

**(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON
ALTERNATIVO EN ITALIANO**



**SARA
VELÁZQUEZ
GARCÍA
Y
LAUREANO
NÚÑEZ
GARCÍA
(COORDS.)**



Ediciones Universidad
Salamanca

**(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON
ALTERNATIVO EN ITALIANO**

MEMORIA DE MUJER
19

Colección dirigida
por

Josefina CUESTA
(Universidad de Salamanca)
&

María José TURRIÓN
(Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca)

Consejo científico

Virginia ÁVILA (UNAM, México)

Dora BARRANCOS (CONICET, Argentina)

Christina VON BRAUN (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania)

Nuria CHINCHILLA (IESE, España)

Jean Louis GUEREÑA (Universidad de Tours, Francia)

Araceli MANGAS (Universidad Complutense, España)

Jane MORRICE (Consejo Económico y Social Europeo, UE)

María Jesús PRIETO-LAFFARGUE (Instituto de la Ingeniería de España,
ex-Presidenta de la WFEO)

SARA VELÁZQUEZ GARCÍA Y LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA (COORDS.)

(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN
DE UN CANON ALTERNATIVO
EN ITALIANO



Ediciones Universidad
Salamanca

MEMORIA DE MUJER 19

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: *Farol*. Óleo/lienzo
© José Carlos Seoane, 2009

Este libro se enmarca en el proyecto I+D+I financiado
por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia
de la Universidad de Salamanca, con el título «(Auto)Narrativas Exocanónicas:
Escritoras y personajes en los márgenes» dirigido por la profesora Miriam Borham Puyal
de la Universidad de Salamanca

1ª edición: diciembre, 2020

ISBN: 978-84-1311-424-8 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-425-5 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0MM0019>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación: Sara Velázquez García y María Isabel García Pérez

Realizado por:
Cícero, S.L.U.
Tel. 923 123 226
37007 Salamanca (España)

Hecho en UE-Made in EU

*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



Índice

Introducción	
Sara VELÁZQUEZ-GARCÍA	11
I. VISIBILIZAR EL PASADO: MEMORIA Y RECREACIÓN (1500-1945)	
Donne maltrattate, abusate, uccise negli scritti di Cettina Natoli, autrice siciliana fra '800 e '900	
Daniela BOMBARA	17
L'intersezione tra gli aspetti autobiografici e la questione femminile nelle opere di Anna Franchi: <i>La mia vita e Cose d'ieri dette alle donne d'oggi</i>	
Giulia COCUZZA	33
Le <i>Lettere amorose</i> di Margherita Costa	
Daniela DE LISO	47
La donna-ipotesi di Rosa Rosà	
Laura DE LISO	65
Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa	
Maria DI MARO	81
Historia, ficción y querella en <i>More veneto</i> : una reinterpretación literaria de <i>Il merito delle donne</i>	
Pablo GARCÍA VALDÉS	99
Una donna in lotta contro i pregiudizi: <i>Artemisia</i> di Anna Banti	
Maria PANETTA	111
La (re)escritura constante de Chiara Matraini (1515-1604) o la apuesta decidida por la construcción de la <i>auctoritas</i>	
Begoña POZO-SÁNCHEZ	129
“Dal mio basso intelletto una imagine trassi”: l'auto-rappresentazione della donna artista nelle prose di Giulia Bigolina, romanziera del XVI secolo	
Valeria PUCCINI	141

Fosca: analisi del personaggio femminile del romanzo di Igino Ugo Tarchetti Anna SCICOLONE	157
Mura y el género <i>rosa trasgressivo</i> en la Italia fascista Anna SUADONI	171
La scrittura autobiografica di Maria Occhipinti come memoria storica e catartico percorso di conoscenza Caterina TURIBIO	185
Un canone femminile del XIX secolo: la Bibliografia femminile di Oscar Greco (1875) Sebastiano VALERIO	203
 II. AUTORAS Y PERSONAJES EXOCANÓNICOS EN LA ITALIA CONTEMPORÁNEA	
“E io desideravo scrivere come un uomo”: Natalia Ginzburg e l’“aggiramento della ragione maschile” da <i>Le voci della sera</i> a <i>Lessico familiare</i> Gianpaolo ALTAMURA	219
“Un brulichio di dialoghi in testa”. Conversazione con Natalia Ginzburg e Adriana Asti Stella CASTELLANETA	239
La poesia come arte del margine. Il caso di Silvana Grasso Fabio CONTU	255
Insolite e ignote: Laudomia Bonanni e <i>L’adultera</i> Antonio R. DANIELE	271
<i>A quattro mani</i> : la coautorialità nelle autobiografie delle letterature minori Caterina DURACCIO	287
Un personaje en busca de autora: <i>Storia di Brigitte</i> e di Melania G. Mazzucco José Luis ESPINOSA SALES	301
<i>Al di là della barriera</i> , el canto esperanzado de Mariarosaria Riccio María-Isabel GARCÍA-PÉREZ	311

L'elemento autobiografico ne <i>Le solitarie</i> di Ada Negri: l'infanzia e la figura della madre Giuliana Antonella GIACOBBE	327
Del Yo verbal al Yo gramatical. La poesía de Patrizia Cavalli Laureano NÚÑEZ GARCÍA	343
Donne italiane migranti: il rapporto tra lo spazio urbano e la (tras)formazione identitaria Ellen PATAT	355
Fabrizia Ramondino y la autoficción. Un acercamiento a la obra de <i>Althénopis</i> María REYES FERRER	373
Personajes femeninos y (auto)narración. El caso de <i>Chiamalo pure amore</i> de Maria Giacobbe Alessandra SANNA	387
La casa in miniatura e le fughe: <i>Gli anni al contrario</i> di Nadia Terranova Serena TODESCO	399
“So che mai non mirano ai piedi. Il cervello è il bersaglio, state attenti, no?” Ioannis Dim. TSOLKAS	417

INTRODUCCIÓN

Sara VELÁZQUEZ-GARCÍA

Universidad de Salamanca

¿Qué pasa cuando la historia deja de entenderse como una estructura circular estática y pasa a aceptar los reflejos, aires y nuevas realidades que se facilitan al abrir ventanas y reconocer que la narración – y quiénes narran – pueden ser diferentes? Este es el punto de partida de este volumen conjunto que pretende construir alternativas y horadar pasajes – que no todo van a ser túneles subterráneos, ocultos y bélicos – que construyan un paisaje literario que se abra a comprender la historia de manera dinámica y polifónica. La escritora española Ángeles Caso ya reconoce que es necesaria una “mirada con empatía” (2009) no solo a otros personajes, sino también a otras voces que narran y facilitan la apertura de nuevas perspectivas y análisis que desafían la cerrazón de estructuras circulares y elitistas que normalmente han servido de andamios creativos y analíticos a la labor paleontológica de la archivística literario, lo que se ha denominado *canon literario*.

Este libro se estructura en dos partes que funcionan como una manera de desestabilizar ese canon literario, con el objetivo de construir un canon alternativo en lengua italiana que, en el futuro, se complemente y se funda con el impuesto y estudiado jerárquicamente desde la concepción de la historia como aguas pantanosas que no pueden ser cruzadas por múltiples peligros y criaturas mitológicas que – por clase, autoridad y tradición – han decidido quién habitaba en una orilla, en otra o en pasajes y fondos subterráneos.

Este compendio de ensayos versa sobre escritoras y personajes femeninos que desafiaron esta jerarquía de espacios y ejercitaron lo que la teórica británica Sarah Ahmed define como “Prácticas

disruptivas” (2017: 61), aquellas que desafían órdenes impuestas con el deseo de derogar y cambiar el orden en el que se vive para convertirlo en uno más abierto y democrático. Esta es la manera en la que se concibe la estructura como una manera de abrir nuevas ventanas disruptivas a considerar la historia desde la voz y visión de las mujeres (como puede observarse en la primera parte de este monográfico titulada “Visibilizar el pasado (1500-1945): memoria y recreación”) y descubrir nuevas autoras y personajes en la cotidianidad que ocupa el momento actual en el que vivimos mediante voces que ya han cruzado esas orillas y quieren narrar su viaje en y desde la superficie (de ellos se ocupa la segunda parte: “Autoras y personajes fuera del canon en la Italia contemporánea”).

“Visibilizar el pasado (1500-1945): memoria y recreación” incorpora ensayos sobre diversas figuras como Cettina Natoli, Anna Franchi, Margherita Costa, Rosa Rosà, Anna Banti, Chiara Matraini o Giulia Bigolina para reconstruir la historia de la creación literaria incorporando las vivencias, apuntes y escrituras realizadas por diversas mujeres a lo largo de la historia. Si la escritora Virginia Woolf se preguntaba qué hubiese pasado si la hermana de William Shakespeare hubiese sido escritora (1929), esta sección habla de cómo se narraban a sí mismas figuras como las anteriores, que no aparecen en los cánones de historia universal más allá de notas a pie de página o referencias marginales. Todas las contribuciones de esta sección y la heterogenia surgida ayudan a comprender cómo puede enriquecerse el canon de literatura en lengua italiana a través de la relación de las escritoras y sus personajes y la importancia de la renovación pedagógica.

“Autoras y personajes exocanónicos en la Italia contemporánea” utiliza el ensamblaje teórico de Daniel Escandell sobre la existencia de obras que, desde fuera del canon (de ahí *exocanónicas*), pueden ocupar posiciones dentro de ese canon. La futura transformación dinámica y modificación activa de esas estructuras fijas es lo que se persigue con el estudio de voces y autoras contemporáneas. La meta es clara: modificar activamente, visibilizar e incluir. Para ello, en este volumen se analizan obras referenciales que añaden

y trasgreden los órdenes establecidos (generalmente de clase económica alta, actitud altiva, aptitud homogeneizadora y visión estática). La activista y escritora india Arundhati Roy (2017) dice que es muy difícil escribir desde una postura que no pretenda modificar la realidad si el aire que se respira – “contaminado y politizado” – forma parte de esos actos de creación y recreación contemporánea que se presentan en esta sección.

Este libro tiene una conclusión abierta: la de reconfigurar el canon, incluir nuevas voces y narraciones, destruir el sesgo de clase y género. Y lo hace descubriendo lo que Jorge Diego Sánchez llama “políticas y escrituras que acorralan” (2018: 75), aglutinando mujeres desde diversas perspectivas que buscan crear un espacio nuevo de interconexión “liminal” (Borham-Puyal, 2020); todo ello a través de la construcción de un canon literario que surge de un proceso de desnaturalización y posterior renaturalización (Moreno Álvarez, 2018: 89-96) de la labor archivística y filológica de la historia de la literatura. Procedemos a abrir una nueva ventana que, a su vez, pueda abrir otras que se interconecten y oxigenen perspectivas, estudios y prácticas pedagógicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- Borham-Puyal, M. (2020). *Contemporary Rewritings of Liminal Women: Echoes of the Past (Among Victorians and Modernists)*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Caso, Á. (13 de noviembre de 2009). “Entrevista con Ángeles Caso”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2009/11/13/actualidad/1258113600_1258119538.html [Fecha de consulta: 08/03/2020].
- Diego Sánchez, J. (2018). “Escrituras que acorralan: Política, casta y religión en *Touch*, de Meena Kandasamy”. En D. Pastor García (ed.), *Escritoras en redes culturales transnacionales* (pp. 75-86). Berlín: Peter Lang.

- Escandell Montiel, D. (2017). “Logoemesis y cultura textovisual: figuras de la generación y visibilización del texto en el arte escrito mediado por las pantallas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 67-78.
- Moreno Álvarez, A. (2018). “Una mujer viajera: Vita Sackville-West”. En D. Pastor García (ed.), *Escritoras en redes culturales transnacionales* (pp. 89-96). Berlín: Peter Lang.
- Roy, A. (27 de octubre de 2017). “I Want to Write about Air We Breathe, But It has Caste, Gender: Arundhati Roy”. *NDTV*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XFXJ-0c3OYk> [Fecha de consulta: 03/02/2018].
- Woolf, V. (1929). *Una Habitación Propia*. Londres: Bloomsbury.

**I. VISIBILIZAR EL PASADO:
MEMORIA Y RECREACIÓN
(1500-1945)**

**DONNE MALTRATTATE, ABUSATE, UCCISE
NEGLI SCRITTI DI CETTINA NATOLI,
AUTRICE SICILIANA FRA '800 E '900
MISTREASED, ABUSED, MURDERED WOMEN
IN THE WORKS OF CETTINA NATOLI,
SICILIAN WRITER BETWEEN THE 19TH
AND 20TH CENTURIES**

Daniela BOMBARA

Università degli Studi di Messina

RIASSUNTO

La tradizione letteraria italiana tematizza l'inferiorità femminile attraverso i *topoi* della donna angelicata e della *damsel in distress*; nel XIX secolo quest'ultima figura si alterna al personaggio della *giovane romantica* la quale, come la sua controparte maschile, vive in conflitto con una realtà prosaica; ma ciò risulta inaccettabile per un sistema sociale che ha confinato la donna al ruolo di moglie e madre.

Il motivo della violenza maschile diretta verso la donna eslege, anche perché colta e sensibile, costituisce la chiave di lettura di *Margherita Royn* (1886), romanzo della messinese Cettina Natoli Ajossa (1867- ?). L'opera sembra raccontare la storia prevedibile di una ragazza nutrita di romantiche letture, che si strugge nel ricordo di un amore impossibile, finendo per accettare un matrimonio d'interesse; la protagonista è però uccisa dal marito geloso poiché ha pronunciato il nome dell'oggetto della sua passione romantica, e il femminicidio sanziona quindi la diversità della donna *letterata*, eliminata nella stessa forma melodrammatica che ne aveva forgiato l'esistenza virtuale.

Natoli Ajossa è anche autrice di una cronaca del terremoto di Messina: *Le mie cinque giornate di Messina 28- 12- 1908/ 1- 1- 1909* (1914). La catastrofe si configura come vera e propria discesa agli inferi, poiché i marchesi Natoli devono sopportare le continue aggressioni del proletariato; ed è soprattutto Cettina ad essere picchiata e sbeffeggiata, in un'*escalation* di orrore e

angoscia. Il personaggio della donna vilipesa assume quindi una funzione ermeneutica, mostrando la forza lesiva di un patriarcato in declino e la progressiva decadenza di una società siciliana ancora feudale, nella quale però già si manifestano prepotentemente forze nuove.

Parole chiave: femminicidio, donna maltrattata, Cettina Natoli, letteratura siciliana.

ABSTRACT

The Italian literary tradition thematizes female inferiority through the tropes of the *angelic woman* and the *damsel in distress*. In the 19th century, the latter alternates with the character of the *romantic maiden* who, like her male counterpart, lives in conflict with a prosaic reality. Nevertheless, this stance is unacceptable for a social system that has confined women to the roles of wives and mothers. The trope of men's violence against an atypical woman is to be considered the key interpretation of *Margherita Royn* (1886), a novel by Cettina Natoli Ajossa (1867-?), a writer from Messina; not only does the main character transgress the norm, but she is also cultured and sensitive. The book seems to be about the predictable story of a girl nourished by romantic readings, who consumes herself in memory of an impossible love, but contracts a marriage of convenience. Yet, the protagonist is killed by her jealous husband because she utters the name of the object of her romantic passion. Hence, femicide punishes the diversity of the *literate* woman, who is eliminated in just the same melodramatic way that had forged her virtual existence.

Natoli Ajossa is also the author of a chronicle on the 1908 Messina earthquake: *Le mie cinque giornate di Messina 28- 12- 1908/ 1- 1- 1909* (*My five days in Messina 28-12- 1908/ 1- 1- 1909*) (1914). The tragedy becomes a real journey through hell, where the Marquises Natoli endure the working class's aggressions and where Cettina, above all, is beaten and mocked in an escalation of horror. Therefore, the figure of the vilified woman displays a hermeneutic function: it shows the harmful force of a declining patriarchy and the progressive decadence of a Sicilian society that is still feudal, but where new forces are vehemently arising.

Keywords: femicide, abused woman, Cettina Natoli, Sicilian literature.

1. INTRODUZIONE

Santa o martire, madonna o prostituta, la figura femminile nella finzione letteraria e nella realtà sociale assume una configurazione ancipite, che si esprime concretamente nei differenti – talora opposti – *topoi* della donna angelicata e della *damsel in distress*, soprattutto dall’800: l’una librata sopra il consorzio umano e isolata in una superiore perfezione, l’altra immersa nel reale, esposta ai rischi più disparati o a eventi comunque angosciosi, che evidenziano la vulnerabilità della ‘donzella’ e talvolta ne stigmatizzano la distanza dalla norma socialmente accettata. Le avventure del personaggio hanno infatti come scenario un ‘fuori’ che è tradizionalmente precluso alla componente muliebre del consorzio sociale. Al tipo della ‘donna in pericolo’ si affianca, esprimendo in taluni casi una valenza affine riguardo al rapporto tensivo con la società patriarcale, il personaggio della giovane che manifesta una visione romantica e letteraturizzata dell’esistenza. Se tale comportamento è accettato quando il soggetto è maschile, nel caso della donna esso collide con i compiti tradizionali, eminentemente pratici e legati alla normalità quotidiana di moglie e madre. È interessante osservare quanto siano presenti nella letteratura siciliana a firma femminile le due diverse forme di eroina ‘tormentata’, sia che l’azione della protagonista si svolga all’esterno della casa, che in interni, dove il suo astratto romanticismo è criticato e osteggiato dalle figure maschili dominanti; in entrambi i casi il personaggio esprime un’*agency* particolarmente rilevante, con tutta probabilità in opposizione a un sistema sociale che sul piano del reale prospetta alle donne spazi minimi di azione ed evoluzione, anche sul piano culturale¹.

¹ È noto l’episodio riferito da Pitrè, con protagonista il pittore Jean Pierre Houel nel suo viaggio in Sicilia: “Io, dice Houel, andavo spesso in casa del Barone. [...] Un giorno sorse un dubbio circa la maniera di scrivere una parola italiana: e poiché nessuno si trovava in grado di scioglierlo, ne fu chiesto a due distintissime signorine della compagnia; le quali con aria di gran soddisfazione risposero che non sapevano leggere. E perché? perché altrimenti avrebbero potuto comunicare con gli uomini” (Pitrè, 1950, 431-432). La citazione di Pitrè è tratta da Houel (1787: 54).

In *Maria Landini* (1850) della messinese Letteria Montoro, la coraggiosa protagonista, per evitare un matrimonio d'interesse con un personaggio facoltoso ma crudele, affronta fughe notturne, boschi selvaggi, precipizi, furfanti, ribaltando il tipo manzoniano dell'acquiescente Lucia per affermare comunque analoghi ideali di purezza e onestà², in *Zelmira* (1859) della misconosciuta Maria Concetta Stazzone³ l'eroina viene imprigionata, picchiata selvaggiamente, ferita, terrorizzata da streghe e fantasmi, ma con strenua determinazione riesce a salvarsi coronando il proprio sogno d'amore. In *Adelina* (1845) di Rosina Muzio Salvo, ben lontano dal genere del *feuilleton* a cui le due precedenti opere appartengono, l'avventura è tutta interna alla mente della protagonista, che vive con sofferenza in una casa-prigione, dominata dalla figura del marito Bernardo, squallido usuraio, calcolatore, pronto a ridicolizzare gli slanci passionali della moglie⁴. Adelina si innamora di un esule polacco con cui condivide gli stessi interessi culturali e gusti musicali, ma il proprio amore astratto ed estremizzato, alimentato da letture foscoliane e ballate romantiche, non tollera il confronto con la realtà: la giovane impazzisce, rifiutata persino dall'amante, perché terrorizzato da un sentimento ossessivo e morboso, e osteggiata allo stesso tempo dai benpensanti.

L'isolamento fisico e morale della donna colta, che aspira ad allontanarsi almeno con il pensiero dal ristretto cerchio degli interessi domestici, sarà evidenziato e sanzionato con maggiore

² Si veda, per necessari approfondimenti sulla figura dell'autrice, Bombara (2017a: 171-187).

³ Sorella della più nota Cecilia Stazzone, (su cui si veda almeno Sciortino, 2006: 890-891) è menzionata positivamente proprio per il romanzo *Zelmira*, accostato addirittura, sia pure con qualche riserva, a *Wuthering Heights* di Emily Brontë nel saggio "Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia", pubblicato ne *Il Politecnico*. Il saggio è stato attribuito per molto tempo erroneamente a Carlo Cattaneo, mentre Ricciarda Ricorda (2015: 213-223) ha dimostrato persuasivamente che l'autore è Paolo Liroy (per il riferimento a *Zelmira* si veda Liroy, 1863: 102).

⁴ Quando muore il tutore della ragazza Bernardo irride al pianto di Adelina: "Ma forse al testamento devonsi quelle lagrime... Oh! Fate senno, non le sprecate sì sciocamente!"; la definisce, parlando con un collega, "quella romanzesca" (Muzio Salvo, 1852: 175); le nega i soldi necessari per vivere, la confina in un'altra abitazione, si riferisce a lei con aperto disgusto in diverse occasioni.

rilevanza in un romanzo di fine secolo, *Margherita Royn* (1886), sempre di ambito siciliano; nel “carcere del sentimentalismo romantico” in cui è stata confinata Adelina⁵, l’autrice, la messinese Cettina Natoli, inscena l’esecuzione capitale della donna *letterata*, colpevole di essersi sottratta al dominio maschile.

Il presente lavoro intende quindi indagare il fenomeno della violenza di genere, come azione che mortifica e reifica la donna negandola come soggettività desiderante e pensante – sia all’interno di un ambito familiare non più rassicurante che in esterni minacciosi –, in alcune opere di Natoli, autrice ignorata dalla critica: non solo il romanzo a cui si è appena accennato, ma anche lo scritto autobiografico *Le mie cinque giornate* (1914). L’immobilismo sociale dell’Isola, in cui la sottomissione femminile è un fatto indiscusso, consente ai suoi scrittori di raffigurare con particolare efficacia tale condizione di inferiorità nelle forme pregnanti dell’offesa, della violenza, infine della distruzione di anima e corpo⁶, le due opere di Natoli qui analizzate hanno il merito indiscusso di fornire i primi tasselli di un quadro che sarà delineato con completezza nel corso del Novecento, ma è certamente importante rintracciare nei cosiddetti ‘minori’ le forme embrionali di motivi ai quali autori di superiore livello daranno un ulteriore, e più significativo, sviluppo.

2. IL MARTIRIO DI MARGHERITA ROYN, ROMANTICA LETTRICE

Di Cettina Natoli, colta nobildonna messinese, pittrice, musicista, socia dell’Accademia Peloritana, giornalista, autrice di diversi romanzi, si conoscono minimi dati biografici di un’esistenza senza scosse, a esclusione dell’esperienza tragica vissuta durante il terremoto del 1908, quando la scrittrice perde nel disastro una figlia adolescente⁷.

⁵ Giuliana Morandini, a proposito dei *frammenti* (con questo titolo nel testo) che nel romanzo esprimono la follia di Adelina afferma che si tratta di “messaggi dal carcere del sentimentalismo romantico” (Morandini, 1980: 55).

⁶ Riguardo alla condizione sottomessa della donna siciliana per il periodo considerato è ancora utile Brancato (1984: 215-252).

⁷ La data di nascita non è presente nelle poche biografie esistenti, ma si deduce dalle parole di Giovanni Canevazzi: “Il suo primo romanzo *Margherita Royn*

Apprezzata dai contemporanei, la figura di Natoli si perde poi nel pulviscolo degli autori minori fra i due secoli, trovando posto solo in repertori⁸; negli anni '80-'90 i lavori di Anna Santoro forniscono alcuni spunti critici, individuando "l'interesse dei romanzi della Natoli [...] nella svolta, cosciente e dichiarata, dal romanzo d'azione al romanzo psicologico di gusto decadente per la descrizione dei personaggi e degli ambienti" (Santoro, 1987: 79), e nella focalizzazione dell'antagonismo fra i sessi, i cui ruoli opposti sono "vissuti dai protagonisti come ineluttabili" (Santoro, 1992: 115); sullo sfondo campeggia una società aristocratica in disfacimento, dove un'autentica passione amorosa è di fatto impossibile (Santoro, 2006: 761). La scrittrice supera l'usurato paradigma romantico per denunciare l'inettitudine dei suoi stessi protagonisti, passionali ma nevrotici, capaci di condurre la propria esistenza solo attraverso lo specchio deformante di ossessive letture, che finiscono per sostituirsi alla realtà stessa.

Notevole in questo quadro *Margherita Royn* (1886), in cui il personaggio controverso della lettrice acquista un ampio spazio narrativo⁹. Ad apertura di libro, Margherita viene descritta come una natura ipersensibile, estenuata: "La manina bianca ricadeva,

[...] rimonta a qualche anno fa, quando la marchesa non era ancora ventenne, ed era solo da pochi mesi divenuta sposa" (Canevazzi, 1898: 124); l'opera è pubblicata nel 1886, quindi la scrittrice nasce nel 1867. Natoli compie gli studi a Firenze ma torna in Sicilia per sposare il marchese Giovanni Ajossa di Palmi; il matrimonio non interrompe un'attività intellettuale prolifica e diversificata, che in ambito letterario dà luogo a ben sei romanzi editi, sotto diversi pseudonimi: *Margherita Royn*, *Una storia d'amore*, pubblicato nel 1886 come *Eola*, *Fiori di serra* (1890), *Fiocco di neve* (1896), *Finch'io viva e più in là* (1899), *Granelli inutili* (1902) e *Verso la vita* (1912) a firma Espero. Usando il suo nome Natoli, scrive *Le mie cinque giornate di Messina 28- 12- 1908/ 1- 1- 1909*, (1914), intenso racconto autobiografico delle vicende seguite al terremoto che devasta la città siciliana, e un volume di massime, *Serate d'inverno* (1901), indirizzato alle figlie. Da segnalare la collaborazione con periodici quali "La Vita italiana", diretta da Angelo De Gubernatis, e "Flegrea", ideata da Riccardo Forster per agganciare l'ambiente napoletano alla cultura europea.

⁸ In tempi recenti si segnala il breve ma informato profilo biografico di Molonia (2014: 154-155).

⁹ Sulla figura della lettrice nella narrativa a firma femminile coeva si veda Bombara (2017b: 69-91). La pratica della lettura come attività pericolosa, in quanto determina un eccesso di sensibilità, è studiata, nei testi fra '800 e '900, da Gusso (1999: 64-74).

stanca, sopra un libro aperto, e l'unghia rosea dell'indice era ancora ferma là, dove aveva sottolineate quelle parole: che cosa è la vita senza l'amore?!" (Natoli, 1886: 9). Il suo amore impossibile per l'artista povero Riccardo si esplica e si consuma in un continuo scambio epistolare che mescola fantasia e realtà, avidamente riletto, reinterpretato e trasformato da Margherita, al punto che lo stesso innamorato si ritrae annoiato e disgustato. Margherita sposa allora Florestano, facoltoso, onesto, ma possessivo; egli cerca di catturare con un affetto morboso e a tratti brutale una donna che lo evita, rifugiandosi in un mondo virtuale nutrito di letture leopardiane, melodrammi verdiani e romanze di Tosti¹⁰.

Le scene coniugali punteggiate da furibonda passione tracciano un percorso di violenza domestica che condurrà al femminicidio finale:

[S]e la strinse così forte che ne sentì i battiti del cuore, e posò lungamente le sue labbra febbricitanti sulle labbra di lei, tumide, semiaperte, rosse, che parevano sanguinanti [...]

Mi prese un desiderio febbrile di stringerti fino a soffocarti, di vederti morire almeno per opera mia [...]

E pensava con gioia infinita di stringersela forte al cuore e baciarla sulla fronte, sugli occhi, sulla bocca, succhiandole le labbra lungamente, voluttuosamente. [...] D'un tratto Margherita si sentì soffocare, le mancò il respiro, voleva gridare, ma Florestano le aveva chiusa la bocca coi suoi baci lunghi, violenti, l'aveva presa fra le sue braccia, come una bambina, se la stringeva al cuore e nell'impeto della passione febbrile le diceva mille cose incoerenti, sconnesse, ma piene di passione colme di ebbrezza, traboccanti di voluttà (Natoli, 1886: 119-120; 135; 165).

¹⁰ Il tema del libro/feticcio, che sostituisce la passione amorosa e al tempo stesso induce a relazioni *ex lege*, per quanto in questo caso solo virtuali, è centrale in *Madame Bovary* di Flaubert (1856); come Margherita, Emma si circonda di immagini letterarie per "far fronte ad una sofferenza che è sempre la stessa sotto aspetti diversi: il tormento della vicinanza" (Tanner, 1990: 298), quindi l'impossibilità di accettare il contatto con un marito totalmente *altro*, anche a livello puramente fisico. Si potrebbe dire che Margherita tradisca effettivamente il marito non con un uomo ma con l'oggetto-libro, sostitutivo della passione amorosa.

La consunzione fisica e l'apatia psicologica di Margherita, che le conferiscono sempre più un'apparenza fantasmatica¹¹, non derivano solo dallo struggimento passionale nei confronti dell'amante perduto, ma dalla volontà di dominio del marito, la cui carica macabra esplose in una scena finale vampiresca, durante la quale Florestano possiede fisicamente e uccide la moglie già moribonda, poiché questa nel delirio ha pronunciato il nome dell'antico innamorato:

Florestano impallidì stranamente; le lagrime che gli scendevano calde sulle guance, si arrestarono d'un tratto; un'onda di sangue balenò sinistramente negli occhi stravolti [...]. [C]on un grido di desiderio infinito, sollevatala fra le sue braccia si mise a baciarla, a baciarla sulla fronte, sugli occhi; nel collo, nelle labbra, ardentemente, furiosamente, disperatamente, rudemente. Ed anche in quel momento la stessa figura d'uomo gli passò davanti agli occhi. Un pensiero terribile, feroce, gli balenò in quell'istante, e la baciava ancora più forte, la stringeva ancora più violentemente, con passione brutale, con rabbia disperata. Ella si dibatteva debolmente, le mancava il respiro, avea gli occhi sbarrati, e sotto quella stretta violenta la debole personcina si stirava, si contorceva convulsa. E Florestano baciava, stringeva, ansando, soffocando egli stesso. L'esile corpo della vittima si contrasse nervosamente ancora, poi si distese, raffreddandosi, irrigidendosi; gli occhi vitrei, spalancati, erano iniettati di sangue. [...] In quel triste silenzio si udiva lo schiacciare dei baci furenti di Florestano. Era una scena voluttuosa e feroce, d'amore e d'odio, di baci e di morte (Natoli, 1886: 228; 230-231).

È possibile interpretare il romanzo in senso sociologico, poiché è evidente che l'inetitudine e la follia dei personaggi sia indizio dello svuotamento di senso di una classe alto-borghese e aristocratica che, concluso lo slancio ideale del Risorgimento, ha smarrito un quadro di riferimento valoriale; esiste anche una specifica dimensione letteraria, se si considera che l'azzeramento

¹¹ “Gli occhi neri si erano ingranditi, dilatati nella magrezza del viso lungo e sfinito; il naso s'era fatto più sottile, la pelle pareva stirata sulle ossa, la bocca s'era allargata sulle guance sbiadite”; “gli occhi neri e profondi, dallo sguardo infinitamente triste, s'erano incavati in un cerchio nerissimo” (Natoli, 1886: 219; 225).

identitario di Margherita, distrutta dalla passione – “i contorni delicati del volto erano indecisi, sfumati: pareva cominciassero a disfarsi” (Natoli, 1886: 207)¹² –, esprime anche il crollo delle idealità romantiche, inefficaci ormai per rappresentare una realtà attraversata da un sadico desiderio di possesso, di cui la descrizione espressionistica del corpo malleabile, torturato e quasi privo di vita della protagonista è simbolo. Tuttavia è indubbio, come già suggeriva Anna Santoro, che l’autrice voglia focalizzare soprattutto l’antagonismo maschile/femminile: la violenza ripetuta di Florestano, descritto come un personaggio equilibrato e gentile negli usuali contatti con i suoi simili, non si spiega infatti se non come comportamento sanzionatorio nei confronti di una donna che rifiuta il ruolo passivo di moglie devota e si ricava un suo spazio impenetrabile agli altri, per quanto unicamente virtuale. L’atto criminoso solo superficialmente può essere inquadrato come delitto passionale, scaturito da un eccesso di amore ‘tradito’: quello di Florestano è un comportamento brutale iterato, di cui il femminicidio è solo il culmine. In ogni caso la cannibalica scena finale non sanziona il tradimento in sé, rivolto a una persona fisica, ma le modalità con cui esso si è realizzato, tramite l’elaborazione di un mondo virtuale che la colta Margherita ha frapposto fra la sua persona ed il marito.

Prova ne sia che l’uccisione avviene secondo un preciso modello melodrammatico, che riprende la famosa scena dell’uccisione di Desdemona da parte di Otello, sia dalla versione verdiana che dal dramma di Shakespeare, molto simili. Nell’opera inglese si dice di Otello che “He smothers her” (V, 2), “la soffoca” (Shakespeare, 2000: 246), senza che sia indicato lo strumento, ma non può essere un’arma perché in precedenza il protagonista aveva detto che non l’avrebbe usata; nell’opera lirica è presente il tema ossessivo dei baci, che precedono il crimine e lo seguono¹³. L’omicidio avviene sul letto nuziale; forse il protagonista utilizza un cuscino oppure, e a questo potrebbero fare pensare nel melodramma i baci dati prima della morte, il suo stesso corpo, e in un modo affine al romanzo. Nei testi/fonte e nel romanzo di

¹² Natoli (1886: 207).

¹³ “Otello: Pria d’ucciderti... sposa... ti baciai. / Or morendo... nell’ombra... in cui mi giaccio... / Un bacio... un bacio ancora...un altro bacio...” (IV, 3) (Boito: 1887: 47).

Natoli l'uomo sceglie di non sopravvivere al femminicidio e si suicida.

Il confronto puntuale permette quindi di qualificare la scena finale del romanzo come riscrittura, che non intende riattivare nel lettore i significati delle opere originali, bensì la funzione che esse hanno assunto nel contesto del romanzo: la musica, la scrittura, le arti sono state poste da Margherita come diaframma fra sé e il marito, spazio alternativo nel quale vivere in modo autentico; è questa alterità a essere intollerabile, a venire compressa, ridotta, e infine annullata come l'esile corpo della donna, stirato, contorto, irrigidito senza vita fra le braccia del suo carnefice¹⁴.

3. MALTRATTAMENTO E UMILIAZIONI IN SCENARI CATASTROFICI: *LE MIE CINQUE GIORNATE DI MESSINA 28-12-1908/1-1-1909*

Appena diciannovenne all'epoca del suo primo romanzo, Cettina Natoli è una donna adulta, con due figlie – la più giovane, Alfrida, vive ancora con lei – quando l'armonia del microcosmo familiare si infrange a opera di un devastante terremoto che distrugge la città di Messina nel 1908. Nel disastro la camera della ragazza scompare interamente; i genitori inutilmente cercano di recuperarne il corpo, finendo poi per rifugiarsi su un *ferry boat* insieme ad altri sfollati. Da qui, dopo giorni di privazioni, la coppia riesce a prendere un treno per arrivare da parenti a Catania. Il testo viene presentato dall'autrice come una cronaca – in esergo afferma “Nient'altro che la verità, semplicemente raccontata” (Natoli, 1914: 3) –, per quanto l'attenta calibratura dei momenti di narrazione e riflessione, gli effetti di *suspence* e di intensificazione drammatica, ma soprattutto la focalizzazione delle proprie sofferenze in confronto all'indifferenza, alla crudeltà ed alla palese volontà lesiva altrui, permettono di rilevare

¹⁴ È indubbio che l'azione di Florestano ne indichi anche l'intima debolezza, l'incapacità di gestire la relazione con una donna che egli avverte oscuramente superiore a lui, almeno in campo culturale. La fondamentale inanità di chi pratica l'abuso, presente anche, come si vedrà, in Messina, è un elemento fondante nel paradigma della violenza sessuale, tesa a ripristinare l'equilibrio infranto nella relazione asimmetrica fra i sessi: “Violence is the way to restore what should have been in the first place. It doesn't happen when everything is going smoothly, when *his* power is unchallenged. It's only when it breaks down. Afterward, everything is returned to its *rightful* state” (Kimmel, 2013: 189).

elementi di *autofiction*¹⁵. Natoli, da aristocratica, svolge il racconto costantemente su due piani, alternando la rappresentazione del dolore, dato dalla perdita dei più cari affetti, alla percezione, prima stupita poi rassegnata, di un altro aspetto della catastrofe, ovvero il sovvertimento delle gerarchie sociali, il ribaltamento dei ruoli. Privi di beni, oggetti, ricordi, i protagonisti sono assolutamente vulnerabili ed esposti all'odio del proletariato:

Tutta quella gente ci era ostile, ci guardava sogghignando, aveva la soddisfazione della nostra sventura; per quell'odio di classe, che giunge fino ad impietrire il cuore nelle più gravi sciagure, essa assisteva al nostro pianto col sorriso beffardo sulle labbra. “Ora siamo tutti gli stessi” andavano ripetendo, guardandoci in faccia come una sfida (Natoli, 1914: 38)¹⁶.

Ma è soprattutto Cettina, perché donna, quindi individuo debole e vulnerabile, ad essere fatta oggetto dello scherno, degli insulti, anche di aggressioni fisiche da parte dei popolani, che da un lato proiettano sulla marchesa il malessere derivato da una condizione di sottomissione secolare, dall'altro la trasformano in capro espiatorio, catalizzando sulla sua persona una situazione di disagio che tutti stanno vivendo; in tal modo liberandosene¹⁷.

¹⁵ Per una ricognizione sull'ampio dibattito in merito all'autofiction come genere narrativo e categoria interpretativa, si veda il numero monografico di “Il Verri”, *L'io in finzione*.

¹⁶ Si tratta di un punto di vista interessante, poiché le cronache e gli studi sul fenomeno insistono piuttosto sulla solidarietà sociale innescata dalla catastrofe, sia interna che esterna alla città. Si vedano ad esempio *Dickie* (2007); Motta (2008). Mostrano invece una sorprendente affinità con gli eventi raccontati da Natoli le seguenti riflessioni di Ignazio Silone, in riferimento ad un terremoto del 1915 avvenuto nella Marsica: “In una contrada come la nostra, in cui tante ingiustizie rimanevano impunte, la frequenza dei terremoti appariva un fatto talmente plausibile da non richiedere ulteriori spiegazioni. C'era anzi da stupirsi che i terremoti non capitassero più spesso. Nel terremoto morivano infatti ricchi e poveri, istruiti e analfabeti, autorità e sudditi. Nel terremoto la natura realizzava quello che la legge a parole prometteva e nei fatti non manteneva: l'uguaglianza. Uguaglianza effimera. Passata la paura, la disgrazia collettiva si trasformava in occasione di più larghe ingiustizie” (Silone, 2014: 56).

¹⁷ Girard (1987). Natoli offre del cibo a due donne, osservando: “Quelle due donne erano le più accanite contro di me, una di esse mi canzonava sempre; quando il singhiozzo irrompeva contro la mia volontà che non voleva darlo in

Quando marito e moglie riescono finalmente a guadagnare un posto nel vagone affollatissimo del treno per Catania, Cettina si appoggia parzialmente a un sacco e al corpo del marito, aggrappandosi con le mani alla reticella sopra la testa. L'intollerabile promiscuità fisica, unita al coro dileggiatore dei compagni di treno¹⁸, innesta in Natoli il senso della propria fragilità, insieme fisica e psicologica, fino a generare in lei un parossismo di terrore, che sembra quasi prevedere il gesto violento del compagno di vagone:

Fra i miei piedi, che si appuntavano sul cuscino del sedile, un macellaio aveva preso posto in modo che il coltellaccio che gli stava attaccato alla cintura di cuoio tormentava il mio piede e il cappellaccio unto mi sfiorava il viso. Il sacco andava abbassandosi ed io piegavo da quel lato, cercando di rimettermi in equilibrio, ma le proteste espressivamente volgari del mio macellaio mi impedivano ogni movimento [...]; ero oppressa da quel corpo che mi stava dinnanzi, agitandosi sempre, e la cui testa al livello della mia, ora che ero scesa più in giù insieme ad un lato del sacco, m'impediva anche di vedere al di là [...]. Nell'oscurità io ebbi una paura terribile di essere strangolata: quella era una riunione di malfattori; ora, nel buio, mi sarebbe rubata la borsetta, io farei resistenza e sarei uccisa. A volte mi pareva che il coltello fosse ritirato a poco a poco dal mio piede sul quale mi pareva di non sentire più quello strofinio del manico che, attraverso la scarpa, m'irritava la ferita. Ecco, pensavo, ora mi assassinano credendo ch'io porti dei valori in questa borsetta [...]. Allora piano piano cercai di aprirla per tirarne fuori gli oggetti cari [...]; ma il macellaio dette un pugno sui miei ginocchi, esclamando rudemente: Ma statevi ferma, per tutti i diavoli! Io non mi mossi più, ma tremai sempre, in preda alla grande agitazione interna (Natoli, 1914: 47-48; 50).

pascolo a quegli estranei ad ogni sentimento pietoso, essa me ne rifaceva il verso. Quando offersi il pollo, mi guardò come se avesse dovuto fulminarmi, per quell'obbligo di gratitudine di cui vagamente intuiva il dovere e, ciò nonostante, afferrò con tutte e due le mani il cibo desiderato e mi voltò le spalle" (Natoli, 1914: 42).

¹⁸ Nel momento in cui un servitore li saluta chiamandoli col titolo nobiliare "Tutta la gente che ci attorniava parve sollevarsi in una voce sola: Ah – esclamò in coro. – Ancora qualcuno si crede qualche cosa? Tutti uguali siamo ora, tutti, non c'è più nulla; non c'è più nessuno: tutti poveri siamo, tutti miserabili siamo. Ah, che marchesi, che signori, niente c'è più, niente" (Natoli, 1914: 49).

Il gesto amorevole, quasi evangelico, dei parenti che “mi lavarono adagio, con cura, con tenerezza, carezzandole, quelle mie povere mani” (Natoli, 1914: 53) non cancella la violenza subita per cinque giorni. L’evento catastrofico ha messo a nudo le contraddizioni sociali, evidenziando il declino del prestigio nobiliare e l’emergere prepotente delle classi inferiori¹⁹: al tempo stesso ha rivelato l’intrinseca debolezza della condizione femminile nella società siciliana del primo Novecento, arretrata e androcentrica.

4. CONCLUSIONE

Si conferma quindi la rilevanza di un’autrice misconosciuta quale Natoli nel panorama della letteratura a firma femminile: *Margherita Royn* precorre il tema della violenza domestica, affrontato con ben altra ampiezza e intenti in opere quali *Avanti il divorzio!* (1902) di Anna Franchi, *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo, *La casa nel vicolo* (1921) di Maria Messina, nelle quali l’atroce prevaricazione maschile si collega direttamente al persistere di strutture patriarcali ormai in declino, che solo tramite l’esercizio della forza possono mantenere un dominio vacillante²⁰, ma di tutto questo già si possono individuare i prodromi nell’annichilimento di Margherita, eroina romantica *cannibalizzata* da Florestano. Si consideri poi la cronaca del terremoto, che per quanto si ponga al di fuori di un ambito strettamente letterario, con esso si relaziona narrando la catabasi della donna sola, esposta senza schermi a un ‘fuori’ minaccioso e

¹⁹ Sul carattere ermeneutico dell’evento catastrofico, rivelatore delle tensioni e insieme delle trasformazioni della compagine sociale, si veda, con specifico riferimento al terremoto messinese, Noto (2008). La rappresentazione dell’odio di classe ha come illustre precedente – che probabilmente guida la narrazione autobiografica di Natoli – la novella verghiana *Libertà*, nella quale in ogni caso è ben più evidente la relazione tra il fenomeno e la staticità e fondamentale ingiustizia della società siciliana. Se nella cronaca del terremoto l’ottica è dichiaratamente aristocratica, anche il testo di Verga evidenzia una *distanza* fra autore e ferocia popolare. Si veda ad esempio Sciascia (1970: 74-94).

²⁰ Riguardo l’abuso domestico come espressione diretta del patriarcato è utile il saggio di Kelly (1987: 46-60); in tempi recenti si veda Mardorossian (2014). Di “crisis of masculinity” in relazione allo stupro ed alle sue rappresentazioni parla anche Bourke (2008: 138-140). Si legga anche T Pitch (2008: 7-14).

aggressivo; anche questo un fortunato tema narrativo, attraverso il quale si indaga nelle protagoniste “la coscienza che, fuori dalle mura delle dimore avite e coniugali, non c’è che dispersione e disgregazione del proprio io”²¹.

Ritorna il *topos* della *damsel in distress*, specularmente al tema della casa come luogo di dolore e di smarrimento identitario, rintracciabile in *Margherita Royn*; l’opera di Natoli catalizza dunque il profondo disagio della donna fra i due secoli, per la quale la normalità dell’esistenza domestica appare inaccettabile, ma l’abbandono di tale rassicurante dimensione, anche non voluto, comporta pericoli, umiliazioni, indebite intrusioni nello spazio personale, e inchioda in ogni caso la donna alla percezione della propria fragilità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brancato, F. (1984). La donna tra Otto e Novecento in Sicilia. *Archivio Storico Siciliano*, X, 215-252.
- Boito, A. (1887). *Otello: dramma lirico in quattro atti*. Libretto di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi. Recuperato da <http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf> [Data di consultazione: 10/01/2020]
- Bombara, D. (2017a). Al margine dei margini: ribellione, esperienza del dolore e denuncia sociale in Letteria Montoro, donna siciliana e scrittrice del romanticismo. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 20, 171-187.
- Bombara, D. (2017b). Leggere per vivere. La lettura come paradigma interpretativo del reale nelle scrittrici siciliane dell’Otto-Novecento. In A. Nemesio (a cura di), *Il lettore nel testo* (pp. 69-91). Torino: Trauben.
- Bourke, J. (2008). *Rape*. Londra: Virago.

²¹ Muscariello (2017: 100). L’affermazione di Muscariello si riferisce alla produzione di Maria Messina, autrice in cui il motivo della donna costretta ad affrontare spazi esterni minacciosi è presente in una varietà di esiti, sempre comunque riferibili ad un comportamento eslege della protagonista, o perché rifiuta il ruolo di moglie, come nel caso della novella presente nel saggio di Muscariello, o in quanto lavoratrice, dunque estranea al paradigma muliebre dell’*angelo del focolare*.

- Canevazzi, G. (1898). Cettina Natoli-Ajossa (Espero). In *Profili di scrittrici italiane* (pp. 119-133). Lecce: Lazzaretti.
- Mardorossian, C. M. (2014). *Framing the Rape Victim. Gender and Agency Reconsidered*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dickie, J. (2007). *Una catastrofe patriottica. 1908: il terremoto di Messina*. Roma-Bari: Laterza.
- Girard, R. (1987). *Il capro espiatorio*. C. Leverd e F. Bovoli (trad.). Milano: Adelphi [ed. or. *Le bouc émissaire*, Parigi: Grasset, 1982].
- Gusso, V. (1999). Lettura corporea. Il rapporto tra fisicità e pratica del leggere in una selezione di brani di autori ottocenteschi. *Biblioteche oggi*, 4, 64-74.
- Houel, J. (1787). *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari*, t. IV. Parigi: de l'imprimerie de Monsieur.
- Kelly, L. (1987). The Continuum of Sexual Violence. In J. Hanmer e Ma. Maynard (a cura di), *Women, Violence and Social Control* (pp. 46-60). Londra: Palgrave.
- Kimmel, M. (2013). *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books.
- Lioy, P. (1863). Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia. *Il Politecnico*, 18, 89-112.
- Molonia, G. (2014). *Cettina Natoli Ajossa*. In M. D'Angelo e G. Molonia (a cura di), *Donne a Messina. Storia delle donne come storia della città* (pp. 154-155). Messina: MD Edizioni.
- Morandini, G. (1980). *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milano: Bompiani.
- Motta, G. (2008). *La città ferita: il terremoto dello Stretto e la comunità internazionale*. Milano: Franco Angeli.
- Muscariello, M. (2017). Una straniera di passaggio. Lettura della novella "Casa paterna" di Maria Messina. In *Paradigmi siciliani. Saggi di letteratura dell'Otto e del Novecento* (pp. 100-108). Roma: Salerno editrice.
- Muzio Salvo, Rosina. (1852). *Adelina* [1^a ed. Firenze: Soc. Tip. sulle Logge del Grano, 1846]. In *Prose e poesie* (pp. 125- 256), Palermo: Clamis e Roberti.
- Natoli, C. [Eola] (1886). *Margherita Royn. Una storia d'amore*. Napoli: Tipografia privata.

- Natoli, C. (1914). *Le mie cinque giornate. Messina 28 dicembre 1908 – 1 gennaio 1909*. Napoli: Cimmaruta.
- Noto, A. (2008). *Messina 1908. I disastri e la percezione del terrore nell'evento terremoto*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Pitch, T. (2008). Riflessioni attorno alla violenza maschile contro le donne. *Studi sulla questione criminale*, 2, *Ginocidio. La violenza maschile contro le donne* (a cura di Tamar Pitch, Giuditta Creazzo), 7-14.
- Pitrè, G. (1950). *La vita in Palermo cento e più anni fa*. Vol. 2. Firenze: G. Barbera.
- Ricorda, R. (2015). Per la corretta attribuzione del Romanzo delle donne contemporanee in Italia (1863). In S. Fornasiero e S. Tamiozzo (a cura di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi* (pp. 213-223). Venezia: Ca' Foscari.
- Santoro, A. (1987). *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli: Federico & Ardia.
- Santoro, A. (1992). Narrativa di fine Ottocento: le scrittrici e il pubblico. *Italiana*, IV, 103-126.
- Santoro, A. (2006). Cettina Natoli Ayossa Grifeo. In M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico* (pp. 761-762). Siracusa: E. Romeo.
- Sciascia, L. (1970). Verga e la libertà. In *La corda pazza* (pp. 74-94). Torino: Einaudi.
- Sciortino, L. (2006). Cecilia Stazzone. In M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico* (pp. 890-891). Siracusa: E. Romeo.
- Shakespeare, W. (2000). *Otello*. A. Lombardo (trad.). Milano: Feltrinelli.
- Silone, I. (2014). *Uscita di sicurezza*. Milano: Mondadori.
- Tanner, T. (1990). *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*. G. Pomata (trad.) [ed.or. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, The Johns Hopkins University Press, 1979]. Genova: Marietti.

**L'INTERSEZIONE TRA GLI ASPETTI
AUTOBIOGRAFICI E LA QUESTIONE
FEMMINILE NELLE OPERE DI ANNA FRANCHI:
*LA MIA VITA E COSE D'IERI DETTE
ALLE DONNE D'OGGI*
THE INTERSECTION BETWEEN
THE AUTOBIOGRAPHICAL ASPECTS
AND THE FEMALE QUESTION IN THE WORKS
OF ANNA FRANCHI: *LA MIA VITA
AND COSE D'IERI DETTE ALLE DONNE D'OGGI***

Giulia COCUZZA

Universidad de Salamanca

RIASSUNTO

Anna Franchi si è impegnata a portare nelle sue opere la battaglia sociopolitica a favore dei diritti delle donne prendendo spunto dalla propria esperienza personale. All'inizio degli anni '40 del Novecento pubblica l'opera autobiografica *La mia vita* nella quale ripercorre la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con particolare attenzione al primo conflitto mondiale e tralascia la polemica a lei molto cara sul divorzio, di cui si è già occupata con l'opera *Avanti il divorzio* nel 1902, per la quale già sceglie il genere autobiografico. A quasi ottant'anni Anna Franchi sente la necessità di ripercorrere i cambiamenti sociali e politici che riguardano le donne e per i quali si è battuta costantemente con l'opera *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*, pubblicato nel 1946, anno nel quale in Italia, il 2 giugno, per la prima volta viene concessa la possibilità di voto alle donne, che come gli uomini possono esercitare il diritto di voto prendendo parte alla scelta tra monarchia e repubblica. Come molte altre scrittrici dell'epoca la Franchi dimostra di avere una voce e un'opinione propria ma come le altre è stata esclusa dal canone letterario.

Parole chiave: Anna Franchi, autobiografia, donne, questione femminile.

ABSTRACT

Anna Franchi is committed to bringing the socio-political battle for women's rights into her works, drawing on her own personal experience. At the beginning of the 1940s, she published her autobiographical work *La mia vita (My Life)*, which traces the end of the 1800s and the beginning of the 1900s, with particular attention to the First World War, and omits the controversy she was very fond of about divorce, which she had already dealt with in her work *Avanti il divorzio (Forward Divorce)* in 1902, for which she had already chosen the autobiographical genre. At almost eighty years of age Anna Franchi felt the need to retrace the social and political changes that affect women and for which she constantly fought with the work *Things of yesterday told to women today*, published in 1946, the year in which in Italy, June 2, for the first time is granted the opportunity to vote to women, who like men can exercise the right to vote by taking part in the choice between monarchy and republic. Like many other writers of the time, Franchi shows that she has a voice and an opinion of her own but, like the others, she has been excluded from the literary canon.

Keywords: Anna Franchi, autobiography, women, female issue.

1. LA VITA, LE BATTAGLIE E LE OPERE DI ANNA FRANCHI

Alla scrittrice Anna Franchi (1867-1954), come a molte delle autrici che segnano il passaggio tra Ottocento e Novecento, non è stato riconosciuto alcun ruolo rilevante né per quanto riguarda le battaglie sociopolitiche a favore dei diritti delle donne né all'interno del canone letterario italiano.

L'autrice nata a Livorno il 15 gennaio 1867 e morta a Milano nel 1954 rappresenta una "straordinaria figura di scrittrice che, dopo un'intensa stagione di impegno come socialista e femminista tra Otto e Novecento, ha attraversato in sordina il fascismo ed è "riapparsa sulla scena pubblica con numerosi scritti nel secondo dopoguerra" (Gigli, 2011: 83). Gli anni giovanili e della formazione di Anna Franchi vengono ricordati dalla stessa nelle opere che maggiormente seguono il genere autobiografico, ovvero *Avanti il divorzio* (1902) e *La mia vita* (1940) ma non

risulta essere di minor importanza lo scritto *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi* (1946).

La vita di Anna Franchi cambia in modo radicale nel 1883, a sedici anni, quando sposa il maestro di musica Ettore Martini, con il quale si trasferisce prima ad Arezzo e poi a Firenze e con il quale avrà quattro figli: Cesare, Gino, Folco (che muore ancora piccolo) e Ivo. Il suo matrimonio, come quello di molte altre donne dell'epoca non è felice, giacché Ettore si dimostra un marito e un padre poco attento, incostante nel lavoro e incline al tradimento e al gioco d'azzardo. Le aspettative sociali e la paura non permettono alla scrittrice di ribellarsi alla volontà del marito, che finisce sempre per compiacere, anche quando quest'ultimo le trasmette la sifilide, a sua volta contagiato da una prostituta. È solamente nel 1896, dopo tredici anni di matrimonio, che Anna trova il coraggio di intraprendere una vita non più dipendente dal marito e si rifiuta di seguirlo a Philadelphia. Il 1896 è l'anno del cambiamento per la vita di Anna Franchi ed è quello della separazione dal marito, periodo in cui termina il romanzo *Avanti il divorzio* del 1902 in cui racconta la battaglia per l'affidamento dei figli, che Anna dovrà sostenere economicamente anche se vengono affidati al padre. Inoltre è l'anno di pubblicazione della sua prima opera letteraria, la raccolta di racconti *Dulcia Tristia*¹, dove ancora non è delineata come personaggio letterario, ma dove ad ogni protagonista degli undici racconti è affidata una caratteristica o un'esperienza dell'autrice, “En estas primeras pruebas narrativas empezamos a ver con claridad también el interés de Anna Franchi por la emancipación de la mujer” (Martín Clavijo, 2018d: 104) anche se non ancora in maniera autobiografica, è possibile cominciare a intuire il cambiamento che urge sulla situazione femminile all'interno e all'esterno della sfera familiare.

Già a partire dal 1900 Anna Franchi è accettata, solamente dopo Anna Kuliscioff, nell'Associazione dei Giornalisti milanesi, ma è con l'opera *Avanti il divorzio* che Anna Franchi “si servirà della propria storia matrimoniale per costruire il proprio personaggio protagonista” (Gigli, 2011: 89) introducendo

¹ Per maggiori approfondimenti su quest'opera, vedi Cocuzza (2018), Martín Clavijo (2018d).

nell'opera estremamente autobiografica le date, i luoghi e i nomi di battesimo reali. La decisione di pubblicare il romanzo, che viene scritto a Firenze tra settembre e novembre del 1902, nasce per avvalorare la proposta di legge sul divorzio dei socialisti Berenini e Borciani; i primi che nel Novecento tornano sulla questione matrimoniale in Italia, dopo che già per sette volte nella seconda metà dell'Ottocento, altri politici avevano provato a introdurre in Parlamento qualche cambiamento nella legislatura matrimoniale; “Ya en 1865 con el nuevo Código civil italiano se vio muy claro que se había puesto en marcha una transformación; sin embargo, por lo que respecta a la familia, estos cambios estaban llegando con cuentagotas” (Martín Clavijo, 2018b: 79).

In questo primo romanzo autobiografico la Franchi ripercorre gli anni sereni della giovinezza fino alla separazione da Ettore Martini, nel romanzo *Ettore Streno*; ed è a partire da quest'opera che Anna Franchi si impegna nelle battaglie sociali e politiche a favore delle donne; in seguito si avvicina politicamente alla corrente socialista e nel “1898 viene convocata in questura per aver partecipato a delle conferenze considerate sovversive; ed in Firenze si impegna a favore delle donne promuovendo insieme ad Ernesta Bittani la Lega Femminile che aderisce alla Camera del Lavoro” (De Troja, 2016: L). Con l'avvento del primo conflitto mondiale la scrittrice si avvicina alla casa editrice Treves per la quale pubblica prima *Città Sorelle* (1915) e *A voi, soldati futuri: dico la nostra guerra*² (1916) dove si mostra chiaramente interventista, condividendo le convinzioni di quelli che “vedono nella guerra l'ultima tappa delle lotte risorgimentali per l'Unità d'Italia” (Gigli, 2001: 102) e poi, sempre per l'editore Treves pubblica *Il figlio alla guerra* (1917).

La decisione di strutturare i suoi romanzi, soprattutto quello del 1902 e l'autobiografia del 1940, sul genere autobiografico, le dà la possibilità di portare sia in letteratura che nelle battaglie sociopolitiche un'esperienza reale, vissuta.

Ancora una volta un lavoro autobiografico, scritto per la perdita del figlio Gino sul fronte bellico nel 1917, che la porta a intraprendere un nuovo tipo di impegno a favore delle donne, fondando la Lega d'Assistenza per le madri dei caduti e ottiene,

² Vedi Cocuzza (2019).

grazie all'approvazione di Leonida Bissolati³, la tutela non più solo formale delle madri dei caduti giacché, in caso di figlio coniugato, non potevano accedere a nessuna forma di sostentamento economico.

Anna Franchi non aderisce al fascismo e nel 1946, quando alle donne viene concesso il diritto al voto, scrive *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*, un invito alle nuove generazioni a non dimenticare le battaglie portate avanti in particolare dalle donne filosocialiste.

2. L'AUTOBIOGRAFIA IN FAVORE DELLA QUESTIONE FEMMINILE E LA RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ

In chiave storica è possibile considerare Anna Franchi come una letterata attivista immersa nelle problematiche sociopolitiche tra Ottocento e Novecento, soprattutto per quanto riguarda i diritti delle donne, di cui comprende le difficoltà e i disagi poiché è la stessa autrice che, in prima persona, subisce le difficoltà di essere donna e scrittrice a cavallo tra i due secoli. A seguito del fallimento del matrimonio con Ettore Martini e le battaglie per la custodia dei figli e volendo contribuire, come abbiamo visto, alla proposta di legge a favore del divorzio del 1901, la Franchi decide di scrivere la sua prima opera autobiografica, *Avanti il divorzio*, nella quale ripercorre con attenzione la propria esperienza sino alla separazione. Sempre nel 1902 scrive per Nerbini il *pamphlet Il divorzio e la donna* e pubblica per lo Stabilimento Tipografico Luigi Battei il proprio intervento, *Divorzio*, presentato alla Conferenza dell'Università Popolare di Parma nel 1903.

È necessario pensare che negli altri paesi europei, benché cattolici, la questione sul divorzio, non sembrava procurare troppi problemi. In Italia invece si sono susseguiti numerosi tentativi di introdurre riforme, tutti invano.

Es el caso de Salvatore Morelli que pone en pie dos propuestas, en 1878 y en 1880, el ministro Villa que presenta una en 1881, el ministro Zanardelli en 1883. Villa lo intentará de nuevo en 1891 y

³ Leonida Bissolati Bergamaschi è stato un politico italiano, fondatore del Partito Socialista Riformista italiano e direttore del quotidiano *Avanti!*, organo ufficiale del Partito Socialista italiano.

en 1893. En 1901 será el turno de los diputados Berenini y Borciani. Con la propuesta de ley de Zanardelli y Cocco Ortu en 1902 prácticamente se da por cerrado el debate sobre la disolución del matrimonio en el Parlamento ya que el acuerdo entre católicos y liberales lo hacía prácticamente inviable. A pesar de todo, todavía se podrá asistir a distintos intentos, todos ellos abocados al fracaso, como el proyecto Comandini en 1914 o el Marangoni y Lazzari de 1920. Durante el fascismo no se volvió a tratar el tema y habría que esperar hasta 1970 para que la ley del divorcio se hiciera efectiva en Italia (Martin Clavijo, 2018b: 80).

L'attività a favore dei diritti delle donne è presente anche nel romanzo *Un eletto del popolo* pubblicato nel 1909 “in cui nella figura di Lange, abbandonata dal compagno deputato socialista, con un figlio da mantenere ma sempre pronta a combattere per l'emancipazione, si intravede, ancora una volta, la scelta di Anna” (De Troja, 2016: L). L'impegno come scrittrice da parte di Anna Franchi non resta relegato alla pubblicazione dei romanzi, tra l'altro numerosissimi. Come abbiamo avuto modo di vedere, la Franchi è stata la seconda donna italiana a far parte dell'albo dei giornalisti milanesi, e da giornalista si impegna per a favore della diffusione delle nuove idee sulla donna. Nel 1920 pubblica sull'*Almanacco della donna italiana* l'articolo *La Donna e la Guerra* nel quale rivendica l'impegno e la dedizione delle donne alla causa bellica, sottolineando gli sforzi e i sacrifici portati avanti anche dalle donne che, secondo la critica misogina della società del tempo, non era nemmeno in grado di comprendere cosa fosse la guerra. Nella visione dell'autrice invece, la dimostrazione che seppero dare le donne andava riconosciuta e premiata, riconoscendole molto di più di ciò che le era stato concesso fino a quel momento.

La conclusione della lunga vicenda parlamentare, cominciata nei primi anni del Novecento, non a caso si risolve nell'immediato dopoguerra, quasi una promozione statale concessa per meriti di guerra, dopo la dimostrazione di “maturità” delle donne nelle attività di sostegno allo sforzo bellico (De Giorgio, 1992: 334).

La promozione a cui si riferisce De Giorgio però è l'art. 7 della legge, che sancisce che le donne sono ammesse “a pari titolo degli

uomini, ad esercitare tutte le professioni ed a coprire tutti i pubblici impieghi” (1992: 334). Ancora una volta il diritto al divorzio e al voto non viene riconosciuto alle donne italiane. La decisione di strutturare le proprie opere, soprattutto il romanzo del 1902 e l'autobiografia del 1940, sul genere autobiografico, le dà la possibilità di portare sia in letteratura che nelle battaglie sociopolitiche un'esperienza reale, vissuta ed è con l'opera *La mia vita*⁴ che l'autrice propone una più ampia immagine della propria vita ai lettori; infatti questa autobiografia, scritta tra il 1937 e il 1939, comprende i primi settant'anni della Franchi tralasciando però le problematiche del matrimonio, già affrontate nel romanzo del 1902. La prima grande differenza che si riscontra tra queste due opere è l'uso della terza persona per la prima opera e l'uso della prima persona per la seconda.

L'uso della prima persona mostra che la scrittrice non vuole prendere le distanze da se stessa, a differenza di altre scrittrici del suo tempo che adottano la terza persona, ed accetta ed esalta il coinvolgimento diretto, la messa in gioco della parte più vera di sé. L'autrice stessa è consapevole di proporre “brani di memorie martellanti tenacemente nel cervello e nel cuore; ricordi, cari, mesti, penosi, che non vogliono saperne di morire” (Berni, 1992: X).

È necessario inserire l'autobiografia di Anna Franchi pubblicata nel 1940, *La mia vita*, all'interno della produzione autobiografica femminile di inizio secolo che comprende, tra le altre, opere come: *Stella mattutina* di Ada Negri che risale al 1921, *Una giovinezza del secolo XIX* pubblicata nel 1919 per Mondadori da Neera, *Una donna* di Sibilla Aleramo del 1906 e *Cosima* di Grazia Deledda che viene pubblicato in volume postumo nel 1937. La scelta di rendere pubblico il privato attraverso la forma dell'autobiografia estromette queste autrici dal canone letterario classico.

La produzione letteraria di inizio Novecento in Italia, come nel resto d'Europa, subisce dei cambiamenti a livello tematico e di strutturazione delle opere; passando dal formalismo russo alla critica psicoanalitica per arrivare all'esaltazione dell'io in

⁴ Per un maggior approfondimento, vedi Gragnani (2008); Martín Clavijo (2018a, 2018b, 2018c).

Nietzsche e D'annunzio si costruisce una nuova letteratura che viene ammessa nel canone letterario dai contemporanei e dai posteri. Parallelamente si sviluppa anche la letteratura femminile che però rimane ancora oggi esclusa dal canone se non per qualche esempio di scrittrice, come: Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Fausta Cialente, Alba de Céspedes, Anna Banti ed Elsa Morante. Tra le autrici maggiormente escluse e dimenticate della letteratura italiana troviamo Anna Franchi, il cui impegno letterario, politico e sociale in favore dei diritti delle donne ancora non è stato pienamente riconosciuto e studiato.

La narrazione di *Avanti il divorzio* (1902) si sofferma precisamente sulle violenze fisiche, verbali, psicologiche ed economiche subite dalla scrittrice durante il matrimonio; il romanzo si conclude con la rinuncia da parte di questa alla tutela dei figli che, per legge, appartengono al marito. Sulla condizione femminile, la protagonista si interroga:

Perché, perché, egli deve avere ogni diritto, perché debbo io dargli tutta la mia vita, perché debbo io lasciarmi ricoprire di fango, accettare e subire la sua vita di vizio, non avere nulla che mi ricompensi di tanto duolo? Quale legge infame mi obbliga? Quale è la legge che fa di me, debole, la schiava di questo lurido padrone? Ah, schiava! Non del tutto, poiché il cuore non me lo ha strappato e posso darlo a chi voglio (De Troja, 2016: 155).

All'immagine di donna sconfitta che appare al termine del romanzo del 1902 viene capovolta con l'opera *La mia vita* pubblicata nel 1940, nella quale vengono abbandonate le tematiche sul matrimonio e sul divorzio per approfondire quelle sulla costruzione del sé come donna, madre, scrittrice e intellettuale. Infatti dopo aver recuperato il rapporto con i figli, dopo la morte del marito, la Franchi si concentra su nuove sfide a tutela delle donne e vive la propria sfera affettiva e personale superando i limiti di una percezione intimistica traducendola in azione sociale. Anche un evento drammatico come la morte del figlio si trasforma in un atto pubblico ossia l'istituzione della Lega di Assistenza tra le Madri dei Caduti.

In *La mia vita*, dunque, Anna Franchi risistema la propria storia di donna, intellettuale impegnata, scrittrice, e soprattutto madre, secondo

gli ideali mai rinnegati assorbiti nell'infanzia e poi rafforzati nel cenacolo dei Macchiaioli. Le lotte di una vita intera vengono ora inquadrare nella cornice, fatalistica e religiosa, di una perpetua ricerca di pace e pacificazione (Gragnani, 2008: 136-137).

Il tipo di narrazione che la Franchi sceglie è in prima persona e lo stile è essenzialmente semplice “proprio della lingua parlata, essenziale nel lessico e nella struttura” (Berni, 1988: XXII), inadatto quindi a rappresentare e a far parte del canone letterario, ciononostante quando l'opera viene pubblicata riscuote un discreto successo di critica, dimostrato in diversi articoli. Nel 1941 su *Il giornale di Sicilia* si legge:

Un bel libro che vale veramente una buona azione, è questo di Anna Franchi, forte e gentile scrittrice, la quale in questa recente opera *La mia vita* [...] ritesse con puro e alto spirito di donna e di italiana, una esistenza provata da nobili sventure [...] Giunta al termine della sua operosità, la scrittrice ha così schiuso il suo cuore al passato, ma con fiera e gentile consapevolezza di poter offrire al lettore un libro di edificazione, alimentato dai sentimenti più eletti (citato in Berni, 1988: XXII).

La sua ultima opera, *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*, pubblicato a Milano nel 1946 per i Tipi delle Industrie Grafiche Italiane Stucchi, vuole ricordare il cammino verso la consapevolezza femminile nella rappresentazione del sé come essere sociale e al contempo rappresenta un appello alla coscienza politica delle donne italiane del tempo, chiamate per la prima volta a votare. Quest'ultima opera diverge molto dall'autobiografia del 1940 ma deve esserne considerata un ampliamento e un approfondimento.

In quest'opera la Franchi non parla di sé stessa, supera i confini dell'io propri della forma autobiografica poiché il suo vero intento è quello di redigere un racconto collettivo, di parlare per tutte quelle donne che non avevano voce, di scrivere la storia d'Italia dal punto di vista delle donne e per farlo utilizza anche la

vita e l'esperienza politica di Anna Kuliscioff⁵, alla quale dedica ben due capitoli del libro.

È un'opera di memorie che ripercorre la storia delle donne italiane: il volumetto esprime severe critiche contro tutti quelli che avanzano seri dubbi sull'uso che le donne avrebbero fatto del voto. Molti uomini non riuscivano ancora ad accettare che le donne – le loro madri, mogli, figlie e compagne – potessero avere una coscienza politica, nonostante avessero negli anni della guerra ampiamente dimostrato il loro impegno politico, a volte, pagato con la vita.

La richiesta del suffragio universale in Italia parte già dall'Unità; sin dal 1861 un gruppo di donne toscane aveva fatto richiesta almeno del voto amministrativo ma le numerose petizioni si dissolvono sempre “nell'indifferenza generale, nelle astensioni e nei rimandi, nella diffidenza del governo” (De Troja, 2016: 115) capeggiato per molti anni da Giovanni Giolitti di cui la Franchi ricorda “Ma egli trovava che la donna non aveva ancora pareggiata la sua condizione al maschio, in special modo per quanto riguardava la sua questione economica” e la stessa autrice commenta “Ma d'altra parte come potrebbe conquistare questo diritto senza l'influenza politica del voto?” (Franchi, 1946: 132). L'operato e il successo della Kuliscioff hanno portato una nuova consapevolezza alle donne italiane che, secondo la Franchi, “d'un tratto si sentirono veramente donne, non più femmine, vorrei dire che non ebbero più nemmeno paura a rimanere zitelle” (Franchi, 1946: 92); questa nuova cognizione nasce dopo secoli di giudizi provenienti dall'universo maschile sulle donne, come la stessa Franchi ricorda, partendo dalla considerazione della donna nell'antica Roma e nelle culture orientali, riportando diversi esempi come quello di San Giovanni Crisostomo che asseriva che “fra tutte le bestie feroci non ve n'è una più pericolosa della donna”, mentre Rousseau sosteneva che “la donna è un oggetto di piacere per l'uomo” e Voltaire che “la donna è niente” (Franchi, 1946: 56). Al contempo la Franchi riporta anche degli esempi di difesa delle donne come quello del

⁵ Anna Kuliscioff (1855-1925) insieme ad Anna Maria Mozzoni (1937-1920) ha portato avanti la più intensa battaglia a favore della questione femminile; in particolare sul diritto del lavoro e il diritto di voto legislativo, dopo aver contribuito alla fondazione del Partito Socialista Italiano.

Professor Bonardi dell'Università di Pisa che “diceva che in scuola la donna supera l'uomo nell'attenzione, nella diligenza, nel sentimento efficacissimo dell'emulazione. Non gli è affatto inferiore nell'osservazione, nella memoria, nel raziocinio, nel giudizio, nella fantasia, nella immaginazione, nella volontà” (Franchi, 1946: 60). Ripercorrendo a grandi linee la storia delle donne e dei loro diritti, la Franchi cerca di strappare una promessa alle sue lettrici, ovvero quella di non dimenticare tutti i sacrifici fatti e, soprattutto, la promessa di andare avanti, di continuare le battaglie per raggiungere i diritti che spettano, in maniera egualitaria, agli uomini e alle donne.

3. CONCLUSIONI

L'intenzione che spinge l'autrice a stilare queste opere non è quella di lasciare ai posteri una testimonianza storica, bensì di fede, di coraggio. In queste opere la scrittrice ripercorre “il problema della donna” e la sua evoluzione in termini politici considerandolo dal punto di vista socialista. Ciò che la Franchi vuole esprimere attraverso le sue opere autobiografiche e gli altri scritti sulla questione femminile è la possibilità per tutte le donne di poter riflettere, studiare, lavorare e approfondire la vita politica del paese di cui fanno parte e di cui devono sentirsi parte integrante, sottolineando che “le donne di oggi dovranno, in orgogliosa umiltà (mi si passi il paradosso) ricercare l'opera che le loro sorelle svolsero in più di quarant'anni di contrastato lavoro e completare il paziente edificio di amore che andava oltre le barriere politiche” (Franchi, 1946: 31).

Ci sono poi stati anni di lotte che hanno portato al diritto di famiglia, al divorzio, all'aborto; e molti traguardi ancora non sono stati raggiunti dalle donne, ma questi passi non sarebbero stati compiuti senza il contributo fondamentale di scrittrici come Anna Franchi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berni. M. C. (1997). Anna Franchi: ritratto di una signora del nostro secolo. *Quaderni della Labronica*, 73, IX-XXVIII.
- Cocuzza, G. (2019). La condizione delle donne nella prima opera di Anna Franchi: la solitudine e l'incomprensione in *Dulcia Tristia*. En E. Moreno Lago (a cura di), *Pioneras, creadoras y escritoras del siglo XX* (pp. 287-300). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Cocuzza, G. (2019). Anna Franchi y la Primera Guerra Mundial: los mitos del Risorgimento y el sacrificio de los hijos. En J M. Martín Martín (a cura di), *Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra* (pp.161-172). Madrid: Dykinson.
- De Giorgio, M. (1992). *Le italiane dall'Unità a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- De Troja, E. (2016a). *Anna Franchi: l'indocile scrittura*. Firenze: University Press.
- De Troja, E. (a cura di) (2016b). Introduzione. En A. Franchi, *Avanti il divorzio* (pp. VII-LV). Firenze: Edizioni Remo Sandron.
- Franchi, A. (1902). *Avanti il divorzio*. Milano: Remo Sandron.
- Franchi A. (1920). La donna e la guerra. Almanacco della donna italiana. Recuperato da <http://www.bibliotecadigitaledelledonne.it/270/> [Data di consultazione: 03/05/2019]
- Franchi, A. (1940). *La mia vita*. Milano: Garzanti.
- Franchi, A. (1946) *Le cose d'ieri dette alle donne d'oggi*. Milano: Hoepli.
- Franchi, A. (2016). *Avanti il divorzio*. Edizione di E. De Troja. Firenze: Edizioni Remo Sandron.
- Franchi, A. (2018). “*Adelante el divorzio*” de Anna Franchi. Edición crítica, introducción y traducción de M. Martín Clavijo. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Gigli, L. (2001). La passione politica di una scrittrice. Appunti per una biografia di Anna Franchi. In P. Gabrielli (a cura di), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo social* (pp. 83-105). Roma: Carocci.

- Graggani, C. (2008). *Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autofinzione. Mnemosyne o la costruzione del senso*, 1, pp. 127-138.
- Martín Clavijo, M. (2018a). 1902 y el debate sobre el divorcio en Italia: Anna Franchi vs Luisa Anzoletti. In D. Pastor (a cura di), *Escritoras en redes culturales transnacionales: Reconocimiento artístico y agenda transgresora común* (pp.163-178). Berlino: Peter Lang.
- Martín Clavijo, M. (2018b). En torno a *Avanti il divorzio* de Anna Franchi. Novela y divorcio a principios del siglo XX. In A. Cagnolati (a cura di), *Escritoras en lengua italiana (1880-1920). Renovación del canon literario* (pp. 79-88). Granada: Comares.
- Martín Clavijo, M. (2018c). La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de *Dulcia tristia*. In M. V. Hernández Álvarez (a cura di), *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon* (pp. 103-111). Granada: Comares.

LE LETTERE AMOROSE DI MARGHERITA COSTA MARGHERITA COSTA'S LETTERE AMOROSE

Daniela DE LISO

Università degli Studi di Napoli Federico II

RIASSUNTO

*Le lettere amoro*se di Margherita Costa (Roma, 1600-1657) furono pubblicate per la prima volta a Venezia nel 1639. Ottennero un buon successo e furono più volte ripubblicate, per essere poi totalmente dimenticate alla morte della loro autrice. Sono una delle opere più singolari della cantante, attrice, poetessa, drammaturga e *performer* romana, che fu nota e chiacchierata nelle più grandi corti italiane ed europee. A Firenze fu una delle figure più importanti della corte di Ferdinando II de' Medici. A Parigi, alla corte di Mazzarino, interpretò la prima opera italiana. Fu amata e ammirata da moltissimi uomini. La sua produzione, pressoché ignorata dalla critica letteraria, giace quasi interamente inedita e forse destinata ancora ad un lungo oblio. Nell'ambito di questa varia e polimorfica produzione le *Lettere amoro*se sono senza dubbio l'opera che merita d'esser letta e riproposta, tra le più colpevoli *dimenticanze* del canone letterario. Le centocinquanta *Lettere*, ognuna delle quali seguita da un componimento in versi che traduce liricamente i temi epistolari, non sono ascrivibili *tout court* al genere dell'epistolografia, ma si configurano come una gustosa opera barocca, dalle differenti intonazioni, che attua una sapiente mescolanza di generi e forme, rendendola un *unicum* nel panorama barocco. La stesura di queste lettere coinvolge, infatti, la poetessa, la drammaturga, la narratrice e l'interprete e denota una straordinaria esperienza della scrittura letteraria.

Palabras clave: amore, poesia, epistolografia, teatro.

ABSTRACT

The love letters of Margherita Costa (Rome, 1600-1657) were published for the first time in Venice in 1639. They achieved good success and were repeatedly republished, to then be totally forgotten on the death of their author. They are one of the most

singular works of the Roman singer, actress, poet, playwright and performer, who was known and chatted in the greatest Italian and European courts. In Florence she was one of the most important figures in the court of Ferdinand II de Medici. In Paris, at the court of Mazarin, she interpreted the first Italian opera. She was loved and admired by many men. Her production, almost ignored by literary criticism, lies almost entirely unpublished and perhaps still destined for a long oblivion. In the context of this varied and polymorphic production *Loving letters* is undoubtedly the work that deserves to be read and re-proposed, among the most guilty of *forgetting* her for the literary canon. The one hundred and fifty Letters, each one followed by a poem in verse that lyrically translates the epistolary themes, are not ascribable tout court to the genre of epistolography, but are configured as a tasty Baroque work, with different intonations, which implements a wise mixture of genres and forms, making it a *unicum* in the Baroque panorama. The writing of these letters involves, in fact, the poet, the playwright, the narrator and the interpreter and denotes an extraordinary experience of literary writing.

Keywords: love, poetry, epistolography, theatre.

Nata a Roma intorno al 1600, Margherita Costa conquistò la corte di Toscana, quella parigina di Mazzarino, poi quella romana dei Barberini e del principe Chigi, grazie alle sue doti di cantante ed attrice. La sua vita avventurosa, che la vide amare, tra gli altri, un comico ed un brigante, ne avrebbe ispirato le poesie e donato suggestioni originali alle numerose trame teatrali, di cui sarebbe stata autrice¹. La scoperta di questa scrittrice, prima nota solo come *virtuosa*, si deve a Luisa Bergalli, che ne accolse alcune liriche nella raccolta di *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, pubblicata nel 1726 in due parti. Si tratta di testi che, pur concepiti secondo i moduli barocchi, codificati dal Marino, riescono a proporre una visione libera e quasi spontanea dell'amore, dopo la retorica *excusatio*, eloquente intorno ai *confini* entro i quali la scrittura muliebre dovrebbe restare:

¹ Su Margherita Costa (Roma, 1600 ca.- 1657 ca.) pochi sono i contributi critici rilevanti, ai quali si rimanda in bibliografia.

Voglio cantar d'amor casi seguiti,
e in Parnaso vi stia chi vi vuol stare.
I miei versi son schietti e mal vestiti,
ricchi d'errori e poveri di merto,
di rozzo stile e poco ripoliti.
Ma sia, che vuole, appresi in un deserto,
a dispor con le rime i miei pensieri,
né mai libro per studio tenni aperto.
Vi dico ben che canto casi veri,
e non empio gli fogli d'impostura,
né rubo versi o dico vituperi.
Donna son io, che sol per emonsura
Mi diletto spiegare in queste rime,
in varie forme l'amorosa arsura.
[...]
Canterò dunque senza aver paura,
che il mondo, il Ciel, o i Fati rei
facciano contro me mala congiura.
Ma so, che vi saranno più di sei,
e le dozzine intere che diranno,
che se i versi son buoni non son miei
(Bergalli, 1726: 151-152).

L'affermazione finale, oltre a chiarire la natura retorica e dovuta dell'*excusatio*, suggerisce che nel mondo delle lettere, in piena età controriformista, la poesia d'amore è appannaggio degli uomini, al punto che, se i suoi versi fossero buoni, la Costa non sarebbe sorpresa dal vederli attribuire ad un altro poeta. Il suo modo di raccontare l'amore femminile è, del resto, quanto meno inusuale nella produzione muliebre del Seicento, in cui le donne che scrivono di donne, abitualmente, ritraggono le loro eroine come vittime dell'amore maschile, di una sorta di dittatura sentimentale, in cui è sempre l'uomo a decidere di andar via o di restare, di esser fedele o di tradire il *foedus* tra amante ed amata. Anche le protagoniste dei versi di Margherita Costa sono vittime di uomini che le abbandonano, ma non sempre si lasciano morire dal dolore; sono anche in grado di reagire, di rivendicare il proprio diritto alla felicità:

Deve la donna bella esser sagace
a non amar un sol amor per volta.

Chi ama un solo amor non ha mai pace
e dagli più sarà tenuta stolta.
Provar per un sol cor l'ardente face,
viver per un sol ben da sé disciolta,
obrobrio è tal, che non si può scusare,
se non con dir colei vuol impazzare.

[...]

Oltre ch'il mondo dice, «e le persone
colei non trova, e però sta con quello»,
e formano di te certa opinione
che nei circoli servi per zimbello
l'aver di molti amanti, in conclusione,
dinota il merto e 'l bello fa più bello,
ché quel bello val più et ha più stima
che da molti n'è cerco far rapina.

Quel che non piace sol si lascia stare.
A bella donna non richiede il freno,
ché se vista non è d'altri stimare
s'oscura ai merti suoi ogni sereno.
Il vedersi da molti corteggiare,
veder ch'ognun la porta impressa al seno
è gioia tal, ch'ogn'altra pena ammorza,
ma la bella rinchiusa è brutta a forza (De Blasi, 1930: 334-336).

Una donna deve avere più amanti, perché non può spendere l'intera sua esistenza a far la “miserabil schiava”. L'invito della Costa è all'indipendenza dall'uomo. Torna il proto-femminismo delle posizioni di Suor Arcangela Tarabotti², in un ambiente, però, completamente laico. La visione della Costa è, senza dubbio, più scanzonata di quella che emerge dalle scritture femminili coeve di ambiente ecclesiastico e sa farsi, all'occorrenza, sarcastica. Colpisce, infatti, in questa dichiarazione d'indipendenza muliebre l'intonazione non bellicosa dei testi; non c'è alcuna guerra da

² Le opere della Tarabotti: *Paradiso monacale*, Venezia, 1643; *Contro il lusso donnesco. Satira menippea del sign. Franc. Buoninsegni. Con l'antisatira di Arcangela Tarabotti in risposta*, Venezia, 1644; *Lettere familiari e di complimento della sign. Arcangela Tarabotti*, Venezia, 1650; *Che le donne siano della spetie degli uomini*, Venezia, 1651; *Semplicità ingannata*, Venezia, 1654; *L'inferno monacale*, a cura di F. Medioli, Torino, Rosenberg e Sellier, 1990 (unica opera manoscritta e inedita). Sulla Tarabotti si rimanda alla bibliografia.

combattere, nessun mondo da cambiare, se non quello dentro la testa delle donne. La Costa fu molto chiacchierata, costretta spesso a fughe per sottrarsi, talvolta, ai sospetti del Santo Uffizio, ma fu libera e forse per questa ragione nei suoi scritti non si avverte alcun sentimento misantropo. Al di là dell'attività poetica e drammaturgica (le sue trame diventavano sempre commedie di successo), l'opera più fortunata e, a buon diritto, della Costa sono le *Lettere amorose*, edite nel 1639 per la prima volta e più volte ristampate nei decenni successivi³. A testimoniare un certo successo del libro non concorrono solo le ristampe successive, ma anche, nel 1656, il riuso, all'interno di una raccolta intitolata *Scelta di lettere amorose*, poi poste all'Indice, di alcune lettere della prima edizione, accolte assieme ad un'antologia di testi che erano già apparsi nelle *Cento novelle* degli Incogniti, al cui ambiente la Costa doveva essere molto vicina, se già nella *princeps*, alle *Lettere* erano premessi gli attestati di stima di alcuni Incogniti, tra i quali Alessandro Adimari e Francesco Ronconi.

Opera diversissima da quella omonima, stampata da Giolito a Venezia nel 1545, del Parabosco, che pure aveva ispirato per grandi linee la raccolta costiana, sebbene attraverso le contaminazioni con la commedia *ridiculosa* del Cinquecento, sulla quale certamente esemplava la costruzione della maschera dell'Innamorato, le *Lettere amorose di Margherita Costa* sono centocinquanta, ognuna delle quali seguita da un componimento in versi che traduce liricamente i temi epistolari. Il debito con la Commedia dell'arte è certamente il segno più evidente di questa originale raccolta, bene definita da Luca Piantoni come uno "zibaldone di «generici» teatrali, se analizzata sotto il profilo della prassi scenica così familiare all'autrice" (Piantoni, 2). Né è estraneo ai toni dell'opera quello parodico; tuttavia, diversamente dai *Pistolotti amorosi* del Doni, che sottolineava nel titolo il principale intento della sua opera, nelle *lettere* costiane la parodia è solo una delle innumerevoli declinazioni della tenzone amorosa.

Mittenti e destinatari, cui si allude con delle perifrasi che paiono epiteti esornativi e informano dell'*argumentum* poi sviluppato nel testo, sono personaggi anonimi, perché essi

³ La *princeps* fu stampata a Venezia: M. Costa, *Lettere amorose della signora Margherita Costa romana dedicate al serenissimo prencipe Gio. Carlo di Toscana, generalissimo del mare*, Venezia, s.t., 1639.

rappresentano, nella visione scenica e teatrale sottesa al testo, quasi delle maschere fisse. Le lettere sono introdotte da piccole rubriche che esplicitano sommariamente i contenuti dei *corpora*. Il libro non è però un manuale d'amore, come il titolo lascerebbe intendere. Una leggerezza, che si fa ironico e garbato sarcasmo, aleggia sul sentimento amoroso, che resta, nella consapevolezza dell'autrice, tema adatto al puro *divertissement* letterario. Gli innamorati di questa *comédie humaine* sono un muto ed una sorda, un avaro ed una cortigiana spendacciona o ancora un *amante malfranciosato* ed una *donna rognosa*; un nano ed una bella donna: tutte le relazioni sono inficiate dalla commedia degli equivoci che tende a risolvere il fraintendimento tra gli amanti con qualche grottesca *boutade* o con un sorriso chiarificatore.

Il libro stampato nel 1639, a Venezia, s'intitolava *Lettere amoroze della Signora Margherita Costa Romana dedicate al Serenissimo Principe Gio Carlo di Toscana Generalissimo del Mare* e si apriva con una dedica dell'*Autora* al suo protettore, in ottave, il metro narrativo del *Furioso* e della *Liberata*:

Sul lido della speme un giorno assisa
mi querelava con gli avversi venti,
e diceva: Ah da me lunge è divisa
l'aura vaga de' floridi contenti;
nel suo fiorire è la speranza uccisa,
e congiunta a i piacer provo i tormenti:
e, dove di virtude il fior s'avanza,
è spento il vago fior di mia speranza.

Udimmi l'Arno, che trecciato il crine
porta di verdeggianti, eterni allori;
e disse: Al duolo tuo poni homai fine,
e 'l fremito addolcisci de' martori.
Non sempre ha 'l prato lacrimose brine,
nè languiscon negli horti aridi i fiori.
Dopo l'horror del crudo verno suole
a noi tornar più diletto Sole (Costa, 1639: 5).

Attraverso la *personificatio*, l'Arno predice alla poetessa l'imminente arrivo della primavera del cuore, che saprà dettarle versi e promesse d'amore, da vergare su "candide carte", il teatro puro di una contesa inderogabile tra Venere e Marte, nella quale

Margherita Costa vuole conquistar per sé la palma della vittoria. È già evidente, in questa dedica, anche la struttura del testo, che mescolerà gioia e dolore, “scherzi” e “cordogli”, servendosi di tutta la variegata scala cromatica d’Amore:

E quante l’arti son varie in Amore,
Tutte spiegai ne’ sospirosi fogli;
si c’hor gioia recano, ed hor dolore,
ed hora a misti in un scherzi, e cordogli.
E carmi v’aggiungea, ch’eran del core
messagi nati a distemprar gli scogli
degl’animi malvagi, ed indurati,
o contr’altri irritar l’ire dei Fati (Costa, 1639: 7).

I versi successivi recitano le lodi del dedicatario, secondo una prassi consolidata nel metro dell’ottava a partire dal poema cavalleresco cinquecentesco, da cui si prende a prestito la costruzione dell’invitta figura marziale, cui si chiede di “contagiare” i versi per garantire loro il buon successo e favorirne la diffusione. Ancora in ottave segue l’avvertimento ai lettori, che esordisce con la topica *excusatio non petita*, quasi una *captatio benevolentiae* per il “rozzo inchiostro” che ardisce di scrivere del “più soave ardore”, grazie alla protezione di Venere e di suo figlio Amore. L’Avvertimento si chiude con una singolare Protesta, in cui sono chiamati a raccolta, in un’*accumulatio* apparentemente sinonimica, ma in realtà volta a costruire un *climax* ascendente, la Fortuna e il Destino, Dio e le Stelle, il Cielo e la Sorte, gli Angeli e i Numi: questo improvvisato Pantheon proteggerà la poetessa e difenderà i versi da “ogni mal detto”, attribuendone la responsabilità al “poetico furore” e non al suo “defetto”. L’avantesto si arricchisce ancora degli abituali sonetti in lode della poetessa, composti, oltre che dai citati Incogniti, Adimari e Roncone, da due anonimi poeti, uno spagnolo ed un portoghese, e da don Alfonso Oviedo Spinosa.

L’epistolario fittizio si apre, inaugurando uno schema chiasmico sempre ripetuto poi all’interno dell’opera, con la lettera di un anonimo “Amante di sdegno all’infedeltà della sua Donna”:

Truffatrice crudel d'ogni mio bene.

Così, così si fa? così si tradisce chi ben ama? Così si vilipende la mia fede? così s'oltraggia la mia servitude? così si disprezza l'amor mio? oh ingrata? oh mancatrice? oh disleal Tiranna è questo il pago, che rendi a' miei patimenti? è questa la mercede, che doni a' miei martiri? è questo il riconoscimento che porgi alle mie pene? tradirmi? ingannarmi? far parte ad altro Amante delle mie gioie? oh, Amore, e come sostenti sì iniquo mostro sotto il tuo giusto impero? Costei s'annida nel tuo pietoso nido? a Costei permetti l'aura del tuo potere? a sì perfida Donna concedi il possesso di tanta bel/lezza? a simil Alma s'ammette il tiranneggiar mill'Alme? a tal Cuore si cede l'Impero di mille cuori? oh Cielo, oh ingiusto destino, e dove si vide mai, ch'un spirito, ch'a tutto il Mondo fà guerra, in tanta pace ne viva? tu mostro di Beldate, mostro d'ingratitude? tu specchio di leggiadria, specchio di tradimenti? tu nido di dolcezza, nido d'amaritudine? tu esempio di meritati honori, esempio d'ogni perfidia? oh ingrata, e come t'usurpi tali pregi? come ti vesti tali venture? ah che non conosciuta, altri ti stima. Io nò, che fatto accorto de' tuoi inganni, sarò tromba loquace de' tuoi mancamenti, esporrò con mille lingue i tuoi biasimi, e viva fama vivrommi de' tuoi vilipendij; ne' quali sommersa lascio, che ad altri impari a trar de' fiori tuoi l'ascosa spina.

Di te, che m'hai tradito (Costa, 1639: 16-17).

L'*explicit* della lettera funge da *inventio* dell'intero schema, costituito dalla lettera dell'amante, dal sonetto o madrigale che traducono in versi la prosa precedente, dalla risposta del secondo attante col corrispettivo sonetto, dalla nuova lettera dell'amante seguita dal componimento in versi, l'ultima risposta del secondo attante con relativa chiosa poetica. Il primo gruppo di lettere e versi racconta di un amante che, tradito dalla sua donna, lamenta tutto il proprio sofferto risentimento e, pur volendo inveire contro di lei, riesce invece soltanto a dichiararle, in stile tragico, il proprio amore ferito. La donna si protesterà innocente, ma egli ribatterà d'aver saputo che, negandosi a lui, si è invece concessa ad un altro "l'altr'ieri". Il contrasto si risolverà con la vittoria di lei, come in tutte le *Lettere amorose* di Margherita Costa, che sono, per questa via, un libro senza dubbio femminista; la donna ha sempre ragione, nella realtà come nei versi, sui quali varrà la pena soffermarsi:

Quella, che se t'offese il morir brama

Sonetto

Misera, ohime, che sento, oh Dio, che veggio!

Qual fiera nube ogni mio giorno oscura?

Chi turba all'ardor mio la vaga arsura?

Qual duol m'offende, che nel duol vaneggio?

Lassa, qual pena al mio penar pareggio?

Qual fé la fede mia non assicura?

Qual nume mi soprasta mia ventura?

Com'erro, e del mio error tardi m'avegio?

Io t'offesi, Crudele, io disleale,

Mentij la fede, e simulai l'affetto,

e al tuo lieto gioir tarpate ho l'ale?

Oh maledetto Amore, e'l suo diletto,

maledetto di lui l'aurato strale

e maledetto il dì, che m'arse il petto (Costa, 1639: 20).

Il sonetto è evidentemente teatrale. La donna sta mettendo in scena il proprio disdegnoso diniego. Chi abbia una certa dimestichezza con le raccolte di canovacci della commedia cinquecentesca *all'improvvisa*, per esempio, *Il Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611), repertorio dei più noti canovacci interpretati dalla *divina* Isabella Andreini, non fatterà a riconoscere nello schema costiano (doppia coppia di lettere e doppia coppia di componimenti), la traduzione letteraria di un canovaccio o, se si vuole, un primo tentativo di offrire una sorta di elegante copione a chi intenda mettere in scena la *favola* dell'amante tradito da una donna bugiarda. Occorre aggiungere che l'originalità di lettere e versi, la distanza stilistica tra le *parti maschili* e quelle *femminili* sono anche il tentativo di affrancare i protagonisti dal *tòpos* della *masque*, nel quale l'*improvvisa* tardo cinquecentesca ha trasformato il *Primo Innamorato* e la *Prima Innamorata*. Lo dimostrano le numerose rivendicazioni di parità di genere che informano lettere e versi femminili. Si legga ad esempio la lettera di una "Donna innamorata al suo amante":

Assoluto Signor della mia vita

Pur troppo conosco, Idolo del Cuor mio, che ad onta del mio destino, senza riguardo del mio sesso, lacerando la fama della

femminile honestàde, a voi vengo d'avanti con questo picciolo parto de' miei non leciti desirj: ma che posso far io? se Idolatra della vostra bellezza non come Donna, ma come Amante scrivo? arsi al primo lampeggiar de' vostri sguardi; e non sì tosto scrosi nelle vostre dolcissime labbra il maestoso riso, ch'inanimita ad amarvi, a voi tutta mi diedi; [...] (Costa, 1639: 30).

La donna rivendica per sé modi dell'amore tipicamente maschili, fa riferimento all'impellenza dei desideri, alla loro non liceità e s'innamora dell'uomo come l'uomo s'innamora della donna: attraverso gli occhi e le labbra. Sembra, talvolta, di ritrovare le atmosfere dell'epistolario e delle *Rime* di Veronica Franco. L'intonazione *gender*, per così dire, infine, trionfa nel gruppo di lettere e versi che una "Bella Donna" indirizza ad un "Nano":

Picciolo vaso de' miei gran martiri.

È possibile, vezzosetto mio bello, che nel tuo picciol seno s'annidi sì picciolo Cuore? e come tanto temi? di che tanto paventi? non vedi mio scherzo amoroso, che quando anche la fortuna portasse, che scoperte le mie fiamme, d'altri fossimo all'improvviso assaliti, sì picciolo luogo mi chiede il tuo leggiadretto corpo per sua sicurezza, che in ogni poco riposto salvo ti terrei; e quando d'altro posto fosse priva, sotto le proprie falde tacito t'asconderei; talché, mio vago Cupido, che a sua sembianza tua picciolezza adoro; ti prego, che fatto ardito dall'ardente mia brama ti compiacci d'esporti tra le mie gioie al non evidente pericolo; lascia mia Stilla d'ambrosia soave, ch'alla tua picciola vena renda meno anelanti l'anelanti mie labbia? permettimi, usignuolo mio bello, ch'alla soave canna della tua picciola voce inesti il gran flato de' miei sospiri? ammettimi dalle vaghe piume il rassettato volo nel mio capace seno? concedemi, che nel tuo poco moto il moto de' miei gran moti fortunata mi goda? lascia, lascia i timori, pazzarello, che sei, ch'a Donna mai viene meno artificioso effetto (Costa, 1639: 201-202).

Il testo è retoricamente assai assortito: metafora, paronomasia, polittoto, bisticcio, annominazione, preterizione e figura etimologica, serie anaforiche. Il discorso è chiasmaticamente impostato per giocare, sul piano morfologico, con i concetti di grandezza: il "picciolo"

corpo dell'uomo può essere accolto in un "picciolo luogo", ma la "picciola voce" suscita "gran flato" di sospiri.

Il tono deve farsi parodico per la spiccata allusività del testo – che è di una donna! –, costruito su una sapiente trama di metafore a sfondo sessuale, erotico. I versi sono anche più interessanti in tal senso. Esaminiamo prima il madrigale che versifica il contenuto della prosa precedente:

Quella ch'il poco tuo col suo fa pago
Se tu picciolo sei,
io di picciola fama
appago la mia brama,
e dove manchi tu, compirò io
almeno col desio;
e se tu scarto sei a mia misura,
non mai poco gioir fu gran sventura (Costa, 1639: 203).

La scelta del metro di piccola estensione, il madrigale, è funzionale da parte della donna a fugare i timori del Nano; egli non deve sentirsi inferiore a lei, che usa il madrigale, dunque, quasi come una professione di umiltà, a cui si contrapporrà il sonetto, metro più alto per tradizione, del Nano:

Quello che, quanto può, tutto vi dona
Tale, qual io mi sono, a voi mi dono,
e sotto il vostro fren calzo lo sprone;
non sono Ganimede o 'l bello Adone
né Marte nell'ardir nell'opre sono:
Se da voi mia scarsezza avrà perdono,
e se 'l volere al poco non s'oppono;
se non picciolo parvi il mio bastone,
d'attenervi su quel mi stimo buono.
In un pigmeo non è cuor di gigante
né forza saracina in me s'annida,
ma son, se non Margutte, almen Morgante.
La mia picciola antenna altrui disfida
a far prova in amor d'ogni altro amante,
ch'il sen non dice il ver, la fama grida (Costa, 1639: 205).

