antiguos colonizadores de sus países de origen. Pero para llegar a su destino debían hacer una parada en Italia tras la que muchos decidieron quedarse en el país transalpino. El punto en común en la producción de estos autores es, una vez más, la temática: el exilio, la situación política en sus países o el relato de las guerras.

De esta región del mundo nos llegarán las historias de Lily-Amber Laila Wadia con una obra muy extensa. Nació en Bombay y actualmente trabaja como lingüista y traductora en Trieste donde llegó en los años ochenta. En 2004, año en el que recibió la medalla del Presidente de la República por su labor en el campo de la literatura de la inmigración, ganó el premio Eks&Tra con el relato “Curry di pollo” y después ha publicado varios más. Sus relatos son definidos por la crítica como de una gran comicidad y mordacidad. Dice Taddeo (2006: 134 – 135):

Quella di Laila Wadia non è ironia, non è sarcasmo, non è umorismo, ma è comicità. I racconti della scrittrice indiana sono intrisi da mordace ilarità, perché l'autrice cerca tutti i modi per dare una svolta comica alle sue storie.

Ha publicado *Amiche per la pelle* (2007), *Mondopentola* (2007), *Come diventare italiani in 24 ore* (2010), *Se tutte le donne* (2012) y *Algoritmi indiani* (2017). Sus relatos son siempre historias de inmigración y de integración y en ellos encontramos mujeres protagonistas que luchan contra la marginación y a favor de la diferencia.

Desde China llegan los relatos de Bamboo Hirst y Lanbo Hu. La primera es probablemente la escritora inmigrante que más tiempo ha pasado afincada en Italia donde llegó en los años cuarenta. Ha escrito ocho libros en italiano, entre ellos una novela autobiográfica, *Inchiostro di Cina*, o *Cartoline da Pechino* por citar algunas. La segunda autora también ha publicado su autobiografía novelada en 2012, *Petali di orchidea*, que relata su experiencia migrante y su relación constante con su país de origen.

#### 2.4. AMÉRICA

La mayoría de los escritores de esta zona proceden de América Latina. Durante la segunda mitad del siglo XX el continente sufrió importantes transformaciones en cuanto a movimientos migratorios se refiere. Muchos países que durante décadas fueron receptores de emigración, principalmente de personas llegadas de la vieja Europa, en las últimas décadas del pasado siglo se convierten en emisores. Algunos de los exponentes principales de esta zona son la argentina Clementina Sandra Ammendola, cuya experiencia representa la emigración de regreso al país de sus antepasados y que narrará en una autobiografía bilingüe publicada en 2005, *Lei, che sono io / Ella, que soy yo*. La brasileña Fernanda Farias de Alburquerque escribe su autobiografía durante una estancia en la cárcel de Rebbibia, Roma, gracias a las lecciones de lengua italiana de un pastor sardo condenado a cadena perpetua y a la ayuda en la redacción de otro preso.

Por último, Christiana de Caldas Brito, procedente de Brasil también, es autora de numerosos relatos, cuentos para niños y guiones teatrales.

#### 3. CONCLUSIONES

Con este artículo queremos dar a conocer en España la realidad de un gran número de escritoras que desarrollan o han desarrollado su producción literaria en Italia con no pocas dificultades en ocasiones y con notable éxito en otras. Como hemos podido ver, la obra de estas escritoras que se traduce en nuestro país no es ni siquiera una ínfima parte de la producción total. Esta obra está marcada esencialmente por una temática ligada a sus experiencias vitales y a los sentimientos que estas les provocan ya que su principal objetivo es darse a conocer entre el pueblo que los acoge y mostrar al mundo el surgimiento de una nueva sociedad multicultural.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ben Jelloun, T. (1984). *Hospitalité française*. Paris: Ed. Le Seuil.  
Ellero, P. (2010). Letteratura migrante in Italia. *Lingua nostra, e oltre*, anno III - N.3/2010, 4 - 12. Recuperado de

- [http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua\\_nostra\\_e\\_oltre/N3\\_2010Home.htm](http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/N3_2010Home.htm) [Fecha de consulta: 16 / 02 / 2017]
- Fracassa, U. (2010). “Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione”. En L. Quaquarelli (ed.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione* (pp. 179 – 199). Milano: Morellini Editore.
- Gnisci, A. (ed.). (2006). *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta edizioni.
- Lecomte, M. (2006). “L’Asia mediterranea o vicino Oriente”. En A. Gnisci (ed.), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (pp. 295 – 326). Troina: Città Aperta edizioni.
- Matteo, S. y Bellucci, S. (1999). *Africa e Italia. Due continenti si avvicinano*. Santarcangelo di Romagna: Fara Editore.
- Mauceri, M. C. (2006). “L’Europa venuta dell’Europa”. En A. Gnisci (ed.), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (pp. 41 – 86 y 113 – 154). Troina: Città Aperta edizioni.
- Quaquarelli, L. (ed.). (2010). *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*. Milano: Morellini Editore.
- Taddeo, R. (2006). *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*. Milano: Raccolto Edizioni.

*Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas* es una recopilación de estudios desarrollados por especialistas procedentes de diferentes áreas de conocimiento, implicados en la misión de reconstruir el canon literario. En el caso italiano, este ha demostrado, a lo largo de la historia, ser esencialmente conservador y estar influenciado por una visión patriarcal del mundo. Esta perspectiva, que ha relegado a la mujer a un segundo plano, ha favorecido que gran parte de las escritoras italianas tampoco hayan tenido la repercusión que merecían fuera de las fronteras nacionales, como ha sucedido, concretamente, en el ámbito hispano.

Nuestra motivación principal es colmar el vacío existente en los estudios literarios recuperando escritoras italianas olvidadas o silenciadas y autoras que todavía no han conseguido hacerse un hueco en el panorama editorial en lengua española.

Confiamos en que la presente obra pueda constituir un paso importante para dar visibilidad a las biografías y a los textos de estas mujeres desmontando tópicos y superando prejuicios.



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 - 2018

ISBN: 978-84-9012-886-2



9 788490 128862