Anche in questo caso il discorso poetico è interamente giocato sull'allusività, che si esprime attraverso una scelta semantica

soggiogata dall'idea di misura: il dono del Nano è totale, nel tentativo di supplire alla "scarszza"; egli è pur sempre un "pigmeo" e nel cuore di un pigmeo non può certo annidarsi un gigante. Alla semplicità leggera, tutta desiderio e vacuità del madrigale della donna, si contrappone la sintassi sovrabbondante del Nano; nei suoi versi passiamo dal piano del *mythos* a quello dell'*èpos*: da Ganimede, Adone e Marte a Margutte e Morgante. L'immediato risvolto della situazione testuale lirica è la considerazione della superiorità intellettuale dell'uomo, sottolineata ulteriormente dalla risposta lirica della donna, dopo la consueta lettera in prosa. Sebbene, infatti, la Bella donna risponda questa volta con un sonetto, lo farà dimostrando di non essere all'altezza del metro usato, poiché si limiterà a riprodurre, adattandolo al proprio uso, il testo del Nano. "Tal, quale io mi sono, a voi mi dono" diventa "M'è caro, anima mia, il picciol dono"; "se da voi mia scarszza avrà perdono" diventa "A tua scarszza liberale sono" e così di seguito:

Quella che solo in voi frui sue gioie
 M'è caro, anima mia, il picciol dono
 del tuo disciolto fren sotto il mio sprone:
 lunge Ganimede ed ogni Adone,
 e solo al tuo spronar di me fo dono.
 A tua scarszza liberale io sono,
 e 'l molto al poco tuo da me s'opponne,
 né picciolo al mio seno è 'l tuo bastone,
 ma il tuo sostegno al mio cadere è buono.
 Tu non pigmeo, mio sol, ma di gigante
 altero cuore in picciol sen s'annida,
 e in Margutte rinchiudi alma Morgante.
 La tua picciolitate altrui disfida
 a far prove in amor di grande amante,
 e l'opra in me della tua fama grida (Costa, 1639: 207-208).

Prevedibilmente l'ultima replica del Nano è un madrigale, che risponde *tout court* al primo madrigale della Bella Donna. Il chiasmo è, così, perfettamente, compiuto. Anche in questo caso, come in quasi tutti i luoghi omologhi del testo, la cortese *tenzon* si chiude, tornando al suo *incipit*. Il nano le scrive:

Se mia, mia vita sei,
e sol da te si brama
la mia picciola fama,
e dove manchi tu
supplir debb'io
col sodo mio desio:
siano tue voglie liete e sia mia cura
con poco acqua smorzar tua grande arsura (Costa, 1639: 209-210).

È evidente che il gioco sia finito. Il Nano, sulla scena dell'immaginata *favola rappresentativa* che sta nel tessuto delle *Lettere amorose*, ha affascinato, con la sua ironia allusiva, il pubblico che la Bella Donna, trionfante nella sua libera spregiudicatezza, ha fatto ridere. L'Autora ha trasformato le sue maschere di scena in personaggi, sottraendole alla rigidità dei canovacci dell'*improvvisa*. Senza dubbio, nello spazio del prosimetro costiano, la donna ha vinto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2005). *“L'una et l'altra chiave”*. *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. T. Crivelli, G. Nicoli e M. Santi (a cura di). Atti del Convegno internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004). Roma: Salerno Editrice.
- AA.VV. (2006). *A Literary Nun in Baroque Venice*. E. Weaver (a cura di). Atti del Convegno, Chicago Humanities Institute, The University of Chicago (18-19 aprile 1997). Ravenna: Longo.
- Altieri Biagi, M. L. (1980). *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli.
- Bergalli, L. (1726). *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, II (pp. 149-154). Venezia: Appresso Antonio Mora.
- Bianchi, D. (1924). Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa. *Rassegna critica della letteratura italiana*, XXIX, pp. 1-31 e 187-203.
- Bianchi, S. (2013). *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*. Manziana: Vecchiarelli.
- Calitti, F. (1998). Veronica Franco. *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, pp. 209-213.
- Capucci, M. (1984). Margherita Costa. *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 30, *ad vocem*.

- Carandini, S. (2002). Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu e la legittimazione della scena in Francia nel primo '600. In B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini (a cura di), *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini* (pp. 81-92). Roma: Bulzoni.
- Cedrati, C. (2009). Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico. In C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'ADI (Roma, 17-20 settembre 2008). Redazione elettronica di E. Bartoli. Roma: Dipartimento di Italianistica e Spettacolo.
- Chemello, A. (1999). Il codice epistolare femminile. Lettere, "libri di lettere" e letterate nel Cinquecento. In G. Zarri (a cura di), *Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia sec. XV- XVIII* (pp. 38-42). Roma: Viella.
- Conti Odorisio, G. (1979). *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, con prefazione di I. Magli. Roma: Bulzoni.
- Costa, M. (1930). Poesie. In J. De Blasi, *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800* (pp. 334-336). Firenze: Nemi.
- Costa-Zalesow, N. (2010). Una poesia femminista del 1672 anonima da attribuire a Margherita Costa. *Esperienze letterarie*, 4, pp. 79-85.
- De Bellis, D. (2000). Attacking Sumptuary Laws in Seicento Venice: Arcangela Tarabotti. In L. Panizza (a cura di), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*. Oxford: Legenda.
- De Liso, D. (2018). Francesco Buoninsegni e Suor Arcangela Tarabotti nella querelle des femmes. In M. Arriaga *et al.* (a cura di), *Debating the querelle des femmes. Literature, Theatre and Education* (pp. 235-248). Szczecin: Volumina.pl.
- De Liso, D. (2019a). Tra le scritture femminili del Seicento: prime indagini. In "Tutto ti serve di libro". *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, vol. I, (pp. 460-474). Lecce: Argo.
- De Liso, D. (2019b). Veronica Franco, poetessa meretrice, per un "umanesimo" al femminile. In V. González Martín, C. Aramburu Sánchez, N. Florio e G. di Santo (a cura di), *La aportación de la mujer en la construcción, deconstrucción y redefinición del humanismo* (pp. 35-47). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- De Liso, D. (2019c). Isabella e la sua Pazzia (1589). La Andreini tra i Gelosi. *Rivista di Letteratura teatrale*, 12, 2019, pp. 17-25.
- Diberti Leigh, M. (1988) *Veronica Franco. Donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*. Ivrea: Priuli e Verlucca.
- Doglio, M. L. (1993). Scrittura e “offizio di parole” nelle “Lettere familiari” di Veronica Franco. In M. L. Doglio, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento* (pp. 33-48). Roma: Bulzoni.
- Dorigatti, M. (2014). Nota introduttiva a Isabella Andreini. In M. Farnetti e L. Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento* (pp. 326-338). Roma: Iacobelli.
- Favretti, E. (1992). *Rime e lettere di Veronica Franco*. In E. Favretti, *Figure e fatti del Cinquecento veneto* (pp. 71-95). Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Ferrone, S. (1986). Nota biobibliografica. In *Commedie dell’arte*, vol. II (pp. 235-238). Milano: Mursia.
- Fiaschini, F. (2002). Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi, Lemene. In S. Albonico (a cura di), “*Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*”. *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola* (pp. 308-318). Pavia: Cardano.
- Genovese, G. (2002). “Per sghignazzarmi del mondo”. La lettera faceta nel Cinquecento. *Filologia e Critica*, XXVII, pp. 206-257.
- Genovese, G. (2006). “Alla libreria del Calderone”. Testo e paratesto nei *Pistolotti amorosi* di Anton Francesco Doni. *Filologia e Critica*, XXXI, pp. 200-230.
- Giachino, L. (2001). Dall’effimero teatrale alla quète dell’immortalità. Le Rime di Isabella Andreini, *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVIII, 584, pp. 530-552.
- Grassi, L. (2013). *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna: I libri di Emil.
- Guidi, E. M. (2010). L’intellettuale possesso del proprio corpo. Un esempio: Veronica Franco. In L. Pacelli, M. F. Papi e F. Pierangeli (a cura di), *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana* (pp. 213-219). Matelica: Hacca.
- Kennedy Ray, M. (2009). The Courtesan’s Voice: Veronica Franco’s “Lettere familiari”. In M. Kennedy Ray, *Writing Gender in Women’s Letter Collections of the Italian Renaissance* (pp. 123-155). Toronto: University of Toronto Press.

- Jones, A. R. (1986). *City Women and Their Audiences: Louise Labé and Veronica Franco*. In M. W. Ferguson, M. Quilligan e N. J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (pp. 299-316). Chicago: University of Chicago Press.
- Jones, A. R. (1990). *Eros Equalized: Literary Cross-Dressing and the Defense of Women in Louise Labé and Veronica Franco*. In *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620* (pp. 155-200). Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Land, N. E. (2003). *Veronica Franco, Tintoretto, and Narcissus. Source: Notes in the History of Art*, XXII, 2, pp. 25-28.
- Manca, V. (2016). *Da donna di piacere a donna di lettere: la retorica epistolare al servizio del discorso proto-femminista di Veronica Franco*. *Il Campiello. Revue électronique Jeunes chercheurs d'études vinitiennes*, 1, pp. 63-87.
- Medioli, F. (2003). *Arcangela Tarabotti's reliability about herself: Publication and self-representation (together with a small collection of previously unpublished letters)*. *The Italianist*, 23, I, pp. 54-101.
- Migiel, M. (1994). *Veronica Franco in Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (pp. 138-144). R. Russell (a cura di). Westport: Greenwood Press.
- Milani, M. (1985). *L'incanto di Veronica Franco*. *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXII, 518, pp. 250-263.
- Molinari, C. (1983). *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua Pazzia*. In *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, vol. II (pp. 565-73). Atti del Convegno internazionale di Studi (9-14 giugno 1980). Firenze: Olschki.
- Morandini, G. (2002). *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*. Genova: Marietti.
- Palumbo, V. (2011). *Veronica Franco. La cortigiana poetessa*. Villorba: Anordest.
- Parabosco, G. (1545). *Lettere amorose*. Venezia: G. Giolito de' Ferrari.
- Perocco, D. (2003). *Isabella Andreini ossia: il teatro non è ianua diabuli*, in *Donne e teatro* (pp. 19-40). D. Perocco (a cura di). Venezia: Ca' Foscari.

- Perocco, D. (2006). Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco. In L. Pertile, R. A. Syska-Lamparska e A. Oldcorn (a cura di), *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido* (pp. 89-98). Ravenna: Longo.
- Perocco, D. (2007). *Franco, Veronica*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England* (pp. 153-157). D. Robin, A. R. Larsen e C. Levin (a cura di). Santa Barbara: Abc- Clio.
- Perocco, D. (2008). Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini. In S. Morando (a cura di), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca* (pp. 87-111). Venezia: Marsilio.
- Piantoni, L. (2017). *L'epistolario amoroso di Margherita Costa*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio e E. Pietrobon (a cura di), Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015). Roma: Adi editore.
- Pieri, M. (1995). *L'indice in scena: argomenti, canovacci, generici*, in *Fabula in tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*. C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi (a cura di), Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994). Spoleto: Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, pp. 191-227.
- Regazzo-Thoms, S. (2001). Una cortigiana intellettuale: Veronica Franco. In D. Hoeges (a cura di), *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterin- Malerin- Komponistin- Herrscherin- Mazarin- Ordensgründerin- Kurtisane* (pp. 183-211). Francoforte sul Meno: Peter Lang.
- Rigolot, F. (2003). Montaigne et Veronica Franco: de la courtisane à la femme de lettres. *Montaigne Studies*, XV, 1-2, pp. 117-130.
- Rosenthal, M. (1992). *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Seventeenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago press.
- Rubin Vazquez de Parga, I. (2009). Veronica Franco y su "tenzone" con Maffio Venier. *Destiempos*, IV(19), pp. 28-40.
- Scala, F. (1976). *Il teatro delle favole rappresentative* (1611). F. Marotti (a cura di). 2 voll. Milano: Il Polifilo.

- Scheffer, R. (2007). Identità poetiche tra petrarchismo e antipetrarchismo: l'esempio di Gaspara Stampa e Veronica Franco. In A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di Studi, Urbino- Sassocorvaro (9-11 novembre 2006). Manziana: Vecchiarelli.
- Schiavon, A. (1991). Veronica Franco. In A. Arslan, A. Chemello e G. Pizzamiglio, *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento* (pp. 46-48). Milano: Eidos.
- Soglia, N. (2014). Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità. In B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell'Italianistica: ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII Congresso dell'Adi (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013). Roma: Adi Editore.
- Tarabotti, A. (1990). *L'inferno monacale*. F. Mediolani (a cura di). Torino: Rosenberg e Sellier.
- Taviani, F. (1984). Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità. *Paragone Letteratura*, XXXV, pp. 3-76.
- Tessari, R. (1988). Sotto il segno di Giano: la Commedia dell'Arte di Francesco e Isabella Andreini. In C. Cairns (a cura di), *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo* (pp. 1-34). Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Tessari, R. (1988). O diva, o "Etable à tous chevaux". L'ultimo viaggio di Isabella Andreini. *Il castello di Elsinore*, I(2), pp. 20-32.
- Vazzoler, F. (1991). Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo. *Teatro e storia*, VI, 2, pp. 305-334.
- Vazzoler, F. (1992). Le pastorali dei Comici dell'arte: La Mirtilla di Isabella Andreini. In M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento* (pp. 281-299). Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.
- Zanette, E. (1960). *Suor Arcangela Tarabotti monaca del Seicento veneziano*. Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Zorzi, A. (1993). *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*. Milano: Rizzoli.

LA DONNA-IPOTESI DI ROSA ROSÀ A HYPOTHESIS OF WOMAN BY ROSA ROSÀ

Laura DE LISO

Universidad de Sevilla

RIASSUNTO

Edith von Haynau, in arte Rosa Rosà, è stata, come molte scrittrici a lei contemporanee, per anni dimenticata dalla critica letteraria. Vicina, senza esserne schiava, agli ambienti futuristi si dedica durante la sua vita all'arte, alla letteratura e al giornalismo. Donna versatile e curiosissima, si inserisce, apportando un notevole contributo ideologico, nella *querelle des femmes* di inizio secolo: Filippo Tommaso Marinetti nel 1916 dava alle stampe *Come si seducono le donne*, uno dei suoi libri di maggior successo, in cui, come il titolo preannuncia, non mancano riferimenti profondamente sessisti. La von Haynau, risponde al *tombeur des femmes* futurista con il primo racconto fantascientifico italiano: *Una donna con tre anime*, in cui semina spunti per una futuristica, seppur lacerata, donna moderna, fornendoci la sua personalissima e affascinante *ipotesi di donna*.

Parole chiave: donna, femminismo, futurismo, Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*.

ABSTRACT

Edith von Haynau, alias Rosa Rosà, has been, like many women writers contemporary to her, for years forgotten by literary criticism. She was very close to futurist circles and she devoted all her life to literature and journalism. A versatile and curious woman, she gave a notable ideological contribution to the *querelle de femmes* of the beginning of the century: Filippo Tommaso Marinetti published in 1916 *How women are seduced*, one of his most successful books, in which, as the title announced, there were in fact profoundly sexist references. Edith, who had by then adopted the pseudonym of Rosa Rosà, replied to the futurist *tombeur des femmes* with the first Italian science fiction story: *A woman with three souls*, in which she sowed the cues for a

futuristic, although torn, modern woman, showing us her very personal and fascinating *hypothesis of woman*.

Keywords: woman, feminism, Futurism, Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*.

1. CENNI BIOGRAFICI

Edith Von Haynau, in arte Rosa Rosà, è stata per molti anni dimenticata dalla critica letteraria e dai lettori, oscurata, probabilmente, da figure femminili più incisive dal punto di vista letterario, più spregiudicate e rivoluzionarie nella vita privata. Eppure, la sua biografia è molto intensa, cominciata in gelida terra asburgica e trascorsa fino alla morte in un'Italia sconvolta dai mutamenti del secondo dopoguerra.

A partire dal suo arrivo in Italia si affermerà come innovativa e originale illustratrice, come giornalista e come scrittrice. Si unirà alla corrente futurista, partecipando al movimento in un modo tutto suo, senza mai diventarne servitrice.

Nasce nel 1884 a Vienna da una tradizionalissima famiglia aristocratica vicina all'ambiente imperiale. Suo zio, Julius Jacob von Haynau, era il terribile braccio destro di Radetsky, passato alla storia come la *iena di Brescia* in seguito alla sanguinosa repressione del 1849. Edith per volere della famiglia non frequenterà la scuola pubblica ma sarà educata, secondo l'uso del tempo, da precettori privati. Trascorse l'infanzia in solitudine e questo, forse, la spingerà a coltivare la sua fervida immaginazione e la passione per la lettura e il disegno, propensione, quest'ultima, che la porterà, opponendosi con fierezza al volere familiare, a iscriversi alla Scuola d'Arte di Vienna. Qui la giovane Edith avrà modo di soddisfare la sua intelligenza curiosa e creativa, e al contempo studierà con determinazione l'arte, la pittura e l'archeologia. Sono gli anni in cui Vienna è una delle capitali della *belle époque*, ricca di stimoli e fermento culturale: se il biennio di Accademia forgerà il suo stile e la sua tempra artistica, è altresì vero che la sua personalità, il suo rigore e la determinazione nel restare sempre fedele alla sua indipendenza e alla sua libertà di pensiero resteranno immutati. Nonostante la ribellione alle rigide tradizioni familiari Edith non può essere

definita una rivoluzionaria agguerrita: le sue battaglie non assumeranno mai toni scabrosi, mitigate, forse, dai geni di famiglia e dall'educazione austera e asciutta.

A 23 anni, durante una crociera a Capo Nord, Edith conosce l'italiano Ulrico Arnaldi¹ che sposerà l'anno seguente. Ulrico è molto diverso da lei: scrittore e giornalista genovese, ama la mondanità e il gioco d'azzardo. Vicino agli ambienti futuristi più per moda che per fede, scrive su alcuni giornali senza incidere, pratica qualche sport senza eccellere: insomma, un uomo piccolo in confronto alla grande personalità della giovane moglie. Eppure le cose, almeno in un primo periodo, sembrano funzionare, visto che i due avranno quattro figli nel giro di pochi anni.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, Ulrico viene chiamato al fronte e Edith invece di piangerne l'assenza sembra rinascere a nuova vita buttandosi a capofitto nelle sue passioni: il disegno, la letteratura e il giornalismo.

2. GLI ESORDI FUTURISTI

Sarà in questo periodo di estrema vitalità artistica che deciderà di usare uno pseudonimo. Molte le suggestioni riguardo la scelta del nome Rosa Rosà, così musicale, così futurista nel gioco di assonanze: nulla di certo, ma sembra che l'omaggio sia ad un paesino veneto, Rosà, vicino a Bassano del Grappa, austriaco fino al 1866, anno in cui il Veneto entrerà a far parte del Regno d'Italia².

Inizia una solida e molto rispettosa amicizia con il vate futurista Marinetti e, contemporaneamente, si unirà alla "pattuglia azzurra", il gruppo capeggiato da Corra, Ginna e Carli a cui negli anni successivi si unirono numerosi altri giovani futuristi³. Saranno

¹ Ulrico Arnaldi nasce a Genova nel 1878. Dopo la laurea in Giurisprudenza si dedica al giornalismo scrivendo per *La Tribuna*. Sua grande passione fu la scherma, sport che, per qualche anno, gli regalò una certa notorietà in ambito nazionale e internazionale. Si avvicinerà al futurismo grazie all'influenza della moglie Edith ma non vi aderirà mai ufficialmente. Il suo unico, discreto successo editoriale è *Il ritorno dei mariti* del 1919.

² Cfr. Carpi (2009: 632-634); Vittori (2001); Verdone (1990).

³ Verdone nella sua introduzione al libro di Giuliani su Mario Carli scrive: "Che cos'era la «pattuglia azzurra»? [...]. Si trattava di Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini (cioè Bruno Corra e Arnaldo Ginna), Mario Carli, Emilio Settimelli, Remo Chiti, che avevano fatto le loro prime armi letterarie nei periodici fiorentini

proprio loro a fondare *L'Italia Futurista*, il giornale che darà voce e spazio al talento di Edith come disegnatrice e giornalista⁴.

Il giornale è, tra le altre cose, portavoce delle mirabolanti imprese belliche e amorose di Marinetti, nonché delle sue pubblicazioni editoriali. Per decine di numeri si susseguono gli annunci relativi all'imminente uscita del libro del secolo, anzi del romanzo definitivo della letteratura italiana *Come si seducono le donne*⁵. Settimelli lo definisce libro *guerresco e documento umano*

Il Centauro, La Rivista, La Difesa dell'arte, e cui, all'epoca di *L'Italia futurista*, si aggiunsero Maria Ginanni (direttrice delle edizioni del periodico), Irma Valeria, Antonio Bruno, Alberto Maurizio, Neri Nannetti, lo stesso Franchi e Ugo Tommei. *La pattuglia* si allargò anche ai pittori: primi fra tutti Primo Conti e Rosa Rosà, illustratrice di alcuni lavori di Corra e di Mario Carli (*Notti filtrate*, a fianco dello stesso Ginna. Perché "azzurra"? Ho tentato di spiegarlo nell'intervento al Convegno del Vieusseux, poi ripreso dal mio *Diario parafuturista* (Lucarini, Roma, 1990): "Forse perché lo slancio adolescente che ritma il cuore di questi artisti ha «la gioia di lasciarsi andare nella rete azzurra di tante formule ricreate», come scrive Primo Conti nelle *Imbottigliature* (1917); al quale, dunque, si potrebbe per ora riconoscere la prima utilizzazione, nello stesso senso, dell'aggettivo. O perché «l'anima è azzurra come il cielo», come dirà Remo Chiti; o perché l'azzurro e il turchino li ritrovi più volte nelle prose e nei poemi di Raffaello Franchi, che dapprima si firma *futurista*, e di Enrico Cavacchioli (*Le ranocchie turchine*); e di Paolo Buzzi, che pubblica con lo stesso gruppo, passato dalle edizioni di *L'Italia futurista* a Facchi di Milano, *La luminaria azzurra*; e di Palazzeschi che dice di Rosai: è «azzurro». E poco lontana, ma precedente, c'è un'altra avanguardia: quella espressionista di *Blaue Reiter*: Il Cavaliere azzurro. Ma «azzurro» – che era anche il colore preferito da Mallarmé – sta presso i rappresentanti più giovani del *futurismo fiorentino* nel senso di puro e leggero, nelle negazioni come nei vagabondaggi attraverso l'aria e le cose. Dirà più tardi Yvan Goll nella *Chaplinade*: «Charlot scrive poemi azzurri». E non a caso le lettere della copertina di *Notti filtrate* e le illustrazioni di Rosa Rosà sono stampate in azzurro!

⁴ Rosa Rosà illustrerà i libri di Bruno Corra, *Sam Dunn è morto e Madrigali e grotteschi*, le *Notti Filtrate*, di Mario Carli, *Le locomotive con le calze* di Arnaldo Ginna e una raccolta di favole del XII secolo a cura di Ernst Roenau, *Das Persische Papageienbuch*. Partecipa alla Grande esposizione futurista del 1919 e alla Grande esposizione futurista internazionale di Berlino del 1920. Negli anni '20 lavora per il periodico *La donna*. Alcune sue opere sono state esposte nel 2015 in occasione della mostra *La grande madre* curata da Massimiliano Gioni.

⁵ Il più grande successo editoriale di F. T. Marinetti fu scritto, anzi dettato all'amico Bruno Corra, in un periodo di convalescenza per le ferite riportate al fronte. Il libro controverso fu censurato per i contenuti espliciti e, più probabilmente, per la visione futurista della nuova donna, non più fuscello alla mercé di seduttori più o meno virili, ma ella stessa disinibita predatrice. Nel 1920

di prima importanza (Settimelli, 1917: 1), i toni sono decisamente eccitati e altisonanti:

[...] il libro è altamente igienico ed è legato intimamente alla guerra. Marinetti, narrando le sue lunghe esperienze nel campo femminile dimostra la MECCANICITA della seduzione. Distrugge le idee dell'amore UNICO e della donna UNICA, dà un grande colpo al sentimentalismo romantico, mette la donna nel suo vero valore di meraviglioso animale e di forte aiuto all'uomo, la esorta alle più grandi ed elettriche cose [...] (Settimelli, 1917: 1).

Il libro esce in un momento di grande fermento sulla questione femminile: le donne non chiedono solo il voto o l'uguaglianza in campo lavorativo ma di riconsiderare il loro ruolo in quanto donne, mogli e madri.

Nel 1912 Valentine de Saint-Point⁶ pubblica il *Manifesto della donna futurista* in cui delinea la figura di una donna indipendente, forte e libera da qualunque costrizione sociale e psicologica.

Il movimento futurista, uomini e donne compresi, contribuisce notevolmente al dibattito con convinzioni e conclusioni spesso in netto contrasto tra loro. *Come si seducono le donne* è un libro godibile e, come Corra e Settimelli affermano, divertentissimo per il lettore odierno. Marinetti si profonde in prodezze linguistiche, in descrizioni succulente di amplessi e civetterie e in bellissimi e puntuali ritratti di donne:

Voler essere bella vale molto più che qualsiasi splendore fisico. Nella mia vasta esplorazione eroticosentimentale ho sempre ricercato i corpi intelligenti, continuamente armati da un vigilante e mascherato desiderio di piacere. Le donne che trascinano in giro una bellezza cosiddetta *naturale*, sono profondamente ridicole, noiose, e inconcludenti nel piacere. L'intelligenza del corpo non si

Sonzogno pubblicò un'edizione arricchita di cinque capitoli dal titolo: *Come si seducono le donne... e si tradiscono gli uomini*.

⁶ Anne Jeanne Valentine Marianne Desglands de Cessiat Vercell (Lione, 1875 – Il Cairo, 1953) è tra le protagoniste della scena culturale e letteraria della Parigi di inizio secolo. Sperimentò tutte le arti, bella, affascinante e spregiudicata, fu la musa ispiratrice (e talvolta amante) di numerosi artisti del suo tempo. Durante la sua fase futurista (ammiratissima da F.T. Marinetti) pubblicò *Il Manifesto della donna futurista* (1912) e *Il Manifesto della lussuria* (1913) destando grande scalpore per il contenuto fortemente provocatorio dei testi.

apprende, né si acquista. È una specie di volontà-istinto che tutte le belve hanno (Marinetti, 1916: 3).

In circa 70 pagine, assistiamo divertiti, alle conquiste di un piccolo uomo di mezza età che incontra donne di ogni nazionalità, età, ceto sociale, le seduce o ne viene sedotto, le possiede un po' ovunque (a casa di amici, in treno, in barca...) e infine tenta di capirci qualcosa e di trarre qualche regola generale che possa fare un po' d'ordine nel gioco della seduzione. Eppure nemmeno lui, il gran seduttore di corpi e d'intelletti, doveva avere le idee molto chiare: le contraddizioni si accavallano lungo le pagine:

[...] l'essenza della donna contiene, non soltanto morbose curiosità infantili, incapacità di attenzione, orrore della monotonia, vanità continua, paura-coraggio dei timidi, ma specialmente un bisogno indistruttibile di tradimento. La sua inferiorità muscolare l'ha trasformata in una belva semi-addomesticata che sogna affettuosamente di tradire il maschio adorato sì, ma odiato perché costruttore della gabbiasocietà (Marinetti, 1916: 9).

Eppure, poco più avanti:

Le donne sono quello che sono. Cioè la parte migliore dell'umanità; perché più elastica, più malleabile, più spiritosa, più sensibile, meno programmatica, più improvvisatrice (Marinetti, 1916: 9).

Dunque, una donna-belva dalla grande carica erotica, una donna vanesia, poco più che una bambina ma allo stesso tempo cuore del mondo, perno della società con la sua sensibilità e la sua leggerezza.

È un ritratto a dir poco spiazzante, fuorviante e privo di qualunque logica. E non poteva essere altrimenti, perché l'unica cosa che davvero interessa al nostro autore è dimostrare che "Un seduttore di razza, munito di un buon automobile può tentare la conquista di tutte le donne dell'universo" (Marinetti, 1916: 28). Insomma le donne, in questo manualetto, sono solo un pretesto per raccontare al mondo il suo *irresistibile fascino futurista*. Marinetti ha sedotto ed è stato sedotto da molte donne e in buona parte si trattava di letterate, artiste, poetesse: questo dimostra quanto in realtà egli amasse e stimasse l'intelligenza e lo spirito delle sue compagne e le considerasse di gran lunga superiori alle donnine

conquistate nel suo manuale. Proprio per questo le amiche futuriste (e non solo) del vate si sentirono ferite nel profondo dall'ardita pubblicazione e diedero sfogo tra le pagine de l'Italia Futurista a un acceso dibattito. Ben prima che il volumetto fosse dato alle stampe ritroviamo tra le *querelanti* Rosa Rosà insieme a Shara Marini ed Enif Robert⁷.

2.1. Marinetti e le donne-contro

Nella rubrica *Donne+amore+bellezza*, Edith scrive un trafiletto acuto e brillante in risposta alla lettera di tale Jean Jacques che si chiedeva perché mai uomini superiori si innamorassero più spesso di stupide ma belle piuttosto che di donne intelligenti ma bruttine. La risposta di Edith è secca e acuta: “perché a tutti può capitare di essere attratti da un bel viso o da un bel corpo, siano essi uomini o donne:[...] spero che un giorno non si dirà più: sì, benissimo, ma è una donna. O: sì, benone, ma è un uomo. E si giudicherà così: «è un cretino», oppure: «ha ingegno»”(Rosà, 1917: 2).

Il trafiletto seguente *Rivendicazione*, firmato da Shara Marini che pure risponde a un misogino articolo di Carlo Morosello, comincia sotto i migliori auspici: “I «perditempo» hanno sempre trovato nell'argomento «donna» un vasto campo ove scorazzare indisturbati [...] Ormai, anche per noi (!) il tollerare, il lasciar correre è diventata una forma di vigliaccheria. Sento prepotente il bisogno di reagire”(Rosà, 1917: 2).

Più avanti, tuttavia, la rivendicazione si trasforma in dipendenza: la donna, pur dotata di grande forza spirituale e potenzialità, ha bisogno dell'uomo per risollevarsi dal fango, per sorgere e accendersi. Insomma, si ha la sensazione che la donna non brilli di luce propria, ma dipenda dai raggi vivificanti dell'uomo.

Di tutt'altro spirito e ricchezza è l'articolo indirizzato proprio al vate Marinetti da Enif Robert qualche mese più avanti. Anche in questo caso, l'autrice esordisce con toni polemici e voce risentita

⁷ Enif Robert Angiolini (Prato, 1886 – Bologna, 1974) fu attrice e scrittrice molto attiva nel panorama culturale di inizio secolo. Amica della Duse e di Marinetti, scrisse numerosi articoli su *L'Italia Futurista*, dedicati alla questione femminile. Sarà autrice di un originale romanzo, frutto della collaborazione con F. T. Marinetti, *Ventre di donna. Romanzo chirurgico*.

per poi ammorbidirsi e concludere con un ammiccamento al maestro⁸. La Robert parte dalla critica al verbo *sedurre*:

Apro il dizionario (e vi prego di reprimere un gesto di terrore!) al vocabolo – Sedurre –.

“Distogliere alcuno dal bene, tirarlo al male con astuzia e dicesi specialmente delle lusinghe che altri usa per attrarre una donna a compiacere le sue voglie” [...] questa definizione [...] non risponde alla verità magnifica del dono spontaneo che una donna fa della propria persona; svaluta la volontà precisa della donna che si piega al suo destino d’amore senza paralisi né parziali né totali di forza volitiva (Robert 1917: 2).

La donna, finalmente, secondo la Robert, sceglie di amare e farsi amare e anzi, la sua arma più vincente è proprio quella di lasciar credere all’uomo di essere fragile e arrendevole per poterlo dominare ancor più fatalmente.

Rosa Rosà interviene più volte sul dibattito inerente al manuale marinettiano e i suoi articoli riassumono con grande coerenza la sua idea di donna che leggeremo, ancor più chiaramente nel racconto *Una donna con tre anime*.

Nella rubrica Donne+Amore+Bellezza, ancora in risposta all’ormai simbolica lettera di Jean Jacques, la Rosà scrive:

[...] le donne avvertono gli uomini, che accanto alla loro facoltà di amare, e di essere compagne dolci e ogni tanto stupide, remissive e ogni tanto illogiche [...] esse stanno per acquistare [...] un metacentro ASTRATTO, inquistabile, inaccessibile alle seduzioni le più esperte, – inaccessibile ai consumatori dei tonici uso “Fernet” [...] invece pare che gli uomini siano ancora al punto di vista degli Israeliti, che negavano l’anima alla donna... (Rosà 2017a: 2).

⁸ Enif Robert pubblica nel 1919 il romanzo *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*. Marinetti compare come co-autore con delle lettere scritte all’autrice. Il romanzo che si compone di frammenti di vita, lettere, messaggi, incontri, non procede come una storia ma come una serie di sensazioni e di visioni. Enif racconta la sua malattia e l’esperienza terribile di una medicina che nulla può capire della sensibilità femminile. Fra i personaggi che lo animano ci sono in particolare Eleonora Duse amica carissima di Enif e Filippo Tommaso Marinetti.

3. *UNA DONNA CON TRE ANIME*

Una donna con tre anime è un romanzo breve che Edith pubblica poco dopo il manuale sulla seduzione di Marinetti: circa quaranta pagine in cui racconta le fantascientifiche trasformazioni della giovane Giorgina, scialba moglie di un grigio commesso viaggiatore di conserve alimentari Umberto Rossi. Giorgina è la donna meno affascinante del mondo: raramente s'incontra in letteratura, una figura così poco attraente e, ancor più di rado, una penna così poco clemente nel descriverla:

Giorgina Rossi è giovane, ma di una gioventù quasi “polverosa” [...] non è facile ricordare un qualsiasi particolare della sua persona. Si direbbe che la Natura abbia voluto concretare in lei tutte le doti di temperanza, dandole un viso troppo insignificante, con un paio d'occhi troppo inespressivi, per essere avvenente: ma ha saputo fermarsi in tempo prima di darle un'apparenza di vera bruttezza. Le ha creato un corpo che non ha mai destato in alcuno un interessamento erotico [...] quanto alla sua mentalità, in ventisei anni, non ha mai pronunciata una sola parola che abbia saputo interessare chicchessia (Rosà 2018: 15).

Giorgina è l'emblema della donnina italiana d'anteguerra, la scialba figura che l'autrice stessa ha rifiutato d'essere, ribellandosi con alle tradizioni familiari. È la moglie che aspetta un marito noioso a casa, è la massaia che rattoppa i buchi ai calzoni; non è certo la donna piena di futuro che i soldati italiani ritroveranno a casa di ritorno dal fronte e che Edith rievoca dalle pagine de *L'Italia Futurista*:

Dopo la guerra, quando milioni di uomini ritorneranno presso le loro compagne che hanno lasciate in lacrime, deboli come bimbe di fronte allo strazio delle separazioni, paurose come educande davanti alla vita che ora bisogna affrontare da sole. Gli uomini allora troveranno donne che la guerra ha scosse come ha scosso gli uomini (Rosà 1917b: 1).

Eppure Giorgina vivrà, vittima inconsapevole, una metamorfosi che la condurrà alla scoperta delle sue anime nascoste, delle sue potenzialità inesprese, di ciò che è e in realtà non sa di essere. In

una notte tempestosa, da un laboratorio in cui sono in corso immaginifici esperimenti radioattivi, si propagano nell'aria temporalesca della città delle invisibili particelle che, ignara, respirerà. Il mutamento è repentino e conturbante: sul pianerottolo di casa, con in mano le sporte della spesa, la nostra spenta signora d'improvviso si illumina come elettrificata da un'energia esplosiva:

I suoi lineamenti erano quelli di prima, però la sua faccia era un'altra. Le sue forme non apparivano cambiate, ma il suo corpo non era più quello di prima. Una luce nuova dava al suo volto la caratteristica potenza espressiva delle persone che vivono con grande intensità (Rosà 2018: 29).

Il primo ad accorgersene è il vicino di casa che mai prima di allora l'aveva degnata del benché minimo interesse:

Vivamente colpito dal fascino di quella femminilità così subitaneamente rivelata, Alberto Boni stava per avvicinarsi alla nuova Giordina Rossi, quando, d'un tratto, la trasfigurazione della donna si spense come in una evaporazione rapida (Rosà 2018: 29-30).

L'effetto dura poco. Nel giro di pochi secondi l'incantesimo si spezza e Giordina torna ad essere la scialba donna di sempre che fa la calza per intere giornate vicino alla finestra.

Nel frattempo nel laboratorio scientifico, i professori Ipsilon, Ix e Igreca indagano, con l'aiuto di un investigatore, sulle possibili conseguenze della fuga di particelle elettromagnetiche. Sembra che qualunque forma di vita toccata dagli elementi radioattivi sia violentemente investita da una potenza vitale esplosiva: un banalissimo trifoglio si trasforma in un esemplare lussureggiante, unghie e capelli dell'incredulo professor Ipsilon crescono a dismisura e un piccolo porcellino d'india assume le sembianze di una bestia galoppante. La natura selvaggia, e inespresa delle cose libera tutte le sue potenzialità mostrando al mondo i suoi modi di esistere più reconditi.

La seconda trasformazione arriva sempre rapida ma graduale: "in uno scoscendimento improvviso di tutte le sue sensibilità, si apre in lei la rivelazione di una personalità nuova"(Rosà, 2018: 33). Getta via la calza e i ferri, con civetteria tutta nuova indossa

l'abito migliore e si precipita in strada dove per la prima volta sembra accorgersi del mondo: ogni suo senso percepisce la vita con forza e pienezza e per la prima volta Giorgina abita il mondo con la consapevolezza del suo essere e del suo spirito.

Si abbandona al suo essere donna a tal punto da accettare le *avances* di un giovane in trattoria, così come alla voglia spregiudicata di essere al centro dell'attenzione in una sala da gioco clandestina. Giorgina sorride sensuale agli uomini, osserva tutto con voracità, vede per la prima volta il mondo e, soprattutto, il mondo vede lei: Giorgina comincia ad esistere.

È interessante sottolineare che Rosa Rosà non sceglie di catapultare la nostra eroina in un futuro ipotetico in cui ogni stramberia è possibile: il futuro è oggi, la guerra ha già cambiato profondamente il ruolo della donna nella società italiana. Le personalità nuove che Giorgina assume lungo la storia non sono altro che lo specchio della donna del 1917: colei che si è scrollata di dosso la pesantezza dell'amore romantico, delle ambascie dell'attesa, del grigiore delle mura domestiche.

La trasformazione successiva è ancora più strabiliante: ci regala una nuova donna che con volto ispirato e lineamenti spigolosi si erge sulla folla per comunicare al volgo importanti scoperte scientifiche e scenari avveniristici:

Il suo aspetto fisico era ancora una volta mutato. Non era più la buona e mite moglie di Umberto Rossi, non era più la donna magneticamente sensuale e amorale della notte scorsa. Il suo profilo era diventato energico e duro. I suoi gesti erano violenti, angolosi e precisi, la sua voce tagliente e volontaria (Rosà 2018: 43).

Una donna mascolina nella mente e nelle sembianze come quella che sembra preconizzare l'autrice sulle pagine de *L'Italia Futurista*:

Le donne stanno per diventare uomini. Ed è un male fondamentale della nostra epoca di continuare ad opporsi a questa constatazione e alla creazione di nuove possibilità e di nuove forme di vita, per queste donne nuove, che vogliono la loro atmosfera da respirare – perché oramai – le mura del gineceo sono saltate in aria (Rosà, 1917c: 2).

Giorgina si è mutata nella donna virilmente superiore di Valentine de Saint Point⁹: un essere superiore che si è liberato delle svenevolezze dannunziane, non più “donne infermiere che perpetuino le debolezze e le vecchiezze [...]. Non più donne, piovre dei focolari” (De Saint Point, 1914: 71) ma donne che combattono, donne che spronano la razza umana al rinnovamento attraverso la distruzione, delle novelle Amazzoni, delle Erinni, feconde progenitrici di popoli audaci e combattenti.

Nell’ultima trasformazione della nostra inconsapevole eroina c’è la sublimazione della donna, il compimento di quel *metacentro astratto* citato in uno dei suoi articoli su *L’Italia Futurista* (Rosà 1917a: 2):

La terza personalità finalmente ci fa compiere un altro balzo nel tempo portandoci in un futuro remotissimo nel quale, attraverso vertiginose evoluzioni, si sarà giunti a un superamento della sensibilità materiale e alla nascita di nuovi sensi irradiati immaterialmente nell’infinito. Ci appare di fatto una vita femminile tesa in uno sforzo mistico verso un simbolo di irrealtà (Rosà 2018: 54).

Giorgina Rossi “è sola in casa, curvata sul tavolo della cucina. Scansati i resti del suo modesto pranzo, sta scrivendo una lettera a Umberto Rossi” (Rosà 2018: 47), all’improvviso s’interrompe e la vuota banalità dei suoi racconti quotidiani lascia il posto a una prosa mistica e potente: “Tu non ci sei, e io ti amo. Ti amo senza sapere chi sei, né dove sei. Ignoro se sei un corpo, se sei un’anima, oppure se sei semplicemente la proiezione nell’Infinito di tutte le mie bramosie assetate di Irrealtà” (Rosà 2018: 48).

L’autrice in questo capitolo ridefinisce il ruolo della donna all’interno della relazione coniugale. Lungi dal rifiutarla, Rosa Rosà sa che la vita di coppia è terreno da ricoltivare con nuova semenza:

⁹ Valentine de Saint Point (Lione 1875 - Il Cairo 1953) è stata un’artista estremamente eclettica. Bella e tormentata si è dedicata a quasi tutte le arti, scatenando critiche e censure per il suo stile di vita e per i suoi scritti, in particolare il *Manifesto della donna futurista* e il *Manifesto futurista della Lussuria* che proclamavano una totale libertà sessuale incitando alla violenza e allo stupro come espressioni massime dell’istinto vitale.

Non è più l'amore che forma il perno principale attorno al quale gira la vita muliebre ma vi sono subentrati mille elementi che navigano ancora sempre sotto la bandiera dell'amore e che in fondo non hanno più nulla a che fare con quel sentimento sublime che tra non molto diventerà leggendario (Rosà, 1917c: 2).

Impossibile non ravvisare delle analogie tra quest'ultima versione di Giorgina e Edith stessa. Uno spirito altissimo si staglia dalle righe rivolte a un sempre più sfocato Umberto Rossi che ci ricorda inevitabilmente Ulrico Arnaldi, un marito troppo piccolo forse per una donna come Rosa Rosà. Tornato dal fronte ritrovò al suo fianco una persona molto diversa da quella che aveva sposato: Edith, diventata ormai Rosa, era una donna estremamente sfaccettata, complessa e decisa ad assecondare la sua incredibile curiosità. Del resto Ulrico era ben consapevole che il ritorno dei mariti dal fronte avrebbe comportato uno shock e che mai più nessuna casa sarebbe stata il nido tranquillo di prima:

I mariti, rientrando troveranno una donna che parla con tono più franco, che entra ed esce di casa con passo d'uomo servendosi della chiave che le lasciarono partendo; che parla di contratti d'affitto; che al telefono strapazza la "signorina dei numeri" con un impeto che non le conoscevano nella voce; che consuma pacchetti di sigarette aspirando il fumo a pieni polmoni (Arnaldi, 1919: 40).

E Rosà dalle pagine de *L'Italia Futurista* risponde:

E quelli che prima della guerra erano bravi fannulloni e chiacchieroni oziosi [...] ritornando sentiranno che accanto alle anime delle loro donne temprate dalla grandiosità del tempo, non vi è più margine per riprendere l'esistenza di prima, per ripiombare nella sterilità dell'ozio giocondo... (Rosà, 1917b: 1).

Ma se le mogli e *donne del posdomani* non saranno mai più le stesse e la loro emancipazione è ormai tumultuosa e inarrestabile non è così per Giorgina, la protagonista della nostra storia: scovata dallo scienziato, autore del *pasticcio* futuristico, viene curata e riportata alla normalità ovvero al polveroso grigiore della sua giovane vita. Eppure la nostra storia si chiude con una certezza più che una speranza: queste visioni, queste anime

femminili che abbiamo conosciuto “sono tutte e tre dei lembi di ciò che sarà nel futuro la vita della donna” (Rosà, 2018: 54).

4. CONCLUSIONI

Naturalmente le cose sono andate in modo un po' diverso da come immaginava il nostro scienziato da strapazzo e l'evoluzione del ruolo della donna ha avuto connotazioni sociali, storiche e politiche ben più complesse di quanto Edith potesse immaginare. L'inconsapevolezza di Giorgina durante le sue metamorfosi nulla ha a che vedere con le fiere lotte delle donne d'inizio secolo e la *letterarietà* estremamente borghese del femminismo di Edith rappresenta solo in minima parte il desiderio di cambiamento delle donne italiane del primo dopoguerra. *Una donna con tre anime* non è un romanzo straordinario e di certo non raggiunge, nello stile e nell'acume, il livello della prosa giornalistica dell'autrice: i personaggi sono poco più che caricature abbozzate, i dialoghi improbabili e il linguaggio forzato. Eppure questa storia ha il pregio tipico delle creazioni futuriste: lanciare bombe, provocazioni, semi di distruzione. La spinta al cambiamento, l'incredibile energia creativa delle donne è tutta concentrata nel piccolo personaggio di Giorgina, pressoché dimenticato, come la sua creatrice del resto. E sebbene noi donne oggi, per fortuna, non siamo diventate uomini, come Edith e molte delle sue colleghe futuriste auspicavano, riconosciamo in Giorgina la progenitrice delle nostre attuali battaglie, la donna-ipotesi, la donna che, inconsapevolmente, più di un secolo fa, ci ha contenute tutte, libere di essere ciò che scegliamo di diventare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnaldi, U. (1919). *Il ritorno dei mariti*. Roma: A. F. Formiggini Editore.
- Carli, M. (1918). *Notti Filtrate*. Firenze: Edizioni de “L'Italia Futurista”.
- Carpi, G. (2009). *Futuriste. Letteratura, arte, vita*. Roma: Castelvechi.

- Contarini, S. (2006). *La Femme futuriste. Mythes, modale et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuriste*. Parigi: Presses Universitaires de Paris.
- Corra, B. (1917). *Sam Dunn è morto*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Corra, B. (1919). *Madrigali e grotteschi*. Milano: Facchi.
- D'amelia, M. (2006). *Donne alle urne. La conquista del voto. Documenti 1864-1946*. Roma: Biblink.
- De Maria, L. (a cura di) (1973). *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori.
- Galeotti, G. (2006). *Storia del voto alle donne in Italia. Alle radici del difficile rapporto tra donne e politica*. Roma: Biblink.
- Giuliani, F. (1991). *Il poeta futurista Mario Carli*. Foggia: ed. Ro. Ma.
- Godoli, E. e Capalbo, V. (1999). *La metropoli futurista: progetti im-possibili*. Palestrina (Roma): Le Officine del Novecento.
- Govoni, C. (2008). *Poesie elettriche (1911)*. Macerata: Quodlibet.
- Marinetti, F. T. (20 febbraio 1909). *Manifesto del futurismo. Le Figaro*.
- Marinetti, F. T. (1910). *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Milano: Direzione del Movimento Futurista.
- Marinetti, F. T. (1915). *Guerra sola igiene del mondo*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia".
- Marinetti, F. T. (1916). *La nuova religione morale della velocità*. Milano: Direzione del Movimento Futurista.
- Marinetti, F. T. (1916). *Come si seducono le donne*. Alessandria: Fogli volanti ed. Falsopiano, 2015.
- Marinetti, F. T. (1917). *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna. L'Italia futurista, Anno 2, 25*.
- Marinetti, F. T. (1918). *Manifesto del partito futurista italiano. Roma futurista, Anno 1, 1*.
- Marinetti, F. T. (1919). *Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore. Democrazia futurista. Dinamismo politico*. Milano: Facchi.
- Masino, P. (1970). *Nascita e morte della massaia (1940)*. Milano: Bompiani.
- Migliucci, D. (2006). *Per il voto alle donne: dieci anni di battaglie suffragiste in Italia (1903- 1913)*. Milano: B. Mondadori.

- Mosco, V. e Rogari, S. (2009). *Le amazzoni del futurismo*. Città di Castello: Academia Universa Press.
- Mosco, V. (2009). *Donne e futurismo, fra virilismo e riscatto*. Firenze: Centro editoriale toscano.
- Pieroni Bortolotti, F. (1978). *Femminismo e partiti politici in Italia. 1919-1926*. Roma: Editori Riuniti.
- Re, L. (1994). Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura. Rosa Rosà e il futurismo. *Chronique Italienne*, 39-40, pp. 311-327.
- Robert, E. (1917). Come si seducono le donne. *L'Italia Futurista*, Anno 2, 36.
- Robert, E. (1919). *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*. Milano: Facchi.
- Rosà, R. (1917a). Donna + Amore + Bellezza. *L'Italia Futurista*, Anno 2, 27.
- Rosà, R. (1917b). Le donne del posdomani. *L'Italia Futurista*, Anno 2, 18.
- Rosà, R. (1917c). Come si seducono le donne. *L'Italia Futurista*, Anno 2, 30.
- Rosà, R. (2018). *Una donna con tre anime*. Piacenza: Papero editore.
- Saint Point, V. de (1914). Manifesto della donna futurista. In AAVV, *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba.
- Settimelli E. (1917). Come si seducono le donne. *L'Italia Futurista*, Anno 2, 16.
- Verdone, M. (1990). *Rosà Rosa*. In: Diario parafuturista. Roma: Lucarini.
- Vittori, M. V. (2001). Edith von Haynau. In Ezio Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. I. Firenze: Vallecchi.

**UNA POETESSA DEL XVII SECOLO:
MARGHERITA COSTA
A POETESS OF THE 17TH CENTURY:
MARGHERITA COSTA**

Maria DI MARO

Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

RIASSUNTO

Tra le numerose poetesse *dimenticate* del XVII secolo, la produzione poetica di Margherita Costa (1600 ca.-1657) si distingue per quantità e qualità. Nel suo vasto *corpus* – sei volumi di poesia, due opere in prosa, tre drammi, due poesie narrative e un poemetto per cavalieri – la romana, con toni lucidi e scanzonati, rivendica l’indipendenza femminile. L’analisi, stilistica e tematica, sarà incentrata su alcune liriche tratte dalle sue prime collezioni poetiche, quali *La Chitarra*, *Il Violino* (1638) e *Lo stipo* (1639), in cui è possibile seguire le novità formali e tematiche proposte dalla poetessa. Infatti, da un lato Costa gioca con le tradizionali forme metriche – terza rima, sonetti, canzonetta, ottava, idilli – arrivando a soluzioni originali, dall’altro riempie questi contenitori con argomenti estremamente moderni. I suoi versi, che tradiscono la conoscenza dei principali autori italiani del passato e del suo tempo, mirano a celebrare la libertà delle donne, proponendo argomentazioni che vanno oltre i confini entro i quali la scrittura femminile è convenzionalmente confinata.

Parole chiave: Margherita Costa, XVII secolo, rivendicazione dell’indipendenza femminile, poesia barocca.

ABSTRACT

Among the numerous forgotten poets of the seventeenth century, the poetic production of Margherita Costa (1600ca.-1657) stands out for quantity and quality. In her vast corpus – six volumes of poetry, two prose works, three dramas, two narrative poems and a short poem for knights – the Roman, with shiny and light – hearted tones, claims female independence. The stylistic and thematic

analysis will focus on some lyrical compositions drawn from her first poetic collections, such as *La Chitarra*, *Il Violino* (1638) and *Lo stipo* (1639), in which it is possible to follow the formal and thematic innovations proposed by the poet. In fact, on the one hand, Costa plays with the traditional metric forms – third rhyme, sonnets, canzonetta, octave, idylls – arriving at original solutions, and, on the other, fills these ones with modern topics. Her verses, which betray the knowledge of the main Italian authors of the past and her time, aim to celebrate the freedom of women, proposing arguments that go beyond the boundaries within which female writing is conventionally confined.

Keywords: Margherita Costa, 17th century, claim for female independence, Baroque poetry.

Durante il XVII secolo, il recinto culturale creato dalla morsa controriformistica relega le donne ai margini della società: le incontriamo chiuse contro la loro volontà in conventi, oppure oggetto della gogna pubblica se protagoniste della vita culturale e teatrale del loro tempo. Eppure, proprio in questo contesto, le donne cominciano a riflettere sulla natura del genere come costruzione sociale e riconoscono l'impossibilità di accedere ai circoli culturali degli uomini e di raggiungere, attraverso le istituzioni, i loro stessi livelli di alfabetizzazione. La parola letteraria diventa uno strumento di rivendicazione sociale e culturale (cfr. Conti Odorisio, 1979; Totaro, 1999; Morandini, 2001; Cox, 2008): oppresse dall'aumento di testi misogini e da una minore rilevanza a corte, le donne del secolo, anche se trovano maggiori difficoltà nell'esposizione della loro vocazione letteraria, non rinunciano ad ottenere l'indipendenza culturale.

Tra le scrittrici del periodo, Margherita Costa¹ (1600ca.-1657) si distingue per la sua copiosissima e variegata produzione e per i toni, scanzonati e lucidi, con cui rivendica l'indipendenza

¹ Nata a Roma intorno al 1600, Margherita Costa, grazie alle sue doti di cantante, attrice, commediografa e poetessa, affascina i signori delle più importanti corti del tempo: la corte toscana di Ferdinando II, quella parigina di Mazzarino e quella romana dei Barberini e del principe Chigi. Sulla biografia vedi Bianchi 1924 e 1925; Capucci 1984; Costa-Zalessow 2015, a cui si rimanda per la bibliografia aggiornata.

femminile. La sua figura e la sua produzione² risulta anomala a livello quantitativo e tematico sia se confrontata con quella delle contemporanee sia in quanto esempio di partecipazione attiva al consesso letterario in un contesto socio-politico in cui la scrittura femminile era in declino e osteggiata dai poteri forti. Infatti, nel vastissimo *corpus* poetico si possono riconoscere diversi generi: lirico, prosaico, storico, religioso, epistolare, drammatico (comico, mitologico, pastorale), attraverso i quali la poetessa non solo dimostra la sua versatilità letteraria ma anche la sua capacità di usare registri diversi che oscillano tra il comico e il tragico, la satira e l'encomio, l'aulico e l'erotico. Del resto, l'originale contaminazione di generi, codici e categorie, rintracciabile nella sua intera produzione, le consente di eludere le regole imposte dai confini *gender*: Costa risemantizza e riusa la tradizione letteraria e le strutture canoniche a suo vantaggio, decostruisce lo strumento poetico nella varietà di forme utilizzate per rivendicare uno *status* indipendente e libero sia in campo pubblico che amoroso.

Questo aspetto, insieme alla polemica sociale, attraversa l'intera produzione della romana ed è già presente nelle prime tre raccolte poetiche, *La Chitarra*, *Il Violino* e *Lo Stipo*³. Di dimensioni diverse, pubblicati tra il 1638 e il 1639 durante il soggiorno a Firenze⁴, i tre canzonieri presentano vicinanze tematiche e strutturali. L'apparato paratestuale è costituito da lettere dedicatorie e liriche di encomio scritte dai più illustri intellettuali del tempo: nomi come quelli di Alessandro Adimari⁵ e Ottavio

² Un elenco completo delle opere ad oggi attribuite alla Costa si legge in Costa-Zalessow (2015: 44-45).

³ La trascrizione di tutti i testi riprodotti, che non godono di un'edizione moderna, segue i seguenti criteri: sono stati adeguati all'uso moderno la separazione delle parole, la punteggiatura e i segni diacritici; è stato normalizzato l'uso delle doppie; si è disciplinato l'uso sovrabbondante delle maiuscole, conservandole nei nomi propri, nei titoli onorifici o laddove specificasse un significato metaforico o traslato.

⁴ Dante Bianchi divide la produzione della Costa in tre periodi: fiorentino (alle opere prese in esame vanno aggiunte il prosimetro *Lettere amoroze* e il poema e dramma omonimo *Flora feconda*), romano-francese e, infine, della maturità.

⁵ Alessandro Adimari, membro dell'Accademia Fiorentina, è il traduttore più celebre delle odi di Pindaro. Secondo Costa-Zalessow (2015: 32), ha aiutato Costa nella pubblicazione delle sue poesie.

Tronsarelli⁶ dimostrano il consenso e il prestigio di cui la virtuosa godeva sia nella corte fiorentina che in quella romana. L'assenza di indicazioni editoriali precise, inoltre, associata al carattere licenzioso di molti testi contenuti in queste raccolte, può essere considerata come un verosimile segnale di una circolazione clandestina (cfr. Robarts, 2019): il frontespizio delle prime due, infatti, segnala la pubblicazione a Francoforte, presso un ignoto Daniel Wastch⁷; nel frontespizio de *Lo Stipo* è riportata solo l'indicazione del luogo (Venezia). Del resto, si tratta di una similarità strutturale che rispecchia quella tematica: le tre raccolte contengono tasselli che tratteggiano le varie forme del sentimento d'amore e, attraverso una vena umoristica e satirica, vengono usati come strumenti per chiedere a gran voce la rivendicazione dell'autonomia femminile. Nel gioco di rimandi creato dall'autrice, i tre volumi, inoltre, si aprono con autodichiarazioni, ironiche e provocatorie, sullo scarso valore dei versi pubblicati: le lettere dedicatorie sono considerate dalla Costa i luoghi ideali per questo tipo di dichiarazioni.

Con un *topos modestiae*, infatti, si apre la prima raccolta, *La Chitarra* (1638), dedicata a Ferdinando II granduca di Toscana:

[...] ond'è che fatti vagabondi li miei pensieri, con le Muse si procacciorno una piccola corrispondenza, che per il passato soprastati da continui travagli non li si permesse: ma come poco avvezzi, e incapaci d'ogni virtuoso talento, mi viene da essi partorito un sconcio e biasimevole Mostro, quale per esser

⁶ Ottavio Tronsarelli, membro della corte romana dei Barberini, fu celebre autore di drammi e melodrammi. Le vicende legate al suo dramma *La catena d'Adone*, adattamento operistico dei canti XII e XIII del poema di Marino, vedono la partecipazione della Costa. Il libretto nacque da una scommessa tra i principi Giovanni Giorgio Aldobrandini, a cui era dedicato il lavoro, e Giandomenico Lupi volta a stabilire l'abilità delle cantanti Francesca detta Cecca del Padule e Margherita Costa. Tuttavia, la moglie di Aldobrandini, per scongiurare lo scandalo, impedì alle due dame di esibirsi. Infatti, quando l'opera debuttò nel febbraio 1626 a Palazzo Conti, entrambe erano state sostituite da castrati.

⁷ Ci è pervenuto un unico testo pubblicato con le stesse indicazioni editoriali e, per giunta, nello stesso anno delle raccolte costane: si tratta del testo *Modo per imparare a sonare di tromba* di Girolamo Fantini. L'agile manuale, che si apre con un sonetto d'encomio dell'Adimari, è dedicato a Ferdinando II, la cui corte si configurava come un ambiente aperto alla sperimentazione artistica.

spogliato d'ogni perfezione, e composto d'ogni imperfezione, ad altro non devo rassemblerlo, ch'ad uno storpio, e mal formato Nano. [...] Ho voluto anco intitolare questo mostruoso Parto del mio rozzo ingegno, la Chitarra; poiché, se bene è istromento vile, viene quasi da tutti esercitato (Costa, 1638a: I).

La poetessa, prendendo in giro sé stessa e i suoi detrattori, dichiara immediatamente il carattere *rozzo* del suo *far poétique*. Le identità poetica e musicale della romana e la commistione di generi e voci divulgata dallo “sconcio e biasimevol Mostro” sono ben sintetizzate dal ritratto (Fig. 1) realizzato da Stefano della Bella, famoso disegnatore e incisore fiorentino, posto in apertura del volume. Incorniciata da un cartiglio nobilitante la cui iscrizione la presenta come una “signora eccellente” (“ad efigiem ex[cellentissi]me Domine Margherite Coste”), Costa ha le sembianze di una nobildonna ed è rappresentata con sguardo altero e con le mani incrociate su un libro. Sotto il ritratto, è inciso un distico elegiaco di Alfonso de Oviedo Spinosa (“Cernere laurigero quereris sine crine poetam/factum quod decima haec visa camena foret”), in cui la poetessa è elogiata come decima musa⁸. L'intera incisione è, poi, incorniciata da tessuti sontuosi che ricordano le movenze di un sipario (e che alludono alla carriera di attrice); sotto il mezzo busto, infine, è evidente l'allusione alle sue doti di cantante attraverso la raffigurazione di partiture musicali e chitarre spagnole, che richiamano, come è ovvio, il titolo della raccolta. Infatti, strumento comune suonato sia dai poveri che dai musicisti di corte⁹, la chitarra è il perfetto simbolo del suo umile verso, originale e brutalmente onesto, paragonato ad un nano storpio e malformato, con i quali la compositrice può affrontare argomenti disparati e modulare toni e stili diversi. In realtà, il “piccolo volume”, come lo definisce la stessa autrice, vicino al gusto del meraviglioso del secolo, è tra le opere più vaste della Costa e si regge su un continuo gioco variantistico sia di forme – terza rima, ottava, sonetti e canzonette – che contenuti. Liriche di carattere

⁸ L'epiteto “decima musa” veniva utilizzato per lodare le prime scrittrici moderne, le quali venivano associate alla poetessa greca Saffo. Sull'argomento Brosius (2008).

⁹ Victor Coelho sostiene che la chitarra sia uno strumento “boisterous street music to the elegance of courtly performance” (Coelho, 2006: 169).

encomiastico-celebrativo (che occupano la prima parte del volume) e altre di tono giocoso, umoristico e burlesco, si alternano alle liriche d'amore, uno dei temi principali della produzione lirica della Costa. In particolare, la scena è occupata dalla figura dell'amante di sdegno, vittima della potenza distruttiva dell'amore, che, sia attraverso la voce maschile che quella femminile, si lamenta per la partenza dell'amante o per la sua lunga assenza. Spesso l'amante di sdegno è associato alla voce di *bella donna*, la quale riflette sulla natura dell'amore, sui suoi volti contraddittori, e rivendica la libertà femminile entro le sfere dominate da Cupido: le voci liriche femminili che occupano i versi de *La Chitarra* gridano a gran voce che è controproducente imporre alle donne leggi diverse da quelle degli uomini. Per questo motivo, l'autrice critica a più riprese, attraverso una patina umoristica, l'atteggiamento violento degli uomini; invita le donne a non amare mai solo un uomo alla volta; a baciarli senza pudore; a lamentarsi, proprio come loro, dell'infedeltà subita; a rivendicare, insomma, il loro spazio d'azione al di fuori delle mura domestiche.

Ad esempio, i volti contraddittori dell'amore sono i protagonisti del seguente sonetto, in cui l'io lirico femminile apre il cuore all'amante:

Se ride la mia bocca, il cor si duole.
 Se parla la mia lingua, l'alma tace.
 La fronte chiede guerra, il pensier pace.
 La verità smentisce le parole.
 Non crede ch'io non t'ami, o mio bel sole,
 il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace,
 finge sprezzar amore, d'Amor seguace,
 mostra fuggirti e te sol chiede e vuole.
 Il finger disprezzare son veri mezzi
 per trar un cor fugace al proprio intento:
 s'ama talvolta e par che si disprezzi.
 Veste il mio cor di riso il suo tormento,
 copre gli affanni suoi con finti vezzi,
 e 'nvece di dolor mostra contento
 (Costa, 1638a: 124).

Legato alle convenzioni del genere del *devinalh*, il sonetto è finalizzato a sottolineare la natura ambigua dell'amore e la capacità della donna di sacrificare sé stessa, anteporre il bene dell'amato al proprio e nascondere i propri pensieri; l'amore, insomma, è rappresentato come un crocevia di antitesi. Se da un lato il richiamo al famoso *devinalh* petrarchesco (*Rvf.* 134) attraverso la struttura metrica e la sfera lessicale è chiaro, dall'altro Costa gioca con il suo modello e lo ribalta dall'interno: il micro-genere provenzale, usato per descrivere una situazione enigmatica attraverso antitesi e opposti, non ha qui un tono serio; al contrario, la poetessa sta facendo satira, prende in giro la forza totalizzante dell'amore e insiste sulla natura falsa di questo sentimento perché "il finger disprezzare son veri mezzi/per trar un cor fugace al proprio intento".

I temi e le forme de *La Chitarra* tornano nella successiva raccolta poetica, *Il Violino* (1638)¹⁰, anch'essa dedicata a Ferdinando II, ma meno estesa della precedente. Si legge, sempre in apertura del volume, la dichiarazione di ignoranza e di grossolanità dell'autrice:

Nelle vigilie della notte, cagionatemi dell'inquietudine della mia infirmità, non ho potuto sì frenar la penna, ch'ella non abbia di nuovo voluto machiar le carte degli suoi rozzi e mal correnti inchiostri, i quali come già in possesso delle grazie di V.A. ardisco di nuovo sfoggiarli a' suoi piedi, supplicandola a voler compatire le imperfezioni di essi, sì per la debolezza del mio poco talento, come per la fiacchezza de' miei pensieri da continua indisposizione oppressi [...] (Costa, 1638b: I).

Con un tono beffardo e scanzonato, Costa gioca con i suoi detrattori e ne anticipa le accuse, perché sa bene quali sono le considerazioni maschili sulla scrittura muliebre: attraverso l'insistita retorica del cleuasmo e i tradizionali *topoi* utilizzati per la descrizione dell'inferiorità femminile, la romana ironizza sulle affermazioni utilizzate dagli uomini per rivendicare la loro mendace superiorità. Il titolo, del resto, è indice di una maggiore consapevolezza: l'autrice è ora suonatrice di violino, uno

¹⁰ Le date delle due lettere prefatorie, 15 aprile e 24 giugno, ci permettono di non escludere l'ipotesi che Costa lavorasse su entrambe le raccolte contemporaneamente.

strumento associato alla musica strumentale di corte, dunque più raffinato della chitarra. Il violino barocco è scelto per le sue peculiari caratteristiche sonore: per la diversa struttura e per il diverso materiale delle sue corde, lo strumento produce un suono più aspro rispetto a quello classico, proprio come le liriche del volume che rimodulano, con toni decisi e mordaci, la tradizione lirica precedente. Tuttavia, rispetto alla prima raccolta, qui il tema amoroso è dominante ed è rappresentato in tutte le situazioni possibili: si riflette sugli svantaggi della passione amorosa¹¹; si celebra la potenza dell'amore¹²; si partecipa al dolore di una donna per la morte del suo amante¹³. Insomma, un caleidoscopio di emozioni è messo letteralmente in scena tra le pagine del volume, in cui l'io lirico riveste alternativamente sia il ruolo dell'uomo che della donna. Le liriche, inoltre, presentano un marcato carattere drammatico – debitore della carriera di attrice e cantante – attraverso cui l'autrice tenta, con varie soluzioni, di riprodurre lo scambio di battute a due voci o le modalità del soliloquio. Nel volume, inoltre, si registrano apertura tematica e varietà stilistica, modalità retoriche che permettono di accostare Costa alla schiera dei marinisti. Ad esempio, in linea con la *Weltanschauung* coeva è l'idillio *Amante innamorato di donna brutta loda le sue bruttezze*. Si legga l'incipit della lirica:

Bella (Brutta mia) più d'ogni Bella
 bella, ch'il mio desire
 rendi pago di gioie,
 e nuda di beltà mi fai languire?
 Qual mentitrice lingua
 biasima i preghi tuoi?
 Chi t'oscurai tuoi vantì?
 Chi ti toglie (mio sole) il bel splendore?

¹¹ “Cintia non ti diss'io/ch'il tuo sfrenato e forsennato amore/resterebbe schernito/e che lasciata al fine/dal tuo novello amante/d'ogni tua speme il fiori saria sfiorito” (Costa, 1638b: 69).

¹² “Digli [si rivolge ad Amore, NdR], digli ch'io ardo/dili ch'io qui mi struggo/digli ch'io qui senza riposo o pace,/ignudo d'ogni bene,/per lei mi duolo dell'ardente face” (Costa, 1638b: 79).

¹³ “È morto (ahi, lassa) è morto/l'idolo del cor mio/è morta la mia vita/chi mi darà nel mio dolore aita?/È morto ogni mio ben, ogni mia gioia./Anch'io convien che moia? [...]” (Costa, 1638b: 81).

Chi folle chiama il mio soave ardore?
Perché, perché debbo io,
s'altri ti sprezza ingrato,
disprezzare i tuoi sprezzi,
s'io degli sprezzi tuoi vivo beato?
(Costa, 1638b: 41).

La poesia barocca, come è noto, esalta i difetti e le brutture che, come fonte di desiderio e interesse, offrono ai poeti l'opportunità di accumulare tutta una serie di metafore insolite. L'io lirico maschile dell'idillio, infatti, tesse l'elogio della sua donna "nuda di beltà", che fa consumare l'amante, il quale trova vantaggio dal disinteresse che l'intera società prova per lei: cullandosi nella pazzia di cui viene accusato, potrà godere il suo "soave ardore" senza ostacoli o distrazioni. La descrizione della brutta, inoltre, è perfettamente costruita secondo le regole delle topiche coeve:

Che preme alla mia voglia,
ch' il tuo crin, non più d'oro,
splenda raggi d'argento,
se d'argento mi piace,
s'io prezzo ancora d'argento il suo tesoro?
[...]
che mi pesa (mia Vita)
che la bocca ridente
raccolta pur non sia,
e 'n vece di Cinabri e bei rubini
sia sparsa di tane fra foschi spini?
[...]
Ch'importa a me che senza ingegno e arte
sciatta sempre ti scorgo
se sciatta più m'alletti
se sciatta ammiro ogni tua sciatta parte?
(Costa, 1638b: 42-46)

Se nella poesia comico-burlesca, gli attributi della donna brutta avevano un'accezione negativa, i poeti barocchi hanno un approccio diverso: piuttosto che offendere con toni misogini le donne brutte, anziane o esotiche, le coinvolgono nelle loro esperienze d'amore. L'apparente riabilitazione delle imperfezioni e dei difetti fisici muliebri, in nome della nuova estetica barocca,

non suggerisce però ruoli positivi o prospettive liberatorie per le donne; anzi, l'elogio del brutto è un semplice espediente volto al raggiungimento del massimo virtuosismo e finalizzato all'esaltazione maschile (cfr. Bettella, 2005). Costa gioca con la tradizione, porta alle estreme conseguenze l'estetica del brutto attraverso la retorica delle contrapposizioni: il crine d'oro cede il passo a quello d'argento; il sorriso non è più composto di pietre preziose, ma è sdentato; la donna non si cura ed è sempre sciatta. Tutti i difetti cantati nelle singole liriche dei suoi colleghi vengono qui celebrati per un'unica e singolare donna; in particolare, ad una lettura più attenta, l'idillio si rivela un ideale centone della *Tersicore* dell'amico Alessandro Adimari. Nel volume del poeta fiorentino, dedicato all'elogio del paradosso nella bellezza femminile, l'*antica*, la *sdentata* e la *sciatta* (cfr. Adimari, 2009) sono protagoniste di singoli sonetti, che vengono intrecciate nell'idillio della Costa, la quale crea una *Patchwork Girl*, un mostro i cui pezzi sono costruiti con le peggiori qualità che una donna possa mai avere. Sono proprio queste ad attirare l'amante che alla fine dell'idillio, sempre attraverso un gioco antitetico, dichiara:

Dunque, mio Sol Novello
 d'ogni splendor mendico,
 mia Stella senza luce,
 mio bel senza beltade,
 miei lumi senza rai,
 mio dispogliato, e povero tesoro
 godi dell'Amor mio, e credi, e spera,
 ch'ogn'altro bello io nel tuo brutto adoro.
 (Costa, 1638b: 47)

Riformulando i contenuti della lirica coeva, Costa indossa la maschera dell'io lirico maschile per distruggere la sua vuota retorica dall'interno: la descrizione della brutta è esasperata per rendere evidente il suo carattere misogino.

La retorica androgina utilizzata dalla Costa nasconde infatti una critica nei confronti della difficile situazione vissuta dalle donne; un disagio che la poetessa conosce benissimo nonostante sia riuscita, grazie alla sua carriera di virtuosa, a trovare il suo posto nel mondo e guadagnarsi il rispetto delle corti illustri del tempo. È proprio il mondo cortigiano uno dei temi centrali

dell'ultima raccolta presa in esame, *Lo Stipo* (1639)¹⁴, dedicata a Lorenzo de' Medici, zio di Ferdinando II. L'assenza di precise indicazioni editoriali ne lascia supporre la falsità: non è improbabile che anche questo volume sia stato pubblicato a Firenze, al di fuori del circolo editoriale ufficiale per evitare la censura di una raccolta i cui testi sono nutriti da un gusto spiccatamente licenzioso. Proprio come nelle raccolte precedenti, anche in queste pagine d'apertura, la poetessa sottolinea il basso stile e il poco ingegno che contraddistinguono la sua *verve*:

Sogliono altri tra gl'Ebani più fini innestare i rubini, intersiare i diamanti e tra mille vaghezze d'ingemmati metalli in aurata apparenza arricchire i lor Stipo, per renderli ad'ogni maggior lume quel più riguardevoli. Io all'opposito, Serenissimo principe, dalla rozzezza dei miei pensieri scielto la roza scorsa del mio basso talento, di quello rozamente ho formato del mio stipo la spoglia e solo intenta ad arricchire il centro di esso d'ineestimabili pregi, da Flora i smeraldi, dall'Arno le parole, dall'Appennino le gemme, dal Tosco suono i più sublimi e riguardevoli parti ho con altera cura cerco in parte carpire e di sì bel tesoro dentro arricchirlo quale non meglio impeghato, ché nelle mani di V.A. con ogni ossequiosa humiltade humilmente gliene porgo. E benché del Castalio Regno inutil e povera ombra io sia, la supplico a gradir, se non per sua povera scorza, per la ricchezza de' suoi riposti tesori, mentre sotto l'aura della sua protezione con goni riverenza maggiore ed egli ed il mio basso talento riverentemente soggiaccio (Costa, 1639: 5-6).

Se i titoli delle raccolte precedenti alludevano al mondo musicale a cui, nei fatti, la Costa apparteneva, questo riflette, invece, il desiderio di originalità espresso dall'autrice la quale crea una vera e propria architettura concettuale. Il volume, infatti, è tratteggiato come un grande mobile d'uso domestico, in cui, in ogni cassetto, sono riposti pietre e metalli preziosi, ovvero le poesie. Qui, rispetto alle due raccolte precedenti, l'ago della bilancia tematica non punta esclusivamente sul tema amoroso, ma oscilla tra la produzione encomiastica e l'analisi (in forme e con temi

¹⁴ La raccolta è divisa in sei sezioni: 1. carbunculi e diamanti; 2. smeraldi e rubini; 3. oro e perle; 4. ametiste, lapislazzuli e turchine; 5. ambre, coralli e zaffiri; 6. alabastri, cristallo di Boemia e gioie false; 7. grisoliti e giacinti.

diversi) del mondo di corte. In particolare, aprendo i cassetti del prezioso mobiletto, troviamo due ampie sezioni dedicate all'elogio dei membri della famiglia Medici e delle Accademie più prestigiose del tempo come gli Alterati, gli Umoristi o i Cruscantì: questa produzione encomiastica dimostra la notorietà di cui la Costa godeva tra gli intellettuali coevi. I cassetti cinque e sei, invece, esaminano varie figure del mondo cortigiano, come servitori, ciarlatani, astrologi, dame. I canti in ottava rima raccolti ne *Lo Stipo*, insomma, insistono, con una prospettiva più ampia, sui temi della denuncia sociale, già toccata dalla Costa, e dimostrano la capacità della poetessa di rimodulare a suo servizio l'intera tradizione precedente. In *Donna dolendosi della sua disprezzata beltade in biasmo alle donne accusa le loro leggerezze*, ad esempio, la romana recupera il motivo dell'*ubi sunt*, il quale, posto in apertura del componimento, viene applicato ad un tema frivolo quale la perdita di bellezza e giovinezza:

Misera, ohimè, e dove è mia beltade?
 Dov'è del mio splendor la luce altera?
 Dov'è del petto mio la crudeltade?
 Dov'è del mio fiorir la primavera?
 Dove, dove n'andò l'altrui pietade?
 Chi diede al mio mattin sì tosto sera?
 Chi dispogliato m'ha del mio tesoro,
 togliendo al bianco argento i groppi d'Oro?

Dove sono i miei sfarzi, e i miei favori?
 Dov'è del mio trattarla bizzarria?
 Dove son de' miei lumi i bei splendori?
 Dov'è dell'andar mio la leggiadria?
 Ahi, che sol l'empio veglio i bei colori
 nasconde sotto benda iniqua, e ria,
 e con l'empio scarpel del Tempo il Fato
 il bel del volto mio rende oscurato
 (Costa, 1639: 178).

Il lamento, però, viene utilizzato dalla Costa come un pretesto per descrivere pateticamente la condizione delle donne e delineare le loro vite insoddisfatte e meschine:

Scalmo dunque il mio duolo e nel mio duolo
d'ogni altra donna il fiero duolo io sclamo.
Sclamo del nostro amor sì corto il volo,
e la nostra bellezza offesa io chiamo.
Sclamo del nostro giro il piccol polo,
e del nostro gioir lo scorcio stamo.
E piangendo in mille altre mia sventura
disgrazio i don che mi diè natura.

Piango e nel pianto mio d'ogn'altra bella
piango la già d'altrui pianta bellezza.
Piango in altro splendor la mia facella,
e nell'altrui facella mia vaghezza.
Piango nei raggi altrui mia vaga stella.
Piango in più verde età mia giovinezza.
e d'ogni pregio mio piango i miei pregi:
piango il pianto in mill'alme e mille regi.

Macché! S'io donna nacqui e che di bene
giammai sperar potevo a mie venture?
Sol la donna si fe' nido di pene,
son proprio delle donne empie sventure.
Chi donna disse, sol dannosa spene
preferir volse di dannose cure,
né mai sesso di lor fu più infelice:
donna danno, dolor, doglia predice.

Nacque la donna sol per sol stentare
tra le cure di casa e dei figliuoli,
e per affannar sempre a coltivare,
tra gli aromati vari, i propri duoli.

[...]

(Costa, 1639: 180-181).

Destinate a prendersi cura della casa e dei figli, educate solo a coltivare la loro bellezza e non la loro intelligenza, le donne sono condannate ad un'esistenza frivola, piena di invidia reciproca, vacua e improduttiva; una vita fasulla, abbellita – confessa nei versi successivi – da trucchi e parrucche di scena. L'io lirico delle ottave è un vero *alterego* della poetessa, la quale ripercorre le tappe della sua carriera di attrice e cantante. Ma, stanca delle maschere, si legge alla fine della lirica, si spoglia di ogni inganno e, così facendo, guadagna il suo posto in Parnaso “che non vol gote

lisciate” (Costa, 1639: 193). Insomma, un tema superficialmente frivolo – il pretesto narrativo è pur sempre legato al mesto lamento di una donna che invecchia – nasconde non solo una forte denuncia verso la società che impedisce alle donne di accedere alla cultura e di sviluppare le proprie potenzialità, ma l’occasione viene utilizzata per proporre una decisa rivendicazione autoriale: priva di maschere, fregi e frivoli ornamenti, la sua vena schietta, ironica e falsamente rozza, le ha consentito di mettersi in gioco, fare poesia e guadagnarsi il rispetto dei più potenti signori del tempo.

Insomma, Costa sfrutta al meglio le potenzialità dello strumento letterario per denunciare i soprusi, sia sociali che culturali, degli uomini: la poetessa non solo è abile a toccare argomenti scomodi per l’epoca, dosando strategicamente il suo spirito polemico, ma si mostra anche un’abile rimatrice, capace di usare sapientemente i ferri del mestiere. Infatti, dalle indagini preliminari svolte sulla prima produzione poetica di Margherita Costa sono dunque evidenti gli elementi di novità, i messaggi moderni che essa propone e la denuncia sociale incisa nel tessuto lirico. Eppure, nonostante tali aspetti, non ha goduto di grande fortuna critica e i pochi studiosi di area italiana¹⁵ che se ne sono occupati hanno stigmatizzato il suo lavoro, relegandolo ai margini sia della tradizione che della esegesi critica, perché “dal silenzio ha tutto da guadagnare” (Bianchi, 1925: 211), sosteneva impietosamente Dante Bianchi in quello che ad oggi resta l’unico studio dettagliato sulla poetessa romana. Ancora più spietato è il giudizio di Martino Capucci, che riconosceva a questa produzione un interesse esclusivamente sociologico, perché “i soli tratti di qualche efficacia [sono] quelli dove erompe una aperta lubricità che si direbbe professionale” (Capucci, 1984: 233). Invece, scervi da ogni pregiudizio e leggendo accuratamente la produzione della romana, che, con arguta ironia, si finge meno intelligente e colta di quanto non sia realmente, è innegabile la sua qualità, in netto contrasto con la produzione di altre autrici femminili. Recuperandoli dal silenzio in cui sono stati relegati per secoli, i suoi versi, complessi e di non facile lettura, tradiscono la

¹⁵ È recentissimo il recupero della produzione della Costa in area statunitense, dove Natalia Costa-Zalessow (2015) e Jessica Goethal (2017 e Costa, 2018) hanno cominciato a riabilitare l’immagine della poetessa attraverso studi meticolosi e scientificamente solidi.

conoscenza dei principali autori italiani (Dante, Petrarca, Ariosto, Bembo, Berni, Della Casa, Tasso, Marino e Chiabrera) e, attraverso la modernità dei temi trattati, rivelano delle tendenze originali, moderne, dall'afflato profemminista.



Figura 1. Stefano della Bella, ritratto di Margherita Costa da *La chitarra*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adimari, A. (2009). *La Tersicore*. Paola Marongiu (a cura di). Torino: Res.
- Bettella, P. (2005). *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bianchi, D. (1924). Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa. *Rassegna critica della letteratura italiana*, 29(1-31), pp. 187-203.
- Bianchi, D. (1925). Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa. *Rassegna critica della letteratura italiana*, (30), pp. 158-211.
- Brosius, A. (2008). Il Suon, Lo Sguardo, Il Canto: The Function of Portraits of Mid-Seventeenth-Century Virtuose in Rome. *Italian Studies*, 63(1), pp. 17-39.
- Cappucci, M. (1984). Costa Margherita. In AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani* (pp. 232-234). Roma: Enciclopedia Treccani, 30.
- Coelho, V. (2006) The Baroque Guitar: Players, Paintings, Patrons, and the Public. In G. B. Stauffer (a cura di), *The World of Baroque Music: New Perspectives* (pp. 169-184). Bloomington: Indiana University Press.
- Conti Odorisio, G. (1979). *Donna e società nel Seicento*. Roma: Bulzoni.
- Costa, M. (1638a). *La Chitarra della signora Margherita Costa romana canzoniere amoroso dedicata al sereniss. Ferdinando 2. Gran duca di Toscana*. Francoforte: Daniel Wastch.
- Costa, M. (1638b). *Il Violino della signora Margherita Costa Romana dedicato al sereniss. Ferdinando secondo Gran Duca di Toscana*. Francoforte: Daniel Wastch.
- Costa, M. (1639). *Lo stipo*. Venezia.
- Costa, M. (2018). *The buffoons: a ridiculous comedy: a bilingual edition*. S. Díaz e J. Goethals (a cura di). Toronto: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Costa-Zalessow, N. (2015). *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*. New York: Bordighera Press.

- Cox, V. (2008). *Women's writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: John Hopkins UP.
- Goethals, J. (2017). The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa. *Early modern women*, 12(1), pp. 48-72.
- Morandini, G. (2001). *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*. Genova: Maretti.
- Robarts, J. L. (2019). *Challenging Male Authored Poetry: Margherita Costa's Marinist Lyrics (1638-1639)* (Tesi di dottorato). The University of Melbourne, Australia.
- Totaro, P. (a cura di) (1999). *Donne filosofia e cultura nel Seicento*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche.

**HISTORIA, FICCIÓN Y QUERELLA
EN *MORE VENETO*:
UNA REINTERPRETACIÓN LITERARIA
DE *IL MERITO DELLE DONNE*
HISTORY, FICTION AND QUARREL
IN *MORE VENETO*:
A LITERARY REINTERPRETATION
OF *IL MERITO DELLE DONNE***

Pablo GARCÍA VALDÉS¹
Universidad de Oviedo

RESUMEN

A partir de la década de los sesenta, con el auge de los movimientos feministas, se lleva a cabo una intensa labor de recuperación de textos de autoría femenina. Así, una de las obras de mayor impacto en suelo italiano será *Il merito delle donne*, escrita por Moderata Fonte a finales del s. XVI y publicada póstumamente en 1600, en un periodo donde los escritos en defensa de las virtudes de las mujeres polemizaban con una notoria corriente misógina. El interés suscitado por la obra de Fonte sirve de base a Daria Martelli para recrear, desde la ficción, el hallazgo del libro y recalcar la gran repercusión personal que causó a diversas investigadoras posteriores. Para ello, Martelli plasma la novedad de las formas empleadas en *Il merito delle donne* y exalta especialmente la querella de las mujeres presente en la obra de Fonte.

Palabras clave: Daria Martelli, Moderata Fonte, querella, reinterpretación literaria.

ABSTRACT

With the rise of feminist movements in the sixties, an intense work of recovery of texts of female authorship is carried out. This led the way to *Il merito delle donne*, a work written by Moderata

¹ El investigador es beneficiario del programa predoctoral *Formación del Profesorado Universitario* (Ref.: FPU2016/03459).

Fonte at the end of the 16th century and published posthumously in 1600, which caused a huge impact in Italy at a time where writings in defense of the virtues of women were at variance with the reigning misogyny. The attention provoked by Fonte's works provided the basis for Daria Martelli to recreate, from a fictional point of view, the discovery of the book. For that purpose, Martelli highlights both the novelty of the literary forms and the fight of the women present in Fonte's work.

Keywords: Daria Martelli, Moderata Fonte, quarrel, literary reinterpretation.

1. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE DARIA MARTELLI

Daria Martelli ha centrado su interés formativo y profesional en el estudio y transmisión de la Literatura. Tras su paso por la Università degli Studi di Padova, sede en la que obtuvo su diploma en Literatura griega y en la que ha sido asistente, la autora emprendió una carrera docente en la educación secundaria al tiempo que participó activamente del ambiente cultural y literario de su ciudad, realizando, asimismo, una fecunda labor como dramaturga, ensayista y novelista. De entre su producción dramática destaca *Le streghe* (1987), obra teatral centrada en la figura de una joven lombarda, Caterina, condenada a la hoguera por brujería en 1518, coincidiendo con las persecuciones masivas producidas a mujeres que, lejos de acercarse a las artes oscuras, practicaban remedios medicinales y obstétricos a las mujeres. Aunque Caterina se erija como una figura central, Martelli opta por configurar un protagonismo coral, en el que la voz de la joven se junta con la del resto de mujeres. En 2012 Martelli publica *Donne perdute*, una adaptación teatral de *Lettere dalle case chiuse* (1955) en la que se exploran diversos testimonios desde la óptica de la condición femenina y de las implicaciones morales, sociales y políticas de la prostitución.

La condición de las mujeres será un tema esencial en los ensayos críticos de Daria Martelli. En *Le parole di ieri sulla donna* (2012), la autora indaga sobre el poder de las palabras, especialmente aquellas asociadas a la tradición femenina: desde proverbios, hasta canciones, chistes y aspectos dialectales que

condicionaron el imaginario femenino y la construcción de una feminidad desde posiciones androcéntricas. El resto de sus ensayos están centrados en aspectos literarios, como *Scrittrice o scrittore?* (2015), en el que aborda la creatividad de Lucrezia Marinelli y la consideración social de las mujeres que se dedicaron a la literatura. No obstante, serán *Polifonie* (2011) y la redacción biográfica y adaptación teatral de *Il merito delle donne* (1993) las que mayor interés susciten para el presente estudio, pues están centrados en la imagen y en la obra principal de Moderata Fonte, protagonista implícita de la novela *More veneto*.

La producción narrativa de Daria Martelli incluye un total de seis números, destacando *Chi perde la sua vita* (1982), vencedor del premio literario Noi Donne. La obra parte de la historia de una joven que, al calor de los movimientos prerrevolucionarios de 1868, sufre en sus propias carnes la exclusión de la sociedad patriarcal. En el trasfondo de la obra se hallan los contrastes entre los privilegios de una familia burguesa y el mundo campesino. Tras la publicación de *Il gioco dei tradimenti* (1986), *Le vite di Fabrizia* (1997), *Il riso della soubette* (2001) y *Grandi Magazzini* (2007), Martelli compone otra de sus obras narrativas más notables, *More veneto* (2017); obra que centrará el presente estudio y que, como se aprecia en el propio título, aludirá a las costumbres y al carácter propios de los venecianos, así como en las ancestrales tradiciones de la laguna véneta.

En *More veneto*, como examinaremos en las siguientes páginas, la autora recrea, desde la ficción, el hallazgo de la obra *Il merito delle donne*, redactada por Moderata Fonte a finales del siglo XVI y publicada póstumamente en 1600. Martelli crea, de esta forma, un nexo de conexión atemporal entre la protagonista ficcional de su novela, Lorenza, y la autora de la obra recuperada, exaltando tanto las especificidades de la ciudad de Venecia y de sus habitantes como el carácter subversivo y de querella contenido en la obra de Fonte y que, cuatro siglos después de su redacción, sigue de máxima actualidad.

2. VENECIA Y LAS VENECIANAS: ENTRE MEMORIA Y QUERELLA DE LAS MUJERES

Il merito delle donne es un tratado redactado por Moderata Fonte a finales del siglo XVI. A pesar de los cuatros siglo que separan la publicación de la obra de nuestra contemporaneidad, el texto pasó inadvertido a lo largo de dicho lapso temporal hasta su (re)descubierto en la Biblioteca Nacional de Florencia a finales de los años setenta por Anna Jaquinta. Debido a esta circunstancia, habrá que esperar varias centurias para ver la reedición de dicha obra de la mano de Adriana Chemello, una profesora de la Università degli Studi di Padova que ha centro sus últimas investigaciones en los estudios literarios de género. La importancia de *Il merito delle donne* reside en la férrea defensa que Fonte realiza de los méritos y las virtudes de las mujeres en forma de querella. Este hecho no será ajeno a la crítica ni a la historiografía hodierna, pues los estudios sobre su obra han suscitado gran interés en los últimos años, multiplicándose las traducciones a otras lenguas, como al inglés, francés, alemán y recientemente al castellano, así como un conjunto de ediciones críticas y de artículos de investigación que avalan la magnitud de su relevancia histórica, especialmente en el conjunto de la tradición de la querella de las mujeres.

La redacción y posterior publicación de *Il merito delle donne* coincide con un convulso periodo marcado por fuertes corrientes misóginas que proponían una consideración social vejatoria para las mujeres, especialmente tras el escrito *Dei donneschi difetti*, de Giuseppe Passi. Frente a los postulados de Passi, destacan en la defensa de las virtudes de las mujeres autores como Domenico Bruni, quien en 1552 publica sus *Difese delle donne*; Girolamo Borris con *Della perfettione delle donne*, que data de 1561, o *Vera narratione dell'operationi delle donne*, compuesta en 1586 por Onofrio Filarco. De igual importancia fue el tratado *Il merito delle donne* de Moderata Fonte, así como *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamente de gli uomini*, de Lucrezia Marinelli, ambos de 1600.

Como se ha comentado en el primer apartado, una de las investigadoras que ha abordado con mayor profundidad la vida y obra de Modesta Pozzo ha sido Daria Martelli. En *More veneto*,

bajo el protagonismo implícito de Lampida Sorgente emana la figura de Moderata Fonte, pseudónimo de Modesta Pozzo (Venecia, 1555-1592). Este será uno de los primeros aspectos que la novela de Martelli, pues observando someramente la onomástica elegida por la autora se puede apreciar el juego terminológico ideado por ambas escritoras: si bien el nombre alude a singulares cualidades perfectamente atribuidas a los valores de las mujeres, el apellido apela a la relación semántica del agua, sea como pozo, fuente o manantial. No obstante, Martelli ingeniará un doble juego: si el pseudónimo literario de la autora era Lampida Sorgente, el nombre real que le otorga será Chiara Fontana, siguiendo nuevamente las cualidades onomásticas descritas. La historia de *More veneto* incluirá, asimismo, otros cambios: por un lado, el hallazgo de la obra se producirá en la década de los años ochenta y, por otro, el descubrimiento del libro correrá a cargo de Lorenza, una periodista florentina que decide alejarse por un tiempo de su ciudad en busca de tranquilidad ante situaciones familiares y sentimentales adversas.

El título de la obra Fonte encuentra también su representación en la obra de Martelli, transformando *Il merito delle donne* por *Il giardino delle donne*. La imagen a un espacio de retiro como es el jardín no resulta en modo alguno casual, pues en el inicio de la obra de Fonte las siete protagonistas de la historia narrativa se reúnen en torno a un espacio de recreo y esparcimiento a medio camino entre lo privado y lo público, un nexo esencial para el desarrollo de la trama y que constituye lo que algunos estudiosos han denominado *respublica mulierum* (Kolsky, 1993: 57) o incluso Fédérique Verrier hacía referencia a la *Ville des dames* por su analogía a la *Cité des dames* de Christine de Pizan (Fonte, 2002). El jardín actuará, pues, como un espacio de representación de la permeabilidad de los espacios y en el que las mujeres puedan demostrar sus virtudes, siendo poseedoras de una vasta tradición y de una gran formación intelectual.

Las similitudes entre ambas protagonistas no solo nos remiten a sus orígenes sociales, sino también al trágico final de su vida: tras haber dado a luz, y en vísperas de haber culminado su obra literaria, que únicamente verá la luz pública en una edición póstuma a principios del siglo XVII. La propia representatividad

de la portada de la obra de Martelli resulta ilustrativa, pues el óleo, realizado en 1596, se atribuye al pintor véneto Giorgione. La imagen de la anciana plasmada en el lienzo no solo alude a la condición humana de la vejez, sino que en la nota que la anciana sostiene en su mano derecha aparece la inscripción *col tempo*, es decir, *con el tiempo*.

La trama investigadora que mueve el desarrollo de la obra encuentra su cauce en la ausencia de las mujeres en la Historia o en las historias de la literatura, máxime en las últimas décadas, puesto que la consolidación de los estudios de género aplicados a la recuperación de las voces femeninas del pasado se ve acrecentada por dos factores: tanto la renovación de los postulados historiográficos tradicionales, especialmente tras la atención marxista a las clases marginales, entre las que se encuentran las mujeres como colectivo, y su asociación con la Historia Social; así como el auge del movimiento feminista a partir de los años sesenta en el ámbito anglosajón, llegando a Italia con cierto retraso. Estas circunstancias denotan que hasta tiempos muy recientes la presencia de las mujeres en la Historia era meramente casual, pues los únicos nombres femeninos que recogían las crónicas o los anales históricos respondían a modelos de feminidad impuestos por las estructuras patriarcales o por la idealización de la imagen literaria que el canon había transmitido. Por todo ello, se ha emprendido una intensa labor de rescate para devolver a las mujeres su Historia, así como para reescribir su propia Historia.

La ausencia de los nombres, las vidas y los logros de las mujeres en los anales de la Historia se convierte en una constante en la obra de Daria Martelli. La protagonista de la novela representa el espíritu de muchas investigadoras que, desde la historiografía, la crítica literaria o el interés personal, se hallan frente a varios paradigmas al tratar de escudriñar en el pasado, pues si bien denotan la escasez de fuentes relacionadas con su ámbito de estudio, se acercaron a los textos históricos con cierta prudencia, pues todos ellos habrían pasado el filtro de una visión canónica.

Andò a consultare, nello scaffale in fondo alla sala,
l'Enciclopedia Treccani, per la quale non bisognava fare la

richiesta scritta: no, quel nome non c'era. Se non veniva ricordata da quella memoria colossale, Limpida Sorgente, che era innegabilmente una scrittrice, era esclusa dalla storia ufficiale della letteratura. Dimenticata, cancellata, sparita insieme con il suo libro, come se non l'avesse mai scritto. Perché mai, se tanti scrittorucoli di ogni epoca erano stati diligentemente tramandati e alla loro opera, quale che fosse, un valore purchessia era stato attribuito? (Martelli, 2017: 34).

Como se desprende de la reflexión de la protagonista de Martelli, la notoria ausencia de las mujeres en la Historia y en la Historia de la Literatura denota cómo la memoria de tantas autoras del pasado ha sido *olvidada, borrada o desaparecida*. Este hecho da buena cuenta de lo que han padecido las mujeres en la reconstrucción de una genealogía femenina/feminista en la que verse reflejadas. En el ámbito literario, la exclusión de las mujeres de las historias de la literatura ha sido una constante atemporal, pues las escasas referencias a escritoras que aparecen recogidas en las ediciones más recientes aparecen mayoritariamente en posiciones marginales, como suplemento o como autoras menores. Es decir, no integradas en el canon imperante.

Limpida Sorgente: Lorenza non ricordava di essersi mai imbattuta in questo nome, prima di allora. E sì che, al liceo classico e poi alla Facoltà di Lettere dell'Università, di storia della letteratura italiana aveva dovuto studiarne parecchia, un patrimonio imprescindibile. [...] Le sembrava che, per un misterioso appuntamento, quel testo fosse giunto fino a lei proprio per essere letto in modo diverso da come lo avrebbero letto i professori: con meraviglia. E per lei aveva in serbo da quattro secoli un messaggio diverso (Martelli, 2017: 34-35).

La lectura particular que la protagonista de Martelli había realizado de la obra que acababa de descubrir se encaja dentro de una nueva forma de ver y de mirar al pasado. Lorenza aprecia cómo las enseñanzas y los estudios recibidos hasta el momento no proporcionaban las herramientas necesarias para desentrañar lo que el texto de la autora renacentista quería transmitir. Este hecho ponía de relevancia la carencia por parte de la historiografía y de la crítica literaria imperantes de técnicas y de recursos para

el análisis de las obras femeninas. Daria Martelli ahonda en la cuestión al plantear las diferentes visiones que el patriarcado ha infundido en el canon literario. Por ello, la autora no duda en trasladar de voz de la protagonista que Moderata Fonte, en su caso ficcional Limpida Sorgente, sea considerada un “femminista *ante litteram*” (Martelli, 2017: 38), siendo el contexto histórico-literario en el que se inserta la obra original de esencial importancia para comprender la relevancia del escrito y dotar la transmisión del texto de una carga genealógica particular.

Ancor più, per la leggenda di magia protettiva, e per il modo della sua trasmissione, che evitava il denaro: da donna a donna, in una catena secolare, senza che nessuna lo possedesse mai completamente, ciascuna custodendolo per tramandarlo a un'altra e aiutarla. Anche quel libro doveva giungere a una donna, lungo il fiume del tempo, per aiutarla, in qualche modo oscuro, in un momento critico della sua vita? Per questo attendeva lei in quel luogo insolito, in quel modo inaspettato? (Martelli, 2017: 39).

Esta transmisión genealógica aparece en *More veneto* como un deber, en el que únicamente a través de la palabra escrita se pudiera garantizar la transmisión de todo un conjunto de mujeres cuyos nombres quedarían eclipsados o erradicados del imaginario colectivo. Así, Martelli, al igual que harían varias de las escritoras que le precedieron, transmiten a la posteridad un legado en femenino, rindiéndoles un sentido homenaje a valerosas mujeres del pasado: “Io, sebbene donna, non morirò del tutto. E con me non moriranno nemmeno le donne del mio tempo, che ho accolto nella mia opera” (Martelli, 2017: 47). Es precisamente la confección de la Historia y, en particular de la Historia de las Mujeres, lo que supone un hito en la reflexión que realiza Lorenza sobre la historiografía feminista: “Di quale Storia? Era Storia l’opera di quella donna ricaduta nel silenzio dal quale voleva uscire? Erano Storia quelle tracce incerte di vite femminili trascorse nell’ombra, trascurate e cancellate, svanite nel nulla?” (Martelli, 2017: 100).

Antes de finalizar este apartado, quisiéramos destacar que, junto al protagonismo ficcional de Lorenza, se aprecia en la novela de Martelli otro protagonismo: el de la propia Venecia. La

capital véneta sobresale por encima de su configuración cronotópica tradicional, puesto que, por un lado, la propia urbe se erige como un puente atemporal entre el pasado y el presente y, por otro, se rescatan atisbos de libertad de las mujeres venecianas.

In quel campo ecco si spalancava un'altra Venezia, che era in ogni edificio, in ogni campo, ma ormai invisibile ai più. Un'altra Venezia che mostrava anche le piaghe della dolente storia delle donne (Martelli, 2017: 92).

Dicho anhelo de libertad recorre no solo la obra de Moderata Fonte, sino el de tantas otras escritoras que recogían en sus escritos un deseo de autorrealización personal. Este sentimiento subyacerá en la obra de Martelli: «Nella Venezia famosa per la sua «libertà», questi personaggi denunciano con forza quella che definiscono la «schiavitù» delle donne. E il loro anelito a un'altra «libertà», quella dell'uomo, percorre tutta l'opera» (Martelli, 2017: 38). De esta forma, la ciudad de Venecia se considera la *tierra de las madres*:

A poco a poco questa città ho imparato a riconoscerla come una “terra delle madri”, sebbene manchi perfino la parola per dirlo, perché non doveva essere nemmeno pensato. Qui tutto parla di loro, le donne del passato, con una voce diversa da quella della Storia, che le ha escluse: una voce che, per essere percepita, richiede un ascolto diverso (Martelli, 2017: 211).

3. DOCUMENTACIÓN Y (RE)CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

A través de las pesquisas de la protagonista, Daria Martelli nos sumerge en un rico proceso investigador en el que descubrir, con asombro, una Historia oculta(da). La elección de la autora de situar la historia en la década de los años ochenta evidencia su tentativa de revivir, con ardua laboriosidad y sin apenas recursos, la búsqueda de evidencias que la condujeran al conocimiento.

Più di quattrocento anni – Lorenza si ripeteva con meraviglia, tornando a guardare il ritratto, che guardava lei – erano passati più di quattrocento anni da quando quelle parole erano state scritte, qui, a Venezia, e qui lei le leggeva, le comprendeva, le apprezzava.

E dopo quattrocento anni ecco conosceva la donna che le aveva scritte, incontrandola per caso – per caso? – come se fosse viva: una donna come lei, che aveva attraversato altrettante seppure diverse gioie e sofferenze, aspirazioni e delusioni (Martelli, 2017: 33-34).

La admiración que Lorenza siente al descubrir la obra reproduce la fascinación que han compartido tantas historiadoras, literatas o mujeres interesadas en hallar voces femeninas del pasado que sobresalieron por sus intentos de subvertir los preceptos sociales de las épocas históricas en las que se insertaron. Por todo ello, la construcción de esa genealogía renace en la obra de Martelli bajo una nueva luz de la mano de Lorenza, puesto que la protagonista sufre una evolución psicológica que enraíza con una recuperación de la conciencia personal y la colectiva.

Forse per capire chi sono io, e perché è successo quello che è successo a me e prima ancora a mia madre... [...] Qualcosa di quella donna antica, di tante donne antiche, è rimasto dentro di me, e agisce senza che io sappia, anche se non lo vorrei (Martelli, 2017: 108-109).

En concreto, Martelli alude en su obra al concepto de “genocidio della memoria” (2017: 60), que estaría perpetrado por la sociedad patriarcal tanto sobre las mujeres como sobre sus obras. Por ese motivo, en *More veneto* se aprecia una premisa feminista que ha propiciado la revolución historiográfica: “la Storia e i documenti per farla li scrivono sempre i dominatori” (Martelli, 2017: 60). De este modo, el análisis histórico de las fuentes ha supuesto una inmersión en el ámbito privado, siendo la única vía disponible para los investigadores hallar ciertos resquicios de la vida de las mujeres pretéritas.

Dunque bisognava addentarsi nel cono d’ombra nel quale erano vissute, abituando lo sguardo a poco a poco, per vedere ciò che non si vedeva nella luce della Storia con la maiuscola. E lì andava cercata anche Limpida Sorgente, ridotta ad essere nient’altro che Chiara Fontana, una donna tra le donne del suo tempo (Martelli, 2017: 61).

Es precisamente la reconstrucción de la Historia de las Mujeres un elemento esencial en *More veneto*, pues la búsqueda de información sobre la autora de aquel misterioso libro dominaba buena parte de las preocupaciones de Lorenza. Ante tal circunstancia, la protagonista de Martelli se enfrenta al siguiente dilema: si la (re)construcción de la Historia de las Mujeres implicaba sumergirse en las fuentes de lo privado, estas no siempre eran de fácil acceso, pues la ausencia de una historicidad de las vidas, las obras, así como de la cotidianidad femenina condicionaban la posibilidad de hallar dichos resquicios.

Qualche traccia del suo lontano passaggio sulla terra doveva essere rimasta. Ma dove cercare? Le autorità culturali – enciclopedie, trattati, manuali – l’avevano esclusa, secondo certi loro insindacabili criteri di selezione, facendola cadere in un limbo di “minori”, che tali diventavano sempre più, di epoca in epoca, fino a diventare minimi e a dissolversi nel nulla. Dunque andava ricercata nei repertori degli eruditi, nella serie B della cultura locale, nella sottosezione femminile, dove ogni giudizio era relativo agli altri “minori” uomini e ancor più alle poche altre “minori” donne.

4. CONCLUSIONES

Como se ha expuesto a lo largo del presente estudio, la obra de Daria Martelli *More veneto* ficcionaliza un hecho real, el hallazgo realizado por Anna Jaquinta de la obra *Il merito delle donne*, compuesta a finales del siglo XVI por Moderata Fonte. La novela de Martelli funde realidad con ficción, estableciendo nexos atemporales entre la protagonista de su novela, Lorenza, con la autora renacentista. El interés que la protagonista demuestra por la obra hallada revierte en diferentes aspectos en la trama, pues, por un lado, se ponen de manifiesto las dificultades historiográficas a las que historiadoras, investigadoras o estudiosas tuvieron que hacer frente en su búsqueda y en el análisis de cuestiones relativas a las mujeres del pasado, denunciando la pretensión de la historiografía tradicional por alejar de lo canónico todos los aspectos relativos a la condición de las mujeres. Frente a esta situación, Martelli apuesta en su obra por reivindicar la importancia de obras como la de Moderata Fonte, siendo hitos para la redacción

de una Historia de las Mujeres, la construcción de una genealogía femenina y la observación de la evolución de la querrela de las mujeres a lo largo de los últimos siglos. Con ello, se pretende demostrar que siempre ha habido mujeres capaces de subvertir los preceptos patriarcales y misóginos de su tiempo.

Per me, per quello che cerco io, è molto più difficile che per te. La Storia di cui ti occupi tu è consegnata nei libri, sistemata e ordinata. Te la insegnano a scuola. Invece la storia delle donne è cancellata, come se non fossero mai esistite, e devo andare a cercarla non so dove, non so come. [...] Domando come vivevano le loro giornate questa donna che ho conosciuto attraverso il suo libro e le altre del suo tempo, che cosa sentivano, che cosa pensavano degli altri e di se stesse, se qualcun'altra riuscì mai a dirlo, come ci è riuscita Limpida Sorgente (Martelli, 2017: 107).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fonte, M. (1988). *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*. Adriana Chemello (ed.). Mirano-Venecia: Eidos.
- Fonte, M. (2002). *Le mérite des femmes*. Frédérique Verrier (ed. y trad.). París: Éditions Rue D'Ulm.
- Fonte, M. (2013). *El mérito de las mujeres*. J. Aguilar (ed.). J. Abad (trad.). Sevilla: Arcibel Editores.
- García Valdés, P. (2019). Arquetipos e inquietudes femeninas en *El mérito de las mujeres*. En M. Fonte, *El mérito de las mujeres. Segunda jornada*. José García Fernández y Pablo García Valdés (trads. y eds.) (pp. 19-31). Sevilla: Arcibel.
- Kolsky, S. (1993). Wells of Knowledge: Moderata Fonte's *Il merito delle donne*. *Italianist*, 13, pp. 57-96.
- Kolsky, S. (2001). Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy. *The Modern Language Review*, 96(4), pp. 973-989.
- Martelli, D. (2017). *More veneto*. Padua: Cleup.

**UNA DONNA IN LOTTA CONTRO I PREGIUDIZI:
ARTEMISIA DI ANNA BANTI
A WOMAN FIGHTING AGAINST PREJUDICE:
ARTEMISIA BY ANNA BANTI**

Maria PANETTA

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

RIASSUNTO

Il saggio ripercorre la biografia di Lucia Lopresti, in arte Anna Banti, ricollegandola a quella della pittrice secentesca Artemisia Gentileschi, cui la scrittrice ha dedicato la propria opera più nota, *Artemisia* (1947), che ha consacrato l'artista come una figura di profemminista. Vengono analizzati i temi portanti e i passaggi salienti del “romanzo”, ricostruendo la vicenda biografica e artistica della protagonista anche in relazione all'interpretazione che ne diede il critico Roberto Longhi, marito della Banti, nel 1916.

Parole chiave: arte, autobiografia, emancipazione, romanzo, violenza.

ABSTRACT

The essay traces the biography of Lucia Lopresti (Anna Banti), linking it to the biography of the seventeenth-century painter Artemisia Gentileschi, to whom the writer dedicated her most famous work, *Artemisia* (1947), who consecrated the artist as a profeminist figure. The main themes and the salient passages of the “novel” are analyzed, reconstructing the biographical and artistic story of the protagonist also in relation to the interpretation that the critic Roberto Longhi, the husband of Anna Banti, gave in 1916.

Keywords: art, autobiography, emancipation, novel, violence.

1. LUCIA LOPRESTI, IN ARTE ANNA BANTI, E LA PASSIONE PER L'ARTE

La poliedrica Lucia Lopresti (conosciuta come Anna Banti), nata a Firenze nel 1895 e scomparsa nel 1985 a Marina dei Ronchi, fu storica dell'arte, scrittrice, critica letteraria, teatrale e cinematografica e anche traduttrice. Autrice di sette raccolte di racconti, di nove romanzi e di numerosi interventi saggistici apparsi sulla rivista *Paragone*, fondata assieme al marito Roberto Longhi nel 1949, fu molto legata alla famiglia di origine, che la educò alla libertà, all'amore per i viaggi e all'autonomia nelle scelte di vita.

Dopo un'infanzia trascorsa a Bologna, nel 1905 si trasferì con la famiglia a Roma, ove si conquistò subito la fama di "signorina strana, femminista" a causa dell'indipendenza del carattere. Durante gli anni del liceo conobbe il professor Longhi, di cui si innamorò e che instillò nel suo animo la passione per la storia dell'arte; nel 1924, conseguita la laurea in Lettere, lo sposò e dopo il matrimonio decise di dedicarsi alla scrittura anche perché Longhi era già un critico affermato e la moglie aspirava a un successo indipendente dalla notorietà del marito. Nel 1930, pubblicò il racconto *Barbara e la morte* su *La Tribuna* con lo pseudonimo di Anna Banti, che Lucia considerava il proprio "vero nome", dato che non le era stato imposto né dalla famiglia di origine né dal marito.

Dopo la pubblicazione di alcune recensioni, iniziò a lavorare al primo romanzo, *Itinerario di Paolina*, uscito nel 1937 e seguito dalla raccolta di racconti dall'indicativo titolo *Il coraggio delle donne* (1940), opere nelle quali è già rilevabile l'attenzione per la condizione femminile e per l'indagine psicologica che avrebbe caratterizzato tutta la sua produzione successiva. Da ricordare, inoltre, *Sette Lune* (1941) e *Le monache cantano* (1942).

Epistolari privati e carte d'archivio di quegli anni documentano che la Banti instaurò profondi e proficui rapporti di amicizia con varie importanti personalità femminili della scena letteraria italiana del tempo, quali Maria Bellonci, Gianna Manzini, Alba de Céspedes e Sibilla Aleramo.

Durante gli anni della Seconda guerra mondiale, a causa dei bombardamenti smarri le bozze di racconti, abbozzi vari e di due

romanzi, *Artemisia* e *Storia di famiglia*, ma alla fine del conflitto riprese a scrivere, contagiata dalla “fame di racconto” tipica dell’epoca, per raccontare le tragiche esperienze da lei vissute attraverso il filtro della storia. Si serviva, dunque, di ambientazioni passate per meglio rievocare il presente e il libro perduto, *Artemisia*, si trasformò, appunto, da narrazione storico-biografica in romanzo, in cui la voce della pittrice secentesca si alterna e s’intreccia con quella dell’autrice, che si aggira fra le “macerie” (Banti, 2015: 14) di Firenze.

L’opera venne pubblicata nel 1947, seguita dalla raccolta *Le donne muoiono*, in cui apparvero alcuni dei suoi testi più celebri come *Lavinia fuggita* e il racconto di ambientazione fantastica che dà il titolo al libro e che denuncia la tradizionale esclusione delle donne dai libri di storia: un’esclusione della quale lo stesso “romanzo” (o, meglio, “diario aperto”) *Artemisia* intende fare ammenda, rievocando la tragica vicenda, le emozioni e i sentimenti di un’artista che, diversamente, sarebbe stata ricordata solo nei manuali di storia dell’arte come figlia del pittore Orazio Gentileschi e come grande pittrice, ella stessa, del Seicento italiano di matrice caravaggesca (con influenze dei Carracci).

Tra il 1951 e il 1956 apparvero sulle pagine di *Paragone Letteratura* alcuni dei suoi saggi più rilevanti – *Romanzo e romanzo storico, Ermengarda e Geltrude, Manzoni e noi* – che illustrano l’importanza dell’intreccio fra storia e narrativa. Secondo la Banti, l’immaginazione dello scrittore può adempiere all’utile ufficio di colmare le lacune della ricerca documentaria, facendo emergere verità sepolte nelle sabbie del tempo e rievocando la storia quotidiana degli umili, spesso trascurata dalla grande Storia, che celebra solo coloro che hanno segnato il destino di interi popoli, con le loro decisioni. Anche per tali ragioni, Anna Banti s’interessò, come critica letteraria, alla letteratura al femminile, occupandosi di Matilde Serao, George Sand, Katherine Mansfield, Virginia Woolf e di altre scrittrici contemporanee.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la sua produzione fu improntata al Realismo e alla denuncia, con opere come *Il bastardo* (1953), *La casa piccola* (1961), *Le mosche d’oro* (1962) e la raccolta di racconti *La monaca di Sciangai*, ma la scrittrice progressivamente prese le distanze dal femminismo di carattere

più estremista, ritenendo che solo attraverso la collaborazione tra i sessi fosse possibile operare un reale mutamento nella condizione delle donne. Sono degli anni Sessanta anche il romanzo d'ispirazione risorgimentale *Noi credevamo* (1967), la raccolta *Campi Elisi* (1963) e la biografia di *Matilde Serao* (1965), seguita nel decennio successivo da quella di *Lorenzo Lotto* (1978).

La Banti visse a Firenze, spostandosi tra Roma e Venezia e soffrendo la solitudine (quasi come la sua eroina) a causa della cattiva salute del marito e della perdita dei genitori. Per via del carattere schivo, inoltre, la Banti non amava il mondo dei salotti letterari, e in particolare quello romano dell'amica Maria Bellonci, sede del noto Premio Strega (in *Artemisia* alcuni icastici ritratti di donne possono far pensare ad allusioni alla contemporaneità dell'autrice).

Nel 1970, alla morte del marito, si dedicò alla cura della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte nata per desiderio di Longhi e alla pubblicazione delle sue *Opere Complete* e degli inediti. Inoltre, pubblicò le raccolte *Je vous écris d'un pays lointain* e *Da un paese vicino*, e il romanzo *La camicia bruciata*; tradusse Colette e Jane Austen e curò il volume di Defoe per la collana dei *Meridiani*. Nel 1971, all'età di settantacinque anni, decise di attraversare il Portogallo in macchina, assieme a Fausta Garavini¹, per realizzare un desiderio del marito. La sua carriera di romanziera si concluse nel 1981, con l'opera di taglio autobiografico *Un grido lacerante*.

2. IL ROMANZO PIÙ NOTO, *ARTEMISIA*

“È iniziato il processo di riabilitazione di narratrici sottovalutate [...] Andranno riviste le gerarchie in assoluto, vanno riabilitate scrittrici emarginate”, ha affermato, nel 2013, Walter Pedullà in *Racconta il Novecento*. Tra le scrittrici del *realismo critico* Pedullà inserisce anche Anna Banti, specie per il suo più noto romanzo dedicato alla pittrice Artemisia Gentileschi.

¹ Al riguardo cfr. Garavini, F., Desideri, L., (2013). *Anna Banti. Romanzi e racconti*. Milano, Mondadori.

La Banti presenta Artemisia, “nata nel millecinquecentonovantotto, anziana nella morte che ci sta intorno, e ora sepolta nella mia fragile memoria” (Banti, 2015: 15), all’età di dieci anni e la ritrae, spavalda, un po’ selvaggia e sicura di sé, nei suoi giochi con l’amica Cecilia Nari, che rappresenterà sempre l’innocenza e la purezza nel suo immaginario, perché paralitica e costretta a vivere reclusa nel proprio palazzo.

Lo stile della Banti oscilla fra asciuttezza e realismo, da una parte, e malinconico romanticismo, dall’altra, e il suo lessico spazia dagli arcaismi all’uso mimetico del dialetto più colorito o dei detti popolari. Del resto, ella stessa dichiara, nella premessa *Al lettore*:

Un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale; una nuova misura di connivenza storico-letteraria; il tentativo d’immettere nella palude bastarda dell’italiano letterario in corso, vecchie e potabilissime fonti dell’uso popolare nostrano; tali erano le ambizioni del racconto che [...] era alle ultime pagine nella primavera del 1944 (Banti, 2015: 11).

L’autrice, in alcune sortite autobiografiche, racconta del manoscritto su Artemisia perduto durante gli anni della guerra (“Se penso alle pagine distrutte, al cauteloso arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere”; Banti, 2015: 20); pertanto, il passato della vicenda biografica di Artemisia, rievocato facendo meticoloso ricorso ad archivi e testimonianze dell’epoca, s’intreccia, a tratti, con il presente del dopoguerra, periodo della stesura dell’opera. Ad esempio, a un tratto irrompono, fra le pagine secentesche, i sudafricani delle forze alleate che stanno entrando nella Firenze liberata: “A Pitti stridono le cicale umane, è già mezzogiorno, da otto ore la luce è incominciata, da sei i sudafricani sono arrivati e le donne li hanno baciati, come si è potuto vedere dalle finestre infrante della galleria Palatina, nostro rifugio” (Banti, 2015: 20).

3. ARTEMISIA E LA VIOLENZA, FRA STORIA, NARRAZIONE E RAPPRESENTAZIONE PITTORICA

Nel 1612 Artemisia subì uno stupro da parte del pittore toscano Agostino Tassi, impegnato in quel tempo, assieme a Orazio Gentileschi, nella decorazione a fresco delle volte del Casino della Rose nel palazzo Pallavicini Rospigliosi di Roma. Il padre denunciò Tassi che, dopo la violenza, non aveva rispettato la promessa di un matrimonio riparatore. I documenti relativi al processo colpiscono per la crudezza del resoconto di Artemisia e per i metodi inquisitori del tribunale (venne torturata mediante lo schiacciamento dei pollici, come allora usava). Gli atti del processo hanno avuto grande influenza sulla lettura in chiave femminista data nella seconda metà del XX secolo alla figura di Artemisia Gentileschi: in particolare, la tela che raffigura *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613), conservata al Museo Capodimonte di Napoli, è stata interpretata in chiave psicologica e psicanalitica, come desiderio di rivalsa rispetto allo stupro subito.

Anna Banti sottolinea, infatti, che, violentata a soli quattordici anni da Agostino Tassi, “cavaliere e gran pittore” (Banti, 2015: 19), vedovo, “tozzo e giallo” (Banti, 2015: 24), poi “prosciolto e dimesso per gli intrighi di Cosimo furiere e i venali uffici di Giambattista Stiattesi” (Banti, 2015: 32), Artemisia non riuscì mai a dimenticare l’onta della violenza subita da parte sia dell’uomo sia dei giudici del processo cui il padre Orazio volle sottoporla chiedendo giustizia: “La nostra povera libertà si lega all’umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta” (Banti, 2015: 25).

Il racconto procede spesso disordinatamente, non sempre in rigoroso ordine cronologico, ma quasi come se l’autrice, attraverso la memoria, stesse componendo sulla tavolozza un quadro, con pennellate rese “a sobbalzi commossi” (Banti, 2015: 102): spesso alla verticalità del tempo del racconto si sostituisce l’orizzontalità dello sguardo sinottico della tavola dipinta, in cui l’occhio si perde dietro ogni dettaglio, delineato con finezza e precisione, talora a scapito della visione d’insieme. La Roma del Seicento, sia quella misera e popolana sia quella sontuosa e papalina, viene, ad

esempio, rievocata con notevole capacità di immaginazione e rivive nelle pagine del romanzo in tutta la propria vivacità.

Il solo che riesca a mantenersi vicino ad Artemisia è il fratello Francesco, che nutre affetto e ammirazione per la sorella che sta imparando con profitto l'arte paterna. Il venerato padre Orazio, invece, nutre del rancore per ciò che le è accaduto ed è sempre molto severo con lei. Le promette di condurla con sé a Firenze, ma solo a condizione che accetti di contrarre matrimonio. Artemisia sposa, dunque, il vicino Antonio Stiattesi, che fa il merciaio e il robivecchi, e il padre mantiene la promessa e la conduce a Firenze (sono gli anni dal 1614 al 1620), ma un giorno, irato, le comunica: "Vado a Pisa da mio fratello, mi vuol vedere, a portarti mi vergogno dopo quel che è successo. E non voglio spiegar niente a nessuno, capito?" (Banti, 2015: 42). Artemisia resta, dunque, sola a Firenze e fa la conoscenza di alcune donne (nel romanzo sono tante le donne che la pittrice incontra sul proprio cammino, tanto che l'opera si potrebbe, in un certo senso, definire anche un affresco della società femminile dell'epoca); nonostante la sofferenza e la tristezza, quello si rivela un periodo assai importante della sua vita perché è allora che dipinge il notissimo quadro *Giuditta e Oloferne*.

Nella descrizione di questo passaggio importante ritroviamo nelle parole della Banti accenti assimilabili a quelli adoperati in precedenza dal marito Roberto Longhi:

Le sciocche dame non s'accorgevano di chi fosse la truculenta che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon'ora e sola Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell'eroina e le aveva risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano. [...] Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati. [...] oggi, dietro Giuditta e Oloferne, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura; in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi (Banti, 2015: 48-49).

Un saggio del 1916 di Roberto Longhi intitolato *Gentileschi padre e figlia* e uscito sulla rivista *L'arte* aveva avuto, infatti, il merito di riportare all'attenzione della critica la statura artistica di

Artemisia Gentileschi nell'ambito dei caravaggeschi della prima metà del XVII secolo. Longhi vi esprimeva nei confronti di Artemisia, in tono forse involontariamente misogino, il seguente giudizio: "l'unica donna in Italia che abbia mai saputo che cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità". Nella lettura effettuata del dipinto più celebre di Artemisia, la *Giuditta che decapita Oloferne* degli Uffizi, il celebre critico scriveva:

Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori e ombre diacee degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello così brutale ed efferato. Ma - vien voglia di dire - ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo?. E aggiungeva: che qui non v'è nulla di sadico, che anzi ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di goccioline a volo lo zampillo centrale! Incredibile vi dico! [...] Infine non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla? Pensiamo ad ogni modo che si tratta di un abito di casa Gentileschi, il più fine guardaroba di sete del '600 europeo, dopo Van Dyck (Longhi, 1916).

La Banti coglie e rappresenta con nitidezza il potere salvifico dell'arte quale balsamo in grado di lenire il dolore: "«Ma io dipingo» scopre Artemisia, risvegliandosi: ed è salvata" (Banti, 2015: 53). Il cartesiano *Dubito ergo sum* pare trasformarsi in un potente *Pingo ergo sum*, che trasmette tutta l'orgogliosa consapevolezza di una donna che, nel Seicento, sa bene di rappresentare un caso più unico che raro nel panorama artistico dominato esclusivamente dagli uomini. Nonostante ciò, Artemisia viene descritta come michelangiolescamente lacerata e "dimidiata", divisa a metà fra il corpo, "un padrone attivo e ostinato" (Banti, 2015: 53) che "non crede a nulla [...] se non alla propria continuazione" (Banti, 2015: 53), e lo "spirito prigioniero, divenuto così maligno da divertirsi al brivido che lo percorre" (Banti, 2015: 53).

Il padre, tornato dal proprio viaggio, si compiace della *Giuditta* e, utilizzando la forma maschile del termine, consacra Artemisia come pittrice: "Tu sei un pittore [...] Sei un pittore, ma a Roma ci

hai il marito. Torna a Roma, bambina” (Banti, 2015: 57). E le annuncia di voler partire da solo alla volta della Corte d’Inghilterra.

4. I COMPROMESSI DI UNA DONNA DEL SEICENTO

A mente lucida e con una buona dose di pragmatismo, nonostante lo strazio della nuova separazione, Artemisia comprende bene che per una donna del suo tempo avere un marito che la protegga da “malevolenze e curiosità” (Banti, 2015: 59) è un gran vantaggio e accetta il consiglio del padre, tornando a Roma (nel 1621), in un primo tempo presso la casa della famiglia del marito a Ripagrande. Accanto ad Antonio assapora “un agio, un calore che non aveva mai provati, né sola né in compagnia, e neppure con suo padre” (Banti, 2015: 64) e apprezza la “dolcezza di quella compagnia discreta, umile, fedele. [...] Antonio dormiva da innocente e un uomo innocente è una gran cosa” (Banti, 2015: 71-72). Si domanda se quello che prova accanto a lui sia amore e se ne convince intimamente, sebbene a tratti si racconti che “è il tempo a far l’amore e il disamore, il tempo che ci fa e ci disfà, che noi facciamo e disfacciamo. E fu atterrita pensando a quanto era giovane ancora, a quante cose potevano accaderle e sembrarle vere e poi false, prima di morire” (Banti, 2015: 73).

Convinta dal fratello Francesco, la donna va, poi, ad abitare in una casa signorile, ammobiliata, messa a disposizione da un ricco francese, in cambio dell’impegno a dipingere alcuni quadri. La sua vita cambia repentinamente: iniziano, infatti, a farle visita cavalieri e nobili. Antonio, però, non accetta quel mutamento improvviso; sebbene Artemisia gli voglia bene e non sia disposta a perderlo, finisce per allontanarlo da sé, anche a causa del proprio difficile carattere, e torna a essere sola. Il fratello le suggerisce, allora, di trasferirsi a Napoli (siamo nel 1630), ove fonda una scuola di pittura e accademia di disegno. Di nuovo le viene in soccorso la vicinanza di alcune donne, che la ritengono una vedova, condizione da lei mai smentita, essendo stata

[...] conquistata a una fraternità che procedeva per simboli: il decotto rinfrescante, il balsamo, il cibo che sostiene, conforti che la condizione femminile ha maturato nei secoli. [...] vede

l'umanità sempre più divisa in due parti, troppo diverse, sicché ragione e istinto la convincono che è venuto il momento di rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola, soffocando il bruciore di quel "se non fossi una donna", inutile lamento. Meglio stringersi al popolo sacrificato e prigioniero, partecipare al suo destino sordo e miracoloso, dividerne le sensazioni, i calcoli, le verità: segreti preclusi ai favoriti, gli uomini (Banti, 2015: 85-86).

A Napoli Artemisia dà alla luce Porzia, chiamata Porziella, che, però, cresce mantenendosi fredda e distante con lei, prima in convento e poi prendendo marito, senza sviluppare un attaccamento reale alla madre.

Il personaggio Artemisia, nel corso di tutta la narrazione, non si lascia rappresentare pacificamente dall'autrice, è restio al ricordo e oppone resistenza persino ai tentativi della scrittrice di riportarlo in vita narrando:

M'ero avvezzata, contraddicendola e persino canzonandola un poco, a collocarla nel nostro tempo, a sentirla alle mie spalle, presente. Ero sicura di esserle comprensibile e necessaria. Le preparavo delle piccole sorprese, delle interpretazioni a rovescio di quel che la memoria della sua vita m'aveva suggerito: e mi pareva che lei ci pigliasse gusto, perduta per perduta. [...] solo oggi m'accorgo di averle mancato di rispetto e che il suo vagheggiato consenso è, da lungo tempo, un'assenza (Banti, 2015: 102).

Non la sentirò più protestare e ricusare, con quel suo gergo altezzoso e popolare di pisana imbastardita; non mi aiuterà più; non avrà più per le congiunture del suo vivere vero o favoleggiato, le ripugnanze, i tremori che mi invogliavano a intrecciarne il ritmo e le immagini in una azione a due, alacre e partecipata: il gioco convulso di due naufraghe che non vogliono perdere la speranza di salvarsi su una botte. È rientrata nella luce remota di tre secoli fa, e me la sbatte in faccia, accecandomi [...] (Banti, 2015: 103).

Artemisia non risponde, la sua lontananza è senza misura, stellare. [...] Trecento anni di maggiore esperienza non mi hanno insegnato a riscattare una compagna dai suoi errori umani e a ricostruirle una libertà ideale, quella che la affrancava e la esaltava nelle ore di lavoro, che furono tante. (Banti, 2015: 104).

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento [...] mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo. (Banti, 2015: 105).

Nonostante si consumi, in queste pagine sofferte, lo scacco della scrittura nella sua possibilità di attingere realmente al passato e di riportarlo in vita, l'autrice finisce comunque per concludere: "Sappiamo, una volta di più, di essere poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua" (Banti, 2015: 105).

La narrazione, dunque, riprende; Artemisia è ancora a Napoli intenta a fare il ritratto a una vanesia spagnola, la duchessa Donna Virginia: "Sulla tela son sbocciate le solite carni pallide e tumide che la Gentileschi regala alle donne, modelle di mestiere e d'onore; in più, questa volta, un'aggrondatura di sguardo non consenziente che non è stato possibile addolcire, e su cui il pennello passa e ripassa con inutile insistenza", osserva la Banti con la finezza e la competenza della critica d'arte avveduta.

Superata la quarantina, Artemisia soffre dell'indifferenza che la gente che non la conosce riserva a una donna non più giovanissima; una sera, però, giunge a confortarla la visita inattesa del fratello Francesco, che si trasforma, però, in un ulteriore e definitivo motivo di acuta e lacerante sofferenza: Francesco le annuncia, infatti, che il marito Antonio è tornato, che si è arricchito ma che "ha con sé una donna, un poco moretta" (Banti, 2015: 118) e vorrebbe sposarla. Se Artemisia accondiscendesse a lasciarlo libero, Antonio potrebbe procurare alla figlia Porzia, ormai in età da marito, una ricca dote utile a contrarre un buon matrimonio. Nonostante il dolore lancinante di quell'inattesa notizia e di quel definitivo abbandono, Artemisia orgogliosamente accetta l'offerta e, quando il padre Orazio la invita in Inghilterra, salutati tutti, con una decisione repentina s'imbarca a Napoli per Londra, "ostentando impazienza" (Banti, 2015: 123) di partire: "Stringe [...] la sua bruciante sconfitta. Se ne va, a quarant'anni, senza fortuna, senza fama sicura, senza

affetti felici. E senza neppure l'antico orgoglio. Appena gliene resta tanto da non disdirsi" (Banti, 2015: 127).

5. IL VIAGGIO DI ARTEMISIA VERSO LONDRA E LA MORTE DI ORAZIO GENTILESCHI

La Banti segue Artemisia nel suo lungo viaggio per mare, soffermandosi sull'arrivo del veliero Jonathan davanti a Livorno, e poi a Genova ("assiepati, affocati, blocchi di muraglie, mille buchi di finestre, e cupole, campanili, terrazze; e il brulichio dei moli, uomini e mercanzie, carri e carrozze"; Banti, 2015: 134-135), ove cambia imbarcazione alla volta di Marsiglia. Fra le pagine dedicate al soggiorno genovese, spicca il bel ritratto della sessantenne Pietra Spinola, fumatrice di pipa: "Con moti precisi e impazienti la dama riempì il fornello, premette la foglia, maneggiò l'acciarino, accese. Con aspra energia aspirò" (Banti, 2015: 140). Alla sua saggezza è affidata una lapidaria e amara sentenza sulla condizione femminile: "Nessuna donna è felice se non è sciocca" (Banti, 2015: 140).

La sosta a Marsiglia è, invece, rischiarata dall'indimenticabile figura della ragazza che recupera un secchio da un pozzo ("Il tempo le passava guardando una ragazza in gonnella di scarlatto che tirava l'acqua dal pozzo, con certi gesti di braccia e mani che in Italia non si praticano"; Banti, 2015: 143) e dall'incontro con la serva d'osteria Delfina, che "si fermava a cantarle certe canzonette malinconiche che eran divenute il loro linguaggio comune" (Banti, 2015: 147).

Nel 1638 Artemisia raggiunse, dunque, il padre a Londra, presso la corte di Carlo I, dove Orazio era diventato pittore di corte e aveva ricevuto l'importante incarico di decorare un soffitto nella Casa delle Delizie della regina Enrichetta Maria a Greenwich. Dopo tanto tempo, padre e figlia si ritrovarono legati da un rapporto di collaborazione artistica, ma il motivo del viaggio londinese non fu solo quello di venire in soccorso all'anziano genitore. Carlo I la reclamava alla sua corte e non era pensabile opporgli un rifiuto.

Come racconta la Banti, Artemisia raggiunge, dunque, il padre Orazio e viene ricevuta a Corte dalla regina di Inghilterra, Enrichetta Maria, sposa di Carlo I, che le commissiona un ritratto,

“Il centodecimo ritratto della regina” (Banti, 2015: 174), dopo che il genitore, orgoglioso, l’ha nuovamente degnata della propria attenzione artistica: “Non importa esser stata donna, più volte sconsiagliata, due volte tradita. Non c’è più dubbi, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi” (Banti, 2015: 166).

Orazio inaspettatamente morì, assistito dalla figlia, nel 1639. Nel 1642, alle prime avvisaglie della guerra civile, Artemisia aveva di certo già lasciato l’Inghilterra; nel 1649 era nuovamente a Napoli e nel 1650 ancora in piena attività.

Come sottolinea la Banti, Artemisia non si era mai resa conto della forza affettiva che la teneva legata al padre; così, quando muore, ella si accorge di averlo sempre immaginato immortale: “L’errore era stato commesso, il Gentileschi aveva ceduto, era morto. Sua figlia ne era partecipe e aspettava di commetterlo anche lei. La vita era pesante e torbida, acqua che non si può più bere. Rimanesse o ritornasse in patria, Artemisia seppe che il suo compito era morire” (Banti, 2015: 189).

Anna Banti accompagna Artemisia nei suoi ultimi istanti. Ella è certa che la morte verrà a portarla via nel corso del viaggio di ritorno in Italia, forse sulla carrozza che la conduce all’imbarco, forse sulla nave, forse ad opera dei briganti che infestano i boschi italiani: “Morire a letto, ecco l’unica fine che Artemisia non s’era prevista, [...] di un male lento, incerto, malizioso” (Banti, 2015: 192). Una morte come tante altre, che non ha nulla di eroico. Morì a Napoli, anni dopo, nel 1653.

La Banti ha definito la Gentileschi “una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi” (Banti, 2015: 11), ma Artemisia è anche una giovane che lo stupro ha segnato per sempre, determinando in lei un senso di colpa che l’accompagnerà per tutta la vita, facendola sentire sempre “colpevole” (Banti, 2015: 31).

L’arte, come accennato, è vissuta dalla donna come salvezza ma anche come condanna alla solitudine: Artemisia, infatti, non ha vere amiche; il marito Antonio l’ama, ma non riesce a comprenderla e alla fine l’abbandona; la figlia Porziella le è ostile e perciò ostenta disprezzo verso chiunque pratici la pittura.

La Banti riassume efficacemente la sua condizione di segregazione:

Questa è donna che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo sesso e del suo tempo, decente, nobile; e non lo trova. Una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare: tanto occorre ad Artemisia sui trentatré anni, un'età in cui il costume e i gusti del mondo cominciano a persuaderla, a incantarla. Ma non è principessa, non è pedina, non è forese né mercantessa, non è eroina, né santa. E neppure cortigiana [...] (Banti, 2015: 94).

6. L'INTERESSE PER ARTEMISIA, PROTOFEMMINISTA DELLA STORIA

L'interesse per la figura artistica di Artemisia Gentileschi, rimasto debole anche in seguito alla lettura datane da Longhi, ha avuto, invece, un forte impulso grazie a studi di matrice femminista, che hanno sottolineato, a partire dallo stupro subito e dalla sua successiva biografia, la forza espressiva che il suo linguaggio pittorico assume quando i soggetti rappresentati sono famose eroine bibliche, che sembrano sempre ribellarsi alla condizione a cui le condanna il loro sesso. La critica più recente, a partire dalla faticosa ricostruzione dell'intero catalogo della Gentileschi, ha restituito la figura di un'artista che lottò con determinazione contro i pregiudizi esistenti nei riguardi delle pittrici, riuscendo a inserirsi nella cerchia dei pittori più noti del tempo.

L'apprendistato presso il padre Orazio rappresentò per Artemisia l'unico modo per esercitare l'arte, essendole precluse le scuole di formazione: allora, infatti, una donna non poteva realizzarsi puramente come lavoratrice, ma doveva sostenersi col proprio status familiare e spesso il lavoro femminile era clandestino.

Negli anni Settanta la Gentileschi divenne un vero e proprio simbolo del femminismo internazionale, sia come rappresentante del diritto all'identificazione con il proprio lavoro sia come paradigma della sofferenza e dell'indipendenza della donna.

Oltre alla Banti, altri scrittori hanno dimostrato interesse per la figura di Artemisia: nel 1999, la francese Alexandra Lapierre ha ricostruito, in un romanzo a lei dedicato, la vita di Artemisia, a partire da uno studio scrupoloso della sua biografia e del relativo contesto storico e approfondendo soprattutto il rapporto con il

genitore. Il romanzo di Susan Vreeland *The Passion of Artemisa*, edito nel 2001, sembra, invece, inserirsi in quel filone di successo di romanzi storici che traggono ispirazione da un'opera d'arte o dal suo autore. Da ricordare, infine, il film della regista francese Agnès Merlet intitolato *Artemisia. Passione estrema*, uscito nel 1997.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreotti Ravaglioli, S. (1991). Anna Banti. In *Enciclopedia italiana*, vol. V, Roma: Treccani;
- Banti, A. (1937). *Itinerario di Paolina*. Roma: Augustea. È contenuto anche in Banti, A. (2013). F. Garavini e L. Desideri (a cura di), *Romanzi e racconti di Anna Banti*, Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1940). *Il coraggio delle donne*. Firenze: Le Monnier.
- Banti, A. (1941). *Sette lune*. Milano: Bompiani.
- Banti, A. (1942). *Le monache cantano*. Roma: Tumminelli.
- Banti, A. (agosto 1951). Romanzo e romanzo storico. *Paragone Letteratura*, II, pp. 3-7.
- Banti, A. (5 agosto 1953). Ermengarda e Geltrude. *Il nuovo Corriere* (aprile 1954). *Paragone Letteratura*, V(52), pp. 23-30.
- Banti, A. (1953). *Il bastardo*. Firenze: Sansoni.
- Banti, A. (giugno 1956). Manzoni e noi. *Paragone Letteratura*, VII(78), pp. 24-36.
- Banti, A. (1957). *La monaca di Sciangai e altri racconti*. Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1961). *La casa piccola*. Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1961). *Opinioni*. Milano: il Saggiatore.
- Banti, A. (1962). *Le mosche d'oro*. Milano: Mondadori; (2013) Matelica (MC): Editore Hacca.
- Banti, A. (1963). *Campi Elisi*. Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1965) *Matilde Serao*. Torino: UTET.
- Banti, A. (1967). *Noi credevamo*. Milano: Mondadori; (1978). Con introduzione di G. Cattaneo. Milano: Mondadori; (2010). Con postfazione di E. Siciliano. Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1971). *Je Vous écris d'un pays lointain*. Milano: Mondadori.

- Banti, A. (1973). *La camicia bruciata*. Milano: Mondadori;
 (1979). Con un'introduzione di A. Bertolucci. Milano: Mondadori; (1987). Milano: Mondadori/De Agostini.
- Banti, A. (1975). *Da un paese vicino*. Milano: Mondadori.
- Banti, A. (1978). *Lorenzo Lotto*. Regesti, note e cataloghi di A. Boschetto. Firenze: Sansoni.
- Banti, A. (1981). *Rivelazione di Lorenzo Lotto*. Firenze: Sansoni;
 (2011) Ginevra-Milano: Skira.
- Banti, A. (1981). *Un grido lacerante*. Prefazione di C. Garboli, Milano: Rizzoli.
- Banti, A. (1996). *Lavinia fuggita*. Milano: La Tartaruga.
- Banti, A. (1998). *Le donne muoiono*. Firenze: Giunti.
- Banti, A. (2015). *Artemisia*. Milano: SE.
- Banti, A. (2017). Barbara e la morte. In F. Garavini (a cura di), *Racconti ritrovati*. Milano: La Nave di Teseo.
- Bertolucci, A. (1974). Postfazione. In A. Banti (2015), *Artemisia* (pp. 193-199). Milano: SE.
- Biagini, E. (1978). *Anna Banti*. Milano, Mursia.
- Biagini, E. (a cura di) (1997). *L'opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi a Firenze (8-9 maggio 1992). Firenze: Olschki.
- Biagini, E. (febbraio-giugno 2005). *Anna Banti. Una regina dimenticata*. Numero speciale di *Paragone Letteratura*, LVI, S. III (pp. 57-59).
- De Robertis, G. (1962). *Altro Novecento*. Firenze: Le Monnier.
- Garavini F. e Desideri L. (a cura di) (2013). *Anna Banti. Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori.
- Haddad, P. e Merlet A. (1997). *Artemisia. Passione estrema*. Francia, Italia, Germania: 3 Emme Cinematografica.
- Izzi G. (2005). Lopresti Lucia. In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65. (pp. 733-738). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Treccani.
- Lapierre, A. (2012). *Artemisia*, Milano: Mondadori;
- Leonelli, G. (1996). Introduzione. In A. Banti, (1996), *Artemisia*. Milano: Bompiani.
- Longhi, R. (1916). Gentileschi padre e figlia, *L'Arte*, 19.
- Parisi, L. (2003). Anna Banti: la rappresentazione delle donne. In *Come abbiamo letto Manzoni. Interpreti novecenteschi* (pp. 155-172). Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- Pedullà, W. (2013). *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*. Milano: Rizzoli.
- Petrignani, S. (1984). *Le signore della scrittura*. Milano: La Tartaruga.
- Sontag, S. (25 settembre 2003). A double destiny. On Anna Banti's *Artemisia*. *London Review of Books*.
- Vreeland, S. (2003). *The Passion of Artemisa*. Londra: Penguin books.



Artemisia Gentileschi, *Giuditta che uccide Oloferne*, 1620 ca, olio su tela, 199 x 162,5 cm, Firenze, Uffizi.

**LA (RE)ESCRITURA CONSTANTE
DE CHIARA MATRAINI (1515-1604)
O LA APUESTA DECIDIDA
POR LA CONSTRUCCIÓN DE LA *AUCTORITAS*
THE CONSTANT (RE)WRITING
OF CHIARA MATRAINI (1515-1604)
OR THE DETERMINED AIM
TO CONSTRUCT *AUCTORITA***

Begoña POZO-SÁNCHEZ
Universitat de València

RESUMEN

Chiara Matraini (Lucca, 1515-1604) ha sido, como tantas otras, una de voces acalladas por la historiografía literaria canónica; si bien fue reconocida como poeta por sus contemporáneos y, recientemente, hemos asistido a su recuperación a través de algunos estudios monográficos dedicados a su producción poética. En esta ocasión, nuestra contribución se centrará en la aplicación del concepto de *interseccionalidad* al desarrollo de su producción literaria con el fin de dirimir hasta qué punto la propuesta literaria de Matraini estuvo orientada y dirigida por la misma autora para dejar la impronta de su voz/escritura dentro del espacio literario – y, en consecuencia, también público – al que perteneció, sin olvidar su convicción de saberse *autora/autoridad*.

Palabras clave: Chiara Matraini, mujeres y escritura, autoridad, interseccionalidad.

ABSTRACT

Chiara Matraini (Lucca, 1515-1604) was, like many others, one of the silenced voices of the Literary Canonical Historiography; even though she was recognized as a poet by her contemporaries and, recently, we assisted to her recuperation through some case studies dedicated to her poetic production. On this occasion, our contribution will be focused on the application of the *intersectionality* concept, in the literary production development,

in order to resolve to what extent the Matraini's literary proposal was guided and directed by the author herself to leave her voice and writing's mark in the literary space – and, by extension, in the public space – to which she belonged, without forgetting her conviction of knowing herself as an *author/authority*.

Keywords: Chiara Matraini, women and literature, authority, intersectionality.

Desearía comenzar estas páginas llamando la atención sobre dos cuestiones determinantes que confluyen en el título de este capítulo y que no son ciertamente menores: en primer lugar, el espacio correspondiente a la *autoría femenina* (lat. *auctor, -ōris*), en este caso representada en la producción literaria de Chiara Matraini; y, en segundo lugar, el concepto de *autoridad* (lat. *auctoritas, -ātis*) que emana – entre otras cuestiones – de su escritura. De hecho ambas cuestiones convergerían, aproximándonos a su producción desde un punto de vista actual, en un punto que *ha sido nombrado* por la crítica literaria feminista: la *interseccionalidad*. Dicho concepto fue acuñado por la teórica estadounidense Kimberlé Crenshaw a finales de los años 80 y se ha desarrollado de forma progresiva a lo largo de estos últimos decenios. En una de sus últimas publicaciones, *On Intersectionality: Essential Writings of Kimberlé Crenshaw* (2016), la autora recoge una serie de ensayos a través de los cuales ha ido estructurando su análisis del concepto de *interseccionalidad*, entendido a grandes rasgos como el fenómeno por el cual cada individuo sufre opresión u ostenta privilegio en base a su pertenencia a múltiples categorías sociales.

Esta categorización actual ciertamente podría considerarse lejana cuando se dirige la mirada hacia la producción de una poeta del Renacimiento italiano; sin embargo, creo que, aun a riesgo de rozar los límites de un posible anacronismo, se podría operar un desplazamiento de dicho concepto con la finalidad de aplicarlo a la obra de esta y de otras autoras que han sido marginadas por el canon predominante – en función de distintas opresiones según el momento histórico y vital en el cual hayan desarrollado su actividad intelectual – y cuya(s) obra(s) siempre han estado en el filo de la navaja, dependiendo de la sensibilidad del teórico o la teórica que haya apostado por darle la vuelta al canon y por poner en valor

los escritos de autoras que, a pesar de haber sido consideradas canónicas, no han recibido la suficiente atención por parte de la historiografía literaria y, en consecuencia, han sufrido una recepción limitada y/o sesgada por parte del público lector puesto que, en general, se ha enfrentado a dificultades considerables para poder acceder a sus obras.

Este es el caso concreto de la longeva poeta Chiara Matraini (1515-1604), quien publicó su primer cancionero en 1555 y, posteriormente, dio dos versiones más muy seguidas – concretamente en 1595 y 1597 – a la imprenta. Su recepción a lo largo de los siglos ha sido bastante discreta, a pesar de estar incluida en antologías de distintas épocas y de haber sido incorporada como una de las voces de referencia de la poesía italiana escrita por mujeres durante el Renacimiento en propuestas antológicas decisivas del siglo XX como, por ejemplo, *Lirici del Cinquecento* (Baldacci, 1957) o *Gaspara Stampa e altre poetesse del '500* (Flora, 1962). Tanto es así que, por lo que respecta a su obra lírica, solo recibió atención pormenorizada a partir de los estudios de Giovanna Rabitti –filóloga que le dedica numerosas publicaciones de referencia entre 1981 y 2009 y quien, además, realizó la primera edición que ofrece integralmente el primer y el tercer cancionero matraianianos – o de Elaine Maclachlan – traductora al inglés de una selección de sus rimas y prosas en 2007 –; mientras que por lo que respecta al análisis de las relaciones culturales, así como de sus obras filosóficas y devocionales, hubo que esperar respectivamente a los estudios de Daniela Marcheschi (2008) y Anna Mario (2017). Dentro de este panorama, destaca que hayamos tenido que esperar al año 2018 para tener un estudio filológico pormenorizado de sus *Lettere e Rime* gracias al estudio de Cristina Acucella, *Premio Ricerca Città di Firenze*. Es decir, han debido pasar más de cuatro siglos – en concreto, 463 años – para que podamos adentrarnos en la obra de Chiara Matraini a través de un estudio riguroso que ya Luigi Baldacci reclamaba en un artículo en la revista *Paragone*, cuando consideraba que se trataba de “una estemporanea nel propio seculo codificato dal principio d’imitazione” (Baldacci, 1953: 66), o en su reedición de la antología cuando apuntaba que Matraini era “uno dei poeti più sicuri del seculo” (Baldacci, 1975: XXIX). En cualquier caso, como se trasluce de los datos indicados, todos los

avances en la investigación de su obra se deben a mujeres que han decidido acompañarla a través del tiempo y poner en valor su obra. Precisamente – o, tal vez, desgraciadamente – un sistema habitual cuando se trata de recuperar obras de autoría femenina, como así recuerdan las editoras Júlia Benavent, Elena Moltó y Silvia Fabrizio-Costa en el volumen monográfico dedicado a *Las mujeres, la escritura y el poder*:

Las voces de las mujeres del pasado, transmitidas por sus escritos, son rescatadas y acompañadas por otras mujeres que, a su vez, además de recuperar del silencio muchos y hermosos testimonios, ofrecen el suyo, suma de su voz y del eco de otras mujeres, en una reflexión también por escrito, plasmada en estos artículos. La propuesta del monográfico se ofreció a todos, hombres y mujeres, y fue secundada por mujeres, excepto en un solo caso. No es una anécdota ese singular hecho, como tampoco lo es que los artículos aquí reunidos sean un mapa en el espacio y en el tiempo de una realidad hecha a pinceladas, tan finas, de trazo tan delicado, que apenas se percibe y se conoce. No son, ya lo sabemos todos y todas, los trazos seguros y duros de un tatuaje en un brazo rudo y curtido, sino la tenue y transparente piel de quien se expone poco al sol, de quien se recoge a menudo entre las paredes silenciosas de la casa. Con todo, la voz es clara y firme. Tiene el timbre nítido, expresa un mensaje inequívoco, a lo largo de los siglos y, contra todos los obstáculos, de forma constante, ininterrumpida (Benavent, Moltó y Fabrizio-Costa, 2012: 9-10).

Así pues, esta cadena constante supone una labor tanto de reconocimiento como de recuperación que atraviesa previamente el territorio del desconocimiento, cuando no el del ocultamiento – como ha demostrado la académica, escritora y feminista Joanna Russ en su conocida obra *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (2019). Es nuestro deber pues llevar a cabo ese tránsito, de resonancias mitológicas a la manera de Sísifo, para que podamos completar, pieza a pieza y con una férrea constancia, el mosaico fragmentado que hemos recibido como herencia de un saber incompleto y desarticulado, luchando por desenmascarar los prejuicios infundados que han llevado a la desaparición de obras y figuras clave en unas genealogías, las de las mujeres, siempre precarias e incompletas.

Una de esas voces que nos faltaban hasta ahora era la de Chiara Matraini, poeta que fue identificada por sus contemporáneos como “disonesta donna”, “scelerata vedova” e “iniqua vedova” o “poetessa-profetessa” (Acucella, 2018: 11). Estos encasillamientos se debieron a las crónicas – que podríamos calificar, en general, de poco amables – de sus contemporáneos, especialmente al juicio di Gherardo Sergiusti – conocida a través de la copia del ‘800 de Bernardino Baroni –, suegro de su amante, el malogrado Bartolomeo Graziani. Más allá de tratarse de unas coordenadas biográficas reduccionistas e injustas, pero determinantes para la futura recepción de su obra, debemos recordar cuales fueron las opresiones a las que se enfrentó como mujer y autora – en su caso, especialmente, las relacionadas con las variables de género y clase social –; puesto que, como se apuntaba anteriormente, responden a los condicionantes socio-históricos y literarios que, con toda probabilidad, marcaron el reconocimiento de su obra y determinaron la escasa recepción de su legado literario. Por ello, desde este punto de vista, el concepto de *interseccionalidad* permite vertebrar de forma transversal las distintas opresiones a las que fueron sometidas tanto Chiara Matraini como la mayor parte de las autoras de aquella época para, de este modo, observar y analizar desde una perspectiva más amplia cuáles fueron las consecuencias de las limitaciones a las que fueron sometidas muchas escritoras, en nuestro caso concreto, las poetisas italianas del siglo XVI.

En el caso de Chiara Matraini debemos recordar que, como tantas otras mujeres, cumplió – especialmente en la parte inicial de su larga vida – con los mandatos de género y con las expectativas que la sociedad le tenía reservadas por el hecho de ser mujer: la casaron a la edad de 15 años con Vincenzo Cantarini; tuvo un hijo, Federigo, con 18 años y enviudó, aún joven, a los 27. A partir de aquel momento, alejándose de los preceptos sociales establecidos para seguir manteniendo el control sobre las mujeres viudas, mantuvo una relación –considerada adúltera por la sociedad de la época – con Bartolomeo Graziani, quien murió asesinado y a quien dedicó su historia de amor construida a través de los poemas del cancionero. Posteriormente mantuvo otras relaciones sentimentales y de amistad – como puede detectarse a través de su correspondencia – con otros hombres de su entorno

sociocultural. En este sentido, es importante destacar su labor en el ámbito de la promoción cultural, siendo una figura clave en muchos de los círculos y de las academias privadas de Lucca y Pisa. Uno de los momentos cruciales de su vida está relacionado con la violenta represión que sufrió su familia debido a la participación en la *Rivolta degli Straccioni* (1530-1532) y que, en su caso, supuso el exilio, la cárcel o la condena a muerte de diversos miembros de su familia. Por lo que respecta a su obra, como ya se ha indicado, publicó en 1555 *Rime e prose* y, al final de su vida, retomó dicho proyecto dando a la imprenta dos versiones más: *Le lettere della Signora Chiara Matraini e la prima e la seconda parte della sue rime* (1595) y *Lettere di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese, con la prima, e la seconda parte delle sue rime. Con una lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme* (1597). A lo largo de toda su vida hubo también otras obras fundamentales como: *Meditazioni spirituali* (1581); *Considerazioni sopra i sette salmi penitenziali del gran re e profeta David* (1586); su obra más reconocida, *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio* (1590) y, a la edad de 89 años, su última obra, *Dialoghi spirituali* (1604).

Con estos datos biográficos es evidente que su determinación por el estudio y la escritura formaron parte de su *modus vivendi*, a pesar de las dificultades que, como escritora y mujer, padeció. De hecho, Agostino della Chiesa (1620: 127), a escasos quince años de la desaparición de la autora, dibujó un retrato literario donde destacó cualidades como “in eloquenza non v’era chi l’uguagliasse”, “infinita invenzione di concetti”, “parlava per solo dono di natura e senza alcun aiuto d’arte”, “amor verso la madre d’Iddio, con [...] i leggiadrissimi suoi sonetti [...] e in grandissima prosa”. La tercera de las virtudes aportadas merecería una puntualización, puesto que las habilidades literarias de Matraini, como se ha demostrado en los análisis que se han realizado de sus obras (Acucella, 2018), responden a un conocimiento profundo de fuentes literarias y bíblicas, además de una constante intertextualidad respecto a los modelos petrarquistas – tanto masculinos como femeninos – de su época y se convertirá, a su vez, en modelo para autores y autoras posteriores, señalando el camino de las futuras coordenadas literarias en época de la Contrarreforma.

Chiara Matraini, por lo tanto, padeció con toda probabilidad las mismas limitaciones que otras muchas poetas de esta época: en primer lugar, no ser considerada como una individualidad literaria – prevaleciendo casi siempre el acercamiento a su obra como parte de un conjunto, el de las poetas italianas renacentistas del siglo XVI – y, en segundo lugar, mantener una interpretación de su obra como una continuación del modelo petrarquista, sin ahondar en los límites de dicha visión y en el cambio de perspectiva que suponía enunciarse como un sujeto reacio a los moldes tradicionalmente impuestos de la escritura poética. En este sentido, conviene recordar las palabras de María José Bertomeu cuando considera que:

Alessandra Scala, Costanza Varano da Camerino, Cassandra Fedele, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Tullia d'Aragona, Chiara Matraini, Laura Battiferri, Gaspara Stampa, Olimpia Morato y sin duda otros nombres no tan conocidos constituyen un grupo de mujeres que vivieron y escribieron en Italia durante los siglos XV y XVI. De origen noble, cultas, privilegiadas, estas mujeres comenzaron a alzar sus voces de una forma u otra, desde la poesía o desde el estudio humanístico, ocuparon un espacio no siempre reconocido pero sí significativo que ha hecho que sus obras nos lleguen con más fuerza de la que ellas podían pensar. Sin embargo, no todas corrieron la misma suerte. Otras mujeres, quizá no tan apoyadas por su origen y su familia, o quizá por haber intentado ir un paso más allá, desafiar a su sexo y ocupar un lugar no entre las mujeres cultas, sino entre las “personas” cultas, sufrieron el aislamiento, el silencio e incluso la muerte (Bertomeu, 2007: 17-18).

De este modo, el movimiento decisivo para situarse contra el silenciamiento es, precisamente, la ocupación de un espacio. Y Matraini apuesta, sin lugar a dudas, por ocuparlo: tanto a través de sus obras literarias – de carácter poético, filosófico y religioso –, como a través de un posicionamiento de autoafirmación mediante la exposición pública de sus relaciones interpersonales – bien desde la dinamización de las tertulias; bien desde la publicación de su correspondencia, que trasciende así el ámbito privado. Por ello, se convierte en un ejemplo de lo que Mary Beard sugiere cuando indica que “lo que necesitamos es cierta sensibilización sobre lo

que entendemos por «voz de autoridad» y cómo hemos llegado a crearla” (Beard, 2018: 51). Aquí es pues inevitable reconducirnos al valor de logocentrismo, al “discurso público acreditado” (Beard, 2018: 16) que, como manifiesta Beard en su ensayo, ha sido un espacio tradicionalmente negado al discurso de las mujeres y, por lo tanto, ha eliminado así cualquier posibilidad para que se afianzasen – es decir, para que nos afianzásemos – como *autoridad*. En su análisis de la realidad heredada Mary Beard se muestra clarividente: “en lo relativo a silenciar a las mujeres, la cultura occidental lleva miles de años de práctica” (Beard, 2018: 12). Si nos centramos en el desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres, Ana López-Navajas y Ángel López García-Molins ya mostraban su valoración al respecto, alineándose con las tesis de Beard:

A lo largo del siglo XX se han producido avances hacia la igualdad entre hombres y mujeres en varios ámbitos [...] Sin embargo y a pesar de estos avances, en la actualidad las mujeres aún se encuentran lejos de ver reconocida su autoridad social, es decir, su legitimación social como individuos de pleno derecho y eso se convierte en uno de los más graves impedimentos para el acceso a espacios de poder ya que ese acceso va unido al reconocimiento social. La autoridad social – la *auctoritas* latina –, lo que entendemos como el saber socialmente reconocido, está unida al ejercicio del poder, la *potestas*. *Potestas* que, por lo pronto, no ostentan las mujeres. Esta falta de autoridad social está asentada en el desconocimiento que existe de las contribuciones que a lo largo de la historia han hecho las mujeres a la cultura y al desarrollo humano. Y el desconocimiento de esta tradición de saber femenino es la consecuencia de la práctica exclusión de las mujeres de los referentes sociales que conforman nuestra visión de mundo y nuestra cultura. Esta exclusión, “el hecho de que las mujeres no pasamos a lo escrito”, está ya analizada en teoría feminista (Redondo, 2001: 207) y constituye un hecho indiscutible hoy en día. Sobre todo, está ligada a la ausencia de las mujeres que se puede observar en los textos que definen nuestra tradición cultural, entre los que destacan, por su importancia, los manuales de la ESO (López-Navajas y López García-Molins, 2012: 27).

Este análisis actual de la situación corrobora lo que ya hemos indicado anteriormente: que la *interseccionalidad* afecta de forma transversal a la mayor parte de la producción literaria – o de cualquier otro ámbito – operada por las mujeres; de modo que tanto las poetas del siglo XVI como las actuales, a pesar de los cambios, siguen luchando contra las mismas estructuras de poder que tienden a silenciar y ocultar su producción. Por ello Matraini es un claro ejemplo de radicalidad literaria en su época ya que, consciente del valor de la palabra, regresa en dos ocasiones más y a distancia de casi cuarenta años a su primer libro de rimas. Pero no para dar a la imprenta una reedición más, sino para asegurarse una recepción de su obra totalmente ajustada a la imagen que pretendía transmitir de ella misma a la posteridad. Esta operación responde a una profunda revisión tanto de la estructura formal de su cancionero – con una última versión marcada por la síntesis, la eliminación y el cambio de orden de las composiciones –, como de la reorientación de la interpretación que se deriva de los cambios en la estructura –dando en su versión definitiva mayor peso no a la historia de amor/error juvenil, en la línea de la tópica petrarquista y clásica, sino a la que guía a la amada a la salvación divina.

Y para no dejar al azar las interpretaciones futuras de su obra, la Matraini octogenaria y reconocida poeta perteneciente a la burguesía de Lucca, comienza su último cancionero con una estrategia clara de autoafirmación: dirigirse a su amiga Cangenna Lipomeni, a quien “Gli dichiara il proprio senso del suo sonetto” (2018: 108). Resulta necesario en este punto resaltar la importancia de la destinataria que, según Rabitti (1989) y Acucella (2018), podría hacer referencia a un pseudónimo. Sin embargo, más allá de la identificación del sujeto histórico, destaca que en la estructura general de la obra y en posición inicial, el (auto)comentario del primer soneto se dirige a otra mujer que es considerada *amiga* y que, al mismo tiempo, es la persona con quien se establece un elevado diálogo intelectual. Así pues, la relación privilegiada entre estas dos mujeres será la que determine la lectura posterior de la obra.

De esta manera, a través del empleo de esta estrategia discursiva, asistimos a un doble ejercicio de autoridad donde el sujeto poético se transforma en la instancia responsable tanto de la escritura como de la interpretación de su propia poética. Será

precisamente esta doble perspectiva la que le concederá a la última versión de los cancioneros matrainianos (de 1597) una fuerza innovadora y sorprendente a pocos años de la muerte de la autora. Además, una operación de estas características determina, sin lugar a dudas, toda la lectura posterior de la obra, puesto que establece las claves de la exégesis tanto poética como narrativa y supone la revisión de toda su escritura precedente en función de la versión definitiva dada a la imprenta. En este movimiento inesperado, casi a modo de *rizoma*, podemos detectar una clara determinación estilística y una propuesta literaria fundamentada puesto que solo dos años antes (en 1595) había entregado a la imprenta una variante intermedia que, dadas las circunstancias, no consideró definitiva. Tampoco conviene olvidar que fue la autora misma quien asumió las tres entregas y quien dirigió, en todo momento, su aventura editorial. Este dominio de la situación por parte de la autora redundante, claro está, en la reafirmación del concepto de *autoridad* que poseía respecto al lugar público que debían ocupar sus obras, de ahí que no dejase al azar las cuestiones relacionadas con la publicación de las mismas.

Dentro de este contexto de reescritura constante resulta fundamental la inclusión del *corpus* de letras – 16 en la edición de 1595 y 18 en la de 1597 – que, junto con la reordenación de los poemas, en su mayoría sonetos – 99 en la primera edición, 77 en la segunda y 87 en la tercera –, pretenden, con palabras de Acucella, manifestar “el passaggio dalla «varietà» all’«unità»” (Acucella, 2018: 25) con la finalidad de llevar a cabo la “costruzione di una storia «esemplare» di perfezionamento spirituale” (Acucella, 2018: 25). Dicha tensión hacia la unidad y la virtud, perseguida mediante un proceso constante de abstracción, comienza desde el texto inaugural que aporta, a modo de semilla, el código necesario para poder descifrar en clave metafórica otros textos del libro con los que el primero de los sonetos y la carta inicial mantienen estrechas relaciones intertextuales – como, por ejemplo, el díptico de sonetos XXXI y XXXII –; de modo que la erudición y la autoreferencialidad serán constantes en su producción última y desarrollarán un papel clave en la construcción de un sólido edificio poético y espiritual que, no olvidemos, apuesta por la “«rilettura» del codice amoroso proprio della lirica femminile” (Acucella, 2018: 57).

En conclusión, su voluntad inequívoca de establecer una guía de lectura se produce en paralelo a un desdoblamiento del sujeto de la enunciación – con las figuras entrelazadas de poeta y comentarista – que tiene como objetivo fundamental manifestar su maestría, es decir, una autoridad última sobre la instancia responsable de la escritura. Este control férreo del propio proceso de escritura no podía sino deberse a la conciencia de la importancia del *logos* y de la palabra escrita; así como a la necesidad de ocupar, sin permitir usurpación alguna, el espacio y el tiempo que le correspondía. La poeta Chiara Matraini se convirtió, gracias al control de las estrategias literarias y a su determinación intelectual, en un modelo de escritora que nos legó un testamento literario poco frecuente en su época y en las posteriores. Nuestra tarea, ahora, consiste en conocerla, estudiarla e incorporarla a un canon abocado a una revisión permanente que repare olvidos y ocultamientos, es decir, que opte sin vacilar por recomponer ese saber mutilado que hemos heredado para articular, poco a poco, mapas culturales mucho más amplios, completos, justos y, por supuesto, menos fragmentados. A fin de cuentas, un canon que se implique en dar cuenta de la multiplicidad y riqueza de toda la tradición, de modo que desde las propuestas literarias actuales tengamos la oportunidad tanto de reconocer modelos como de proyectarlos. En este sentido, si tenemos en cuenta la voluntad de rescate y de reparación que, como ardua tarea intelectual, se han propuesto en los últimos años tantos y, sobre todo, tantas investigadoras, la cadena de *autoridad* nutrida también por voces de autoras – entre ellas, la de Matraini – difícilmente podrá romperse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldacci, L. (1975 [1957]). *Lirici del Cinquecento*. Milán: Longanesi.
- Baldacci, L. (1953). Chiara Matraini poetessa lucchese del XVI secolo. *Paragone Letteratura*, 42, pp. 54-67.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Benavent, J.; Moltó, E. y Fabrizio-Costa, S. (2012). Introducción. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVII, pp. 9-11.

- Bertomeu, M. J. (2007). Transgredir aquellas reglas de silencio impuestas a las mujeres: Isotta Nogarola e Isabella di Morra, *Lectora*, 13, pp. 17-27.
- Crenshaw, K. (2016). *On Intersectionality: Essential Writings of Kimberlé Crenshaw*. Nueva York: The New Press.
- Della Chiesa, F. A. (1620). *Theatro delle donne letterate, con un breve discorso della preminenza, e perfettione del sesso donnesco*. Mondovi: Tomaso Rossi.
- Flora, F. (1962). *Gaspara Stampa e altre poetesse del '500*. Florencia: Nuova Accademia.
- Marcheschi, D. (2008). *Chiara Matraini poetessa lucchese e la letteratura delle donne nei nuovi fermenti religiosi del '500*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Matraini, C. (1555). *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese*. Lucca: Busdraghi.
- Matraini, C. (1595). *Lettere [...], con la prima e seconda parte delle sue Rime*. Lucca: Guidoboni.
- Matraini, C. (1597). *Lettere [...], con la prima e seconda parte delle sue Rime. Con una lettera in Difesa delle Lettere, e delle Armi*. Venecia: Moretti.
- Matraini, C. (1989). *Rime e lettere*. Edición crítica de G. Rabitti (ed.). Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Matraini, C. (2007). *Selected Poetry and Prose: A Bilingual Edition*, edited and translated by E. Maclachlan. Chicago: The University of Chicago Press.
- Matraini, C. (2017). *Le opere in prosa e altre poesie*. A. Mario (ed.). Perugia: Aguaplano.
- Matraini, C. (2018). *Lettere e Rime*. Introducción y comentarios de Cristina Acucella (ed.). Florencia: Firenze University Press.
- Rabitti, G. (1999). Le lettere di Chiara Matraini tra pubblico e privato. En AA.VV., *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII* (pp. 109-45). Roma: Viella.
- Russ, J. (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Sevilla: Editorial Dos Bigotes / Editorial Barrett.

**“DAL MIO BASSO INTELLETTO
UNA IMAGINE TRASSI”:
L’AUTO-RAPPRESENTAZIONE
DELLA DONNA ARTISTA NELLE PROSE
DI GIULIA BIGOLINA,
ROMANZIERA DEL XVI SECOLO
“DAL MIO BASSO INTELLETTO
UNA IMAGINE TRASSI”:
THE SELF-REPRESENTATION
OF AN ARTIST WOMAN
IN GIULIA BIGOLINA’S PROSE,
A 16TH-CENTURY NOVELIST**

Valeria PUCCINI

Università degli Studi di Foggia

RIASSUNTO

Giulia Bigolina, nata nel 1518-1519 in una nobile famiglia padovana, nel Cinquecento è l’unica autrice a noi nota di novelle e romanzi in prosa, che tuttavia videro la luce soltanto dopo la sua morte, avvenuta probabilmente intorno al 1569. Le sole opere a noi giunte sono *La novella di Giulia Camposampiero e di Thesibaldo Vitaliani* (Borromeo, 1794) e il romanzo *Urania, nella quale contiene l’amore di una giovane di tal nome* (Finucci, 2002). Le sue protagoniste sono donne coraggiose, pronte ad affrontare l’incognito e l’avventura pur di raggiungere i loro scopi e coronare i loro sogni: Giulia, che riesce a conquistare l’amore dell’uomo più desiderato della città e che è pronta a prendere poi le armi per tentare di sottrarlo alla morte; e Urania, anch’essa scrittrice e chiaro *alter ego* di Giulia Bigolina la quale, con la sua scrittura, rivendica il diritto delle donne ad autorappresentarsi attraverso la propria creatività, per lasciare al mondo un’immagine di sé forgiata da loro stesse e non da altri, che siano padri, mariti o amanti.

Parole chiave: letteratura femminile, romanzi, novelle, Rinascimento.

ABSTRACT

In the 16th century, Giulia Bigolina (Padova, 1518-1519/1569?) is the only woman (as far as we know) who writes short stories and novels that, however, were only published after her death. The only works that have come to us are *La novella di Giulia Camposanpiero e di Thesibaldo Vitaliani* (Borromeo, 1794) and the book *Urania, nella quale contiene l'amore di una giovane di tal nome* (Finucci, 2002). Her heroines are brave women, ready to face the unknown and adventure to achieve their goals and to realize their dreams: Giulia, who succeeds in winning the love of the town's most desired man and who is ready to take up arms to save him from death; and Urania (also a writer and the clear *alter ego* of Giulia Bigolina) who, through her writing, claims the right of women to represent themselves through their creativity and leave to the world an image forged by themselves and not by others, whether they be fathers, husbands or lovers.

Keywords: women writings, short stories, novels, Renaissance.

1. UNA ROMANZIERA SCONOSCIUTA

Giulia Bigolina, nata intorno al 1518-1519 in una nobile famiglia padovana, nel Cinquecento è l'unica autrice a noi nota di novelle e romanzi in prosa, che tuttavia videro la luce soltanto dopo la sua morte, avvenuta probabilmente nel 1569¹. Come sostiene Christopher Nissen, “il Cinquecento è stato il secolo della ripresa non solo della novella boccaccesca, ma anche del romanzo sia in versi che in prosa” (Nissen, 2013-2014: 468): tuttavia, Giulia è l'unica donna – per quanto ne sappiamo – ad essersi cimentata con la scrittura di *istorie* in prosa mentre le sue colleghe, per la verità abbastanza numerose nel XVI secolo, si davano tutte alla lirica di stampo petrarchista.

Di lei ci sono giunte due opere, *La novella di Giulia Camposanpiero e di Thesibaldo Vitaliani* (Borromeo, 1794) e il romanzo *Urania, nella quale contiene l'amore di una giovane di tal nome* (Finucci, 2002), venute alla luce manoscritte soltanto

¹ Per le notizie biografiche sulla vita di Giulia Bigolina, si veda l'introduzione all'edizione di *Urania* curata da Valeria Finucci nel 2002.

alcuni secoli dopo la loro composizione. Per quanto ne sappiamo dai suoi biografi, Giulia era una donna colta e ben inserita nella società letteraria del suo tempo e della sua città: dalla lettura delle sue opere traspare in maniera evidente la conoscenza di autori classici come Giovanni Boccaccio e Matteo Bandello ma anche di tanti suoi contemporanei, come Giuseppe Betussi, Ortensio Lando, Niccolò Franco e Marco Mantova Benavides, tra gli altri. I modelli e gli autori a cui Giulia ha fatto riferimento nella stesura dei suoi lavori sono stati ben esaminati sia da Valeria Finucci, che per prima ha curato l'edizione moderna di *Urania* pubblicandola nel 2002, sia da Christopher Nissen nel suo *Kissing the wild woman* (2011) e non è qui il caso di soffermarsi ulteriormente.

Per quanto riguarda *La novella di Giulia Camposampiero e di Tesibaldo Vitaliani*, faceva certo parte, come ci attestano anche le fonti antiche, di un più ampio volume di racconti sul modello del *Decameron*, del quale tuttavia non ci è rimasto altro. La singola novella appare per la prima volta in un testo a stampa nel 1794 ad opera del conte Anton Maria Borromeo, che la inserisce nella sua raccolta di novellieri italiani certo “di far cosa grata agli eruditi perché abbiano un saggio dello stile di questa egregia Donna” (Borromeo, 1794: 7).

La sua protagonista, Giulia, è una nobile fanciulla “non manco bella che artificiosa” che, per giunta, “avea accompagnata alla bellezza una viril dispostezza” (Borromeo, 1794: 123, 124), la quale riesce a conquistare l'amore del giovane più desiderato della città, Tesibaldo, che pure “avea fatto fermo proponimento di non maritarsi giamai” (Borromeo, 1794: 122). La descrizione della nascita dell'amore tra i due ragazzi, in verità, sembra quasi opera dell'iniziativa della sola Giulia, mentre Tesibaldo viene descritto da Bigolina, che ad un certo punto usa addirittura il termine “violentato”, come dubbioso ed esitante fra il sentimento che sente crescere per la donna e la tranquillità della sua vita abituale. Dopo le nozze segrete dei due giovani, Tesibaldo viene però inviato come ambasciatore della sua città a Vienna, alla corte dell'Imperatore, dove una serie di vicissitudini lo portano in carcere, accusato ingiustamente di aver abusato della figlia di costui, Odolarica. Pur sentendosi ferita perché lo crede innamorato di un'altra donna, Giulia decide di travestirsi da uomo e di prendere le armi per tentare di sottrarlo ad una ingiusta condanna a morte. In verità, in

tutta la novella il vero motore dell'azione sono le donne: Giulia prende l'iniziativa per conquistare il giovane e spingerlo a sposarla, ed è sempre lei che accorre per salvarlo da morte certa; Odolarica è disposta a perdere il suo onore pur di avere l'uomo del quale è innamorata ed è poi pronta a morire con lui sul rogo, mentre la figura di Tesibaldo sembra rimanere sfocata sullo sfondo, con gli avvenimenti che si susseguono quasi a sua insaputa.

Quello della donna che si traveste con abiti maschili è un *topos* ben noto nella narrativa d'avventura e d'amore fin dall'antichità classica e che ritroviamo nel romanzo *Urania*, la cui protagonista si traveste anch'ella da uomo per poter fuggire le sue sofferenze amorose dopo essere stata tradita ed abbandonata dal suo Fabio. La lunga epistola che apre il romanzo, indirizzata da Urania a Fabio ed elaborata sul modello delle *Heroides* di Ovidio, è già in sé un manifesto della concezione filosofica di Urania, chiaro alter ego di Giulia Bigolina, sui rapporti amorosi tra uomo e donna e sulla dignità ed eccellenza del sesso femminile:

Che se due sono le bellezze nella donna dall'uomo amate e desiderate, cioè bellezza di corpo e bellezza d'animo, le quali quanto sia più l'una che l'altra da esser tenuta cara e in pregio il fa manifesto lo incorrottile e immortal essere dell'una e il corrottile e fugace dell'altra [...] (Finucci, 2002: 91).

L'infelice Urania, abbandonata dall'amato Fabio per una donna frivola ma più avvenente di lei, si rammarica di essere stata "più accorta e di maggior conoscenza del comune uso dell'altre donne creata" (Finucci, 2002: 90). Il loro rapporto, infatti, era basato su di un'ideale corrispondenza intellettuale, che vedeva la donna inviare al suo amante rime e prose che attestavano la sua superiore bellezza interiore ed Urania non manca di ricordarlo orgogliosamente al suo Fabio, da lei definito "ingrato e sconoscente":

Dimmi adunque, ti prego, quanti ritratti ti trovi aver teco i quali la bellezza mia ti rappresentano tutti? Ed ecco il loro miracolo grande, che quello che dar non ti può la tua bella donna in eterno, né tutti i più eccellenti pittori, né ancora la gran maestra Natura lo ti potrebbe dare, io già te l'ho dato [...] (Finucci, 2002: 94).

D'altronde, anche nell'epistola dedicatoria premessa al romanzo e indirizzata ad un giovane giurista di nome Bartolomeo Salvatico², Bigolina rivendica il diritto delle donne ad autorappresentarsi attraverso la propria creatività, per lasciare al mondo un'immagine di sé forgiata da loro stesse e non da altri, che siano padri, mariti o amanti. In essa, infatti, l'autrice immagina di incontrare un essere fantastico dall'unico occhio simile ad un grande specchio, in cui ella si riflette come nella propria coscienza, che la rimprovera per aver pensato di inviare all'uomo da lei amato un suo ritratto come pegno del proprio affetto e la esorta invece a fargli dono delle opere del proprio intelletto, sola reale testimonianza dell'animo e dello spirito umani:

O sciocca che sei – mi disse egli allora – non sai tu che le composizioni, le invenzioni e infine tutto quello che ingenuamente si opera così sono i frutti che producono gli umani intelletti, come gli peri sono i frutti che 'l pero produce? [...] E perciò, se dal tuo intelletto qualche invenzione traendo comporrai una qualche operetta e a quel raro giovane la manderai, potrai ancora tu dire allora che una immagine del tuo intelletto gli avrai donata [...] (Finucci, 2002: 81).

Nel Medioevo e nel Rinascimento lo specchio è considerato un oggetto dai poteri soprannaturali, in grado di rivelare ciò che l'occhio umano non può vedere: nel grandioso dipinto di Hieronymus Bosch intitolato *Il Giardino delle delizie*, databile tra il 1480 e il 1490, nel pannello di destra noto come *l'Inferno musicale* è rappresentata una donna svenuta, il cui volto si riflette in uno specchio nero legato sul posteriore di un demone.



² Il dedicatario del romanzo è Bartolomeo Salvatico (1532-1603), professore di diritto canonico presso lo Studio di Padova nonché letterato appartenente alle locali Accademie degli Elevati e dei Ricovrati.

Si tratta di un'evidente allegoria della *vanitas*, un monito sulla caducità della bellezza umana, che ritroviamo spesso nell'arte di questo periodo e che ci ricorda il disprezzo di Giulia Bigolina per l'apparenza fisica che traspare evidente nelle pagine del romanzo. Nell'opera di Peter Bruegel *Elck* del 1558, vediamo invece un uomo che osserva la propria immagine riflessa in uno specchio convesso con la scritta "Niemat en kent he selv (nessuno conosce se stesso)", metafora dell'impossibilità umana di conoscere davvero il proprio animo, esattamente come avviene alla nostra autrice che rimane sbigottita nell'osservare come la propria immagine, riflessa nell'occhio dell'essere fantastico che le è apparso, non corrisponda affatto all'idea che ella ha di se stessa.



La strana e mostruosa creatura è un'evidente allegoria del Giudizio, ovvero del senno e dell'avvedutezza posseduti dalla protagonista; quel medesimo giudizio che guiderà l'eroina nelle sue scelte lungo tutto il romanzo, che proprio grazie all'intelligenza di Urania potrà poi avviarsi ad una felice conclusione. Lo stesso concetto sarà ribadito più avanti nel testo attraverso il personaggio della sfortunata Duchessa, la quale invierà il proprio ritratto al principe di Salerno con la speranza di ammaliarlo, ma finirà invece – unica tra le donne protagoniste della storia la cui vicenda non conoscerà un *happy ending* – col morire di dolore per essere stata da lui rifiutata. Il quadro, che la ritrae seminuda come la Venere dipinta negli stessi anni da Tiziano, otterrà purtroppo l'effetto opposto a quello sperato dalla pur avvenente Duchessa, alla quale non resterà altra scelta che lasciarsi morire per il dolore e la vergogna di aver esposto invano le sue forme e il suo onore al pubblico ludibrio.

L'apparizione di figure allegoriche all'inizio della narrazione è un altro tema topico della letteratura che ritroviamo, ad esempio,

già in Cristine de Pizan nella *Cité des Dames*, dove “tre dame incoronate dal portamento maestoso”, messaggere divine e simbolo della Ragione, della Rettitudine e della Giustizia, appaiono ad una malinconica Christine invitandola a risollevarsi con l’atto creativo della scrittura (De Pizan, 1997: 47), che le consentirà di edificare con *pietre vive* la sua Città delle donne³.

Nello stesso secolo, un altro poeta molto più famoso di Giulia Bigolina, Ludovico Ariosto, nell’*Orlando furioso* aveva già invitato le donne a rendersi protagoniste delle proprie narrazioni e a non lasciare questo privilegio agli uomini, mossi dall’astio e dall’invidia:

Se, come in acquistar qualch’altro dono / che senza industria non
può dar Natura, / affaticate notte e dì si sono / con somma
diligenza e lunga cura / le valorose donne, e se con buono /
successo n’è uscit’opra non oscura; / così si fosson poste a quelli
studi/ch’immortal fanno le mortali virtudi;
e che per sé medesime potuto / avesson dar memoria alle sue
lode, / non mendicar dagli scrittori aiuto, / ai quali astio et invidia
il cor sì rode, / che ’l ben che ne puon dir, spesso è taciuto, / e ’l
mal, quanto ne san, per tutto s’ode; / tanto il lor nome sorgeria,
che forse / viril fama a tal grado unqua non sorse⁴.

Ma se in Dante l’operosità umana cercava di imitare quella di Dio nella creazione, così come fa il discepolo con il maestro (“tu troverai, non dopo molte carte, / che l’arte vostra quella, quanto pote, / segue, come ’l maestro fa ‘l discente; / sì che vostr’arte a Dio quasi è nepote”⁵), è con il Rinascimento che appare una nuova concezione della creatività umana, finalmente slegata dalla convinzione aristotelica e poi cristiana che l’arte dell’uomo si limiti ad imitare la Natura, creazione divina, e che soltanto Dio possa essere considerato vero creatore dal nulla, come afferma Sant’Agostino. D’altronde, secondo Hauser “La fondamentale

³ Christine de Pizan volge al femminile l’immagine di Sant’Agostino nella *Città di Dio*, VIII, 24: “Ed ecco che si edifica su tutta la terra la casa per il Signore, la Città di Dio ossia la Santa Chiesa, dopo la prigionia in cui i demoni tenevano prigionieri gli uomini con i quali, se credono in Dio, si edifica come con pietre vive la casa”.

⁴ Si tratta delle prime due ottave del canto XXXVII dell’*Orlando furioso*: Ariosto, L. (1964). *Orlando furioso*. E. Sanguineti e M. Turchi (a cura di). Milano: Garzanti.

⁵ La citazione è tratta dal canto XI, vv. 97-105 dell’*Inferno* di Dante.

novità nella concezione artistica del Rinascimento è l'idea di genio e la concezione dell'opera d'arte come creazione dell'autonoma personalità" (Hauser, 1955: 354).

Nell'*Orazione sulla dignità dell'uomo* (redatta tra il 1485 e il 1486, ma pubblicata postuma nel 1496) Giovanni Pico della Mirandola aveva esaltato le potenzialità artistiche e progettuali dell'essere umano, che gli consentono di innalzare o degradare a suo arbitrio la propria natura, e rivendicato la capacità degli uomini di autorappresentarsi nelle proprie creazioni. E se William Bouwsma (1993: 18) giunge ad affermare che la creatività umana è uno dei contributi più originali del Rinascimento alla cultura occidentale, non va però dimenticato che le chiese dell'epoca (sia quella cattolica che le protestanti) espressero sempre una decisa condanna circa la presunzione dell'intelletto umano di poter uguagliare Dio in quanto a capacità creative. Secondo Paul O. Kristeller, infatti, "il vero punto di svolta del pensiero occidentale in merito a quella che oggi chiamiamo «creatività» si registra nel XVIII secolo" (Kristeller, 2005: 268), mentre nel Rinascimento sono ancora rari i casi in cui si adopera il termine *creatore* per definire un letterato o un artista. Ovviamente, se osserviamo nello specifico la letteratura femminile, nel XVI secolo le donne che si dedicano alla scrittura sono ancora, nella maggior parte dei casi, considerate come una sorta di *monstrum*, una "meraviglia del loro sesso" come si diceva allora, talmente distanti dal modello muliebre socialmente accettato da destare l'attenzione del pubblico come se si trattasse di strani animali esotici.

Tuttavia, in *Urania* Giulia Bigolina sottolinea più volte che la storia da lei raccontata è un parto della sua fantasia, una sua creazione autonoma di cui va decisamente fiera e sulla quale fa affidamento per lasciare ai posteri memoria della propria identità di scrittrice. La cosa è ancora più significativa se pensiamo a quanto avveniva solitamente nella tradizione del genere in cui si inscrivono le sue opere, dove gli autori fingevano di ripetere vicende già note o di raccontare storie autobiografiche in prima persona, come accade nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio.

2. LA PROTAGONISTA

Bigolina ci descrive così la sua intrepida protagonista:

una giovane d'assai nobil famiglia, per nome Urania chiamata, la quale oltre che nelle volgari lettere fosse assai convenevolmente dotta e che le Muse sì nelle prose qual nelle rime le fossero amiche, era ancora d'un così nobile animo ornata, che più tosto che un sol vizio da quel suo così bel animo s'avesse veduto uscire, avrebbe eletto di morir mille volte (Finucci, 2002: 87).

La grande novità rispetto alla tradizione consiste nel fatto che si afferma qui espressamente che Urania non era bella ma, nonostante questo, molto corteggiata per le sue virtù: "Era costei per cagion di cotali sue virtù, più che per gran bellezza che 'n lei si ritrovasse, da molti giovani di Salerno amata e desiderata" (Finucci, 2002: 87).

Bigolina, dunque, si discosta dal *topos* della bellezza angelicata per creare l'immagine di una donna colta, dal carattere forte e ben delineato, che vuole essere amata ed apprezzata per le sue doti intellettuali e morali e non per il suo aspetto fisico; una figura ben caratterizzata dal punto di vista psicologico, che nello svolgimento della storia alterna stati d'animo contrapposti, passando dalla tristezza più cupa a slanci istintivi di generosità e coraggio; soprattutto, una donna ricca di ragionevolezza e giudizio, doti che le consentiranno infine, nonostante i numerosi ostacoli che il destino frappone sul suo cammino, di coronare il proprio sogno d'amore.

Urania è fermamente convinta che una felice relazione amorosa non possa essere costruita su fondamenta instabili e passeggiere come quelle della semplice attrazione fisica, ma debba essere basata sulla reciproca stima intellettuale, come dichiara apertamente ai gentiluomini da lei incontrati durante la sua fuga, invitandoli a scegliere come compagna di vita una donna colta ed avveduta:

E perciò dovrebbe la donna amata maravigliosamente essere accorta [...] della quale accortezza un altro non minor beneficio ne potrà l'uomo saggio cavare, il quale sarà che, essendo egli saggio ed ella accorta, meglio le sarà il valor dell'amante suo manifesto e assai più conoscerà quanto egli vaglia che una ignorante e sciocca non farebbe (Finucci, 2002: 124).

Ma se la sua intelligenza non l'ha messa al riparo dalle pene d'amore, è proprio facendo affidamento su di essa che la nostra eroina riuscirà a riconquistare l'amore del suo Fabio. Urania, infatti, non è un soggetto passivo, una bella principessa che attende in una torre di essere liberata dal proprio principe azzurro, ma una donna coraggiosa e combattiva che non esita ad affrontare l'ignoto per tentare di porre fine alle sue sofferenze amorose. Se l'uomo di cui è innamorata non la vuole più, non si limita a piangersi addosso, ma capisce che per salvarsi la vita deve "lo smisurato amor [...] troncare, svellere e irradiare" (Finucci, 2002: 97); decide quindi di partire, non senza aver prima rimproverato aspramente il suo amante, del quale assumerà il nome durante la fuga:

Ma non mi dando il cuore di poter la grande ingiuria che io da te ricevo con li propri occhi vedere e sopportarla, ho eletto per minor mio male la propria patria abbandonare e lasciare, e così sarai tu cagione ch'ella resterà priva di tale che forse un'altra simile non ne ritenerà seco, onde nome d'ingrato meco con la patria e, che è peggio assai, teco stesso t'avrai acquistato (Finucci, 2002: 95).

Queste poche righe contengono due affermazioni davvero rivoluzionarie: innanzitutto, Urania, è cosciente di essere in questa storia la parte lesa e rimprovera a Fabio di averla abbandonata sciocamente per una donna a lei inferiore intellettualmente; ma, cosa forse ancora più importante e decisamente innovativa, ella rivendica orgogliosamente il suo ruolo di donna artista ed afferma che questo suo allontanamento forzato costituirà una grave perdita per la città che le ha dato i natali. Come scrive Valeria Finucci, "è questa la prima volta in cui [...] una donna dichiara l'importanza politica di una poetessa" (Finucci, 2002: 96). Al contrario dell'Arianna catulliana, una volta abbandonata dall'amante la nostra eroina non si trasforma in una statua, ma prende in mano il proprio destino ed ha parole di condanna e di biasimo per lo stolto Fabio, irretito dalla bellezza fisica della rivale, superficiale e caduca.

Anche nel canto XX dell'*Orlando furioso* è una donna, Orontea, ad indicare alle afflitte compagne di sventura il modo di riscattare il vile abbandono patito a causa degli uomini, escludendoli del tutto

dal loro mondo con una proposta audace e terribile. Discendente del saggio re Minosse, ella non è certo tra quelle donne che “la ragion sommettono al talento” (Dante, *Inf.*: V, 39) né, almeno in apparenza, si fa travolgere dalla follia amorosa che perde tanti altri protagonisti del poema, vendicando così l’onore delle donne cretesi tradite dai loro amanti (Ariosto, *Orlando furioso*: XX). Ma al contrario di quello della saggia Urania, il suo proponimento si rivelerà alla fine una decisione crudele e contro natura, che metterà le donne tradite dalla parte del torto.

In Urania il *furor* amoroso è incarnato da un personaggio singolare, quella “femina salvatica” imprigionata nel palazzo del principe per il divertimento dei cortigiani la quale, impazzita di dolore per aver perso il compagno, che lei crede morto per colpa di una cortigiana, tenta di uccidere tutte le donne che le si avvicinano. La nostra protagonista, che deve riuscire a baciarla per salvare il suo Fabio dalla morte, darà prova ancora una volta della propria superiore intelligenza, ingannando l’olfatto della donna selvaggia con gli abiti sporchi e maleodoranti dei quali si è rivestita.

L’auto esilio dell’eroe afflitto da pene amorose è un altro luogo tipico della letteratura medievale e rinascimentale: ma mentre i protagonisti maschili di queste fughe generalmente finiscono col darsi ad una vita sregolata e coll’impazzire, Urania sceglie il travestimento e l’allontanamento dalla sua città proprio per dare liberamente sfogo al suo dolore senza incorrere nella condanna morale dei concittadini e per non cadere preda della follia amorosa, manifestando sin da subito la sua avvedutezza, superiore a quella dei personaggi maschili del romanzo.

Come Bradamante quando fugge disperata al pensiero di essere stata tradita da Ruggiero, anche Urania nella sua fuga senza meta giunge in un *locus amoenus*, un bosco dove incontra cinque donne che la invitano a dissertare d’amore. La discussione che ne segue consente all’autrice di mostrare la propria cultura sul tema – quanto mai attuale nella sua epoca – della trattatistica d’amore: è evidente, infatti, che Bigolina ha letto i *Dialoghi d’amore* di Leone Ebreo, gli *Asolani* di Pietro Bembo e il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, tra gli altri. Il consiglio che Fabio/Urania elargisce alle giovani, incerte nella scelta dell’uomo che dovrà essere il compagno della loro vita, richiama l’invito rivolto da Ariosto alle donne nel canto X dell’*Orlando furioso*, dove il poeta – in aperta

opposizione alla precedente tradizione misogina – senza esprimere alcuna condanna morale riconosce la legittimità del desiderio femminile, invitando però il gentil sesso ad essere oculato nella scelta dei propri amanti:

Non vi vieto per questo (ch'avrei torto) / che vi lasciate amar; che senza amante / sareste come incolta vite in orto, / che non ha palo ove s'appoggi o piante. / Sol la prima lanugine vi esorto / tutta a fuggir, volubile e incostante, / e corre i frutti non acerbi e duri, / ma che non sien però troppo maturi (Ariosto, *Orlando furioso*: X, 9).

Il giorno successivo, il già ricordato incontro di Urania con cinque gentiluomini, sempre in una cornice arcadica, consente all'autrice di affrontare un altro tema molto dibattuto in quegli anni, ovvero l'eccellenza e la dignità delle donne, tema che Bigolina analizza in maniera decisamente rivoluzionaria rispetto alle opere coeve di mano maschile, rivendicando una sostanziale uguaglianza tra i due sessi e sostenendo con forza l'importanza dell'educazione femminile:

Avrei piacere ancora che la donna alquanto, anzi molto dotta nelle volgari lettere fosse, e di quelle assai se ne diletta, e di molte antiche istorie avesse vedute, la qual cosa due buonissimi effetti farebbe, cioè che stando sempre in onorevole esercizio di mente non occuperebbe l'animo in tanti pensieri e meno in disonorevoli operazioni [...] (Finucci, 2002: 124).

Le affinità con la storia ariostesca di Bradamante non si limitano alla fuga dell'eroina disperata per amore: l'episodio dalle tinte omoerotiche della passione di Emilia per Fabio/Urania richiama alla memoria l'innamoramento della principessa saracena Fiordispina per la guerriera addormentata, che ella crede un uomo a causa del suo abbigliamento maschile. E come Urania, anche Bradamante indossa panni maschili per tentare di dare un lieto fine alla passione per il suo Ruggiero.

3. CONCLUSIONI

Sappiamo dalle fonti che Giulia Bigolina scrisse altre opere, sia in prosa che in versi, e che era molto apprezzata nella sua epoca: tuttavia, scelse di non pubblicare nulla in vita, lasciando nel cassetto tutti i suoi manoscritti che, effettivamente, avrebbero potuto creare non pochi problemi a lei ed alla sua famiglia nel clima di censura dell'Italia della Controriforma. Lo storico patavino Bernardino Scardeone, suo contemporaneo, ci ha lasciato qualche breve cenno biografico su di lei nell'opera *De antiquitate urbis Patavii* del 1560, dove ci racconta che ella componeva "et rhythmica et soluta oratione, idiomate vernaculo elegantissime" ed anche "comoedias seu fabulas" alla maniera di Boccaccio; ed afferma che il suo valore non era inferiore ad alcuno scrittore antico o moderno: "nemini veterum aut recentium scriptorum invidere merito possit" (Scardeone, 1560: 368). Tuttavia, egli non ci fornisce in realtà informazioni sostanziali sulle sue opere, delle quali non sono menzionati neppure i titoli, insistendo invece sulla moralità del loro contenuto, cosa che le rende idonee alla lettura di ogni casta matrona nonostante l'argomento amoroso di matrice boccacesca ("servato tamen ubique matronali decoro"). D'altronde, è risaputo che nelle biografie femminili, sia di epoca rinascimentale che dei secoli successivi, tra le principali virtù che dovevano connotare la protagonista vi erano la modestia e la castità, non certo la dottrina; i biografi si preoccupavano di mettere in evidenza l'onestà e la pudicizia delle loro eroine, soprattutto se, come nel caso della nostra autrice, avevano legato la loro fama di scrittrici ad un genere che poteva dare adito a sospetti di immoralità come la novella al modo di Boccaccio. Eppure il genere, che conobbe in ogni tempo estimatori e lettori assidui nonché grande fortuna editoriale, ebbe anche una innegabile funzione morale ed educativa. Come sostiene Amedeo Quondam,

Il modello narrativo boccacciano è [...] in primo luogo un modello di comportamento: non per scrivere una novella, ma per raccontarla, perché l'esecuzione avvenga con assoluta padronanza delle tecniche performative dell'oralità, in compiuta eleganza dello stile enunciativo e prossemico. L'arcipelago del racconto incontra, a questo punto, l'etica classicistica: virtuoso

habitus del “saper vivere moralmente”, scienza mondana della rappresentazione di sé, per utile e per onore (Quondam, 1998: 557).

Con le sue opere, Giulia Bigolina ha voluto lasciare al giudizio dei posteri un’immagine concreta di sé, del suo cuore e insieme del suo intelletto: non soltanto, e non semplicemente, una realizzazione artistica ma un ritratto vivo, che a dispetto dei tanti secoli trascorsi dalla sua scomparsa, ci parla di lei ancora oggi come se fosse viva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ariosto, L. (1964). *Orlando furioso*. E. Sanguineti e M. Turchi (a cura di). Milano: Garzanti.
- Borromeo, A. M. (1794). *Notizia de’ novellieri italiani posseduti dal conte Anton Maria Borromeo, gentiluomo padovano. Con alcune novelle inedite*. Bassano: G. Remondini e Figli.
- Bouwsma, W. J. (1993). The Renaissance discovery of human creativity. In J. W. O’Malley, T. M. Izbicki e G. Christianson (a cura di), *Humanity and divinity in Renaissance and Reformation* (pp. 17-34). Leiden: Brill.
- De Pizan, C. (1997). *La città delle Dame*. P. Caraffi (a cura di). Roma: Carocci.
- Finucci, V. (2002). *Giulia Bigolina. Urania*. Roma: Bulzoni.
- Hauser, A. (1955). *Storia sociale dell’arte*. Torino: Einaudi.
- Kristeller, P. O. (2005). *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Roma: Donzelli.
- Nissen, C. e Consiglio, R. (2004). Giulia Bigolina la prima romanziera italiana. Una donna dell’Alta Padovana tra i letterati del ‘500. *Alta Padovana*, 4, pp. 50-64.
- Nissen, C. (2011). *Kissing the wild woman. Concepts of Art, Beauty, and the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina’s Urania*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Nissen, C. (2013-2014). La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina. *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, XV-XVI, pp. 465-475.
- Pico della Mirandola, G. (1985). *De hominis dignitate*. E. Garin (a cura di). Pisa: Scuola Normale Superiore [1^a ed. 1496].

- Quondam, A. (1998). "Limatura di rame". Qualche riflessione sulla novella nel sistema del classicismo. In G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento* (pp. 543- 557). Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998). Roma: Salerno Editrice.
- Scardeone, B. (1560). *De antiquitate urbis Patavii, et claris civibus Patavinis, Libri tres, in quindecim Classes distincti*. Basilea: N. Episcopo Il Giovane.
- Trovato, S. (2017). Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche. In I. De Bernardis, A. Perrotta e M. S. Sapegno (a cura di), *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia: bilanci e nuove prospettive* (pp. 125-138). Roma: La Sapienza Università Editrice.

FOSCA:
**ANALISI DEL PERSONAGGIO FEMMINILE
DEL ROMANZO DI IGINO UGO TARCHETTI**
FOSCA:
**AN ANALYSIS OF THE FEMALE CHARACTER
OF IGINO UGO TARCHETTI'S NOVEL**

Anna SCICOLONE
Universidad de Castilla-La Mancha

RIASSUNTO

Per oltre un secolo, *Fosca*, il romanzo dello scrittore italiano Iginò Ugo Tarchetti pubblicato nel 1869, sembra non aver suscitato l'interesse e la curiosità della critica letteraria nazionale e internazionale. Sono poche e sporadiche le ricerche che sono state incentrate sullo studio di questa affascinante figura femminile che, nonostante la bruttezza del suo volto, l'oscurità e la decadenza del suo carattere, possiede un carisma e un potere di seduzione ineguagliabili. In questo articolo viene proposta un'analisi della misteriosa creatura di Tarchetti, la quale si presta ad essere oggetto di molteplici definizioni, con l'obiettivo di formulare nuove chiavi interpretative. Una lotta costante tra il bene e il male, tra la luce e l'ombra, tra la vita e la morte caratterizza questo personaggio che si presenta come l'esemplificazione perfetta del movimento italiano conosciuto come *Scapigliatura*.

Parole chiave: Fosca, Tarchetti, decadentismo, vampiro.

ABSTRACT

For over a century, *Fosca*, the novel written by the Italian writer Iginò Ugo Tarchetti, published in 1869, does not seem to have arisen the interest and curiosity of national and international literary criticism. Only few and sporadic researches have focused on the study of this fascinating female figure who, despite the ugliness of her face, the darkness and decadence of her character, possesses an unparalleled charisma and power of seduction. This article presents an analysis of the mysterious figure of Fosca, which

lends itself to multiple definitions towards new interpretative keys. A constant struggle between good and evil, light and shadow, life and death characterizes this figure, who is presented as the perfect example of the Italian movement known as *Scapigliatura*.

Keywords: Fosca, Tarchetti, decadentism, vampire.

1. LA SFORTUNATA LETTERATURA FANTASTICA ITALIANA

Sono trascorsi centocinquant'anni da quando, nel lontano 1869, apparve sulle pagine de *Il Pungolo*¹, il racconto a puntate di *Fosca*, il romanzo che Iginio Ugo Tarchetti lasciò incompiuto a causa della prematura morte. I capitoli del romanzo, dopo la scomparsa dell'autore, furono raccolti e pubblicati presso l'editore Treves dall'amico Salvatore Farina, il quale si occupò anche della stesura dell'ultimo capitolo.

Fosca, un singolare romanzo tardo-Ottocentesco, non è stato apprezzato dalla critica letteraria. Basta dare uno sguardo alle attuali pubblicazioni scientifiche per rendersi conto di quanto Tarchetti e il suo personaggio siano stati messi ai margini dalla cultura letteraria accademica. Sono davvero pochi gli studi incentrati sulla figura di Tarchetti, e ancor meno quelli dedicati all'analisi di *Fosca*. Allo stesso modo, anche nei manuali di storia della letteratura italiana, convenzionalmente più generici e più completi, è difficile trovare paragrafi esaustivi sull'autore e sulle sue opere. Qualche cenno storico sul romanzo e qualche riferimento culturale a Tarchetti appaiono nelle pagine dedicate alla *Scapigliatura* milanese, il movimento che convenzionalmente segna l'avvio della modernità letteraria in Italia. Ma si tratta solo di poche righe che dimostrano la reticenza degli accademici ad includere letterature e personaggi minori nel canone ufficiale.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di dare una nuova luce alla figura di *Fosca*, un personaggio estremamente interessante non solo dal punto di vista letterario, ma anche e soprattutto da quello psicologico, le cui atipiche caratteristiche offrono notevoli

¹ *Il Pungolo* era il giornale dei milanesi. Venne fondato nel giugno del 1859 e per oltre quarant'anni fu uno dei principali organi di governo. L'ultimo numero si pubblicò nel settembre del 1892.

di spunti di riflessione in direzione di un'analisi più ampia che porti verso nuove linee interpretative.

Potremmo dire che *Fosca*, la creatura di Tarchetti, è l'esemplificazione perfetta del periodo letterario in cui è stata concepita; dietro la crisi della protagonista si cela una profonda riflessione sul contesto culturale dell'Italia postunitaria, ma non solo. Al suo interno, il romanzo, accoglie ed esplicita tutti i motivi cari al movimento della *Scapigliatura* italiana, anticipatore di sensibilità e atmosfere del Decadentismo: elementi quali la morte, la malattia, la follia, il brutto, il macabro costituiscono la cornice psicologica dentro la quale si sviluppa una storia d'amore basata sull'ossessione dell'amante e sulla dipendenza psicologica dell'amato. Ed è così che Giorgio, protagonista e vittima di quella passione dai tratti torbidi, colui che racconta in prima persona gli ultimi cinque anni della sua vita, si presenta al lettore, manifestando sin dalle prime pagine la sua profonda disperazione.

Più che l'analisi di un affetto, che il racconto di una passione d'amore, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia. Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subito. Non so se vi siano al mondo altri uomini che abbiano superato una prova come quella, e nelle circostanze in cui io l'ho superata; non so se vi sarebbero sopravvissuti (Tarchetti, 2018: 5).

La dovizia di particolari con cui l'autore descrive le reazioni esagerate di Fosca, la drammaticità delle sue crisi isteriche e un aspetto fisico particolarmente brutto, quasi spaventoso, può far forse pensare ad un timido esempio di letteratura fantastica nel panorama letterario italiano. Se così fosse non sorprenderebbe, poiché l'epoca in cui il romanzo è stato scritto era particolarmente sensibile a questo genere di narrazioni e, certamente, le influenze di autori come Poe o Hoffmann arrivarono anche in Italia. Tuttavia, è opportuno precisare che si tratta unicamente di influenze culturali, di importazioni, e che in Italia la letteratura fantastica propriamente detta, un "guazzabuglio di streghe e spettri", come ammoniva Manzoni, non ha mai trovato spazio e il genere non è riuscito a radicarsi e a proliferare, come invece è stato per altre letterature europee della seconda metà del XIX secolo.

All'inizio degli anni Ottanta del Novecento Italo Calvino, nell'introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, commentava

la scarsa attenzione che la letteratura italiana ha avuto dei confronti del fantastico con queste parole: “[...] Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell’Ottocento un campo veramente minore” (Calvino, 1983: 14).

Tuttavia, a partire da questo momento, quasi a voler smentire le affermazioni di Italo Calvino, fioriranno nell’arido panorama italiano alcune pubblicazioni rilevanti. Si tratta per lo più di antologie di racconti brevi che costituiscono, però, un punto di partenza esaustivo per avvicinarsi allo studio di questo genere. Nel 1984 viene pubblicato *Notturmo Italiano*, di Enrico Ghidetti, la prima antologia che raccoglie i racconti fantastici italiani del XIX secolo; un vero e proprio catalogo che fornisce un’interessante approssimazione allo studio della letteratura fantastica. Sulla stessa scia, appare nel 1990 *Racconti fantastici di scrittori veristi*, una raccolta di scritti curata da Monica Farnetti². All’alba del nuovo secolo, esce una nuova antologia *Il vero e la sua ombra: racconti fantastici dal romanticismo al primo Novecento*, a cura di Leonardo Lattarulo, il cui merito è stato quello di presentare un’antologia più completa, aggiungendo alcuni autori non presenti nell’opera di Ghidetti.

È certo che la tradizione italiana rifiuta la letteratura dominata dal mistero e dalla paura, però è altrettanto vero che l’esperienza artistica degli *scapigliati* milanesi ha rappresentato un punto di partenza per quella che può considerarsi la letteratura fantastica italiana. Parafrasando le parole di Italo Calvino, “il termine fantastico possiede un ampio significato, che include il meraviglioso, il favoloso e il mitologico” (Calvino, 1985: 43).

Lo stesso tipo di rifiuto è presente anche in Benedetto Croce che, nel 1914, definisce così la peculiare situazione italiana della *Scapigliatura*:

² Nell’introduzione al testo, Monica Farnetti ha spiegato che anche i veristi, quasi in maniera incredibile, hanno ceduto alla tentazione di sperimentarsi nel genere fantastico: Giovanni Verga con il racconto *Le storie del castello di Trezza* e Luigi Capuana con *Un vampiro*. Tale partecipazione non coincide con un mero sperimentalismo scritturale ma nasce come rivolta contro lo scientismo positivista con cui si credeva di poter spiegare tutto. Oltre alle narrazioni di Verga e Capuana, il testo riunisce i racconti di Luigi Gualdo, Domenico Ciampoli, Matilde Serao, Federico De Roberto, Edoardo Calandra, Salvatore di Giacomo, Remigio Zena.

L'anima italiana tende, naturalmente, al definito e all'armonico. Bene invase e corse l'Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e deliri di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia; agitò la superficie e non le profondità, e lasciò sgombre le menti e vigorosi gli animi, che si rivolgevano, allora, alla lotta politica e nazionale. Quella moda non incontrò nessuna tempra originale di poeta pronto ad accoglierla e a farla propria, mutandola da atteggiamento in sentimento, da reminiscenza letteraria in effettiva ossessione della fantasia (Croce, 1914: 259).

E forse, sono proprio le parole di Benedetto Croce a definire, meglio di chiunque altro, cosa sia stata veramente la *Scapigliatura* italiana. Un movimento di rinnovamento, nato in una Milano che, lentamente, si lasciava alle spalle la vita provinciale e si avviava a diventare una grande città; ma soprattutto, un atto di ribellione contro quegli aspetti statici della cultura borghese del secondo Ottocento, il cui perdurare offuscava il cammino verso nuove creazioni artistico-letterarie.

1.1. Fosca. L'amore, l'ossessione, la follia

“Mi sono accinto più volte a scrivere queste mie memorie, e uno strano sentimento misto di terrore e angoscia mi ha distolto sempre dal farlo” (Tarchetti, 2018: 1). Così comincia il racconto di Giorgio, narratore e protagonista della storia, ex ufficiale dell'esercito profondamente segnato da un'esperienza amorosa drammatica e sconvolgente.

Il racconto produce subito *suspence* perché all'enunciazione iniziale non fa seguito, se non molti capitoli dopo, la descrizione dei motivi che causano nel giovane questa sensazione di terrore e angoscia. Anzi, l'inizio del romanzo presenta una serie di riflessioni morali, in cui il protagonista appare dilaniato da una forte contraddizione, il timore di dimenticare il passato e la sofferenza che gli produce l'idea di dover raccontare la sua storia. Ma non vi sono accenni, in questa parte iniziale, che alludano alle ragioni del suo dolore devastante. Solo a racconto inoltrato, il protagonista confiderà al lettore i motivi delle sue sofferenze.

Il dolore personale di Giorgio, solitario ed egocentrico, racchiude in sé alcuni elementi tipici dell'amore *romantico*, che

rimandano alle sofferenze dei personaggi creati da Foscolo e da *Goethe*³.

La storia di Giorgio comincia con il ricordo di un'esperienza d'amore salvifico e travolgente con una donna di nome Clara, conosciuta durante un soggiorno milanese. Clara è sposata ma questo non le impedisce di interessarsi a Giorgio e di vivere una relazione basata sull'amore e sul trasporto. Nonostante l'illegittimità del vincolo, questo sentimento, nell'ottica di Giorgio ha i connotati di un'esperienza pura e sublime che con effetto di contrappunto e contrasto si svolge parallelamente all'altro assai più torbido legame a cui Giorgio si vedrà assoggettato. Bella e giovane, Clara viene ricordata da Giorgio con queste parole:

Fummo felici, ineffabilmente felici. Passammo attraverso una serie di sensazioni nuove, ardenti, vertiginose. Mai due anime avevano combaciato così pienamente, mai due nature si erano congiunte, fuse, identificate in una sola come la nostra. Essa era sì serena, sì giovane, sì fiorita, sì bella. Clara aveva indole forte, giusta, severa; vi era nullo di fatuo, nulla di fiacco, nulla di puerile nel suo carattere; e pure nessuna donna fu mai più affettuosa, più dolce, più arrendevole, più accarezzevole, più eminentemente donna. Aveva venticinque anni; era alta, pura, robusta, serena. Scopersi più tardi il segreto di quel fascino immediato che aveva esercitato sopra di me. Essa rassomigliava a mia madre (Tarchetti, 2018:14).

Con il trasferimento in un piccolo villaggio della provincia lombarda, “un villaggio di Barberia, siamo poco meno che fra i Pellirosse” (Tarchetti, 2018: 23), il cui nome viene celato al lettore⁴, comincia il dramma di Giorgio. All'interno del racconto che scandisce dettagliatamente le vicende del protagonista è possibile scorgere, seppur in maniera saltuaria, alcuni accenni alle

³ L'allusione è alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, scritto da Ugo Foscolo nel 1802, di cui Tarchetti era un grande ammiratore, e a *I dolori del giovane Werther*, di Johann Wolfgang Goethe, pubblicato nel 1774. Il sentimentalismo esagerato e il rilievo delle passioni più travolgenti è, di fatto, un tema che accomuna i tre romanzi.

⁴ “[...] La piccola città di *** – ne taccio il nome perché potrei smarrire queste pagine, e ho caro che niuno conosca il luogo dove ho sofferto, e dove vi è una tomba su cui posso recarmi qualche volta a piangere” (Tarchetti, 2018: 23). Questa la spiegazione di Giorgio circa l'anonimato che vuole mantenere sul luogo in cui si svolge la vicenda.

conquiste della Rivoluzione Industriale. I frequenti viaggi in treno che Giorgio intraprende per spostarsi dal villaggio a Milano sono, di fatto, l'occasione per stimolare nel protagonista una riflessione sulla modernizzazione: "Dopo che la scienza ha creato questo mezzo di locomozione si può quasi dire che l'uomo ha le ali" (Tarchetti, 2018: 43). Il protagonista-narratore osserva dal vagone del treno la bellezza delle campagne lombarde e constata che "quando si viaggiava in carrozza, si vedeva un lembo di terra alla volta, ora la nostra vista può abbracciarne in poche ore estensioni smisurate. L'uomo si affanna sempre più a conquistare la terra" (Tarchetti, 2018: 43).

Nel piccolo villaggio senza nome Giorgio conosce Fosca, "la malattia personificata, l'isterismo fatto donna, un miracolo vivente del sistema nervoso, con la voracità di una mosca" (Tarchetti, 23-24: 2018), cugina del colonello con il quale Giorgio stringerà amicizia. A partire da questo momento, Giorgio sarà, suo malgrado, vittima e protagonista di un amore dai tratti ossessivi che lo allontanerà definitivamente da Clara.

L'incontro tra Giorgio e Fosca avviene nel capitolo XV⁵. Prima di allora, il giovane aveva solo sentito parlare della donna per via dei ripetuti attacchi isterici di cui soffriva, le cui grida strazianti e prolungate, "quasi un tentativo di affermare con veemenza la sua perturbante presenza" (Biscozzo, 2017: 39), non lasciavano indifferenti gli ospiti della casa.

Descritta con le parole del medico militare che ha in cura la giovane, Fosca appare fin dall'inizio un essere fragile e, al tempo stesso, misterioso: "è una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili... il fondamento dei suoi mali è l'isterismo⁶, un male di moda nella donna, un'infermità viziosa che ha il doppio vantaggio di provocare e di giustificare" (Tarchetti, 2018: 26). L'attesa dell'incontro, preceduto da inquietanti presentimenti e macabre avvisaglie, viene finalmente placata e nel momento in cui i due si conoscono, i caratteri del volto deturpato di Fosca attirano immediatamente l'attenzione di Giorgio. Il protagonista si rende subito conto che la malattia che

⁵ Il romanzo è composto da cinquanta capitoli.

⁶ Rispetto alla questione della nevrosi femminile in letteratura, uno spunto di riflessione interessante proviene dagli studi di Roberta Biscozzo, che ha analizzato, nello specifico, il disturbo isterico di Fosca descritto da Tarchetti.

affligge la giovane donna da anni, ha avuto ripercussioni profonde anche sul suo aspetto fisico.

[...] Dio! Come esprimere colle parole la bruttezza orrenda di quella donna! Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonie di fattezze, quanto per una magrezza eccessiva [...] Un lieve sforzo di immaginazione poteva lasciarne intravedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi aumentava la sproporzione [...] Non era possibile credere ch'ella fosse mai stata bella, ma era evidente che la sua bruttezza era per massima parte effetto della malattia. [...]. Vestiva colla massima eleganza e, veduta un poco da lontano, poteva trarre ancora in inganno. Tutta la sua orribilità era nel suo viso (Tarchetti, 2018: 27).

L'incontro tra Giorgio e Fosca, creatura sensibile e dotata di un'intelligenza fuori dal comune, dà origine ad un legame torbido e indissolubile che catapulta il giovane all'interno di un insidioso triangolo amoroso. Fosca si innamora di Giorgio, ma Giorgio ama Clara e per di più, il giovane si dimostra disgustato dalle manifestazioni folli e dalle attenzioni morbose della donna. Tuttavia, Giorgio si dimostra incapace di respingere Fosca in maniera definitiva, poiché consapevole che le sue crisi nervose peggiorano quando lui si allontana. Il protagonista diventa quindi parte attiva di una spirale psicologica in cui la menzogna, l'amore e l'ossessione si intrecciano pericolosamente.

L'intera narrazione è costruita intorno all'esplicitazione di alcuni concetti antitetici che fanno riferimento ai due personaggi femminili. *Clara*, il cui nome indica chiarezza e splendore, è l'opposto di *Fosca*, aggettivo che, invece, fa riferimento a "qualcosa di scuro, tendente al grigio cupo" (Treccani), sia fisicamente, sia moralmente. Clara e Fosca, la luce e l'ombra, rappresentano quindi il giorno e la notte, la bellezza e la bruttezza, la salute e la malattia, il bene e il male. Ed è proprio in mezzo a questo dualismo costante che si colloca la figura di Giorgio, attratto da Clara ma sedotto da Fosca. L'equilibrio su cui poggiano questi concetti antitetici si romperà nel momento in cui

il medico militare consiglia a Giorgio di mentire a fin di bene, invitandolo a dichiarare il suo amore a Fosca.

La presenza del dottore è certamente marginale all'interno della narrazione; tuttavia la sua azione a fin di bene, il suo spingere Giorgio verso la menzogna – che sarà fondamentale ai fini della storia – lo ricolloca in primo piano. Del medico, Tarchetti non fornisce che pochi dettagli e sceglie di non svelarne il nome. Scarse sono anche le descrizioni che lo riguardano, ad eccezione di un breve accenno alla sua abitazione fornito dal narratore quando, una notte, si trovava in casa sua in attesa di incontrare Fosca.

Mi convenne attendere due ore nelle stanze del medico, e per maggior cautela in un buio perfetto. Se non era che la luna era in quella notte piena e chiarissima, non avrei potuto distinguere certi ossicini e certi teschi di cui il dottore aveva ornato simmetricamente il suo caminetto, come di altrettanti ninnoli; e che in quel momento, e visti in quella penombra, non era ciò che vi fosse di più adatto a mettere in calma il mio spirito e a prepararmi a quello strano appuntamento (Tarchetti, 2018: 52).

Curiosamente, lo stesso tema, quello delle ossa sistemate su un caminetto, appare in un altro racconto di Tarchetti intitolato “Un osso di morto” e pubblicato nella raccolta *Racconti fantastici* nel 1869. Nella Pavia di metà Ottocento, un giovane, anche questa volta protagonista e narratore del racconto, viene invitato da un certo Federico M., professore universitario di patologia, “uomo amantissimo delle scienze, e della sua in particolare”, ad assistere alle lezioni di anatomia. “Acconsentii” – ricorda il protagonista “benché repugnante; e spinto dalla vanità di parergli meno pauroso che non fossi, lo richiesi di alcune ossa umane che egli mi diede e che io collocai sul caminetto della mia stanza”. (Tarchetti, 2017: 22).

Diversamente dalla storia descritta in *Fosca*, Tarchetti si addentra con questo racconto in una narrazione tipicamente fantastica, in cui spettri, fantasmi e sedute spiritiche rivelano un'ambientazione propria della letteratura degli scapigliati.

2. UN PASSO INDIETRO. “LA MORTE AMOUREUSE” DI GAUTIER

Nel 1836, trentatré anni prima della divulgazione di *Fosca*, lo scrittore francese Théophile Gautier pubblicava sulla rivista *Chronique de Paris* un breve racconto, “La Morta innamorata”, conosciuto anche con il titolo di “Clarimonda”⁷. Si tratta di un racconto fantastico, in cui sono presenti riferimenti espliciti alla figura femminile del vampiro, vista come *femme fatale*, un essere in grado di ammaliare e soggiogare l’uomo, condannandolo ad una vita di sofferenza con il suo potere di seduzione ambiguo.

Secondo l’interpretazione data da Alain Montandon, è possibile che Gautier abbia scritto questo breve racconto dopo la lunga malattia che colpì e uccise la sua amante, una donna di nome Cydalise venuta a mancare prematuramente per via della tisi. (Montandon, 2007: 56).

Il protagonista-narratore del racconto è un giovane religioso di nome Romualdo, vittima – come lui stesso si definisce – di un’illusione singolare e diabolica (Gauthier, 2013: 2). La narrazione gira intorno ad una storia d’amore, anche questa volta, dai tratti ossessivi. Nel giorno del suo sacerdozio, il giovane Romualdo si accorge della presenza in chiesa di una donna bellissima, Clarimonda, dalla quale ne resta misteriosamente affascinato. Ciò che attira l’attenzione del giovane è proprio la straordinaria bellezza della donna e il modo elegante in cui si muoveva. “Che occhi! Non so dire se la fiamma che li illuminava venisse dal cielo o dall’inferno. Quella donna era un angelo o un demone, o forse entrambe le cose” (Gauthier, 2013: 6).

A partire dal momento dell’incontro, Romualdo comincia ad essere tormentato dal desiderio irresistibile di rivedere quella splendida cortigiana sulla quale però corrono voci sordide, a tal punto da rigettare quei valori della fede cristiana che l’avevano accompagnato per tutta la vita. Il suo desiderio si esaudisce una notte, quando viene chiamato dai domestici per assisterla spiritualmente in punto di morte⁸. Al suo arrivo Clarimonda è già

⁷ Il titolo originale in francese del racconto è “La morte amoureuse”; tuttavia, in alcune occasioni, il racconto è apparso con il titolo di “Clarimonde, la morte amoureuse”.

⁸ Secondo le parole del padre Serapione, la causa del decesso della bella dama viene attribuita ad un’orgia selvaggia prolungatasi una settimana.

defunta e il prete, sospeso tra senso del dovere e prepotenti sensazioni di desiderio verso la salma, non riesce a trattenersi dal baciarne le fredde labbra. Il gesto d'amore fa risorgere Clarimonda, ma da quel momento il comportamento di Romualdo subisce una profonda ripercussione. Nella parte iniziale del racconto, il protagonista descrive accuratamente, ricordandolo, quella specie di sdoppiamento della personalità di cui, suo malgrado, è stato vittima:

La mia vita si era complicata a causa di una vita notturna completamente differente. Durante il giorno, io ero un sacerdote del Signore, casto, impegnato con le preghiere e con le cose sante. Ma di notte, nel momento in cui chiudevo gli occhi, diventavo un giovane uomo, esperto di donne, cani e cavalli, giocatore d'azzardo, bevitore e blasfemo. Poi, quando all'arrivo dell'alba mi svegliavo, tutto sembrava il contrario, che stessi dormendo, sognando di essere un sacerdote (Gauthier, 2008: 2).

Il solo ad accorgersi di questa doppia esistenza è l'abate Serapione, il quale si appresta a mettere in guardia Romualdo dalla minaccia rappresentata dalla bellissima Clarimonda. Nonostante gli avvertimenti, il giovane non riesce a smettere di amarla e di desiderarla, neppure quando scopre che dietro quella donna meravigliosa si celano caratteristiche tipicamente vampiresche.

Una mattina, tagliando un frutto, mi provocai una ferita nel dito abbastanza profonda. Il sangue, color porpora, uscì immediatamente e alcune gocce schizzarono verso Clarimonda. I suoi occhi si illuminarono, il suo volto assunse un'espressione di allegria feroce e selvaggia che non avevo mai visto. Saltò dal letto con l'agilità di un animale e si gettò sulla mia ferita, cominciando a succhiare con una voluttuosità indescrivibile. Ingoiava il sangue a piccoli sorsi, lentamente, con passione, come un sommelier che assapora un vino di Jerez o di Siracusa (Gauthier, 2008: 24).

Il carattere vampiresco della donna viene confermato dal fatto che, dopo aver bevuto il sangue, appare visibilmente più bella e completamente ristabilita (Gauthier, 2008:25). Il sangue, dunque, si prefigura come l'elemento che la mantiene in vita e, in poco tempo, si viene a creare un rapporto di dipendenza ossessiva tra il

giovane Romualdo e la bella Clarimonda, la quale afferma a più riprese di non volergli fare del male, ma solo di prendere quel poco necessario affinché la sua vita non si spenga (Gauthier, 2008: 26).

Il vampiro, creatura fittizia che rappresenta il *morto vivente*, una delle figure più interessanti della letteratura fantastica contemporanea, appare per la prima volta nelle ballate gotiche del XIX secolo. In questo tipo di componimenti, il vampiro veniva sempre associato ad una figura di sesso maschile: un gentiluomo, elegante nei modi e curato nell'abbigliamento, vittima e, al tempo stesso, protagonista di una doppia vita sono le caratteristiche che definiscono questo *dandy* nella letteratura. Nella letteratura tardo-romantica, farà la sua apparizione il vampiro femminile. Una figura di eccezionale interesse, rappresentata in maniera stereotipata da una donna bellissima capace di ammaliare l'uomo con il suo potere di seduzione, inducendolo a una vita di eccessi e dissoluzione.

Ed è proprio questa la sorte che spetta al giovane Romualdo. Solo quando padre Serapione gli mostrerà il corpo disfatto di Clarimonda nella tomba, un insieme spaventoso di polvere, cenere e ossa quasi calcificate, il sacerdote si renderà conto di essere sull'orlo della perdizione.

Era così bianca che al pallido chiarore della lampada il colore del drappoggio si confondeva con quello delle sue carni [...] Somigliava ad una statua di marmo di una bagnante antica. Malgrado tutto quello che ho visto, ancora stento a credere che fosse un demonio; perlomeno non ne aveva l'aria e mai Satana ha nascosto meglio i suoi artigli e le sue corna (Gauthier, 2008: 19).

2.1. Fosca donna vampiro?

L'analisi della figura di Clarimonda e della relazione ossessiva che si instaura con Romualdo, è servita come termine di paragone per poter osservare meglio alcune caratteristiche insite nei protagonisti del romanzo di Tarchetti. Tanto Clarimonda quanto Fosca manifestano, seppur in forme diverse, il disperato bisogno della presenza di un uomo per rimanere in vita. A differenza di Clarimonda, però, Fosca non mostra tratti vampireschi e non brama il sangue di Giorgio per sentirsi viva. In realtà, ciò che la donna desidera va ben oltre: per Fosca, l'elemento salvifico si trova solo nell'amore che Giorgio, suo malgrado, le offrirà.

Tuttavia, nelle descrizioni delle nevrosi di Fosca, magistralmente narrate da Tarchetti, è possibile rintracciare alcuni elementi che inducono a pensare a un esempio di donna vampiro, seppur con le dovute precauzioni.

Quando era malata molto, i miei tormenti divenivano ancora maggiori. Ella aveva degli eccessi di tristezza e disperazione veramente spaventevoli. La pietà che ne sentiva mi lacerava il cuore. Spesso era assalita da emicranie sì violente che ne diventava come pazza. Si lacerava i capelli e tentava di percuotere la testa alla parete. In mezzo a quelle sue urla, a quei suoi spasimi, non si dimenticava però di me: mi avvinghiava tra le sue braccia con forza, quasi avesse voluto cercar salvezza nel mio seno e non mi lasciava libero se non quando i suoi dolori l'avevano abbandonata. Io rimaneva tra le sue braccia, inerte, muto, inorridito, cogli occhi chiusi per non vederne il volto [...]

Anche se in maniera meno esplicita rispetto a Clarimonda, il personaggio di Tarchetti presenta caratteristiche psichiche così mutevoli al punto di poter parlare di una doppia personalità.

Negli intervalli di benessere che le lasciavano di quando in quando le sue infermità, era vivace, lieta, qualche volta scherzosa. Benché quei suoi acconciamenti sì ricci dessero maggior risalto alla sua bruttezza, non la rendevano però sì spaventevole. In quei momenti, v'era nella sua persona qualcosa di vivo, di giovane, di voluttuoso che il letto e la malattia non lasciavano apparire.

Non vi sono nelle descrizioni fisiche di Fosca elementi che possano ricondurre al macabro e al demoniaco, nonostante la bruttezza che la contraddistingue sia spesso paragonata alla Morte. È opportuno sottolinearlo, contrariamente al racconto narrato da Gauthier, nell'opera di Tarchetti non è presente in nessun momento un'allusione esplicita al Diavolo o al vampiro. Tuttavia, i riferimenti reiterati alla morte, le descrizioni delle convulsioni isteriche della protagonista e, soprattutto, la necessità ossessiva di avere Giorgio al proprio fianco, danno alla figura di Fosca caratteristiche simili a quelle di una *femme fatale* dai tratti vampireschi.

Sarà proprio il carattere mutevole di Fosca, conseguenza di una malattia incurabile, ad imprigionare Giorgio in una spirale senza uscita e a condurlo all'abbraccio fatale con quella creatura verso la quale nutre un sentimento di compassione e timore. Un abbraccio, il loro, che racchiude in sé tutte le caratteristiche dell'amore ossessivo che lega, in maniera indissolubile, un vampiro alla sua vittima.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Biscozzo, R. (2017). Nevrosi femminile e degenerazione nella letteratura italiana della seconda metà del XIX secolo. "Fosca" di Iginio Ugo Tarchetti e "Malombra" di Antonio Fogazzaro. In E. M. Moreno Lago (a cura di), *Género y expresiones artísticas interculturales* (pp. 34-57). Siviglia: Benilde.
- Calvino, I. (1983). *Racconti fantastici dell'Ottocento. Il fantastico visionario*, vol. I. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1985). *La Literatura Fantástica y las letras italianas. Literatura Fantástica*. Madrid: Siruela.
- Croce, B. (1914). *La Letteratura della Nuova Italia*. Bari: Laterza.
- Farnetti, M. (1990). *Racconti fantastici di scrittori veristi*. Milano: Mursia.
- Gautier, T. (2013). *La morta innamorata*. Milano: Leone Editore.
- Ghidetti, E. (1984). *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*. Roma: Editori Riuniti.
- Guglielmino, S. e Grosser, H. (1999). *Il Sistema Letterario. L'Ottocento*. Milano: Principato.
- Lattarulo, L. (2000). *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al primo Novecento*. Roma: Quiritta.
- Montandon, A. (2007). *El beso. ¿Qué se esconde tras este gesto cotidiano?* Madrid: Siruela.
- Tarchetti, I. U. (2017). *Racconti Fantastici. La lettera U e Un osso di morto*. Torino: Lindau.
- Tarchetti, I. U. (2018). *Fosca*. Milano: Feltrinelli.

**MURA Y EL GÉNERO *ROSA TRASGRESSIVO*
EN LA ITALIA FASCISTA
MURA AND THE TRANSGRESSIVE ROMANCE
DURING FASCISM IN ITALY**

Anna SUADONI
Universidad de Granada

RESUMEN

A partir de los años veinte del siglo pasado, el canon narrativo del género *rosa* se va perfilando poco a poco y en la gran caldera de las publicaciones sentimentales, muy desiguales por calidad literaria y estilo, se definen dos corrientes: el género *rosa trasgresivo* y el *rosa pedagógico*. Mura es, junto con Liala, la principal representante del primero y en sus obras, al lado de la función evasiva, encuentra espacio la expresión del deseo femenino a través de historias y sobre todo modalidades textuales que evocan claramente la atracción erótica. La audacia absolutamente novedosa de las temáticas de las historias de Mura provoca la reacción de la censura que las considera un desafío a la moral fascista y que, en el caso de la novela *Sambadù, amore negro*, llegará a retirar la obra de la venta y a poner a la autora bajo la vigilancia de la policía política.

Como en el caso de muchas otras escritoras *rosa*, Mura ha sido olvidada por la crítica oficial. En este trabajo realizamos una panorámica sobre la obra de esta autora deteniéndonos especialmente en tres de sus novelas, por la originalidad de su prosa y temáticas.

Palabras clave: literatura rosa, literatura femenina, literatura erótica, fascismo, censura, Mura.

ABSTRACT

From the twenties onwards, the narrative canon of romance novels is gradually emerging into two trends: the transgressive romance novels and the pedagogical ones. Mura is, together with Liala, the main representative of the former and, in her works, next to the evasive function, the expression of the feminine desire is found through stories and especially textual modalities that clearly evoke

the erotic attraction. The absolutely new audacity of the themes of Mura's stories provokes the reaction of censorship that considers them a challenge to fascist morals and that, in the case of the novel *Sambadù, amore negro*, will be able to withdraw the work from sale and put the author under the supervision of the political police. As in the case of many other romance novel writers, Mura has been forgotten by official critics. In this communication, we make an overview of her work, especially focusing on three of her novels, chosen for the originality of their prose and themes.

Keywords: romance novel, women's writing, erotic literature, fascism, censorship, Mura.

1. LA NOVELA ROSA

En 1940, Benedetto Croce (1940: 185) hablando del fenómeno editorial del género *rosa*, calificaba a las escritoras como “un infinito pulviscolo di romanzatrici”: definición que aludía a la gran dimensión de la producción literaria y al hecho de que estuviera en manos exclusivamente de escritoras especializadas en novelas – medio literario poco apreciado por la crítica – y que insinuaba un juicio negativo sobre la calidad literaria debida a su estatus de género de consumo condenado a satisfacer un mercado tan amplio (Rocella, 1998: 20).

De hecho, según Banti (1953) y, más tarde, Pozzato (1982) la identificación de las características, formales o temáticas, comunes a estas obras, no puede prescindir de su relación con la industria editorial, relación que Banti condena categóricamente¹.

En un ensayo sobre el *rosa* incluido en la *Letteratura Italiana. Storia e Geografia* coordinada por Alberto Asor Rosa, Arslan y Pozzato (1982) reconocen algunos elementos recurrentes en las historias que pueden ser adscritas a este género: un enfrentamiento polémico o conflictivo entre mujer y hombre, el erotismo, un final feliz, la indeterminación de tiempo y espacio de la narración, una fuerte dosis de utopía y la *conciencia infeliz*, es decir, la percepción de pertenecer a un género de consumo, el cual involucra no solo a autoras y lectoras, sino también a los críticos preocupados por

¹ Para una panorámica sobre la historia del género *rosa* en Italia véase Detti (1989), Arslan y Pozzato (1982) y Rocella (1998).

introducirse en una esfera cultural y social que se considera inferior:

Ogni discorso critico sulla letteratura rosa è contraddistinto da un certo margine di imbarazzo più o meno evidente. A parte infatti la difficoltà oggettiva di definire questo genere sia nel suo percorso di genesi ed evoluzione che nelle sue caratteristiche sincroniche, strutturali, c'è anche una certa tendenza a parlare del rosa come si parla della pubblicità o del linguaggio e delle azioni dei bambini: chi scrive diventa ironico e tende a mettere in luce solo i lati paradossali e ridicoli dell'oggetto [...] (Arslan e Pozzato, 1982: 1027).

A los prejuicios sobre el nivel de las obras y la falta de exigencias literarias del público al que están destinadas, se añade la dificultad en reconocer el papel que este género tuvo, en la primera mitad del siglo XX, en la toma de conciencia, por parte de las lectoras, de su deseo de emancipación:

Il romanzo *rosa* è sempre, in un modo o nell'altro, un romanzo di formazione al femminile per giovani donne piene di incertezze, di dubbi a cui nessuno risponde, oppresse da modelli ancora assai rigidi ai quali cominciano a contrapporsi, però, contraddittori segnali che vengono dall'esterno (Rocella, 1998: 37).

1.1. *Rosa trasgressivo y rosa pedagógico*

En el contexto cultural y editorial del *Ventennio*, la edición se transforma paulatinamente en una industria, apoyada por el Fascismo que intuye la importancia de aprovecharse de las limitaciones culturales de los italianos fomentando la publicación de obras de literatura popular, fáciles y esquemáticas (Oldrini, 2006: 58).

En este contexto, se cimenta un sector editorial destinado a la mujer que recoge en parte la herencia del folletín del siglo XIX, encontrando fácilmente tanto el consentimiento del público femenino como el asentimiento condescendiente de padres y maridos. Banti (1953) interpreta la actitud masculina hacia el género *rosa*, desde su origen, como voluntad de dejar a la mujer un espacio donde poder apaciguar sus inquietudes con inocuas fantasías:

La lettura amena, insomma, presupponeva ozi imbelli, ore vuote, funestate da fantasticherie da arginare. A sollecitare questo campo di umanitarie premure cresceva intanto il pericolo numero uno, l'insorgere di sempre più numerosi romanzi e, peggio, di donne romanziere. [...] Il romanzo, gloria del secolo decimonono, minacciava le basi della società borghese, tanto più che la donna analfabeta stava diventando (si parla di quella classe) una eccezione. Padri benpensanti e direttori spirituali non riparavano a condannare, a proibire, e fu con vero sollievo che si videro comparire certi libretti dalla copertina rosa o celeste, abbondantemente ornati di fregi o incisioni. Erano sciocchi, erano, magari, sgrammaticati, ma ci si poteva fidare: leggessero le dame o damigelle, se proprio non potevano farne a meno (Banti, 1953: 29).

En los años veinte del siglo pasado se definen dos corrientes en la producción literaria *rosa* (Rocella, 1998). Por un lado, el llamado *rosa pedagógico*, en el que la función evasiva se acompaña a la educativa: en las obras de escritoras como Giana Anguissola, Luciana Peverelli o Wanda Bontà destaca la aspiración edificante y moralista (Faeti, 1980; Fani, 2014). En sus historias no queda espacio para el romanticismo, sustituido por un riguroso realismo que reconoce el papel fundamental de la mujer como madre y esposa. El mensaje es muy claro: portarse como es debido y dar muestras de sentido común premia a la protagonista con un buen matrimonio, necesario para lograr una posición social digna y la serenidad económica. En muchos casos, la alineación con las directrices éticas y morales del Fascismo son evidentes, aunque también en los personajes femeninos que habitan estas narraciones se pueden vislumbrar elementos que delatan indirectamente un deseo de modernización y emancipación (Suadoni, 2018; Suadoni, en prensa).

Sin embargo, la función de portavoz de las inquietudes femeninas más íntimas es más bien desempeñada por las protagonistas de las obras de Liala (seudónimo, elegido por D'Annunzio, de Amalia Liana Negretti Odescalchi) y sobre todo Mura (seudónimo de Maria Volpi Nannipieri), exponentes del llamado *rosa trasgresivo*, en las que encuentra espacio la expresión del deseo femenino a través de historias y modalidades textuales que evocan claramente la atracción erótica.

2. MURA

Una “[...] donna piccolina, grassoccia, con un grande naso, bellissimi occhi e quel sorriso che non si capiva se fosse stampato in lei o nato in lei” (Mura, 2002: 3). Así describe Liala, glamurosa reina del rosa italiano, a Mura en *Liala presenta Mura*, introducción que escribió para una reedición de *Piccola* publicada por la editorial Sonzogno en 1976. Unidas por la transgresión provocadora de sus historias y separadas por una bien conocida rivalidad, Liala y Mura proceden de ambientes muy diferentes. Liala pertenece a una familia de la alta sociedad, ambientación privilegiada de sus historias (Pozzato, 1979); en cambio, Mura (Bologna, 1892) nace en el seno de una familia humilde. Terminada la enseñanza obligatoria y obligada por las estrecheces económicas a buscar trabajo, empieza muy joven a escribir relatos para revistas. En 1914 conoce a Alessandro Chiavolini, periodista del *Popolo d’Italia* y traductor, que llegará a ser en 1939 secretario particular de Mussolini. Con Chiavolini empieza una relación profesional – juntos escribirán varios relatos infantiles – y posiblemente sentimental, que le permitirá acercarse al mundo de la edición. En 1917 es contratada por el Touring Club Italiano, circunstancia que le permitirá dedicarse completamente a la escritura. La publicación de su primera novela, *Perfidie*, que firmará por primera vez con el seudónimo Mura, la da a conocer a la crítica y al público. A partir de ese momento, su popularidad crecerá enormemente (Oldrini, 2006; Verdirame, 2009; Åkerström, 2018).

Como todas las escritoras más conocidas (Wanda Bontà, Liala, Luciana Peverelli, Giana Anguissola) Mura es muy prolífica y comprometida en varias labores editoriales (Detti, 1989; Suadoni, 2018; Suadoni, en prensa). Escribe relatos, obras teatrales, novelas – treinta en veinte años –, colabora frecuentemente como periodista con varias revistas² y escribe numerosos reportajes de viaje, recopilados en dos volúmenes, *Sono stata a Parigi* (Sonzogno, 1933) y el póstumo *In giro per il mondo* (Sonzogno, 1941).

² *L’Illustrazione Italiana*, *Il Telegrafo*, *Secolo XX*, *Novella*, *Noi e il mondo*, *Secolo Sera*. Los artículos que escribió para el *Secolo Sera* fueron recogidos en tres volúmenes: *La viandante sentimentale* (Sonzogno, 1937), *Il cuore in ascolto* (Sonzogno, 1942), *Dalla mia finestra* (Sonzogno, 1942).

La atención al mundo femenino, no solo como público destinatario de sus obras de ficción, permea todo el trabajo de esta escritora: desde las protagonistas de sus novelas y relatos a las descripciones, que siempre aparecen en sus reportajes de viaje, de las mujeres de las tierras que visita. También dedica a las mujeres una sección de *In giro per il mondo, Donne che viaggiano, y Segreti*, publicado póstumo por Sonzogno en 1944, una recopilación de retratos de mujeres famosas como Maria Antonieta, la *belle* Otero, Ida Rubinstein, Mata Hari o Maria Tarnowska (Oldrini, 2006).

Y precisamente de Maria Tarnowska, protagonista de un famoso crimen de la época, procede el seudónimo Mura, con el que la escritora firmará su producción literaria a partir de *Perfidie* y que representa, por sí mismo, un desafío: Mura era el apodo de Maria Nicolajewna O'Rurke Tarnowsky, condesa ucraniana, bellísima y morfinómana, que fue detenida en 1907 por instigar a su amante a asesinar a su marido.

Una elección claramente provocadora, pero también la demostración de la intuición mediática de esta autora que, adivinando las inquietudes de sus lectoras, se aleja, a veces de forma casi insolente, de los dictámenes moralistas de la mayoría de las autoras de *rosa* para celebrar un ideal de amor intenso, por el que sus personajes femeninos están dispuestos a perseguir relaciones prohibidas y libres.

Mura encontrará un enorme éxito de público que la transformará en la escritora puntera de la editorial Sonzogno y que despertará a menudo la ira de los críticos, sobre todo católicos (Verdirame, 2009):

Di fronte a questo progressivo sfaldarsi del senso morale e a questa perdita della propria dignità, perpretati in nome di un'equivoca libertà e d'uno sbazzino disdegno del tradizionale pudore, non possiamo, non possiamo non guardare con profonda inquietudine la nostra gioventù, e soprattutto la gioventù femminile come la più debole contro gli adescamenti del vizio e la più indifesa contro gli errori di principio che corrono e si propagano, in modo particolare coi romanzi corruttori, che varie case editrici fanno a gara a lanciare sul mercato [...]. Ci chiediamo, perciò, quale animo e quali idee stravolte debba una giovinetta riportare dalle pagine d'un romanzo di Mura, *Lorenza d'oltremare*, dove non si fa altro che

insistere sul concetto del libero amore [...] la nota predominante dell'insegnamento che vi è impartito consiste in quell'americana e sciagurata spregiudicatezza, che troppo tranquilamente abbiamo lasciata sbarcare in Italia, e secondo la quale l'amore ha tutti i diritti, compreso quello d'infischiarci della legge morale e di cozzare audacemente contro la mentalità degli anziani che non sanno capire i giovani (Mondrone, 1943).

2.1. *Perfidie*

Analizaremos la obra de Mura a través de tres novelas, *Perfidie*, *Piccola* y *Sambadù, amore negro*, representativas por distintas razones de la complejidad de la obra de esta autora.

Perfidie es la primera novela de Mura, publicada en 1919 por Sonzogno. Se trata de una novela muy atípica, que no presenta todavía los elementos argumentales del género *rosa*, en la que se mezclan influjos del *dannunzianismo*, cierto profeminismo y también la influencia del futurismo *marinettiano*, sobre todo en la actitud irónica y polémica hacia la institución del matrimonio (Oldrini, 2006: 63).

En la introducción al libro, la autora redacta un manifiesto alegre y explícito de amor a la feminidad:

Amo le donne. Mi appassionano. M'interessano. Sono il più bell'esempio di semplicità umana [...] le studio, se posso le perverto: forse perché rendere gli altri simili a noi stessi è legge naturale di ogni anima [...] e io parlerò di donne: di donne perfide, che hanno viva l'intelligenza e fresca l'anima (Mura, 2002: 11-12).

Perfidie es la historia, ambientada en la alta sociedad milanés, de las experiencias sentimentales de un grupo de mujeres y especialmente del amor lesbiano entre dos de ellas, Sibilla, el yo narrador, y Nicla. A lo largo de la narración, el tono frívolo y ligero de la charla mundana, siempre teñido de un irónico cinismo:

Io ho un numero infinito di amiche. Bellissime, profumate, eleganti, con degli occhi meravigliosamente bistrati, perché ora l'eleganza ha sempre un certo bisogno di pennello; con delle mani incredibilmente pallide, delle scarpette piccole – più piccole di fuori che di dentro – e una bocca fresca, rosea, cui l'abitudine dei

baci ha dato una piega di profonda sensualità. Però tutte hanno il loro dente velenoso. Basta saperlo toccare con una certa maestria ed il veleno sprizza e, dove tocca, corrode. Tutte queste viperette frequentano il mio salotto (Mura, 2002: 19)

se alterna con el paroxismo de las pasiones incontrolables:

Vorrei che il nostro amore finisse per esaurimento. Per stanchezza. Per noia. Perché allora non ne saremmo indignate. Non ci serberemmo rancore e soprattutto non si correrebbe il pericolo di riamarci un giorno in cui ci trovassimo sole... Per questo amo furiosamente, terribilmente, instancabilmente la mia piccola amica. Per questo solo. Voglio finirla io prima che qualcuno venga a rubarmela ancora fresca e bella dalle mani. Voglio trasfonderla in me, prima che qualcuno cominci a bere con me alla coppa divina. Voglio spogiarla io, prima che un cappellino venga a rivestirla... (Mura, 2002: 215).

El amor entre Sibilla y Nicla llega después de una búsqueda inquieta de la identidad de las protagonistas, que se abandonan a la atracción erótica y sentimental recíproca casi con alivio. Sin embargo, esta relación no consigue ser un punto de llegada del camino de autoconocimiento de las dos mujeres y al final la escritora, tal vez por el temor a una ruptura demasiado profunda con el conformismo imperante en la sociedad, devuelve a sus personajes aspiraciones más acordes con la idea de feminidad difusa en ese momento (Danna, 2004; Akerstrom, 2018): “La mia giovinezza comincerà il giorno in cui comprenderò ed amerò l’amore d’un uomo. Non l’amore di Berto e nemmeno quello del cavaliere. L’amore d’uno che, certo, nella vita, m’aspetta, e tenderà le braccia per accogliermi e rifarmi. Per ritrovarmi” (Mura, 2002: 228).

Este recorrido personal y formativo está descrito con habilidad y originalidad por la narradora. La prosa de Mura, aun presentando algunas de las características más comunes entre las escritoras del género rosa – un italiano muy controlado y abundancia de pasajes descriptivos (Fresu, 2016; Ricci, 2017) – no se limita, como en muchos otros casos, al uso de fórmulas recurrentes y gastadas, sino que puede llegar a esbozar pasajes muy logrados. Véase como ejemplo la descripción, casi prerrafaelita,

que Sibilla hace de Nicla en su primer encuentro erótico, en la que queda evidente la influencia del estilo *dannunziano*:

Nicla è dinnanzi a me nuda, sorridente, con i lunghi capelli biondi ondulati sulle spalle fino alle reni, con le braccia rialzate e gli occhi socchiusi sulla bocca rossa [...]. Ella porta la sua nudità perfetta con una indifferenza che stordisce, e mi appassiona. Le sue mani non sono oziose, né inerti, né sperdute. [...] È bianca. Bianca. Non esistono paragoni. La sua pelle ha un pallore unico. E l'oro dei suoi capelli, l'oro che ombreggia le sue ascelle, che si sofferma sul suo corpo, pare un po' di sole sperdutosi a caso su di lei (Mura, 2000: 179-180).

2.2. *Piccola*

El verdadero éxito de público le llegó a Mura con *Piccola*, en 1921, que sigue siendo su libro más vendido y que es su exordio en el género rosa. Se trata de una novela de formación en la que la protagonista, como en el caso de *Perfidie*, sufre por la conciencia de su profunda inadecuación, en este caso al ambiente provinciano y mezquino que la rodea y al destino de madre y esposa que le han preparado. Anna, llamada *Piccola*, vive en un pueblo costero, destino de vacaciones veraniegas para la alta sociedad. Niña taciturna, melancólica y precoz, incomprendida por la madre, crece refugiándose en los libros. El conflicto entre deseo de emancipación y la necesidad de no romper con las convenciones se hace evidente cuando *Piccola* se enfrenta con la pasión y el deseo sexual; la primera vez, todavía adolescente, se enamora de un hombre casado al que tendrá que renunciar. La frustración del deseo comportará dos años de dolor, casi físico, y de soledad. La segunda vez, *Piccola*, enamorada de un hombre mucho más mayor que ella y por esta razón vetado por la familia, decide seguir la pasión y ser su amante. El final, como en *Perfidie*, devuelve la protagonista a la senda de la moralidad, concediéndole el matrimonio con su amante.

Como en *Perfidie*, también en *Piccola* sigue habiendo en el fondo de la narración cierta sensualidad:

[...] raccolse la sigaretta che le era caduta e mettendosela tra le labbra aspirò forte, stringendo gli occhi chiusi, irrigidendosi in uno sforzo intenso di volontà [...]. Un brivido di freddo la

percorse tutta e il suo turbamento improvviso si rivelò nelle parole che disse subito con voce mutata – L’ho tenuta fra le labbra io (Mura, 2002: 6).

Piccola, como *Perfidie*, cuenta amores apasionados y prohibidos que, sin embargo, y aquí está la principal diferencia con otras obras de género *rosa*, no llevan a las protagonistas a la perdición. El público femenino acogió favorablemente esta novedad y las condenas moralistas no llegaron nunca a la censura. No ocurrió lo mismo con *Sambadù, amore negro*.

2.3. *Sambadù, amore negro*

A partir de la mitad de los años treinta, al hilo de sus viajes por el mundo, empiezan a aparecer en las novelas de Mura las temáticas exóticas. En 1930, probablemente inspirada en la moda de la negritud parisina, publica *Niôminkas amore negro* en la sofisticada revista femenina *Lidel*. El relato cuenta el amor entre una mujer blanca y un hombre negro, y termina con el matrimonio de los dos protagonistas (Bonsaver, 2007). Aunque la temática es bastante atrevida para la época, el relato pasa completamente desapercibido.

En 1934, Mura escribe una segunda versión de la historia añadiéndole el nacimiento de un hijo y la separación final (Åkerström, 2018). El libro se publica con el título de *Sambadù, amore negro* como suplemento a la revista *Novella*, de la editorial Rizzoli.

La relación, muy apasionada, entre los protagonistas está contada en primera persona por la mujer, Silvia Daino, viuda italiana, blanca, joven y guapa. Silvia se enamora de Sambadù Niôminkas, africano que ha absorbido completamente las costumbres y la cultura europeas: ha estudiado ingeniería en Florencia, toca varios instrumentos y habla muchos idiomas.

En *Sambadù*, al lado de la dicotomía típica del *rosa* mujer/hombre, se inserta la de blanco/negro, es decir Europa civilizada versus África salvaje (Akestrom, 2018). La protagonista intentará superar el conflicto, pero el nacimiento de su hijo le provocará rechazo a la idea del mestizaje y despertará sentimientos racistas hacia los orígenes del marido. Por otro lado, el personaje de Sambadù perderá paulatinamente, a lo largo de la historia, su

occidentalización para retroceder a una condición casi primitiva. La decisión del protagonista de volver a África se prospecta como un retorno al estado de naturaleza con el abandono de todos los oropeles que sobrecargan la sociedad occidental.

Como en casi todas las novelas de Mura, el final de *Sambadù* prevé una vuelta al orden, representado aquí por el regreso del protagonista, incapaz de adaptarse al mundo civilizado, al estado salvaje. Sin embargo, el momento no era favorable: el estado fascista estaba preparando la campaña de Etiopía que tuvo lugar al año siguiente y estaban madurando los eventos que llevarían a las leyes raciales de 1938. El Duce consideró inadmisibles su publicación y dio la orden de retirar del mercado todas las copias del libro. En realidad, parece que más que el contenido, no más provocador que otros de la autora, fue la portada del libro la que suscitó la indignación del dictador. La imagen en la cubierta, extremadamente realista, representaba a una mujer blanca voluptuosamente abandonada en los brazos de un hombre negro (Golino, 2008; Akerstrom, 2018).

Mura empieza a ser vigilada por la policía política y Mussolini emite una circular con la que se endurece la censura después de ese episodio que ofende la dignidad de la raza (Bonsaver, 2007; Golino, 2008; Akerstrom, 2018).

3. CONCLUSIONES

En 1940, Mura va a Trípoli para recoger material para un nuevo libro de ambientación exótica. Las noticias de una inminente participación de Italia en la guerra provocan el retorno de todos los italianos de viaje en el extranjero. El vuelo para Roma que la escritora coge el 16 de marzo de 1940 tiene un accidente impactando contra el volcán Stromboli y llevando a la muerte a todos sus pasajeros (Oldrini, 2006).

Mura deja la imagen de una escritora compleja y muy inteligente. Su producción, amplísima y variada, demuestra una mirada sensible y extraordinariamente moderna que relata con coraje y habilidad los conflictos que agitan la sociedad femenina de su época. Y la novela *rosa*, medio literario del que Mura se sirve, aun intrínsecamente conservador y reaccionario, “tra fluttuazioni e dissipazioni faceva da grimaldello nel sistema

integrato uomo/donna, corroborando la realtà di una borghese che ha definitivamente varcato la soglia del proprio regno domestico” (Verdirame, 2009: 161).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Åkerström, U. (2018). “Sambadù, amore negro” di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell’Italia di Mussolini. *Romance Studies*, 36(3), pp. 101-110.
- Arslan, A. y Pozzato, M. P. (1982). Il rosa. En A. Asor Rosa, (ed.), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia* (pp. 1027-1046). Turín: Einaudi.
- Banti, A. (1953). Storia e ragioni del “romanzo rosa”. *Paragone*, IV(38), pp. 28-34.
- Bonsaver, G. (2007). *Censorship and Literature in Fascist Italy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Croce, B. (1940). *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. IV. Bari, Laterza.
- Danna, D. (2004). Beauty and the Beast. Lesbians in Literature and Sexual Science from the Nineteenth to the Twentieth Centuries. En G. P. Cestaro (ed.), *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film* (pp. 117–132). Basingstoke: Palgrave.
- Detti, E. (1989). *Le carte rosa*. Florencia: La Nuova Italia.
- Faeti, A. (1980). *Dacci questo veleno: fiabe, fumetti, feuilletons, bambine*. Milán: Mondadori.
- Fresu, R. (2016). *L’infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para) letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*. Milán: Franco Angeli.
- Golino, E. (13 de enero de 2008). Il libro che il Duce fece bruciare. *La Repubblica*. Recuperado de <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/13/il-libro-che-il-duce-fece-bruciare.html> [Fecha de consulta: 10/02/2019].
- Mondrone, D. (9 luglio 1943). *Commenti e Denunzie*. Roma: La Civiltà Cattolica. [En R. Verdirame, 2009, pp. 160-161].
- Oldrini, R. (2006). Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L’eclettismo d’una scrittrice non solo “rosa”. *Otto/Novecento*, 30(3), pp. 357-383.

- Pozzato, M. P. (1979). Liala. En U. Eco, M. Federzoni, I. Pezzini y M. P. Pozzato, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala* (pp. 95-122). Florencia: La Nuova Italia.
- Pozzato, M. P. (1982). *Il romanzo rosa*. Milán: Espresso Strumenti.
- Ricci, L. (2017). *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*. Roma: Carocci.
- Rocella, E. (1998). *La letteratura rosa*. Roma: Editori Riuniti.
- Sani, F. (2014). Wanda Bontà: “L’Intrepido” et “Signorinette”. Aux origines de la “littérature rose” pédagogique. *Annali di storia dell’educazione e delle istituzioni scolastiche*, 21, pp. 69-77.
- Suadoni, A. (2018). Wanda Bontà e gli stereotipi femminili nella letteratura rosa della prima metà del Novecento. En D. Cerrato, A. Schembari y S. Velázquez García (eds.) *Querelle des femmes. Male and female voices in italy and Europe* (pp. 449-456). Szczecin: Volumina.
- Suadoni, A. (en prensa). El *rosa pedagogico* italiano en la primera mitad del siglo XX: las señoritas de Wanda Bontà. *Estudios Románicos*, 27.
- Verdirame, R. (2009). *Narratrici & lettrici (1850-1950). Le Letture della Nonna, dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli (con testi rari e documenti inediti)*. Padua: Libreriauniversitaria.it.

**LA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA
DI MARIA OCCHIPINTI
COME MEMORIA STORICA
E CATARTICO PERCORSO DI CONOSCENZA
THE AUTOBIOGRAPHICAL WRITING
OF MARIA OCCHIPINTI
AS HISTORICAL MEMORY
AND CATHARTIC PATH TO KNOWLEDGE**

Caterina TURIBIO
Universidad de Salamanca

RIASSUNTO

Il presente lavoro focalizza l'attenzione sulla scrittrice, attivista siciliana Maria Occhipinti (Ragusa 1921-Roma 1996), la quale con l'autobiografia, *Una Donna di Ragusa*, rende testimonianza di eventi vissuti durante la Rivolta di Ragusa del 1945. La giovane e coraggiosa donna diventa anche la principale ispiratrice del movimento *non si parte*, nato come tentativo per impedire un richiamo alle armi. L'azione di rottura di Maria, anticipatrice, oltretutto, di un movimento femminista ancora *in nuce*, susciterà reazioni estreme da parte di una classe di potere che infliggerà alla donna pesanti umiliazioni e la pena del confino. Le iniziative dell'attivista siciliana, infatti, hanno un effetto destabilizzante su una società patriarcale che non accetta la rivolta di un mondo femminile ormai pronto a rivendicare i propri diritti e la propria dignità.

Parole chiave: autobiografia, *Una Donna di Ragusa*, Maria Occhipinti, Rivolta di Ragusa, movimento *non si parte*, confino, movimento femminista.

ABSTRACT

The present study focuses on the writer and Italian activist Maria Occhipinti (Ragusa 1921-Roma 1996), who, through the autobiography *Una Donna di Ragusa*, testifies the events she experienced during the Ragusa Uprising in 1945. The young and

brave woman becomes an inspiring force of the *non si parte* movement, which developed as an attempt to oppose the call to arms. Maria's disrupting activity, actually a precursor of the feminist movement still *in embryo*, will trigger the extreme reactions of a ruling class resulting in profound humiliation and exile. The Sicilian activist's initiative will indeed cast a destabilizing effect on that patriarchal society refractory to the concept of a revolution stemming from a woman's world ready to reclaim its own rights and dignity.

Keywords: autobiography, *Una Donna di Ragusa*, Maria Occhipinti Ragusa Uprising, *non si parte* movement, exile, feminist movement.

1. *UNA DONNA DI RAGUSA: AUTOBIOGRAFIA E ENGAGEMENT*

Maria Occhipinti¹ (Ragusa, 1921 – Roma, 1996), consegna alle pagine di un memoriale, quanto mai attuale e troppo presto dimenticato, la storia della propria vita, nonché il ricordo traumatico di eventi relativi al secondo conflitto mondiale che la vedono protagonista della Rivolta di Ragusa, scoppiata nel gennaio del 1945. La donna è anche l'ispiratrice del movimento *non si parte*, nato in seno alla protesta popolare per impedire una nuova chiamata alle armi.

Nel caso della Occhipinti, la narrazione autobiografica assume dei tratti alquanto peculiari che trovano senza dubbio una marcata corrispondenza nella forte e singolare personalità della donna, la quale, muovendosi in un contesto sociale contrassegnato da un implacabile patriarcato e dall'ignoranza popolare, trova il coraggio di esporsi alle critiche e all'esercizio di un potere

¹ Per la realizzazione di un approfondito studio sull'autrice, fondamentale è stato il supporto bibliografico costituito da testi che in maniera esaustiva e attenta hanno contribuito a delineare la storia e la personalità di Maria Occhipinti, nonché l'opportunità e l'efficacia dell'azione politica e sociale condotta da quest'ultima. Tra le fonti utilizzate, in particolare si segnalano i saggi delle studiose Barone (1984), Cotensin (2003). Inoltre, un fondamentale supporto che ha consentito un approfondimento degli argomenti trattati è giunto dallo studio dei seguenti articoli: Martín Clavijo (2012, 2014, 2016), che, oltre a delineare la storia e i tratti salienti della scrittrice siciliana, offrono anche una interessante chiave di lettura propria di una prospettiva esterna al contesto siciliano.

sopraffattorio da parte di una cultura maschilista, nel tentativo di rivendicare un ruolo attivo nella vita pubblica e politica del paese, finora sempre negato alle donne.

L'impegno letterario della scrittrice ragusana esita in una testimonianza che, rispondendo alla pressione di esigenze molteplici e ineludibili, non assume la valenza di un atto solipsistico, ma piuttosto palesa una doppia anima intenta ad orientare lo sguardo ora sulla sfera personale, ora su quella collettiva.

Infatti, l'indagine retrospettiva che analizza i tragici avvenimenti di un passato i cui segni indelebili resistono al trascorrere del tempo, ridà concretezza al dato storico non solo in funzione dell'io narrabile, ma anche grazie al racconto di eventi e realtà sociali perturbanti, di storie di vita altre sconvolte da un'insensata crudeltà, di incontri e scontri nei quali è possibile scorgere tutta la complessità dell'umano.

Il testo, pertanto, è dotato di una polifonia e di una prospettiva multifocale in grado di conferire particolare vigore e intensità al dettato narrativo, scandito non solo dallo scorrere del tempo, ma anche da una continua intessitura di relazioni dalle quali la storia stessa della scrittrice trae forma e spessore.

In tal modo, l'auto narrazione, soddisfa compiutamente la sua essenza referenziale, poiché se da un lato risponde al desiderio del soggetto di raccontarsi per dare forma e spessore a quel disegno unico e irripetibile che è la propria vita, dall'altro getta luce sulla natura relazionale dell'esistente che può raccontarsi proprio perché si espone (Cavarero, 1997: 8, 31) ad un referente speculare. Pertanto, in un mondo in cui tutto è correlato ed "essere e apparire coincidono" (Arendt, 1987: 99) questo gioco di specchi mette in risalto un rapporto di reciprocità compensatorio tra gli esseri umani che rimanda ad una serie di rifrangenze multilaterali e contrastive grazie alle quali si rilevano le simmetrie e le difformità su cui si struttura e si modula la morfosi dell'io.

Muovendosi sul terreno alquanto effimero della memoria, la Occhipinti avvia un processo di destratificazione che, lavorando su una materia a più spessori, acquieta il bisogno di ridefinire e ridare forza alla propria identità e, allo stesso tempo, risponde "all'etica del dono" (Cavarero, 1997: 10) insito nella scrittura grazie al quale la narratrice può abbandonarsi al piacere di regalare visibilità e voce ai dimenticati e agli emarginati.

Il racconto di queste storie minime, nella maggior parte dei casi indugia su protagoniste femminili ammansite, soffocate e umiliate dalla prepotenza maschile, su figure diafane abituate a sopravvivere ai margini di una società deteriorata e malevola, vittime assuefatte ad una violenza ormai assunta come norma, prive di istruzione, affamate di vita e di un'affettività sconosciuta della quale mai hanno percepito il calore e nella quale mai hanno trovato conforto.

La commistione di elementi autobiografici e biografici che conferiscono coralità ed eclettismo a *Una donna di Ragusa*² confermano ancora una volta la plusvalenza di un testo il quale può essere considerato non solo testimonianza degli orrori della guerra, ma anche parola da cui prende forma una coscienza collettiva. La narrazione infatti dà voce ad un corpo sociale ferito, offeso nonché schiacciato della percezione drammatica della dissolvenza del proprio mondo, dello sgretolarsi di quei punti di riferimento che, seppur in modo mendace, comunque conferiscono un senso di rassicurante stabilità all'esistenza.

Il plot narrativo della Occhipinti costituisce così un insieme capace di convogliare in un unico progetto testuale una molteplicità di generi e di funzioni che, partecipando in diversa misura del racconto, ne consentono l'insolita e finissima cesellatura.

Naturalmente, anche in questo caso, la polifonia che contraddistingue il memoriale inibisce solo parzialmente l'irrefrenabile desiderio individuale di raccontarsi. La scrittrice, invero, rispondendo a tale impulso e sfruttando compiutamente il potenziale del racconto, fissa una storia di vita a mezzo della

² L'opera *Una donna di Ragusa* fu scritta da Maria Occhipinti durante un periodo di soggiorno in Svizzera, dove la scrittrice e attivista siciliana si trovava per lavoro. La prima edizione del memoriale fu pubblicata da Luciano Landi Editore, nel 1957. Indiscusso è il valore della testimonianza resa che si caratterizza per l'immediatezza con cui gli eventi storici vengono raccontati e per un linguaggio schietto e diretto. Di particolare rilievo è il trasporto con cui la scrittrice, donna passionale e anticonformista, racconta gli eventi che si svolsero presso la sua città, nel gennaio del 1945, e che la videro protagonista di una rivolta popolare, insieme ad altre donne di Ragusa. Nel 1976 la casa editrice Feltrinelli ripubblicò *Una donna di Ragusa* consentendo così una maggiore diffusione dell'opera. Nello stesso anno il libro vinse il premio Brancati per la letteratura. L'ultima edizione del testo è stata pubblicata dalla casa editrice palermitana Sellerio, nel 1993.

quale ritrova quell'unicità e quell'unità a cui il soggetto impegnato nel riferire di sé aspira e a cui non vuole e non sa rinunciare (Cavarero, 1997: 53).

L'incedere del memoriale restituisce, così, un'immagine veritiera dell'attivista e ribelle ragusana, che si affida ad un "linguaggio spontaneo di una popolana schietta" (Occhipinti, 1993: 21) per comunicare con particolare nitidezza controversi stati d'animo. In tal modo, anche il registro linguistico finisce col costituire un ulteriore elemento d'interesse che consolida l'affidabilità degli eventi integrati nel tracciato narratorio. Infatti, sebbene i ricordi tendano a svanire, ad essere rielaborati e inevitabilmente finiscano con l'essere parzialmente modificati, la memoria personale raramente inventa (Cavarero, 1997: 51-52), dal momento che l'autobiografia esita da esperienze mondane reali e concrete.

Si avverte, a tal proposito, l'urgenza di pervenire ad una crasi capace di delineare un *corpus* unico nel quale, con un processo di reificazione, vengono a cristallizzarsi tutti gli elementi costitutivi di un io che scongiura, così, il rischio di perdere ripartizioni di sé che, altrimenti, finirebbero inevitabilmente con l'offuscarsi per effetto delle ombre procurate dal dilatarsi del tempo.

Tuttavia, questa sollecitudine risponde anche a necessità altre, forse le più sentite, che si assestano su un piano etico e sociale e che la stessa autrice esplicita in una nota introduttiva, assegnando così al testo il compito di assolvere più funzioni e di sintetizzare tra le proprie pagine molteplici significati.

La maturazione di un tale grado di consapevolezza, nel caso della Occhipinti, quindi, non si estrinseca soltanto con l'azione concreta, ma trova il suo pieno completamento in un atto autobiografico di per sé *sovversivo*, il quale, riverberando i suoi effetti sulla storia, dà enfasi al potere insito nella scrittura che si traduce in azione politica.

Infatti, guidata da un forte senso di giustizia e ispirata da un profondo e sincero sentimento di solidarietà Maria desidera raccontare le sue esperienze di lotta sociale, di confino, di prigionia per scongiurare la possibilità che la verità sugli avvenimenti di Ragusa possa essere oggetto di storpiature di comodo utilizzate per attribuire alla ribellione popolare, scoppiata come forma di protesta contro la guerra, una diversa e oscura natura di ascendenza fascista.

Alla luce di ciò, la testimonianza autobiografica diventa per la scrittrice ragusana un mezzo irrinunciabile con il quale poter, finalmente, raccontare la versione di una storia troppe volte manipolata e adulterata con l'intento di screditarne i protagonisti e, allo stesso tempo, ridimensionare le responsabilità di una classe politica iniqua, compromessa e colpevole.

Il racconto della verità, sentito come un dovere civile, svolge, così, una funzione catartica che consente alla donna di liberare dalla vergogna e dall'infamia se stessa e tutti coloro che hanno lottato per la giustizia e per l'uguaglianza, spesso pagando il prezzo più alto in nome dei propri ideali.

L'autrice, nel documentare esperienze traumatiche e dolorose, indugia nel racconto di tante storie con le quali, pur evocando immagini di una realtà meridionale segnata da povertà e da analfabetismo, mette in luce il temperamento una società siciliana composita, dinamica e niente affatto rassegnata e immobilizzata nell'autocompiacimento, nell'esaltazione di una unicità etnologica e disinteressata al suo stesso destino.

È essenziale, dunque, porre in evidenza l'impegno civico di Maria la quale a mezzo della narrazione non si sofferma a rivendicare il valore e lo spessore propri di una dimostrazione artistica, ma piuttosto manifesta l'intenzione di asservire la parola ad un pensiero attivo, ad un dinamismo intellettuale capace di disgregare un convenzionalismo preconetto, un "essenzialismo siciliano" che non è altro se non una fuorviante "incrostazione culturale" (Di Gesù, 2015: 13).

Sopravvivere ad una guerra la quale ha cambiato per sempre il corso della storia e ha trasfigurato la realtà, sgretolando qualsiasi appiglio e certezza e arrecando una irreparabile offesa ontologica al genere umano, provoca nella donna un turbamento che trova nella scrittura un mezzo di rivalsa, un viatico al quale aggrapparsi nei momenti critici di un ritorno al passato alquanto doloroso ma, allo stesso tempo, salvifico.

Ricordare è, infatti, necessario per risanare le lacerazioni interiori, per elaborare ed affrontare le paure che, seppur respinte nei recessi dell'inconscio, incombono sempre minacciose dal loro stato di latenza.

Andare indietro con la memoria, dunque, non si traduce soltanto in una rievocazione di orrore, traumi e sofferenze ma

diventa anche un modo per celebrare il ritorno alla vita, per cercare conforto nelle piccole gioie quotidiane affatto scontate, soprattutto dopo che si è poggiato lo sguardo sull'oscura efferatezza che si annida nell'essere umano capace, purtroppo, di compiere azioni straordinarie anche quando perora le cause del male.

L'autrice, raccontando il suo turbamento, è in grado di conferire ad uno stato interiore così invisibile e ineffabile una forma tangibile, lo rende oggetto (Scarry, 1990: 20) che, una volta plasmato con il linguaggio, può essere finalmente comunicato all'altro da sé anche se questo significa ridare consistenza alle affezioni di un traumatico passato e vivificare il sapore amaro dei ricordi.

In tal modo, la traslazione dall'etereo al materico, conseguita non senza difficoltà, consente al soggetto narrante di posizionare il proprio dolore in un luogo altro, in quel "fuori da sé" che coincide con la sfera del mondo condiviso (Scarry, 1990: 27). In conseguenza di ciò, il soggetto ha la sensazione di determinare un allontanamento e un senso di estraneità capaci di ridimensionare gli effetti del perturbante e di renderne più sopportabile la gravosità come se, finalmente, la sofferenza appartenesse agli altri (Scarry, 1990: 21).

Pertanto, la scrittrice, riponendo la sua fiducia nella parola, non solo trova in essa un appiglio, un balsamo in grado di lenire le sue tribolazioni, ma partecipando gli altri di un'esperienza così intima, profonda e difficile da comprendere per chi ne è estraneo, scongiura anche il pericolo di un esiziale e frustrante isolamento.

A tal guisa è bene rilevare che sebbene l'atto autobiografico sia innegabilmente desiderio di regalarsi una storia con la quale fissare i tratti irripetibili della propria identità (Cavarero, 1997: 20-21), la natura autoreferenziale rimane soltanto uno degli aspetti di superficie di un genere così controverso. Quest'ultimo si identifica, infatti, come complesso "gesto filosofico narrativo relazionale" (Pisano *et al.*, 2013: 7) capace di convertire il racconto in uno spazio interattivo e plurale in cui l'io narrante scopre se stesso in un rapporto di reciprocità con l'altro, quell'altro per il quale si esibisce.

2. INFANZIA E ADOLESCENZA: CURIOSITÀ E SCOPERTA

L'autobiografia *Una donna di Ragusa*, oltre a raccontare la storia di vita di una donna tanto singolare come la Occhipinti, nel suo *excursus* temporale mette in luce i diversi momenti di un travagliato periodo storico. In particolare, quello di cui la scrittrice rende conto è un contesto insulare animato da annose tensioni sociali e politiche che raggiungono il loro climax nell'ultima delicata fase del secondo conflitto mondiale che vede gli Alleati impegnati a liberare il territorio italiano, in buona parte ancora sotto il controllo delle forze nemiche nazi-fasciste.

L'opera della Occhipinti si profila, pertanto, come una fonte storica di indubbia rilevanza giacché il soggetto narrante, rievocando il passato, rende una testimonianza lucida e una analisi obiettiva di eventi traumatici legati alla guerra che hanno segnato in maniera indelebile la sua vita e quella della comunità ragusana. Il testo, dunque, è una prova documentale che dà visibilità ad uno spaccato sociale in tumulto, colto nell'affannoso tentativo di riscattarsi da una ormai intollerante stato di miseria il quale deturpa non solo la sfera concreta del vivere, ma anche quella morale, pregiudicando la reputazione e la dignità di un popolo.

Nel tentativo di rievocare le esperienze più pregnanti della propria infanzia, la donna fissa l'immagine più nitida e lontana di sé in un momento del passato che la riporta all'età di otto anni. Il percorso di crescita intellettuale e civica di Maria si articola in tre differenti fasi alle quali corrispondono altrettanti livelli di coscienza (Cotensin, 2003: 10). La prima e forse la più importante e decisiva fase sulla quale indugia il racconto guarda agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza che, mettendo a fuoco un periodo di maturazione e di scoperta, segnala la vivacità intellettuale e la singolarità della Occhipinti. Quest'ultima, infatti, sin dall'infanzia si distingue dalle sue coetanee, perfettamente orientate a seguire i principi di una cultura oppressiva e oscurantista che relega la donna ad una condizione di indiscussa inferiorità e primitività.

Diverse, invece, sono le ambizioni della giovane siracusana che molto presto, manifestando uno spirito indomito e tutt'altro che sottomesso al volere maschile, metterà in discussione i valori di una società attardata su un tradizionalismo intriso di atavismi e

lontanissimo dal suo modo di pensare, di vedere e di desiderare il mondo.

La smania di travalicare i margini di una limitata conoscenza si accompagna in lei al desiderio di svolgere un ruolo attivo in seno ad una società la cui condizione può mutare solo a partire da una presa di coscienza collettiva e da un intervento deciso e urgente in grado di sovvertire le sorti delle masse popolari condannate ad una imperitura ignoranza e ad un cronico stato di povertà e riscattare le donne da intollerabili umiliazioni e dal disprezzo di cui sono oggetto.

Si delineano in questo momento i presupposti da cui prenderà l'avvio un tracciato evolutivo grazie al quale Maria troverà sempre più la forza e le ragioni per opporsi alla mediocrità, all'ignoranza e alle logiche dominanti che vorrebbero sopirne l'intelligenza e impedirle di agire per fare la differenza, per apportare un contributo capace di ridare al popolo l'entusiasmo e la forza di rivendicare condizioni di vita migliori e riscattare la propria dignità.

L'azione convinta e temeraria di Maria, mettendo in discussione un ordinamento falocratico autolegittimatosi con la violenza come l'unica delle realtà possibili, esporrà la donna alle feroci critiche di una società misoneista che certamente non è disposta a cedere alle assurde pretese di una giovane e sprovvista semianalfabeta la quale rivendica per sé il diritto di parola e ha l'ardire e la pretesa di trasformarsi da "corpo passivo e agito a corpo attivo e agente" (Bourdieu, 2017: 81).

Malgrado le minacce palesate da un contesto ostile a qualsiasi forma di emancipazione sociale, ancor più avversata se questa riguarda l'affrancamento del genere femminile da modelli culturali oppressivi, la giovane attivista è disposta a correre il rischio di gravi ripercussioni rifiutando di assecondare una distorta concettualizzazione del valore ontologico della donna, alla quale la società è disposta a riconoscere soltanto il diritto di una esistenza sottoposta al volere dei padri.

In realtà, nel caso della Occhipinti, sebbene la *forma mentis* del padre rimanga vincolata ad una cultura retriva, il genitore adempie una funzione non trascurabile giacché in qualche misura, e quasi certamente in modo inconsapevole, stimola la vivace intelligenza della figlia ribadendo l'importanza dell'istruzione, riconosciuta

come unico mezzo utile ad aprire la mente e a comprendere il mondo.

In tal senso, sia la dedica della prima edizione dell'autobiografia, edita nel 1957, che l'*incipit* narrativo "Io debbo molto a mio padre" (Occhipinti, 1993: 23), costituiscono prove eloquenti a conferma del ruolo che la donna riconosce al genitore. Memore dei trascorsi del padre e della durezza della vita di quest'ultimo pregiudicata dall'incultura, Maria deciderà, infatti, di ricominciare a dedicarsi alla lettura, anche se fatta di nascosto poiché reputata un atto scandaloso, e, in seguito, di ritornare addirittura tra i banchi di scuola.

Sono proprio le vicissitudini paterne a costituire per la ragazza un significativo esempio che farà maturare in lei la consapevolezza dell'importanza dell'istruzione. In particolare, le torna alla memoria una storia udita più volte che racconta di come il padre, introdotto alla formazione scolastica, seppur per un breve periodo, viva grazie allo studio e alla lettura una delle esperienze più illuminanti e costruttive della propria esistenza (Occhipinti, 1993: 24).

Inoltre, sono sempre le esternazioni del padre nei confronti della Chiesa, insieme alle insipide osservazioni fatte dal confessore in risposta alle riflessioni e ai dubbi esistenziali di Maria, a generare in quest'ultima un atteggiamento polemico nei confronti di un retaggio culturale cattolico impartito dalla madre e nel quale non riesce a vedere un punto fermo a cui potersi affidare con incondizionata fiducia. Un marcato disappunto, accompagnato da un tracotante atteggiamento di superiorità, costituiscono, infatti, l'inattesa e deludente replica del prelado sbigottito e scandalizzato davanti all'impertinenza degli interrogativi sollevati da una ragazzina ignorante, fuorviata dalla lettura di libri *proibiti* che le avvelenano la mente e la inducono a disquisire su questioni inappropriate per una donna.

La ribelle ragusana ancora una volta esula, dunque, dal suo *ruolo femminile* e con spiccato spirito critico mette in dubbio persino l'istituzione ecclesiastica le cui argomentazioni dogmatiche e di comodo, strumento di un potere volto ad ottundere le menti e a legittimare un intollerabile misoginismo, sembrano collidere con i principi di uguaglianza e giustizia che per Maria sono irrinunciabili.

Nel contesto sociale “monotono e soffocante” in cui è costretta, le ambizioni che ella nutre appaiono inquietanti e certamente non confacenti ad una ragazza che ben presto sarà in età da marito, ragion per cui tali vagheggiamenti, considerati soltanto “fumi dell’età”, devono essere scongiurati e offuscati con il duro lavoro (Occhipinti, 1993: 39).

Nell’animo della fanciulla, ancora diciassettenne, infatti, ardonò il desiderio di conoscenza, la voglia di viaggiare e apprezzare il mondo, di appagare il curioso interesse verso la musica, l’arte, la poesia, la letteratura. Nondimeno, le ambizioni di Maria vengono prontamente mortificate dal peso di un’ignoranza che la costringe a fare i conti con l’incomprensione e il biasimo di chi non è in grado di comprendere l’importanza di una emancipazione culturale ma si limita a giudicare ciò che è sconosciuto come pericoloso, foriero di perdizione e disonore, basandosi esclusivamente su una percezione fuorviata dall’oblio dell’insipienza.

Anche il matrimonio, in siffatto contesto, si rivelerà una esperienza traumatica e deludente a causa di un coniuge fedifrago, analfabeta, incapace di dare alla moglie l’amore e le attenzioni di cui questa sente un bisogno profondo per placare il turbamento di un vuoto affettivo mai colmato.

Maria cede alle lusinghe del matrimonio non perché si uniforma a modelli culturali arcaici che continua ad aborrire, né tantomeno perché riscopre nel legame coniugale un ideale di vita, ma piuttosto pensa alle nozze come ad un nuovo *status* capace, forse, di stemperare i suoi tormenti e di colmare il cronico bisogno di affetto e attenzione che non ha mai ricevuto dai genitori, “vittime anche loro di una secolare schiavitù nella quale gli uomini sono diventati insensibili e incoscienti come le pietre” (Occhipinti, 1993: 40).

D’altra parte, una donna come la Occhipinti, dotata di intelligenza fuori dall’ordinario e animata da un temperamento indomito, non si conforma in maniera passiva a quanto le viene insegnato, ma piuttosto si interroga su ogni cosa andando sempre alla ricerca di risposte ragionate. Tante, troppe, infatti, sono le domande che si affollano nella sua mente e alle quali una cultura impernata su credenze e superstizioni popolari, non sa fornire risposte esaustive e soddisfacenti. Il suo tentativo di oltrepassare

i limiti di “quel mondo di primitivi e di selvaggi” (Occhipinti, 1993: 39) consiste, dunque, un costante attacco alle certezze fossili di un mondo ottuso destinato a soccombere a se stesso e a scomparire.

3. MATURITÀ, CONSAPEVOLEZZA, AZIONE

Maria, mossa dall'ambizione di stravolgere un modo di concepire, di intendere e di giudicare di cui lei ormai dubita seriamente e dal quale comincia a prendere le distanze, matura un percorso di crescita intellettuale, politica e letteraria che la proietterà sulla scena pubblica come figura carismatica della controversa realtà siciliana.

Tuttavia, è importante sottolineare come in questa fase storica la Occhipinti sia ancora una pioniera, una sovversiva la quale, decidendo di portare avanti una lotta di liberazione attraverso un impegno politico alquanto urticante e invisibile in un momento in cui i tempi non sono ancora maturi, vive un rapporto conflittuale con la società isolana, bloccata in una impasse culturale e politica che ne impedisce qualsiasi progresso.

Sono gli anni della Guerra quelli in cui la Maria, sperimentando il suo potenziale con una serie di interventi di rottura con gli assetti politici in atto, s'impone come portavoce della sofferenza di un popolo ormai sfiancato dalla miseria, dalla violenza, dalla morte e rinfocola le proteste che daranno vita alla rivolta popolare di Ragusa che scoppierà il 6 gennaio del 1945.

La giovane e coraggiosa donna diventa anche la principale ispiratrice del movimento *non si parte*, nato come tentativo per impedire un richiamo alle armi che sembra coinvolgere solo giovani rastrellati nei quartieri più poveri della città.

Davanti all'ennesima ingiustizia e all'abuso di potere, Maria non riesce a rinchiudersi nel suo egoismo, scossa dal pianto e dalla disperazione di migliaia di mogli e madri che la implorano di dar loro un aiuto concreto. Iniziano così i comizi nelle piazze e ben presto l'indomita attivista si guadagna la fama di comunista e ribelle alla quale tutte le donne si ispirano e si affidano nel tentativo di impedire la partenza dei propri figli. Naturalmente, una donna che assume in maniera del tutto arbitraria e imprevedibile un ruolo pubblico, che tiene discorsi nelle piazze della città e parla

con gli uomini lascia buona parte della popolazione alquanto sbalordita e scandalizzata. Le proteste delle donne mobilitate da Maria e uscite dal chiuso delle loro case rappresentano, infatti, il preludio di un'emancipazione femminile che non può non imbattersi nel duro giudizio di una società patriarcale la quale, in modo sprezzante, definisce le insorte delle *lafannare*, ovvero zingare, donnacce di strada tutt'altro che serie (Barone, 1984: 76). Ma ormai la Occhipinti è diventata un riferimento, una guida capace mobilitare e orientare una massa di donne finora silenti, rassegnate e assuefatte ad un patriarcalismo che le vuole passive e defilate.

Voce che si eleva da una massa popolare indistinta e oppressa, la giovane attivista, quindi, è anche emblematica esponente di un femminismo *ante litteram* che in Italia prenderà vita e amplificherà la sua voce solo a partire dagli anni sessanta. Infatti, benché quella di Maria sia una lotta senza quartiere e senza vessilli portata avanti in nome della giustizia sociale e della libertà intellettuale di tutti gli individui, la sua attenzione è rivolta soprattutto ad un mondo femminile inespresso, mortificato, e soffocato con l'intento di innescare negli animi sopiti una reazione capace di dare inizio ad una rivoluzione culturale.

Significativa è la rivelazione che fa la stessa scrittrice a proposito degli eventi di Ragusa e delle donne che con lei sono scese in piazza. La Occhipinti, infatti, restituisce aspetti inediti riguardo al temperamento delle sue compaesane le quali, perfettamente consapevoli della condizione primitiva della donna in Sicilia, sanno anche con esattezza cosa vogliono e per cosa lottano. Ma, in una società pronta a punire duramente qualsiasi velleità di emancipazione femminile, queste non hanno mai avuto il coraggio di alzare la testa, di alzare la voce, di diventare protagoniste della loro vita esigendo, finalmente, un ruolo attivo che spetta loro di diritto.

La protesta raggiunge il suo più alto livello di tensione quando Maria propone di strappare pubblicamente la cartolina di precetto e senza esitazione alcuna, sebbene al quinto mese di gestazione, si stende davanti agli autocarri militari carichi di giovani mobilitati con la forza dall'esercito.

In tal modo la ribellione è totale, assoluta, poiché la sediziosa ragusana trasforma l'avversato corpo femminile in *linguaggio di*

opposizione e in un potente simbolo il quale, peraltro pregno di vita, diventa emblema di una forza generante esclusivamente femminile, mettendo in evidenza la naturale disposizione della donna a proteggere la vita e a costruire piuttosto che a seminare morte e a distruggere. Rispondendo al linguaggio del potere con un gesto istintivo ma efficace più di qualsiasi discorso, l'iniziativa di Maria si è trasformata da protesta di quartiere in un conflitto ben più complesso e radicale capace di inferire l'idea di una realtà alternativa affatto impossibile che, depotenziando e destrutturando una tale gerarchia sessuale, inevitabilmente implica rivolgimenti sul piano ontologico.

Un'azione di rottura così estrema e destabilizzante ad opera di una popolana semianalfabeta che con una parola semplice, priva di orpelli retorici e un temperamento forte e deciso riesce a mettere a nudo le astuzie e i raggiri di un ordinamento politico manipolatore, non poteva che avere conseguenze rovinose ed essere punita con la pena esemplare del confino in un luogo sperduto e inospitale. La destinazione prescelta è l'isola di Ustica dove Maria darà alla luce la figlia in condizioni di assoluta indigenza.

In seguito, la pericolosa dissidente verrà trasferita al carcere delle Benedettine di Palermo. L'istituto di pena è il luogo nel quale la giovane madre vivrà le esperienze più dure di tutta la sua esistenza, ma è anche quello in cui sperimenterà i legami affettivi più genuini, più profondi e disinteressati, accompagnati da una solidarietà femminile che trae forza dallo stesso dolore e dalle stesse umilianti condizioni di vita.

Alto dunque è il prezzo che la Occhipinti deve pagare per aver ispirato con la sua intemperanza il sollevamento popolare contro la mobilitazione forzata, anche se la sua colpa più grave consiste nell'aver esternato e reso concreto un *malessere femminile* diffuso di cui lei ha consapevolezza con molto anticipo rispetto alle altre donne e al quale è giunto il momento di dare una voce (Barone, 1984: 52).

Nel carcere delle Benedettine Maria incontra un mondo di ladre, prostitute, assassine, tutte vittime dell'ignoranza e della violenza imposte da una società imperniata sulle esigenze esclusive degli uomini che, in nome di un vivere *civile*, attribuiscono alla

donna il valore di una manovalanza utile solo a procreare, a nutrire e a soddisfare i piaceri carnali.

Comprendere le ragioni di queste donne e cercare di aiutarle ad affrancarsi da un tale degrado diventa per Maria una sorta di missione. Il suo intento primario è quello di far comprendere loro l'importanza dello studio e di farle così avvicinare all'istruzione, unico mezzo utile a maturare una coscienza di sé ma anche importante arma di difesa in un mondo senza scrupoli e sempre più carente di benevolenza.

L'insubordinazione della Occhipinti costituisce un evento eclatante e un precedente inammissibile. È un atto di presunzione intrusivo con il quale la donna s'infiltra in uno spazio dove non le è consentito stare con la pretesa di alterare un ordine socio-politico androcentrico che, imponendo un processo di civilizzazione in termini di differenziazione e lacerazione, legittima la pratica della violenza e, quindi, la guerra e la morte (Cavarero, 2007: 75-77).

Alla luce di ciò, appare chiaro come quel che non può essere tollerato, nella presa di posizione di queste donne, sia il tentativo di far prevalere le ragioni di un'alternativa politica la quale assume come categoria propria non la violenza, ma un "pensiero della nascita" (Cavarero, 2007: 49, 73-75), determinando il ripristino dell'ordine natale spezzato e sostituito arbitrariamente con la categoria della morte la quale ha alterato irrimediabilmente la natura delle relazioni umane. Il pensiero che valorizza la nascita si profila, così, come un'alternativa costruttiva la quale, riconoscendo la potenza generatrice materna e la natura relazionale dell'essere umano, promuove una politica non violenta concepita come rapporto la cui finalità è quella di ad armonizzare le differenze e prendere le distanze da meccanismi di esclusione e assimilazione i quali inevitabilmente conducono a forme di dominio (Cavarero, 2007: 76).

Le umiliazioni e l'ignominia di cui la Occhipinti diventa bersaglio, oltre a tradursi nel tentativo di annientarne le certezze, di annichilirne l'azione e l'identità, vogliono anche essere un monito per tutte le madri e le mogli che insieme alla loro ostinata eroina hanno avuto l'ardire di alzare la testa, di levare la voce, di costituire un fronte unico e di opporsi alla tirannia maschile.

La punizione inflitta a Maria, anima e simbolo della rivolta, è volutamente spietata in quanto applicata come misura risolutiva

di un problema di enorme portata e di difficile gestione. È necessario, pertanto, ricondurre tutte le ragioni della protesta al silenzio e al rispetto delle regole vigenti, anche ricorrendo alla minaccia, neanche tanto velata, di gravi ritorsioni.

L'illusione di mettere a tacere l'impavida ribelle di Ragusa dura poco, perché la fede incrollabile di quest'ultima nei principi di giustizia e uguaglianza le infondono il coraggio di non smettere di lottare, di denunciare le iniquità e di andare sempre fino in fondo con l'unico obiettivo di gettare luce su tutto ciò che all'orizzonte si profila come ambiguo, torbido e immorale.

A causa di una presa di posizione tanto drastica che apre delle significative crepe in monolitiche strutture sociali che sembrano sancire la superiorità del genere maschile, Maria diventa oggetto di biasimo e di disprezzo pubblico anche da parte di quelle donne le quali avevano chiesto il suo aiuto e che, ritornate *al loro posto*, la ripudiano timorose di essere punite con la galera o, *ancora peggio*, di venire etichettate come donnacce di strada.

Ma il dolore più grande che scuote la donna nel profondo e fa vacillare ogni sua sicurezza sarà il ripudio da parte della propria famiglia, per nulla preoccupata di mostrare un forte risentimento nei confronti di colei che ne è diventata il disonore. Malgrado l'enorme fardello costituito da un rifiuto inaspettato da parte di quegli affetti percepiti come unica certezza e verso i quali la donna torna piena di fiducia e speranza, nulla riesce a ridurre al silenzio la voce della ribellione, a placare il suo grido di giustizia. Nulla riesce a destabilizzare in Maria quella coerenza che se non mette la donna al riparo dal disprezzo pubblico, la salva però dal disprezzo di se stessa.

La Occhipinti, narrando di sé, scopre un mondo difficile in cui le relazioni sono complesse e spesso sbilanciate. Conosce l'onta del sopruso e della calunnia, sperimenta il dolore nella sua forma più pura, scopre l'insensatezza della guerra. Ma la sua vita è fatta anche di momenti di grande intensità emotiva e di grande umanità che, malgrado le sofferenze e la durezza delle sgarberie ricevute, le infondono fiducia e speranza.

Maria è una donna forte che si avvale dell'ausilio della scrittura per condurre la sua battaglia con l'intento di far prevalere quanto di buono c'è nell'essere umano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arendt, H. (1987). *La vita della mente*. Bologna: Il Mulino
- Barone, L. (1984). *Maria Occhipinti, storia di una donna libera*. Ragusa: Sicilia Punto L Edizioni.
- Bourdieu, P. (2017). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, A. (2007). *Il femminile negato*. Rimini: Pazzini Editore.
- Cotensin, I. (2003) *Maria Occhipinti e la rivolta di Ragusa (gennaio 1945). Un percorso intellettuale, politico e letterario*. Ragusa: Sicilia Punto L Edizioni.
- Di Gesù, M. (2015). *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*. Roma: Carocci.
- Martín Clavijo, M. (2012). La resistencia siciliana: el grito de Maria Occhipinti. In *Más igualdad. Redes para la igualdad* (pp. 405-418). Siviglia: Arcibel.
- Martín Clavijo, M. (2014). Un modelo de libertad femenino; *Una donna libera* de Maria Occhipinti. *Espacio, tiempo y educación* 1(1), pp. 115-132.
- Martín Clavijo, M. (2016). Autobiografia e memoria storica: *Una donna di Ragusa* di Maria Occhipinti. In *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita* (pp. 45-57). Siviglia: Benilde.
- Occhipinti, M. (1993). *Una donna di Ragusa*. Palermo: Sellerio.
- Pisano, L. Carassai, M. e Guidi, S. (a cura di) (2013). Vite dei filosofi. Filosofia e autobiografia. *Lo sguardo. Rivista di filosofia*, 11(I), pp. 7-10.
- Scarry, E. (1990). *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*. Bologna: Il Mulino.

**UN CANONE FEMMINILE DEL XIX SECOLO:
LA BIBLIOGRAFIA FEMMINILE
DI OSCAR GRECO (1875)
A 19TH CENTURY FEMALE CANON:
THE FEMALE BIBLIOGRAPHY
OF OSCAR GRECO (1875)**

Sebastiano VALERIO

Università di Foggia

RIASSUNTO

Nel 1875 vide la luce *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo* (edita a Venezia e a Mondovì), un corposo volume di ben 560 pagine in cui Oscar Greco, autore per lo più di manuali dedicati alla nascente scuola unitaria e attento all'educazione tecnica e femminile, cercò di redigere un curioso *canone* delle scrittrici italiane del secolo XIX. Raccolse decine e decine di profili di diversa estensione di scrittrici più o meno note, talvolta conosciute per i soli titoli delle opere. Premise a questo dizionario biografico una sua interessante riflessione sulla condizione femminile e i profili di scrittori italiani e europei che si erano spesi per i diritti delle donne. L'intervento mira a presentare quest'opera e analizzare i profili di donne scrittrici a cui il Greco ha concesso maggiore spazio.

Parole chiave: Oscar Greco, canone, Risorgimento, letteratura, scrittrici.

ABSTRACT

In 1875 *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo* was published, a volume of 560 pages where Oscar Greco, author of manuals dedicated to the nascent unitary school and mindful to technical and female education, tried to draw up a curious *canon* of 19th century Italian writers. He collected dozens and dozens of profiles of different extension of women writers. He gave this biographical dictionary an interesting reflection about the status of

women. The paper aims to present this work and analyze the profiles of women writers to whom Greco has granted more space. **Keywords:** Oscar Greco, literary canon, Italian Risorgimento, literature, women writers.

Le vicende biografiche di Oscar Greco, nato nel 1847 e morto nel 1930 (Giulietti, 1989: 14), sono poco note perché di questo autore, un intellettuale che operò nella seconda metà del XIX secolo, resta solo qualche labile traccia nella bibliografia specifica della stenografia italiana. Fu autore di numerosi manuali rivolti all'educazione commerciale e tecnica, e altri titoli ancora che ebbero una certa fortuna scolastica almeno fino agli anni Venti del Novecento.

Accanto a questi titoli dobbiamo segnalarne altri, più attenti alla ricostruzione della storia delle istituzioni scolastiche come *La istruzione elementare municipale di Napoli* (Greco, 1871) o ancora *L'arsenale ed i magazzini generali in Napoli* (Greco, 1872). È annoverato come uno dei padri della stenografia italiana, avendo fondato a Napoli nel 1883 la Società Stenografica Partenopea, per quanto pare che il suo metodo incontrò forti resistenze (Noe, 1909). Sappiamo che fu napoletano di nascita (*Maestri*, 1989) e che operò a lungo in Veneto.

La sua opera certamente più nota e diffusa è però la *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, un corposo volume di 560 pagine che vide le stampe nel 1875 (Greco, 1875), che ha ricevuto nel corso degli anni, e specie negli ultimi, grandi attenzioni come ricco e prezioso repertorio da cui ricavare notizie sulle singole donne, le cui biografie furono inserite in questo ponderoso tomo, ma la cui costruzione forse merita qualche specifica considerazione.

Il volume, che si apre con una dedica “alle Donne Italiane”, è preceduto da una breve *Introduzione*, su cui sarà opportuno soffermarsi, e da un indice che riporta l'elenco alfabetico delle “biografie e bibliografie delle donne italiane fiorite nel XIX secolo”, ben 415.

Il volume consta di tre parti, la prima che indaga le “condizioni morali ed economiche della donna in rapporto alla civiltà passata ed avvenire” (Greco, 1875: 1-18); la seconda contiene “la genesi

della rivista” (Greco, 1875: 19-21) e i profili di uomini e donne che si erano, secondo Greco, distinti nella difesa della causa femminile, aperti dal profilo di Salvatore Morelli¹ e chiusi con un ampio spazio dedicato a Elena Ghica, alias Dora d’Istria, “illustre letterata” e “anello di civiltà fra l’oriente e l’occidente” (Greco, 1875: 50), di cui Greco riporta la biografia scritta qualche anno prima da Bartolomeo Cecchetti, con un’opera di riuso delle fonti, sempre citate con cura, che fu frequente per lui (Cecchetti, 1868). A questa aggiungeva un’accurata bibliografia, divisa per generi letterari e argomenti.

La terza parte del volume di Greco contiene infine le biografie delle 415 donne passate in rassegna, 361 in un primo indice e le restanti 54 in un’appendice.

1. LA CONDIZIONE DELLA DONNA

La prima parte del volume ospita una serie di riflessioni del Greco che partono dalla considerazione, affidata già all’*Introduzione* (Greco, 1875: 1), che la donna sia “oppressa e avvilita”, come d’altro canto “distinti” scrittori della letteratura italiana avevano nel corso dei secoli dimostrato. Ora, proprio la circostanza per cui si apriva una nuova era, grazie al compiersi degli auspici risorgimentali, portava a sperare in una rigenerazione anche in questo senso, risolvendo così quello che viene definito “il più grande problema sociale, quello della donna” (Greco, 1875: II). In conclusione dell’*Introduzione* spiegava che il lavoro bio-bibliografico condotto si era basato sulla *Biblioteca femminile italiana* del Ferri (1842), sui suggerimenti di “dotti amici” e infine sugli appunti di Ida Melisurgo Vegezzi Ruscalla, che aveva redatto una raccolta di biografie che non era però mai stata pubblicata, né lo sarebbe stata successivamente. Nobildonna piemontese maritata a Napoli e biografata anch’essa (Greco,

¹ Scrittore e politico pugliese di ispirazione socialista (1824-1880), presentò un progetto di legge per la parità di genere nel 1867 e la proposta di revisione del Diritto di famiglia negli anni 1874-1875. Greco lo ricorda per “La donna e la scienza, aureo libro in cui egli svolge tutto il problema sociale” (Greco, 1875: 22). Una corposa bibliografia ha recentemente illustrato l’opera di Morelli, tra cui ricordo solo gli ultimi contributi: Conti Odorisio (1992); Sarogni (2012); Bosna (2012); Colombari (2017).

1875: 493-499), Ida Melisurgo Vegezzi Ruscalla viene ricordata con parole generose come autrice di novelle e di alcune composizioni musicali.

Un lungo capitolo intitolato *Condizioni morali ed economiche della donna in rapporto alla civiltà passata ed avvenire* apre la prima parte, con la celebrazione della fresca unità d'Italia e in modo specifico della freschissima conquista di Roma, dove l'Italia "siede regina in Campidoglio" (Greco, 1875: 1). Il riscatto della donna nella società va dunque di pari passo col riscatto dell'Italia nel campo delle scienze e del sapere, col rifiuto di trattare come nel passato la donna "come *cosa*". Segue a questo punto un duplice approfondimento che va, per un senso, verso una schematica e fredda ricognizione delle situazioni di emarginazione femminile nel mondo e, per l'altro, verso una ricostruzione dei torti perpetrati contro le donne nelle diverse età umane, per dimostrare che "la donna è stata tenuta a vile in tutti i tempi e in tutti i luoghi!" (Greco, 1875: 2). Dall'India alla Cina, dall'antichità omerica a quella che definisce la "Negrizia", Greco passa in rassegna le angherie e le ingiustizie a cui sono state e sono sottoposte le donne, con notizie spesso tratte dal *Passato e avvenire religioso* di Giovan Battista Ceraulo (Ceraulo, 1868).

La nobilitazione della donna sarebbe avvenuta con il cristianesimo, concedendole "un posto importante nel concetto umanitario" (Greco, 1875: 8), con la memoria che corre, in modo implicito ma chiaro, al concetto stilnovistico di donna, se Greco si spinge a definirla "vergine e madre", riprendendo Dante e *Par. XXXIII, 1*, anche se poi questo porta il nostro autore a riconoscere essenzialmente la funzione di musa ispiratrice² e quindi ad esaltarne il ruolo di "glorioso strumento della natura per umanare il viro e toglierlo dalla inferiorità del bruto, sino a trasformarlo in ente creatore!" (Greco, 1875: 17).

Il riscatto della donna però non viene visto da Greco solo dal punto di vista culturale, ma ha per lui grande importanza l'apporto sociale che la donna è chiamata a dare al nuovo mondo, anche perché la donna, nobilitata "con la cavalleria, coi poemi

² "Non potremmo al presente abbeverarci in quella fonte infinita di bellezze, che è la *Divina Commedia*, se Dante non si fosse ispirato nelle virtù di una Beatrice; né il Petrarca e il Tasso avrebbero potuto poetar tanto, se non avessero avuto ai loro fianchi una Laura ed una Eleonora!" (Greco, 1875: 6).

romanzeschi, e coi primi vagiti delle lingue che sorgevano” (Greco, 1875: 6), era stata ricondotta ad uno stato di minorità da quella che definiva “la jerocratica casta, con i suoi infiniti pregiudizii”, che l’avevano portata nuovamente allo stato di essere debole.

La nuova età che si affacciava, il “progressivo sviluppo dei tempi e della civiltà”, accenti in cui è facile scorgere le convinzioni evoluzionistiche e positivistiche del Greco, aprivano però nuove possibilità. Nella concezione di progresso di Greco, tuttavia, si faceva strada una concezione molto tradizionale della donna, per cui il posto davvero importante che avrebbe dovuto ricoprire era quello di figlia, sposa o madre, perché non può essere buona madre “se non è buona moglie” (Greco, 1875: 7). La funzione della donna viene così canonicamente ridotta a fonte ispiratrice delle azioni del marito. E per essere una buona moglie, la donna deve ovviamente essere anche una buona figlia.

2. L’ISTRUZIONE FEMMINILE

Su questa visione certamente non rivoluzionaria, nonostante le affermazioni che successivamente avrebbe fatto a proposito delle mirabolanti conquiste femminili specie in America, Greco, con la sua sensibilità da pedagogo, fondava l’idea che proprio la funzione di guida che la donna avrebbe dovuto avere nella formazione dei fanciulli, imponeva che fosse “istruita”, mettendosi nelle condizioni non solo di nutrire fisicamente i figli, ma anche nutrirli nella mente e nel cuore, prendendo piena coscienza di sé. Così Greco poneva al centro della propria riflessione la formazione, appoggiando la proposta, che il ministro della Pubblica Istruzione Correnti aveva fatto, di aumentare il numero di scuole superiori femminili, finendo al centro di pesanti polemiche per la volontà di accentuare il carattere laico dell’istruzione, specie di quella femminile, cosa che lo condusse alle dimissioni dal dicastero. Greco sottolineava tuttavia come questo progetto avesse come obiettivo principale offrire un “compimento dell’istruzione elementare, confacente all’indole e alla speciale educazione della donna, che nelle sue cure materne è destinata ad essere la prima e la più potente istitutrice della famiglia” (Greco, 1875: 8): siamo insomma ben

al di qua di ogni moderno femminismo, ma certo su una strada che porta ad interrogarsi su quanto accadeva all'estero, specie in America, di cui si snocciolano ora i casi in cui alle donne è stato concesso l'accesso all'istruzione superiore e universitaria, andando oltre quell'istruzione che altrimenti rischia di essere, così la definisce il nostro autore, "superficiale, di adornamento, che nulla produce per la economia della loro vita" (Greco, 1875: 9), al fine di raggiungere una parità, per raccontare la quale si ricorre alle parole del Tommaseo, ospitate nella *Staffetta* di Napoli del marzo 1869.

Dunque, il più evidente risultato di questo processo di affrancamento della donna sta nel numero sempre maggiore di insegnanti, "sacerdotesse di questo santo ministero", le definisce Greco (Greco, 1875: 14), riconoscendo loro un ruolo fondamentale nel processo di acculturazione primaria della nascente Italia unita, mettendo in relazione opportunamente questa disponibilità delle insegnanti con l'obbligatorietà della scuola elementare, che sarebbe stata introdotta solo nel 1877 con la legge Coppino e di cui in questo 1875 si discuteva auspicando un aumento degli stipendi dei docenti, questione che in Italia invece è ancora oggi oggetto di discussione.

Alla donna dunque viene affidata un'imprescindibile funzione civile, che certo viene limitata ancora dalla cultura imperante, ma che si apre a riconoscerle un ruolo fondamentale nella diffusione della scienza e della cultura in generale.

Quasi a dimostrazione di come queste idee si stessero facendo strada nel mondo moderno, Greco nella seconda parte presenta le biografie di uomini che, a cominciare dal citato Salvatore Morelli, avevano favorito questo stato di cose. La "rivista", come la definisce il suo autore, avrebbe così il senso non tanto di presentare una "sequela di vite" che privilegiano personalità rivvenienti dal napoletano o dal Veneto (i luoghi privilegiati del nostro autore) oppure un semplice repertorio bibliografico, ma vuole invece portare prove e testimonianze storicamente verificabili degli assunti appena illustrati, "una dimostrazione reale di quello che ha saputo fare la donna; è, in altri termini, un termometro che segna il grado del movimento femminile in Italia nel corrente secolo" (Greco, 1875: 21).

Tuttavia, lo stato della situazione italiana era suscettibile per Greco, come visto, di notevoli miglioramenti e il modello spesso preso era quello del mondo anglosassone. Centrale, perciò, in questa seconda parte resta il profilo di John Stuart Mill, di cui Greco piange la morte avvenuta solo pochi mesi prima (1873) e che celebra riportando in traduzione il lungo necrologio di Paul Leroy Beaulieu³, apparso sul *Journal des débats* dell'agosto del '73. Nella biografia di Stuart Mill, Greco mette in particolare evidenza *L'emancipazione della donna*, opera che aveva visto la luce in Italia nella traduzione dal titolo *La soggezione delle donne* di Giustiniano Novelli a Napoli nel 1870 e quindi a Milano nella traduzione di Anna Maria Mozzoni nel 1873, col titolo *La servitù delle donne*. Greco tende a dare un peso notevole all'influenza su Stuart Mill del pensiero di Comte, mettendo in secondo piano il suo pensiero liberale e amplificandone le consonanze colla cultura del positivismo.

3. UN CANONE DELLE SCRITTRICI

La letteratura, in questo quadro di riscatto delle donne, ha un ruolo fondamentale. Tutte le donne citate sono scrittrici e anche quando lo sono solo occasionalmente o marginalmente, vengono comunque enfatizzate le loro opere, per quanto misconosciute o poco numerose. D'altro canto, se il riscatto delle donne accompagnava il riscatto della nazione, come la letteratura era stato centrale strumento non tanto di propaganda, ma di vera e propria battaglia per il Risorgimento nazionale, così lo diventava anche per il risorgimento femminile.

Anche in ragione di quanto precedentemente scritto, Greco annette grande importanza alla *patria* e alla *famiglia* delle scrittrici

³ Greco mostra di dissentire dalla sua fonte quando questi commenta che l'attenzione posta all'universo femminile sarebbe una "esagerata induzione" di fatti specifici e contingenti, commentando in nota: "Lo scrittore farebbe supporre esser egli poco inclinato a credere nella grande potenza della donna di saper condurre l'uomo nella via del bello, del vero e del buono, e di fargli compiere fatti luminosi. Se così è, noi non possiamo fargli bordone, né possiamo ammettere essere esagerate le induzioni fatte sulla condizione della donna da Stuart Mill, posto anche che esse fossero conseguenze di fatti speciali e contingenti! Ciò che per altro non possiamo menomamente accettare" (Greco, 1875: 46).

biografate, astenendosi sostanzialmente da approfondimenti di taglio critico-letterario e prediligendo, quando ha le informazioni per farlo, una biografia familiare che tende a mettere in mostra come alla raffinatezza dell'opera poetica e letteraria corrispondesse solitamente l'indole di buona figlia, di buona moglie e di buona madre, con un'attenzione spesso particolarmente sviluppata verso le azioni assistenziali e comunque verso la dimensione civile dell'impegno personale, specie quando questo era stato rivolto alla causa femminile. Altro carattere che Greco mette bene in luce delle donne su cui ricade la sua attenzione è la vita particolarmente travagliata, i dolori, le contrarietà che ne hanno accompagnato l'esistenza, come se la funzione della donna, nella società ottocentesca, scossa così profondamente da venti di guerra e da tragedie, fosse quella di assumere su di sé le pene di un'intera età. "Il dolore è la caratteristica di questa giovane operosa", scrive di Alaide Alberta Beccari (Greco, 1875: 117), "antesignana del movimento femminile" e fondatrice a Padova del periodico *La Donna*, che era ancora in vita e operosa all'epoca dell'uscita del volume del Greco. Bisogna inoltre aggiungere per inciso che molte delle scrittrici tenute in considerazione dal Greco furono collaboratrici di questa rivista, che divenne per lui un prezioso repertorio di nomi e titoli. E così "nella economia di questa vita, più che la gioia, si riscontrano dolori e sofferenze, causate il più delle volte dalla nequizia degli uomini e dai falsi ordinamenti della presente società", scrive di Amelia Baroncelli, autrice del romanzo *Ada, ovvero il cuore di una italiana*, edito a Pesaro nel 1867, e che fu alla scuola del Carducci, il quale la raccomandò per l'insegnamento nelle scuole femminili (Carducci, 1953: 23). Ernesta Bono Cavallini, invece, viene definita "spirito quant'altri mai elevato, visse in mezzo alle sventure felice, perché il sacrificio fu per Lei dovere" (Greco, 1875: 144). La salentina Adele Lupo (Guida, 2008: 236-238) invece, a seguito della morte prematura della madre, che era stata la sua prima istitutrice, "pel troppo pianto ammalò agli occhi gravemente, così che ora non può più scrivere, nemmen alle amiche sue, se non dettando" (Greco, 1875: 276), mentre le vicende di Madonnina Malaspina, che per curare il padre "ammalato di un vespaio alla nuca... espose il gentil suo corpo ai ferri del chirurgo, al quale mancava quasi il coraggio di

manomettere quelle carni delicate, e si fece tagliare quanta pelle era necessaria per la perfetta cicatrice del genitore” rappresentano una delle vette del patetismo del Greco (286-287), pareggiate forse dalla biografia della scrittrice pratese Savina Bertini Nuti, che

a tredici anni orfana divenne dell’amato genitore. Un disgraziato matrimonio Le fece lasciare la casa materna; ma vi ritornò dopo tre anni vedova e spoglia. Si consolò al pensiero che avrebbe potuto assistere sua madre, ormai vecchia e malaticcia, e tener compagnia a suo fratello che con tanto dispiacere aveva veduta partire. Ma una triste fatalità pareva la perseguitasse, poiché la povera donna in breve tempo perdette e il caro fratello e la diletta genitrice (Greco, 1875: 365).

Potremmo continuare molto a lungo questa casistica di sventure, che trovano però sempre riscatto nell’opera lasciata, nella letteratura intesa come momento di affermazione di sé e del genere femminile, come spazio prospettico nel quale proiettare la propria inimitabile personalità, a cui il mondo avrebbe negato la degna attenzione. Caterina Bon Brenzoni, ad esempio, “visse sempre ritirata e modesta, beneficiando i poveri” e lo studio di Dante e di Omero ne riscattano un’esistenza lacerata da tanti dolori, funestata “dalla perdita di due bambini e, gracile di complessione com’era, molto ne sofferse, ma l’amore allo studio le fu di sollievo al grave dolore” (Greco, 1875: 141).

Risvolto diretto di questa idea di donna è l’esaltazione dell’impegno sociale, inteso come spazio di concreta azione civile. Greco segnala la figura di Teresa Boschetti Confortini, per la sua azione rivolta all’educazione delle classi più povere, oltre che per i suoi studi naturalistici, tanto che coglie qui, nelle pagine a lei dedicate, l’occasione per mettere in chiaro il proprio metro di giudizio:

Vi fu chi scrisse: che il perfetto stile e l’ottimo scrittore sono quelli che mentre piacciono ai letterati s’intendono bene dal popolo; e noi, basati su tale principio, non temiamo essere tacciati d’esagerazione, se asseriamo possedere uno stile perfetto ed essere un’ottima scrittrice l’egregia signora Boschetti-Confortini (Greco, 1875: 150).

Viene posta in luce l'azione di educatrice di tante donne, tra cui quella di Clotilde Giordano (Greco, 1875: 257-258), di Laura Goretti Veruda, di Adele Levi, "che si è consacrata toto animo et corpore alla educazione dei bambini d'ambo i sessi secondo il metodo di Fröbel", ricorda Greco (Greco, 1875: 273). Greco ricorda anche l'impegno per l'infanzia di Linda Maddalozzo (Greco, 1875: 284-286) e la battaglia per l'emancipazione delle donne tramite l'istruzione condotta da Felicita Pozzoli (Greco, 1875: 407-410).

Maria Serafini Alimonda riceve da parte di Greco grande attenzione. Formatasi nell'epoca delle rivoluzioni risorgimentali, fu una vera "razionalista", fu "d'indole patriottica", aderendo alle idee di Mazzini, di cui fu a lungo amica. Soprattutto fece parte, all'indomani dell'unità d'Italia, del comitato per l'emancipazione italiana, come avverte il Greco, sottolineandolo con un ben evidente carattere in grassetto (Greco, 1875: 450), e finì per affidare le proprie idee ad un fortunato *Catechismo popolare per la libera pensatrice*, che vide la luce nel 1869; ma Greco ha anche il tempo di ricordare *Matrimonio e divorzio*, un opuscolo del 1873 (Serafini, 1873), in cui affermava come la dignità stessa del matrimonio non potesse sussistere senza il divorzio, abbracciando così posizioni certamente molto avanzate per i suoi tempi, che Greco esalta senza tentennamenti.

Nell'ambito dell'azione civile che le donne hanno avuto nel corso del XIX secolo, rientra anche la politica. Greco sottolinea così l'apporto dato dalle donne al movimento risorgimentale⁴, proprio perché legge questa vicenda come più ampia tappa di un generale processo di riscatto della civiltà umana, senza mai declinare appieno la triade Dio, Patria, Famiglia, poiché la dimensione religiosa pare sostanzialmente estranea al nostro. Nel profilo di Anna Maria Mozzoni, che nel 1875 era ancora piuttosto giovane, scrive:

Strappare quindi all'oscurantismo uno dei suoi più poderosi elementi, generalizzare l'istruzione, donde un potente incremento alle libere istituzioni, creare un nuovo impulso alla scienza ed alle arti, duplicare le forze della nazione duplicando il numero dei suoi cittadini, e raccogliendo tutti gli interessi nel raggiungimento di un

⁴ Si veda su questo argomento Mori (2011).

unico scopo: ecco i vantaggi che, a parere dell'autrice, dovrebbero naturalmente scaturire dalla redenzione della donna nella nostra Italia (Greco, 1875: 348).

Ricorda, in una biografia molto lunga e dettagliata, gli ardori risorgimentali di Erminia Fuà Fusinato, moglie di Arnaldo Fusinato e come lui autrice, tra l'altro, di un *Inno a Venezia* che viene ricordato come esempio di poesia patriottica (Greco, 1875: 235-254, 243). Molto ampio lo spazio dedicato a Giannina Milli, poetessa teramana allora vivente (come in realtà moltissime delle donne biografate) e nota anzitutto come improvvisatrice. Qui Greco (299-332) riporta parola per parola la dettagliata biografia della Milli, curata da Oreste Raggi, che era uscita nel 1861, vivente ancora la poetessa (Raggi, 1861). Nella nota a p. 330, Greco riporta come tale biografia fosse stata "completata" per l'occasione dal Raggi, che poi la pubblicò nuovamente, nella versione già uscita nelle *Bibliobiografie* del Greco, nel 1876 (Raggi, 1876), mettendo in luce le straordinarie doti poetiche della Milli che aveva conquistato con le sue *accademie* l'Italia, di cui aveva rappresentato una voce forte, nel panorama del Risorgimento, sempre attenta alla valorizzazione della tradizione letteraria nazionale.

La napoletana Laura Beatrice Oliva Mancini occupa uno spazio meno notevole di quanto ci attenderemmo nel volume, "angiolo di mente quanto di cuore e di forme" (Greco, 1875: 367), e impegnata a cantare gli eroi della patria, da Garibaldi a Cairoli, ma la sua biografia è impreziosita da un giudizio tratto dalle lezioni napoletane di De Sanctis, che ne esaltò un sentimento sincero ed una forma "semplice, chiara come uno specchio".

Tra tutte queste donne spicca ovviamente la figura di Cristina Trivulzio di Belgioioso, la quale, secondo Greco, "ben comprese la ignominia della sua nazione, e, contemplandone la prisca grandezza, e il prisco valore dei suoi fratelli rammemorando, non disperò in un futuro risorgimento, ed alla attuazione di esso consacrò tutta sé stessa" (Greco, 1875: 486).

Dal punto di vista letterario, Greco ha un'idea della letteratura di stampo in qualche modo classicistico, di quel classicismo risorgimentale che tendeva a porre il modello dei classici a fondamento della nuova Italia, con una impostazione sostanzialmente

carducciana. Nell'introdurre la biografia di Francesca Zambusi Dal Lago, Greco riassume i suoi canoni estetici:

Non v'ha grande e robusta poesia dove non v'abbiano grandi affetti e grandi utilità; non v'ha buona storia, se ad essa in armonico tutto non si legghi profonda e sana morale. Ma che non può mai la donna quand'è istruita, quando il cuore tiene educato ai più cari affetti, ai più elevati sentimenti? (Greco, 1875: 510-511).

La letteratura dunque si deve nutrire di solidi ideali, di qui l'importanza data alla dimensione politica e sociale, e deve basarsi su una provata legge morale, che in qualche modo le forme della tradizione conservano, anche in chiave patriottica.

Ad esempio, descrivendo l'opera di Lucietta Confortini Venturini, tende ad esaltarne le consonanze col classicismo, ma anche la forma, a suo dire, mai banale e pedante della sua poesia, al punto da spingersi a scrivere, citando Petrarca,

Vissuta nel tempo in cui la scuola romantica e le forme straniere muovevano assalto al classicismo, espertamente Ella tenne la via di mezzo fra lo stil dei moderni e il sermon prisco, senza abbrunare il verde dell'italico alloro, che ha nutrimento nelle sue radici dalla sapienza dei classici (Greco, 1875: 170).

E così, nel mezzo di una biografia dedicata anche all'impegno politico, rimarca l'importanza delle traduzioni delle commedie di Terenzio condotte da Luigia Grace Bartolini (Greco, 1875: 261-262). Descrive con enfasi la figura di Costanza Monti Peticari, figlia di Vincenzo Monti e moglie di Giulio Peticari, pur senza troppo addentrarsi nelle sue vicende biografiche (Greco, 1875: 340) e ricorda, sia pure in breve, il classicismo di Angelica Palli Bartolomei, che mise assieme nella sua opera *Italia e Grecia* (Greco, 1875: 371-372). Ampio spazio viene invece riservato al poema *Nicaule* che la veneziana di famiglia ebrea Eugenia Pavia Fortis Gentilomo aveva pubblicato nel 1847, la cui sfortuna critica viene giustificata dal Greco in ragione di un interesse prevalente, in quel periodo, per i temi risorgimentali, mentre l'opera aveva tema biblico (Greco, 1875: 374-381).

La figura di Diodata Saluzzo Roero (Greco, 1875: 436-438), di cui ricordò i rapporti col Monti, Parini, Foscolo e Alfieri, è

invece emblematica di un certo tipo di lirica, legata ai modelli del neoclassicismo.

In tale mole di lavoro, non mancano fraintendimenti, come il duplice inciampo che Greco prende quando inserisce tra le donne del XIX secolo la poetessa petrarchista cinquecentesca Laura Terracina, di cui riporta la sola notizia di un sonetto *Per l'Italia* che era apparso nel 1871 nell'*Antologia didattica* di Raffaello Rossi (Rossi 1871: 413), ma che in verità non era appunto né ottocentesco e nemmeno della Terracina, ma di Ludovico Domenichi.

L'opera di Oscar Greco rappresenta ancora oggi un fondamentale repertorio per chi voglia studiare l'evoluzione della cultura letteraria femminile del XIX secolo, ma vale la pena anche di guardarla in sé, nella sua tensione tra tradizione e rinnovamento, tra classicità e modernità: in tal senso se ne ricava l'impressione che Greco abbia espresso in maniera appropriata le tensioni di un periodo che ha davvero segnato il passaggio tra due culture, anche nel campo dell'affermazione del ruolo culturale delle donne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bosna, V. (2012). *Salvatore Morelli in difesa delle donne nell'Italia risorgimentale*. Roma: Aracne.
- Carducci, G. (1953). *Lettere*. Vol. XV. Bologna: Zanichelli.
- Cecchetti, B. (1868). *Bartolomeo Cecchetti, Bibliografia della Principessa Elena Ghika, Dora D'Istria*. Venezia: Prem. Stab. Tip. di P. Naratovich.
- Ceraulo, G. B. (1868). *Passato ed avvenire religioso in relazione alla politica. Studi storici*. Palermo: Ufficio tip. di Benedetto Lima.
- Colombari, M. G. (2017). *Salvatore Morelli, il deputato delle donne*. Torino: Robin.
- Conti Odorisio, G. (1992). *Salvatore Morelli (1824-1880): emancipazionismo e democrazia nell'Ottocento europeo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Ferri, P. L. (1842). *Biblioteca femminile italiana*. Padova: Tip. Crescini.
- Giulietti, F. (1989). Enrico Noe, il maestro italiano che venne dal Nord. *Rivista degli stenografi*, X, pp. 12-18.

- Greco, O. (1871). *La istruzione elementare municipale di Napoli: brevi considerazioni*. Napoli: dalla tipografia di Antonio Cons.
- Greco, O. (1872). *L'arsenale ed i magazzini generali in Napoli*. Napoli: Stab. Tip. Partenopeo.
- Greco, O. (1875). *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*. Mondovì-Venezia: Tip. G. Issoglio.
- Greco, O. (1884). *Esercizi gradualali di lettura stenografica - Sistema Gabelsberger-Noe*. Dresda.
- Greco, O. (1892). *Grammatica della stenografia italiana secondo il Sistema Gabelsberger-Noe, esposta con nuovo metodo, 2 voll.* Venezia: Istituto Veneto di Stenografia.
- Greco, O. (1903). *Propedeutica allo studio della stenografia, compilata secondo la grammatica di Oscar Greco: ad uso dei giovanetti nelle scuole primarie superiori*. Venezia: Istituto Veneto di Stenografia.
- Greco, O. (1906). *Lettere commerciali, traduzione stenografica fatta secondo il sistema Gabelsberger-Noe da Oscar Greco*. Padova-Verona: F.lli Drucker.
- Greco, O. (1913). *Lessico della stenografia italiana secondo il sistema Gabelsberger-Noe, compilato da Oscar Greco*. Milano: A. Solmi.
- Guida, P. (2008). *Scrittrici di Puglia*. Galatina: Congedo.
- Maestri (1989). Maestri e seguaci della nostra scuola. *Rivista degli stenografi*, X, pp. 26-27.
- Mori, M. T. (2011). *Figlie d'Italia: poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci.
- Noe, E. (1909). *Oscar Greco e la sua propaganda: storia di questa propaganda [1879-1909]*. Trieste: Stab. Zanardini.
- Raggi, O. (1861). *Biografia di Giannina Milli improvvisatrice, con alquante poesie inedite*. Firenze: Le Monnier.
- Raggi, O. (1876). *Giannina Milli*. Roma: Capaccini.
- Rossi, R. (1871). *Antologia didattica dell'arte della parola offerta alle giovinette italiane*. Firenze: Tofani.
- Sarogni, E. (2012). *L'Italia e la donna: la vita di Salvatore Morelli*. Torino: D. Piazza.
- Serafini, M. (1873). *Matrimonio e divorzio: pensieri*. Salerno: Stabilimento tipografico nazionale.

**II. AUTORAS
Y PERSONAJES EXOCANÓNICOS
EN LA ITALIA CONTEMPORÁNEA**

**“E IO DESIDERAVO SCRIVERE COME UN UOMO”:
NATALIA GINZBURG E L’“AGGIRAMENTO
DELLA RAGIONE MASCHILE”
DA LE VOCI DELLA SERA A LESSICO FAMIGLIARE
“AND I WANTED TO WRITE LIKE A MAN”:
NATALIA GINZBURG AND THE “CIRCUMVENTION
OF THE MALE REASON” FROM LE VOCI
DELLA SERA TO LESSICO FAMIGLIARE**

Gianpaolo ALTAMURA

Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

RIASSUNTO

Lessico familiare è un libro a sfondo autobiografico che sfugge ai tentativi di classificazione, sospeso com'è tra romanzo e *memoir*. Narratrice e, al tempo stesso, personaggio, la Ginzburg si pone a margine del racconto, evitando il più possibile di parlare di sé e rivelando in generale, come è stato detto, una “oltranza di riserbo” su molti episodi che riguardano la propria famiglia. La chiave di questa reticenza sta forse nel desiderio, espresso dall'autrice nel brano del 1949 *Il mio mestiere*, di “scrivere come un uomo”, corroborato dalla convinzione che le scrittrici, salvo eccezioni, “ignorano il distacco” e “spesso, quando scrivono, non riescono a liberarsi dei sentimenti, non sanno guardare a sé stesse ed agli altri con ironia”. Ma scrivere come un uomo per la Ginzburg non significa affatto “scrivere fingendo d'essere un uomo. Una donna deve scrivere come una donna però con le qualità di un uomo”, specifica la scrittrice. In questo senso, la peculiare scrittura di *Lessico* sembra combinare in maniera ottimale le due istanze di genere suggerite attraverso la commistione di saggio e narrativa, teatro e poesia, riuscendo così a esprimere discrezione e sentimento, ironia e “canto”, senza mai perdere la traccia aurea del “romanzesco”.

Parole chiave: scrittura, donna, uomo, riserbo, famiglia.

ABSTRACT

Lessico familiare has an autobiographical background that escapes attempts of classification, suspended between the novel and the memoir. The author, Natalia Ginzburg, who is at the same time the narrator and one of the characters of the novel, plays a marginal role in the story, avoiding, as much as possible, to talk about herself and her feelings: she shows, in general, as it's been said, a "reserve to the bitter end" on many episodes concerning her family. Perhaps, the key to this reticence lies in the desire (expressed by the author in *Il mio mestiere*, an essay dated 1949) to "write like a man", because, Natalia Ginzburg says, women usually "ignore detachment" and "often, when they write, they can't get rid of feelings, they don't know how to look at themselves and at others with irony". However, according to Ginzburg, writing like a man does not mean "pretending to be a man. A woman has to write like a woman, but with the qualities of a man", she specifies. In that sense, the peculiar writing of *Lessico familiare* seems to combine in an optimal way these two gender instances suggested through the mixture of essay and fiction, theater and poetry, thus being able to express discretion and feeling, irony and "melody", without ever losing the golden track of "the novel".

Keywords: writing, woman, man, reserve, family.

L'idea di scrivere un libro che registri la storia della propria famiglia *dall'interno* affonda le radici nell'infanzia di Natalia Ginzburg, ma – come confessa la scrittrice nelle battute iniziali della *Nota* 1964 ai *Cinque romanzi brevi* – è una possibilità che viene messa da parte *sine die* per il "sacro orrore dell'autobiografia" e, anche, per il timore di risultare "attaccaticcia e sentimentale", prerogativa identificata (con un pregiudizio che risente probabilmente di *cliché* vigenti in quegli anni) come eminentemente femminile¹.

¹ Interrogata da Sandra Petrignani, autrice della biografia *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Dacia Maraini osserva che personalità come la Morante e la Ginzburg "appartenevano a una generazione precedente al femminismo che per loro era un'ideologia estranea e fastidiosa. Lei e Natalia si consideravano 'scrittori'. Ma si può capire perché. Ai loro tempi, la parola

volevo che i miei racconti [...] fossero tuttavia proiettati in un mondo impersonale da me distaccato, nel quale non era possibile scorgere traccia di me [...] perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e la mia vita e la mia persona, bandite e detestate, potevano irrompere a un tratto nella terra proibita del mio scrivere. E avevo un sacro terrore di essere 'attaccaticcia e sentimentale', avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo² (Ginzburg, 2001a: 1122).

Nell'intervista rilasciata a Oriana Fallaci nel 1963 (Cfr. Fallaci, 2009) emergono due tratti distintivi della personalità della Ginzburg: il primo è il carattere timido e modesto³, l'altro è l'anelito giovanile a scrivere come un uomo. “Avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo” (Ginzburg, 2001a: 847), si legge, infatti, ne *Il mio mestiere* (brano del 1949 raccolto poi ne *Le piccole virtù*), dove l'autrice ricorda che i personaggi dei suoi primi racconti erano quasi sempre uomini, “perché fossero il più possibile lontani e distaccati da me” (848). In tal senso, continua la scrittrice, “l'ironia e la malvagità mi parevano armi molto importanti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo” (848). L'ironia, in particolare, confessa la Ginzburg alla Fallaci (con una nota polemica che sembra, a dirla tutta, più consona allo stile dell'intervistatrice) è una qualità che le donne di solito non hanno,

scrittrice era sinonimo di sentimentalismo, ignoranza, manierismo, emotività, sdolcinatezza” (Petrianni, 2018: 173).

² A conferma dell'intima esigenza di distanziamento dalla dimensione privata, intima e familiare, durante la prima giovinezza, la Ginzburg ha significativamente dichiarato in un colloquio radiofonico in quattro sessioni con Marino Sinibaldi, poi trascritto e pubblicato con il titolo *È difficile parlare di sé*: “con gli anni, mi sentivo indotta a respingere da me tutti i miei ricordi infantili, a fuggirne quanto più potevo lontano, a parlare un linguaggio diverso da quello che si parlava in casa mia...” (Ginzburg, 1999: 23).

³ La Fallaci nota come nel corso dell'intervista la Ginzburg abbia frequenti momenti di esitazione e mostri un eccesso di modestia: “Punteggia qualsiasi frase di «ecco», «poi, poi niente», «ecco»: un vezzo di cui non si accorge e usa, credo, per minimizzare ogni cosa, trasformare anche i fatti più gravi in fatti qualsiasi” (Fallaci, 2009: 229). La giornalista rivela inoltre alla Ginzburg di essere stata affascinata, in gioventù, dal romanzo breve *È stato così* per “il suo stile secco, virile” (227).

perché “quando scrivono sono sempre umide di sentimenti, loro, ignorano il distacco” (Fallaci, 2009: 235). Scrivere come un uomo non vuol dire quindi simulare virilità, bensì evitare i toni leziosi e patetici, l’ingenuità: la Ginzburg non si reputa affatto immune alla tentazione del sentimentalismo, alla possibilità di indulgere al “canto”, alle “civetterie”, un rischio da cui, riconosce, “siamo continuamente minacciati [...] proprio nell’atto di stendere la nostra pagina” (Ginzburg, 2001a: 854). Vuol dire, piuttosto, “scrivere come una donna però con le qualità di un uomo” (Fallaci, 2009: 232), suggerisce la scrittrice, il cui stile conciso e laconico, minimale, è frutto dell’esigenza di “dire la verità”, cioè di bandire la “casualità” dall’orizzonte creativo dell’opera⁴. C’è sempre, infatti,

il pericolo di truffare con parole che non esistono davvero in noi, che abbiamo pescato su a caso fuori di noi e che mettiamo insieme con destrezza perché siamo diventati piuttosto furbi. C’è il pericolo di fare i furbi e truffare. È un mestiere abbastanza difficile, lo vedete, ma il più bello che ci sia al mondo (Ginzburg, 2001a: 854).

In proposito, la Ginzburg confessa alla Fallaci di ammirare poche scrittrici, tra cui Elsa Morante, la Woolf di *Gita al faro*, la Marchesa Colombi, ma soprattutto la romanziere inglese Ivy Compton-Burnett, che riconosce come una vera e propria maestra di stile per la sua vena brillante e la capacità di scrivere, “tutto dialogato e con educazione, con malignità, [...] le cose più tremende, le verità più orribili” (Fallaci, 2009: 235). L’impronta

⁴ Tale urgenza è anche frutto di un retaggio psicologico, come ipotizza la stessa Ginzburg quando ricorda che da piccola doveva guadagnarsi con fatica l’ascolto dei familiari, esprimendosi in tutta fretta (Cfr. Ginzburg, 2001a: 850). Con l’adolescenza, diviene un vero e proprio precetto etico-morale: “Dire la verità. Solo così nasce l’opera d’arte”, scrive la Ginzburg a diciassette anni ne “Il Gallo”, una rivista letteraria compilata assieme all’amica Bianca Debenedetti (Petrigiani, 2018: 60). È Carlo Levi, a cui la scrittrice in erba fa leggere alcuni suoi racconti, a metterla in guardia dal pericolo della “casualità” nella creazione letteraria: “mi disse che i racconti che scrivevo non erano affatto brutti; erano però *casuali*. Cioè io non sapevo nulla della realtà, ma tiravo a indovinare. [...] Rimasi folgorata dalla verità di queste parole. Difatti io scrivevo *per caso*, spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla, tirando a indovinare e *finendo di sapere*” (Ginzburg, 2001a: 1122).

di quest’ultima è riconoscibile ne *Le voci della sera*, un romanzo scritto dalla Ginzburg durante la permanenza a Londra (dove, poco dopo la morte della madre Lidia Tanzi, avvenuta nel 1957, ha seguito il secondo marito Gabriele Baldini, chiamato a dirigere l’istituto italiano di cultura), che può essere considerato una sorta di preludio a *Lessico familiare* per la tematica domestica e l’atmosfera intima, nonché la prospettiva quasi crepuscolare con cui la scrittrice guarda al suo Piemonte, ricostruendo mediante una serie di flash-back la vicenda pluridecennale di una famiglia di industriali, dietro la quale è trasfigurata la saga degli Olivetti (Ginzburg, 1999: 122).

E io mi sono messa a scrivere *Le voci della sera* avendo in testa quel dialogare... E mi ricordo che ero felicissima [...] di andare a capo continuamente, [...] di fare una cosa totalmente nuova⁵ (122).

Secondo Magrini è proprio con *Le voci della sera*, prima, e *Lessico familiare*, poi, che si compie il processo di catarsi della Ginzburg: nel primo romanzo l’autrice “si libera in gran parte della zavorra psicologica” e nel secondo “se ne libera del tutto”. (Magrini, 2007: 94). Il romanzo *londinese* segna in particolar modo un momento di aperta riconciliazione con il proprio retroterra e le proprie origini, un *complesso* che la Ginzburg localizza nella sfera di “una paternità inaccettabile”.

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. [...] Io tutta la vita mi ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi dal mio scrivere come una paternità inaccettabile [...]. Ma ora invece me li ritrovavo là,

⁵ Nel colloquio con Marino Sinibaldi la Ginzburg ricorda di aver scoperto l’autrice inglese grazie al fatto che Baldini le avesse regalato molti suoi libri per imparare l’inglese. Secondo la Pettrignani, la Ginzburg propone alla Einaudi di tradurla già nel 1960, poco tempo dopo essersi trasferita in Inghilterra (Pettrignani, 2018: 254). Nel 1969 dedicherà alla Compton-Burnett, da poco morta, uno scritto in cui decanterà la “chiarezza allucinante, nuda e inesorabile” dei suoi romanzi “aridi e geniali” (Ginzburg, 2001b: 95). Per Elena Clementelli, in ogni caso, “non è facile individuare a prima vista” le affinità tra la “ferocia dei colloqui fra i personaggi agghiaccianti della Compton-Burnett” e le “corde ironico-pietose” della Ginzburg (Clementelli, 1986: 114).

a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton-Burnett, malinconici perché lontani ma insieme così festosi, così cristallini e limpidi! [...] E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me (Ginzburg, 2001a: 1132).

Il ritratto della Ginzburg “da giovane”, osserva Garboli, è diverso e speculare rispetto a quello che emerge dai libri più noti: Natalia è una ragazza pudica e abulica, che “si pettina e si spettina” (Petrigiani, 2018: 115) e, come una crisalide, sta in tensione verso l’emancipazione, in attesa di una prova, dell’“urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto col mondo (l’Altro, il Maschio)” (Gربولi, 2001a: XX). Questa condizione viene riletta dalla Ginzburg, a distanza di anni, sotto la categoria della subalternità, non solo di genere:

mi rendo conto che io son sempre stata sotto... dominata da qualcuno, in genere da uomini, qualche volta anche da donne, perché un periodo era mia sorella che mi dominava; e più tardi in qualche modo Elsa Morante (Ginzburg, 1999: 141).

La decisione simbolica di “tagliarsi i capelli”, ovvero di cominciare a competere con gli uomini sullo stesso piano, “ad armi pari, ma differenti”, (Petrigiani, 2018: 115) ha i suoi prodromi ne *La strada che va in città*, racconto lungo scritto durante il confino a Pizzoli, in Abruzzo (dove fu destinato il primo marito Leone Ginzburg), la cui origine, ricorda la scrittrice, scaturisce dal desiderio di scrivere per la prima volta qualcosa che potesse piacere alla madre, ormai lontana⁶.

Il personaggio principale era una donna, ma molto molto differente da me. Adesso non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo al sugo di pomodoro e anche se non le

⁶ A proposito de *La strada che va in città*, la Ginzburg ricorda: “mia madre, quando leggeva un romanzo troppo lungo e noioso, diceva: «Che sbrodolata». Prima d’allora non mi era mai capitato di pensare a mia madre quando scrivevo. [...] Ma adesso mia madre era lontana e io ne avevo nostalgia. Per la prima volta sentii il desiderio di scrivere qualcosa che piacesse a mia madre” (Ginzburg, 2001: 1125-1126).

mettevo nel racconto pure serviva al mio mestiere che io le sapessi: in un modo misterioso e remoto anche questo serviva al mio mestiere (Ginzburg, 2001a: 850).

Se la Ginzburg adesso non desidera più scrivere come un uomo, è pur vero che soggiace ancora alla “concorrenza di due impulsi: di sfida e di scommessa verso il mondo, e di paura e di regressione verso la tana”⁷ (Garboli, 2001a: XX). Forse è a causa di questo conflitto irrisolto che i lavori precedenti a *Le voci della sera* sono costellati sintomaticamente da un lato di figure maschili di “indifferenti”, malinconici e talora anche gaglioffi, dall’altro di caratteri imbelli, inetti, un po’ evanescenti, dall’Ippolito di *Tutti i nostri ieri* al Valentino protagonista dell’omonimo racconto. *È stato così*, in particolare, non è che una lunga confessione di una giovane donna che ha appena ucciso il marito fedifrago sparandogli un colpo in fronte; unica grande eccezione positiva in questa rassegna “critica”, il Cenzo Rena di *Tutti i nostri ieri*, vero e proprio pigmalione della giovane moglie Anna, che per l’atteggiamento timido e impacciato egli definisce un “insetto sulla foglia”⁸.

⁷ Domenico Scarpa mette in relazione il pudore e l’*understatement* dell’autrice con le sue radici ebraiche, citando direttamente un libro dello storico ebreo russo Saul Friedlaender tradotto dalla Ginzburg, *A poco a poco il ricordo*, in cui si legge: “Noi ebrei alziamo delle mura intorno ai nostri ricordi più opprimenti, così come le alziamo intorno alle prospettive più angosciose; e perfino il racconto più particolareggiato si tramuta a volte in un occultamento. Simili difese, necessarie, sono uno fra gli aspetti della nostra profonda nevrosi” (Friedlaender, in Scarpa, 2010: XVI-XVII). Garboli, invece, ricollega questa attitudine a una condizione psicologica personale: “La sofferenza [per la Ginzburg] è simile a una vergogna, non è fertile, non produce nulla di buono. Va tenuta nascosta, non divisa con agli altri. Appartiene a noi e solo a noi, e deve morire con noi” (Garboli, 1974, in Petrianni, 2018: 273).

⁸ La descrizione di Anna, protagonista femminile di *Tutti i nostri ieri*, è, per certi versi, un autoritratto della stessa Ginzburg, ma ricorda anche, nei lineamenti psicologici e somatici, la Ida de *La storia* di Elsa Morante, libro scritto circa venti anni dopo: “Povera Anna, disse, un bel guaio se lui doveva morire. Ma in fondo perché un guaio, disse, lei era giovane e aveva ancora tanta vita da vivere, e forse lui morto avrebbe smesso a un tratto d’essere un insetto e sarebbe diventata una donna dura e forte, coi denti stretti e con un passo ardito e libero, e non più quei piccoli passi mansueti, non più quei piccoli occhi tristi e mansueti” (Ginzburg, 2001: 517).

Non è solamente la distanza geografica e temporale, ma anche il distanziamento psicologico a favorire il recupero di una dimensione, quella familiare e paterna, legata a doppio filo a luoghi fino a poco tempo prima considerati squallidi e insignificanti, e adesso invece ripensati con sentimento. Alla base di questo “ritorno” c’è forse, come si è ipotizzato, l’influsso della componente materna, che si manifesta in modi che vedremo a breve. *Le voci della sera* può essere ritenuto, infatti, un “bacino di decantazione” del *Lessico* non soltanto per il comune utilizzo del discorso diretto (programmaticamente assente, di contro, in *Tutti i nostri ieri*, altro esempio di narrazione storico-familiare fondata sulla rimemorazione, definito tuttavia dalla stessa autrice “una maglia lavorata troppo stretta e fitta, che non lascia filtrare l’aria”), (Ginzburg, 2001a: 1131) ma anche per il venire a galla di un “dialetto d’uso memoriale” (Scarpa, 2010: 251) in cui compaiono “parole come vecchia bergianna, marzuppia, madame, martuffio”, che “sono già lessico familiare, sono già trame nascoste dentro le parole di casa, caratteristiche del linguaggio dell’uno e dell’altro personaggio, prove d’esistenza di un passato che può essere resuscitato solo attraverso un racconto”⁹ (Pettrignani, 2018: 259). Questa nuova “topografia” non è solo linguistica, ma anche onomastica: ne *Le voci della sera* “ci avviciniamo all’autobiografia” anche perché la Ginzburg

⁹ A pronunciare queste parole è quasi sempre la “voce insistente della madre” di Elsa (il personaggio narrante de *Le voci della sera*), “attraverso la quale la storia s’inceppa, fila via liscia o s’ingarbuglia – sempre tenuta su toni uguali, monocordi” (Clementelli, 1986: 77). La scrittura della Ginzburg non ha ancora, in questo romanzo, la “musicalità” di *Lessico familiare*. Cesare Pavese, come è noto, designò la prosa dimessa e uniforme della collega einaudiana “lagna Ginzburg”, rifacendosi all’espressione “cantilena Duras” con cui era stato ribattezzato lo stile della scrittrice francese (è Geno Pampaloni, tra gli altri, a ricordarlo nella “nota critica” sulla Ginzburg in *Storia della letteratura italiana*) (Cfr. Pampaloni, 1969); Carlo Bo parla invece onomatopeicamente di “ron ron” (Cfr. Bo, 1963), mentre Garboli e Clementelli utilizzano rispettivamente le locuzioni eufemistiche “fraseggio monocorde come la pioggia” (Garboli, in Marangoni, 2018) e “tono sussurrato” (Clementelli, 1986: 78). Magrini, da parte sua, definisce l’opera narrativa della Ginzburg un “vasto e complesso sistema di mormorazioni”, riferendosi tuttavia non soltanto agli aspetti estetico-stilistici, ma anche al tenore morale-allegorico della scrittura, che si intride “di ogni sorta di voci intorno ai valori supremi, intorno alla guida e alla sua legittimità, intorno al cammino stesso” (Magrini, 1996: 12).

sembra “felice di poter dire dei cognomi, [...] una cosa verso cui provava ripugnanza in passato” – quando, riconosce la scrittrice, “tutti i cognomi che mi venivano in testa erano ebrei, e allora non volevo che fossero tutti ebrei, volevo essere mescolata con tutti [...] e finalmente in *Lessico familiare* ho adoperato i cognomi ebrei, i veri”) (Ginzburg, 1999: 126-127). Anche l’utilizzo dei nomi propri di persona risente di continuo, in *Lessico*, di una risonanza materna, per cui “la scabra (se non rude) voce di Natalia Ginzburg rifrange quella di Lidia Tanzi o, riflettendola, se ne fa mimesi” (La Fauci, 2018: 57).

Dietro l’emergere di questo “parlare della famiglia” – di quella lingua risorgiva, buffa e domestica, che in uno dei passi più celebri del libro verrà definita “il nostro latino”, “il fondamento della nostra unità familiare” – (Ginzburg, 2001a: 920 e 921) vi è, come è stato messo in rilievo da più parti, una forte sensibilità “proustiana” della scrittrice¹⁰, il cui aspetto più notevole è (stando a quanto afferma Debenedetti a proposito della traduzione ginzburghiana di *Du côté de chez Swann*) la capacità di “sliricare continuamente un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime, di un radioso fulgore musicale, cantante e a volte perfino canoro – la sfera di una massima tensione lirica” (Debenedetti, 2001: 217). Questa propensione all’abbassamento, alla de-sublimazione, sembra strettamente legata allo schiacciamento prospettico a cui vengono sottoposti tutti gli eventi storici e, soprattutto, i personaggi di *Lessico familiare* – da Turati a Pajetta, da Olivetti a Casorati –, ridotti indistintamente allo sguardo discreto e “straniante” della narratrice-ragazza, abituata “per definizione a raccogliere, non vista, e a privilegiare tutto ciò che la vita butta via, sciupa e consuma ogni giorno” (Garboli, 2001a: XXXV). Attraverso questa strategia eufemistica l’autrice “inventa” la lingua di *Lessico* che, pur non somigliando in alcun modo al “fraseggiare proustiano”, ottiene, “con altri mezzi, lo stesso risultato raggiunto da Proust in *Combray*: l’integrazione del ‘parlare’ peculiare di una famiglia nel ‘tessuto

¹⁰ Sulla qualità saggistico-poetica di *Lessico familiare* si veda in particolare il saggio di Giacomo Magrini *Lessico familiare di Natalia Ginzburg* (Magrini, 2007). Sul rapporto della Ginzburg con Proust e sulla sua incidenza nel romanzo del 1963, invece, è prezioso il contributo di Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta* (Cfr. Bertini, 2013).

stilistico' di un'opera letteraria, nella pluralità di voci che la costituisce e la fonda" (Bertini, 2013: 197-198).

Lessico familiare è un libro che "deve molto all'acustica, all'orecchio" (Garboli, 2001a: XXXII) sia, *a parte subiecti*, per la capacità di "impregnarsi" di voci, suoni, sensazioni uditive risalenti al passato, sia, *a parte obiecti*, per la capacità di funzionare come una macchina testuale perfetta, che fonda la sua efficacia sulla sua memorabilità, sulla ripetibilità, su ciò che Montale ha definito il "basso continuo del gossip, della chiacchiera" (Montale, 1996: 2397). Nonostante restituisca fedelmente il clima della famiglia Levi e del suo *entourage*, la scrittura polifonica di *Lessico* è costruita mediante procedimenti che tendono a formalizzare, a stilizzare ironicamente, la dialettica madre-padre, un asse poetico su cui si regge buona parte della narrazione, talora anche a costo di lievi forzature e di esiti vagamente parodizzanti¹¹: ricorda in proposito la Petrigani:

Diversi testimoni mi hanno messo in guardia su come l'autrice abbia tratteggiato la figura di Lidia Tanzi [la madre della Ginzburg] accentuandone il lato frivolo, e non per intenzioni mistificatorie o depistanti, ma semplicemente per seguire il proprio istinto drammaturgico e farne il perfetto contraltare del serissimo Beppino [il padre Giuseppe Levi], con effetti comici (Petrignani, 2018: 101).

La sicurezza con cui la Ginzburg maneggia questa struttura drammatica, basata sulla contrapposizione dei tipi umani, deriva con tutta probabilità dall'avvicinamento al teatro – soprattutto quello di Harold Pinter – avvenuto durante la permanenza in Inghilterra¹², che gioca un ruolo essenziale (fors'anche

¹¹ Alcuni critici hanno evidenziato come i personaggi di *Lessico* siano un po' troppo caratterizzati, tanto da apparire "*figés dans une attitude*, in un atteggiamento tipico, attraverso la voce diretta, l'intercalare consueto, la fissazione idiomatica" (Tesio, cit. in Scarpa, 2010: 251).

¹² Negli anni in cui vive a Londra la scrittrice, testimonia Petrigani, "va a teatro e scopre Harold Pinter, che prontamente segnala alla casa editrice [la Einaudi, n.d.a.]. Torna più volte, anche da sola, ad assistere a *The Caretaker* [*Il Guardiano*, del 1960, n.d.a.], perché ogni volta coglie qualcosa che le è sfuggito nel significato delle parole. Il rinoceronte di Ionesco, invece, le pare una 'gran scemenza'" (Petrignani, 2018: 256). Mario Fortunato, invece, in *Quelli che ami non muoiono*, rammenta come Natalia amasse "Cechov più di ogni altro ma anche Goldoni. Insistetti perché mi dicesse quali fossero i suoi

“terapeutico”) nel concertare, armonizzare, le sensibilità fondamentali della psicologia ginzburghiana, il pudore e la visceralità, una affettività capace di spassionati slanci e una selvatica (e spesso caustica) frugalità, il retaggio paterno e l’influenza materna, o anche, per stare all’icastica formula di Cesare Garboli, il “candore volpino combinato con l’astuzia della colomba” (Garboli, 2001a: XXVI). L’accostamento al teatro da parte della Ginzburg è stato, peraltro, più precoce di quanto si possa presumere; commenta l’autrice a proposito di *Lessico*:

io non volevo fare un libro sentimentale, non volevo raccontare sensazioni mie d’infanzia [...]. Volevo raccontare come era la mia famiglia, e parlare più di loro che di me [...]. E avevo anche, credo molto da piccola, verso gli otto anni, scritto una commedia, dove loro entravano e uscivano, dicevano le cose che dicevano sempre, c’era mio fratello Alberto che diceva: “Mamma, dammi due lire!”, e le loro battute abituali. E questo dialogo – io lo avevo chiamato *Dialogo* – [...] l’hanno letto in famiglia e ridevano; si erano divertiti, hanno detto che era carino (Ginzburg, 1999: 129-130).

La tonalità espressiva della narratrice, nella sua *recherche* della “parola domestica”, è una riuscita alchimia, come ha indicato Scarpa, fra il “canto” e l’“urlo”, l’intonazione melodica della madre, “perpetuamente gaia”, e i continui borbottii del padre, “perpetuamente burbero” (Scarpa, 2010: 220): nella sua “voce” si trova infuso “il temperamento di entrambi i genitori. Dalla madre eredita la disposizione a narrare storie in modo armonioso e vagante, dal padre quella sbrigativa imperiosità che giele fa narrare come se scalpellasse le tavole della legge” (Scarpa, 2007: XI). Autoritaria ma, in fondo, bonaria, la figura dello scienziato ebreo Giuseppe Levi, detto Pom per la sua capigliatura fulva, “si gonfia ed espande come una nube. Quella di sua moglie Lidia si va srotolando come un nastro di seta, un tratto dopo l’altro, a capriccio” (XI). Se l’uno “stima”, l’altra “ama”; se il primo “raccontava male, in modo confuso, e sempre

autori contemporanei preferiti. Citò Pinter: a Londra, raccontò, una volta era andata a vedere *Il custode* per tre volte di seguito, anche se il suo inglese era povero. Pinter, disse, è un esempio per tutti quelli che scrivono teatro ai giorni nostri (e credo abbia ragione ancora oggi)” (cfr. Fortunato, 2008).

inframmezzando il racconto di quelle sue tuonanti risate”, rallegrandosi particolarmente nel rammentare le vicende della sua famiglia d’origine, la seconda, dal canto suo, “si rallegrava raccontando storie, perché amava il piacere di raccontare” (Ginzburg, 2001a: 919). L’apporto di questa “allegria” conferisce estrema vitalità alla scrittura della Ginzburg¹³: se, infatti, ne *Le voci della sera* la lingua è simile a un liquido amniotico, una dimensione ovattata e saturnina in cui pare di fluttuare, il gergo di *Lessico* è invece tambureggiante e denso di *humour*, e sin dalle prime battute inizia il lettore ai riti e alle *routine* della “tribù”. L’espressione “nella mia casa paterna” con cui comincia il libro è una sorta di pietra angolare che dà un orientamento preciso alla narrazione imprimendole un ritmo iterativo, quasi anaforico, che dà fondo alla sfilza delle abitudini e dei divieti imposti dal padre, tutti tesi a sanzionare i comportamenti inadeguati – le “negrigure”, i “sempiezzi” – dei figli.

Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie!

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! non fate potacci!

Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire.

Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi!

E diceva: – Voialtri che fate tanti sbrodeghezzi, se foste a una *table d’hôte* in Inghilterra, vi manderebbero subito via (Ginzburg, 2001: 901).

Soltanto molte pagine dopo arriva il *focus* sulla madre Lidia, la cui espressività è invece garrula, legata spesso alla ripetizione di poesie, filastrocche, motivi musicali, frammenti di arie, “*madeleine*” sonore, “intermittenze del cuore”.

¹³ Italo Calvino è tra i primi critici a percepire l’“allegria” di *Lessico*, in cui ritrova “un’inaspettata libertà, un’inesauribilità, un *allegro* che rappresentano la sua riuscita più felice (già preannunciata da alcuni capitoli de *Le piccole virtù*)” (Calvino, 1963, in Scarpa, 2010: 220).

Aveva visto un giorno, camminando per strada, a Milano, quand'era piccola, un signore impettito, immobile davanti a una vetrina di parrucchiere, che fissava una testa di bambola, e diceva tra sé:

– Bella, bella, bella. Troppo lunga de col.

Molti dei suoi ricordi erano così: semplici frasi che aveva sentito (Ginzburg, 2001: 914).

A questo “canone a due voci”¹⁴ si aggiungono presto le linee armoniche secondarie, quelle dei figli, modellate anch'esse su una memoria timbrica, uditiva, che si propaga, si “insciama”, sviluppando una trama di rimandi interni al romanzo, dove i personaggi giocano spesso a citarsi. Così il fratello Mario:

Cominciava a dire: – Il baco del calo del malo –. Era un suo scherzettino e gli piaceva molto, lo ripeteva insaziabilmente. – Il baco del calo del malo. Il beco del chelo del melo. Il bico del chilo del milo (Ginzburg, 2001: 936-937).

Si noti come gran parte dei discorsi, diretti e indiretti, qui riportati sia introdotta dal verbo “dire”, sobrio e sentenzioso, e dalla coniugazione all'imperfetto, dei quali la scrittrice si serve “per fissare la ripetizione e la continuità memoriale” (Bertone, 2015: 23). I tanti *refrain* di *Lessico familiare* sono ripetuti dalla Ginzburg certo “per allegria”, ma servono anche a riaffermare un preciso “valore di vincolo rituale, ‘patriottico’, per dirla con Proust: sono [...] frasi-talismano, reiterate per assaporare la forza della solidarietà, il piacere della condivisione. Sono [...] qualcosa di simile alla poesia, qualcosa di potenzialmente poetico”¹⁵

¹⁴ Magrini definisce il “contro canto” di *Lessico familiare* un “dialogo scazonte; piuttosto un duetto, un canto” (Magrini, 2007). Grignani parla, similmente, di “concerto di voci” (cfr. M. A. Grignani, 1986); Barenghi, pure, afferma: “verrebbe quasi la tentazione di riesumare, per la sua più trasparente etimologia, il desueto vocabolo concento (cum+cantus)” (Barenghi, 2018: 54). In *Vita collettiva*, brano poi confluito nel libro *Mai devi domandarmi*, la Ginzburg sostiene, specularmente, che quello tra uomini e donne è “il rapporto più drammatico fra quelli esistenti” (Ginzburg, 2001b: 111).

¹⁵ A proposito della frequenza di alcune espressioni in *Lessico familiare* Barenghi fa riferimento a quelli che Brioschi, citando Heinrich Lausberg, chiama (in contrapposizione ai “discorsi di consumo”) “discorsi di vincolo o di ri-uso”, sottolineando “l'importanza della ripetizione come procedimento

(Barengi, 2018: 57). Soprattutto nella parte iniziale del libro sono accostati spesso prosa e versi, creando un andamento rapsodico che tende al *prosimetrum*, ma mira altresì a produrre mediante il contrappunto un calcolato effetto di alleggerimento. La madre è uno degli agenti privilegiati di questa interpolazione lirica. Spesso canticchia l'inizio di un'operetta che ha composto ai tempi del collegio:

Io son don Carlos Tadrìd,
E son studente in Madrid! (Ginzburg, 2001a: 915).

La leggerezza di Lidia Tanzi fa il paio con la gravità quasi oracolare di Giuseppe Levi, che è solito rimbeccare i figli, talora sopraffatti dalla noia, con queste parole: “Voialtri [...] vi annoiate, perché non avete vita interiore” (Ginzburg, 2001a: 909). Di questa massima paterna si ricorderà, forse, la Ginzburg in *Vita immaginaria*, un brano del 1970 in cui parla dell'importanza che ha avuto nella sua fanciullezza il fantasticare, il lasciar correre l'immaginazione (ciò che era solita chiamare “il parlare di notte”) (Ginzburg, 2001b: 670) per l'arricchimento della propria interiorità:

in qualche momento abbiamo pensato che se non avessimo avuto una vita immaginaria, non avremmo forse trovato le strade della vita creativa [...]. Nella vita immaginaria, non abbiamo imparato per nulla giusti modi di condurci nella vita reale, ma vi abbiamo trovato sparsi alcuni strumenti utili alla vita creativa, una attenzione di una qualità speciale, una maniera insieme imperiosa e devota di muovere dentro di noi i fatti reali (677-678).

Questo rapporto di “adiacenza”, questa natura bifronte, appartiene anche a *Lessico familiare*, il cui titolo è una sorta di endiadi in cui, segnala Magrini, il sostantivo è “di pertinenza saggistica, l'aggettivo di ambito narrativo” (Magrini, 2007: 94). Non è un caso che il salto – quasi paradigmatico – dalle “voci” al

che promuove e che sancisce il carattere speciale di certi fatti linguistici. Non diversamente da quanto accade con il ritmo per la dimensione musicale, vettori della riconoscibilità e della valorizzazione sono la riproposta, la reiterazione, la replica” (cfr. Barengi, 2018: 50-61).

“lessico” avvenga attraverso la maturazione di una vera e propria personalità saggistica da parte della Ginzburg nel “quasi ventennale esercizio [...] confluito nelle *Piccole virtù*” (Magrini, 2007: 97). Lo stesso passo narrativo di *Lessico* sembra quasi preconizzato dalla brillante impostazione “a duetto” di *Lui e io*, un brano della raccolta in cui la Ginzburg tratteggia un divertente bozzetto della vita coniugale – tutto giocato sul contrasto tra differenti attitudini e visioni del mondo – con il secondo marito Gabriele Baldini¹⁶ (cfr. Ginzburg, 2001a). Nelle riflessioni e nei bozzetti morali de *Le piccole virtù*, dedicati ai temi più disparati (dalla letteratura all’attualità, dall’educazione dei figli all’Inghilterra), la Ginzburg mostra pubblicamente per la prima volta “il suo modo di essere donna: un modo spesso dolente, ma sempre pratico e quasi brusco” (Petriagnani, 2018: 277). Questa diversa femminilità è talmente marcata che, constata l’autore del risvolto di copertina del libro (in cui la Petriagnani identifica Italo Calvino), “forse mai una scrittrice ha saputo essere così femminile – ragazza, moglie, madre – in un senso così opposto a quello che s’intende di solito per ‘letteratura femminile’ cioè dell’abbandono lirico ed emotivo” (Petriagnani, 2018: 277). Quello che avviene è paragonabile a una mossa di arrocchio: l’intelligenza della Ginzburg riduce tatticamente il suo campo d’azione e appare – negli articoli de *Le piccole virtù* e oltre – “‘inferiore’, interessata al Privato, all’Individuale, al Particolare, al Piccolo, all’Irreversibile” (Garboli, 2001a: XXVI). E, tuttavia, a partire da questo limite – da questo margine di perenne “riserva” sulle cose di cui discute – si produce in “incursioni fulminanti”, (Bertone, 2015: 24) corsare, in territori che, pure, la scrittrice dichiara di non conoscere. La Ginzburg utilizza cioè la modestia, la ritrosia, il pudore come punti di forza, elevando la reticenza ad arma tattica e mettendo in atto così “il suo *understatement* tattico, di programma e di stile” (Bertone, 2015: 11). Si tratta di un femminismo *malgré soi*, scabro e negligente, che pur essendo di fatto “in riga con il super-io paterno, il peso dei divieti e dei tabù

¹⁶ Nel risvolto di copertina de *Le piccole virtù* Italo Calvino descrive *Lui e io* come il “perfetto capitolo d’una autobiografia in chiave obiettiva e ironica [...] in cui la contrapposizione dei caratteri si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema di vita coniugale” (Calvino, cit. in Petriagnani, 2018: 277).

che risalgono alla cuspide familiare, al Padre” (Garboli, 2001a: XXVII), riesce a fare “un uso sapiente di una connotazione di genere, conseguenza di un dominio di genere, per costruire un controcanto, portatore di una propria verità, al pensiero e al sapere dominanti”¹⁷ (Baldini, 2014: 162-163).

Una simile “tattica di aggiramento della ragione maschile” (Bertone, 2015: 25) si ritrova, sul piano “romanzesco”, anche in *Lessico familiare*, dove la prevalenza della conversazione, della chiacchiera familiare, fondata sul “semplice riporto ‘obiettivo’ delle parole d’altri” non è che “l’altra faccia di una narrazione [...] che possiede un fondo di radicale alterità rispetto alla tirannia dell’atto definitorio assoluto, in prima persona, del maschio” (24-25). In altre parole, la Ginzburg cede questo potere di parola, normativo, “definitorio”, al padre – e, specularmente, lascia alla madre l’aspetto musicale, vivacizzante – spostando il proprio baricentro, il fuoco del proprio interesse, su un livello ulteriore della narrazione, che è quello della “selezione”. L’“oltranza di riserbo” (cfr. Magrini, 2007: 78) della narratrice, che accenna agli episodi di cui è protagonista diretta o indiretta senza mai chiarirli del tutto, anzi lasciandoli spesso “in penombra”¹⁸, “non mira alla

¹⁷ Garboli definisce “guerrigliero” il femminismo della Ginzburg per la capacità di colpire nei “punti più inaspettati del sistema” (Garboli, 2001a: XXV) a partire da posizioni “tradizionaliste” e anti-ideologiche. Ne *La condizione femminile* l’autrice scrive: “Non amo il femminismo come atteggiamento dello spirito [...] Penso che tutte le lotte sociali debbano essere combattute da uomini e donne insieme. [...] Il femminismo parte invece dal presupposto che le donne, benché umiliate, siano migliori degli uomini. Le donne non sono in realtà né migliori né peggiori degli uomini. Qualitativamente, sono uguali (cfr. Ginzburg, 2001b: 647-653). In *Donne e uomini* la Ginzburg riflette: “L’immagine virile che ho in testa, è quella di un uomo seduto in poltrona, a leggere il giornale; [...] so che è un’immagine che bisogna strappare dalla terra, un frutto tarato del patriarcato, però non mi sento in grado né di estirparla, né di detestarla” (cfr. Ginzburg, 2001c: 89). E se ne *Il mio mestiere* l’attività di scrittore sembra assimilata all’immagine di un padrone, “capace di frustarci a sangue, [...] che grida e condanna” (Ginzburg, 2001a: 853), ne *La critica* ammette: “soffriamo per l’assenza della critica, allo stesso modo come soffriamo per l’assenza, nella nostra vita adulta, d’un padre” (Ginzburg, 2001b: 79).

¹⁸ Uno dei modi in cui si manifesta la proverbiale reticenza della Ginzburg è secondo Giacomo Magrini l’utilizzo del trapassato prossimo, che registra le vicende non “*in progress*”, bensì quando esse si sono già consumate nella loro

realtà bensì alla verità: una verità frugale e tronca, con esigue zone di luce” (Scarpa, 2007: XIV). In tal senso, *Lessico familiare* sembra un libro “scolpito” piuttosto che scritto: la sua forma si rivela infatti discontinua, fallata, disseminata di omissioni e silenzi che, tra gli interstizi della “chiacchiera”, alludono a “una ricchezza di sottintesi quasi inquietante” (Petrigiani, 2018: 297). Questa *facies* ermetica avvicina peraltro *Lessico familiare* al modello dell’*Esodo*, essendo il libro della Ginzburg focalizzato, più di ogni altra cosa, su quello che Foa definisce il “nesso fra continuità e rottura, fra la vita di ogni giorno, nuda e ripetitiva e le sue rotture tragiche” (Foa, 1986).

Si presti pure l’orecchio, ci si abbandoni pure all’estro brioso del linguaggio, all’affettuosa e ironica trouvaille del lessico. Ma non si dimentichi che esso è filtro e schermo di una realtà amaramente sofferta: una realtà che ha talora le sembianze mitiche dell’infanzia, talora il volto mutevole e vario della vita, talora l’aspetto augusto della storia (Amaturo, cit. in Scarpa, 2010: 229).

C’è, in effetti, in *Lessico* e in tutta l’opera della Ginzburg una “componente di esilio” (Scarpa, 2007: XVI) che implica una continua riflessione sui “valori supremi, intorno alla guida e alla sua legittimità, intorno al cammino stesso” (Magrini, 1996: 14). La rottura di quest’“ordine” sembra coincidere con “lo sfascio della famiglia” evidenziato dalla stessa autrice negli anni a cavallo del Sessantotto (cfr. Ginzburg, 1999: 183), una implosione la cui “miccia” si potrebbe individuare nella “crisi della mascolinità” (Spinazzola, 2018: 73) che caratterizza la produzione teatrale e narrativa successiva a *Lessico familiare*. La raggelata scrittura epistolare di *Caro Michele*, *La famiglia Manzoni* e *La città e la casa*, in questo senso, non è che un epicedio sulla famiglia e sulla sua disgregazione.

inesorabilità, proiettandole “in una posizione ulteriore, ricapitolante, della narrazione, quando l’azione o l’evento è già sedato” (Magrini, 2007: 70).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baldini, A. (2017). Le voci di Natalia: su un libro di Giorgio Bertone. In M. A. Grignani e D. Scarpa, *Natalia Ginzburg. Autografo*, 58, anno 25.
- Barengi, M. (2018). Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di *Lessico familiare* alla teoria letteraria. *Enthymema*, XXII, pp. 50-61.
- Bertini, M. (2013). Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta. In A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna* (pp. 191-201). Firenze: Firenze University Press.
- Bertone, G. (2015). *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*. Genova: Il Melangolo.
- Bo, C. (3/2/1963). Le piccole virtù ignorano la moda e il guardaroba. "L'Europeo".
- Brioschi, F. (1983). *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano: Il Saggiatore.
- Clementelli, E. (1986). *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Mursia.
- Debenedetti, G. (2001). *Proust in Italia II*. In P. Pinto e G. Grasso (a cura di), *Proust e la critica italiana*. Roma: Newton.
- Fallaci, O. (2009). *Gli antipatici*. Milano: Rizzoli.
- Foa, V. (1986). Le due Natalie. "L'Indice".
- Fortunato, M. (2008). *Quelli che ami non muoiono*. Milano: Bompiani.
- Garboli, C. (1997). *Scritti servili*. Milano: Einaudi.
- Ginzburg, N. (1999). *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg*. Milano: Einaudi.
- Ginzburg, N. (5/1963). Raccontare il vero. "Successo".
- Ginzburg, N. (2001 a, b). *Opere*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Ginzburg, N. (2001c). *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*. D. Scarpa (a cura di). Torino: Einaudi.
- Grignani, M. A. (1986). *Un concerto di voci*. In *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- La Fauci, N. (2018). Il nome nel testo, col pretesto di *Lessico familiare*. In *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 20, pp. 223-237. Pisa: Ets Edizioni.

- Magrini, G. (2007). *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*. In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Magrini, G. (1996). *Introduzione*. In N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*. Milano: Einaudi.
- Marangoni, G. (27 maggio 2018). *Il lessico di Natalia Ginzburg. Studio di una prosa dallo stile inconfondibile*. Recuperato da <https://www.iltascabile.com/letterature/lessico-natalia-ginzburg/> [Data di consultazione: 15/9/2019].
- Montale, E. (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920- 1979*. Milano: Mondadori.
- Pampaloni, G. (1969). *Storia della letteratura italiana. Volume IX Il Novecento*. Milano: Garzanti.
- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Scarpa, D. (2005). *Apocalypsis cum figuris*. In N. Ginzburg, *Tutto il teatro*. Milano: Einaudi.
- Scarpa, D. (2007). *Introduzione*. In N. Ginzburg, *Lessico familiare*. Milano: Einaudi.
- Scarpa, D. (2010). *Cronistoria di “Lessico familiare”*. In N. Ginzburg, *Lessico familiare*. Milano: Einaudi.
- Spinazzola, V. (2018). *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*. Firenze: goWare.

**“UN BRULICHIO DI DIALOGHI IN TESTA”.
CONVERSAZIONE CON NATALIA GINZBURG
E ADRIANA ASTI
“A SWARM OF DIALOGUES IN THE HEAD”.
A CONVERSATION WITH NATALIA GINZBURG
AND ADRIANA ASTI**

Stella CASTELLANETA

Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

RIASSUNTO

Il 1 agosto del 1991, intervistata da Emilia Costantini per il *Corriere della Sera*, in occasione della ripresa de *L'inserzione* al Teatro Valle di Roma, Natalia Ginzburg affermava: “Quando ho un brulichio di dialoghi in testa, mi metto a scrivere per il teatro. Mentre invece, se ho in mente un racconto disteso, con riflessioni e pensieri introspettivi, allora scelgo la strada della narrazione”. Un contrasto del sé sinaptico, eziologico, autoriale, che si sfuma e si attenua nell'identità fisiologica ed emotiva della lettrice/spettatrice, come si legge nell'articolo *Il teatro è parola*, apparso su *La Stampa* il 25 giugno del 1970: “Quello che amo a teatro non è profondamente diverso da quello che amo e cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. [...] Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. [...] Un'assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio”. Che abbia colto l'ineffabile poesia del teatro o abbia dato vita ad un teatro di poesia non fatto di versi, ove il parlato-recitato strizza l'occhio a Čechov, la scrittura drammaturgica ginzburghiana, un saggio di comunicazione teatrale, in una tramatura fonico-ritmica essenziale e a tratti silente, con i suoi enigmi dissimulati in una superficie piana, restituisce “dolore, allegria e misericordia per la vita che s'annoda e si disfa”, soprattutto attraverso le esistenze randagie delle protagoniste. Dai primi abbozzi di novelle ai romanzi segnati da vite tragiche e indelebili, al lavoro editoriale, l'avventura drammaturgica principia nel 1964 e ha il sapore di una sfida. In

questa sede si propone una riflessione aperta, plurima attorno alla dimensione femminile ritratta in alcune prove drammaturgiche e saggistiche della scrittrice e nelle interpretazioni sceniche che recano il sigillo di Adriana Asti e Giulia Lazzarini.

Parole chiave: scrittura, donna, teatro, femminismo, autonarrazione.

ABSTRACT

On 1 August 1991, in an interview with Emilia Costantini for the *Corriere della Sera*, during the stage of *L'inserzione* at the Valle Theater in Rome, Natalia Ginzburg said: "When I have a swarm of dialogues in my head, I start writing for theater. While, instead, if I have in mind a relaxed story, with introspective reflections and thoughts, then I choose the path of narration". A contrast of the synaptic, etiological, authorial self, which fades and attenuates in the physiological and emotional identity of the reader/spectator, as we read in the article *Il teatro è parola*, which appeared in *La Stampa* on June 25, 1970: "What I love in the theater is not profoundly different from what I love and look for in the novels or verses that I read or remember in solitude. [...] I think poetry and theater require the same things. [...] An absolute stillness, a complete abandonment, a full attention, a profound silence". She has grasped the ineffable poetry of the theater or has created a theater of poetry not made of verse, where the spoken-recited nods at Čechov, the dramaturgical writing of Ginzburg, an essay of theatrical communication, in a phonic texture essential and sometimes silent rhythmic, with its puzzles concealed in a flat surface, it returns "pain, joy and mercy for the life that knots and undoes itself", above all through the stray existences of the protagonists. From the first sketches of short stories to novels marked by tragic and indelible lives, to editorial work, the dramaturgical adventure began in 1964 and has the flavor of a challenge. Here we propose an open, multiple reflection on the female dimension linked to some of the writer's dramaturgical tests and essays and the scenic interpretations that bear the seal of Adriana Asti and Giulia Lazzarini.

Keywords: writing, woman, theater, feminism, self-narration.

Quasi sull’orlo della ribalta, che in teatro vien detto “il punto di vista del topo”, prima di dar voce alle protagoniste, vorrei enucleare una breve premessa metodologica nel merito della conversazione in esame. Per coerenza storico-filologica, essa non può eludere alcune riflessioni di Natalia Ginzburg sulla condizione femminile, la scrittura e il femminismo. Si fa riferimento, in particolare, a tre luoghi: l’intervista rilasciata ad Oriana Fallaci nel ’63 per l’*Espresso*, dopo il Premio Strega per *Lessico familiare*, in cui Ginzburg dichiarava di amare poco le scrittrici perché non sanno guardare con ironia e sono “sempre umide di sentimenti” (Fallaci, 2014: XIV-XV); le riflessioni confluite in *Vita immaginaria* (15 aprile 1973) in cui scriveva:

Non amo il femminismo. Condivido però tutto quello che chiedono i movimenti femminili. Non amo il femminismo come atteggiamento dello spirito. Le parole “Proletari di tutto il mondo unitevi”, le trovo chiarissime. Le parole “Donne di tutto il mondo unitevi” mi suonano false. Penso che tutte le lotte sociali debbano essere combattute da uomini e donne insieme. Le rivoluzioni e le battaglie che hanno come fine il miglioramento della condizione umana, generalmente nascono da un’idea del mondo in cui uomini e donne sono mescolati. Nel femminismo, la condizione femminile è concepita come una classe sociale. Essendo state le donne umiliate e adoperate per secoli, è nata in loro una coscienza di classe. [...] Le donne non sono però una classe sociale (Ginzburg, 2001b: 647).

Infine, l’articolo apparso sul *New York Times Magazine* (25 marzo 1990), a firma Mary Gordon, in cui Ginzburg dichiarava: “Uno scrittore è semplicemente uno scrittore; quello che importa è lo scrivere non l’essere uomini o donne” (Gordon, 1990: 42)¹. Ciò premesso, affido l’*incipit* della conversazione alle note autobiografiche di una donna profondamente anticonvenzionale.

¹ Circa il rapporto di Natalia Ginzburg ed Elsa Morante con il Movimento delle Donne, Dacia Maraini afferma: “Elsa e Natalia appartenevano ad una generazione precedente al femminismo che per loro era un’ideologia estranea e fastidiosa. [...] Roba da ingenuie fanatiche protestatarie, [...] si consideravano «scrittori». Ma si può capire perché. Ai loro tempi la parola scrittrice era sinonimo di sentimentalismo, ignoranza, manierismo, emotività, sdolcinatizza (Petriagnani, 2018: 173).

Diretta dai più grandi registi del Novecento teatrale e cinematografico – tra gli altri Visconti e Bertolucci, Harold Pinter e Bob Wilson –, con sguardo divertito e autoironico, Adriana Asti racconta se stessa e il sodalizio con Natalia Ginzburg ed Elsa Morante. La testimonianza è tratta da *Un futuro infinito*:

Non so come mi sia venuto in mente, ma a un certo punto ho iniziato a chiedere a diversi amici scrittori di inventare un testo teatrale per me: “Perché non scrivete per il teatro?”. Alberto Moravia aveva appena ultimato una *pièce* su Beatrice Cenci, che non era straordinaria ma che mi incoraggiava a insistere. “Potreste scrivere anche voi...”, dicevo a Elsa Morante e a Natalia Ginzburg, che non avevano mai lavorato su un testo teatrale in vita loro. Elsa reagì indignata: “Per carità! Che orrore il teatro italiano!”. Era fatta così: aveva il dono della sincerità senza mezze misure. Possedeva un temperamento irruento e radicale. E per lei il teatro era volgare. Trovava intollerabile anche Pirandello. L’unica ad accogliere il mio invito fu Natalia, che scrisse per me *Ti ho sposato per allegria*. All’inizio, però, era un po’ dubbiosa sul risultato. Sosteneva di saper scrivere solo frasi tipo: “Piero, dov’è il mio cappello?”. Ma io replicai che era perfetta come prima battuta e lei proseguì. Fu così che creò il personaggio di Giuliana, una comparsa di Cinecittà che si ritrova sposata con un uomo borghese che le cambia la vita. Anche in mezzo ai problemi, Giuliana non perde mai la sua allegria. Un po’ come me: nonostante i momenti bui, l’allegria resta il tratto più evidente del mio carattere. Sebbene la protagonista fosse, dunque, a tutti gli effetti ispirata a me, devo ammettere che in scena mi sono sempre sentita lontanissima da lei. Quando lessi la commedia, scoprii che Natalia mi faceva morire alla fine del primo atto. Protestai: dopotutto, ero pur sempre la protagonista! E intanto Elsa non la smetteva di deriderci e di disprezzarci entrambe. Trovava quella commedia ignobile, anche se era molto lontana dal teatro convenzionale, che lei abborriva. Il primo atto era un lungo monologo, così che si poteva immaginare che il pubblico non avrebbe retto. Sarei rimasta da sola in teatro! Mi avrebbero chiuso il sipario in faccia! Anche quando la commedia fu pronta per la messa in scena, Elsa non ci risparmiò, era scandalizzata e ripeteva: “Che cosa disgustosa, ripugnante, orrenda!”. Lo spettacolo fu prodotto dal Teatro Stabile di Torino per la stagione 1966-67. Quando lo rappresentammo a Roma, Gabriele Baldini, secondo marito della Ginzburg, seduto in prima

fila, si mise a dirigere noi attori agitando le braccia come un direttore d’orchestra. *Ti ho sposato per allegria* ebbe un successo straordinario: è una delle commedie italiane più rappresentate nel mondo. [...] In seguito, Natalia scrisse *L’inserzione*, una commedia ispirata alla storia di una casa che Moravia aveva ai Castelli Romani. Luchino Visconti la mise in scena e io l’ho recitata anche a Parigi (Asti, 2019: 66-69).

Fin qui l’autobiografia dell’attrice che rivendica un ruolo di comprimaria negli esordi teatrali della Ginzburg. L’autonarrazione della Asti, pubblicata da Mondadori nel 2017, dialoga a distanza con la nota che Natalia Ginzburg stende nel luglio del 1989, a mo’ di accesso al proprio *corpus* teatrale, con la levità che le è propria, ancora una volta in forma autobiografica. E nella nota ritroviamo le verità scomode gridate dall’amica Elsa che stronca la prima *pièce* trovandola “fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa” (Ginzburg, 2005: VII). La nota leviana non è solo eziologia della scrittura che si fa teatro e poesia come antidoto alla noia di un caldo luglio del ‘65 nella penisola sorrentina, ma è sinfonia di umori, relazioni, ruoli, silenzi, bisbigli tra le poltrone di velluto rosso di là dal sipario, e nel contempo uno sguardo impietoso sulla crisi del teatro italiano e la lacerazione tra scrittori e drammaturgie.

Ma procediamo *à rebours*: è dell’estate del ‘62 la stesura di *Lui e io*, dove ogni pagina è un gioco teatrale fra moglie e marito², segue *Lessico familiare* nel ‘63, forse il più *teatrale* dei libri della Ginzburg, e nella primavera del ‘64, l’esperienza attoriale: Natalia interpreta il ruolo di Maria di Betania. Cammina dritta fra i sassi di Matera, avvolta in un lungo manto che le copre anche la testa, porta un’anfora da cui versa l’olio per ungere i capelli del Cristo (Petrignani, 2018: 300). Dal set del *Vangelo secondo Matteo* al teatro il passo è breve.

Sono anni in cui non corre buon sangue in Italia tra gli scrittori e il teatro. Nel ‘64 la rivista teatrale *Sipario* promuove un’inchiesta

² Italo Calvino ne vide “un perfetto capitolo di un’autobiografia in chiave obiettiva e ironica [...] in cui la contrapposizione dei caratteri si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita coniugale” (Ginzburg, 2015: 134).

sui rapporti fra i letterati e la scena: dagli autori piovono sberleffi e il mondo del teatro risponde³.

Nitida e netta la posizione della Ginzburg:

In Italia si sono sempre scritte poche commedie e quelle poche, a me sembra, molto brutte. Ora se noi ci proponiamo di accostarci al teatro, ci sentiamo subito investiti da una folata di ricordi sgradevoli di brutte commedie italiane. Potremmo, è vero, richiamarci a Goldoni. Ma Goldoni è scritto in veneto; e anche quando non è scritto in veneto, sempre la ricca e viva linfa dialettale circola come sangue sotto le sue parole. Perciò il suo esempio è per noi inutilizzabile, per noi che non abbiamo un dialetto, che vorremmo scrivere in prosa italiana. Non amiamo Pirandello. Non amiamo il teatro di D'Annunzio. Amiamo, oggi, il teatro di De Filippo: ma è in dialetto. No, se pensiamo al teatro, se ci configuriamo una commedia situata nella nostra Italia contemporanea, nella nostra realtà, quello che ci viene in testa è un grigio compendio delle più brutte, grigie, dissanguate commedie del teatro italiano. Credo che la ragione della povertà del nostro teatro debba dunque ricercarsi in una questione di linguaggio (Rusconi, 1965: 8)⁴.

³ L'inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, promossa dalla rivista, solleva tre quesiti: "1. Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia tra gli intellettuali e la scena?; 2. Personalmente qual è stata e qual è la sua posizione di autore nei riguardi del teatro?; 3. Va mai a teatro? Ha interesse per qualche autore o qualche personalità del teatro italiano?" (Rusconi, 1965: 2).

⁴ È uno stralcio della risposta al primo quesito posto dalla rivista. Il problema di una lingua per il teatro è il fuoco degli interventi di Gabriele Baldini e Pier Paolo Pasolini. Baldini dichiarava: "Una delle ragioni che cospirano a ritardare, se non altro, l'avvento di un teatro italiano, è nel fatto – da tutti ben conosciuto e lamentato – che non esiste ancora una lingua italiana per commerciare il dramma: sui nostri palcoscenici si parla, infatti, per solito, una lingua tutta particolare, che non si parla né nella vita e neppure nei romanzi: è una lingua che nasce già compromessa dal fatto che i testi, di solito, sono tradotti, e anche quando non sono tradotti si studiano di imitare quelli tradotti, perché il fondo di quella lingua è il solo che, per quelle prestazioni, abbia legittimità. Di solito si tratta di traduzioni dall'inglese e dall'americano, e perciò a questa lingua si conviene pure il nome di «italiese», che altra volta ho dovuto darle. Ma s'intende che l'italiese ha incrostazioni vecchie anche d'ungherese, di francese, di tedesco, di russo. Tutti i drammaturghi italiani contemporanei, anche quelli che passano per essere i maggiori, scrivono in

E il nostro “piccolo scrittore”, come Ginzburg amava definirsi, chiosa candidamente: “Vado a teatro molto di rado” (Rusconi, 1965: 8)⁵. Fino a scrivere ne *Il teatro è parola*: “Se leggiamo Goldoni o lo ascoltiamo a teatro, non abbiamo mai la sensazione di affondare lo sguardo nell’infinito” (Ginzburg, 2001b: 142). Fatta salva l’isola felice di Eduardo de Filippo, Natalia Ginzburg preferisce la drammaturgia inglese di Harold Pinter, o Čechov, Beckett, Molière e Shakespeare, quest’ultimo “senza misura come il mare” (Ginzburg, 2001b: 140).

Unica donna in un universo maschile a condividere un potere editoriale e culturale che in Italia escludeva completamente la

italiese. L’unico che non scrive in italiano è Eduardo De Filippo. Forse è anche per questo che Eduardo De Filippo è l’unico drammaturgo italiano contemporaneo”. Pasolini dà voce all’assenza di un’autentica lingua scenica: “Uno scrittore sa, bene o male, quale è la situazione del suo strumento: cioè la lingua. Gli attori e i registi no. Da ciò l’impossibilità a comunicare tra le due categorie. Gli uomini di teatro, proprio loro che devono parlarlo, non sanno che non esiste un *italiano parlato medio*: non esiste nel vero senso della parola. Mentre un italiano scritto medio, dopo un secolo di unità, orribile spesso, infrequentabile, ma c’è, un italiano parlato medio non si è ancora formato. (C’è stato solo un ordinamento dall’alto fascista, che ha inventato l’italiano dell’Eiar, che è quello passato più o meno alla Rai e alla televisione). Gli uomini di teatro hanno commesso l’errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza hanno creato sull’inesistente una convenzione teatrale. Non so in quale momento della storia del teatro questo fatto mostruoso sia accaduto. Ma probabilmente si è trattato di un calco sulle convenzioni parlate teatrali francesi o inglesi. Il parlato teatrale italiano è dunque *tutto* accademico, non ha mai tracce di realtà. Qualche volta gli attori istintivamente si accorgono dell’atrocità accademica del loro mestiere, e allora cercano l’autenticità in una specie di interiorizzazione, in un parlato il più possibile personale, affondando nelle loro anime, nelle loro inquietudini, nei loro particolarismi. Ma poiché tale operazione è dovuta al solo istinto e a una vaga consapevolezza culturale, l’attore medio italiano affondando indistintamente nella propria anima, vi pesca tracce di parlato in qualche modo più reale della pura normatività accademica, ma purtroppo desolantemente piccolo-borghese, provinciale” (Rusconi, 1965: 2, 10).

⁵ È la risposta al terzo quesito della rivista. Circa la sua posizione di autrice nei confronti del teatro, Ginzburg rispondeva: “Mi piacerebbe molto scrivere una commedia. Ma non ci penso nemmeno. [...] Ogni volta che ho provato a scrivere in capo a una pagina: Piero: «Dov’è il mio cappello?», mi sono vergognata a morte e ho dovuto smettere in preda a un acuto ribrezzo. Perché in quel Piero, in quei due punti, in quel «dov’è il mio cappello», si proiettavano tutte le brutte commedie italiane che ho letto e che ho sentito in vita mia” (Rusconi, 1965: 8).

parte femminile, Ginzburg approda, non senza difficoltà, ad una scrittura per il teatro che diremmo eccentrica in quella fase storica. “Il tradizionalismo è sposato in maniera tanto ironica che si rovescia nel suo contrario: «Chiama gli attori e le attrici all’indipendenza»”, scrive Taviani e ricorda che “La Ginzburg è «un’invenzione sprecata del teatro italiano». [...] Non è possibile ridurre le *sue* commedie al paradigma del teatro normale” (Taviani, 1992: 141-143). “Si trova a fare un teatro di parola che mette in crisi la parola stessa, intesa come comunicazione” (Petrigiani, 2018: 308).

Scaturigine prima è l’idea di una scrittura per il teatro e della sua fruizione in termini altri se non contrastivi rispetto alla scrittura narrativa e all’identità dei suoi destinatari. Al riguardo, basti considerare le note vergate nel ‘65 per i *Quaderni del Teatro Stabile di Torino*, a ridosso della sua prima prova drammaturgica:

Ogni volta che avevo provato a scrivere una commedia, mi ero sentita anchilosata e gelata da una sensazione di timidezza, di vergogna e di ripugnanza. Anche questa volta, alle prime battute sentii ripugnanza e vergogna. Non volli tenerne conto e andai avanti lo stesso. Ma ad un tratto capii da cosa nasceva questa sensazione. Nasceva dal fatto che, scrivendo, pensavo al pubblico di un teatro; pensavo cioè al pubblico. Scrivendo un racconto o un romanzo, non pensavo al pubblico, o meglio quello che avevo di fronte a me e a cui affidavo ciò che scrivevo, si configurava come un gruppo confuso di ombre senza corpo, come una specie di nuvola indistinta e oscura dove si mescolavano amici, persone amate, sconosciuti a cui mi legava una segreta intesa; e il mio rapporto con questa oscura nuvola era un rapporto segreto, profondo e strettamente privato. Scrivendo invece qualcosa che non era un romanzo come una commedia, avevo di fronte a me il mio prossimo non già come un’oscura nuvola ma come un gruppo di gente vera e corporea, a me estranea e in qualche modo ostile, e il mio rapporto con questo gruppo di gente vera, cioè col pubblico, un rapporto non profondo né segreto ma palese, superficiale e mondano, e un simile rapporto mi metteva a disagio e mi ispirava timidezza e ribrezzo. Così capii perché prima d’allora non avevo mai scritto commedie. [...] Dedico questa mia prima commedia all’attrice Adriana Asti. Se non fosse venuta da me quel giorno, a chiedermi di scrivere una commedia, non avrei scritto nessuna commedia o

forse mi sarei fermata, come sempre, dopo due battute. Fu lei a indurmi a vincere la timidezza e il ribrezzo. Fu lei, perché attraverso la sua immagine, che faceva parte della mia vita abituale, potei pensare al teatro come cosa abituale e consueta.

Volgiamo, dunque, lo sguardo alla *primogenita* Giuliana/Adriana, la protagonista femminile di *Ti ho sposato per allegria*, in scena, accanto a Renzo Montagnani, per la prima al Teatro Stabile di Torino nel 1966, con la regia di Luciano Salce che nel '67 firma anche la regia cinematografica per Monica Vitti e Giorgio Albertazzi.

Giuliana nasce per scommessa, dalla trappola della resistenza al teatro e appare come salvata dalla schiera delle sommerse in quel “pozzo della malinconia” di cui Ginzburg aveva scritto sulla rivista *Mercurio* nel 1948: un *Discorso sulle donne* che apre un dialogo assai fecondo anzitutto con Alba De Céspedes⁶.

Il farsi della commedia è restituito in maniera capillare, ne ricordo brevi passaggi:

⁶ “L’altro giorno m’è capitato fra le mani un articolo che avevo scritto subito dopo la liberazione e ci sono rimasta un po’ male. Era piuttosto stupido: quel mio articolo parlava delle donne in genere, e diceva delle cose che si sanno, diceva che le donne non sono poi tanto peggio degli uomini e possono fare anche loro qualcosa di buono se ci si mettono, se la società le aiuta, e così via. Ma era stupido perché non mi curavo di vedere come le donne erano davvero: le donne di cui parlavo allora erano donne inventate, niente affatto simili a me o alle donne che m’è successo di incontrare nella mia vita; così come ne parlavo pareva facilissimo tirarle fuori dalla schiavitù e farne degli esseri liberi. E invece avevo tralasciato di dire una cosa molto importante: che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. Le donne spesso si vergognano d’aver questo guaio, e fingono di non avere guai e di essere energiche e libere, e camminano a passi fermi per le strade con bei vestiti e bocche dipinte e un’aria volitiva e sprezzante [...] M’è successo di scoprire proprio nelle donne più energiche e sprezzanti qualcosa che mi indicava a commiserarle e che capivo molto bene perché ho anch’io la stessa sofferenza da tanti anni e soltanto da poco tempo ho capito che proviene dal fatto che sono una donna e che mi sarà difficile liberarmene mai. Ho conosciuto moltissime donne, donne tranquille e donne non tranquille, ma nel pozzo ci cascano anche le donne tranquille: tutte cascano nel pozzo ogni tanto” (Ginzburg, 2016: 151-152).

Sul principio avevo in mente le seguenti cose: la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso ironico; e il Teatro Carignano di Torino. [...] Di Adriana Asti ho fatto una ragazza sottile e gracile; era sottile e gracile ma l'ho fatta più sottile e più gracile e più piccola di quanto non fosse. Ne ho fatto una ragazza molto piccola, disordinata e randagia. Vedevo venir fuori una commedia allegra. Come mai fosse allegra, non lo so. Io non ero allegra. [...] La scrivevo in fretta, senza piegarmi a respirare malinconie, o fermandomi a respirarle solo per brevi istanti. La scrivevo in fretta nel timore di non riuscire a concluderla. In fretta e per noia. Sapevo bene che non bisogna mai scrivere per noia [...]. Però via via che scrivevo la noia spariva. L'ho finita in una settimana. [...] Era una commedia con dei monologhi interminabili. Pensavo che nessuna attrice mai sarebbe riuscita a impararli a memoria. Come commedia, mi sembrava del tutto inutilizzabile (Ginzburg, 2015: V-VI)⁷.

In più luoghi della nota la scrittrice offre chiare coordinate delle proprie costellazioni femminili: “Nelle mie prime commedie c'erano delle donne che chiacchieravano instancabilmente. In seguito m'è venuta voglia di fare delle donne silenziose. Chiacchieravano allora gli uomini”. E ancora: “Le donne, le immaginavo abitualmente piccole, gracili, disordinate e randagie” (Ginzburg, 2005: X).

⁷ Di seguito la parte incipitaria della nota: “In tutto ho scritto, fino a oggi, dieci commedie. La prima nel luglio del '64, l'ultima nell'agosto dell'88. La prima per Adriana Asti, l'ultima per Giulia Lazzarini. Le altre che stanno in mezzo, per nessuno. La prima è *Ti ho sposato per allegria*; credo che sia la più allegra delle mie commedie. *L'intervista* è l'ultima. La prima l'ho scritta subito dopo aver risposto a una domanda che una rivista di teatro rivolgeva agli scrittori: perché non scrivete commedie? Ho risposto che non ne scrivevo perché non riuscivo a immaginare una commedia scritta da me senza subito detestarla. Era vero. Pensare a una possibile commedia mia mi ispirava un profondo malessere. Altri hanno risposto che non gli andava, adducendo motivazioni diverse. Subito dopo si sono messi a scrivere commedie. Così anch'io. Quella domanda di quella rivista ha generato numerose commedie. In quei giorni, quando la rivista era uscita con le varie risposte, è venuta da me l'attrice Adriana Asti, che io conoscevo bene, e mi ha detto di fare una commedia dove lei potesse avere una parte. Le ho detto che lo credevo improbabile. Poi sono partita per la campagna. Qui ero sola e mi annoiavo e mi sono messa a pensare che specie di commedia potevo scrivere. M'incuriosiva vedere se quel malessere persisteva o spariva” (Ginzburg, 2015: V).

Quella umanità randagia, pervasiva, prende corpo e parola da subito, nel narrarsi di Giuliana a Vittoria nel primo atto di *Ti ho sposato per allegria*.

E io intanto a poco a poco mi disinnamoravo di Manolo, ma disinnamorarsi è bruttissimo, tutti gli uomini ti sembrano scemi, non sai dove si sono ficcati quelli che si possono amare. Allora poi un giorno ho incontrato un amico di Topazia, un fotografo, e mi ha portato a una festa. Era una festa in una casa di via Margutta, una casa piena di scale e scalette, e coi soffitti a mansarda. C'era un mucchio di gente, tutti seduti su quelle scalette, e si mangiava il cotechino con le lenticchie, e si beveva vino rosso, e si ballava. E io ero un po' sperduta, perché, salvo quel fotografo, non conoscevo nessuno. Però, dopo che ho bevuto un po' di vino, non mi sono più sentita sperduta, e sono diventata allegra. E lì, a quella festa, ho incontrato Pietro. Era seduto sul primo scalino e chiacchierava con una ragazza con dei calzoni arancione, che ho poi saputo che era sua cugina. E alla fine io ero completamente ubriaca, non trovavo più il fotografo, e ballavo sola con le scarpe in mano. E mi girava la testa, e sono caduta proprio vicino a quei calzoni arancione. E ho detto: Si ricordi che coi calzoni, non si portano i tacchi alti! E si ricordi che farsi fare quei calzoni di quel colore, è stata proprio una cattivissima idea! Lei non ha nessuno stile. E quella li rideva, rideva... Io sono svenuta. [...] Non svenuta, insomma, non ho capito più niente, era il vino. E mi sono ritrovata su un letto, nella stanza dei padroni di casa, un pittore molto gentile, con sua moglie. E Pietro mi teneva la testa, e mi faceva bere del caffè. Ho chiesto subito se avevo vomitato. Mi sarebbe dispiaciuto d'aver vomitato davanti a quelle persone così gentili (Ginzburg, 2010: 20-21).

Giuliana è solo in parte archetipo dei personaggi femminili forgiati dalla Ginzburg a seguire, da Teresa a Barbara a Silvana, protagonista della *Parrucca*, a Mara di *Caro Michele* e Fiorella, per quel comune tratto del correre e della vita viscerale⁸.

⁸ Intervistata da Sandra Bonsanti nel 1975, in merito a *Caro Michele*, Ginzburg commenta: “Mi sono accorta di un fatto: in questo libro ci sono tre personaggi di donne e ho pensato che questi personaggi di donne li ho descritti per tutta la vita. Ho fatto sempre quelli. C'è una donna che corre sempre, una che sta ferma e una che cammina. Quella che corre è Mara e corre perché cerca la vita. Quella che sta ferma è la madre, che, passivamente, aspetta la vita. Poi c'è quella che

Sono ragazze disperate, che però mettono allegria, che hanno il piacere di raccontare, soprattutto le loro disavventure, e tutto quello che raccontano finisce col far ridere, con l'essere buffo, perché le loro storie mescolano insieme dati secondari e problemi reali, comico e tragico, caciocavalli e tradimenti, cachi e scenate isteriche, begli impermeabilini e tentativi di suicidio, vasche di caffelatte e disperazioni, polli e sfratti, piumini color albicocca e abbandoni tremendi (Tellini, 2016: 133).

Vorrei aprire la chiusa della conversazione ad una voce maschile, è la voce di un regista che più volte si è confrontato con la drammaturgia della Ginzburg: Valerio Binasco. La testimonianza è tratta dalle note di regia per *Ti ho sposato per allegria*, in scena nella stagione 2005/2006 presso lo Stabile di Firenze, con Maria Amelia Monti e Antonio Catania.

Oggi prova n. 26. Non parlerò dello spettacolo in questo scritto, cercherò di rispondere alla sola domanda che, a questo punto delle prove, vale davvero. Cioè se dopo un mese con Natalia Ginzburg è cambiato qualcosa nella mia vita. L'incontro con un autore – per un teatrante – ha senso solo se, mentre lo stai “attraversando”, senti che ti modifica il carattere e ti dona una novità nell'anima. Possiamo chiamarlo incontro e attraversamento solo se ti lascia con un Valore nuovo (o una nuova piccola virtù), che poi ti accompagnerà per sempre anche se sarà davvero tuo solo per un po' (perché noi teatranti ci riempiamo e ci svuotiamo) non fuggirà più, perché quando lo incontreremo negli Altri, lo riconosceremo e gli sorrideremo, mentre prima non sapevamo neppure che esistesse. Un grande autore ti insegna che tu e gli Altri siete la stessa cosa che si muove secondo i capricci della rosa dei venti. Se segui il vento di un altro, lo diventi, lo comprendi, lo ami, e lo “sarai”, un po', per sempre. Il Valore di Natalia, il suo vento, è l'allegria fredda o calda, spietata o pietosa, non importa. È un'allegria rivoluzionaria perché, posseduta da un'anima bambina, crede e rispetta solo ciò che le somiglia; e il potere, i doveri e i loro guardiani non le somigliano mai. È un'allegria che sta già tutta dentro le parole. Qualcuno ha detto che le note di Mozart sono

cammina ed è Angelica, la sorella di Michele, che né cerca, né aspetta la vita, perché la conosce, sa le sue leggi e in qualche modo è più adulta degli altri, porta il destino sulle sue spalle, va dal fratello quando muore. Una che soccorre. Ecco, io ho sempre fatto queste donne così” (Ginzburg, 2005: 450).

note-bambine. Bene, anche le parole della Ginzburg lo sono. Si rincorrono e si acciuffano e ridono e piangono e si travestono, instancabili e imprevedibili come bambine troppo vivaci. Oggi – di diverso da me stesso di prima – so e sento che l’amore che conta è quello che, nel viverlo, ci fa provare una grande allegria. E che questa allegria è una virtù come l’onestà, la generosità. Le virtù sono spesso nascoste e piccole, ecco perché oggi, grazie a questo attraversamento vedo e amo persone che prima non vedevo e non sapevo amare. E tutto questo nuovo vedere e amare regala a queste mie giornate, un’allegria nuova, che mi stupisce e mi incoraggia. Già, mi “incoraggia”. Il coraggio dei personaggi della Ginzburg – soprattutto le sue ragazze in pericolo – è l’altra grande virtù che dovrei apprendere. È come se la vita – sembra dire – cominciasse o ricominciasse là dove non c’è più paura. La paura è il male atroce di questo secolo, e le ragazze della Ginzburg, le più indifese creature che si possano incontrare per strada, sono delle senzapaura, mosse da un vento che non dà tempo di fermarsi e crollare. Nel secolo più di tutti nemico dell’umanità, il coraggio di queste donne è la più grande rivolta dell’umanità contro il male della paura (Binasco, 2005).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Asti, A. (2017). *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*. Milano: Mondadori.
- Bertone, G. (1994). Italo Calvino e N. Ginzburg. In G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura* (pp. 213-264). Torino: Einaudi.
- Binasco, V. (2005). Note di regia. *Ti ho sposato per allegria*. Recuperato da www.apriteilsipario.it [Data di consultazione: 18/07/2019].
- Fallaci, O. (2014). *Gli antipatici*. Prefazione di L. Laurenzi. Milano: BUR.
- Ginzburg, N. (1965). *Ti ho sposato per allegria*. *I Quaderni del Teatro stabile della città di Torino*, 5, pp. 69-73.
- Ginzburg, N. (1999). *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*. C. Garboli e L. Ginzburg (a cura di). Milano: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2001). *Mai devi domandarmi*. In *Opere*, vol. 2. Prefazione di C. Garboli (pp. 7-196). Milano: Mondadori.

- Ginzburg, N. (2001c). *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*. A cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2001 a, b). *Opere*. 2 voll. Prefazione di C. Garboli. Milano: Mondadori.
- Ginzburg, N. (2005). *Tutto il teatro*. A cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2010). *Ti ho sposato per allegria*. Prefazione di F. Taviani. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2015). Lui e io. In N. Ginzburg, *Le piccole virtù*. Nuova edizione a cura di D. Scarpa. Prefazione di A. Sofri. (pp. 37-47). Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2016). Discorso sulle donne. In N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*. 1933-1988 (pp. 151-156). D. Scarpa (a cura di). Torino: Einaudi.
- Grignani, M. A. (2017). Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro. In M. A. Grignani e D. Scarpa (a cura di), *Natalia Ginzburg. Autografo*, 58, a. XXV, pp. 15-30.
- Gordon, M. (25 marzo 1990). Surviving History. *The New York Times Magazine*, section 6, p. 42.
- Merola, V. (2018), La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg. In L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella e A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016). Roma: Adi editore. Recuperato da http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [Data di consultazione: 03/07/2019].
- Mondo, L. (1965). Natalia Ginzburg. *I Quaderni del Teatro stabile della città di Torino*, 5, pp. 59-67.
- Palumbo, V. (2018). Natalia Ginzburg: perché voglio scrivere come un uomo. *Corriere della sera*. Recuperato da https://27esimaora.corriere.it/18_marzo_30/natalia-ginzburg-perche-voglio-scrivere-come-uomo-09437870-33ee-11e8-a1e2-51062e133ddb.shtml [Data di consultazione: 18/09/2019].
- Peja, L. (2009). Natalia Ginzburg: il cavallo di Troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità. In L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg* (pp. 127-169). Firenze: Le Lettere.

- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Petrignani, S. (2019). *Lessico femminile*. Roma-Bari: Laterza.
- Puppa, P. (1997). N. Ginzburg: una lingua per il teatro. *Italian Studies*, LII, pp. 151-164.
- Rusconi, M. (1965). Gli scrittori e il teatro. *Sipario. Rivista di teatro scenografia cinema*, 229, pp. 2-14.
- Taffon, G. (2005). Natalia Ginzburg: poesia dello scrivere “chiacchiere” per il teatro. In G. Taffon, *Maestri drammaturghi del teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni* (pp. 96-106). Roma-Bari: Laterza.
- Taviani, F. (1992). Tutti i cinghiali hanno detto di sì. *Teatro e Storia*, n. 7/1, pp. 137-153.
- Tellini, G. (2016). Lo “stupore” della felicità. Le commedie di Natalia Ginzburg. In V. Caputo (a cura di), *“Il barlume che vacilla”. La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento* (pp. 117-135). Milano: Franco Angeli.

**LA POESIA COME ARTE DEL MARGINE.
IL CASO DI SILVANA GRASSO
POETRY AS MARGINAL ART.
THE CASE OF SILVANA GRASSO**

Fabio CONTU

Universidad de Sevilla

RIASSUNTO

Nel gennaio del 2019 è stato pubblicato il *corpus* completo delle poesie di Silvana Grasso, autrice più conosciuta – dagli anni Novanta del Novecento – per la sua produzione in prosa. La raccolta abbraccia un arco temporale che va dal 1994 al 2007 e s'intitola *Me pudet (Mi vergogno)*: parole che esprimono non solo la reticenza dell'autrice a proporre al pubblico la parte più segreta di se stessa, ma soprattutto la propria concezione della poesia come gesto inutile, se non addirittura arrischiato, già espresso attraverso alcuni personaggi dei suoi romanzi: falliti, pazzi, destinati all'anonimato e allo scherno. In una parola, *emarginati* proprio in quanto poeti.

La poesia, quindi, per Silvana Grasso, è una vera e propria *arte del margine*: concetto ancor più attuale, se pensiamo al ruolo marginale che la poesia ricopre oggi, nell'era dei *social network*.

Parole chiave: Silvana Grasso, *Me pudet*, poesia, marginalità, barocco.

ABSTRACT

In January 2019, the complete *corpus* of poems by Silvana Grasso was published, an author from the 90s best known for her prose production. The collection spans a period from 1994 to 2007 and is called *Me pudet (I am ashamed)*: words that express not only the author's reticence to propose to the public the most secret part of herself, but above all her own conception of poetry as a useless gesture, if not risky, already expressed through some characters of her novels: losers, crazy people destined to anonymity and mockery. In a word, marginalized precisely as poets.

Poetry, therefore, for Silvana Grasso, is a real *art of the margins*: an even more current concept, if we think of the marginal role that poetry plays today in the era of social networks.

Keywords: Silvana Grasso, *Me pudet*, poetry, marginality, Baroque.

1. POESIA E MARGINE

Il discorso poetico appare, oggi, di un'estrema solitudine: è sostenuto da pochissimi, accantonato per i molti altri discorsi ritenuti più importanti, più utili, più concreti, più veri. Ignorato, svalutato, schernito, tagliato fuori, il discorso poetico è trascinato nella deriva dell'inattuale, espulso dalla realtà, relegato alla marginalità – si dice – nella società attuale. Ma che cosa intendiamo, prima di tutto, per *società attuale*?

Pasolini individuava nella società italiana posteriore al grande *boom* economico degli anni Sessanta i segni di una “mutazione antropologica”. L'affermazione del benessere e della società dei consumi – rappresentata, in particolare, dalla comparsa della televisione – ha progressivamente distrutto la precedente tradizione. È venuto meno un insieme valoriale che ha creato un vuoto, giacché il consumismo è stato assunto come cultura, condizione che, in fondo, non differisce molto da un vuoto valoriale, rappresentato dalla medietà totalizzante della mentalità borghese. Scrive Pasolini nel 1968:

la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. È finita. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese (Pasolini, 2008: 1448).

Questo tipo di società, dominato dalla televisione, ha posto le basi per la progressiva perversione della rappresentazione, per la prevalenza della narrazione sulla realtà (e dell'immagine sul fatto, della percezione sul dato), per gli sviluppi della realtà immateriale

di oggi. In sintesi, la società degli anni Sessanta ha fondato l'odierna società dello spettacolo. Scrive Guy Debord, parafrasando Marx:

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione (Debord, 2013: 53).

La vita, dunque, si è allontanata nella rappresentazione di essa e, in virtù di questo, l'arte è diventata un linguaggio separato dalla vita e dalla realtà. In questo contesto, la poesia non ha più voce, perché nel mondo dominato dai media, tutto può venir messo in discussione, tranne lo spettacolo stesso: il mondo reale s'è trasformato in immagini e le immagini sono diventate reali: "La realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale" (55).

Qual è, allora, il posto della poesia oggi? Ha ancora un posto nella civiltà tecnologica e virtuale? E il poeta è inevitabilmente destinato a un'insulare solitudine? Sono le domande che Montale si pone nel 1975, nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Nobel per la Letteratura, quando definisce la poesia "un prodotto assolutamente inutile" (Montale, 1975). Nella società attuale, che concepisce pragmaticamente l'utile, nel senso più crasso e materialistico, la poesia è certamente uno "spazio dell'inutile" (*ibidem*), perché non è riportabile a un'utilità di tipo economico e produttivistico: per questo, essa è relegata al margine. E, date queste premesse, perfino la persistenza della poesia assume un aspetto di patologia: afferma Montale che l'arte poetica sarebbe "una produzione o una malattia assolutamente endemica e incurabile" (*ibidem*), che però, se non altro, non ha mai fatto male a nessuno, e certamente "questo è uno dei suoi titoli di nobiltà" (*ibidem*).

Tuttavia, quello di marginalità è un concetto fortemente polisemantico: nell'accezione comune lo s'intende come condizione di svantaggio, d'esclusione e d'impotenza. In questo senso, la marginalità della poesia è, in realtà, ben precedente alla seconda metà del Novecento. Le stesse parole di Montale del 1975 si situano nel solco di una concezione della funzione sociale della poesia che il poeta genovese esprime fin dal 1923, quando scrive la poesia *Non chiederci la parola*. Si tratta – com'è noto –

di una sorta di anti-dichiarazione di poetica (“Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l’animo nostro informe” e più oltre “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo” (Montale, 1984: 29), in cui il poeta afferma la marginalità e l’impotenza della poesia (e dei poeti) rispetto alle grandi manifestazioni del pensiero e nei confronti delle contraddizioni del proprio tempo.

Ma già i nuovi poeti italiani del primo quindicennio del Novecento, in aperta polemica con Carducci e soprattutto con D’Annunzio, rifiutano la figura del poeta-vate e affermano l’impotenza, la marginalità della poesia, coscienti della crisi d’identità del ruolo della poesia nella moderna civiltà industriale. Così, Sergio Corazzini scrive: “Io non sono un poeta / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange” (Corazzini, 2010: 82); Guido Gozzano gli fa eco: “[...] Io mi vergogno, / sì, mi vergogno di essere un poeta!” (Gozzano, 1917: 77), mentre Aldo Palazzeschi si chiede: “Chi sono? / Il saltimbanco dell’anima mia” (Palazzeschi, 1910: 31).

E, volendo risalire ancora più indietro, la figura del poeta è concepita come quella di un uomo ai margini già nell’Ottocento: egli è il deriso per antonomasia, colui che appare goffo e zoppicante davanti agli uomini comuni che ridono di lui. Così lo disegna Baudelaire ne *L’albatro*. Di fronte agli uomini comuni, il poeta – come l’albatro quando non è in volo – “è sgraziato e stroppio [...] laido e comico” (Baudelaire, 1983: 15). Per questo a lui – e quindi a se stesso – l’autore rivolge parole impietose: “Poeta [...] esule sulla terra, fra i dileggi del volgo, / nell’ali di gigante ad ogni passo inciampi!” (*ibidem*). Il poeta non può che avere questa sorte di emarginazione, perché è il custode della bellezza, nel tempo dell’abbruttimento provocato dall’imporsi della cultura borghese: è questa consapevolezza che condurrà Oscar Wilde ad affermare che “All art is quite useless” (Wilde, 2008).

Il poeta è il solitario per eccellenza: dotato di una sensibilità fuori del comune, proprio per questo è anche un escluso. È come il folle: è colui che dice la verità e, per questo, diviene l’escluso, il marginalizzato, il non creduto. Tra le diverse procedure d’esclusione sociale, Foucault ravvisa nella follia una partizione (*partage*) e un rigetto, perché il folle è colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri:

la parola del folle [...] non esisteva. La follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole; esse erano il luogo in cui si compiva la partizione; ma non erano mai accolte né ascoltate. Tutto l'immenso discorso del folle si risolveva in rumore; e la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità colla maschera (Foucault, 2004: 6).

Ebbene, questo iato che si crea tra il discorso del folle e quello del resto della società è identico a quello che il discorso poetico vive rispetto al discorso della realtà segnata dalle convenzioni borghesi. Del resto, il discorso poetico s'è sempre situato, storicamente, su un livello elitario (e quindi marginale, poiché anche auto-escludente), in quanto

la poesia attinge i segni da campi semantici diversi, facendoli combaciare, spesso arbitrariamente; fa quindi di ogni segno una specie di stratificazione di cui ogni strato corrisponde a un'accezione del segno tratta da un campo semantico diverso, ma provvisoriamente combaciante (per via di un demone) con gli altri (Pasolini, 2008: 1446).

Tuttavia, se la poesia, a dispetto delle illusioni di Carducci e di D'Annunzio, da lungo tempo è un'arte della marginalità, è pur vero che il margine è anche un territorio affascinante: è luogo di contaminazione, di frontiera, di sperimentazione e di incontro con l'alterità.

Lo storico polacco Bronisław Geremek, fin dagli anni Sessanta del Novecento, ha focalizzato il suo costante – e quasi esclusivo – interesse sugli *ultimi*, vale a dire gli strati più umili e marginali del popolo (mendicanti, vagabondi, prostitute...), per cui, nella sua riflessione – se mi si concede il gioco di parole –, il concetto di marginalità è centrale. Per Geremek, marginale è

colui che non rispetta il ruolo assegnatogli dal suo status sociale, dalla sua condizione materiale, dalle sue capacità e dalla sua formazione professionale; chi non si assoggetta ai valori dominanti nella società si trova ai margini o fuori della società (Geremek, 1979: 750).

Riprendendo questa definizione, Armando Petrucci individua anche una marginalità “propriadamente cultural en sentido lato, atribuible a quien no comparte ni valores, ni normas, ni prácticas de una determinada sociedad” (Petrucci, 2000: 78). In virtù di questo, egli parla anche dell’esistenza di un *comportamento* marginale, “que implica rechazo o rotura consciente con el ambiente circunstante” (*ibidem*), e questo modo di agire costruisce una *controcultura*, che “se configura como un movimiento esencial y agresivamente activo” (*ibidem*). Se per Geremek, quindi, la marginalità coincide anche con la scelta di non assoggettarsi ai valori dominanti, per Petrucci essa diventa una vera e propria “controcultura”. È l’intuizione che verrà sviluppata, negli anni Novanta del XX secolo, dalle esponenti di quell’orientamento dell’epistemologia femminista che va sotto il nome di *Standpoint Theory*¹ (teoria del punto di vista).

Secondo la *Standpoint Theory*, infatti, siccome le donne hanno minori riconoscimenti all’interno della società, tale esclusione sociale rende il loro punto di vista più corretto. Si tratta di un pensiero di derivazione chiaramente marxista (Marx sosteneva gli stessi concetti a proposito del punto di vista del proletariato), che trova un suo precedente nelle riflessioni di Gramsci sulle classi subalterne, perché

se le classi subalterne sono dominate da una ideologia che giunge loro per mille canali, ad opera delle classi dominanti, i bisogni effettivi, le rivendicazioni, anche in certa misura spontanee, delle classi subalterne, spingono queste classi ad azioni, a lotte e movimenti, ad un comportamento più in generale che è in contraddizione con la concezione del mondo a cui esse sono educate (Gruppi, 1972: 87).

Tuttavia, l’elemento veramente interessante di questa teoria sta nell’attribuzione alle donne, nella dialettica fra i sessi (come per Marx al proletariato e per Gramsci ai subalterni, nella dialettica tra le classi), di un punto di vista sulla realtà al contempo marginale e centrale. O meglio, centrale proprio perché marginale, nel senso che lo sguardo posto sulla realtà da chi si trovi in una posizione

¹ Ne fornisce un’ottima trattazione Luciana Di Serio. Vedi bibliografia.

socialmente avvantaggiata, inevitabilmente, si rivela distorto e poco capace di cogliere tutte le sfaccettature e le implicazioni della realtà stessa.

È già alla luce di questa rete di riferimenti che possiamo leggere e analizzare la concezione della poesia proposta da Silvana Grasso nella sua raccolta poetica: la poesia – come vedremo – si pone come arte che sta ai margini, ma anche come punto di vista privilegiato proprio per la sua marginalità, perché capace di vedere il mondo da una prospettiva altra rispetto a quella dominante, e quindi capace di soffermarsi (rileggendoli) su soggetti altrimenti esclusi dalla narrazione poetica.

2. LA RIELABORAZIONE POETICA DEL MARGINE

Prima di tutto, se la poesia è un'arte marginale da ben prima del secondo Novecento, quale cambiamento è intervenuto, soprattutto con l'avvento dei *social media*? Armando Petrucci lo colloca nella “modificazione radicale del tradizionale «rapporto di scrittura» fra autore e testo” (Petrucci, 2017: 91). In questo senso è interessante la tradizione del repertorio poetico della Grasso, che – come spiega Gandolfo Cascio – è “composta di copie in bella delle trascrizioni autografe stese al computer con il programma di videoscrittura *Word*, ed è raccolto in sette documenti (*file*) provvisti il più delle volte di titoli d'autore” (Grasso, 2019: 73).

In effetti, la modificazione del “rapporto di scrittura” fra autore e testo di cui parla Petrucci fornisce possibilità nuove proprio agli autori, perché

le nuove tecnologie sembrano aver reintrodotta nel gioco della creazione del testo e della sua fissazione per iscritto il ruolo preminente dell'autore. Mercé esse, infatti, l'autore, eliminata la mediazione tipografica, diviene di nuovo scrittore e impaginatore del proprio testo, che può agevolmente manipolare, modificare, ristrutturare, al di là di ogni condizionamento esterno di natura tecnica o produttiva (Petrucci, 2017: 91).

Che quest'esigenza di controllo sia evidente – nella pur laterale produzione poetica della Grasso – lo sottolinea ancora Gandolfo

Cascio. I testi sono occasionali, quasi un passatempo, e l'autrice, quando il *ludus* perde “la sua carica di novità o di esotismo” (Grasso, 2019: 79), se ne disinteressa e li abbandona, ma prima li “trascrive al PC, segno evidente che vuole servarne memoria e lasciare un documento di quest'attività” (*ibidem*), per cui le poesie, pur nel loro carattere di *fragmenta* (nel senso petrarchesco di testi sciolti, ma ugualmente capaci di comporre un canzoniere), sono decisamente compiute, anche sul piano tipografico. Quello che fa la Grasso con le proprie poesie è anche un chiaro *editing* di natura autoriale.

Ma queste poesie sono altrettanto compiute e connotate sotto il profilo stilistico e tematico. Cascio ascrive l'appartenenza dell'autrice al quadro culturale ellenistico, in virtù dell'alta frequentazione della Grasso con i poeti alessandrini (è filologa classica e ha tradotto dal greco Archestrato di Gela, Matrone di Pitane, Galeno ed Eronda), e afferma che, “se si segue questo ragionamento, allora, magari si finirà di descrivere la sua scrittura come «barocca»” (Grasso, 2019: 83). Indubbiamente il legame con la cultura ellenistica è forte, nella poesia della Grasso: lo si ritrova già nei titoli di molte poesie della raccolta, dai latini *Relicta*, *Sextilis*, *Dementia*, *Inverecunde*, *Subjuncti*, *Viator*, *Fragmenta*, *Suovertaurilia*, *Ludus*, *Atthis*, *Noli me tangere*, *Nefas*, *Immodice*, ai greci *Aidòs*, *Pirocleptomania*, *Sèmata*. Del resto, lo stesso canzoniere ha titolo latino. E greco-latini sono a volte anche i metri usati nei componimenti. Per di più, non mancano letterali citazioni latine, come “Noli me tangere”, tratta dal Vangelo di Giovanni (capitolo 20, versetto 17) e citata nella poesia omonima, o “recubans sub tegmine fagi”, tratto dal primo verso della prima delle *Bucoliche* di Virgilio e citato in *Sèmata*, fino a “scire nefas”, tratto dai *Carmina* di Orazio (I xi 1) e citato in *Nefas*.

Ciononostante, questo non esclude affatto anche un legame tanto col Barocco, quanto con la tradizione otto-novecentesca. Del resto, come evidenzia Giovanni Getto, l'anticlassicismo del Barocco storico non rappresenta, in realtà, un rifiuto della cultura autenticamente classica (cioè greca e latina), ma piuttosto una reazione a quella che viene letta come la sua stilizzazione riduttiva, operata dagli umanisti del Quattro-Cinquecento. In altre parole, il Barocco non è anticlassico, ma anticlassicista (Getto,

2000). E non si può non concordare, inoltre, con la classificazione proposta da Heinrich Wölfflin, il quale, nei suoi *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), non considera il termine *Barocco* nella sua accezione storica, ma come la descrizione di specifiche strutture estetiche, tanto che lo stesso Ellenismo viene rubricato dallo storico dell'arte svizzero nella categoria concettuale del Barocco (e, allo stesso modo, noi oggi rubrichiamo come barocchi molti autori siciliani di secondo Novecento, come Angelo Maria Ripellino, Gesualdo Bufalino, Stefano D'Arrigo, Vincenzo Consolo e, per certi versi, anche Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri).

Per quel che riguarda i rimandi otto-novecenteschi, già il titolo della raccolta grassiana, con quella menzione alla vergogna dell'attività poetica, riprende quasi testualmente il gozzaniano "Io mi vergogno, / sì, mi vergogno di essere un poeta!". Ma l'affermazione montaliana secondo cui i poeti possono fornire solo "qualche storta sillaba e secca come un ramo" (Montale, 1984: 29) viene proprio ripresa dalla Grasso in *Arsi/Tesi*:

La bocca accagliata stupita
 sussurra sillabe monche
 neglette
 in furia monotona e schiva.
 Sillabe ancipiti
 e dubbie
 tra il secco sentiero del labbro
 che invoca l'avara saliva (Grasso, 2019: 16).

Allo stesso modo, molto affine all'idea montaliana della poesia come "malattia assolutamente endemica e incurabile" è la funzione che l'arte poetica assume già nella vita dei personaggi delle prose grassiane, come per il maresciallo del racconto inedito *Di pizzo rosa, per favore*:

La Poesia lo risanava nel profondo, lo medicava oltre l'integrità fasulla della facciata, mentre sua madre pensava di risanarlo sedandone l'emotività con decotti di camomilla miele e tisane, a forza immessi dal suo corpo, anche col sussidio di clisteri, per depurarlo dalla poesia e dal sogno come da una bruttissima indigestione o un avvelenamento (Grasso, ASG: PR, f. 13).

Colpisce, soprattutto, la somiglianza tra il goffo, zoppo e sgraziato poeta-albatro baudelaireiano e i poeti che troviamo anche nelle prose èdite della Grasso. Sono tutti personaggi segnati dallo stigma del difetto fisico, contraddistinti da una qualche menomazione o deformità che li rende dileggiati dal volgo, come il Nicolino di *Zagara*, di cui la scrittrice catanese dice: “L’inguine di Nicolino era vuoto, una piana, se si escludeva il piccolo sesso. Mancava qualcosa, di sicuro, anche se lì per lì, per l’inattesa situazione, non avrebbe saputo indicarne cosa” (Grasso, 2007: 106). Ma lo stesso – seppur per converso – vale per il Sasà del *Bastardo*, che invece ha un membro “smisurato straordinario disumano gigantesco” (Grasso, 1997: 83).

Dunque, la poesia non è solo un’arte marginale, ma anche un’arte coltivata da personaggi marginali e sempre, in qualche modo, dotati di caratteristiche che li rendono anòmali. Come anòmali non mancano di essere anche i personaggi che fanno da protagonisti delle poesie di *Me pudet*: il caso più eclatante è quello di *Enrichetta sul Corso* (forse il lavoro poetico più riuscito della raccolta), prostituta transessuale descritta come una figura quasi mitologica d’ermafrodita:

Lo stelo sottile dell’anca
 la lunga pupilla lubrica
 sul rosso mattone del muro
 l’annuncio di parvuli seni
 la natica piccola mota
 il jeans travestito di tulle
 l’ascesa del timido pelo sul mento
 sfuggito al rasoio recente.
 Ricordi Enrichetta sul Corso? (Grasso, 2019: 8).

E, benché il testo (composto tutto di novenari con accenti in 5^a posizione, a volte allungati con trisillabi) racconti una storia di violenza efferata che culmina con l’uccisione di Enrichetta, la protagonista è descritta con accenti via via sempre più visionari, sebbene costantemente associati alla brutta quotidianità della vita di strada:

I denti bianchissimi alati
la vagula lingua che passa e ripassa
le labbra
in segno d'intesa
la coscia che levita in biondi racemi
di muscoli effimeri e forti
l'alato destriero d'un riso
che chiede ai clienti consenso
e un compenso pudico
per l'errore del sesso
giù a valle (Grasso, 2019: 10).

I soggetti più interessanti che popolano il mondo poetico della Grasso sono tutti individui che abitano il limite, per quanto esso possa trovarsi anche *A un metro da me*: “In paesi lontani ho udito menestrelli sirene e furfanti [...] / ho rubato alle menadi il tristo richiamo di Bacco/Dioniso [...] / ho ascoltato un indiano sioux che pregava a occhi chiusi / il suo dio della notte / poi l'ho visto morire sereno mentre l'alba scalava / la montagna del cielo sulla biga dorata” (Grasso, 2019: 24). Per quanto si situino su una linea di confine (anzi, proprio per questo), questi personaggi diventano a loro modo epici, portatori di una prospettiva sul mondo che manca agli uomini comuni.

Qui, allora, si gioca il contrasto tra i marginali e gli uomini che, invece, popolano la quotidianità della vita della poetessa, incapaci di sollevarsi dalla loro pochezza, come l'uomo di *Al tuo corpo*:

Al tuo corpo chiedevo elegia e alchimia
epigrammi di sesso e di senso.
Al tuo corpo ora chiedo gli avanzi
sfuggiti all'amplesso distratto
d'un uomo che raccoglie in un canto
del letto
il suo slip stropicciato
con l'affanno del cuore sul petto (Grasso, 2019: 25).

Ora, è proprio questa tendenza a popolare il mondo di personaggi anòmali (e a preferirli ai cosiddetti normotipici) a segnare il legame forte col Barocco.

Nel 1642, Baltasar Gracián scriveva che il maggior pregio dell’*Odissea* risiede nel raccontare la vita come un viaggio in un mondo pullulante di strani esseri ibridi. Il poema omerico è, per il grande teorico del concettismo spagnolo, una

composición sublime de ordinario, que en los sucesos de un supuesto, los menos verdaderos y los más fingidos, va ideando los de todos los mortales: forja un espejo común y fabrica una testa de desengaños (Gracián, 1642: 1245).

La realtà è un misto indistinguibile di verità e finzione, norma e anomalia, ma queste anomalie – che possono quasi sembrare finzioni – non sono mostruosità, bensì elementi *meravigliosi*, sia nel senso attuale del termine, sia in quello barocco, ovvero esseri che destano meraviglia e provocano stupore. A questo fine (concettuale, di visione del mondo, prima ancora che stilistico) la Grasso ricorre a un’opera di instancabile *labor limae*: la poesia diventa l’arte di costruire mondi con la parola, in cui forte è il senso della meraviglia.

Così, nella raffinatissima ricercatezza formale (soprattutto lessicale), anche i corpi si trasfigurano, grazie all’uso della figura retorica principe del Barocco: la metafora, definita da Emanuele Tesauro “gran madre di tutte le argutezze” (Tesauro, 1663: 75) e “madre delle poesie, delle argutie, de’ concetti, de’ simboli, e delle imprese” (*ibidem*), poiché “tutti [gli obietti] a stretta li rinzeppa in un vocabulo: e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l’uno dentro all’altro” (Tesauro, 1663: 276).

Lo si vede chiaramente in *Le feuillage*: “Il tuo pelo / fogliame confuso / eccessivo / ricamo del petto / sfiorito / telaio di costole infanti / il tuo pelo / fioriva / moriva / tra serti e menzogne / di amanti.” (Grasso, 2019: 43). Ma se l’analogia tra peluria e fogliame può ancora rimandare a un uso quotidiano della metafora, molto più trasfigurante è quella costruita in *Anabasi*: “Le tue mani / silente risacca / anabasi al rivo / d’Eufrate / risaia putrefatta e fiorita / geroglifici egizi / sull’onda” (*ivi*: 45). E, addirittura, la metafora viene rivolta alla poesia stessa, per cui le parole, in *Suovetaurilia*, diventano “zingari accampati sottoterra / spirali di fumo d’un’ara nefasta / che scanna capretti e torelli” (*ivi*: 37).

In Silvana Grasso ritroviamo, quindi, esattamente l'uso secentesco della metafora, segnata da quel gusto per la giustapposizione stravagante e visionaria degli elementi che connota l'estetica barocca: ogni concetto è espresso come una combinazione d'immagini dissimili, un avvicinare cose tra loro lontane, ma tra cui l'intelletto sottile del poeta scopre inedite, stupefacenti somiglianze e analogie.

La tensione ellenistica, dunque, è completamente ridefinita alla luce di riferimenti altri, sia otto-novecenteschi, sia barocchi, e lo strumento della trasfigurazione del reale è la poesia, proprio per il suo livello di elaborazione formale che le trasmette visionarietà. Essa è l'arte del "limar le parole come pietre dure" (Ripellino, 1991: 7) che realizza l'ideale barocco della "raffinatezza che è il trasformare le cose" (Gracián, 1986: 140). Scrive ancora l'autrice nelle sue prose:

Se ne fossi stata capace avrei voluto rimettere ordine nelle gerarchie degli astri o forse solo dimostrare quanto fosse potente la Poesia, che non usava pistole pugnali né bombe, ma solo per rime e per versi spazzava via le rigide sorde Leggi della Scienza (Grasso, 2018: 121).

La poesia, nell'opera di Silvana Grasso (che, finalmente, sembra essersi pacificata con la propria vocazione poetica: e la pubblicazione di *Me pudet* ne è la prova), diventa luogo di trasformazione della realtà, mostrando, così, tutta la sua potenza (almeno dentro i mondi immaginari o rovesciati che ricrea).

In questo modo, come arte del margine, essa diventa sguardo che riscatta e trasfigura chi vive ai margini, di cui vede la bellezza proprio nell'anomalia: la poesia, così, canta il margine e, grazie a questa elezione, il margine stesso si fa poesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baudelaire, C. (1983). *I fiori del male* [1857]. G. Bufalino. Milano (a cura di): Mondadori.
- Corazzini, S. (2010). *Poesie*. I. Landolfi (a cura di). Milano: BUR.

- Debord, G. (2013). *La società dello spettacolo* [1967]. Paolo Salvadori e Paolo Vasarri (trad.), Carlo Freccero e Daniela Strumia (introd.). Milano: Baldini&Castoldi.
- Di Serio, L. (2001). Le donne come soggetti di conoscenza: una questione di stile (cognitivo). In M. Marsonet (a cura di), *Donne e filosofia* (pp. 269-284). Genova: Erga edizioni.
- Foucault, M. (2004). *L'ordine del discorso e altri interventi*. Nuova edizione. Torino: Einaudi.
- Geremek, B. (1979). *Marginalità*. In *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII (pp. 750-775). Torino: Einaudi.
- Getto, G. (2000). *La polemica sul Barocco*. In G. Getto (a cura di), *Il Barocco letterario in Italia* [1969] (pp. 377-469). Milano: Bruno Mondadori.
- Gozzano, G. (1917). *I Colloqui* [1911]. Milano: Fratelli Treves.
- Gracián, B. (1642). *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Madrid: Por Iuan Sanchez.
- Gracián, B. (1986). *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* [1648]. Traduzione italiana di Giulia Poggi. Palermo: Aesthetica.
- Grasso, S. (inedito). *Di pizzo rosa, per favore*. In Archivio Silvana Grasso (ASG): PR, ff. 13-14.
- Grasso, S. (1997). *L'albero di Giuda*. Torino: Einaudi.
- Grasso, S. (2018). *La domenica vestivi di rosso*. Venezia: Marsilio.
- Grasso, S. (2019). *Me pudet. Poesie 1994-2017*. Edizione critica a cura di Gandolfo Cascio. Pisa: Edizioni ETS.
- Grasso, S. (2007). *Pazza è la luna*. Torino: Einaudi.
- Gruppi, L. (1972). *Il concetto di egemonia in Gramsci*. Roma: Editori Riuniti – Istituto Gramsci.
- Montale, E. (1975). È ancora possibile la poesia? Discorso di Eugenio Montale in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura. Recuperato da: <http://www.sulromanzo.it/blog/1-eccezionale-discorso-di-montale-al-premio-nobel> [Data di consultazione: 11/06/2019].
- Montale, E. (1984). *Tutte le poesie*. G. Zampa (a cura di). Milano: Mondadori.
- Palazzeschi, A. (1910). *L'incendiario*. Milano: Società Anonima Poligrafia Italiana.
- Pasolini, P. P. (2008). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. W. Siti e S. De Laude (a cura di). Milano: Mondadori.

- Petrucci, A. (2000). Escrituras marginales y escribientes subalternos. *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7, pp. 67-75.
- Petrucci, A. (2017). *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*. Roma: Carocci.
- Ripellino, A. M. (1991). *Praga magica* [1973]. Torino: Einaudi.
- Snyder, J. R. (2005). *L'estetica del Barocco*. Bologna: Il Mulino.
- Tesauro, E. (1663). *Il cannocchiale aristotelico*. Venetia: Paolo Baglioni.
- Wilde, O. (2008). *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Project Gutenberg Ebook. Recuperato da: <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm> [Data di consultazione: 29/09/2019].
- Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Monaco di Baviera: Bruckmann.

**INSOLITE E IGNOTE:
LAUDOMIA BONANNI E *L'ADULTERA*
UNUSUAL AND UNKNOWN:
LAUDOMIA BONANNI AND *L'ADULTERA***

Antonio R. DANIELE

Università degli Studi di Foggia

RIASSUNTO

Qualche lustro fa la scrittrice Sandra Petrigani, riflettendo sull'opera e sul ruolo ricoperto da Laudomia Bonanni, scrisse: "Prima o poi qualche editore dovrà prendersi la briga di riscoprirla. O forse si dovrebbe dire: di scoprirla". Eppure per un certo periodo di tempo – tra i primi anni Sessanta e i primi Settanta – pareva che Laudomia Bonanni, scrittrice abruzzese che aveva cominciato a pubblicare già dai primi anni Trenta e che suscitò subito dopo la guerra le attenzioni di Montale e di altri nomi della critica nobile, potesse entrare nel novero delle miglior scrittrici italiane: *L'imputata* (1960) l'aveva sottratta al rischio di saperla capace e brillante solo sulla distanza della narrativa breve, dove in effetti fino ad allora si era misurata con risultati pregevoli. Sta di fatto che, complici luttuosi eventi familiari che alterarono un animo insicuro, la sua produzione rallentò e la sua figura presso la critica ne risentì pressoché definitivamente.

L'auspicio di Sandra Petrigani è tanto più legittimo quanto l'opera di Bonanni è degna di essere riconsiderata; e, in particolare, talune prove narrative dotate di una certa profondità: *L'adultera* (1964), ad esempio, venuto dopo il successo dell'*Imputata* e sul punto di suggellare un talento riconosciuto da molti, finì nella selezione del "Campiello" ma, tutto sommato, segnò l'ultimo sussulto di popolarità per la scrittrice. Eppure *L'adultera* è un libro narratologicamente più efficace, fatto di una "scrittura già avviata all'analisi, già capace di notazioni psicologiche, e soprattutto illimpidita nel lessico, distesa e fluida nell'impianto sintattico" (*La Nuova Antologia*, 1965: 135) che ci invita oggi a proporre un

riesame di Laudomia Bonanni nel panorama della letteratura o, almeno, di un certo frangente della narrativa italiana.

Parole chiave: extra-canone, adulterio, boom economico, famiglia, viaggio, Laudomia Bonanni, *L'adultera*.

ABSTRACT

A few years ago the writer Sandra Petrignani, reflecting on the work and role played by Laudomia Bonanni, wrote: “Prima o poi qualche editore dovrà prendersi la briga di riscoprirla. O forse si dovrebbe dire: di scoprirla”. In fact, for a while – between the early Sixties and the early Seventies – it seemed Laudomia Bonanni could legitimately aspire to enter the ranks of the best Italian writers: the Abruzzese writer had started to publish since the early Thirties and was immediately noticed by Montale and others. Indeed, the novel *L'imputata* (1960) proved she was able to write more than short stories, a genre she had written with good results. Family mournings altered an insecure soul: the literary production slowed down and her figure lost the critics' favour.

Sandra Petrignani's wish is all the more legitimate as Bonanni's work is worthy being reconsidered. *L'adultera* (1964), for example, which sealed a talent recognized by many, ended up in the “Campiello” prize shortlist, but it marked the last leap in popularity for the writer. Yet *L'adultera* is a narratologically more effective book, made of “una scrittura già avviata all'analisi, già capace di notazioni psicologiche, e soprattutto illimpidita nel lessico, distesa e fluida nell'impianto sintattico” (*La Nuova Antologia*, 1964: 135) which invites us today to propose a review of Laudomia Bonanni in the panorama of literature or, at least, of a certain juncture in Italian fiction.

Keywords: exocanonical, adultery, economic boom, family, travel, Laudomia Bonanni, *L'adultera*.

1. LAUDOMIA BONANNI DAL RACCONTO AL ROMANZO

Considerato sul piano strettamente denotativo, questo romanzo non ha niente di speciale: è la storia di una donna che, avvilita dalla vita coniugale, ha periodici incontri con un amante. È una donna volubile che finisce per annoiarsi anche della sua

tresca e si rassegna a dover rimettere le cose a posto. Ma muore per accidente proprio prima di riuscirci.

È questa la concisa sinossi dell'*Adultera*, romanzo di Laudomia Bonanni, che apparve per i tipi di Bompiani nel 1964, dopo essere uscito quasi tutto a colpi di elzeviro sul *Giornale d'Italia* (Giustizieri, 2014: 145) ed essere ripubblicato da Elliot nel 2016. E, da sola, questa materia ebbe la forza di turbare un poco la critica di quegli anni. Eppure da un lustro buono la prosa italiana aveva imboccato la strada della voluttà pruriginosa connessa alla nuova società economica: dopo le ebbrezze sensuali di Nabokov (Caponi, 2009), in Italia, nel giro di quattro anni, Moravia aveva raccontato il turbine d'amore di un pittore disposto a regalare denaro per una giovane donna (Bazzocchi, 2005: 34-58; Turchetta, 2009: 71-85; Casini, 2016: 110-129); Buzzati aveva messo un rispettabile e ricco borghese della Milano industriale nelle braccia di una squillo poco più che adolescente (Schneider, 1969: 292-299); Landolfi aveva pubblicato *Un amore del nostro tempo* (Baldacci, 1965: 3), riaprendo il versante dell'incesto (Macrì, 1990: 54-66 *passim*), ma in termini differenti rispetto alle tare socio-familiari di ascendenza pirandelliana e prima ancora vergana (Greco, 1984; Zangrilli, 1995: 50 ss.) e, in fondo, anche rispetto al più illustre dei precedenti fin allora apparsi, ossia il Pavese di *Paesi tuoi*: con esiti estetici assai discutibili, Landolfi aveva proposto un dramma privato tardo decadente.

Tuttavia, nel quadro culturale italiano di quel tempo, all'indomani – di fatto – del Concilio Vaticano II, era ancora insolito che certi fattori narratologici venissero trattati da una scrittrice, soprattutto se le rovine familiari coinvolgevano donne affrancate dal denaro del marito (Bocelli, 1961: 238-248; Ginsborg, 1998; Hallamore Cesar, 1996: 248-260; Banti, 1953: 89-93). Ma erano anche i tempi nei quali i barbagli del movimento femminista si facevano più lucenti (Calabrò, Grasso, 2004). Ad ogni modo, Laudomia Bonanni – maestra elementare abruzzese che oggi popola la schiera delle penne ignorate non solo dal canone ma anche da quasi tutta la critica (Sapegno, 1963: 464 n; Manacorda, 1967: 329; Nocentini, Ramat, Bonifazi, Bronzi, Luti, Guerrieri, 2000: 59; Bronzi, 2007: 73) – all'epoca non era un nome sconosciuto alle lettere italiane e, anzi, aveva suscitato

l'attenzione e il plauso di Montale già dalla fine degli anni Quaranta (Lombardi, 1985: 417-428) quando pubblicò le novelle del *Fosso* (Bellonci, 1949: 3; Picchi, 1949; De Robertis, 1949: 6), vincitrici nel 1948 del premio come miglior opera prima presso il salotto dei coniugi Bellonci (curiosamente, Montale quella volta scrisse che fu premiata da “certi «Amici della Domenica»” di cui non ho alcuna diretta informazione”). Il poeta ligure ne rilevò la tendenza ad attecchire a un realismo di matrice joyciana che “non sempre ha il coraggio di tagliar corto con quella troppo vera «verità» di certa nostra letteratura regionale” (Montale, 1949: 3).

A dire il vero, scorrendo tra le righe dell'articolo montaliano, si può scorgere la prospettiva più autentica dalla quale egli ha letto Bonanni: ella non è – insinua Montale – che una brava interprete delle *short stories* (Costa, 2019: 17), ossia di quel genere fissato da “Cecov, Hardy, Thomas Mann [...], Hemingway e tanti altri [...], particolarmente gradito ai lettori dei grandi *magazines* illustrati” (Montale, 1949: 3). Insomma, lodevole letteratura di consumo: è questo il verdetto. Ma in chiusura il poeta stesso pronostica un futuro di rilievo alla scrittrice, non prima di aver sferrato una cordiale stilettata all'indirizzo di qualche collega: “non toscana, Laudomia Bonanni ha il difetto di certi scrittori toscani recenti: fa sentire troppo la cavata dello strumento, non si nasconde abbastanza” (Montale, 1949: 3).

Ebbene, mentre trova il modo di biasimare anche il recentissimo Malaparte della *Pelle* e il Pratolini di *Cronache di poveri amanti* e *Cronaca familiare* e – perché no? – il Palazzeschi dei *Fratelli Cuccoli*, Montale tutto sommato coglie nel segno, perché dopo i racconti del *Fosso* – che non furono certo il suo esordio: la scrittrice pubblicava già da una ventina d'anni (Giustizieri, 2014: 21-33) – Laudomia Bonanni approda ai primi anni Sessanta al romanzo dalle tinte forti: *L'imputata* e *L'adultera*. Una donna che scrive di donne rovinate. Il primo è il suo romanzo più noto, quello col quale il nome della sua autrice deflagrò nella volta della narrativa (Bevilacqua, 1960: 3; Betocchi, 1960: 7): un neonato abbandonato dopo il parto e morto; un ragazzo che si sente una ragazza; un bambino trascurato da una mamma persa dietro ad amorazzi: donne e femmine alle quali una scrittrice toglie il velo del disagio privato e del disastro sociale. Olga Lombardi scrisse che questa prova narrativa “è una veemente protesta documentata sugli

effetti soprattutto morali della guerra, ed ha l'impersonalità di una *tranche* crudele; ma è al tempo stesso colmo di una pietà che si rivela nella minuziosità di certi ritratti, nella resa puntigliosa di tutta la realtà visibile” (Lombardi, 1965: 28). Si intende, tuttavia, offrire questo intervento a un romanzo, come detto, più facile dal punto di vista referenziale, della storia. Ma molto più difficile quanto a elocuzione.

2. UNA VICENDA DAI POSTULATI GIRARDIANI: UNA DONNA TRA IL “DESIDERIO” E IL “REPRESSO”

L'adultera è un romanzo che si tiene insieme solo alla fine. È una di quelle costruzioni narrative nelle quali l'ultima pagina – ma vorrei dire l'ultima riga – lumeggia le tante parti umbratili del testo (Esposito, 2010: 24-60 *passim*). Pare scritto male, ma si tratta di un'esca con la quale Laudomia Bonanni conduce il lettore nel vicolo della vergogna. Comincia con un falso *flashforward*: la donna si fa il bagno in una vasca; è quella di casa sua (Bonanni, 2016: 7). Ma lei alla fine morrà scivolando e affogando nella vasca da bagno della casa dell'adulterio (Bonanni, 2016: 116). È una prolessi dal sapore cinematografico che si ripeterà poco più avanti, acquattata e sorniona tra le righe, quando marito e moglie si salutano alla stazione e lei dal finestrino del treno gli chiede se abbia chiuso il gas (Bonanni, 2016: 20), quel gas che la stordirà facendola cascare mortalmente nella vasca (Bonanni, 2016: 121). Bonanni ci dà un assaggio del criterio con cui è stata montata la storia. Il verbo non è casuale, poiché *L'adultera* è un montaggio; è un complicato assemblaggio di scene, talora un po' macchinoso e oscuro. Ma era necessario, perché Linda è una donna difficile, modellata sul nuovo *milieu* urbano dell'economia lombarda, quello raccontato da Eriprando Visconti in *Una storia milanese* (Daniele, 2014: 351-368; 351-352), dove una ragazza ha un figlio da una relazione occasionale e lo abortisce senza conseguenze morali; o quella illustrata da Bianciardi prima (Corrias, 2011) e da Lizzani poi (Crisman, Lizzani, 1964) nella *Vita agra* (Manzoli, 2008: 193-205), affresco opprimente di una Milano devastata dai soldi e dal commercio. Ma *L'adultera* risente anche di una certa, nuova maniera di fare prosa ai primi anni Sessanta, quando le tensioni della lirica e della narrativa cercano un complicato

compromesso fra gli ultimi sussulti del Neorealismo e le eccitazioni della Neoavanguardia. A questo proposito ha scritto Olga Lombardi:

Laudomia Bonanni ha detto di se stessa: “Fin dove arriva la mia memoria ho sempre scritto. Scrivevo da bambina. Scrivevo, a quattordici anni, sul rovescio dei bollettari, in un ufficio in cui stetti nei mesi delle vacanze. A diciassette, maestra con le trecce sulle spalle, in cima a una montagna, scrivevo su un banco di scuola dopo l’uscita dei bambini”. Da questa preistoria si delinea una vocazione appassionata e tenace e una sensibilità istintiva verso i suggerimenti della realtà, che sono l’elemento caratterizzante della narrativa della Bonanni e del suo particolare rapporto con la tradizione regionale verista e con il neorealismo (1985: 417).

Si riporta questo passo anche per rilevare il nesso non de tutto giustificato fra l’attitudine di Bonanni alla scrittura anche nelle circostanze più disagiati e l’adesione di questa al dettato neorealista. Così, se il primissimo segmento di questo romanzo resta piantato nel terreno del resoconto fedele e abbastanza lineare della vicenda di una coppia che prepara la vigilia di una partenza girando per Milano, dal quinto capitolo comincia una lunga acrobazia testuale e tematica nella quale il torpore allucinato del viaggio riscrive tutta una vita. La stessa Olga Lombardi asserì che “l’uniformità del discorso libero indiretto sarà sempre il tessuto della scrittura della Bonanni” (Lombardi, 1985: 418). Anche in questo caso non è del tutto chiaro se ella intendesse estendere questo presunto stile di scrittura anche a una pratica che in *L’adultera* appare più complessa e contaminata da *rêverie* oniriche.

Questa infedele è spaiata. Lo è nella confezione morale che le ha preparato la sua autrice, la quale per un verso ce la restituisce smaniosa e smorfiosa, per l’altro stanca, avvilita e, tutto sommato un poco repressa. Un’adultera oramai quasi per abitudine, dunque rovinata. E ci pare, leggendo, che questa rovina non venga dal tradimento ma dal rimorso, quell’incipiente sentimento di nausea che la pervade sul treno città dopo città.

È nota la cosiddetta “teoria mimetica” con la quale René Girard ha spiegato molti casi di adulterio passati in letteratura

(Girard, Benvenuto, Meloni, 2004: 34-37; Mele, 2006: 43-82; Casini, 2004: 291-318) e soprattutto nel romanzo borghese moderno (Antonello, Fornari, 2009; Burzio, 1994: 41-68; 1988: 133-136; Casini, 2006: 129-157): si desidera un oggetto d'amore non per naturale impulso alla conquista sentimentale, ma per imitazione di un modello che, al tempo stesso, è un rivale. "Il rivale, insomma – ha notato a questo proposito Sergio Zatti – colui che a un tempo ci dice cosa dobbiamo desiderare e però minaccia di sottrarcelo" (Zatti e Brugnolo, 2016: 229-258: 233). È questa dinamica che, di fatto, corrobora l'adulterio. Ma Linda, commessa viaggiatrice della Milano imbambolata che ha una tresca tra Roma e Napoli, non è o non è più quell'amante svergognata che le premesse del libro lasciano credere.

Al di là dei più importanti snodi narrativi della storia e restando un poco ancorati agli effetti fenomenici e fattuali di essa. E non si adopera a caso questa coppia di termini. Ha scritto Inìsero Cremaschi: "la Bonanni, per bulinare questa figura, ritrova lo scatto lessicale de *L'imputata* ma lo rende ancora più inventivo e appuntito; le innovazioni sintattiche brulicano dentro un saldo tessuto composto essenzialmente da una successione di veloci «fenomeni», uno dietro l'altro, a lampi di temporale secco" (Cremaschi, 1964: 3). Diremo che la Linda di questo romanzo – accolta dalla critica come una donna che distrusse il mito letterario dell'adultera (Giannessi, 1964: 3; Cattoretti, 1964: 9) – rientra prima di tutto nello schema binario del "desiderio" e del "represso" illustrato da Girard. Ella ha potuto operare questo svilimento di un fondamento del bovarismo europeo non tanto perché ha un contegno disinvolto, quanto perché al momento culmine matura un sentimento di torpore dinanzi alla sua medesima condizione di coniuge infedele. Linda per la verità possiede un bagaglio morale vigile ("c'è un episodio che è il più intenso di tutto il libro: lo scabroso incontro, in treno, con la sudicia figura del ladro esibizionista. Linda freme di disgusto, si sente, come non mai, donna *perbene*, eppure rinuncia a sporgere denuncia per paura che venga alla luce la storia del suo convegno clandestino", Baldacci, 1964: 27): durante il viaggio in treno viene molestata e derubata. Certo, sin dalle prime parole del V capitolo Laudomia Bonanni fa in modo che il lettore la percepisca come una provocatrice impenitente ("fu costretta a mettersi al finestrino, tra le gambe di

due uomini”, Bonanni, 2016: 19); ce la restituisce nei panni della donna che istiga con la sua sola presenza, che agita il demone del sesso ad ogni movenza. Ma quanta fermezza nel provare a smascherare il ladro! E le ripugna un poco rendersi conto che accanto a lei, e a causa sua, l’uomo aveva cercato di dare sfogo esplicito alle proprie prurigini. Più che altro è l’audacia designativa della scrittrice a condurre il romanzo oltre la soglia del consueto per la letteratura di genere di quel tempo ma, quanto alla riuscita semiologica, Linda è una donna vinta dal suo errore. Errore amplificato – perché no, anche come spettro di significato – da questo viaggio conturbante che accende pensieri e ricordi (Cattoretti, 1964), che come la pellicola accelerata di un film proietta nella mente della donna tutta una vita. È qui che Linda si fa cosciente di un marito impalpabile, dalla presenza di spirito inconsistente. È sul treno che la porta ancora una volta dall’amante che si rende conto di quanto sia sempre tutto molto facile: a Linda – avrebbe detto Girard – manca la figura rivale, perché

la rivalità non è frutto di una convergenza accidentale dei due desideri sullo stesso oggetto. Il soggetto desidera l’oggetto perché lo desidera il rivale stesso. [...] Anche se solo in parte, quest’animale mancante e perciò mimetico, quest’animale mimetico e perciò desiderante, si avvicina all’essere non finito gehleniano, desiderante e perciò mimetico, condannato al desiderio non-terminabile di (cor)rispondere a un bisogno-di-far-qualcosa che è vuoto d’oggetto (Girard, 1980: 204);

nell’inerzia del marito si coglie questo vuoto: ella non ha bisogno di combattere nessuna battaglia se non, ora, col proprio senso di noia. È la “menzogna romantica”, come dal noto saggio del filosofo francese (Girard, 1965); è lo svelamento di una terribile verità: che l’adulterio è stato esposto al suo rischio maggiore, di essere diventato orrendamente comodo sul piano morale:

Linda non è soggetto da psicanalisi, è chiara a sé medesima, vede la natura i luoghi e le cose sotto l’influsso erotico, non la gente, sì che non si riesce nemmeno a concepire una partecipazione profonda all’infelicità altrui. Pratica il piccolo adulterio del proprio ambiente, senza scrupoli e del resto senza rischi” (Gigli, 1964: 3).

Ora basta solo qualche “accortezza tecnica”. Ma Linda finisce per essere repressa da un meccanismo non più stimolante e abbassa la guardia della prontezza e della prudenza: la derubano perché è distratta dall’uggia, dal bilancio di una vita forse spesa male. E ora gli eventi le danno un primo castigo perché il furto dei soldi che il marito le aveva dato per il viaggio potrebbe portare tutto alla luce: è il prezzo del peccato.

3. RESTARE AL DI QUA DELL'ERRORE: *L'ADULTERA* È UN ROMANZO “CATTOLICO”?

Alcuni recensori, e fra questi Carlo Bo, rilevarono l’uso spigliato nel romanzo della dimensione-tempo. Bonanni era ricorsa a frequenti fasi di flusso di coscienza oppure a sobbalzi temporali per far trarre a Linda un resoconto sulle proprie cose (“intanto l’idea di «tempo» è sottoposta a continue e violente contraddizioni e deviazioni, eppure per il ritratto della Bonanni sembrerebbe che abbia avuto partita vinta il desiderio di restare fedeli alla misura di una figura di donna”, Bo, 1964: 9). Per tutto il romanzo, poi, la voce del narratore si sdoppia e ora è quella della scrittrice ora dell’adultera stessa, senza che si possa percepire il passaggio da una all’altra, da una parola all’altra: “fumò senza gusto, seduta sullo sgabello [...] che diavolo mi succede? L’euforia della sera prima [...]. Devo raccontarglielo? Decise di no” (Bonanni, 2016: 88). Laudomia Bonanni non lavora sui caratteri tipografici utili alla comunicazione scritta: la stesura è continua, è una emissione plurifocale di parole che può essere intesa, a questo punto, anche come una terapia che la donna ha prescritto a se stessa per risalire all’origine della sua natura. Bonanni non rimesta fino in fondo nel torbido della sua creatura e ne fa affiorare timidamente la colpa; sgratola la narrazione sull’adulterio non solo perché è lei, donna, a scriverne, ma anche perché conduce i fatti verso una direzione fatale: un castigo storico, proprio perché avviene come imposto da forze oscure, inesplicabili.

“Solo quando vide Norman lungo il marciapiede, s’accorse di non aver pensato a lui nemmeno una volta” (Bonanni, 2016: 95). Non è un buon segno per un’adultera che un incidente in treno, per quanto sgradevole, influisca sul desiderio di continuare a infrangere la regola del buon matrimonio. La donna di Laudomia

Bonanni ci pare, infine, mentalmente più costumata del previsto e di quanto sia sembrata ai lettori dell'epoca, anche a quelli criticamente più attrezzati: ha sì impulsi carnali a volte incontenibili, basta poco perché senta scuotere il sangue, ma tutto questo pare più l'effetto di un compiacimento profondamente narciso che di una autentica vocazione immorale; più il risultato della memoria di prodezze destinate a non più ripetersi che la promessa di nuove. D'altra parte, in tutto il romanzo non si registra un solo amplesso se non quelli ricordati dalla donna, quasi fossero un *autodafé* del suo passato; d'altra parte Bonanni stessa da questo momento voterà la propria scrittura a temi assai problematici. Dopo *L'adultera* l'inchiostro della sua penna si seccherà un poco e bisognerà aspettare dieci anni prima di rivederla in libreria, ma non inganni la pubblicazione nel 1968 per Bompiani di *Palma e le sorelle*: si trattò “della raccolta in un unico volume ed in una moderna veste editoriale, delle due precedenti opere, *Il fosso* e *Palma e le sorelle*” (Giustizieri, 2014: 185). Bonanni pubblicò solo nel 1974 il suo nuovo libro (*Vietato ai minori*).

Soprattutto, si dovrà prendere atto di un mutamento di prospettiva decisivo che può, forse, anche imporre un ripensamento di questi lavori, del significato stesso dell'adulterio nelle mani di questa scrittrice abruzzese, del senso intimo delle infrazioni che molta parte hanno avuto anche in un romanzo come *L'imputata*, dove ragazzini e bimbi potevano sembrare solo il nero contorno urbano necessario a una vicenda fondata sulle violazioni morali. Dopo *L'adultera*, e soprattutto con libri come *Vietato ai minori* e *Città del tabacco*, le clausole etiche sui giovanissimi si faranno più serrate (s.a., 1975: 3) e occuperanno tutti gli sforzi letterari di Laudomia Bonanni, la maestra elementare di un tempo a cui la sorte degli immaturi stava a cuore più di ogni cosa. Ma si era percepito qualcosa già dal romanzo del '64: Linda ha Nina, una figlia della quale ogni tanto parla (Grillandi, 1964: 3). Il romanzo apre e chiude con un paio di considerazioni importanti. Una alla vigilia del viaggio:

Si trovavano, a quarant'anni, sposati, un impiegatuccio e una quasi commessa viaggiatrice. Meno male che ha la bambina, ne fu contenta. Le femmine da piccole sono del padre, lei avrebbe avuto tutto il tempo di occuparsene dopo (Bonanni, 2016: 20).

La seconda prima del tragico finale:

Una camera in più per la figlia [...]. Nina coi suoi occhiali diventerà impiegata o maestra, se imbellisce segretaria d'azienda, farà il weekend come le altre ragazze portandosi nella borsetta i preservativi. E noi diventiamo la generazione sorpassata, cioè romantica (Bonanni, 2016: 111).

Linda si dimette da adultera: ha una figlia in ragione della quale, infine, vuole tenersi quel marito inutile. Prevalgono le ragioni sociali della famiglia. Ben lontano dal ritrarre una sommossa culturale, questo fu addirittura un romanzo *cattolico* in forza di una litote morale, per negazione – cioè – dell'opzione contraria: la repressione di cui abbiamo dato conto ha vinto su tutto per non aver saputo essere corrotti fino alla fine. Bonanni ci restituisce non una Linda pentita, ma al massimo avvilita; e questa soluzione retorica e contenutistica è sintomatica (Zatti e Brugnolo, 2016: 243-244). D'altra parte lo ha detto lei stessa: tenersi dentro la “menzogna romantica” di rapporti irrecuperabili ma ammessi, in fin dei conti è meglio. Serve a salvare una figlia sulla quale bisognerà vigilare: la paura, e non certo l'auspicio, che possa gestire la propria attività sessuale da emancipata è l'ultima attestazione di un romanzo che gira intorno allo scandalo per abortirlo.

Carlo Bo lo aveva presentato ai lettori del *Corriere* in una terna di romanzi “al femminile” usciti nella primavera del 1964, insieme con *La penombra che abbiamo attraversato* di Lalla Romano e *La ragazza di nome Giulio* di Milena Milani. Ne aveva scritto come di prove narrative tutte giocate sulla memoria e sul sesso. Il romanzo di Bonanni gli parve però – almeno questo si intuisce dalle sue parole – il meno brillante, poiché mentre il libro di Romano (il migliore secondo Bo) sperimenta la funzione della memoria sui fatti narrati e quello di Milani giunge alle esasperazioni dell'carne, Bonanni si perde rincorrendo “modelli che non sono davvero congeniali e alla natura e alla formazione” della narratrice (Bo, 1964). Quella di Bo è, per la verità, una disamina un po' sbrigativa e “cutanea”, ma qualcosa dice e conferma la “misura mediana” di questa “scatola narrativa” che ne fa, appunto, un romanzo “cattolico” nel suo significato

deteriore, cioè sul piano di certe concrezioni sociali e culturali. Linda è finita come peggio non poteva, ingannata dalla morale sociale: sul più bello, ovvero quando aveva la possibilità di portare alle estreme conseguenze la propria ambizione al peccato, di cedere del tutto al “desiderio”, si è fermata restando intrappolata nel “represso”, secondo i due predicati girardiani. Quella morte improvvisa non fu che la forma estetica con la quale Laudomia Bonanni ha consacrato questo “aborto morale”. Cadendo nel fondo dell’errore, la sua donna avrebbe potuto davvero riconoscerlo; restando assicurata a una opzione morale costruita dalla società, è annegata nella repressione proprio come annegherà nell’acqua della vasca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonello, P. e Fornari, G. (2009). *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*. Milano: Transeuropa.
- Baldacci, L. (9 agosto 1964). Storie di mogli infedeli. *Epoca*.
- Baldacci, L. (3 luglio 1965). Tommaso Landolfi (rec. a *Un amore del nostro tempo*). *Giornale del mattino*.
- Banti, A. (1953). Responsabilità della donna intellettuale. *Le donne e la cultura*. s.l.: Edizioni Noi donne.
- Bazzocchi, M. A. (2005). Corpi che non parlano: Alberto Moravia. In M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Bellonci, G. (1 novembre 1949). “Il fosso” di Laudomia Bonanni. *Il Giornale d’Italia*.
- Betocchi, C. (15 dicembre 1960). L’imputata. *Persona*.
- Bevilacqua, A. (13 marzo 1960). Un dramma del dopoguerra. *La Fiera letteraria*.
- Bo, C. (21 giugno 1964). Tre libri di donne. *Corriere della Sera*.
- Bocelli, A. (1961). La narrativa italiana. *Almanacco letterario Bompiani 1962* (pp. 238-248). Milano: Bompiani.
- Bonanni, L. (1964). *L’adultera*. Milano: Bompiani.
- Bonanni, L. (2016). *L’adultera*. Roma: Elliot.
- Bronzi, L. (2007). *Letteratura italiana. Poesia e narrativa dal secondo Novecento ad oggi*. Foggia: Bastogi.
- Burzio, P. (1988). René Girard. Dostoevskij dal doppio all’unità. *Rivista di Estetica*, 28(29).

- Burzio, P. (1994). Mito, tragedia, romanzo in René Girard. *Rivista di Estetica*, 33(43).
- Calabrò, A. R. e Grasso, L. (2004). *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*. Milano: Franco Angeli.
- Caponi, P. (2009). *Bambole di carne. Lolita prima e dopo il romanzo*. Pisa: ETS.
- Casini, F. (2004). La polemica girardiana sulla vittima romantica e la verità "romanzesca" dei "Misérables". *Nuova corrente*, 51(134).
- Casini, F. (2006). La ricezione del pensiero di René Girard in Italia dagli anni Sessanta ad oggi. *Nuova corrente*, 53(137).
- Casini, S. (2016). Brasile 1960: Gli anni della svolta per Alberto Moravia. *Revista De Italianística*, (31).
- Cattoretti, L. M. (luglio 1964). L'adultera. *Lecture*, 19(7).
- Corrias, P. (2011). *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*. Milano: Feltrinelli.
- Costa, S. (2019). Tra erranza e inquietudini identitarie: il racconto italiano del Novecento. *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*. L. Boi, F. D'Intino e G. V. Distefano (a cura di), *Between*, IX.
- Cremaschi, I. (19-20 agosto 1964). Da una donna "libera" gli incubi dell'epoca. *Corriere d'informazione*.
- Crisman, N. e Lizzani, C. (1964). *La vita agra*. Italia [Película cinematografica].
- Daniele, A. R. (2014). Italiani e lavoro: il cinema di Ermanno Olmi negli anni del "Boom". *Annali d'italianistica (From "Otium" and "Occupatio" to Work and Labor in Italian Culture)*, 32.
- De Robertis, G. (17-24 dicembre 1949). Ci troviamo di fronte a una scrittrice di certo impegno. *Tempo*.
- Esposito, V. (2010). *L'altro Novecento. Rassegna di studi critici sulla Letteratura Italiana*. Foggia: Bastogi.
- Giannessi, F. (10 giugno 1964). L'adultera. *La Stampa*.
- Gigli, L. (16 settembre 1964). Lungo viaggio attraverso i sensi e le aridità. *Gazzetta del Popolo*.
- Ginsborg, P. (1998). *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, stato*. Torino: Einaudi.

- Girard, R. (1965). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani.
- Girard, R. (1980). *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Girard, R.; Benvenuto S. e Meloni, M. (2004). Una teoria mimetica del desiderio. Conversazione con René Girard di Sergio Benvenuto e Maurizio Meloni. *Lettera internazionale*, 82(4).
- Giustizieri, G. (2014). *Laudomia Bonanni tra memoria e futuro*. Lanciano: Carrabba.
- Greco, L. (1984). *Dubbiosi disiri. Famiglia ed amori proibiti nella narrativa italiana fra '800 e '900*. Pisa: Giardini.
- Grillandi, M. (10 luglio 1964). Per il rilancio di una scrittrice. *Il Popolo*.
- Hallamore Cesar, A. (1996). Post-War Italian Narrative. An Alternative Account. In D. Forgacs e R. Lumley, *Italian cultural studies. An introduction* (pp. 248-260). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Lombardi, O. (luglio-ottobre 1965). Caratteri e significati del nostro romanzo nelle crisi del Novecento. *Letteratura*, pp. 76-77.
- Lombardi, O. (1985). Ritratti critici di contemporanei. Laudomia Bonanni. *Belfagor*, 40(4), pp. 417-428.
- Macrì, O. (1990). *Tommaso Landolfi. Narratore, poeta, critico, artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.
- Manacorda, G. (1967). *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma: Editori Riuniti.
- Manzoli, G. (giugno 2008). La commedia agra. Note su Luciano Bianciardi e il cinema. *Studi novecenteschi*, 35(75).
- Mele, S. (2006). Letteratura senza menzogna e riduzionismo dell'interpretazione secondo René Girard. *Nuova corrente*, 56(137).
- Montale, E. (6-7 dicembre 1949). Aggredisce mostri la ragazza di L'Aquila. *Corriere d'informazione*.
- Nocentini, G.; Ramat, S.; Bonifazi, N.; Bronzi, L.; Luti, G. e Guerrieri, S. (2000). *Storia della letteratura italiana del XX secolo*. Helicon: Arezzo.
- Picchi, M. (6 novembre 1949). Una scrittrice ha saltato il fosso. *La Fiera letteraria*.
- s.a. (10 gennaio 1975). In vetrina. Intolleranza per la letteratura. *La Stampa*.

- Sapegno, N. (1963). *Compendio di storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia.
- Schneider, M. (1969) Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's *Un amore*. *Italica*, 46(3).
- Turchetta, G. (2009). Cecilia, ossia la realtà. Il mistero della donna in *La noia* di Alberto Moravia. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LXII(2).
- Zangrilli, F. (1995). *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*. Fiesole: Cadmo.
- Zatti, S. e Brugnolo, S. (2016). Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando. In S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti e E. Zinato, *La scrittura e il mondo*. Roma: Carocci.

A QUATTRO MANI:
LA COAUTORIALITÀ NELLE AUTOBIOGRAFIE
DELLE LETTERATURE MINORI
A QUATTRO MANI: COWRITING
IN MINOR LITERARY AUTOBIOGRAPHIES

Caterina DURACCIO
Universidad de Sevilla

RIASSUNTO

Nelle sue diverse fasi, la letteratura italiana della migrazione si caratterizza per la quasi costante presenza di un coautore o una coautrice italiana che accompagna il nome dell'autrice straniera. Il nativo italiano aveva lo scopo di fungere principalmente da filtro linguistico e culturale, facilitando la fruibilità del testo nel mercato editoriale. È il caso dei testi di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, *Princesa* (1994) e della collaborazione, a tratti complessa, tra Nasser Chohra e Alessandra Atti di Sarro in *Volevo diventare bianca* (1993). Una combinazione analoga si verifica, con alcune importanti varianti, nel testo autobiografico di Carmelo Cosma-La Tarantina e Gabriella Romano, *La Tarantina e la sua dolce vita. Racconto autobiografico di un femminiello napoletano*. Ancora una volta, la collaborazione virtuosa tra le due autrici si dimostra uno strumento funzionale e necessario per uscire dalla condizione invisibile della subalternità. I racconti autobiografici analizzati diventano la cassa di risonanza dei collettivi minori, grandi protagonisti di storie di vita plurali e corali.

Parole chiave: autobiografia, scrittura a quattro mani, letteratura della migrazione, letteratura LGBTQI.

ABSTRACT

During its different phases, Italian literature on migration has been marked by the constant presence of an Italian co-author who follows the foreign author's name. The Italian native aimed to be a linguistic and cultural filter, making the text's accessibility easier in the publishing market. That's the case of some novels by

Fernanda Farias of Albuquerque and Maurizio Jannelli, *Princesa* (1994) and the cooperation between Nasser Chora and Alessandra Atti from Sarro in the novel *Volevo diventare bianca* (1993). A similar combination occurs, with some important differences, in the autobiographic novel of Carmelo Cosma-La Tarantina e Gabriella Romano, *La Tarantina e la sua dolce vita. Racconto autobiografico di un femminiello napoletano*. Once again, the positive collaboration between the two authors shows how to emancipate themselves from the invisible condition of subordination. Autobiographic novels talk to minorities, great characters of plural and choral life stories.

Keywords: autobiography, cowriting, migration literature, LGBTQI literature.

1. LETTERATURE MINORI E UN NUOVO CANONE

Lo scenario letterario mondiale è stato a lungo definito attraverso testi che rispondono a precisi criteri di selezione e, di conseguenza, esclude tutti quelli che non si inseriscono nei modelli proposti. Le cosiddette letterature minori si muovono in un contesto che questiona l'idea di un patrimonio letterario unico che appartiene esclusivamente alle classi dominanti, e mette in discussione quelli che la storiografia tradizionale identifica come i testi vincitori. Il modello proposto a difesa della parte egemone della società è portato avanti da Bloom (2017) nel suo *Il Canone Occidentale* dove propone una lista di autori che, a suo avviso, entrano a pieno diritto nella costruzione di un canone ideale composto per maggioranza da autori europei. Abilità creativa, maturazione linguistica e realizzazione di personaggi esemplari sono alcune delle caratteristiche che deve avere un libro per essere definito *un grande classico* e, prima fra tutte, la capacità di resistere allo scorrere del tempo e di entrare a far parte della memoria collettiva:

Il Canone – se lo consideriamo come il rapporto di un singolo lettore e scrittore con ciò che si è conservato di quanto è stato scritto, e se dimentichiamo il Canone come elenco di libri per le materie obbligatorie – andrà a coincidere con l'Arte letteraria

della memoria, e non con l'accezione religiosa del termine. La Memoria è sempre un'arte quando opera autonomamente (Bloom, 2017: 23).

Il Canone è anche il campo dove si gioca la partita della sopravvivenza dei testi, in lotta fra di loro per entrare a far parte dei grandi pilastri della letteratura occidentale. I criteri di selettività si fondano su principi estetici e prettamente artistici comportando, pertanto, una forte componente di individualità. L'idea di un canone occidentale così ristretto è escludente per chi non rientra nei gruppi dominanti poiché, come suggerisce Antonio Gramsci (2007) il canone sottintende l'adesione all'ideologia dominante e dunque è la scelta stessa del canone ad essere un atto ideologico (Bloom: 2017).

L'antidoto a queste restrizioni potrebbe essere l'istituzione di un canone minore che recuperi la memoria delle letterature popolari, espressione delle comunità escluse dalle narrazioni storiche egemoni.

Nella costellazione letteraria di Bloom, il cui centro è occupato da Shakespeare e Dante, gli autori scelti sono i colossi della letteratura occidentale, ma poco spazio è lasciato alle donne e totalmente assenti sono gli autori e le autrici di pelle nera. Le scrittrici che il critico ritiene all'altezza di entrare nel suo privilegiato universo letterario scrivono tutte in lingua inglese e tutte rispettano i rigidi criteri imposti. Jane Austen (che viene presa in esame in comparazione al suo contemporaneo William Wordsworth) spicca per il suo acume cognitivo, la destrezza dell'uso dell'ironia come strumento di invenzione e per aver creato dei personaggi esemplari come Anne Elliot.

A questo proposito Bloom aggiunge: "Se la tesi del mio libro ha qualche validità, Austen sopravviverà anche ai giorni più bui che ci aspettano, perché la stranezza dell'originalità e di una visione individuale sono i nostri bisogni durevoli, quelli che solo la letteratura riesce gratificare nell'Età teocratica ormai imminente" (Bloom, 2017: 285). Il suo romanzo *Persuasione*, entra di diritto nel Canone Occidentale per valutazioni quasi esclusivamente estetiche e, dunque, personali. Gli stessi criteri di finezza estetica e perfezione nell'uso della lingua sono utilizzati per la selezione delle poesie di Emily Dickinson di cui evidenza

l'originalità cognitiva e letteraria e la complessità intellettuale della sua opera.

Ultima, in ordine temporale, delle tre donne presenti è Virginia Woolf con due dei suoi romanzi: *Una stanza tutta per sé* e *Orlando*. L'analisi dell'opera della scrittrice britannica si sposta dal piano meramente estetico e approfondisce gli aspetti più sostanziali della sua produzione. Il centro di attenzione è l'amore della Woolf per la lettura, presente in entrambe le opere, e la sua strenua difesa. Secondo Bloom i suoi testi non solo rinnovano la tradizione letteraria inglese ma, per questo e più di questo, resistono al passare del tempo, diventando dei classici a tutti gli effetti. L'uso magistrale della metafora e la sua squisita eloquenza soddisfano appieno anche gli aspetti formali anelati dal Canone Occidentale. Il lavoro del critico letterario, infatti, si dimostra escludente ed elitista e, in particolar modo, incapace di tracciare un profilo veritiero del panorama letterario mondiale.

L'esclusione di Bloom è d'altro canto, la protagonista di un nuovo canone, un *canone minore* che include tutte le narrazioni minori o precedentemente escluse dal modello dominante. Il canone minore è il terreno delle classi subalterne e delle letterature minori che confluiscono in questo spazio libero e dissonante e si aprono al métissage e alla contaminazione linguistica, culturale e letteraria. A Deleuze e Guattari (1975) appartiene la riflessione sulle caratteristiche delle letterature minori che si differenziano dalle narrazioni dominanti per diverse ragioni.

Il primo motivo risiede nella deterritorializzazione della lingua poiché, come precisano i due autori, “non è la letteratura di una lingua minore, ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore” (Deleuze e Guattari, 1975: 29). Scrivere nella lingua degli altri implica una flessione della lingua stessa che cambia, diventa fluida e si adatta a chi la usa. Il secondo motivo risiede nella natura immediatamente politica delle scritture minori dove il contesto sociale e culturale non fa solo da sfondo, ma caratterizza la narrazione creando una rete inscindibile di rapporti tra testo e contesto necessaria per la comprensione delle stesse.

La terza ed ultima caratteristica distintiva è la dimensione collettiva che esse acquisiscono. Non si tratterebbe, dunque, di storie di vita individuali, ma di narrazioni di interi collettivi e comunità attraverso il racconto del singolo che, in ogni caso, è

strettamente relazionato ad un sistema di credenze, di riti, di usi e di costumi che lo accomuna con la sua comunità di provenienza. Queste tre principali caratteristiche sono riscontrabili in maniera piuttosto evidente sia nella letteratura della migrazione che in quella postcoloniale italiana che, quindi, entrano a pieno titolo nel modello di canone minore esposto in precedenza.

Il soggetto subalterno che meglio incarna il sentimento di transitorietà e di ibridismo è il soggetto migrante. A cavallo tra due culture e due lingue, nello spazio di una frontiera costantemente presente, il migrante vive in una condizione di perenne transizione. È lo spazio fisico della periferia, cittadina e del mondo, luogo degli ultimi. Non si tratta esclusivamente di un'indicazione topologica ma, come osserva Silvia Albertazzi:

essa sussiste in quanto concetto all'interno di un rapporto che mantiene implicito (almeno) un secondo elemento antitetico: per esempio, periferia implica certamente il centro, ma soprattutto il rapporto tra periferia e centro dal punto di vista periferico, così come, per conseguenza, potremmo osservare tra colonia e metropoli (Albertazzi e Vecchi, 2001: 103-104)

Il centro, allo stesso modo, è il luogo storicamente scelto per le classi dominanti. I rapporti di tensione che si creano tra questi due concetti sono gli stessi che si determinano nelle dinamiche dualistiche tra terra d'origine e terra di accoglienza. I soggetti migranti, pertanto, vivono in uno spazio ibrido e meticcio il cui elemento fondante è la convivenza di elementi culturali diversi e apparentemente inconciliabili fra loro. Lo spazio letterario diventa così un luogo centrale per la rappresentazione di questi nuovi soggetti che prendono voce attraverso la narrazione di sé e della propria comunità. La letteratura della migrazione insieme alla letteratura postcoloniale è l'ambito che meglio accoglie questa necessità di testimoniare la propria vita e raccontare, attraverso racconti spesso autobiografici, la storia di un intero collettivo. Pertanto, le scritture migranti si presentano in una dimensione collettiva e globale, poiché racchiudono le narrazioni del fenomeno migratorio a prescindere dai confini geografici che attraversano.

2. A QUATTRO MANI: LA QUESTIONE DELLA COAUTORIALITÀ

Questo tipo di letteratura in Italia ha uno sviluppo piuttosto tardivo rispetto allo scenario europeo e con origini e motivazioni non solo molto complesse, ma anche apparentemente distanti dal campo strettamente letterario. La comune periodizzazione fissa l'inizio della letteratura della migrazione nel 1990, anno successivo all'omicidio del lavoratore immigrato Jerry Masslo. La notte tra il 24 e il 25 agosto 1989 Jerry Essan Masslo, occupato nella raccolta di pomodori a Villa Literno in provincia di Caserta, viene derubato e poi brutalmente ucciso.

L'episodio scaturisce da un'importante reazione da parte dell'opinione pubblica e, per la prima volta dopo moltissimi anni, il razzismo diventa un tema centrale all'interno del dibattito nazionale. L'omicidio del giovane sudafricano accade in un momento storico particolarmente spinoso in termini di immigrazione e accoglienza. Come nota Daniele Comberlati (2010), se da un lato era ancora forte la memoria delle nostre emigrazioni in altri paesi europei come Germania e Francia, dall'altro la paura verso lo straniero che si appropria del lavoro degli italiani è un'idea fortemente radicata nel pensiero comune dell'italiano medio. La complessità della situazione non coinvolge esclusivamente l'opinione pubblica e quindi tutta la stampa, ma anche il contesto legislativo in cui avviene. Il 1990, infatti, è anche l'anno della promulgazione della legge Martelli, la prima – dopo le leggi del codice fascista del 1931 – ad occuparsi di flussi di entrata e immigrazioni in Italia.

Gli anni tra il 1990 e il 1992 sono caratterizzati dalle prime pubblicazioni di scrittori e scrittrici migranti. Questa prima fase della letteratura italiana della migrazione definita *esotica* (Gnisci, 2003) vede acuirsi l'interesse delle grandi case editrici verso gli autori e le autrici migranti. Il motivo di questa attenzione è da ricercarsi proprio nella centralità del tema del razzismo nel dibattito pubblico del paese e, di conseguenza nell'occasione di poter testimoniare e raccontare le proprie esperienze di vita. Se queste narrazioni hanno un lato testimoniale di notevole importanza è senz'altro importante aggiungere che d'altro canto, non si trattava di vere e proprie autobiografie, poiché in continuo scontro con le necessità editoriali. In questa fase la presenza di un

coautore diventa una pratica comune per la pubblicazione di scritti migranti: la presenza di un coautore italiano più o meno conosciuto garantisce maggiore visibilità e maggiore spendibilità nel mercato editoriale. È certo che in alcuni casi una figura intermediaria tra la scrittrice e il testo si rende necessaria, in particolar modo per la questione linguistica. Diversi sono gli autori che non possedevano un completo dominio della lingua italiana e che, pertanto, dovevano ricorrere a traduttori, mediatori culturali, editori, correttori italiani. I rapporti tra coautori e autori non sempre sono fluidi poiché in questa fase “i garanti attivi (e cooperativi) della confezione corretta e adatta alle vendite in libreria sono gli scrittori-partner (e in qualche modo) controllori italiani” (Gnisci, 2003: 89).

A questa prima fase appartengono, tra gli altri, i romanzi di Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti* (1990) e *Immigrato* (1990) di Salah Methnani. Entrambi scritti a quattro mani con la collaborazione di autori italiani, sono testi che partono da una narrazione orale (una serie di interviste, un racconto, una testimonianza) e subiscono un processo di revisione e trascrizione da parte dei coautori. Il caso di Pap Khouma, ad esempio, è emblematico poiché parte da una serie di interviste, di cui l'autore è protagonista, per il documentario *Stranieri da noi* realizzato come materiale didattico per affrontare il tema del razzismo nelle scuole. Le interviste ruotano attorno al racconto dell'esperienza migrante, dal viaggio dal Senegal all'arrivo in Italia, passando in rassegna le esperienze più significative e i momenti cruciali della vicenda. Il motivo autobiografico è riproposto anche nel romanzo che viene elaborato proprio a partire da una narrazione orale: l'autore ha raccontato la sua storia registrandola in materiale audio che il suo coautore, Oreste Pivetta, ha poi trascritto. Alla trascrizione è seguito un lavoro di revisione a quattro mani che ha dato poi origine alla stesura finale del romanzo. *Io, venditore di elefanti* nasce in un contesto articolato e con un'esigenza ben chiara, quella di introdurre la voce e l'esperienza dell'immigrato nel dibattito sociale italiano rispetto alla legge Martelli. Il contatto con la società civile italiana, dunque, rende necessario l'utilizzo della lingua italiana e la presenza di coautori nativi. Le stesse intenzioni di fruibilità per un pubblico italiano, muovono la collaborazione tra Mario Fortunato e Salah Methnani nel loro

Immigrato (1991). Di fatto, nell'introduzione all'edizione del 2006, l'autore italiano afferma di aver vissuto due importanti fasi nel processo produttivo del testo: una prima fase, durata mesi, di raccolta di materiale audio e audio-visuale in collaborazione con Salah Methnani, e una seconda fase, durata settimane, di stesura indipendente. La scelta di questo tipo di organizzazione di produzione del testo, rispecchia appieno la volontà editoriale di questo momento iniziale della letteratura della migrazione, che predilige la narrazione autobiografica in prima persona e la testimonianza diretta dell'esperienza migrante, attraverso lo sguardo del coautore italiano.

Sebbene in questa prima fase le relazioni tra autori e coautori siano, in maggior numero, degli esempi virtuosi, è indubbio che si tratti di rapporti ed equilibri molto complessi che non sempre riescono a risolversi nel miglior modo. Dietro il ruolo del coautore, le cui funzioni dovrebbero essere di traduzione, trascrizione e mediazione culturale, spesso si è nascosta la volontà di rendere fruibile il testo al pubblico italiano, generando pertanto tensioni tra le due parti. È il caso della collaborazione tra la scrittrice franco-algerina Nasserah Chohra e la sua coautrice Alessandra Atti di Sarro nel volume *Volevo diventare bianca* (1993): il motivo di tensione tra le due studiose è il passaggio da esclusivo supporto grammaticale e lessicale alla volontà da parte della giornalista di entrare nel processo creativo del romanzo. Altro caso di coautorialità è di qualche anno più tardi, si tratta di *Princesa* (1994) il testo autobiografico di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli.

L'interesse delle grandi case editrici inizia a scemare intorno al 1993, dando inizio alla fase carsica della letteratura italiana della migrazione. La narrazione di testimonianza e i richiami all'autobiografia occupano un posto ancora centrale in questa seconda fase, ma i testi si basano su strutture più complesse, a mosaico, circolari o frammentate, contraddistinte da una forte componente orale. Un altro aspetto di fondamentale importanza è, come si è osservato in precedenza, il rapporto con le case editrici. Gli editori maggiormente conosciuti e presenti nel mercato cominciano ad abbandonare i testi migranti che, allo stesso tempo, attirano l'attenzione di associazioni no-profit, ONG e progetti interculturali esclusi dalle logiche di potere del mercato

editoriale. La presenza di progetti di questo tipo è stata fondamentale per il già citato *Princesa*, la cui pubblicazione fu affidata alla casa editrice *Sensibili alle Foglie*, nata con lo scopo di dare voce alle narrazioni all'interno dei centri di detenzione. Una delle conseguenze principali del distacco dal mondo editoriale *mainstream* è l'abbandono del coautore italiano (eccezion fatta per il romanzo di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli) e, pertanto, l'uso di strategie narrative e discorsive in grado di colmare le lacune linguistiche. Simile processo di mediazione linguistica è stato messo in campo nel breve romanzo autobiografico de "La Tarantina" (pseudonimo di Carmelo Cosma), insieme alla scrittrice e regista Gabriella Romano, nel loro *La Tarantina e la sua dolce vita: racconto autobiografico di un femminiello napoletano* (2013). L'incontro tra le due donne è il vero punto di partenza del testo, che raccoglie non solo le storie ma anche il desiderio di raccontarle. "La Tarantina", presenta le stesse difficoltà linguistiche degli autori e delle autrici migranti della prima generazione e pertanto, è mossa dalle stesse necessità. Le mani di Gabriella Romano diventano lo strumento attraverso cui dare forma e memoria alla vita della ormai anziana transessuale napoletana. In questo caso la coautrice si è attenuta ai racconti così come le venivano proposti, restando fedele al ritmo della narrazione orale. L'intenzione di mantenere il ritmo e le alternanze delle narrazioni originali è anche alla base del documentario *Aulo'* di Ribka Sibhatu e Simone Brioni. In questo caso, il testo autobiografico originale è bilingue (italiano-tigrino) e rispetta la volontà iniziale della riproduzione delle tradizioni orali. Nel passaggio dal testo di Sibhatu al documentario a quattro mani, Brioni, mantiene l'eterogeneità del lavoro iniziale con l'inserzione di documenti, note, audio e interviste, utili a sostenerne la validità scientifica e documentaristica. Brioni ricerca la verità delle narrazioni della collega attraverso strumenti accademici, creando un universo visuale-narrativo completo e scevro di censure.

All'interno delle letterature minori, il ruolo del coautore può variare a seconda di diversi fattori: da un lato le esigenze linguistiche e letterarie, dall'altro quelle editoriali. Inoltre, un differente approccio dell'autore italiano al testo può subire variazioni anche in prospettiva del lavoro che lui/lei stessa svolge.

Comberinati e Van Camp (2018) identificano tre diverse tipologie sociologiche di coautorialità, basate sulle rispettive competenze degli autori. La prima tipologia riconosciuta è quella della giornalista, come nel caso di Alessandra Atti di Sarro, che concentra la sua attenzione principalmente sugli aspetti sociali e culturali. Il secondo gruppo è composto dagli scrittori e dalle scrittrici, come Gabriella Romano e Maurizio Jannelli, che si preoccupano degli aspetti stilistici del testo e della loro fruibilità. Infine, gli accademici, come Simone Brioni, che si centrano sulla validità scientifica delle narrazioni e dei documentari prodotti, sull'attendibilità delle fonti e sulle risorse bibliografiche. Nei testi tenuti in considerazione in questo lavoro, la relazione tra le autrici e i rispettivi compagni e compagne di scrittura, si dimostra fondamentale e reciproca. Il valore testimoniale dell'autore è l'elemento imprescindibile da cui si sviluppa la narrazione e che si avvale della *autoritas* letteraria del coautore italiano (Comberinati e Van Camp, 2018).

Nei casi presi in analisi nel seguente lavoro, l'interazione tra autrici e coautori è un esempio virtuoso di collaborazione letteraria dove le differenze culturali, sociali ed economiche, trovano una dimensione integrante ed unita che mira all'obiettivo di una più ampia diffusione delle storie che animano le letterature minori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albertazzi, S. (2000). *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci.
- Albertazzi, S. e Vecchi, R. (2001). *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*. Macerata: Quodlibet.
- Albertazzi, S. (2017). *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*. Roma: Carocci.
- Anderson, B. (1996). *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.
- Bloom, H. (2017). *Il Canone Occidentale. I libri e le scuole delle Età*. Milano: Bur [1^a ed. 1994].
- Bregola, D. (2002). *Da qui verso casa*. Roma: Edizioni Interculturali.

- Brioni, S., Guida, E. e Chiscuzzu, G. (2012). *Aulò*. Roma: Redigital Srl.
- Camaiti Hostert, A. (2006). *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze*. Roma: Meltemi.
- Castilla Del Pino, C. (2000). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets.
- Chambers, I. (2001) *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*. Roma: Meltemi editore.
- Chohra, N. e Atti Di Sarro, A. (1993). *Volevo diventare bianca*. Roma: Edizioni e/o.
- Comberinati, D. (2007) *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*. Roma: Edizioni Pigreco.
- Comberinati, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro: la letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.
- Comberinati, D. e Van Camp, B. (2018). La figura del coautore nelle letterature testimoniali in Italia. *Incontri*, pp. 89-104.
- Cometa, M. (2010). *Studi Culturali*, Napoli: Guida.
- Curti, L. (2006). *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Roma: Meltemi Editore.
- Eakin, P. J. (2004). What Are Reading When We Read Autobiography? *Narrative*, vol. 12, pp. 121-132.
- De Mauro, T. (1974) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.
- De Robertis, R. (2010). *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne.
- Del Boca, D. e Pedote, G. (1989). *Stranieri tra noi. Racconto di un milanese del Senegal*. Italia: Produzione Studio Equatore [Film documentario].
- Deleuze, G. (1971) *Differenza e ripetizione*. Bologna: Il Mulino.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1975) *Kafka. Per una letteratura minore*. Milano: Feltrinelli.
- Farias De Albuquerque F. e Jannelli, M. (1994). *Princesa*. Roma: Sensibili alle foglie.
- Fortunato, M e Methnani, S. (2006). *Immigrato*. Milano: Bompiani.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.

- Giuliani, L.; Trapassi, L. e Martos, J. (2013). *Far away is here. Lejos es aquí: writing and migrations*. Berlino: Frank&Timme.
- Glissant, E. (1998). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. (1992). *Il rovescio del gioco*. Roma: Carocci.
- Gnisci, A. (1998). *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. (1998). *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilith.
- Gnisci, A. (1999). *Poetiche dei mondi*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. (2003). *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. (2006). *Mondializzare la mente: via della decolonizzazione europea n.3*. Isernia: Cosmo Iannone.
- Gnisci, A.; Sinopoli F. e Moll, N. (2010). *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Mondadori.
- Gramsci, A. (2007). *Quaderni dal Carcere*. Torino: Einaudi.
- Gramsci, A. (2011). *La questione meridionale*. L'Aquila: REA Edizioni.
- Khouma, P. (1990). *Io, venditore di elefanti*. Milano: Garzanti.
- La Tarantina e Romano, G. (2013). *La Tarantina e la sua "dolce vita". Racconto autobiografico di un femminiello napoletano*. Verona: Ombre Corte.
- Mellino, M. (2005). *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenologia de la percepción*. Barcelona: Península.
- Mezzadra, S. (2008). *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*. Verona: Ombre Corte.
- Moretti, F. (2005). *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi.
- Olivieri, U. M. (a cura di) (2001). *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Mondadori Editori.
- Ong, W. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Parati G. (2005). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.

- Pasquinelli, C. (a cura di) (2005). *Occidentalismi*. Roma: Carocci.
- Said, E. W. (1995). *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Said, E. W. (1998). *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Roma: Gamberetti Editore.
- Said, E. W. (1999). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- Sibhatu, R. (1993). *Aulò. Canto-poesia dall'eritrea* (con testo tigrino a fronte), introduzione di Tullio De Mauro. Roma: Sinnos Editrice.
- Spivak, G. C. (2004). *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Biblioteca Meltemi.
- Young, R. (1990). *White Mythologies. Writing History and the West*. Londra: Routledge.

**UN PERSONAJE EN BUSCA DE AUTORA:
STORIA DI BRIGITTE
Y DE MELANIA G. MAZZUCCO
A CHARACTER IN SEARCH OF AN AUTHOR:
STORIA DI BRIGITTE
AND MELANIA G. MAZZUCCO**

José Luis ESPINOSA SALES

UAB Idiomas, Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

La narración a dos voces de la historia de Brigitte, una mujer nacida en Congo, refugiada política y, en consecuencia, solicitante de asilo en Italia, y de la autora italiana que le da voz, Melania G. Mazzucco es el eje de este trabajo analítico. Mazzucco, escritora italiana nacida en 1966, relata la historia de Brigitte Zébé y de su encuentro personal con ella en *Io sono con te. Storia di Brigitte*, su novena novela. Se trata de su primera obra de docuficción y cierra, además, un primer período de veinte años en su trayectoria de novela con el personaje femenino como hilo conductor. En esta obra narrativa, la autora alterna su propia voz en el relato con la recreación de una primera persona que desentraña la vida de Brigitte, su historia personal en su país de origen y las circunstancias que la obligaron a abandonarlo, haciendo de este trabajo un texto socialmente necesario, que da el protagonismo de la historia a una mujer que ha sido expulsada a los márgenes y convirtiendo el texto, al final, en un importante documento desde el que leer toda la poética de Mazzucco hasta este momento.

Palabras clave: docuficción, novela, historia, contemporánea, Mazzucco.

ABSTRACT

The focus of this analysis is the story of Brigitte – a woman born in Congo who becomes a refugee in Italy where she looks for political asylum – and the Italian woman author who offers her own

voice to tell Brigitte's story. Melania G. Mazzucco, an Italian writer born in 1966, tells the story of Brigitte Zébé and their personal encounter in *Io sono con te. Storia di Brigitte*. It is her ninth novel and the first one being a non-fiction novel. *Io sono con te* works as a capstone of Mazzucco's first twenty-year period in narratives, always telling stories about women in history. This narrative work switches between the author's own voice and a recreation of Brigitte's voice telling the story of her life in her country of origin, and the circumstances under which she saw herself forced to leave for good. This perspective turns the novel into a necessary reading nowadays, by giving prominence to a woman who has been expelled to the borders. Finally, the text becomes an important document from which the whole poetics of Mazzucco's can be read.

Keywords: non-fiction, novel, history, contemporary, Mazzucco.

1. DOS VOCES DE MUJER PARA UNA HISTORIA

La historia que se va a contar en los próximos párrafos tiene dos personajes principales: Brigitte Zébé y Melania Mazzucco; dos desconocidas al inicio de esta historia, que se darán la oportunidad de conocerse mutuamente y, así, co-protagonizar un relato de amistad que es, a la vez, una historia de violencia y esperanza, la narración de una huida hacia lo desconocido, y, sobre todo, el retrato social sobre una de las más actuales emergencias humanitarias, la de las personas en situación de refugio, o en solicitud de asilo y protección internacional, así como de las difíciles segundas oportunidades a las que se ven abocadas. Tomando prestada la idea pirandelliana, esta es la historia, en definitiva, de una mujer narrando una historia – su historia – y buscando una autora que le preste su voz para contarla; que le devuelva, al fin y al cabo, la palabra que le han silenciado.

Brigitte Zébé, protagonista de la novela *Io sono con te. Storia di Brigitte*, es una mujer nacida en Matadi, Congo, una joven viuda, madre de cuatro hijos, que posee y dirige en su país dos clínicas de salud. Es, por lo tanto, una profesional establecida y respetada en su entorno que, de la manera más cruel, aleatoria y

sin sentido, se convierte en una sintecheo más, en un rostro anónimo de la estación romana de Termini, como podría haber sido cualquier otro lugar de Europa. Uno de esos rostros que el ciudadano medio, enfrascado en su día a día, intenta esquivar cuando se interponen en su rutinario frenesí. Y en su conciencia.

Zébé atiende un día noviembre del año 2013 a siete manifestantes heridos en las revueltas que siguieron a las elecciones generales, que habían dado como resultado un cambio de gobierno. Estas manifestaciones, prohibidas por el gobierno saliente, habían enfrentado a quienes celebraban su caída y a quienes se resistían a perder los privilegios adquiridos. Por este motivo, Brigitte recibe poco después la visita de un misterioso personaje que le propone administrarle una inyección letal a cada uno de ellos, a cambio de una nada desdeñable suma de dinero, que ella rechaza, fiel a su juramento hipocrático y a sus principios morales. Ante su negativa, vendrán a buscarla a su casa ese mismo día, en plena noche, para secuestrarla y llevarla a un campo de concentración en el que sufrirá todo tipo de vejaciones, a la espera de su turno final. Un callejón sin salida. Conseguirá escapar gracias a la ayuda de un conocido al que ella había ayudado anteriormente, que descubre la situación. Y ahí empezará la segunda parte de su odisea.

Melania G. Mazzucco es, por su parte, además de la narradora de los acontecimientos, la otra protagonista de la historia, desde el momento en el que conoce a Brigitte tras la propuesta de un centro de acogida romano, el Centro Astalli, que buscaba también a una autora para contar la historia de alguna de estas personas; alguien que visibilizase la lucha de los solicitantes de asilo en Italia. Es, pues, la encargada de devolverle la voz a Brigitte para que cuente sus experiencias. Y no podía haber pluma más indicada que la de Mazzucco, romana de 1966, y autora de nueve novelas en las dos décadas que separan la publicación de la primera de ellas, *Il bacio della Medusa* (1996) y esta que ocupa el presente trabajo, cuyo título proviene de un versículo del *Libro de Isaías*, publicada originalmente en 2016 en Italia por Einaudi y recientemente editada en español por Anagrama (*Estoy contigo*, 2019).

2. NOVELA, HISTORIA Y MEMORIA EN MAZZUCCO

Efectivamente, hay tres elementos fundamentales que recorren la producción mazzucchiana: la cuestión histórica, la recuperación de la memoria y el protagonismo del personaje femenino. Todas las novelas de Mazzucco son historias de mujeres fuera del canon cuyas vidas se han cruzado en la vida de la autora, que ha hecho de su trayectoria narrativa una gran obra de la recuperación de mujeres caídas en el olvido. Podríamos hacer una clasificación de esos personajes femeninos en dos grandes categorías: las mujeres surgidas de la imaginación y las investigaciones más contemporáneas de la autora y las mujeres de la historia, las mujeres reales, las que han pisado la faz de la tierra. Brigitte pertenece, de alguna manera, a ambas categorías: existe y es, además, una mujer de ficción que representa a otras muchas.

Este planteamiento sobre los personajes lleva a una primera conclusión: la novela en Mazzucco, en el sentido más amplio, no es solamente novela histórica: es también novela psicológica, de investigación y de denuncia, por citar solo algunas de sus vertientes. Es, a fin de cuentas, una novela híbrida que, lejos de responder a tendencias o categorías a priori, explora géneros y estilos bien diferentes para contar cada historia de la manera que la propia historia contada exige. En definitiva, la cuestión narrativa en Mazzucco es paradigmáticamente magmática, tomando así prestado el concepto de *esploratori del magma* (Asor Rosa, 2015: 379), que Alberto Asor Rosa acuñó para los autores y autoras de esta generación intersecular a la que pertenece la escritora.

Ampliando un poco más la perspectiva analítica sobre la creación de la novela como género, Guido Mazzoni, en su *Teoria del romanzo* de 2011, hace una definición que dibuja muy bien el trabajo de la autora romana en su escritura:

Il romanzo è il genere della particolarità: esprime un piano dell'essere che, per secoli, le altre formazioni discorsive hanno ignorato o colto a fatica. Anche quando l'invenzione della fotografia e del cinema ha consentito di rappresentare l'apparenza sensibile attraverso i *media* dell'immagine e del suono, il romanzo ha conservato la supremazia nella mimesi della

vita interna e dei rapporti, e le forze che li attraversano. Raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo significa affermare la centralità degli individui singolari, riproducendone i modi d'essere oggettivi, immaginandone i modi d'essere soggettivi e seguendo la dispersione minuta, anomica di ciò che esiste (Mazzoni, 2011: 366).

Es en esta particularidad en la que Mazzucco consigue presentar y desarrollar la historia de cada una de sus mujeres, eligiendo al narrador y el género que mejor va a contar la historia del personaje. La propia autora reflexionaba al respecto en un texto titulado *La contesa con l'ombra*, un artículo escrito en 2005 expresamente para la publicación *Bollettino di italianistica* sobre el acto de la escritura:

Fin dall'inizio, senza sapere perché – forse spinta dalla necessità di illuminare l'oggetto e di postulare la mia assenza – ho scelto un tipo di narrazione che esigeva non uno scrittore demiurgo od onnisciente, e nemmeno un investigatore e un testimone distaccato. Esigeva una specie di occhio. Tuttavia non l'occhio disumano e reificante della narrativa della generazione dei padri. Al contrario, un occhio avido, partecipe e coinvolto: impressionabile come una pellicola fotografica. Occhio insieme miope e astigmatico, che per vedere ha bisogno ora di usare il binocolo ora il microscopio.

(Avevo tentato di creare una scrittura stereoscopica – l'unica che mi pareva capace di restituire la complessità delle cose, deponendole, in una specie di democrazia della paratassi, con la stessa attenzione sulla pagina: una scrittura che assorbisse e restituisse le azioni dei personaggi ma anche le voci di sottofondo, i dialoghi ma anche i rumori di un mondo, i colori e le interferenze, l'attimo vissuto e i ricordi, l'andirivieni nella memoria e nel tempo fino al presente della parola) (Mazzucco, 2005: 175).

Resulta natural, de este modo, la elección de la autora de un género que no había tocado hasta ahora, la novela de documentación o *non fiction novel*, para narrar la historia de Brigitte, de su pasado y su presente. Y lo hace alternando los capítulos en los que cuenta la relación entre ambas durante el proceso de entrevistas previo a la escritura de la obra, que desembocó en una amistad que todavía dura, y los capítulos en los que Brigitte describe, en una recreada primera

persona, su vida en Matadi, su historia personal, y el horror que sufrió. Es una decisión valiente la de Mazzucco, que utiliza la primera persona para dar voz a este personaje totalmente marginal, exocanónico, que se suma a una serie de mujeres, tal y como se mencionaba anteriormente, con un distintivo común: el margen. La misma autora, en una presentación del texto junto a la propia Brigitte en la Biblioteca europea, explicaba el reto que suponía un trabajo de estas características, y la envergadura de la información que había que poner en juego para contar bien esta historia, afirmando: “ci sono voluti mesi per capire chi era prima del naufragio. Ci siamo viste una volta alla settimana da luglio 2015. Ho iniziato con la parte italiana. La storia africana, più dolorosa, me la sarei dovuta meritare, me la doveva donare lei” (Fratini, 2017).

Hay otro elemento importante en lo que narra esta novela y en la manera de hacerlo, que es a su vez muy de tradición mazzucchiana: la utilización de los elementos paratextuales para contar la historia. Igual que cita el *Libro de Isaías* en su título, cada uno de los 20 capítulos en los que se estructura el texto, que llevan por título una simple numeración consecutiva – a excepción de un prólogo de carácter anónimo y un breve *Post-scriptum* que cierra la obra – viene introducido por una cita de autores o autoras que han sufrido algún tipo de exilio en primera persona o que lo han abordado temáticamente. De esta manera, es como si la autora tratara de elevar a la categoría literaria la historia de Brigitte, poniéndola al nivel de Emil Cioran, Iosif Brodskij, Wislawa Szymborska, Marina Cvetaeva, Walter Benjamin o Jorge Luis Borges, como ejemplo de esos otros miles de historias que son tratadas con frecuencia como historias de segunda, subhistorias o, si se permite el concepto en este contexto, exohistorias. Esta idea tiene mucho que ver, de nuevo, con la cuestión de la memoria; de alguna manera, estos grandes de la literatura ofrecen así también su palabra al recuerdo fragmentario de la epopeya de Brigitte.

3. BRIGITTE Y LA HISTORIA DEL PERSONAJE FEMENINO EN LOS MÁRGENES

La historia de los personajes de la autora romana es, en definitiva, y como bien señala Grazia Nicotra en su estudio para

el *Bollettino di italianistica* de 2011 una historia del *esule*, del personaje marginal, desenfocado, en el exilio:

L'allontanamento, coatto o volontario, dal luogo d'origine, dalla famiglia, dagli affetti, sono le diverse accezioni del termine esilio che provocano nel soggetto che le subisce sentimenti di estraneità, sradicamento, solitudine, ma anche esclusione dalla memoria familiare e collettiva, e quindi dalla storia (Nicotra, 2011: 359).

Es, por lo tanto, la historia de una serie de personajes a quienes el exilio, impuesto por las circunstancias, puede conducir a la ausencia, la evasión o la locura, del exilio autoimpuesto por el rechazo a la propia realidad, del exilio físico, del exilio geográfico forzoso y, en última instancia, del exilio interior de la introspección y el autorreconocimiento. Todas estas realidades se encuentran en las vidas de las mujeres que forman la columna vertebral de la obra de Mazzucco; que son el núcleo y el eje de cada una de sus novelas.

Y todas ellas tienen como precursora a *Seval*, la protagonista de un primer relato titulado de manera homónima y publicado en la revista *Nuovi argomenti* en 1991. *Seval* es una joven proveniente de una pequeña aldea de Anatolia que abandona su hogar y parte hacia Italia en busca de una falsa promesa de amor y que, ante la incapacidad de sobreponerse a un exilio de ida sin posibilidad de retorno, acabará por encontrar solo la muerte.

En esta línea, que ya iniciaba la autora en uno de sus primerísimos textos, el caso de Brigitte es especialmente significativo porque cuenta la historia de un exilio verdadero, histórico, y es, por decisión de la propia autora, la única de sus novelas con la palabra *Storia* en el título. De alguna forma, cierra la cuadratura del círculo. Pero la *Storia* de Brigitte no interesa al lector simplemente por sus dramáticas vicisitudes; el valor de este texto, como testimonio y como obra narrativa, está más allá, en la consciencia de que Brigitte es una de nosotras. Es significativo el pasaje que escoge Benedetta Tobagi para ilustrar el valor de la novela en su artículo para *La Repubblica*:

Brigitte registra il momento in cui, per la prima volta, sente di nuovo pietà e tenerezza per il dolore di un'altra persona. Chiudendo il libro, si prova un'emozione simile, mista a turbamento.

Brigitte è diventata reale, è con noi.

Io sono con te è uno di quei romanzi – pochi, preziosi – capace di cambiare lo sguardo di chi legge (Tobagi, 2016).

La propia Mazzucco escribió hace algún tiempo un artículo reflexionando sobre el personaje femenino exocanónico y su valor insustituible para la creación, no solo de un canon completo, sino de un completo mapa de la historia de Italia. Lo tituló, de manera muy decidida y decisiva, *Raccontate, donne, la vostra vita, o la storia vi dimenticherà*:

Eroine delle barricate, regine dei salotti, banchiere, infermiere o rivoluzionarie, le donne al centro di queste narrazioni sono apparentate dal silenzio – talvolta censorio – che le ha relegate ai margini della memoria collettiva o fuori di essa. In un paese come l'Italia questi libri hanno qualcosa di necessario. Facendo emergere una trama di esistenze tanto più sommerse quanto più furono pubbliche, essi indicano che da noi il silenzio non è stato infranto e la memoria resta frammentaria. Ma finché non avremo ritrovato le tracce e i nomi di quante, con le loro vite ordinarie o straordinarie, tumultuose o segrete, possono delineare una genealogia nuova, la mappa dell'Italia sarà incompleta (Mazzucco, 2011).

En definitiva, esta obra de la autora, que cierra de alguna manera las primeras dos décadas de novela mazzucchiana – aunque su nuevo trabajo narrativo, *L'archittrice* (Einaudi, 2019), una novela sobre la arquitecta romana del Seicento Plautilla Bricci, acaba de ver la luz y sigue la estela de sus predecesoras – resulta un texto necesario, urgente y de ardiente actualidad. La cuestión del margen y de la mujer invisible, silenciada u olvidada por la historia oficial sigue siendo la columna vertebral de la propuesta de la autora romana; *Io sono con te. Storia di Brigitte* vuelve además la mirada a otro de los temas más importantes en Mazzucco, la emigración, que está en la historia de su propia familia contada por ella misma en la que ha sido, quizá, su novela más celebrada, *Vita* (2003). Mazzucco se convierte, de esta manera, en una observadora

fundamental de la historia italiana y de las mujeres que la han ido construyendo, siendo una narradora de excepción de los vaivenes del tiempo, que obligaron a principios del siglo XX a muchas mujeres, como su antepasada Vita Mazzucco, a abandonar su país en busca de oportunidades, persiguiendo la posibilidad de sobrevivir lejos de casa y que, un siglo más tarde, obligan a otras mujeres como Brigitte a desembarcar en Italia – o en cualquier otro lugar de Europa – persiguiendo exactamente lo mismo.

En último lugar, *Io sono con te. Storia di Brigitte* resulta un texto fundamental para entender la esencia observadora y analítica de Mazzucco y su sorprendente capacidad de narradora del tiempo que ofrece, además, a sus lectores y estudiosos, una de las claves más importantes para leer toda su narrativa: la cuestión de la verosimilitud. Así reflexiona al respecto en uno de los pasajes cruciales de la novela:

Due anni dopo, mentre cerco di ricostruire le tappe dell’odissea di Brigitte, chiedo ai commissari come facciano ad accertare i fatti. La questione – per me che sono abituata a lavorare negli archivi, sulle fonti documentarie e con i testimoni per ricostruire o costruire le mie storie, e che da mesi lavoro al vero caso di Brigitte – è sostanziale. Una questione di estetica, ma anche di etica della letteratura.

Faccio una scoperta stupefacente. Lo stato non pretende che loro accertino i fatti. Sarebbe impossibile. Un rifugiato quasi mai è in grado di fornire prove della persecuzione che ha subito – l’unico corpo del reato di cui dispone è a volte paradossalmente il suo stesso corpo. Ciò che lo stato chiede è che i fatti narrati siano verosimili. Che rispettino il principio della verosimiglianza.

È quello che si chiede anche all’autore di un romanzo.

Se riesce a sospendere la nostra incredulità, lo seguiamo fino all’ultima pagina, crediamo ai fatti che inventa e ci immedesimiamo nei suoi protagonisti. L’Italia del futuro nascerà in base alle storie che saranno state raccontate. E saranno state raccontate, e perciò costruite, per noi.

Siamo i lettori e i critici del romanzo nazionale.

Noi gli autori del racconto (Mazzucco, 2016: 129).

Es importante, a modo de cierre y conclusión, esta defensa más o menos velada por parte de Mazzucco del valor de la escritura como

construcción de la historia y, ante todo, del trabajo y la responsabilidad que desempeñan sus agentes – escritoras y escritores, por supuesto, pero también lectoras y lectores – como receptáculos de la memoria, como revulsivos ante el olvido. Especialmente en tiempos convulsos. Aunque, para quien escribe, lee o reflexiona sobre los vaivenes del tiempo, qué tiempos no lo son.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asor Rosa, A. (2015). *Scrittori e popolo (1965). Scrittori e massa (2015)*. Turín: Einaudi Piccola Biblioteca.
- Fratini, E. (2017). La scrittrice Melania Mazzucco presenta *Io sono con te: storia di Brigitte* alla Biblioteca europea. *PiuCulture. Il giornale dell'intercultura a Roma*. Recuperado de <http://www.piuculture.it/2017/02/mazzucco-io-sono-con-te/> [Fecha de consulta: 15/07/2019].
- Mazzoni, G. (2011). *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- Mazzucco, M. (1991). Seval. *Nuovi Argomenti*, 39, pp. 75-81.
- Mazzucco, M. (2005). La contesa con l'ombra. *Bollettino di italianistica*, 1, pp. 171-177.
- Mazzucco, M. (30 de abril de 2011). Raccontate, donne, la vostra vita o la storia vi dimenticherà. *La Repubblica*, pp. 37-39.
- Mazzucco, M. (2016). *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Turín: Einaudi.
- Nicotra, G. (2009-2010). "Ogni libro ne genera un altro". *La forma-romanzo in Melania Mazzucco* (Tesi di Laurea). Università degli studi di Roma La Sapienza, Italia.
- Nicotra, G. (2011). Il "mal d'Europa": Storie di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco. *Bollettino di italianistica*, 2, pp. 359-380.
- Tobagi, B. (24 de octubre de 2016). L'inquieto mondo della rifugiata Brigitte. *La Repubblica*. Recuperado de <https://bit.ly/2EolswA> [Fecha de consulta: 04/08/2019].

***AL DI LÀ DELLA BARRIERA,*
EL CANTO ESPERANZADO
DE MARIAROSARIA RICCIO
AL DI LÀ DELLA BARRIERA,
MARIAROSARIA RICCIO: A CALL FOR HOPE**

María-Isabel GARCÍA-PÉREZ

Universidad de Salamanca

RESUMEN

La napolitana Mariarosaria Riccio (1941) publica su primera obra *Al di là della barriera* en 2007. Se trata de una novela autobiográfica, escrita en forma de diario, a través de la cual narra la historia de una vida marcada por la violencia. Guiada por una fuerte melancolía, recuerda una Nápoles en ruinas y una población devastada tras la Segunda Guerra Mundial. Las escenas de violencia traspasan las paredes domésticas y la protagonista tendrá que lidiar con la agresividad de un padre y un marido que harán que su vida se convierta en una auténtica pesadilla. No obstante, el mensaje que la autora trata de transmitir a sus lectores no es otro que el de una alabanza a la vida. Gracias a una visión optimista y esperanzadora de la vida, Mariarosaria Riccio consigue superar todas las barreras interpuestas en su camino. Obligada a abandonar la escuela cuando es tan solo una niña, logra retomar sus estudios décadas más tarde e incluso accede a la universidad para estudiar Psicología. La autora recuerda aquellos años grises de su infancia y adolescencia ensombrecidos por una sociedad machista y autoritaria de la cual quiere liberarse. El amor a la vida será la herramienta que la conducirá hacia esa plena y absoluta liberación. **Palabras clave:** *Al di là della barriera*, novela autobiográfica, Mariarosaria Riccio, Nápoles.

ABSTRACT

Mariarosaria Riccio (Naples, 1941) published her first book *Al di là della barriera* in 2007. It is an autobiographical novel, written as a diary, through which she tells the story of a life marked by

violence. Led by a strong melancholy, the author remembers a ruined Naples and a devastated population after World War II. The scenes of violence go beyond the domestic walls and the protagonist will have to deal with the aggressiveness of a father and a husband that will make her life become a real nightmare. However, the message that the author tries to convey to her readers is none other than a praise to life: thanks to an optimistic and hopeful vision of life, the author has managed to overcome all the barriers in her way. Forced to leave school when she was just a child, she managed to return to education several decades later and she even attended university to study Psychology. Riccio remembers those gray years of her childhood and adolescence overshadowed by a male-dominated and authoritarian society from which she wants to free herself. The love of life will be the tool that will lead the author towards that full and absolute liberation.

Keywords: *Al di là della barriera*, autobiographical novel, Mariarosaria Riccio, Naples.

1. ESCRITORAS NAPOLITANAS

En las últimas décadas la crítica dedicada a las escritoras del sur de Italia en el extranjero ha puesto el foco de atención no tanto en su procedencia geográfica como en el hecho en sí de ser mujeres. Es decir, en palabras de Adalgisa Giorgio, “esse erano scrittrici prima di essere meridionali o napoletane” (2014: 34). Este interés ha suscitado la recuperación – o el descubrimiento – de escritoras del pasado en Italia¹ y en el extranjero. Pese a que estos pequeños avances en la historia de la literatura escrita por mujeres se hacían principalmente fuera del ámbito universitario (Giorgio, 2014: 34), afortunadamente, en los últimos años, el interés por este tipo de literatura ha irrumpido fuertemente en el ámbito académico y cada vez son más los congresos, los seminarios y las conferencias que conceden un mayor espacio a esta temática².

¹ Recordemos las antologías de Giuliana Morandini (1980) y Anna Santoro (1997).

² Todo ello es posible gracias a asociaciones como AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de la Mujer) y Grupos de Investigación Reconocidos como “Escritoras y personajes femeninos en la literatura”, de la Universidad de Salamanca; o “Escritoras y escrituras”, de la Universidad de Sevilla.

Retomando las palabras de Adalgisa Giorgio con relación a las escritoras del sur de Italia, la crítica obvia la etiqueta geográfica para centrarse especialmente en aquellas obras que han sido escritas por mujeres, independientemente de la región italiana a la que pertenezcan. Nace así un debate terminológico acerca del adjetivo *meridionales* o *napolitanas* utilizado frecuentemente para hacer referencia a tales escritoras. En julio de 2019, la escritora y periodista Vincenza Alfano publica un interesante artículo en el que recuerda las controvertidas palabras de Fabrizia Ramondino para la revista *L'Indice* en septiembre de 1999: “Per favore non chiamatemi scrittrice napoletana”. En su “Manifesto contro la definizione «scrittori napoletani»”, Ramondino afirma que tanto ella como el resto de los escritores definidos *napolitanos* se sienten incómodos bajo esta etiqueta. Para justificar tal afirmación, aporta una serie de argumentos:

1) Quasi tutti abbiamo scritto e scriviamo in lingua italiana. 2) Molti di noi o non sono nati a Napoli o non vi hanno prevalentemente soggiornato. 3) Molti di noi non hanno scritto [...] esclusivamente di Napoli – né di Napoli e dintorni. 4) Riteniamo che alcuni fra i più bei libri su Napoli degli ultimi cinquant’anni siano stati scritti da “stranieri” [...]. 5) Non sapremmo come annoverare fra i “nostri” l’esimio scrittore polacco Gustaw Herling, che vive a Napoli dal dopoguerra e che ha ambientato a Napoli alcuni racconti, scritti in lingua italiana. 6) Ci adombreremmo se vedessimo collocati tra gli scrittori dialettali – spesso ritenuti minori – due fra i maggiori autori teatrali del Novecento italiano, Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani (Ramondino, 1999: 2).

Las palabras de Ramondino no dejan indiferente a nadie, provocando las reacciones de numerosos escritores y críticos literarios como la de Enzo Siciliano para *La Repubblica*, quien resalta la belleza de la identidad y pertenencia geográfica, recordando a autores como Manzoni o Gadda, quienes no negaban esa etiqueta de *scrittore milanese*, sino todo lo contrario. Enzo Siciliano no contradice la teoría de Ramondino según la cual determinadas etiquetas pueden desembocar en cuestiones discriminatorias; pero sí considera que el hecho de querer desvincularse de una ciudad como Nápoles es un auténtico pecado:

Napoli è una radice fortissima: offre nutrimento e una libertà di conoscenze e immaginazione dai colori rari. Fortunato chi le è legato. [...] Cara Fabrizia Ramondino, mi lasci dire che, per un figlio di calabresi, nato a Roma, romano di fatto quale sono, uno sradicato perciò, la sua Napoli può essere motivo di invidia (Siciliano, 1999).

Quizá no hayan atraído – todavía – la misma atención que sus compañeros varones, pero cada vez son más las mujeres napolitanas que se adentran en el arte de la escritura como Giovanna Mozzillo, Valeria Parrella, Vincenza Alfano o Serena Venditto³. Unas más conocidas y otras todavía por descubrir, pero todas ellas favorecen el enriquecimiento de la escritura femenina a través de sus obras, en las que han acogido nuevos temas y lenguajes, así como a nuevas formas estructurales, narratológicas y representativas. Como señala Franco Zangrilli (2015), en los últimos años la literatura escrita por mujeres “Accoglie nuovi ingredienti senza mai abbandonare quelli inerenti alla condizione della donna nella società, divisa tra la casa e il lavoro, tra passioni e sogni logoranti, alla ricerca della sicurezza in una realtà caotica e in preda a perenne metamorfosi”. Aspectos que se ven reflejados en la obra de otra escritora napolitana contemporánea a la que está dedicado el presente trabajo: Mariarosaria Riccio.

2. MARIAROSARIA RICCIO, UNA “NARRADORA DE HISTORIAS”

Nacida en Nápoles en 1941, escritora, psicóloga clínica y arteterapeuta, Mariarosaria Riccio ha trabajado con el artista chileno Alejandro Jodorowsky, conocido psicoanalista, autor de teatro, poeta, novelista y director de cine. Asimismo, ha sido profesora de biodrama en colaboración con el filósofo y terapeuta italiano Lorenzo Ostuni en el Instituto di Esalen, Big Sur, California. En una entrevista realizada para el periódico digital

³ Sin olvidar el grupo de mujeres napolitanas que publican asiduamente colecciones de cuentos y novelas con la editorial Homo Scrivens, fundada en Nápoles en 2012 por Aldo Putignano. Cabe destacar el nombre de autoras como Marcella Russano, Floriana Coppola, Federica Arfé, Emilia Santoro, Francesca Gerla, Rosalia Catapano, Olimpia Piccolo o Lucia Stefanelli Cervelli, entre otras (Zangrilli, 2015).

Positano News, Riccio afirma que el teatro y el espectáculo ayudan a las personas a tener una mayor conciencia de sí mismas ya que les permite no solo poner en práctica su capacidad racional y verbal, sino también la corporal. Según la autora, nuestro cuerpo es sin duda el instrumento que más nos define y es capaz de expresar lo que la mente posiblemente no quiere saber (Maurizio Vitiello, 2013). A su pasión por el teatro se suma también la de la escritura gracias a un curso de escritura creativa formado por un grupo reducido de personas que realiza con *Humaniter, Società Umanitaria*. En ese pequeño grupo de escritura conoce a Aldo Putignano, autor y editor napolitano, fundador y actual director de Homo Scrivens⁴, compañía italiana de escritura a la que Riccio pertenece. En su primer contacto con la escritura descubre que tiene muchas cosas que decir y que realmente siente el deseo de hacerlo. De esta experiencia inicial nacerá su primer libro, una autobiografía:

Ci davano degli incipit che noi dovevamo continuare, ognuno a suo modo. Io ho continuato uno di questi incipit e a un certo punto non mi sono più fermata. Ed è nato il mio primo libro, *Al di là della barriera*. A quel punto ho scoperto la bellezza della scrittura, la possibilità di comunicare a più persone quello che ho voglia di dire e chiarire anche a me stessa, quello che è già dentro di me, che non aspetta altro che venire fuori (Domas, 2012).

Bajo el atractivo título *Al di là della barriera*, la escritora partenopea publica su primera obra en el año 2007 con ediciones Kairós. Cinco años después, verá la luz una segunda edición con Homo Scrivens. La obra literaria de Mariarosaria Riccio, hasta la actualidad, se completa con otras dos obras: *Tanti Piccoli Passi* (2011) e *Il potere del dubbio* (2016). Sin embargo, por razones familiares y laborales dedica menos tiempo del deseado a la

⁴ Cfr. <https://www.homoscrivens.it/> Homo Scrivens es la primera compañía italiana de escritura creada en Nápoles en 2002 por los escritores Aldo Putignano y Gino Parrella. Ha colaborado con numerosos editores italianos y ha dado la oportunidad de publicar a unos cuatrocientos autores, muchos de ellos nóveles. A partir de esta experiencia, en el año 2012, nace la editorial Homo Scrivens con la finalidad de continuar este compromiso de manera autónoma y acercar autores y obras a la atención directa del público.

escritura. Ella misma no se define como *scrittrice*, sino como una simple *narratrice di storie*: “Ho sempre un’ammirazione reverenziale verso gli scrittori e le scrittrici che hanno accompagnato e accompagnano la mia vita. Definirmi «scrittrice» mi sembra un po’ una mancanza de modestia, d’altra parte che cosa vuol dire veramente la parola «scrittore/scrittrice»?” (05/10/2019)⁵.

3. AL DI LÀ DELLA BARRIERA, UN HIMNO A LA VIDA

En su primera obra, *Al di là della barriera*, una novela escrita en forma de diario, Mariarosaria Riccio cuenta en primera persona el profundo drama de la existencia mostrando abiertamente los lados más oscuros de su alma. La historia transcurre desde los años 40 hasta comienzos del presente siglo. Riccio nos regala una historia apasionante y cautivadora acompañada de una narrativa disruptiva, intensa y conmovedora donde los acontecimientos se presentan sin seguir un orden cronológico. Un continuo vaivén que conduce al lector de un lado a otro, pero sin perder el punto de partida. La obra está ambientada en Nápoles, pero la acción se desarrolla también en otras ciudades como Roma, Venecia, Bolonia e incluso California⁶, lo que refleja el imparable flujo del tiempo y, por ende, los continuos cambios en la vida de los personajes. La de Riccio es una escritura rica y fluida que realmente explora y penetra en la conciencia de sus lectores a través de una historia llena de drama y sufrimiento.

3.1. Una infancia de posguerra

Al di là della barriera es la historia de una vida difícil, llena de obstáculos y de barreras que se superan gracias a la valentía, determinación y, sobre todo, gracias al amor que caracteriza a la protagonista. En la obra podemos observar cómo vienen representados algunos de los elementos definitorios de Nápoles

⁵ Declaraciones de la escritora en una entrevista personal mantenida con la autora de este trabajo a través de correos electrónicos el 5 de octubre de 2019.

⁶ Una de las partes centrales de la obra está ambientada en el Instituto de Esalen, Big Sur California, donde Mariarosaria fue profesora de biodrama junto con el maestro Lorenzo Ostuni.

desde un punto de vista socio-antropológico, así como el trasfondo histórico y el paisaje urbano que sustentan la obra y que presentan una Nápoles devastada después de la Segunda Guerra Mundial.

Nápoles, una ciudad llena de contrastes, amada y odiada al mismo tiempo. Un lugar idílico donde conviven la humanidad y la crueldad, el bienestar y la miseria, la connivencia y la rebelión. Riccio nos conduce por las calles estrechas e inmundas de una Nápoles sacudida por la guerra. De la mano de sus recuerdos escuchamos a la vendedora de pizzas que grita: “Venite Venite, tengo ‘e pizze a oggi a otto!”, cuyas palabras se entremezclan con las del alguacil, también dispuesto a vender su mercancía. Sin olvidar las minúsculas *botteghe*⁷ de los callejones estrechos y oscuros, como la del carbonero, el Señor Coppola Rossa.

Riccio describe con dulzura y afecto el barrio que la vio crecer: Bagnoli, un pequeño barrio de pescadores situado en la parte occidental de Nápoles. Sus palabras transmiten admiración y estima por su tierra, mágico lugar donde ha vivido un sinfín de aventuras y desventuras:

È il luogo in cui mi affaccio al mondo, centro dell’Universo in cui incredibilmente ho avuto il privilegio di nascere. A lungo ho vissuto con questo canto nel cuore: non solo in Italia, il paese più bello del mondo, non solo Napoli, la città più fatata, ma addirittura Bagnoli: gemma incastonata nella corona di Dio! (Riccio, 2012: 20).

Sin embargo, la autora no puede olvidar aquellos años grises de posguerra, desaliento y pobreza, donde el racionamiento de alimentos a cambio de *bollini*⁸ se convierte en su única

⁷ Una *bottega* es un pequeño taller situado en la planta baja de la vía pública donde se exhiben y venden productos artesanales o donde los artesanos desarrollan su actividad.

⁸ Cartillas de racionamiento establecidas para controlar la distribución de las mercancías en el periodo de posguerra. Mediante el uso de cupones, *bollini*, los ciudadanos podían adquirir los productos básicos de alimentación y de primera necesidad: “C’era, in quel terribile periodo, il razionamento dei viveri: ogni famiglia aveva a disposizione una certa quota di generi alimentari che gli veniva consegnata in cambio, appunto, di bollini. Finiti i bollini, finita la possibilità di ottenere cibo. Quei Bollini erano perciò pasta, pane, olio, zucchero, possibilità di sopravvivenza” (Riccio, 2012: 25).

posibilidad de supervivencia. Narra con pesadumbre la pérdida de sus abuelos y el inefable dolor que se apoderó de su madre. Un relato marcado por las tristes consecuencias de la Segunda Guerra Mundial que dejó tras de sí una ciudad llena de escombros y miseria:

Bagnoli. Luogo di mare. Pescatori tirano a riva reti ricolme, guizzanti d'argento, gli occhi della piccola folla pieni di quel miracolo quotidiano.

Bagnoli. Luogo di lavoro. Gli altiforni dell'Ilva, le colate d'acciaio che rombano nel cielo rosso di fumi e vapori, facce sudate, e la sirena che scandisce i turni.

Bagnoli. Luogo di villeggiatura per Signori che siedono ai tavolini della "Fonte del Gelo", il Bar più sontuoso del mondo, aristocraticamente in pigiama, come mi raccontava mamma.

Bagnoli, luogo di guerra. I nonni uccisi, sepolti dalle bombe. 24 agosto 1943. La sveglia è ferma alle 4.23 del mattino, è l'ora dell'Apocalisse, per il mondo, per la mia famiglia, per me che ancora non so niente. Mamma ogni giorno torna dove prima c'era la sua casa. Siede inebetita per ore su quelle macerie. Cerca di digerire il suo dolore, stando lontana da se stessa, stando lontana da noi bambini.

Bagnoli, via Plinio 31. Villa Eva (Riccio, 2012: 19).

Cuando es todavía una niña la guerra llega a su fin. Los escombros son inmensos y son pocas las personas que pueden tener unas condiciones de vida favorables. Pese a que su familia no es de las más perjudicadas tras la guerra, tienen dificultades enormes y la escasez de dinero se convierte en un hecho habitual. El dolor y la melancolía de la guerra acompañan a las palabras de la autora a lo largo de gran parte de la narración.

En el año 1945 nace su hermana Emilia cuando ella tiene cuatro años. Riccio no recuerda nada. Quizá porque era pequeña, quizá por los escombros que sepultaban el mundo, las calles, los corazones (Riccio, 2012: 124-125). Los estragos de la guerra se adentran también en los sueños de la protagonista. Tenía un sueño recurrente: sola, en mitad de un campo de concentración, camina en torno a las lápidas. Lápidas que representan aquellas personas que se fueron para siempre o que desaparecieron de su vida. En palabras de la propia autora: "Sicuramente quel sogno aveva a che

fare con la realtà di guerra e morte che in quel momento oscurava il mondo [...]” (Riccio, 2012: 45).

Unido a ese sueño que se repite una y otra vez, con tono triste y melancólico, la autora recuerda a los judíos que habían conseguido huir de la barbarie a la que habían sido sometidos en los campos de concentración nazis. Recuerda especialmente aquellos que, durante un periodo de tiempo, viven en su casa debido a que su madre decide alquilar una habitación para hacer frente a la escasez de ingresos en casa. Familias pobres que pasan por la base de la OTAN en Bagnoli a la espera de ser trasladadas a Israel o cualquier otro país. En aquel momento, Riccio no entiende qué está sucediendo, pero percibe un fuerte dolor condensado, siente el olor de la desesperación que abraza estrechamente a la esperanza. Más tarde conocerá el horror de la historia del pueblo judío y el milagro de sentirse nuevamente seres humanos, libres, a pesar de ese número tatuado en sus brazos.

3.2. La violencia persiste

La violencia no llega a la vida de Riccio solo con la guerra, sino que traspasa las paredes de su casa penetrando en lo más profundo de su alma. La autora revela explícitamente las sombras más oscuras de su infancia, adolescencia y posterior matrimonio.

En las primeras páginas de esta obra autobiográfica, Riccio se define como la Niña de los ojos tristes – la Bambina dagli occhi tristi –, una niña que reclama el afecto y la atención que nunca recibió. Nace y crece inmersa en un ambiente hostil, sometida – junto a su madre y hermanos – a los continuos episodios de violencia protagonizados por su padre:

Il primo ricordo che ho di lui è il terrore che mi gelava quando sentivo, la sera, al suo rientro, girare la chiave nella toppa. Questione di minuti e ci sarebbero state mazzate selvagge per tutti. Anche per Mamma, dietro cui andavamo in fila a nasconderci (Riccio, 2012: 20).

Las palizas que le propina su padre se convierten en una práctica habitual, pero, a medida que avanza la narración, la protagonista recuerda también los buenos momentos que vivieron juntos, tratando de dejar atrás aquellos episodios violentos que se repetían

una y otra vez. Sin embargo, esa furia desmesurada, esa crueldad paterna, dejará una marca indeleble en la memoria de Riccio:

[...] “Tu eri quasi Gentile. Sicuramente non eri quello che per la stessa strada veniva a prendermi a calci e schiaffi perché avevo rotto il fiasco con cui mi mandavi a prendere l’acqua fredda alla fontana dei Campi Flegrei. Mi rotolavo a terra, tra i tuoi calci, fino a casa. Me la facevo addosso”.

I vicini mi vedevano.

[...]

Superare la vergogna bruciante del mio pudore di bambina violato, continuar a passare davanti a quelle persone que avevano visto, è stata una delle prove più dures e dolorose della mia vida (Riccio, 2012: 22).

Pero el momento más doloroso de la vida de la autora no será uno de esos episodios violentos habituales sino el día que su padre la obliga a dejar la escuela, con tan solo trece años. Su madre está embarazada y ella tiene que ayudar con las labores domésticas:

[...] in casa c’è bisogno di me. Mamma è incinta. Ho tredici anni, i ragazzi mi ronzano intorno.

Casta e servizievole devo essere e piango.

Piango di notte. Piango quando passo davanti a una scuola o se sento parlare di scuola. Piango e mi consumo in quel pianto.

In quel pianto una convenzione folle, senza nessun fundamento: “Tornerò a scuola il prossimo ottobre”.

Lo pensavo e lo dicevo a tutti (Riccio, 2012: 17).

Tras esta triste noticia, Riccio se promete a sí misma que el próximo curso volverá a la escuela tratando de desafiar por todos los medios al padre despótico que le ha quitado lo que más quería. Sin embargo, llega el mes de octubre y no vuelve a la escuela. A partir de ese momento su única función será la de ser mujer, madre y una perfecta ama de casa: “tu donna vali solo in proporzione alla lucente pulizia della tua casa” (Riccio, 2012: 127). La autora, privada de libertad, se enfrenta a una vida de labores domésticas y cuidados familiares, haciéndose cargo de su hermana, su madre enferma y, después, de sus cuatro hijos. Aun así, Riccio se promete a sí misma que un día volverá a la escuela.

No acepta esa sociedad mezquina y machista que trata a las mujeres como objetos y siente el deseo y la necesidad de emanciparse, de liberarse y de escapar de una realidad que la asfixia (Zangrilli, 2009).

Sin embargo, la determinación y valentía de Mariarosaria Riccio hacen que finalmente pueda cumplir su sueño: retomar sus estudios e ir a la universidad. Un sentimiento de libertad, de sentirse viva, la abraza. Por fin se siente una mujer libre, una mujer grande, como si estuviera en una fábula a punto de descubrir una tierra misteriosa al igual que Cristóbal Colón al mando de las tres carabelas en busca de una tierra desconocida (Riccio, 2012: 12):

Riprendere gli studi è stato affascinante, avvincente, terrorizzante, entusiasmante. Frequentare e studiare insieme a ragazzi più giovani dei miei figli e professori più giovani di me, mi sembrava una specie di favola, di esplorazione di un territorio sconosciuto e misterioso. L'Università era a Roma, io vivo a Napoli perciò non la frequentavo, davo solo gli esami. Quando entravo tremavo come "le foglie sull'albero d'inverno", quando uscivo volavo due metri da terra (05/10/2019)⁹.

Finalizados los estudios universitarios, inicia la Formación Profesional asistiendo a cursos y seminarios, cuyas temáticas y contenidos guardará para siempre en los cajones de su alma. Todas las semanas, los miércoles, se desplaza a Roma para asistir al seminario sobre Kafka impartido por el profesor Aldo Carotenuto.

Esta es solo una de las muchas barreras que Mariarosaria Riccio supera a lo largo de su vida. En esta intensa y emocionante autobiografía nos cuenta otros muchos momentos de tristeza y dolor, como la enfermedad de su madre, el distanciamiento de su amigo y de su hermana o la relación insostenible con su marido, un compañero ausente en los momentos que más lo necesitaba. Un príncipe transformado en monstruo:

Era così strano per me, inaccettabile, che quel dolce e tenero gnomo gentile si potesse trasformare all'improvviso in un despota crudele.
[...]

⁹ Declaraciones de la escritora en una entrevista personal mantenida con la autora de este trabajo a través de correos electrónicos el 5 de octubre de 2019.

Quanti anni, quanti altri schiaffi, non erano le tue mani a colpirmi, ma quanto più forte il dolore. Ma quel dolore mi è servito, mi è stato necessario, per farmi aprire gli occhi, perché decidessi di allontanarmi da te, dalla tua improvvisa crudele arroganza, spaccando quel mondo che mi ero illusa così tanto di poter creare, che tentavo di realizzare a tutti i costi (Riccio, 2012: 74, 77).

Riccio reacciona ante los comportamientos de un marido descuidado, ausente y opresivo y finalmente se separa – y se libera – de él.

Pero también cabe señalar los momentos de alegría y felicidad que ha vivido la autora junto a su madre – símbolo de un amor sincero – y sus cuatro hijos; o los fugaces recuerdos de dulces experiencias vividas en el pasado como el primer beso de adolescente bajo el sol ardiente del atardecer. La figura de la madre se presenta como la antítesis del padre: una mujer tranquila, generosa, “un simbolo sacro di madre cosmica” (Zangrilli, 2009). El amor materno se convierte en el principal apoyo moral y psicológico de Mariarosaria dado que está a su lado siempre que la necesita, preparada para apoyarla ante cualquier dificultad. Siguiendo el ejemplo materno, la autora se comportará de igual modo con sus cuatro hijos. De hecho, como afirma Zangrilli (2009), la relación entre Mariarosaria y su madre se refleja en la de Mariarosaria y su hija Francesca: “[...] essi si rispecchiano, si intrecciano e si fondono sviluppandosi in misura parallela”.

4. CONCLUSIONES

Dolor, soledad, melancolía. Gran parte de la vida de la escritora y psicoterapeuta Mariarosaria Riccio podría sintetizarse en estas tres desoladoras palabras. Las escenas de violencia vividas tanto fuera como dentro de su hogar regresan obstinadamente, como una pesadilla, a la memoria y al corazón de la protagonista. Riccio expresa abiertamente el sufrimiento y la tristeza vividos en aquellos años de su infancia y adolescencia bajo la autoridad de un padre tirano y una sociedad patriarcal en la cual las mujeres tienen como único cometido el ocuparse de la casa y de la familia. La autora manifiesta su deseo de emanciparse

y liberarse de las barreras con las que una sociedad sofocante y opresora ha recluido y maniatado a la mujer a lo largo de la historia. Riccio se sirve del enfoque psicoanalítico-discursivo para describir al lector, abiertamente, aquellos aspectos femeninos que forman parte de su vida cotidiana como, por ejemplo, la maternidad, la relación entre mujeres, las relaciones sentimentales o el acceso de las mujeres a los estudios.

A pesar de todas las adversidades y dificultades superadas, la novela autobiográfica de Riccio se presenta como un canto de esperanza a la vida. El mensaje que transmite a través de su obra *Al di là della barriera* no es otro que el de un optimismo apasionado y un amor incondicional hacia una vida que, pese a la enorme cantidad de problemas y obstáculos que ha ido encontrando a lo largo de ella, nuestra autora quiere vivir desde el optimismo, la felicidad y el amor: “Quale che sia il problema o la difficoltà io ce la faccio. L’amore vince! E vado avanti” (Riccio, 2012: 128). El amor está por encima de todo y lo demuestra en la relación que ha forjado con sus hijos a quienes trata de dar esa libertad de elección que a ella siempre le fue negada por su condición de mujer. No obstante, como afirma la autora, es posible que haya sido precisamente “il suo essere donna” el impulso que le ha permitido superar tantos obstáculos y barreras, así como sentir el deseo de aspirar a una vida y una sociedad igualitaria, libre de prejuicios:

Ho scelto di superare tanti ostacoli, barriere, lungo il mio cammino e sicuramente molta importanza l’ha avuta il mio essere donna. La particolarità sta nel fatto che solo pensandoci lo riconosco, quando mi ci sono trovata davanti ho sentito solo il rifiuto dell’ingiustizia. La necessità di affermare il mio diritto ad essere quella che ero e che sono. Ancora oggi purtroppo, se ci rifletto, l’essere donna costa tanto, così come poi costa l’essere uomo, spero che quanto più presto possibile ci accorgiamo, tutti, che siamo solo e sempre persone che hanno la loro preziosa unicità e il diritto di viverla (05/10/2019)¹⁰.

La obra de Mariarosaria Riccio es una lección de vida: pensemos en el pasado como una enseñanza y en el futuro como

¹⁰ Declaraciones de la escritora en una entrevista personal mantenida con la autora de este trabajo a través de correos electrónicos el 5 de octubre de 2019.

un proyecto. Hay que evitar que el pasado oscurezca nuestro presente y que el futuro lo paralice: ¡vivamos el presente y construyamos el futuro! (Domas, 2012).

Basta crederci e io ci credo.

Credo che possiamo sempre rialzarci, che possiamo sempre abbracciarci e sostenerci. Non importa quanto costa, niente è gratis ed è magnifico pagare, anche prezzi salati, per continuare a credere e a creare (Riccio, 2012: 155).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfano, V. (24 de julio de 2019). Napoli è donna: scritte alla femminile. *Dodici, cultura tendenze eccellenze*. Recuperado de <http://www.dodicimagazine.com/2019/07/24/4697/> [Fecha de consulta: 01/09/2019].
- Domas (20 de junio de 2012). Entrevista a Mariarosaria Riccio. *Blog Le Altre Vite*. Recuperado de <http://lealtrevite.blogspot.com/2012/06/intervista-mariarosaria-riccio.html> [Fecha de consulta: 01/09/2019].
- Giorgio, A. (2014). Napoli e le scrittrici “napoletane” in Inghilterra. Alcune riflessioni teorico-metodologiche, a partire da Fabrizia Ramondino. En R. Nicoli (ed.), *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce, 17-19 mayo 2012). Roma: Adi editore.
- Morandini, G. (1980). *La voce che è in lei: Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milán: Bompiani.
- Ramondino, F. (Septiembre 1999). Manifiesto contro la definizione “scrittori napoletani”. *L'Indice dei libri del mese*, (9), p. 2.
- Riccio, M. (2012). *Al di là della barriera*. Nápoles: Homo Scrivens.
- Santoro, A. (1997). *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*. Roma: Bulzoni – Biblioteca di cultura.
- Siciliano, E. (16 de septiembre de 1999). Ma Napoli val bene un libro. *La Repubblica*. Recuperado de <https://bit.ly/39uHKbz> [Fecha de consulta: 26/09/2019].

- Vitiello, M. (22 de abril de 2013). Entrevista a Mariarosaria Riccio, a cura di Carlotta Fiorentino. *Positano News*. Recuperado de <https://www.positanonews.it/2013/04/intervista-a-mariarosaria-riccio-a-cura-di-carlotta-fiorentino/66024/> [Fecha de consulta: 25/08/2019].
- Zangrilli, F. (2009). Recensione “Mariarosario Riccio, *Al di là della barriera*, Napoli, Kairós Edizioni, 2007”. *Il Cristallo*, LI(2-3).
- Zangrilli, F. (25 de junio de 2015). Scrittrici partenopee postmoderne. *Diacritica*, fasc. 3. Recuperado de <https://diacritica.it/letture-critiche/scrittrici-partenopee-postmoderne.html> [Fecha de consulta: 01/09/2019].

**L'ELEMENTO AUTOBIOGRAFICO
NE *LE SOLITARIE* DI ADA NEGRI:
L'INFANZIA E LA FIGURA DELLA MADRE
AUTOBIOGRAPHICAL ELEMENTS
IN *LE SOLITARIE* OF ADA NEGRI:
CHILDHOOD AND THE FIGURE OF HER MOTHER**

Giuliana Antonella GIACOBBE

Universidad de Oviedo

RIASSUNTO

In un'Italia agli albori del fascismo, in cui predomina una visione misogina della donna, Ada Negri pubblica *Le solitarie*, primo romanzo in prosa, nonché manifesto femminista che denuncia la condizione delle donne dei ceti sociali più umili. È una narrazione autobiografica dei propri ricordi d'infanzia e della figura della madre, personaggio che utilizzerà per parlare della situazione della donna operaia.

Parole chiave: Ada Negri, scrittrici del Novecento, letteratura italiana, letteratura femminile.

ABSTRACT

Italy, at the dawn of fascism, was characterized by a misogynistic vision of women, however Ada Negri publishes *Le solitarie* (1945), her first prose novel, as well as a feminist manifest in which she explains the condition of women in the most humble social classes. It's an autobiographical narration of memories of her childhood and of her mother, a character through which she talks about the situation of the working woman.

Keywords: Ada Neri, female authors of the 20th century, Italian literature, feminine literature.

1. ADA NEGRI: UNA NARRATRICE FRA AUTOBIOGRAFIA ED AUTOBIOGRAFISMO

Le scrittrici, da sempre perseguitate dal pregiudizio della critica letteraria¹, all'inizio del '900 e soprattutto nell'epoca compresa fra le due guerre, furono le vere e proprie interpreti – e narratrici – degli aspetti più crudi e carnali della società. Infatti, il testimone di queste autrici si rivela indispensabile per la costruzione di un canone discostato dalla cultura androcentrica predominante. In questo senso, la scrittura autobiografica – che già dall'inizio del XX secolo si apre con la pubblicazione di *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo e prosegue con *Le solitarie* (1917)² e *Stella mattutina* (1921)³ di Ada Negri – diventa il genere letterario che dà inizio alla conformazione di una struttura matriarcale dentro la storia della letteratura che seppe attribuirsi diverse tematiche, collegate sempre all'esperienza personale. E' da questo presupposto che nasce una riflessione ed un processo di autoanalisi sottoforma di romanzo (De Giovanni, 1996: 26). In effetti, la critica letteraria si pronunciò sull'opera della Negri affermando che “ci parla di ansie, di speranze, di lotte, effettivamente provate e sostenute; raccoglie le voci di altri esseri umani, come lei sofferenti e speranti; e ci getta in faccia gran parte della tormentata vita moderna” (Croce, 1906: 413).

Figlia di un'operaia vedova, sin dalla più tenera età vide come la gerarchia sociale ed il capitalismo frutto dell'industrializzazione italiana dividessero la società in *oppressori* ed *oppressi*, motivo per il quale “Ada scatenò la collera contro la società dominante, contro la sazia borghesia, contro la brutalità con cui i ricchi sfruttavano freddamente il loro prossimo” (Cioppone, 2006: 100).

Mentre la madre lavorava nei telai, Ada Negri trascorse l'infanzia a *Palazzo Barni*, dove la nonna, Giuseppina Panni, era al servizio del mezzosoprano Giuditta Grisi e del conte Cristoforo Barni.

In questo contesto la giovane Ada prese coscienza di quanto lei fosse diversa – sul piano economico e gerarchico – dalle figlie

¹ Nel caso di Ada Negri, fu lo stesso Benedetto Croce a dedicarle un articolo che prese il suo nome, “Ada Negri”, nella rivista *Critica* da lui diretta, in cui esponeva l'eccessiva componente emozionale della sua prosa.

² Per il presente studio verrà usata l'edizione del 1945.

³ Per il presente studio verrà usata l'edizione del 1931.

dei suoi padroni, con le quali condivideva le giornate nei momenti liberi dal lavoro come portinaia.

In un'Italia segnata dalla desolazione e dalla decadenza posteriori all'unificazione, l'unica possibilità di progresso sembra essere quella dell'istruzione, motto che la Negri seguirà tutta la vita per poter andare oltre il destino operaio che le è stato assegnato. Grazie al suo lavoro come portinaia a *Palazzo Barni* e ai sacrifici di sua madre – tematica più che ricorrente all'interno de *Le solitarie* e alla quale ricorda con speciale affetto attraverso la sua prosa – la giovane Ada potrà cominciare gli studi, dimostrando non soltanto grandi doti cognitive, ma anche un vero talento per le lettere a tal punto che il suo professore di italiano, Paolo Tedeschi, la incoraggerà a proseguire gli studi, fino all'ottenimento del diploma come maestra di scuola elementare (Ciopponi, 2006: 99-100).

Tuttavia, benché la Negri sentisse che l'istruzione le aveva permesso di realizzarsi come donna, non poté mai dimenticare come “non l'amavano i maestri, credendola ribelle, mentre non era che originale: non l'amavano le compagne, credendola superba, mentre non era che timida e diversa da loro” (Negri, 1945: 198).

Fino al 1887 ottenne il primo impiego come maestra presso il *Collegio femminile di Codogno*, ma ciò che segnò senza dubbio la sua vita fu l'esperienza come docente presso una scuola di educazione elementare in Motta Visconti – piccola provincia di Milano – nell'anno 1888, come maestra di un gruppo di alunni maschi provenienti dai ceti più umili della società. Fu in loro che la scrittrice si rispecchiò ai tempi della sua infanzia, poiché “ella non voleva che questo: tornare, ad ogni costo, maestra al suo villaggio, dove già il posto l'attendeva. Maestra dei piccini della prima classe: non sognava diversa fortuna” (Negri, 1945: 57).

Donna da sempre amante della letteratura in parallelo allo svolgimento del suo lavoro come docente, coltivava la passione per la poesia di autori come Foscolo o Leopardi. Tale fu l'interesse con cui lesse gli autori italiani – da cui prese ispirazione – che la critica letteraria la paragona a Pascoli per il tono pessimista dei suoi racconti e al Verga per lo stile verista con il quale narrò – in versi come in prosa – “della povera gente di campagna, sfruttata e violata nella dignità della persona come sua madre, come l'operaio” (Ciopponi, 2006: 99).

Nel 1896 contrasse si sposò con Federico Garlanda, un ricco imprenditore di Biella che si innamorò dei versi di Ada Negri. Tuttavia, la scrittrice, contraria alle imposizioni sociali e morali imposte alla donna del XX secolo, non si limitò ad essere madre e sposa e prese coscienza del fatto che il matrimonio non supposeva per lei il conseguimento del vero amore. Fu per questo motivo che optò per lasciarsi coinvolgere dalle sue passioni e mantenne dei rapporti con diversi uomini, un gesto di emancipazione nei confronti di una società che aveva associato la donna al concetto di *riproduzione* (Fortunati, 2019), fattore che l'autrice manifesta in modo esplicito nella sua opera: “Un bel giorno lei è in balia del primo venuto che non sia un imbecille e le sappia dire una parola d'amore con una morbida voce esperta [...] il mutamento, il bisogno di sfuggire alla noia atroce di tutti i giorni” (Negri, 1945: 116-117). Chissà proprio per questo motivo, il suo matrimonio è l'unico aspetto che la Negri distorce fino a farlo diventare un rapporto ideale nel quale lei si sente felice come nelle favole che inventava per sé stessa durante l'infanzia:

[...] la principessa Olivia ed il principe Azzurro ritrovarono, intatta, la gioia della lucida finzione. E celebrarono la festa delle loro nozze fra gli alberi e le edere, pomposamente, come stava scritto nel libro. [...] E l'uomo dalle tempie già grigie e la donna che stava per varcare il limite della giovinezza ridevano come fanciulli (Negri, 1945: 233-235).

Frutto di questo matrimonio, la sua prima figlia, Bianca, personaggio tuttavia completamente assente fra *Le solitarie*, dovuto forse al distacco che si produce fra lei e Ada Negri, a causa del suo trasferimento in Svizzera, luogo in cui gode – diversamente da sua madre – di una libertà inesistente in Italia agli albori del regime fascista. Sarà proprio la Svizzera il paese in cui la scrittrice si trasferirà, nel 1913, convivendo per un anno con sua figlia a Zurigo, momento nel quale produrrà soprattutto opere in prosa. In Svizzera, la scrittrice scoprirà un mondo completamente diverso in cui le persone, soprattutto le donne, sembravano potersi esprimere con maggior libertà.

Proprio per questo motivo, la Svizzera sarà l'unico luogo geografico che l'autrice citerà nelle sue opere e nel quale

ambienterà la sua novella più cruda, *Confessioni*⁴. In quest'opera un gruppo di donne scambierà le proprie esperienze all'interno di matrimoni non giunti a lieto fine, narrando in modo crudo come il carattere autoritario dell'uomo diventasse una forma di tirannia che attentava alla libertà della donna, sottomessa al marito:

Io appartenevo a lui, avevo l'obbligo di pensare come lui, di adornarmi secondo il suo stile, di uscire quando a lui ne veniva il capriccio, di leggere i libri da lui stesso scelti, di dirgli di sì quando il mio cervello avrebbe spontaneamente gridato: no. [...] Egli si accorse della mia inconscia resistenza, e se ne irritò. E cominciò a farmi del male, così, pel piacere di fami del male (Negri, 1945: 125).

Al suo ritorno a Milano, nel 1914, conobbe Margherita Grassini Sarfatti alla redazione del *Popolo d'Italia*. Ne nacque un'amicizia che non soltanto le permise di pubblicare su giornali come *La Stampa*, *Il Secolo* o *La Rivista d'Italia* – come avevano fatto altre sue coetanee come Matilde Serao, promotrice del filone letterario proseguito dalla Negri⁵ –, bensì le servì da incoraggiamento per avviarsi alla scrittura de *Le Solitarie* (1917)⁶, avviando la produzione letteraria in chiave narrativa.

⁴ Appartenente a *Le solitarie*.

⁵ Matilde Serao aveva non soltanto collaborato – sotto lo pseudonimo di *Ciquita* – alla cronaca rosa e alla critica letteraria italiana di fine Ottocento, ma grazie al riconoscimento riportatogli dal successo del suo primo romanzo *Fantasia* (1883), era riuscita a fondare il *Corriere di Roma* nel 1885 (con la collaborazione del suo allora marito Edoardo Scarfoglio), *Il Mattino* nel 1892 e infine assunse la direzione de *Il Giorno* nel 1903. Le due scrittrici condivideranno non soltanto la loro passione per il giornalismo, bensì il sentimento di disincanto che provano nei confronti dei loro rispettivi mariti, con la conseguente separazione e il ritiro verso il nord (nel caso della Serao, decise di ritirarsi in Val d'Aosta). Allo stesso modo, Ugo Ogetti – dopo essere stato eletto direttore del *Corriere della sera* – introdusse la Negri negli ambienti intellettuali milanesi, frequentati da fascisti e persone affini al regime mussoliniano, fattore che permise la considerazione della scrittrice all'interno del circolo intellettuale di Milano, quanto la consecuzione del *Premio Mussolini* nel 1931.

⁶ *Vid.* nota 3.

2. *LE SOLITARIE*

Pubblicato a Milano e composto da diciotto novelle, il romanzo costituisce la prima opera in prosa della poetessa milanese. Da una prima lettura, i racconti all'interno dell'opera sembrano trattare la condizione femminile tra fine Ottocento ed inizio Novecento: si intravede l'ideologia socialista dell'autrice per quanto riguarda la denuncia della questione femminile nel mondo operaio, due caratteristiche che definiscono la letteratura di Ada Negri.

Tuttavia, una minuziosa e approfondita lettura di ciascuna novella permette di identificare il carattere autobiografico presente in esse in quanto viene denunciata la situazione della donna in prima persona, analizzandone sia gli aspetti positivi quanto quelli negativi, e ricorrendo alla creazione di personaggi femminili, gli unici a dar voce ai pensieri dell'autrice.

Il titolo assume un significato fondamentale poiché è caratteristica comune di tutte le protagoniste: l'essere solitarie. Diversamente dal concetto di solitudine trasmesso dal canone in rapporto con le figure femminili presenti nelle diverse opere letterarie, per Ada Negri l'essere sola non sarà altro che la forza che incoraggerà le donne ad andare avanti malgrado gli ostacoli di una società che non concepisce la donna come essere solitario. In questo senso, l'autrice scriverà che “per essere degni di penetrarla, è necessario che l'anima nostra sia libera. [...] Libera. Comprendete? Voglio dire *da tutto*⁷” (Negri, 1945: 146).

Attraverso queste parole, la Negri rivendica quindi un nuovo *canone* di donna libera – solitaria – che ribadisce le politiche ottocentesche ed anteriori al fascismo, le quali promuovevano la sottomissione della donna, soprattutto nell'ambito familiare, impostando un concetto di donna in una dicotomia *madre e sposa* non esistente all'infuori dell'ambito domestico. In effetti, era proprio “attraverso la piccola patria della famiglia che nasce l'attaccamento verso la grande” (Duby e Perrot, 2007: 69), concezione ripresa dal regime fascista per favorire la crescita demografica in Italia mediante la promozione di una politica sessuale e riproduttiva che riprendeva l'antico modello illuminista

⁷ Corsivo presente nel testo originale.

di famiglia patriarcale, ma senza considerare le donne inferiori esplicitamente, bensì adottando l'aggettivo *diverse* (Duby e Perrot, 1993: 148). Alla politica sociale viene aggiunta la cosiddetta politica familiare fascista, la quale considerava non valorose e deboli tutte quelle donne non capaci di avere una famiglia numerosa, non adatte dunque al canone fascista di *madre e sposa*.

In questo contesto di censura femminile, Ada Negri – mediante *Le solitarie* – darà voce a diversi personaggi il cui scopo non sarà altro che un discorso letterario che nasconde la denuncia delle conseguenze non soltanto fisiche ma anche psicologiche, che le nuove politiche stabilite dal regime ebbero sulle donne. Mediante la sua opera verrà dunque costituito un manifesto femminista in cui viene presentata una donna libera che non prova paura di esprimere i suoi sentimenti, contrapponendosi in questo modo alle discriminazioni promosse dal regime.

3. L'AUTOBIOGRAFIA ALL'INTERNO DELL'OPERA

Al personaggio femminile è stato dunque conferito il ruolo di portavoce dell'autobiografia di Ada Negri, trasmessa nell'opera attraverso le esperienze vissute in prima persona, alle quali bisogna aggiungere la componente storica, in quanto offre una prospettiva di genere di ciò che suppose il movimento socialista durante gli albori del fascismo.

Per quanto riguarda il piano narrativo, la Negri farà sempre uso della terza persona per narrare tutti gli avvenimenti presenti all'interno del libro, mentre passerà alla prima persona in tutti quegli episodi in cui si vuole concedere più importanza al piano sentimentale e psicologico dei personaggi. Ciò dimostra il verismo della sua prosa e l'approccio a scrittori come Verga con l'intento di esaltare la psicologia dei personaggi per concedere veracità all'ambientazione letteraria. In questo modo, la scrittrice riesce ad ingannare tutti quei lettori che non hanno conoscenze extratestuali, presentando sotto forma di romanzo ciò che in realtà è un'autobiografia.

Due sono gli elementi autobiografici su cui ci soffermeremo nel presente studio: il ricordo dell'infanzia e la descrizione della figura della madre.

3.1. L'infanzia

La strategia narrativa adoperata da Ada Negri per la ricreazione dei ricordi della sua infanzia sarà l'uso della terza persona allo scopo di ricreare una certa distanza fra lei e il personaggio *fittizio* del romanzo. Allo stesso tempo fa uso di una tonalità affettuosa nei ricordi legati a sua madre, oppure di disincanto nei momenti in cui fa riferimento alla sua condizione sociale umile, ricreando un ambiente che coinvolge il lettore, il quale, se non ha conoscenza dei dati biografici, penserà che il suo riflesso letterario sia una persona diversa, non notando quindi l'aspetto autobiografico.

L'infanzia di Ada la vediamo riflessa in Veronetta Longhena, bambina protagonista di *Denaro*, alla quale si allude anche in *Capriccio*, poema appartenente all'opera *Dal profondo* (1910), in cui la Negri la riconosce come il riflesso di sé stessa:

Dove l'hai preso il tuo bel nome?... È un nome / di guerra, non è vero? [...] / Raccontami la tua vita randagia. / [...] il tuo piacer di vivere / così, padrona delle varie sorti, [...] / Io t'assomiglio, se mi guardi bene / [...] ... Io resterò a frugar dentro la cenere; / e mirerò lo specchio / per rivederti in me, nella tua dura / fronte d'enigma, o Donna di ventura (Negri, 1910: 45).

Se prendiamo in considerazione la descrizione di questa bambina, essa non differisce molto dalla descrizione che la Negri aveva realizzato di sé stessa nel suo più che conosciuto poema *Senza nome*, appartenente alla raccolta *Fatalità* (1892): “Io non ho nome. – Io son la rozza figlia / Dell'umida stamberga; / Plebe triste e dannata è mia famiglia, /Ma un'indomita fiamma in me s'alberga” (Negri, 1922). Partendo dalla descrizione di sé stessa è più che evidente il carattere autobiografico di Veronetta, considerata *randagia*, nonché sinonimo del suo carattere *rozzo*, e alla quale conferisce un nome da guerriera, altro fattore con un rapporto di sinonimia con l'*indomita* fiamma che alberga in sé stessa. Altro elemento che conferma l'*autoritratto* letterario che l'autrice fa di sé all'interno dell'opera è la descrizione fisica di Veronetta, la quale coincide con la propria descrizione: “Pallido, con dure mascelle, larghe narici, larga e tumida bocca, archi

cigliari di superba nettezza su occhi fosforici d'un'intensità quasi ostile" (Negri, 1945: 201).

Veronetta – personaggio che possiede una visione marxista ed egheliana della realtà, in quanto personifica la nostra scrittrice – vede l'innocenza della sua tenera età corrompersi a causa della gerarchia sociale imposta dal valore dell'economia nella vita delle persone. Nella novella *Denaro* vi sono non soltanto rimembranze al rapporto con sua madre – vedova che dovette lavorare in fabbrica per portare avanti i figli – bensì ai sentimenti che provava da bambina quando percepì le differenze sociali che la allontanavano dalle figlie dei padroni con cui era solita giocare, provando però certa vergogna quando le veniva chiesto di aprire il portone per far entrare gli ospiti. Il *denaro*, titolo della novella, non è altro che un medio di esclusione sociale imposto dal capitalismo, lasciando intravedere l'influsso marxista all'interno dell'opera. Le rimembranze di Ada Negri le riscontriamo nelle seguenti parole:

Veronetta era diversa. Musiche gravi e soavi nascevano, si svolgevano in onde sommesse dentro di lei; [...] Allora ella se ne stava lunghe ore raccolta, nel silenzio delle due stanzette imbiancate a calce e quasi nude di mobili, dove, tolte le ore di scuola, viveva attendendo il ritorno della madre nell'opificio [...], se due fresche voci non l'avessero chiamata dal giardino:

- Veronetta! Vieni dunque a giocare!

Erano le figliuole del padrone di casa: Nanna e Ninna.

Il grembialone bianco, a foggia di tunica sciolta, che esse portavano in casa, non differiva molto, nella forma, da quello grigio a quadratini, di Veronetta. [...] Le due sorelle ricche non sapevano ancora d'esserlo: avevano l'aria franca e spensierata da chi trova tutto facile nell'esistenza. [...] La campanella del pranzo chiamava Nanna e Ninna alle volgari cure di quaggiù; e la figlia della tessitrice risaliva nelle sue stanzette, per preparare alla meglio un po' di minestra alla madre che doveva tornar dalla fabbrica. [...] Un pomeriggio [...] la madre di Nanna e Ninna [...] le disse:

- Ti piacciono i tortellini? Ne mangerai stasera in casa nostra fin che vorrai, pur che aiuti alla cameriera a servirli in tavola.

La fanciulla avvampò; ma non ebbe il coraggio di rifiutarsi. [...] [...] Nanna e Ninna eran là, vestite di rosa, con larghi nastri rosa nei capelli sciolti. Ma non la guardavano. Cinguettavano fra liete

amiche. [...] Un confuso senso di vergogna la inchiodava a tre passi dall'uscio vetrato [...] Chi erano quelle persone in abiti di seta e in marsina nera? Perché proprio lei deva servirle? [...].

- Mamma, ascoltami. Io non voglio essere povera. Io non voglio diventare operaia, o serva. Voglio studiare (Negri, 1945: 190-197).

Un altro episodio da lei vissuto e che la conduce a provare la stessa emozione di vergogna nei confronti delle persone appartenenti ai ceti più ricchi viene anche narrato in *Stella mattutina* (1912):

Quando rientrano in carrozza dalla passeggiata, bisogna spalancare il cancello del portone; e, siccome la nonna (custode della portineria) è troppo indebolita dagli anni, è la bambina settenne che deve farlo. Non ha mai pensato, naturalmente, che tale atto le possa essere di umiliazione; ma non lo compie volentieri. [...] È quieta, lavora, si sforza di comprendere, sa che deve, che ribellarsi non può; ma, in fondo, non desidera che di evadere. Vuole studiar da maestra, unicamente perché non intende logorarsi in un opificio come la madre, o divenir serva di signori in gioventù e portinaia in vecchiezza, come la nonna [...] Ora che è quasi una giovinetta, si sente diventar di brace, poi del color dell'erba, quando deve aprire il cancello grande alla carrozza dei padroni di casa, che tornano dalla passeggiata del pomeriggio; e inghiotte acido e respira male, quando deve portar le lettere o far qualche commissione. Non invidia il lusso delle sale padronali: non le guarda nemmeno. Né le fanno gola gli squisiti mangiari, tanto l'abito della sobrietà s'è fatto natura in lei. Solo, non vuol servire (Negri, 1931: 7-15).

Nel momento in cui la propria Ada Negri apprese quale fosse il significato del potere economico all'interno della società, prese consapevolezza della divisione sociale fra oppressori ed oppressi, ritrovandosi tra i secondi e assumendo dunque una visione piuttosto marxista della società. In effetti, la teoria marxista sosteneva che le donne fossero un beneficio per i loro datori di lavoro, poiché costituivano una forza non qualificata ma pur sempre utile per la riduzione del valore del lavoro stesso (Sabaté Martínez *et al.*, 1995: 100). Contraria all'idea di assumere il destino della condizione sociale, la Negri vide nell'istruzione

l'unica via di progresso per coloro che, come lei, provenivano dai ceti più umili della società. L'istruzione sarà quindi una meta che la scrittrice stabilirà sin dalla sua infanzia: "era cresciuta chiusa in sé, senza compagne, sempre in atti di passiva ma costante difesa, adorando i libracci vecchi, raccogliendo furtiva tutti i pezzi di giornali che poteva trovare, per leggerli in un angolo: e su di essi fabbricava, nel suo cervello, castelli in aria senza fine" (Negri, 1945: 105), dunque "Veronetta studiò. A quindici anni entrava nel primo corso normale. [...] Amava la storia e si sarebbe nutrita di poesia giorno e notte [...] nei compiti d'italiano s'allontanava dalla traccia, moveva il periodo secondo [...] armonie che lei sola sentiva" (Negri, 1945: 198).

L'istruzione, quindi, diverrà – insieme alla figura della madre – fondamentale durante l'infanzia di Ada Negri, in quanto sarà lo strumento che le servirà per la posteriore rivendicazione della sua condizione di donna all'interno del panorama letterario del XX secolo.

3.2. La figura della madre: un personaggio vinto dall'industrializzazione

Il ricordo che Ada Negri possiede di sua madre viene tramandato all'interno dell'opera attraverso diverse donne nelle quali prevale sempre il piano psicologico, rendendola un personaggio verghiano, in quanto si tratta di una donna vinta dalla sua propria condizione sociale e la cui descrizione viene alternata dalla soggettività proveniente dai sentimenti della scrittrice: "Era sua madre: cioè gli occhi pei quali vedeva, le membra con le quali si moveva, il cuore pel quale si sentiva esistere, le mani che lavoravano perché ella potesse studiare" (Negri, 1945: 203). Trattandosi di un personaggio vinto e sopraffatto dalle conseguenze della gerarchia sociale, viene sempre rappresentato dal sacrificio, da una voglia di consecuzione di libertà che però non ritroverà che nella morte.

Per la scrittrice, sua madre rappresenta un simbolo dell'emancipazione femminile in quanto in seguito alla morte del marito – uomo al quale si fa accenno soltanto una volta "Il padre, non lo aveva conosciuto" (Negri, 1945: 203) –, preferì lavorare e mantenere la propria famiglia, ideologia che denota l'influsso di scrittrici a lei contemporanee come Anna Kuliscioff o Anna

Maria Mozzoni, le quali difesero il diritto femminile al lavoro come sorta di emancipazione e rivendicarono l'emarginazione delle donne dentro il socialismo italiano, il quale sembrava schiavizzare la donna sia nell'ambito domestico quanto in quello lavorativo (Roig Castellanos, 1982: 173).

Il primo accenno alla figura della madre si riscontra nella prima novella dell'opera, *Il posto dei vecchi*, la cui protagonista è Feliciano, una filatrice che diventa vedova di un marito alcolizzato e decide di chiedere lavoro in una fabbrica, ottenendo una risposta proprio da una società che non contemplava la presenza della donna all'infuori dell'ambiente domestico: "Feliciano!... In una fabbrica, tu?... Ma non vedi quanto sei delicata?... Credi di resistere, in un inferno simile?..." (Negri, 1945: 8). Secondo quanto descritto da Nadia Ciopponi, lo stipendio percepito dalla madre di Ada Negri era di 1'75 lire al giorno (2006: 99), la metà di una retribuzione normale di un uomo. Questo divario era frutto della concezione della donna, la quale, essendo sottomessa al marito nell'ambito coniugale, lo sarebbe altrettanto stata nell'ambito lavorativo, diventando una manodopera a basso costo (Roig Castellanos, 1982: 171), elemento che viene anche denunciato nell'opera:

Due lire al giorno, e niente più [...] ma, allora, verso il milleottocentoseventanta, le paghe femminili non salivano più in là [...] Ed ella riusciva, in letizia, a bastar con quel denaro a sé stessa ed ai figli [...] A se stessa? ... Oh!... Una ciotola di pane e latte a mezzogiorno, una minestra o una fetta di polenta alla sera (Negri, 1945: 9).

Feliciano sarà dunque la prima donna a rappresentare Vittoria Cornalba – il vero nome di sua madre – una madre sola che viene ricordata da sua figlia come la personificazione della bontà e del sacrificio per portare avanti i figli, anziché sposare un uomo che potesse mantenerla e assecondare lo stereotipo novecentesco della donna: "Si sorprese, una notte, nel buio, a rimpiangere di non avere, qualche anno prima, accettato per secondo marito Gianni Forgia, il capotessitore, che per amor di lei si sarebbe volentieri sobbarcato anche il carico dei ragazzi" (Negri, 1945: 11). Il modo in cui la Negri ricrea la sessualità di sua madre

denota anche un certo senso autobiografico giacché, quanto lei, Felicianà è una donna che ha amato e che, allo stesso tempo, si rifiuta di risposarsi. In questo senso, si crea una connessione fra figlia e madre mediante la sessualità del personaggio (Pickering-Iazzi, 1994: 185), un piano sessuale che risulta paradossale se si tiene in conto il fatto che, fisicamente, la madre viene descritta come una donna sopraffatta dalle condizioni del suo lavoro.

Un altro elemento che conferma che dietro Felicianà si nasconde la madre della scrittrice è la descrizione che questa fa dei suoi due figli – Francesco e Leonardo – i quali, in realtà, corrispondono a suo fratello – Annibale – e a lei:

Francesco, già a bottega, dimostrava felicissime attitudini alla meccanica e portava a casa un piccolo guadagno. Leonardo, nervoso, concentrato, intelligente, con la snella ossatura e la maschera energica della madre, s'era messo in testa di studiare, di divenir qualcuno, era entrato nelle scuole normali col sussidio governativo, dando lezioni per comperarsi i libri (Negri, 1945: 10).

La Negri a differenza di suo fratello Annibale che viene messo a lavorare, a proposito del quale sostiene l'informazione che “è della razza di coloro ai quali l'ingegno serve come un sasso al collo di chi si getta in acqua” (Negri, 1931: 30) –, dimostrerà enormi capacità per lo studio, ottenendo un sussidio che le permetterà di frequentare la scuola normale.

Un'altra delle figure che rappresenta quella della madre sarà Anna Longhena, protagonista di *Denaro*, nel quale ci viene offerta la descrizione di una donna sopraffatta dalle conseguenze di una vita trascorsa a lavorare nelle fabbriche:

[...] una donna magra e vivacissima, con occhi neri largamente aperti, sotto una fronte tenace, e due manine che parevano balocchi, di delicatezza sorprendente in mani di operaia [e aveva] la possibilità di resistere a dieci ore di giornaliera fatica al telaio, pin piedi da mattina a sera (Negri, 1945: 190).

La concezione negativa del denaro sarà una costante all'interno dell'opera, sempre in stretto rapporto con tutti gli

avvenimenti autobiografici⁸, soprattutto quando si parlerà dei sacrifici ai quali sua madre dovette far fronte: “Per comperare i libri, per pagar le tasse, per mandare la figlia in ordine a scuola [...] aveva già venduto gli orecchini d’oro, la veste di seta nera, l’unico anello” (Negri, 1945: 198).

In linea con le ideologie di Anna Maria Mozzoni, anche Ada Negri denunciò nella sua opera – mediante la figura di sua madre – la questione femminile all’interno del mondo operaio, descrivendo come il processo di industrializzazione dell’Italia aveva avuto come conseguenza la schiavitù della donna, con il conseguente dimagrimento fisico e psicologico “Non le sembrava più di essere lei. Stanchezze improvvise l’abbattevano sul lavoro: insonnie aspre d’arsura, agitate da confusi incubi, la tenevan desta durante le notti [...] e proprio quando doveva levarsi per correre all’officina, disfatta come un cencio” (Negri, 1945: 11). È precisamente in questo momento quando evince l’influsso di Cristina Trivulzio di Belgiojoso nell’opera dal modo negativo in cui viene trattata la tematica della vecchiaia. Già nelle sue *Osservazioni sullo stato attuale dell’Italia e del suo avvenire*, Cristina Trivulzio, ne aveva fatto accenno mettendola in rapporto con i processi di evoluzione della società:

I progressi delle scienze a cui si appoggia la civiltà sono ora così rapidi, incessanti ed infiniti, che la vita di un uomo basta appena a seguirli e a registrarli [...] oggi chi vuol riposare deve isolarsi assolutamente dalla società, chiudere gli occhi, turarsi le orecchie, ed ignorare le sorti de' suoi simili, perchè in tutto il consorzio umano non v'ha più un angolo dedicato al riposo. Siamo entrati nella sfera del progresso continuo, del moto perpetuo e sempre più rapido (Trivulzio di Belgiojoso, 1868: 106-107).

⁸ L’ideologia socialista caratteristica di Ada Negri sarà altrettanto presente all’interno dell’opera, manifestandosi soprattutto nelle diverse allusioni che vengono fatte al potere economico e alla condizione delle classi basse – a cui apparteneva ed in cui era cresciuta – rispetto ai personaggi rappresentanti le classi sociali dominanti. Legato alla tematica del denaro, ci sarà il sacrificio come via di uscita per il progresso, sempre legato ai ceti sociali più umili, in quanto sono loro gli unici ad essere castigati dal capitalismo frutto dell’industrializzazione.

Conseguenza della condizione della donna operaia vi sarà la tematica della morte come il frutto di una vita di alienazione sociale e di sfruttamento della manodopera all'interno delle fabbriche. La morte della madre verrà narrata dalla psicologia del personaggio di Veronetta Longhena – in realtà Ada Negri –, ritrovando nel viso della madre quella libertà della quale non aveva potuto godere in vita, assumendo dunque questa tematica un valore appunto di liberazione:

Prima d'aver finito il suo lavoro, prima di aver raggiunto lo scopo per quale viveva, era crollata, al suo posto di fatica. [...] Quando mai, durante la faticosa vita, ella aveva avuto quella bocca riposata e ferma, quell'armonia di contorni, quella pace nel volto? [...] Mi ritrovo, adesso. La fabbrica, fuori porta: guarda. [...] La povera mamma morì là dentro. Dorme là dentro, per me. (Negri, 1945: 203-228).

La figura della madre, dunque, all'interno di *Le solitarie*, sarà la rivendicazione di uno stereotipo di donna umile segnato dal sacrificio proprio di una classe sociale trascurata non soltanto dalle politiche proprie del regime fascista, ma anche dalla consolidazione di un nuovo socialismo che aveva anche emarginato le donne dal movimento operaio.

Riprendendo le parole di De Giovanni (1996), Ada Negri ricrea ne *Le solitarie* una riflessione ed un'autoanalisi sulla condizione della donna partendo dagli episodi vissuti in prima persona, i quali vengono esposti sotto forma di romanzo per denunciare la condizione della donna povera e umile, una figura che, dovuto alla situazione sociopolitica dell'Italia agli albori del fascismo, non avrebbe avuto occasione di manifestarsi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aleramo, S. (1921). *Una donna*. Firenze: R. Bemporad & figlio.
Anderson, B. e Zinsser, J. P. (1988). *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcellona: Crítica S.L.
Cagnolati, A. (2018). Fragmentos de vida: la prosa de Ada Negri. *Revista internacional de Culturas y Literaturas*, 1(21), pp. 39-49.

- Ciopponi, L. (2006). *Parola di donne. Otto secoli di letteratura italiana al femminile*. Milano: Edizioni Clandestine.
- Croce, B. (1906). Ada Negri. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 1, pp. 413-430.
- De Giovanni, N. (1996). *Carta di donna: narratrici italiane del '900*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Di Belgiojoso, C. (1868). *Osservazioni sullo stato attuale dell'Italia e sul suo avvenire*. Milano: Tip. del Dott. Francesco Vallardi.
- Di Belgiojoso, C. (1898). Della presente condizione delle donne e del loro avvenire. In *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti*. Roma: Tip. della Camera dei Deputati.
- Duby, G. e Perrot, M. (1993). *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*. Madrid: Santillana.
- Duby, G. e Perrot, M. (2007). *Storia delle donne. L'Ottocento*. Bari: Laterza.
- Fortunati, L. (2019). *El arcano de la reproducción: amas de casa, prostitutas, obreros y capital*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guida, P. (2002). Ada Negri: una scrittrice fascista?. *Quaderni d'italianistica*, VIII(2), pp. 45-58.
- Mussolini, B. (1921). Poesia e poeti: "Stella mattutina". *Il Popolo d'Italia*. Recuperato da [http://digiteca.bsmc.it/?l=periodici&t=Popolo%20d%60Italia\(II\)#](http://digiteca.bsmc.it/?l=periodici&t=Popolo%20d%60Italia(II)#) [Data di consultazione: 26/10/2019].
- Negri, A. (1910). *Dal profondo*. Milano: Flli. Treves.
- Negri, A. (1919). *Il libro di Mara*. Milano: Treves.
- Negri, A. (1931). *Stella mattutina*. Milano: Mondadori.
- Negri, A. (1945). *Le solitarie: novelle*. Milano: Mondadori.
- Pickering-Iazzi, R. (1994). The Politics of Gender and Genre in Italian Women's Autobiography of the Interwar Years. *Italica*, 71(2), pp. 176-197.
- Roig Castellanos, M. (1982). *La mujer en la historia: Francia, Italia, España (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Sabaté Martínez, A.; Rodríguez Moya, J. M. e Díaz Muñoz, A. (1995). *Mujeres, espacio y sociedad: hacia una geografía del género*. Madrid: Síntesis.

**DEL YO VERBAL AL YO GRAMATICAL.
LA POESÍA DE PATRIZIA CAVALLI
FROM THE VERBAL TO THE GRAMMATICAL SELF.
THE POETRY OF PATRIZIA CAVALLI**

Laureano NÚÑEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La obra poética de Patrizia Cavalli se presenta como una de las más originales en el panorama de la literatura italiana desde mediados de los años setenta del siglo pasado hasta nuestros días. En sus poemas el yo lírico/sujeto poético adquiere un protagonismo extraordinario que parece remitirnos siempre a un universo referencial autobiográfico. Este trabajo pretende reflexionar sobre las relaciones entre lo biográfico y la escritura poética de Patrizia Cavalli, hasta concluir que a pasar de la importancia que puedan tener las posibles conexiones entre experiencia reales de la vida y la escritura, en Cavalli lo verdaderamente importante es la verdad que, gracias al lenguaje, transmite el poema.

Palabras clave: Cavalli, poesía, autobiografía, sujeto lírico.

ABSTRACT

Patrizia Cavalli's poetic work represents one of the most original works in the panorama of Italian literature from the mid-seventies of the last century to the present day. In her poems the lyrical self acquires an extraordinary relevance that seems to always refer us to an autobiographical referential universe. The present study proposes to reflect on the connections between the biographical and the poetic writing of Patrizia Cavalli, concluding that, despite the importance that the possible relations between real life experiences and writing may have, in Cavalli's work what really matters is the truth that, thanks to language, the poem transmits.

Keywords: Cavalli, poetry, autobiography, lyrical self.

1. LA POESÍA DE PATRIZIA CAVALLI

La obra de Patrizia Cavalli¹ se presenta como una de las propuestas más interesantes surgidas en el panorama de la poesía italiana de las últimas cinco décadas.

Escritora de voz singularísima y difícilmente clasificable, la poesía de Cavalli representa una simbiosis perfecta entre cierta tradición poética que le precede (Penna, Pasolini, algunos poetas crepusculares²) y tendencias más innovadoras. En los últimos años se ha abierto también a colaborar con otras formas de expresión como la música.

Esta poeta que ha ido abriéndose camino pacientemente con la publicación de sus obras en Einaudi desde 1974 hasta conseguir el reconocimiento de la crítica y la fidelidad de los lectores que acuden entusiastas a sus recitales, reúne dos requisitos que la hacen particularmente idónea para que la tomemos en consideración en este volumen sobre escritura y biografía. En primer lugar, porque pertenece a una generación, la que empezó a escribir y publicar a partir de mediados de la década de los años setenta del siglo pasado, en la que la poesía escrita por mujeres representaba lo mejor y lo más relevante de la lírica de aquellos años. Esto es al menos lo que ya defendió en su momento el crítico Alfonso Berardinelli, para quien esta afirmación sería una verdad empírica y no ideológica (1991: 34-35). Y, en segundo lugar, porque en la poesía de Patrizia Cavalli, el yo lírico tiene un protagonismo determinante que incorpora a los poemas una impronta autobiográfica que puede ser o no real (sobre este asunto volveremos enseguida) pero que debemos tener muy en cuenta. No sin razón, el crítico y antólogo Stefano Giovanardi, ha dividido a los poetas del último cuarto del siglo XX entre aquellos en los que prima la *opacidad* del sujeto poético, como en Viviani, Zeichen, Magrelli o Cucchi, y aquellos que hacen gala de un

¹ Patrizia Cavalli nació en Todi en 1947 y se trasladó a Roma en 1968, ciudad en la que cursó estudios de filosofía. La amistad con la escritora Elsa Morante fue decisiva para que se dedicara a la escritura poética. También ha sobresalido como traductora de autores clásicos.

² Sobre la influencia de la tradición poética en la obra de Patrizia Cavalli, véase las opiniones de Alfonso Berardinelli (1990: 63), uno de sus críticos más incisivos e inteligentes.

sujeto *hegemónico*, como Bellezza, Lamarque, Valduga y la propia Cavalli (1996: LI).

El objetivo de este trabajo, por tanto, irá encaminado a reflexionar sobre las relaciones entre lo biográfico y la escritura poética en Patrizia Cavalli. Para ello, vamos a limitar su estudio al volumen que recoge toda su producción hasta 1992, *Poesie* (1974-1992)³, ya que en este volumen está presente de manera extraordinaria ese sujeto enunciador que con tanta insistencia teje un monólogo lírico que parece o aparenta remitirnos siempre a una raíz autobiográfica.

Y para llevar a cabo este estudio nos apoyaremos en la lectura y el comentario atento de sus poemas, sin desdeñar otras fuentes extrapoéticas, como entrevistas o conferencias de la autora, que nos ayuden a completar y clarificar aspectos de nuestro análisis.

2. AUTOR EMPÍRICO Y YO LÍRICO EN LA POESÍA DE PATRIZIA CAVALLI

Antes de nada, habría que decir que establecer vínculos entre biografía y poesía es una empresa arriesgada y muy polémica⁴. Descartada y superada ya la idea romántica de equiparar el yo lírico con el autor empírico, la teoría literaria ha defendido justamente el carácter autorreferencial del género lírico. Es decir, que por mucho que en un poema el yo nos empuje a identificarlo con el individuo

³ Este volumen incorpora los libros publicados con anterioridad, todos en la editorial Einaudi: *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), *Il cielo* (1981) y *L'io singolare proprio mio* (1992). Con posterioridad ha publicado *Sempre aperto teatro* (1999), *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) y *Datura* (2013). En 2019 ha publicado también su único libro en prosa, *Con passi giapponesi*, un texto a mitad de camino entre el ensayo y la narración. Se ha adentrado también en la traducción literaria, siempre para Einaudi, de *Anfitrione* de Molière, y *Sogno di una notte di mezza estate*, de Shakespeare. En lo que se refiere a su participación en otras formas de expresión artística, hay que recordar que en el 2013 realizó un libro-disco (*Al cuore fa bene far le scale*) con la cantautora Diana Tejera, y con esta misma cantante y con Chiara Civello ha escrito la canción *E se*.

⁴ A este propósito es siempre interesante recordar la afirmación de José Antonio Pérez Bowie, que llama la atención sobre lo chocante de asociar dos términos tan aparentemente incompatibles como como son los de “lírica” y “biografía” (1998: 593).

histórico y concreto que escribió el texto, una cosa es el autor real, y otra distinta el agente de la voz, el sujeto enunciador del poema de naturaleza imaginaria y ficcional. Pero nuestra intención no es abrir un debate teórico sobre este argumento que en los últimos años ha gozado de gran notoriedad a partir de conceptos tan sugerentes como “autoficción”, “pacto autobiográfico” o “metapoeta” en las obras de autores como Laura Scarano (2011, 2014 y 2016), Damiano Frasca (2015), Stefano Agosti (2012) o Romera Castillo (1993).

Lo que a nosotros nos interesa en principio es profundizar en ver cómo la obra de Patrizia Cavalli recrea lo que W. Dilthey llamó “nexos vitales” o “referencias vitales” (y aquí estoy citando y apoyándome en el excelente ensayo de Dionisio Cañas sobre la obra poética de Ramos Otero) que estarían en la base de un pacto autobiográfico:

[...] pero no en un sentido tradicional del concepto de autobiografía, que se asemeja a una relación causa (vida)-efecto (retrato de la vida en la obra), sino más bien en el sentido de que se usan elementos empíricos relacionados con la vida propia para crear un espejismo autobiográfico en la escritura (Cañas, 1994: 114).

La obra poética de Patrizia Cavalli, que presenta libros que llevan títulos tan significativos como *L'io singolare proprio mio*, es siempre una declaración de búsqueda y afirmación de la propia voz, la escritura como el instrumento que le permite expresarse, reconocerse y comprender aprovechando toda la experiencia vital que la autora ha logrado acumular. Escribe Cavalli:

Io scientificamente mi domando
 come è stato creato il mio cervello,
 cosa ci faccio io con questo sbaglio.
 Fingo di aver anima e pensieri
 per circolare meglio in mezzo agli altri,
 qualche volta mi sembra anche di amare
 facce e parole di persone, rare;
 essere toccata vorrei poter toccare,
 ma scopro sempre che ogni mia emozione
 dipende da un vicino temporale (Cavalli, 1992: 229)⁵.

⁵ Todos los poemas citados total o parcialmente en el trabajo están sacados de la primera edición de *Poesie* (1974-1992), publicada por Einaudi.

En este poema ya están recogidos algunos de los principales motivos y obsesiones que transitarán por los primeros libros de poemas de la autora: el estupor ante el propio yo, el paso del tiempo, la relación con los otros, el erotismo y el deseo amoroso que surge en sus relaciones con otras mujeres, a los que habría que añadir el motivo del cansancio o pereza y un humor a veces irónico y a veces mordaz dirigido tanto hacia los demás como hacia sí misma. Con un estilo que ha sabido incorporar con una gran naturalidad metros y estrofas de la tradición de una manera casi inadvertida, y una lengua antirretórica que se aproxima al habla cotidiana, Patrizia Cavalli compone unos poemas en los que tienen cabida reflexiones, sentimientos y estados de ánimo de muy distinta índole, y en los que predomina un tono de confesión, de diálogo del sujeto consigo mismo donde el espejismo autobiográfico es primordial:

Appena sveglia comincio a riposarmi
dell'immensa fatica del sonno
che mi ha stretto e mi ha lasciato
rattrappita così che devo liberarmi,
slacciare i muscoli, riempire i buchi,
tirarmi via, farmi i massaggi; e alla fine
del giorno sono così abbattuta
e spiegazzata che mi ributto dentro del sonno.
E incalzata da queste due grandi stanchezze
se qualche volta per distrazione
faccio una passeggiata mi accorgo
che divento ogni giorno più bassa (Cavalli, 1992: 120).

Está tan presente este sujeto poético, adquiere tanto protagonismo en la obra que el lector se siente tentado de equiparar sin más lo que declara la voz enunciativa del poema con el retrato fiel de la autora. Y esta impresión del lector termina por llevar a la poeta a dar una explicación y una justificación. En su libro *L'io singolare proprio mio*, dedica uno de los poemas más extensos de su obra (ella que siempre ha mostrado una predilección por las composiciones breves) a abordar, clarificar y defenderse de la acusación de hablar siempre solo de sí misma, de estar instalada en un soliloquio narcisista:

A tutti quegli amici e conoscenti
che con dolcezza e spesso con furore
mi dicono: «Ma insomma basta, smettila,
parli sempre di te, ti ami troppo,
non fai nient'altro che dire io, io,
guardati intorno, esistono anche gli altri,
non sei mica la sola a questo mondo
che pensa e sente, soffre e si tormenta!»,
ora rispondo.

Se quando parlo dico sempre io
non è attenzione particolare e insana
per me stessa, non è compiacimento,
ché anzi io mi considero soltanto
un esempio qualunque della specie,
perciò quell'io verbale non è altro
che un io gramaticale.

E se quest'io
fosse il mio io carnale, eccomi ancora
esempio, certo poco ambito, molto
mal riuscito, del corpo primordiale
[...] (Cavalli, 1992: 217).

En este poema, Cavalli desvela aspectos que resultan decisivos para el tema que estamos tratando. Sin duda lo biográfico sustenta y nutre sus poemas, y es posible conjeturar que existirá una conexión entre las experiencias reales de su vida y los textos que publica, pero todo poema, por la convención que rige el género lírico, tiene un carácter imaginario, autorreferencial, y como recuerda Carlos Bousoño, “la persona que habla en el poema [...] aunque coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, sustantivamente, un «personaje», una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia” (1970: 27). No es, pues, un yo verbal, como acertadamente sostiene Patrizia Cavalli, es un yo gramatical, con el que el lector, consciente de este pacto, puede identificarse, puede apropiárselo. Y ese yo, incluso en el caso de que fuera un yo carnal, que se reconociera e identificara con el autor real, se presentaría como un yo inestable. En una entrevista de 2010, Cavalli ante el asombro de su interlocutor al

óirle afirmar que posee un yo precario que le ayuda en la creación, ella que aparentemente siempre habla de sí misma, aclara:

È un malinteso. Non ho nessuna speciale predilezione per Patrizia Cavalli. Ai miei occhi non sono nientr'altro che un oggetto di indagine che suscita in me sentimenti e considerazioni, come potrebbe farlo chiunque. La differenza è che avendomi giorno e notte tra i piedi, sono diventata di me conoscitrice esperta e forse un po' affezionata. Tutto qua (Cavalli, 2010).

Estas afirmaciones vendrían a corroborar la opinión del crítico y poeta Fabio Morabito, que en México ha publicado una excelente antología bilingüe de la poeta, en cuya introducción sostiene que la poesía de Cavalli no se puede entender como un diario, que siempre tiende a la construcción de una identidad, pues en la poesía de Patrizia Cavalli asistimos justo a lo contrario: “a partir de una identidad conocida hasta el cansancio [...], se procede a una encarnizada y no pocas veces gozosa demolición del propio yo y de todo sondeo introspectivo” (2008: 12). Porque de alguna manera ser continuamente el propio objeto de estudio y observación es para la autora una prueba de sacrificio de la que no puede desvincularse, pero por la que no siente una predilección particular. Lo dejaba entrever el final del poema anteriormente citado del libro *L'io singolare proprio mio*⁶, y lo recalca en un breve poema de *Il cielo*:

Essere testimoni di se stessi
sempre in propria compagnia
mai lasciati soli in leggerezza
doversi ascoltare sempre
in ogni avvenimento fisico chimico
mentale, è questa la grande prova
l'espiazione, è questo il male (Cavalli, 1992: 126).

Lo que hay ciertamente en la poesía de Patrizia Cavalli es una necesidad de dar forma y expresión a la experiencia, a las ideas, a los sentimientos, de clarificarse, una forma de terapia que en la

⁶ “Fosse paura di perdermi nel niente, / fosse mammerda e fosse anche cacazzo, / non è forse espiazione sufficiente / avere sempre addosso questa blatta? / Siate felici voi, se vi si stacca” (Cavalli, 1992: 221).

escritura encuentra el mejor antídoto contra el desconcierto y la confusión.

Se di me non parlo
e non mi ascolto
mi succede poi
che mi confondo (Cavalli, 1992: 17).

Como afirma la escritora Rosa Montero, en el acto creativo de escribir no existe el tiempo, ni la decadencia y ni siquiera la muerte, porque se escribe siempre contra la muerte (2004: 5), y de manera idéntica, Patrizia Cavalli afirmaba en la entrevista que hemos citado anteriormente, no saber si la poesía tiene alguna utilidad, pero que a ella le servía para ser inmortal “non nel senso dei posteri, per carità. Ma a essere immortali lì per lì, mentre scrivo. Mi salva dal tempo, mi restituisce l’interrezza, scorre la mia ansia” (Cavalli, 2010)⁷.

Porque lo que realmente importa en el poema es el sentido que genera, su capacidad de conmover, de despertar la fantasía, de movilizar los recuerdos y las experiencias de los lectores, por lo que carece de importancia si lo que encontramos en el poema es ficción o datos empíricamente comprobables de la biografía del autor real. Esto último no haría que el poema fuera mejor o peor, más creíble o menos. Es decir, no aportaría nada a la eficacia y al valor del poema. Precisamente en un poema del libro *Le mie poesie non cambieranno il mondo* escribe:

Devo fingere volgarità e tradimento
per accomodarmi sul divano
per ricambiare sguardi; spiegando
le tredici piaghe di un pensiero
decifro l’accorta senteza che scende
sulle mie sentimentali parole che dico
che dico fingendo anche l’amore
e nella finzione riconosco il punto perfetto
l’unico possibile della certeza (Cavalli, 1992: 11).

⁷ En términos similares, se expresaba el poeta Jaime Gil de Biedma: “El poema es un intento de no morir del todo, y uno lo puede aprovechar para otras cosas. Yo escribo poesía porque no quiero morir del todo” (Campbell 1994: 224).

En una conferencia impartida en la Fondazione Primoli en enero del 2018, una Patrizia Cavalli visiblemente desmejorada por las huellas de una reciente y dura enfermedad, a la enésima pregunta sobre cuánto había de autobiográfico en sus poesías respondía:

Tutto e niente. Tutto ma niente, nel senso che le cose non esistono finché non hanno trovato una forma linguistica, quindi che una cosa sia avvenuta o non sia avvenuta non vuol dir niente finché linguisticamente non è avvenuta; e se invece avviene, vuol dire che biográficamente anche vera, non nel senso che sia avvenuta, ma che vera (Cavalli, 2018: 01:04'46" - 01:05'21").

Con esta afirmación Cavalli pone el acento sobre una cuestión esencial. Es decir, la certeza de que la poesía es una creación del lenguaje, que el pensamiento en poesía no existe hasta que no se expresa. Son las palabras las que crean no solo el pensamiento sino también las que provocan una descarga emotiva. La verdad en literatura depende de ella misma, de encontrar la forma exacta de la dicción, en la que la verdad lingüística, si se alcanza, desemboca en una forma más alta y completa de verdad:

Solo a sentire un verbo
che mi sembri vero
sento corrermi il sangue
alla salvezza. Come tornare a casa
e ritrovare pietosa freschezza di lenzuola (Cavalli, 1992: 177).

3. CONCLUSIONES

En definitiva, no hay más verdad que la que emana del poema; leer la poesía de Patrizia Cavalli como un trasunto fiel de su biografía sería un error y una operación innecesaria y simplista; ahora bien, como sostiene Pere Rovira hablando de la poesía de Gil de Biedma, “el poema no tiene por qué ser fiel a la verdad biográfica, pero tiene que serlo a la experiencia de su autor” (1986: 101), y en este sentido la poesía de Cavalli es un ejemplo extraordinario de quien sabe traducir su experiencia a través de un yo que lejos de sugerir una forma obsesiva de egolatría, nos engloba a todos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agosti, S. (2012). Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività. *Strumenti critici*, XXVII, 2, pp. 153-169.
- Berardinelli, A. (1990). *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Berardinelli, A. (1991). Intervento in Vicentini, I. *Colloqui sulla poesia: le ultime tendenze*. Turín: RAI-ERI.
- Bousoño, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Ed. Gredos.
- Campbell, F. (1994). *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Catedra.
- Cavalli, P. (1992). *Poesie (1974-1992)*. Turín: Einaudi.
- Cavalli, P. (6 de junio de 2010). Le parole che suonano. Entrevista a Patrizia Cavalli. *Poesia 2.0*. Recuperado de <https://bit.ly/2WWwqzB> [Fecha de consulta: 21/07/2019].
- Cavalli, P. (25 de enero de 2018). Patrizia Cavalli “Lecture e dibattito” [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI> [Fecha de consulta: 22/07/2019].
- Chacel, R. (1971). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.
- Frasca, D.; Lüdersen, C. y Ott, C. (eds.) (2015). *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*. Florencia: Cesati.
- Giovanardi, S. y Cucchi, M. (1996). *Poeti italiani del secondo novecento (1945-1995)*. Milán: Arnaldo Mondadori.
- Montero, R. (2003). *La loca de casa*. Madrid: Alfaguara.
- Montero, R. (2004). *La pazza di casa*. Segrate: Frassinelli.
- Morábito, F. (2008). *Yo casi siempre duermo (Antología poética)*. Patrizia Cavalli. Selección, traducción y prólogo de F. Morábito. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romera Castillo, J. (1993). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor.
- Rovira, P. (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Ediciones del Mall.

- Scarano, L. (2014). *Vidas en versos. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Pérez Bowie, J. A. (1998). Lírica y biografía (Acerca de los poemas con personaje histórico analógico en la lírica española contemporánea). En J. Romera y F. Gutiérrez (eds.), *Biografías literarias* (pp. 593-608). Madrid: Visor.
- Scarano, L. (2011). Metapoeta: el autor en el poema. *Boletín Hispánico Helvético. Historias, teoría(s), prácticas culturales. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, 17-18, pp. 321-346.
- Scarano, L. (2016). El continente oscuro: poesía y autobiografía. En L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur* (pp. 411-421). Buenos Aires: Miño y Dávila.

**DONNE ITALIANE MIGRANTI:
IL RAPPORTO TRA LO SPAZIO URBANO
E LA (TRAS)FORMAZIONE IDENTITARIA
MIGRATING ITALIAN WOMEN:
THE RELATION BETWEEN URBAN SPACE
AND IDENTITY (TRANS)FORMATION**

Ellen PATAT

Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO

Il presente saggio intende occuparsi della percezione e la conseguente rappresentazione dello spazio negli scritti di trentaquattro donne italiane migrate all'estero; le autrici di *Donne che emigrano all'estero. Voci di Italiane nel Mondo* (2015) – un volume corale la cui genesi è anche la sua peculiarità, poiché prodotto dell'interconnettività 3.0. I centri urbani, aree gravitazionali influenzate da forze sia centripete sia centrifughe, diventano il punto d'osservazione ideale per comprendere come il soggetto migrante si posizioni e relazioni con l'Altro. Lo studio dello spazio diventa, perciò, in una prospettiva prettamente umanista, lo studio dei sentimenti e delle idee spaziali nel flusso dell'esperienza individuale. Si tratta di un'interpretazione che si attua di sovente per mezzo di confronti, analogie e similitudini che attingono dal patrimonio socio-culturale, inserendo dunque la descrizione spaziale in dinamiche di (tras)formazione identitaria. Travolte, almeno in un primo momento, da forze esterne fagocitanti, le scrittrici, pur portando alla luce leggere idiosincrasie, tendono a soffermarsi su letture prettamente orizzontali del territorio cittadino sfruttando una mobilità lenta. Si delinea una geografia del *fuori* e talvolta del *displacement*: il migrante si pone coscientemente al di fuori dei confini nazionali, della Patria, dell'ambiente domestico, familiare, sociale; egli è spesso sulla soglia *imprigionato* tra due mondi o tra poli opposti, un'entità *in-between*.

Parole chiave: donne italiane migranti, narrativa femminile, spazio urbano, formazione identitaria, geografia interiore.

ABSTRACT

The present paper aims at exploring the perception and the related representation of space in the accounts of thirty-four Italian women who migrated abroad; the authors of *Donne che emigrano all'estero. Voci di Italiane nel Mondo* (2015) (*Women who migrate abroad. Italian female voices around the World*) – a collective volume whose genesis is also its main peculiarity, as it is the product of the interconnectivity 3.0. Urban centers, gravitational areas influenced by centrifugal and centripetal forces, become the ideal viewpoint into the understanding of how the migrating subjects place themselves and how they establish a relationship with the Other. The study of space is, then, in a typically humanistic perspective, the study of feelings and ideas about space in the flow of the individual's experience. This interpretation is generally made through comparisons, analogies and similes, which draw from the migrants' socio-cultural background. By doing so, the spatial description is deeply intertwined with dynamics of identity (trans)formation. Generally, at the very beginning, the writers, engulfed by external forces and conducting quite often a slow exploration, tend to concentrate on a horizontal reading of the urban territory. The outcomes lead to the development of an *external* geography, sometimes of *displacement*: migrants with great awareness locate themselves outside of national boundaries, of the Nation, and of the domestic, familiar, social environment; they linger and *are trapped* between two worlds, two poles, much like entities *in-between*.

Keywords: migrating Italian women, female accounts, urban space, identity (trans)formation, inner geography.

1. INTRODUZIONE

Viaggiare va inteso come un movimento trasformativo in cui “approdare a nuove terre risveglia quasi sempre il nostro animo assopito. Ci stimola a ricostruire una nuova vita e a porci nuove domande esistenziali” (T7, 22)¹. Molte discipline, dalla geografia

¹ La versione della raccolta in esame, *Donne che emigrano all'estero. Voci di italiane nel mondo* (in breve DCEE), consultata è in formato digitale; si è quindi scelto, per chiarezza espositiva, di fare riferimento al testo riportando il numero della testimonianza (Tn.) in base all'indice, seguito dalla percentuale di posizione nel formato Kindle.

del comportamento degli anni '60 (Gold, 1980) alla psicologia ambientale (Gifford, 2014), si occupano delle fruttuose relazioni tra l'ambiente fisico e i soggetti antropologici che lo popolano, così come molti studi negli '80 si sono concentrati sulla rivalutazione dello spazio "per ripensare i paradossi del tempo e andare alla radice della crisi del futuro" (Marramo, 2013: 32). Seppur con finalità e strumenti dissimili, tali scienze multidisciplinari sottolineano l'interdipendenza tra lo spazio nelle sue declinazioni e gli individui; i contributi di Lefebvre (1991) e, in seguito, Soja (1996) suggeriscono che lo spazio vada compreso come uno paesaggio fisico e sociale pregno di significato. In una prospettiva prettamente umanista, lo studio dello spazio collima con l'esplorazione dei sentimenti e delle idee spaziali nel flusso dell'esperienza individuale (Tuan, 1979).

I fenomeni migratori permettono la lettura di uno spazio trasformazionale per eccellenza: la città, centro della modernità e della contemporaneità. In questo ambito territoriale si percepisce la tensione tra le identità derivanti dalla globalizzazione e dalle tendenze antitetiche di omologazione e differenziazione. Soggetto della sperimentazione e di una nuova progettualità del migrante, la rete urbana si configura come "un insediamento umano in cui è probabile che gli stranieri s'incontrino" (Sennett, 1977: 39). Per comprendere la trasformazione a cui è sottoposto l'io migrante, è fondamentale capire come questi viva e percepisca lo spazio, collocando sé stesso nei luoghi della quotidianità e in relazione all'Altro.

Nel presente saggio si intende analizzare un corpus atipico in quanto non si concentra su opere letterarie derivanti dalle esperienze dirette di *grandi* scrittrici – si pensi a Fallaci in America o a Maraini in Giappone –, bensì su testi brevi prodotti da autrici *non-professioniste* che usano le loro storie personali come strumento di condivisione esperienziale; testimonianze, spesso marginali nella letteratura ufficiale, che confluiscono nel filone della scrittura di emigrazione, in cui i canoni di letterarietà sono subordinati alle tematiche. La raccolta in esame, intitolata *Donne che emigrano all'Estero. Voci di italiane all'Estero* (2015), presenta trentaquattro esperienze di donne italiane dai 22 ai 70 anni che si raccontano liberamente con uno stile immediato e

colloquiale². Questa tipologia di analisi contribuisce alla creazione di una micro-Storia la cui natura richiama i caratteri di universalità; è, infatti, tramite il riportare la percezione di una micro-esperienza spaziale e multisensoriale, spesso condivisa, che si stabiliscono filamenti identitari comuni. La presente ricerca empirico-descrittiva, in chiave comparatistica, si pone dunque l'obiettivo di esplorare e definire il rapporto instauratosi con la città per investigare la collocazione che i soggetti si assegnano in essa.

2. SPAZIO E IDENTITÀ

Esplorare lo scambio reciproco tra le due entità – spazio e soggetto – anche in letteratura delinea una fenomenologia del luogo (Relph, 1976: 4-7) che in sostanza sottende alla duplice natura della relazione uomo-ambiente: se da un lato, infatti, gli abitanti producono effetti sull'ambiente, dall'altro, è l'ambiente stesso ad avere un impatto sugli abitanti (Bonnes e Bonaiuto, 2002; Rohkrämer e Schulz, 2009; Bonesio, 2010; Qazimi, 2014: 307). È dunque possibile presupporre l'esistenza di tanti ambienti tanti quanti sono gli individui che lo sperimentano. È altrettanto vero che “ci sono probabilmente tanti modi diversi di concepire cos'è una città tante quante sono le città stesse” (Sennett, 1977: 39).

In linea con la fenomenologia heideggeriana, lo spazio è parte integrante dell'esistenza umana e radica l'individuo in un luogo specifico con il suo paesaggio, la flora e la fauna (Rohkrämer e Schulz, 2009: 1340). Nel coniugare spazio/spazialità e luogo/località, il luogo si configura come “unità primaria dell'organizzazione territoriale,” avvertito come “intermedio tra il mondo e l'individuo” (Maggioli, 2015: 59, 63), ovvero “una riconoscibile individuazione dello spazio” con la propria identità che lo contraddistingue (Bonesio, 2010: 4). La malleabilità interpretativa dello spazio, nella personalizzazione dei luoghi, risente del riflesso della personalità dell'individuo le cui conoscenza e memoria esperienziale delimitano il paesaggio;

² Il volume è composto da storie eterogenee: “Si tratta per lo più di post pubblicati su Facebook, e ancora, frammenti di interviste, pagine di diario, istantanee di una realtà viva, anarchica e in continuo movimento” (DCEE, 2015: 2).

quest'ultimo andrebbe oltre la mera rappresentazione estetica e soggettiva dello spazio,

in quanto l'identità del luogo è al contempo il presupposto e il risultato di un'interpretazione culturale (dunque collettiva) che lo ha configurato, nel tempo, in modo coerente eppure dinamico, e la forma della sua identità può essere riconosciuta dall'esterno e restituita in vari tipi di rappresentazione (Bonesio, 2010: 4).

La triplice natura dell'identità – l'idea del Sé; l'identità sociale che pone l'individuo in relazione a un gruppo di persone; l'identità personale che comprende quei tratti distintivi che rendono l'individuo diverso dagli altri nel gruppo di appartenenza (Côté e Levine, 2002: 8) – enfatizza la tensione fra dimensione interna (personale) ed esterna (sociale) dell'individuo in cui il complesso processo di formazione identitaria si dipana. Tale sviluppo per il soggetto migrante sembra complicarsi ulteriormente; egli si trova, infatti, a gestire il nuovo e l'ignoto in un'organica ri-elaborazione del suo relazionarsi con gli spazi, i luoghi e i paesaggi che incontra nella sua motilità autoimposta. Il senso d'appartenenza a un determinato gruppo sociale e la sfera emozionale ad esso legati sono critici nel definire l'identità sociale (Tajfel, 1982; Abrams e Hogg, 1995). L'identità dev'essere dunque considerata il prodotto intersezionale di più piani che individuano molteplici sistemi referenziali. Il soggetto migrante spesso s'identifica con lo straniero che, in chiave simmelliana, è “colui che oggi viene e domani rimane” (Simmel, 1998: 580) collocandosi in uno spazio sociale determinato ma, agli occhi dell'Altro, *al di fuori*.

Lo spazio urbano diventa funzionale alla comunità per determinare l'esistenza di un luogo nel momento in cui questa vi si riconosce, creando tuttavia quella classica distinzione tra *insider* / l'Altro e *outsider* / l'Io migrante. La città può dunque essere concepita come “un luogo, cioè il prodotto dell'identificazione tra una comunità e i suoi spazi, dovuta a diversi eventi che possono aver generato un senso di appartenenza e una memoria legata ai diversi ambiti urbani” (Camilli e De Sanctis, 2017: 99). I centri urbani, aree gravitazionali influenzate da forze centripete e centrifughe, diventano il punto d'osservazione ideale per

comprendere come il soggetto migrante si posizioni e relazioni nello spazio. L'urbanizzazione presenta due aspetti chiave: il mondo città, all'insegna dell'omologazione legata alla globalizzazione, e la città mondo, che risente della precarietà dell'uniformazione e delle tensioni storiche (Augé, 2007: 12-13); in questa cornice si delinea la contrapposizione tra luogo antropologico e non-luogo, privo di identità, relazioni e storia, tipico della contemporaneità (Augé, 2007: 42).

Come si è visto, dunque, la (tras)formazione identitaria è strettamente legata alla percezione dello spazio. Sono le stesse mappe mentali che l'individuo crea, e il linguaggio scelto per descriverle, a suddividere il mondo in *esterno* e *interno*, in una dimensione *io* e *non-io* o *Altro*, *soggetto/osservatore* e *oggetto/osservato*; si disegnano confini, fisici e metaforici, e dinamiche di movimento entro e oltre tali confini, individuando esseri *in-between*. L'individuo migrante nel suo ruolo di *outsider* rivisita spazi e luoghi fornendo una nuova chiave di lettura anche agli stessi *insider*: “Lo straniero”, infatti, “si posiziona su questo *limen*, all'interno di questa zona di passaggio, re-incantando lo spazio e traducendolo in qualcosa d'altro dal conosciuto, attraverso un intreccio fra ciò che esiste già, che è già segnato, e ciò che potrebbe essere” (Musolino, 2014: 16).

Nella raccolta presa in esame si evidenzia il nesso fra la percezione dello spazio e la consapevolezza di un'identità in trasformazione, talvolta scissa. La narrazione, intesa anch'essa come luogo di esamina dell'io, tramite le tipiche strategie di frammentazione e ricostruzione dei pensieri, propone una lettura del tessuto urbano che mira a portare alla luce un *sensu di casa* (o la sua assenza), individuando, di sovente, una geografia del *fuori* o del cosiddetto *displacement*. In ultima istanza, “[p]iù che un'identità fissa e radicata in un unico luogo geografico, il senso di casa è un'esperienza, una possibilità di costruire un legame fra il qui e l'altrove che si fonda in modo imprescindibile sulle relazioni sociali consumate nello spazio pubblico e collettivo” (Brivio, 2013: 40).

3. *DONNE CHE MIGRANO ALL'ESTERO. VOCI DI ITALIANE NEL MONDO*

3.1. Il progetto

Dal suo diario dall'Equatore, la fondatrice di questo progetto sperimentale, Katia Terreni, ha ispirato la creazione di una comunità di sole donne accomunate dall'espatrio; tale iniziativa è partita dalla pagina Facebook *Donne che emigrano all'estero* nel 2014, proseguendo su un blog collettivo nel 2015, per giungere nello stesso anno alla pubblicazione del volume in esame. La raccolta include testi eterogenei, spesso non strutturati che riflettono, in sostanza, la variegata natura dell'esperienza stessa. Questo tipo di letteratura *non-accademica* offre non solo approfondimenti sulla natura del processo migratorio bensì anche sull'esperienza dell'essere migrante (King, Connell e White, 1995).

3.2. Le migranti

Le autrici appartengono a fasce d'età eterogenee: la maggioranza (52,9%) è costituita da adulte tra i 31 e i 40 anni d'età, seguite al 17,6% dalle over-quaranta (41-50); le giovani donne dai 20 ai 30 sono l'8,8% (n.3); solo 4 (11,7%) sono emigrate dopo i 50 anni e una (2,9%) a 70 anni. Le mete prescelte sono situate prevalentemente in Europa (41%), come confermato anche dalle statistiche ufficiali (Tola, 2018); il resto del mondo è così suddiviso: Asia (17,6%), Africa (14,7%), Australia e Nuova Zelanda (8,8%), America del Sud e Centrale (8,8%), Canada (5,8%) e Medio Oriente (2,9%). La maggior parte delle migranti ha lasciato l'Italia per motivi di lavoro oppure per ragioni a esso legate (58,8%), mentre il restante per intraprendere o proseguire una relazione (14,7%) e per soddisfare un desiderio di cambiamento (5,8%). La popolazione presente in questa raccolta è in linea, generalmente, con i dati ufficiali forniti dagli istituti di ricerca che vedono un aumento di italiani residenti all'estero da 3 milioni del 2008 a 5 milioni del 2018; il 56% dei quali è tra i 18 e i 44 anni (Tosello, 2019), proprio come le migranti di DCEE. Sempre in linea con le statistiche, la gran parte delle autrici ha fatto le valigie negli ultimi 5-10 anni mentre sono poche, circa l'8,8%, coloro che riportano di esperienze di più lungo termine.

4. LA LETTURA DELLO SPAZIO URBANO IN DCEE

4.1. Le città europee

L'esperienza dello spazio, di una città "che racchiude in sé il mondo intero, in termini sia culinari che di umanità" (T23, 65), avviene tramite canali diversi: gli organi sensoriali, la proiezione dell'Io e la mediazione del ricordo, il riflesso dell'Altro nello spazio, ovvero l'esplicitarsi dell'identità del singolo anche in relazione o in contrasto con agli altri. Se è innegabile la predominanza della vista nell'interpretazione dello spazio circostante, bisogna sottolinearne la natura multisensoriale:

Berlino è una città da vivere. In tutti i sensi. Con tutti i sensi.

La devi toccare. Passeggiare accanto al muro, scivolare con i polpastrelli sulla superficie ruvida di quel cemento che ha segnato la storia mondiale. Quel maledetto muro grigio, ora ricoperto di colori, disegni, scritte, dediche, tracce obbrobriose del passaggio di turisti maleducati. Cemento tra il cemento. [...] Toccare Berlino, sentirla fra le trame dei vecchi vestiti che trovi nei mercatini dell'usato sparsi ovunque per la città.

La devi mangiare [...].

La devi odorare. Respirarla in ogni suo angolo, perché ogni angolo nasconde qualcosa di nuovo. Si va dall'odore di piscio stantio sui ponti che sovrastano la Spree al pungente "profumo" di olio di frittura vecchio da fast food che ti travolge non appena attraversi i corridoi della stazione della metropolitana di Alexanderplatz.

La devi sentire. In ogni piazza, in ogni parco, in ogni stazione del treno o della metropolitana. [...] Berlino suona sempre. [...] Poi, ancora, nervosi campanelli di biciclette, urla sfrenate di giovani ubriachi in viaggio e senza meta, sportelli delle macchine che sbattono e beat elettronici che danno il buongiorno e la buonanotte.

La devi vedere. Aprire gli occhi, e non chiuderli mai (T6, 16).

La commistione di materiali – quali i mattoni e il cemento, tipici prodotti della modernità e dell'urbanizzazione, e le stoffe – punta sull'esplorazione attraverso il tatto creando un ponte tra la realtà esterna e un mondo interiore. Alla sensibilità tattile si aggiungono gli odori e i rumori che sono caratteristici dei luoghi popolati dai soggetti antropologici la cui quotidianità si riflette negli elementi architettonici della rete urbana. Si insiste su luoghi

di pubblica aggregazione in cui l'*outsider* e gli *insider* potrebbero, potenzialmente, incontrarsi e interagire. Molti sono non-luoghi tentacolari che favoriscono una lettura orizzontale della modernità. L'io migrante sembra essere un semplice osservatore, al di fuori del sistema, eppure, nella stessa testimonianza poche righe più avanti nota: "Qui sei uguale a tutti gli altri. Anche se non cammini con le gambe [riferimento a una persona disabile], ma con la testa" (T6, 19). Per raggiungere questa compartecipazione, in linea con il pensiero heideggeriano, le narrazioni propongono un'apertura mentale e fisica, in varie forme e gradi: "Fate in modo che il luogo che vi circonda diventi uno stato d'animo, e rimanete aperti all'incontro" (T8, 23).

L'orizzontalità è caratteristica comune delle città: la già citata Berlino, ma anche Edimburgo – "una città da fiaba, un sogno ad occhi aperti fatto di vicoli medievali, atmosfera senza tempo e gente che sorride" (T7, 22) – così come Londra – "I negozi sono quasi sempre aperti e c'è una scelta incredibile tra ristoranti, teatri, cinema e luoghi di cultura di ogni tipo" – o Berna – "un crogiuolo di razze, lingue, colori e diversità. La strada è sempre affollata. Turisti, lavoratori, italiani che chiacchierano a alta voce. [...] Musica dal vivo" (T13, 37).

L'osservazione viene condotta dal migrante attraverso il camminare, forma di motilità lenta, con o senza mappa. Ciò permette un'esplorazione più consapevole della città e un'indagine più meticolosa del paesaggio. Viene di frequente consigliato di "perdersi" (T7, T9) nel "dedalo delle stradine" (T9, 28) per conoscere meglio un luogo, poiché la perdita di riferimenti spaziali corrisponde al raggiungimento di una più profonda comprensione.

La tensione centro-periferia dell'area metropolitana di Bruxelles, capitale *de facto* dell'Unione Europea, da un lato attesta un peggioramento dell'agglomerato urbano, infestato sia sul piano sonoro sia su quello olfattivo. I luoghi d'incontro sono "i marciapiedi e le vie dello shopping," ovvero spazi della circolazione transitoria in cui l'Altro viene identificato in un generico "massa di turisti", anch'essi *outsider*, che affollano i non-luoghi e infastidiscono il soggetto migrante. Dall'altro, tale opposizione enfatizza la creazione di un luogo antropologico, in cui identità, ambiente e storia si riflettono nello spazio stesso: la casa.

La dimensione domestica, in senso bachelardiano, può essere considerata “il primo universo di ciascuno, [è] un cosmo che fornisce un riparo alla *rêverie* e protegge il sognatore” (Cretella e Lorenzetti, 2008: 9). La migrante (T4) si colloca al di fuori dello spazio sociale, ricercando uno spazio personale più intimo e confortevole. Ciò nonostante, questa dicotomia ha confini labili e sfocati: “Le finestre sono numerose ed enormi. Sembra di stare dentro al Grande Fratello: le persiane raramente sono presenti, e le tende vengono lasciate quasi sempre aperte. Basta fare una passeggiata in strada, la sera, per ritrovarsi dentro alle vite degli altri”. L’assenza o la presenza di oggetti d’ordine comune, come gli elettrodomestici e le tende, trasporta una dimensione personale e quotidiana all’esterno, in forme di socialità obbligatorie. Si noti che talvolta le letture delle migranti possono essere contraddittorie, insinuando quindi atteggiamenti dissimili nell’approccio alla spazialità: se infatti per la testimonianza 4 le tende scoprono l’intimità altrui, la testimonianza 8 elogia questa libertà e vede nella rimozione degli elementi architettonici che delimitano e confinano gli spazi valori positivi quali libertà, onestà, semplicità, fiducia di un intero popolo.

La testimonianza 13 riprende il concetto di mondo città per poi contraddirlo: l’esperienza del fare la spesa al supermercato è sì fenomeno omologatore ma assume un ulteriore significato simbolico che si contrappone all’omologazione stessa, identificando l’Altro:

la serenità della popolazione locale” di Berna che “con calma filosofica [...] prendono un cavolo rosso da uno scaffale, lo tengono tra le mani come fosse il teschio di Amleto, ci dialogano con lo sguardo per dieci minuti di fila, poi lo rimettono al suo posto, e tornano a prenderlo dopo un po’ (T13, 37).

Nella dimensione domestica, si ricerca quel senso di casa (Brivio, 2013), di cui si parlava in precedenza, che deriva dall’interazione di più piani di percezione: “Possiamo costruire la nostra casa ovunque, anche senza appartenere al paese in cui viviamo fisicamente” (T3, 6). Allo spazio si associa una dimensione emozionale staccandolo quindi dalla fisicità territoriale ma ricollegandolo alla presenza (o assenza) di oggetti tangibili e

intangibili: “c’è una sola cosa importante: sentirsi a *casa*, ovunque sia quella casa” (T7, 21); soffermandosi su “la voglia di conoscere la nuova terra che chiameranno «casa»” (T7, 22).

Cambia il modo di rapportarsi alle cose della vita; in ultima istanza, si giunge a una crisi identitaria che si riflette nella dematerializzazione dei luoghi all’insegna di uno spazio che più che fisico è appunto emotivo-esperienziale:

Qual è il mio io? Non sento di appartenere a un solo posto, ma a tanti. Immagino la vita come una valigia da viaggio, che ognuno riempie con le sue cose: lo spazio interno è però limitato, quindi ognuno di noi deve scegliere, a volte casualmente e a volte con cognizione di causa cosa portarsi dietro e cosa lasciare. Non parlo solo di oggetti, ma anche di esperienze, positive o negative che siano: alcune continuano a seguirmi, altre lasciano spazio al nuovo (T4, 11).

Come spesso accade nella letteratura odeporea, in cui il soggetto viaggiante parla della propria esperienza con continui riferimenti al suo vissuto e al suo retaggio socio-culturale, ecco che Dublino, ad esempio, è la “città del famoso cielo d’Irlanda quello che – ricordate la canzone di Fiorella Mannoia? – è come una fisarmonica, «si apre e si chiude a ritmo della musica». / ridente” (T1, 4). Gli elementi architettonici che sembrano scomparire nella città irlandese per lasciare spazio a un elemento naturale inglobante come lo spazio siderale³, che annulla le varietà omologandole a un vuoto monocromatico, sono invece presenti nella capitale belga, restando tuttavia accessori: “Gli italiani si immaginano Bruxelles come una città perfetta. In realtà, la mia città di adozione è quanto di più meridionale si possa immaginare a queste latitudini. [...] traffico, disorganizzazione, sporcizia, e così via. Fatta eccezione per qualche antico palazzo, a mala pena ci si accorge di essere nel Regno del Belgio” (T2, 4).

³ Interessante è il riproporsi di questo sguardo verticale anche in Belgio: “Amo di più il cielo. È sempre in movimento, come me” (T2, 4) – o in Scozia – “Nuvole dalle mille e una forma, nuvole da fiaba [...] dipinte ovunque sulla tela infinita del cielo sopra la tua testa. [...] spingendoti oltre i confini di ciò che è finito, oltre i limiti che l’essere umano si pone [...]” (T7, 24); in questi brani prevale un sentimento d’identificazione nella motilità e nel potere onirico della volta celeste e dei suoi magici misteri.

Lo sguardo rimane fisso su una direttiva ascendente, in un tessuto urbano abbruttito.

In opposizione alle descrizioni di luoghi generici, spiccano alcune narrazioni. La prima è il palazzo dei Lloyd's a Londra, nel “cuore della City,” di cui si riporta la storia, la fama, la ripartizione, l'arredo e le consuetudini. Emerge così un *sensu del luogo*, un'identità vera e propria, da cui deriva “un senso di appartenenza che si respira in questo luogo, il sentirsi parte della Storia e di qualcosa che è più grande di te” (T9, 16). Pur riconoscendosi, in un primo momento, come *outsider* (donna e italiana) consapevole del suo *displacement*, la migrante della testimonianza 8 colma nel tempo la distanza sviluppando un nuovo legame con il luogo. Carico di significato emozionale, il palazzo diventa il simbolo di un traguardo personale e professionale. Similmente, la testimonianza 11, parlando di Madrid e inoltrandosi nel quartiere multietnico della città, scrive “ho provato subito una sensazione gradevole, chiara e positiva. Mi sono sentita accolta, rilassata. E per me la sensazione è importante” (T11, 34). L'approdo in una nuova città è legata al senso del luogo, allo sviluppo di un senso di appartenenza ed accettazione.

4.2. Le città nel mondo

La seconda narrazione atipica, poiché non generica, riguarda i luoghi di culto, assenti nel continente europeo e nord americano. Compaiono in modo fugace in Guatemala: “[i]n quasi tutte le zone della capitale puoi scorgere le guglie appuntite dei loro edifici di culto, o incontrare ragazzi che vanno in coppia per strada, volumi alla mano, pronti a fermare i passanti per parlare loro del libro dei Mormon” (T17, 49). Lo sguardo qui passa da una prospettiva d'osservazione verticale, in cui le chiese torreggiano imponenti e quasi minacciose con i loro vertici acuminati, a una orizzontale nuovamente riversata nelle strade. Le vie della città diventano altresì il luogo di celebrazioni e cortei religiosi, portando perciò la religione fuori dall'edificio canonico. In antitesi, “[n]el giardino principale di San Miguel c'è una bellissima parrocchia. È fatta di pietra rosa, e le sue guglie mi ricordano la Sagrada Familia di Bacellona” (T18, 51): qui la semplicità del materiale richiama l'antica tradizione e, tramite il

riferimento alla basilica cattolica opera del modernismo catalano di Antoni Gaudì, le guglie sembrano sì imponenti ma meno ostili.

Sembra inevitabile, soprattutto sulla scia dei resoconti moraviani o pasoliniani, non trovare passaggi sui luoghi di culto in India. A Mumbai, infatti, “camminando per le sue vie, ti imbatti di continuo in grandi e magnifici luoghi di culto o in templi piccoli e umili” (T28, 79). Ad essi vanno aggiunti “[u]n ammasso di lamiere tenute insieme da canne di bambù, in totale assenza di servizi igienici e acqua pulita” (T28, 79). La povertà dei materiali rimanda agli slum indiani, agglomerati di umani, zone povere che stridono con “gli hotel super deluxe e i grattacieli” (T28, 79). Le moschee compaiono anche a Kuwait City: “Crolliamo sul letto, ma poche ore dopo veniamo svegliati da un coro di voci maschili, amplificate da un microfono. Sbalorditi, scendiamo dal letto e ci affacciamo alla finestra. Il sole sta per sorgere: solo adesso vediamo le tre grandi moschee che circondano la nostra abitazione” (T29, 81). La mera descrizione architettonica, e perciò visiva, viene integrata dalla dimensione sonora che veicola un senso di estraneità e distanza dal paese natio.

Se in Europa prevalgono le strade e i vicoli, nel centro di Vancouver primeggia “la grande quantità di spazi verdi: tanti parchi qua e là, e tra questi l’enorme Stanley Park, che quasi mi ricorda il Central Park di New York”, “le tre linee della metro” e “i grattacieli di Downtown: miliardi di finestre che riflettono la magica luce di Vancouver” (T15, 41). Dal cemento si passa al vetro che sembra conferire una qualità progettuale all’assetto urbanistico riflettendo e moltiplicando i frammenti visivi e provocando giochi di luce nell’ambiente circostante. In modo analogo, a Wellington, “Gli edifici più antichi al massimo hanno duecento anni [...]. Gli unici monumenti veramente antichi, qui, sono gli alberi” (T20, 55). Si tratta di un verde che entra “nella vita delle persone, fa parte del loro essere” (T21, 58) e che si riversa nel modo di concepire la città e la sua architettura.

Simile è, inoltre, l’impressione della testimonianza 22 in Australia, una sintesi di luoghi antitetici come i negozi e i parchi in una visione complessiva di uno spazio antropomorfo:

Le vetrine dei negozi strillano in inglese, con i loro colori sgargianti e le loro offerte incredibili. Giardini traboccanti di

piante mai viste si inchinano al tuo passaggio con asiatica eleganza. I bar e i ristoranti ti abbracciano con i loro profumi di caffè, pizza e pasta alla napoletana (T22, 62).

L'Asia è il continente delle grandi città: Pechino, “è una delle città più assurde del mondo. Il traffico è pazzesco. [...] la città vanta un efficacissimo servizio metropolitano [...]. Ciò nonostante, Pechino rimane il regno delle biciclette e dei *sanlunche* [...]” (T24, 66). Seppur lenta rispetto ad altri mezzi di trasporto, la bicicletta cambia l’inserimento del soggetto nello spazio. L’automobile, anch’essa simbolo di progresso e modernità, è inusuale a Singapore, dove “il verde ti riempie gli occhi e il cuore, tutto è colore e movimento [...] in queste strade brulicanti di persone che lavorano o si dedicano allo shopping più sfrenato” (T25, 68), così come in Cina. Città cosmopolita per eccellenza, Singapore è “una sauna all’aperto, con l’aria costantemente calda e umida,” in cui si “ha la sensazione che la natura del luogo, che è davvero potente, sia sul punto di riprendersi lo spazio occupato dalla civiltà” (T25, 68). Bangkok è policromatica, viva, in essa “tutto profuma di vita. [...] è onirica: basta vederla con gli occhi di un bambino” (T26, 72); qui vivere la propria identità sessuale apertamente è la norma. In tutte queste descrizioni, come si nota, si predilige una lettura spaziale orizzontale, nonostante le metropoli si sviluppino anche in verticale con grattacieli e condomini.

In DCEE, in generale, le indicazioni spaziali accurate sono sporadiche e altrettanto poche sono le descrizioni dettagliate della rete urbana. Un’eccezione è il centro di Marrakesh:

Usciti dall’aeroporto, ci siamo diretti verso l’albergo, a due passi dalla piazza principale, Jemaa el Fna. [...] è grandissima. Non ricordo quasi nulla dei primi dieci minuti trascorsi in quel luogo, se non che mi sentivo confusa. Grandi caffè in stile francese, a delimitare il perimetro della piazza e, tutto intorno, il caos. La prima cosa che colpisce i tuoi sensi, quando arrivi qui, è il mix di odori a dir poco nauseabondo: spezie, arance e cavalli. Poi arriva il rumore dei motorini che ti sfiorano da ogni lato, assieme al vociare di ambulanti, turisti e in sottofondo il ritmo continuo e instancabile dei musicisti Gnaoua che cantano e suonano. Intronano a te mille colori e mille forme in movimento: gli incantatori di

serpenti, i tuareg vestiti in blu, le bancarelle colme di arance, i suonatori, gli ambulanti, i venditori di spezie, i danzatori, i nani ballerini. Tutto è confusione: alla fine ti gira la testa (T30, 84).

I sentimenti di smarrimento e confusione sembrano derivare sia dal *caos* tipicamente marocchino e turistico sia dalla contraddizione in termini spaziali: il centro, l'agorà, sinonimo di vitalità sembra quasi essere vuoto poiché è il contorno ad essere un subbuglio di odori, colori, suoni, e non ultimo, persone.

Dell'Africa, a Kinshasa, emergono due volti: quello degli expat – “[c]he si muovono all'interno di un piccolo quartiere centrale e moderno” (T31, 88) – e quello dei locali – “Tutto intorno, un'enorme distesa di baraccopoli e di quartieri sovraffollati” (T31, 88), – frammisti ai generici residui urbanistici dell'epoca coloniale che conferiscono, così come a Luanda in Angola, un assetto urbanistico disordinato (T33, 92). La proporzione tra centro/confinato/benessere e periferia/sconfinata/indigenza si riverbera anche sulla composizione della popolazione evidenziando la scissione tra soggetti espatriati e locali.

5. CONCLUSIONE

Lo spazio, e in particolare la rete urbana, si configura come un *palco* su cui negoziare la propria identità (Goffman, 1956) e su cui “gli individui si pensano, pensano le loro relazioni sociali, costruiscono le loro reti praticando e pensando spazi molteplici [...]” (Lepetit, Ozouf e Salvemini, 1993: 145). In DCEE, l'identità delle trentaquattro donne migranti si sviluppa e muta nel costante relazionarsi con la dimensione spaziale in cui esse si collocano. Nonostante l'eterogeneità delle forme narrative, molte sono le somiglianze a livello linguistico e tematico.

La lettura dello spazio è prevalentemente orizzontale: lo sguardo si concentra sulle strade, i vicoli, i marciapiedi e in non-luoghi quali i negozi, i ristoranti, i bar, frammenti anch'essi di socialità transitoria. Non si tratta delle città dalle tante autostrade associate ai concetti di abbondanza e prosperità (Arefi, 1999: 183); sono esamine condotte con l'incedere lento del camminare, che permette l'esplorazione anti-turistica che predilige l'attenzione al dettaglio e che veicola al tempo stesso immagini

di serenità e libertà. Si delinea una geografia del *verde*, del *fuori* e del *displacement*: le migranti, coscientemente al di fuori del ambiente domestico, familiare e sociale, sono impegnate a patteggiare il proprio ruolo in rapporto agli altri. Sono consapevoli di essere *in-between*, all'interno di spazi altri che impongono di riformulare la propria identità.

La genericità dei luoghi, il distacco o una diversa interpretazione degli oggetti comuni, l'opposizione dei materiali, l'assenza di minuziose descrizioni architettoniche e l'interpretazione del senso di un luogo portano a pensare sia alla dematerializzazione dello spazio, per una ricerca più interiore e aspaziale, sia all'antitesi classica tra modernità e antichità, che spesso evolve nella dicotomia bellezza estetica - degrado sociale. Le pratiche omologanti del mondo città si infrangono nelle idiosincrasie della città mondo. Le relazioni con l'Altro, semmai accennate, sono sommarie e indistinte, così come gli elementi architettonici.

Lo spazio urbano, prevalentemente *europeo*, presentato dalle autrici è un paesaggio rassicurante, piuttosto *borghese*, in cui l'aggettivo *urbano* fa riferimento a una concezione prettamente contemporanea e popolare del termine; a esso si associano ordine, pulizia e modernità. Nella lettura complessiva del testo si percepisce un intento illustrativo; alcuni racconti forniscono infatti indicazioni potenzialmente utili ad altri migranti.

L'esperienza multisensoriale del vivere un luogo dà origine non solo a un paesaggio in cui prevale la capacità visiva bensì nel quale vista, olfatto e udito si mescolano in egual misura. Le scelte descrittivo-semantiche non parlano di un mero spazio – astratto o generico – bensì di luoghi, prodotti di una chiara personalizzazione esperienziale dello spazio, in cui si percepisce la messa in discussione dell'identità personale e sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2015). *Donne che emigrano all'estero. Voci di italiane nel mondo*. StreetLib (Kindle).
- Abrams, D. e Hogg, M. A. (a cura di) (1990). *Social identity theory: Constructive and critical advances*. New York: Springer-Verlag Publishing.

- Arefi, M. (1999). Non-place and Placelessness as Narratives of Loss: Rethinking the Notion of Place. *Journal of Urban Design*, 4(2), pp. 179-193.
- Augé, M. (2007). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Torino: Mondadori.
- Bonesio, L. (2008). Luoghi e Forme. In L. Bonesio e L. Micotti (a cura di), *Paesaggi: l'anima dei luoghi* (pp. 72-85). Reggio Emilia: Diabasis.
- Bonesio, L. (2010). L'identità del territorio come luogo e paesaggio. *Fata Morgana. Rivista di cinema e visioni*, 11, pp. 1-9. Recuperato da <http://www.irpais.it/identita-del-territorio-come-luogo-e-paesaggio/> [Data di consultazione: 25/09/2019].
- Bonnes, M. e Bonaiuto, M. (2002). Environmental Psychology: from spatial-physical environment to sustainable development. In R. Bechtel e A. Churchman (a cura di), *Handbook of Environmental Psychology* (pp. 28-54). New York: Wiley.
- Brivio, A. (2013). La città che esclude: Immigrazione e appropriazione dello spazio pubblico a Milano. *Antropologia – Migrazione e asilo politico.indb*, pp. 39-62.
- Côté, J. E. e Levine, C. G. (2002). *Identity Formation, Agency, and Culture. A Social Psychological Synthesis*. Londra: Lawrence Erlbaum Associates.
- Camilli, F. e De Sanctis, A. (2017). Generare identità – La città creativa come strumento di riappropriazione e identificazione nelle trasformazioni urbane. *Città Creative*. Recuperato da <http://www.cittacreative.eu/2017/10/16/generare-identita-la-citta-creativa-come-strumento-di-riappropriazione-e-identificazione-nelle-trasformazioni-urbane/> [Data di consultazione: 23/09/2019].
- Cretella, C. e Lorenzetti, S. (a cura di) (2008). *Architetture Interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del novecento italiano*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Gifford, R. (2014⁵). *Environmental psychology: principles and practice*. Colville, WA: Optimal Books.
- Goffman, E. (1956) *The Representation of Self in Everyday Life*. Edimburgo: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Gold, J. R. (1980). *An introduction to behavioural geography*. Oxford: Oxford University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

- Lepetit, B.; Ozouf, M. V. e Salvemini, B. (1993). Pratiche dello spazio e identità sociali: temi e problemi di una riflessione in corso. *Meridiana*, 18, pp. 141-150.
- King, R.; Connell, J. e White, P. (1995). *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Londra: Routledge.
- Maggioli, M. (2015). Dentro lo *Spatial Turn*: luogo e località, spazio e territori. *Semestrare di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVII(2), pp. 51-66.
- Marramao, G. (2013). *Spatial turn*: spazio vissuto e segni dei tempi. *Quadranti*, 1(1), pp. 31-36.
- Musolino, M. (2014). Tra lo spazio e il luogo: come abitare gli immaginari moderni, sulla soglia dell'estraneità. *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario*, III(3), pp. 7-25.
- Qazimi, S. (2014). Sense of place and place identity. *European Journal of Social Sciences Education and Research*, 1(1), pp. 306-311.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Londra: Pion.
- Rohkrämer, T. e Schulz, F. R. (2009). Space, Place and Identities. *History Compass*, 7(5), pp. 1338-1349.
- Sennett, R. (1977). *Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. (1998). *Sociologia*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Tajfel, H. (1982). Social psychology of intergroup relations. *Annual Review of Psychology*, 33, pp. 1-39.
- Tola, E. (2018). Tutti i numeri sugli italiani all'estero, *Agì – Agenzia Italia*. Recuperato da https://www.agi.it/data-journalism/italiani_estero_quanti_sono-4564494/news/2018-11-04/ [Data di consultazione: 20/09/2019].
- Tosello, V. (2019). Emigranti nostri. *Sir. Agenzia d'informazione*. Recuperato da <https://agensir.it/territori/2019/07/25/emigranti-nostri/> [Data di consultazione: 20/09/2019].
- Tuan, Y. F. (1979). Space and Place: Humanistic Perspectives. *Philosophy in Geography*, 20, pp. 387-427.

**FABRIZIA RAMONDINO Y LA AUTOFICCIÓN.
UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE *ALTHÉNOPIS*
FABRIZIA RAMONDINO AND AUTOFICTION.
AN APPROACH TO THE WORK OF *ALTHÉNOPIS***

María REYES FERRER
Universidad de Murcia

RESUMEN

La escritora italiana Fabrizia Ramondino sorprende con una narrativa *sui generis* que oscila entre distintas tipologías y enfoques narrativos, y dificulta la tarea, si fuese necesaria, de categorizarla en un subgénero novelístico determinado. Sin embargo, el aspecto que sí se puede señalar cuando se aborda su obra es la naturaleza autobiográfica, como en su primera novela, *Althénopis* (1981), donde el proceso creativo de la escritura condiciona la memoria y selecciona los recuerdos, entremezclando la modalidad novelesca y autobiográfica para dar luz a una autoficción. El objetivo principal de este estudio es analizar la obra de Ramondino en términos de autoficción y tratar de dilucidar los posibles motivos que la acercaron a este género híbrido y la alejaron, a su vez, de la autobiografía *tout court*.

Palabras clave: autoficción, identidad, madre, subjetividad.

ABSTRACT

The Italian writer Fabrizia Ramondino surprises with an atypical narrative that oscillates between different typologies and narrative approaches, and makes it difficult, if necessary, to categorize it into a particular novelistic subgenre. However, the aspect that can be pointed out when her work is approached is its autobiographical nature, as in her first novel, *Althénopis* (1981). The creative process of writing conditions memory and selects memories, intermingling the novelistic and the autobiographical mode to create an autofiction. The main objective of this study is to analyze Ramondino's work in terms of autofiction and try to elucidate the

possible reasons that brought her closer to this hybrid genre and moved her away, in turn, from the autobiography *tout court*.

Keywords: autofiction, identity, mother, subjectivity.

1. INTRODUCCIÓN

Activar la memoria supone restablecer, a través del tiempo, fragmentos de vida mediante los cuales el sujeto se reconoce y, por lo tanto, se identifica o, por el contrario, se rechaza. Al igual que la memoria está estrechamente vinculada con la identidad individual y colectiva, la amnesia parece componerse del mismo elemento: se olvida lo que no nos pertenece, con lo que no nos sentimos identificados. Cuando es la colectividad la que establece una relación entre el presente y el pasado, la amnesia y la memoria están dominadas por el poder, que poco tiene que ver, en muchas ocasiones, con una identidad plural. En el terreno del poder, las mujeres han estado en desventaja y su memoria se ha construido a partir de los preceptos de otros que, perpetuando un orden simbólico masculino, han condicionado su pasado y, por tanto, su identidad presente. Es así como la estudiosa Annarita Buttafuoco concibe la historia de las mujeres y subraya la importancia que tiene el ejercicio de la memoria, entendida como una práctica de “autorreconocimiento y autorización” (Buttafuoco, 1993: 21) femenina para la construcción de una identidad propia. Para Anna Rossi- Doria, la memoria es, ante todo, “un bisogno di identità, [...] che cerca di colmare l’abisso tra il passato e il presente attraverso la soggettività [...]” (Rossi- Doria, 1993: 156). La memoria, por tanto, se revela como un ejercicio esencial para construir una existencia autónoma y alternativa al modelo transmitido por la estructura de pensamiento masculino dominante.

Las escritoras encontraron en el género literario autobiográfico esa posibilidad de utilizar la memoria y (re)construir una identidad, encontrarse con su “yo” y enfrentarse a diversas experiencias del pasado desde la subjetividad. Por su naturaleza híbrida y fronteriza en los terrenos de la historia y la ficción, la autobiografía

[...] becomes a literary space where a woman can experiment with the construction of a female “I” and, sometimes, a feminist identity. Autobiography also becomes a real where women can construe a discussion on the boundaries of the domains that they have traditionally inhabited (Parati, 1996: 2).

Además, la práctica de la autobiografía no solo tiene implicaciones en la formación del sujeto femenino, sino que las propias escritoras experimentan una anhelada autonomía durante el proceso creativo, un hecho que les permite tener el control del discurso:

The possibility of presenting oneself as author, controller, subject, and object of one’s own discourse and narrative (even temporarily and tenuously) may be so attractive to women writers that it could help to explain the continuing attraction of the autobiographical mode in the twentieth century (Fanning, 2017: xii-xiii).

Escribir una narración autobiográfica, para las mujeres, es una elección más o menos consciente, motivada por el deseo de producir lo que Fanning llama “a narrative of resistance” (2017: xiii), una forma de oposición a ocupar un espacio social y literario liminal. Por tanto, la motivación, así como el estilo¹, la ambientación o la intención de la escritura autobiográfica femenina presenta diferencias con respecto a la escritura autobiográfica masculina, que “o bien excluye la vida de las mujeres, al atenerse al modelo de los «grandes», o bien se limita a la autobiografía de mujeres como una experiencia, como *bios*, nunca como *autós* o *grapho*” (Araújo, 1997: 77).

Para poner de manifiesto estas diferencias y evidenciar la especificidad de la escritura autobiográfica femenina, Domna C. Stanton propone el concepto de autoginografía, es decir, una narrativa que se inscribe en los conflictos que se crean entre las dimensiones binarias de lo público y lo privado, lo profesional y lo personal, como consecuencia de dificultades que surgen a lo

¹ Como Domna C. Stanton propone, la escritura femenina y masculina presenta numerosas diferencias en cuanto al estilo: “Men’s narratives were linear, chronological, coherent, whereas women’s were discontinuous, digressive, fragmented” (Stanton, 1984: 11).

largo del proceso identitario femenino y sus relaciones con el “otro”. Las teorías psicoanalistas esclarecen las diferencias que existen entre la formación del sujeto masculino y femenino afirmando que, mientras que el niño se diferencia de la madre y adopta el rol del padre, alcanzando una autonomía que será valorada positivamente por la familia y la sociedad, la niña se identifica positivamente con la madre y recrea el rol materno, con un resultado de dependencia hacia el otro:

As a result, women develop capacities for nurturance, dependence, and empathy more easily than men do and are less threatened by these qualities, whereas independence and autonomy are typically harder for women to attain. Throughout women’s lives, the self is defined through social relationships; issues of fusion and merger of the self with others are significant, and ego and body boundaries remain flexible (Kegan Gardiner, 1981: 352).

La escritura autobiográfica femenina refleja, por tanto, la necesidad de superar los modelos literarios propuestos por la tradición masculina, que no se adaptan a las necesidades específicas de las mujeres, y utilizar nuevos “géneros, lenguajes y metáforas” (Arriaga, 2008: 55) que se adecuen a la transmisión de su realidad y sus vivencias.

Si contextualizamos la expresión literaria en Italia, Stefania Lucamante utiliza el término híbrido para referirse a la escritura femenina publicada a partir de los años setenta, describiendo la producción novelística como un género fronterizo entre el diario autobiográfico y la ficción (Lucamante, 2008: 14). Una de esas formas híbridas y reacias a dejarse definir, catalogar y, en definitiva, encasillar, es la autoficción. El término es una invención del escritor francés Serge Doubrovsky, que publicó su afamada novela *Fils* (1977) bajo los preceptos de este género híbrido, que oscila entre el mundo de la autobiografía y el de la novela, impidiendo al lector discernir entre lo que es verdadero y lo que es ficticio. Esta fórmula ha resultado muy proficua para muchas escritoras que, cultivando géneros híbridos o, al menos, géneros no canonizados en los parámetros de la literatura masculina, han optado por esta fórmula de escritura autobiográfica. Este género supone, además, una solución “cómoda” para las escritoras que han

vivido, en algunos casos, experiencias traumáticas o violencias de diversa índole, y encuentran en la ficción un espacio distante en el que explorar las situaciones más adversas de sus vidas, como en el caso de Fabrizia Ramondino y su autoficción *Althénopis* (1981)², que analizaremos a continuación.

2. ¿REALIDAD O FICCIÓN? LA AUTOFICCIÓN DE FABRIZIA RAMONDINO

Antes de abordar el estudio de la autoficción de Ramondino, es conveniente definir qué se entiende por autobiografía *tout court*. Para ello, nos serviremos de la definición de Philippe Lejeune, quien sostiene que tanto biografía como autobiografía son textos referenciales donde existe un pacto previo entre escritor y lector acerca de lo que se va a escribir/leer:

As opposed to all forms of fiction, biography and autobiography are referential texts: exactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a “reality” exterior to the text, and so to submit a test of verification. Their aim is not simple verisimilitude, but resemblance to the truth. Not “the effect of the real”, but the image of the real. All referential texts thus entail what I will call a “referential pact,” implicit or explicit, in which are included a definition of the field of the real that is involved and a statement of the modes and the degree of resemblance to which the text lays claim (Lejeune, 1989: 22).

Según Lejeune, la autobiografía sería un acto de enunciación en el que “la coincidencia entre autor, narrador y protagonista se formula explícita y textualmente” (Araújo, 1997: 74), algo que no sucede en *Althénopis*. La novela de Ramondino es una narrativa rapsódica compuesta por un fluir de recuerdos sobre personas y lugares que aparecen interrelacionados entre sí únicamente por una línea temporal, dividida en tres partes principales: “Santa Maria del Mare”, “La casa de los tíos” y “Bestelle dei Haus”, que corresponden, respectivamente, al período de la niñez, la

² Para realizar este trabajo hemos escogido la edición traducida al castellano por Ramón F. Reboiras y Flavia Cartoni, publicada en el año 1989 en la editorial Alfaguara.

adolescencia y la madurez de la protagonista. La obra carece de cualquier información explícita dirigida al lector; este ignora qué va a leer, puesto que no contiene ningún elemento textual que anuncie que sea una autobiografía – u otro género – y, además, omite un elemento fundamental: la identidad del *autos*. La obra inicia con un relato en primera persona, con autorreferencias en femenino, pero se omite el nombre de la narradora y protagonista de la novela, por lo que el lector entra en un juego narrativo en el que acepta, no sin dudas, que puede tratarse del testimonio de quien firma el libro. Stefania Lucamante apunta a una intencionalidad por parte de la escritora/narradora/protagonista de romper ese pacto entre escritor y lector, con el propósito de provocar, de alguna manera, distintas recepciones de un mismo texto:

Chi narra Althénopis non ha volutamente formato alcun contratto col lettore; chi narra, soprattutto, non chiede al lettore di partecipare a quel patto autobiografico che, nella teorizzazione propostane da Philippe Lejeune, sancisce il desiderio di chi scrive di essere creduti da chi legge. Chi narra, infine, altro non desidera se non che, chi legge, interpreti e analizzi il testo [...] (Lucamante, 1998: 370).

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, Ramondino no rompe ese pacto, sino que, más bien, lo modifica ligeramente y recurre a recursos paratextuales para advertir al lector de que lo que está leyendo son fragmentos de su vida y, efectivamente, existe una correspondencia entre la escritora/narradora/protagonista. Estos recursos paratextuales, que aparecen como notas al pie de página, los utiliza para hacer aclaraciones al lector, como el significado de *Althénopis*³, incluir consideraciones sobre algunos aspectos que narra e incluso hablar del propio proceso de escritura y las

³ Aunque este estudio no se tratará sobre la relación de la ciudad con la obra, hemos considerado relevante incluir la explicación de la palabra, que hace referencia a su ciudad de nacimiento, a Nápoles. “El nombre de mi ciudad natal. Originariamente su nombre significaba *ojo de virgen*. Pero parece que los alemanes, durante la ocupación, hallándola tan embrutecida con respecto a las descripciones de Mozart (referidas a su vez en una novela de Mörike) y de Goethe, le cambiaron el nombre por el de Althénopis, que vendría a ser *ojo de vieja*” (Ramondino, 1989: 20).

dificultades que abordó durante el mismo: “Revivir todos los hechos contados en esta historia me ha costado mucha fatiga. Corregir en segundo lugar el texto para adecuarlo a la memoria y al lector, ha costado cierto trabajo” (Ramondino, 1989: 44).

Ramondino, al igual que otras escritoras, parece adherirse más a la autoficción, en cuanto género híbrido, que al género autobiográfico por dos motivos que consideramos clave en su obra y que, además, están estrechamente vinculados: la búsqueda del yo y la difícil relación con la madre.

2.1. El juego del yo/otro: el conflicto con la madre

Una de las primeras cuestiones que surge al analizar *Althénopis* es la paradoja que se crea entre narrar sobre sí misma y, a su vez, tratar de distanciarse del yo. El anonimato de la narradora, que se extiende a todos los miembros de su familia de primer grado (madre, padre, hermano y, excepcionalmente, abuela, frente a Tía Celeste, Tío Alceste, Tía Callista, Tío Giolbatta...) expresa un deseo de reinterpretar e inventar otra persona de sí misma, “diversa e idéntica” (Lucamante, 1998: 371). La protagonista y narradora descentra la atención sobre sí misma, eludiendo su nombre, para que esta recaiga sobre todos los acontecimientos, lugares y personas con las que interacciona a su alrededor y que contribuyen a su formación identitaria. Para ello, la escritora construye un texto binario que le permite expresar su lado más personal, pero anónimo y por tanto más distante, a través del otro, describiendo a numerosas personas como la abuela, los primos o las tías, eventos de distinto tipo o diferentes estancias de las casas.

En estas relaciones binarias, se aprecia la difícil relación que la narradora experimenta con la madre y que perdurará hasta el día de su deceso. Su relación con esta, al igual que la educación recibida en el seno familiar, provocan un malestar en la niña, en la adolescente y en la mujer adulta, que no encuentra un referente femenino con el que identificarse fuera del modelo patriarcal de mujer y se distancia de los hechos a través de la fórmula del anonimato. La estudiosa Sherley Jordan hace un apunte acerca de la distancia que marcan algunas escritoras cuando utilizan la autoficción como estrategia para alejarse del trauma: “The impact of these unusual experiments derives, in part, from their authors’

owning of excessive, sometimes violent, experiences, which are the more readily explored through autofictional distancing” (Jordan, 2012: 78). Esta idea de la práctica autoficticia como forma de revelación del trauma está vinculada a la idea que Stanton desarrolló sobre el propósito terapéutico de la autoficción y la afirmación del sujeto femenino: “In a phallogocentric system, which defines her as the object, the inessential other to the same male subject [...] the *graphing* of the *auto* was an act of self-assertion that denied and reversed woman’s status” (Stanton, 1987: 14).

El anonimato, el juego del yo/otro de la autoficción, abre la posibilidad de explorar las heridas desde la intimidad del yo y, a su vez, desde la lejanía del otro, para lograr una sanación menos dolorosa⁴ de las relaciones traumáticas. La madre siempre se describe como un ser lejano, parca en afectos y severa en sus normas, un comportamiento que derivaba de su vivencia personal y la transitoriedad corporal y emocional que experimenta cuando se convierte en madre: “Las vicisitudes de su existencia, de Diana fuerte y tierna, la habían convertido primero en madre y señora, luego, simplemente, en una pobre mujer” (Ramondino, 1989: 65). La distancia con la madre se verbaliza de varias maneras, según la etapa vital de la protagonista. De niña, esta se subía a los tejados y la veía pasar por la calle, provocándole ternura y, a la vez, un deseo desesperado de acercamiento a ella:

A veces veíamos pasar a nuestra madre, pequeñita, por la plaza. Hubiera querido ir volando a abrazarla, pero me paralizaba la altura [...]; pero de nuevo, cuando salía a la calle y cruzaba la plaza, me parecía un ser diminuto e indefenso, lejos de mí, como se sueña con los muertos tras un acontecimiento inevitable, y quería correr y volar desde el tejado a verificar la consistencia de su cuerpo y llamarla desde un mundo de sombras (Ramondino, 1989: 179).

De adulta, la distancia con la madre se hace más evidente y, en la última parte de la obra, la narradora cambia el relato en primera persona y utiliza la tercera para describir su vuelta al hogar

⁴ El volumen de Barbara Havercroft *Unspeakable Wounds: Personal Trauma in Contemporary Women’s Autobiographical Writings* (en prensa) explora la práctica de la autoficción literaria como una manera de gestionar el dolor y controlar su legado.

materno y el encuentro con su madre. Tras haber transcurrido un período de tiempo en el norte, la protagonista regresa junto a la madre y esta se convierte en el centro de su narración, pero se distancia de la figura materna narrando los acontecimientos desde el personaje de la Hija frente al de la Madre. La narradora utiliza estos dos sustantivos en mayúsculas⁵, a modo de nombres propios⁶, como si existiera la necesidad de salir del anonimato y enfrentarse, a través de unos personajes y en tercera persona, a la traumática relación madre-hija:

La Madre parecía encarnar la debilidad, las privaciones, la temblorosa excitación y fragilidad de un pájaro enjaulado que imita un raro instinto en vez de matarse contra los barrotes. Y había llegado la Hija, con su perfecta máquina biológica, para arrojarla contra su Yo mezquino e irreducible que era el fruto de su experiencia personal en el mundo (Ramondino, 1989: 328).

Tras haber vivido una experiencia vital lejos del vínculo materno, la hija vuelve como una “mujer independiente, moderna, de ideas avanzadas” (Ramondino, 1989: 329), con el propósito de confrontarse frente a la madre y concluir, ya en su etapa adulta, su proceso identitario: “La Madre hasta aquel momento había llevado a la Hija en su vientre; desde entonces la Hija comenzó a llevar a la madre sobre sus espaldas” (328). La protagonista cargará con el peso de su madre como una sombra opresiva puesto que el modelo de madre patriarcal que proyecta sobre su hija -a través de las normas, el escaso afecto o las formas comedidas de actuar- tan solo perpetúa un orden simbólico masculino con el que la hija no se siente identificada y del que rehúye, buscando otros

⁵ Ursula Fanning sugiere que las mayúsculas también pueden ser una referencia a la totalidad de las madres y las hijas, que experimentan relaciones semejantes: “The sense of not being adequately loved by the mother is not confined to this mother-daughter dyad, but rather extends out to the mother and her mother (and perhaps to mothers and daughters in the symbolic sense implied by the capital letters employed to designate their roles[...])” (Fanning, 2017: 66).

⁶ Las mayúsculas son utilizadas también en otras palabras como Maneras, Orden, Familia o Salón, y el uso de la lengua en general, la elección de palabras, la puntuación o la introducción de metáforas, de un imaginario menos descriptivo y más simbólico, son estrategias discursivas que connotan la difícil y dolorosa comunicación que se establece entre la madre y la hija (Giorgio, 2002: 127-128).

referentes que le ayuden a liberarse de un destino de abnegación que comparten todas las mujeres de la familia. Volver a reunirse con la madre no suaviza las asperezas de su relación y ambas continúan caminos distintos:

Sobrevivieron, pero sus destinos se separaron. Se habían convertido en dos pero de manera impar, como Austria-Hungría, un reino dentro de un imperio; cuando Hungría recuperó su suerte, del Imperio Austro-Húngaro no quedaba nada. La Hija encontró su destino, pero se esfumó la Madre (Ramondino, 1989: 331).

El ser de la hija parece ser irreconciliable con la existencia de la madre, una situación que nace del vínculo biológico que las une: para que una sea, la otra tiene que dejar de ser y existir únicamente como transmisora de un legado, “[...] como las [muertes] de los jefes de las tribus que, finalizada su tarea, se retiran para dejar sitio a otros, debido a que la defensa de la propia especie es más importante que cualquier otro instinto” (Ramondino, 1989: 366). Al igual que los jefes de las tribus dejan a su sucesor un amuleto o un signo para que les sirva de guía y perpetúen su legado⁷, la madre deja un mensaje casi providencial a la hija a través del balbuceo de tres palabras – “¡Soy una niña, soy una niña!” – y un gesto con el cuerpo, tocándose “sin pudor y con insistencia” el pubis.

Aquel gesto que durante tantos años permaneció enterrado vino a reclamar aquel regazo, a reclamar sus derechos y a declararlos, a separarse del viejo cuerpo feneciente para entrar en el alma de quien lo entendiera; a levantar la prohibición y fecundarla, para que vieran de nuevo la luz otras criaturas nacidas de mujer (Ramondino, 1989: 367).

El gesto liberador que la madre revela a la hija tiene dos posibles interpretaciones: en primer lugar, este supone la confirmación de que la madre fue niña y, por tanto, hija a su vez, también sometida a un

⁷ “Aquellos que han dejado siempre un gesto, un amuleto, una recomendación al que vendrá después y que no siempre está dispuesto a aceptar el regalo, a comprender el signo, a hacerse receptáculo o diana; a hacerse hoguera de aquella antorcha, o tierra, o viento, para fecundar y transportar aquel semen. Tales herencias son una guía” (Ramondino, 1989: 366).

poder hegemónico masculino que le arrebató su feminidad, medió en su relación con otras mujeres y dominó su experiencia en el mundo:

La niña que había sido su madre renacía en los últimos días de su vida. Porque cada uno de nosotros tiene a otro enterrado que aguarda su día con un chisporroteo sumergido. Ella disponía ahora de su Acto – y casi siempre son actos de Satanás; y a veces lo contrario (Ramondino, 1989: 363).

En segundo lugar, y vinculado con lo que denomina “actos de Satanás”, la maternidad no contiene, y por tanto no puede transmitir, toda la feminidad a las otras mujeres ya que la sexualidad es una parte esencial de la identidad femenina y esta viene censurada por la experiencia patriarcal de la maternidad. En el último momento de vida, la madre libera a la hija de la negación de la sexualidad que, hasta ese instante, era “una especie de bestia salvaje a la que era preciso mantener enjaulada” (Ramondino, 1989: 340). Por tanto, ese último gesto revelador libera a la hija de un destino de cancelación y abre la posibilidad de dejar un nuevo legado a otras mujeres que están por llegar. Este mensaje, que no contiene ningún referente explícito, puede ser interpretado como una llamada a una experiencia colectiva femenina, donde todas las mujeres puedan verse reflejadas, como hijas y como y madres. De hecho, y como Sharon Wood (2000) afirma, muchas escritoras optan por el género autobiográfico para atraer la atención del lector hacia la vida privada de las mujeres, con el fin de crear una conciencia crítica sobre aspectos vitales que, hasta entonces, habían acaparado un espacio mínimo en los textos, como es la relación madre-hija.

La elección del narrador extradiegético le permite distanciarse de los hechos y sentirse “*separata da me stessa: è un'altra che va a leggere*” (citado en Fanning, 2017: 205). La distancia de la narración le facilita la observación del juego entre el yo/otro y, a su vez, reconocerse en su trayectoria vital desde otra posición. Es interesante, además, analizar cómo Ramondino no solo opta por utilizar la voz homodiegética y extradiegética para hablar de su vivencia con la madre, sino que, además, el momento vital en el que escribió la obra es significativo ya que fue durante el embarazo de su hija y tras la muerte de la madre. Ramondino vive

la experiencia de narrar(se) desde el punto de vista de la hija a la vez que se transforma en madre, en mujer creadora y procreadora que da a luz a gemelos, utilizando la metáfora materna para llamar la atención sobre el género de/para quien escribe.

3. CONCLUSIONES

Como se ha visto, y especialmente a partir del año 1970, las escritoras optan por el género autobiográfico para atraer la atención del lector hacia la vida privada de las mujeres, con el fin de visibilizar y crear una conciencia crítica sobre aspectos vitales que, hasta entonces, habían acaparado un espacio mínimo en los textos, como las relaciones madre-hija. Sin embargo, hablar de la experiencia femenina a través de una escritura canónica masculina parece no satisfacer las necesidades expresivas de las escritoras que, con un recorrido vital distinto en cuanto mujeres, necesitan nuevas fórmulas expresivas que les permitan plasmar su experiencia en el mundo: la autoficción. Fabrizia Ramondino opta por este género para explorar una subjetividad construida en un largo proceso de interpretación y de reescritura del propio yo, en relación a una nueva comprensión de la realidad y de los valores transmitidos. La escritora reconstruye su historia personal a través de los vínculos familiares y, principalmente, se centra en su relación con la madre. Tratar la experiencia *traumática* con la madre a través de la autoficción le permite observar los hechos desde una cierta distancia y con un propósito terapéutico, como señalaba Stanton: la búsqueda del yo a través del vínculo materno, la reparación del daño del pasado y la reconciliación con la figura materna, por medio del simbolismo de la muerte de la madre y la liberación de la hija.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, N. (1997). La autobiografía femenina, ¿un género diferente? *Debate Feminista*, 15, pp. 72-84.
- Arriaga Flórez, M. (2008). Teorías literarias feministas en Italia. En B. Sánchez Dueñas y M. J. Porro Herrera (coords.), *Análisis feministas de la literatura de las teorías a las prácticas literarias* (pp. 51-62). Córdoba: Universidad de Córdoba.

- Buttafuoco, A. (1993). La politicità della storia delle donne. En L. Capobianco (ed.), *Donne tra memoria e storia* (pp. 19-30). Nápoles: Liguori editore.
- Chemotti, S. (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padua: Il Poligrafo
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. California: California University Press.
- Fanning, U. (2017). *Italian Women's Autobiographical Writings in the Twentieth Century*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Gardiner, J. K. (1981). On Female Identity and Writing by Women. *Critical Inquiry*, 8(2), pp. 347-361.
- Giorgio, A. (2002). *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Nueva York, Oxford: Berghahn.
- Jordan, S. (2012). État présent. Autofiction in the feminine. *French Studies*, 67(1), pp. 76- 84.
- Lejeune, P. (1989). *On Autobiography*. K. Leary (trad.). Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Lucamante, S. (1998). Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia. *Studi Novecenteschi*, 25(56), pp. 367-381.
- Parati, G. (1996). *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Ramondino, F. *Althénopis*. Madrid: Alfaguara.
- Rossi-Doria, A. (1993). Memoria, storia e tradizione delle donne. En P. Bono (ed.), *Questioni di teoria femminista* (pp. 156-163). Milán: La Tartaruga edizioni.
- Stanton, D. C. (1987). Autogynography: Is the Subject Different? En D. C. Stanton (ed.), *The female Autograph. Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wood, S. (2000). Aesthetics and critical theory. En L. Panizza y S. Wood (eds.), *A History of Women's Writing in Italy* (pp. 267-281). Cambridge: Cambridge University Press

**PERSONAJES FEMENINOS Y (AUTO)NARRACIÓN.
EL CASO DE *CHIAMALO PURE AMORE*
DE MARIA GIACOBBE
FEMALE CHARACTERS AND SELF-NARRATION.
ABOUT *CHIAMALO PURE AMORE*
BY MARIA GIACOBBE**

Alessandra SANNA
Universidad de Granada

RESUMEN

Mediante la descripción de las vidas de Odette, Dolores, Cecilie y Chantal que abarca desde los años '40 hasta el final del siglo XX, Maria Giacobbe (1928), intelectual multiforme y escritora fecunda, nos ofrece un retrato muy variado de las distintas formas de amor. Sin embargo, la singularidad del libro titulado *Chiamalo pure amore. Quattro storie di mezzo secolo*, no reside tanto en el argumento común, los tiempos del amor, sino más bien en las autonarraciones proporcionadas por sus personajes femeninos que luchan para encontrar su sitio en una sociedad hostil y donde rige todo tipo de prejuicios.

Palabras clave: Maria Giacobbe, mujeres, auto-narración, memoria.

ABSTRACT

Through the description of Odette, Dolores, Cecile and Chantal's lives, which covers from the 40s until the end of the 20th century, Maria Giacobbe (1928), versatile intellectual and prolific writer, offers us a truly varied portrait of the different forms of love. However, the uniqueness of the book entitled *Chiamalo pure amore. Quattro storie di mezzo secolo*, does not reside so much in the common argument, the times of loves, but rather in the self-narrations provided by her female characters who struggle to find their place in a society that is ruled by all kinds of prejudices.

Keywords: Maria Giacobbe, women, self-narration, memory.

1. MARIA GIACOBBE: LA AUTORA Y LA OBRA

Maria Giacobbe irrumpe en el panorama literario con la novela *Diario di una maestrina* (1957), traducida a más de quince idiomas y ganadora de destacados premios literarios. Italiana de nacimiento pero afincada en Dinamarca desde 1958, autora de narrativa y poesía en lengua danesa e italiana, traductora, colaboradora en importantes revistas y editora, Giacobbe ha sido y es a sus más de noventa años una incansable intelectual aún en activo¹.

Las consecuencias de las ideas políticas de su familia de origen, tanto el padre como la madre fueron firmes antifascistas, las injusticias de las que, a su pesar, fue testigo, la convierten en una luchadora por los derechos humanos: compagina su intensa actividad cultural con la humanitaria y solidaria. Aunque haya pasado la mayor parte de su vida fuera de su isla natal, Cerdeña, el regreso a su infancia y adolescencia son temas recurrentes en la narrativa de esta escritora, y es justamente el filtro de la lejanía lo que le permite proporcionar algunas reflexiones objetivas en las que “rivisita il passato e il presente della Sardegna, con una forte volontà di impegno sociale” (Pittalis, 1998: 113). Cinco de sus novelas tienen como telón de fondo la isla italiana, algunas han sido publicadas primero en danés y posteriormente en italiano y representan claramente, en su conjunto, la producción más autobiográfica de Giacobbe. En ellas, sin seguir un orden estrictamente cronológico, la autora hace un recorrido por su infancia, adolescencia y juventud relatando su primer trabajo como maestra, pero se remonta también hasta la vida de sus progenitores y abuelos paternos, construyendo lo que se ha definido como una “autobiografía pedagógica” (Romagnino, 1975: 3) que, aunque parta de uno o más episodios personales, adquiere también un carácter universal. En *Diario di una maestrina*, hasta el momento la única novela traducida al español con el título de *Cerdeña mi país* (1962, Taurus Ediciones), la

¹ Me es grato señalar que sus puntuales apreciaciones y valiosos consejos han sido fundamentales para llevar a cabo la traducción al español de su segunda novela *Piccole Cronache*, que está a punto de ser editada por la Editorial Benilde y de la que soy traductora.

protagonista anota las sensaciones que experimenta como maestra en el difícil contexto de las zonas más rurales de Cerdeña en los años '50 donde una mujer que desea trabajar tiene que enfrentarse a las críticas de la sociedad tal y como se describe en las primeras páginas:

mi dispiaceva essere “figlia di famiglia” e tentai di impiegarmi. Ma per una ragazza della mia “condizione sociale” non era facile trovare un lavoro. [...] Fra le ostilità dei familiari che giudicavano ciò un volontario declassarmi, diedi l’abilitazione magistrale e decisi di fare la maestra (Giacobbe, 2009: 18).

Las mujeres en los años que transcurren en la novela tienen asignado un papel marginal y se les concede encargarse únicamente de la gestión de las tareas domésticas y salir solo para ir a la iglesia:

Le donne hanno solo il lavoro. La sola vita sociale che sia loro concessa è quella che la chiesa può offrire con le sue funzioni. La messa, la predica, il rosario sono le occasioni in cui le donne possono ruinirsi senza dare motivo di pettegolezzi e di scandalo. E per una donna la buona reputazione vale più della vita (Giacobbe, 2009: 25).

El tema del antifascismo y la constante referencia a la infancia destrozada por la ausencia del padre, que, siendo un convencido opositor del régimen fascista debe marcharse de Italia, es otro hilo conductor de una parte considerable de su obra

Avevo sette anni e finii di essere bambina. Divenni di colpo la confidente adulta di una adulta [...]. Libertà era una parola che mi piaceva e avrei voluto dirla a voce alta, correre per le strade gridandola a gola aperta, affacciarmi alla finestra e dire “libertà” in modo che tutti mi sentissero. Ma sapevo che “era proibito”. Era proibito ascoltare le stazioni che mamma ascoltava, era proibito “parlare male del Duce” [...] essere antifascista era una delle cose più proibite (Giacobbe, 2009: 7, 9).

Otra espinosa y debatida cuestión a la que en varias ocasiones Maria Giacobbe se ha referido es el tema de la identidad y de la

autonomía de Cerdeña². Sin dejarse llevar por el camino del “isolazionismo” la escritora se ha marcado como objetivo dar a conocer la cultura de la isla poniendo de manifiesto sus potencialidades, pero siendo a la vez crítica y analizando esta problemática de manera lúcida gracias a la distancia.

Giacobbe ha además fomentado la colaboración y el intercambio entre culturas como se subraya en el discurso para la concesión de la *Laurea honoris causa*: “[Giacobbe] ha fatto delle lingue e delle letteratura la principale e più preziosa risorsa della sua vita attraversata per intero dall’impegno di diffondere e valorizzare la sua e la nostra cultura favorendo lo scambio con i paesi europei” (Miccoli, 2012: 32).

[...] senza tradire niente e nessuno, il mio essere nata in Sardegna, non può e non deve impedirmi di sentirmi ed essere anche italiana, danese ed europea. E anche mediterranea [...]. Fra tutte le identità, o appartenenze, come preferisco chiamarle, quelle che ho avuto per nascita e quelle che ho acquistato con gli anni e che felicemente convivono dentro di me, vorrei non dimenticare mai la più importante che è, o dovrebbe essere, la mia appartenenza al grande consorzio umano col quale divido, non solo entro i confini fisici o politici di un’isola o di una penisola o di un continente, ma anche al di là di questi, una responsabilità per il destino del vulnerabile pianeta sul quale e del quale noi tutti viviamo (Miccoli, 2012: 46-47).

El efecto más evidente de esta reflexión es el carácter multicultural y universal que adquiere su obra³.

² Por razones evidentes no podemos en este estudio profundizar en una cuestión tan compleja como la identidad de Cerdeña que desde la mitad de los años setenta ha dado pie a una serie de acalorados debates sobre las minorías étnico-lingüísticas y los distintos movimientos autonómicos. Maria Giacobbe, aguda observadora de la situación no se ha quedado al margen del debate, pero se ha decantado por defender la peculiaridad de la lengua y de la cultura sarda mediante el dialogo “la rinunzia alla collaborazione e allo scambio culturale di cui il nostro come tutti i paesi del mondo ha bisogno, mi pare francamente dell’insensato isolazionismo” (Giacobbe, 1978: 15).

³ Es necesario aclarar que las cuestiones abordadas a lo largo de la amplia producción narrativa (más de veinte textos entre novelas y relatos) y ensayística de la escritora son varias y no se ciñen tan solo a las que se acaban de mencionar

2. CHIAMALO PURE AMORE. QUATTRO STORIE DI MEZZO SECOLO

Chiamalo pure amore (que se podría traducir en español, *Si te parece, llámalo amor* o *Llámoslo amor*), es una novela publicada en Dinamarca en 1986 y en Italia solo en 2008, por la editorial Il Maestrale.

El texto está dividido en cuatro relatos y cada relato lleva por título un nombre femenino. Odette, Dolores, Cecilie y Chantal, son cuatro mujeres de diversas edades que pertenecen a momentos históricos distintos (si bien no muy lejanos) y viven en países diferentes.

El primero y el último relato están filtrados por el recuerdo de dos narradoras que describen las vidas de las dos protagonistas (Odette y Chantal) y como sus vidas llegaron a entrelazarse, así que podríamos afirmar que las protagonistas no son cuatro, sino seis y que por lo menos en dos casos hay una mirada externa, casi cinematográfica.

El primer relato tiene como telón de fondo la segunda guerra mundial, la persecución de los judíos y un espacio geográfico no del todo esbozado. Sabemos que Odette, una joven de madre italiana y padre francés-judío llega a Italia para visitar a la familia de su difunta madre y al final se ve obligada a quedarse en una casa que se convierte en su cárcel. “Odette mi era cugina e la conosco appena, una bambina magra e lunga della quale ricordavo gli occhi azzurri, o forse verdi, e i capelli neri e lisci come spaghetti” (Giacobbe, 2008: 11): la voz del narrador es la de la prima de la protagonista, una mujer de la que desconocemos el nombre. Tuvo que pasar por un terrible luto (su prometido se muere por una caída de caballo justo unos meses antes de la boda) hecho que la convierte en un ser infeliz y frustrado “ramo sterile e secco” (Giacobbe, 2008: 58): aun siendo joven decide renunciar para siempre al amor, encerrarse en las paredes domésticas y atender solo a las necesidades de la madre inválida

Avevo superato i trent'anni ed ero decrepita, ma disgraziatamente non spenta nella carne [...] Mi stendevo nuda sui mattoni freddi, le

en este estudio, que aspira a poner de manifiesto algunos de los muchos aspectos de su interesante obra.

mani in croce sul petto e un rosario di conchiglie pungenti annodato sui polsi, sforzandomi a pensieri di morte (Giacobbe, 2008:15).

La juventud y la energía de Odette, sus desafiantes maneras chocan con la completa pasividad de su prima “lei la mobile fiamma, io l’abbagliata falena” (Giacobbe, 2008: 144) llevándola a cometer un acto despreciable: denunciar a la policía a su prima y a su amante. La historia parece contarse desde el punto de vista de una suicida que no se perdona a pesar de sentirse víctima e instrumento de un fatal destino “Il cerchio attorno a noi si stringeva, i disegni su di noi cominciavano – se si avesse avuto la capacità di decifrarli – a rivelare le loro forme: il suo ruolo di vittima orgogliosa e il mio di boia coatto andavano delineandosi” (Giacobbe, 2008: 32).

También el último relato es el fruto de la narración de una mujer, sin nombre. La voz narradora pertenece a una refugiada libanesa que pudo escaparse de la guerra y que acaba viviendo en Dinamarca: “io la timidissima moglie d’un ex diplomatico che, come tutti sapevano, un anno prima m’aveva aiutato a lasciare l’inferno di Beirut e m’aveva sposato” (Giacobbe, 2008: 185). Fue amiga de Chantal hasta la muerte de ésta, la narración, pues, coincide precisamente con el día del entierro donde la mujer *innominata* describe la extraña naturaleza de la amistad entre ella y la difunta: “aveva identificato in me che per età avrei potuto essere sua figlia o addirittura sua nipote la se setessa di un tempo” (Giacobbe, 2008: 184). Chantal, “la ricca, brillante vedova di un avvocato di successo” (Giacobbe, 2008: 185) mujer poderosa y frágil al mismo tiempo, la elige como depositaria de sus vivencias reales e imaginarias:

A parlare era quasi sempre lei. A me pareva di non aver molto da raccontare nel grigiore del presente in cui cercavo di dimenticare le rovine assolate e polverose del mio passato. [...] Ma più di ogni altra cosa le piaceva raccontare del ruolo non ufficiale ma spesso determinante che, anche col suo aiuto, Ulrik aveva svolto in mezzo a politici, giornalisti, diplomatici e artista di quella Copenaghen anni Cinquanta (Giacobbe, 2008: 188).

Las atmósferas de estos dos relatos son las de la memoria, del recuerdo: las protagonistas viven por boca de sus narradoras, que nos proporcionan una imagen subjetiva y personal y de estas vidas, a la vez, son también protagonistas “Per mesi e stagioni mi era bastato saperla lì, accanto a noi, con la sua capacità di far vivere le cose che mi erano sembrate morte e indifferenti” (Giacobbe, 2008: 28).

Los dos relatos centrales, titulados Dolores y Cecilie, tienen un ritmo totalmente distinto donde la incertidumbre de la existencia se traduce en un “parlato rotto e frantumato” (Guiso, 2012: 138) y, representarían el momento del ápice del proceso del enamoramiento y la desaparición de éste que acaba casi en una traición que permite a la protagonista romper con su odiada rutina “La sua mano è immobile e calda. Tutto il suo corpo è immobile e caldo. Mi rende furiosa e la mia carezza a lui è una provocazione” (Giacobbe, 2008: 178).

Dolores es una joven estudiante universitaria, (tal vez española por las referencias onomásticas), que gracias a una beca consigue escaparse del ambiente opresor y clasista de su familia de origen: “sono libera, nuova, sola e tutta inventata” (Giacobbe, 2008: 73). Durante un concierto, conoce a un músico mulato, estudiante de arquitectura que despierta en ella todos aquellos sentidos reprimidos por la *buena educación* y acepta pasar un fin de semana con él. La descripción del viaje quiere enseñar la confusión, el miedo y a la vez la excitación que la protagonista experimenta: la autora no utiliza las comas y las mayúsculas de forma tradicional para no interrumpir el flujo interminable de pensamientos desordenados y confusos

No, niente litigi, niente risse, non ci sarebbe modo di offendersi, se si parla non si ascolta, tutti raccontano gridano ridono piangono interminabilmente contemporaneamente come manifestare l'interrotto flusso di pensieri senza stramazze easusti per le strade che dopo alcune ore sarebbero seminite da cadaveri LE VITTIME DELLA TREMENDA EPIDEMIA IN AUMENTO. LA LOGORREA DILAGA PER TUTTO IL VECCHIO CONTINENTE. GLI SCIENZIATI CONTINUANO LE INDAGINI SUL MARE MISTERIOSO. ALCUNI DI LORO COSTRETTI A INTERROMPERE LE RICERCHE PERCHÉ

CONTAGIATI DAL MALE. IN QUARANTENE LE NAVI
PROVENIENTI DALLE ZONE COLPITE (Giacobbe, 2008:
100).

Cecilie, protagonista del tercer relato, sin embargo, ya no es tan joven, es una pintora que ha logrado cierta fama pero está pasando por una terrible crisis personal y artística “l’odio per quelle superfici bianche. La loro nudità impudica e stupida” (Giacobbe, 2008: 142). Es una mujer que hasta se plantea dejar todo lo que tiene (una pareja aburrida pero fiable, un trabajo que hasta el momento le ha proporcionado solidez económica y cierta satisfacción) por una vida de incertidumbre, pero tal vez más emocionante

Eppure forse non sarebbe una cattiva idea partire, piantare tutto e tutti e ricominciare tutto da capo. Magari un apese del Sud, un paese di pescatori. Affittare una casetta e vivere come loro, con loro. [...] Una casa senza specchi, l’età non è più un problema, la pelle e i capelli asciugati dalla salsedine e dal sole, le rughe che si scavano senza dolore né rimpianto e il corpo che diventa duro e compatto come il legno. E poi ricominciare a dipingere (Giacobbe, 2008: 149-150).

Tanto Dolores como Cecilie son “soggetti locutori smarriti, indeboliti e frammentati nelle certezze e nei comportamenti” (Guiso, 2012: 139), sus monólogos interiores pretenden exteriorizar sus estados de ánimo como si fuera la única manera de salir de la confusión, como si las palabras pudieran ser terapia:

Da quand’è che non piango? Mi piacerebbe poter piangere. L’odore di neve. Il silenzio. Il mistero di quest’elemento lunare che così quietamente si posa sulla terra. Le strade deserte. Il fruscio discreto delle automobili. [...] La musica del tergicristallo. Monotona, ossessionante, una fatica, una frizione, il traguardo, e poi tutto ricomincia, tutto è stato inutile (Giacobbe, 2008: 165).

Los hombres que aparecen en la novela tan solo son fantasmas incapaces de escuchar y aún menos de amar: Carlo, el joven prometido de la mujer suicida del primer relato “era e non poteva essere altro che quella persona giovane e viva che mi parlava”

(Giacobbe, 2008: 17) y el médico del que se enamora Odette también parece ser más bien una sombra “non avrei saputo dire se era un giovane o un vecchio quell’uomo che entrava nella nostra casa di donne” (Giacobbe, 2008: 38).

Son hombres que no destacan por su carácter y que no tienen un papel relevante en las historias: ni el joven músico con el que Dolores espera tener su primera experiencia amorosa y erótica “qui con quest’uomo che mi piace, un uomo giovane che quasi non so chi sia” (Giacobbe, 2008: 70), ni Albert, la aburrida pareja de Cecilie “uno sfuggente fantasma di sé [...] Uno scapolo abitudinario e gentile pronto, se occorre, a pagarmi i debiti” (Giacobbe, 2008: 155). El benefactor que salva la vida a la mujer del último relato, una mujer destrozada por haber sufrido los horrores de la guerra y que padece depresión, tampoco sobresale y parece existir simplemente para brindarle a su mujer la ocasión de contar sus fallidos intentos de complacerla “Lui si affannava, pover’uomo accontentandomi con premurosa goffaggine anche nei miei improvvisi e passeggeri desideri” (Giacobbe, 2008: 184). Los éxitos profesionales del abogado Urlik dependieron de la labor *social* que llevó a cabo su atractiva mujer francesa, Chantal: “più di ogni altra cosa le piaceva raccontare del ruolo non ufficiale ma spesso determinante che anche con il suo aiuto, Ulrik aveva svolto” (Giacobbe, 2008: 188).

Es evidente, por tanto, que a pesar de describir unas mujeres en crisis y relaciones que poco tienen que ver con el amor, (ese *pure* del título es una evidente declaración), la escritora se propone darles visibilidad a estos personajes con sus virtudes y sus más que numerosos defectos: es, de hecho, la figura femenina la que “giganteggia dentro condizioni storiche avverse e disagi familiari e condizionamenti religiosi” (Guiso, 2012: 148).

La novela en su conjunto, nos ofrece un abanico de mujeres y de situaciones de lo más original: los paisajes poco definidos acompañados por una prosa esencial, pero a la vez incisiva, delatan el objetivo de Giacobbe de esconderse por lo menos en parte, detrás de cada una de estas mujeres, como ella misma reconoce en una entrevista: su narrativa se origina a menudo a partir de un recuerdo, de una vivencia personal que, en un segundo momento cobra una nueva vida, transformándose:

Era guardando dentro di me, non fuori di me che avevo trovato i miei personaggi, o piuttosto che essi mi avevano trovato perché senza abbandonarmi agli esercizi di scrittura automatica dei surrealisti so che le mie idee e immagini più vitali sono nate in me spontaneamente come le immagini dei sogni. E tutte scaturiscono dal deposito delle mie esperienze più vere nei luoghi ombrosi delle mie *yerofanie* personali e sono proiezioni lungamente filtrate del mio vissuto vero o immaginario che sia (Giacobbe, 1997: 30).

Lejos de la narrativa más declaradamente autobiográfica, cada una de las protagonistas del libro tiene algún rasgo en común con la autora y con su historia personal así que podríamos afirmar que en ellas Jacobbe refleja sus múltiples identidades.

Los personajes que habitan la novela pertenecen todas a una clase social alta y han recibido una educación burguesa: son totalmente conscientes de sus fallos y sus debilidades y huyen de sí mismas, sus pensamientos son complejos, retorcidos y a veces desilusionados. Son mujeres que sufren las adversas situaciones históricas y las restricciones familiares y/o religiosas y se enfrentan a la realidad cuestionándola: buscan la rebelión, intentan invertir, volcar esas reglas de la sociedad a la que pertenecen, pero no siempre lo consiguen. Las historias se desarrollan en modernas ciudades nórdicas (menos en el primer relato donde se reconoce un lugar del sur, tal vez de Cerdeña) y deliberadamente no reconocibles.

Los paisajes son el marco necesario donde estas mujeres, se mueven, viajan, viven y mueren y también a través de la descripción de estos lugares, los personajes se cuentan a sí mismos:

Mentre Chantal mi raccontava quel deprimente capitolo della sua storia di moglie, sedevamo come sempre nel suo soggiorno davanti alla finestra sul porto. La nave per Oslo stava per partire e i gabbiani erano una nuvola volteggiante sopra di essa. È ancora questa volteggiante nuvola d'uccelli bianchi sopra una nave bianca che pareva deserta, a fare da sfondo al suo racconto nella mia memoria (Giacobbe, 2009: 193).

Visiones y sueños, realidades confusas pero no irreales: “questa sensazione di fluttuare nel vuoto, quest’impressione di non riuscire a toccare la realtà” (Giacobbe, 2008: 169) y una

poderosa mezcla de estilos, hacen que esta novela pueda considerarse el producto más evidente de una narrativa “fra moderno e postmoderno, dove l’uomo della postmodernità non si realizza nell’interazione con l’altro e dove le relazioni vengono svuotate di significato dentro rapporti precari e scoordinati” (Guiso, 2012: 139).

En el texto aparece toda la temática que Giacobbe desarrolló previamente (el exilio en todos sus matices, existencial pero también físico) la soledad, la lejanía de su tierra de origen y la reclusión forzada, pero todas con una óptica nueva que se aleja de la producción anterior: es parte de un proyecto narrativo distinto en el que la carga memorial se transfigura mediante una dimensión más onírica y simbólica

nel serbatoio della memoria, così come io la concepisco, le esperienze sensoriali e psichiche, arrivandovi, s’aggregano in organismi complessi nei quali continuano a vivere e svilupparsi, acquistando nuovi significati e caratteristiche, trasformandosi in immagini-simbolo (Giacobbe, 1997: 27).

Los cuatro relatos se originan a partir de “un lungo percorso scrittoriale che include un iniziale processo autoconoscitivo di assunzione identitaria” (Guiso, 2012: 137), las mujeres de la novela en cuestión se cuentan o dejan que otras las cuenten “disilluse, addolorate, frustrate, annoiate” (Guiso, 2012: 150) pero son ellas y ellas solas quienes tienen el protagonismo en esta obra y reflejan una nueva figura de mujer que exige mostrarse con sus debilidades, reivindica sus derechos y lucha por defenderlos: Dolores que por fin ha podido liberarse de la opresión de su educación católica dirá: “esigenze fisiologiche inutile fingere di non saperlo se gli uomini ne hanno diritto perché no anche le donne?” (Giacobbe, 2008: 81).

Mujeres libres, mujeres que son dueñas de sus vidas (incluso cuando quieren acabar con ella) y que necesitan contarse y auto-narrarse para que no se olviden y para que su existencia tenga un sentido: esas son las mujeres de *Chiamalo pure amore*, *Quattro storie di mezzo secolo*, una novela atípica, pero de gran interés y que sin duda merece al igual que toda la obra de Giacobbe ser objeto de un estudio minucioso y profundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fortini, L. y Pittalis, P. (2010) *Isolitudine*. Albano Laziale - Roma: Iacobelli.
- Giacobbe, M. (1961). *Piccole cronache*. Bari: Laterza.
- Giacobbe, M. (junio-julio de 1978). Raccogliere tutti gli scritti sulla Sardegna che sono stati fatti dai ricercatori stranieri . *Nazione sarda*.
- Giacobbe, M. (1997). Paesaggi, Personaggi, Letteratura e Memoria. *Quaderni bolotanesi*, XXIII.
- Giacobbe, M. (2008). *Chiamalo pure amore. Quattro storie di mezzo secolo*. Nuoro: Il Maestrale.
- Giacobbe, M. (2009). *Diario di una maestrina*. Nuoro: Il Maestrale.
- Guiso, A. (2012). *Il doppio segno della scrittura. Deledda e oltre*. Sassari: Carlo Delfino Editore.
- Marci, G. (1991). *Narrativa sarda del Novecento*. Cagliari: Cuec.
- Miccoli, F. (2013). *Maria Giacobbe: una scrittrice dentro e fuori l'isola*. Recuperado de https://issuu.com/110elode/docs/tesi_completa_c2e3e2a11947f1 [Fecha de consulta: 11/09/2019]
- Pittalis, P. (1994). *Storia della letteratura in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- Romagnino, A. (29 de julio de 1975). Non vestiva alla marinara. *Unione Sarda*, p. 15.
- Sanna, A. (2016). Testimonianza e memoria in *Diario di una maestrina* di Maria Giacobbe. En C. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon y F. F. Rodríguez Mesa, *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del sud d'Italia* (pp. 91-98). Florencia: Franco Cesati Editore.

**LA CASA IN MINIATURA E LE FUGHE:
GLI ANNI AL CONTRARIO
DI NADIA TERRANOVA (2015)
THE MINIATURE HOUSE AND THE ESCAPES:
NADIA TERRANOVA'S
THE BACKWARD YEARS (2015)**

Serena TODESCO
Libera ricercatrice

RIASSUNTO

Il contributo esamina il romanzo *Gli anni al contrario* (2015) di Nadia Terranova (Messina, 1978), dove si narra la storia familiare di tre personaggi, esclusi e marginali rispetto alla *Grande Storia*. Pur restando nell'ambito del racconto intimista e di finzione, il romanzo si serve di referenti realistici e di un'ambientazione autobiografica, da cui si intuisce il portato personale dell'autrice, che ha scelto così di riappropriarsi di un'identità originaria trasfigurandola nella diegesi. Il racconto è infatti ambientato nella Messina del '77, dove a malapena giungono gli echi dei grandi movimenti di protesta politica che animano le principali città italiane del Nord. La natura oppressiva dello spazio casalingo, simbolo di una borghesia difficile da rifiutare del tutto, accanto alla perifericità stessa dello spazio cittadino, animano il racconto e riflettono il senso di chiusura sociale, delusione e frustrazione dei protagonisti. Accanto alla storia d'amore di Aurora e Giovanni, diversamente disillusi dalle ideologie giovanili di ribellione politica, si innesta anche la narrazione sotterranea della loro figlia Mara, che rappresenta una sintesi di apertura e di speranza generazionale nuove. Il saggio si propone dunque di guardare a tre percorsi di crescita all'insegna della marginalizzazione, evidenziando la tematizzazione del passaggio dalla giovinezza all'età adulta, che in Terranova equivale a un racconto di sopravvivenza.

Parole chiave: Nadia Terranova, *Anni al contrario*, marginalità, Messina, crescita e sopravvivenza.

ABSTRACT

This contribution examines the novel *The Backwards Years* (2015) by Nadia Terranova (Messina, 1978), centered around the story of a family of three people who are excluded and marginal in respect to *Great History*. Though the novel deals with an intimate account of a fictional nature, it also adopts realistic references and an autobiographical setting, from which one may assume the role played by the personal experience of the author, who thus appropriates an original identity by transfiguring it diegetically. Set during the protest period of 1977 (known in Italy as the *Movimento del Settantasette*), the narration mostly develops in Terranova's native town of Messina, a place where one can barely hear the echoes of the great political protests of the time enflaming throughout many bigger Italian cities of the North. The suffocating nature of a domestic space, standing for a bourgeoisie that is difficult to fully reject, along with the very peripheral nature of urban space, inform the tale of *The Backward Years*, as they reflect the sense of social oppression, disappointment and frustration felt by the protagonists. Along with the love story of Aurora and Giovanni (both being definitely deluded about the possibility of a radical rebellion), there is the insertion of their daughter's subterranean story, which represents a synthesis paving the way for a hope coming from younger generations. The essay thus aims at observing three growths marked by marginalization, while highlighting the thematization of the passage from youth to adulthood, which in Terranova's novel corresponds to a tale of survival.

Keywords: Nadia Terranova, *The Backward Years*, marginality, Messina, growth and survival.

1. INTRODUZIONE

In Italia, da almeno un quindicennio, gli anni Settanta sono al centro di tentativi di narrazione da parte di vari autori e autrici¹ che non hanno vissuto quella stagione in prima persona dal punto

¹ Si vedano a proposito: Luca Rastello, *Piove all'insù* (2006); Domenico Starnone, *Prima esecuzione* (2007); Giorgio Vasta, *Il tempo materiale* (2008); Silvia Ballestra, *I giorni della Rotonda* (2009); Roberto Alajmo, *L'estate del '78* (2018); Vanessa Roghi, *Piccola città. Una storia comune di eroina* (2018).

di vista dell'impegno politico e del rapporto complesso con le tensioni sociali e culturali da cui derivò una crisi generale delle ideologie, seguita dal cosiddetto *reflusso*, ovvero il ripiego nella dimensione privata. Se in una fase iniziale, la narrativa dedicata agli anni Settanta coincideva con gli eventi di protesta ed era contraddistinta da un discreto livello di omissione delle cronache vere e proprie, successivamente si assiste a una rielaborazione memoriale e intimista delle vicende da parte di diversi romanzi che affrontano il periodo degli anni di piombo attraverso lo sguardo dei bambini, narrando le scelte, anche traumatiche, compiute dagli adulti di quella generazione (Ghidotti, 2015: 217).

Incrociandosi con queste tematiche, l'innesto tra *Bildungsroman* e (auto)biografia fornisce un punto di partenza per la rielaborazione di un passaggio fondamentale soprattutto nel percorso di numerose scrittrici che raccontano la conciliazione complessa tra il proprio vissuto e la dimensione collettiva e/o generazionale. In questo frangente, si fa sempre più opaca la relazione tra l'elemento di finzione, la cronaca degli eventi e la loro rievocazione memoriale. Il romanzo di formazione, grazie alla sua natura mobile e capace di far coesistere elementi contraddittori, si rivela particolarmente fruttuoso per la costruzione di un sé autoriale femminile non lineare, bensì in divenire (Bono e Fortini, 2007: 8-10). Parallelamente, il racconto dell'esperienza biografica mette in luce il desiderio di narrare traumi personali per rielaborarli; un esempio recente è il libro di Vanessa Roghi, *Piccola città. Una storia comune di eroina* (2018), dove la narratrice, storica di professione, ricostruisce un pezzo della propria infanzia a Grosseto in un testo ibrido, a metà tra saggistica e racconto memoriale dove l'analisi sociologica del fenomeno delle droghe pesanti in quel territorio si unisce a frammenti di racconto privato dove la sua generazione guarda agli errori della precedente:

Questa è dunque la storia della piccola città, dei suoi struzzi e di una bambina. Ma è anche la storia di tante piccole città, trasformate dal boom economico, devastate dall'eroina, di struzzi che hanno lasciato che il tempo scorresse finché tutte le bambine sono diventate donne e i bambini uomini, e che ancora, con alcuni aspetti della loro storia, non hanno mai fatto i conti. Io, per quanto mi riguarda, provo a farli così (Roghi, 2018: 6).

Anche l'esordio romanzesco *Gli anni al contrario* (2015) della scrittrice siciliana Nadia Terranova (Messina, 1978) trova una radice profonda nel vissuto privato, tuttavia, a differenza di Roghi, il substrato autobiografico resta celato dietro la finzione narrativa, in un racconto che descrive vari tentativi di evasione dai regimi della domesticità borghese, accanto al passaggio dall'infanzia all'età adulta². Coerentemente con le sue precedenti opere per l'infanzia e l'adolescenza³, anche qui Terranova mette in scena protagonisti *antieroi* che vivono situazioni di estraneità rispetto al mondo circostante, una condizione da cui scaturisce regolarmente una trasformazione profonda e definitiva del loro modo di rapportarsi alla società. Il testo evidenzia dunque un passaggio di *Bildung* mascherata utile a dare voce letteraria all'autobiografia della stessa autrice Terranova, che ricostruisce in maniera creativa la propria infanzia attraverso una rievocazione finzionale del vissuto dei propri genitori.

Questo contributo si propone di analizzare *Gli anni al contrario* per evidenziare il modo in cui il racconto della marginalità individuale di due antieroi si incrocia con un difficile ingresso nel mondo adulto, tra ribellioni e ricadute in modelli sociali opprimenti. A fare da sfondo al romanzo è inoltre lo spazio angusto e periferico di una città di provincia come Messina, dove la *Grande Storia* non ha ancora fatto in tempo ad arrivare.

Brevemente, si specifica in questa sede che la costruzione letteraria dell'antieroe conosce una lunga e complessa tradizione nella letteratura italiana, con innumerevoli esempi nel solo Novecento, da Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, 1923) a Elsa Morante (*La Storia*, 1974), sino alle narrazioni microstoriche di Maria Attanasio (*Il falsario di Caltagirone*, 2007; *La ragazza di Marsiglia*, 2018); ai fini del presente articolo, basti notare che *Gli anni al contrario* adotta la marginalità dell'individuo come filtro

² Quest'ultimo argomento ricorre peraltro anche nel più recente *Addio fantasmi* (2018), candidato al Premio Strega 2019.

³ Basti menzionare la poetica evocazione dell'infanzia dello scrittore Bruno Schulz in *Bruno, il bambino che imparò a volare* (2012), la vicenda di amore e amicizia di *Le nuvole per terra* (2015) e il trauma del terremoto vissuto da una prospettiva infantile in *Casca il mondo* (2016). Il sito dell'autrice fornisce una bibliografia completa dei racconti e romanzi pubblicati, dall'esordio del 2007: <https://nadiaterranova.com/> [Data di consultazione: 27/02/2020].

per una rilettura che è insieme parziale e partecipativa della storia ufficiale di un luogo da cui solitamente si fugge, Messina, una città peraltro poco presente nel panorama letterario siciliano moderno e contemporaneo. Inoltre, nel caso del romanzo di Terranova è utile osservare che, nonostante gli *Anni al contrario* contestualizzi l'epoca riferendosi a elementi precisi (come l'ambiente politico della sinistra extra-parlamentare o la diffusione delle tossicodipendenze), non è intenzionalmente strutturato come un romanzo storico, quanto piuttosto come la storia di una coppia "immersa nello spirito dei tempi" (Garofalo, 2018).

2. SENZA POSSIBILITÀ DI FUGA: AURORA E GIOVANNI

Siamo a Messina, nel 1977: la giovane e diligente Aurora Silini, vent'anni, vede nello studio un modo di sfuggire alla vita domestica che le prospetta il padre, noto come "il Fascistissimo", direttore del carcere cittadino. Poco più grande di Aurora, Giovanni Santatorre è invece figlio di due genitori già in età avanzata ed è il terzogenito di un avvocato di fama, ex militante comunista disilluso dalla politica e tesserato in una sezione che, agli occhi del figlio, si rivela "un cenacolo di vecchi signori che tutto facevano tranne che preparare la rivoluzione" (Terranova, 2015: 6).

Rinchiuso in una cornice da un prologo ("Due mari") e da un epilogo ("Storia degli occhi"), il romanzo si suddivide in tre capitoli principali ("In Sicilia contro la luna", "Mal di terra" e "La questione della primavera") per ripercorrere la relazione tra i due protagonisti: si va dal primo incontro nei pressi dell'università al veloce innamoramento, dal matrimonio alla nascita della figlia, sino a momenti di distacco reciproco sempre più netto, accentuato dalla progressiva discesa di Giovanni nella spirale della tossicodipendenza e della successiva malattia, quella AIDS (all'epoca ancora poco conosciuta), che lo porterà alla fine. Nel corso del romanzo, Aurora si ritrova disillusa rispetto alle proprie ambizioni professionali e personali, ma non rinnega mai definitivamente il modello tradizionale tanto detestato, chiudendosi sempre più nella frustrazione di non riuscire a costruirsi una vita autonoma dai doveri di moglie e di madre; d'altra parte Giovanni, dotato di un costante senso di

inadeguatezza e di un “eroismo improbabile” (Terranova, 2015: 54), affonda nel fallimento di chi si è incagliato tra un passato di attivismo politico mai davvero appartenutogli, e un futuro al tempo stesso inerte e irrequieto. Il nucleo familiare, visto inavvertitamente come una via di emancipazione, gli si rivela come un ulteriore, insopportabile carico di impegni.

La storia è narrata da una terza persona man mano più *partecipante*; in maniera sotterranea è facile identificare con la prospettiva interna proprio la voce della figlia dei due, Mara. Sarà infatti il dialogo tra lei e il padre, esplicitato da una serie di lettere, a costituire un punto di sintesi tra una svolta generazionale definitiva e la compresenza di *due mari*, termine evocato dal titolo del prologo che indica come i due protagonisti assomiglino ai due mari messinesi Tirreno e Ionio, ovvero due dimensioni speculari che si osservano, senza mai fondersi completamente.

Sin da bambini, i due protagonisti si trovano dentro spazi familiari chiusi e soffocanti. Aurora sceglie il bagno per concentrarsi sui suoi libri di scuola e restare protetta dal chiasso dei fratelli, poiché “solo fingendo una lunga e penosa evacuazione poteva tenersi quella stanza tutta per sé” (Terranova, 2015: 5). Il riferimento al saggio woolfiano, accostato peraltro all’immagine della *toilette* come luogo-rifugio, digrada ironicamente l’impatto esercitato dalle grandi ideologie diffuse all’epoca – il mito dell’autonomia, il femminismo e le rivendicazioni di eguaglianza, opposte qui a una melancolica immagine di provincia, dove la protagonista, secondogenita di quattro maschi e due femmine, “a tredici anni [...] aveva collezionato urla e isterie sufficienti a stroncarle ogni anelito alla riproduzione” (Terranova, 2015: 5). Aurora è una ragazzina tanto sola quanto isolata rispetto all’ambiente quotidiano. Infatti, la sua estraneità prosegue a scuola, dove viene esclusa dalle compagne dell’istituto religioso: “Non le piaceva il muro che le suore le avevano alzato intorno, eppure perfino a quelle condizioni si sentiva meno sola che in famiglia” (Terranova, 2015: 5.6). La condizione di marginalità viene peraltro rispecchiata dal continuo sostare su metaforiche soglie inerti, da dove il mondo può essere osservato, ma non agito pienamente:

Dalle finestre si vedevano la Calabria e lo Stretto poco prima che sfoci in mare aperto, quel mulino di correnti dove lo Ionio sta per incontrare il Tirreno rendendo Messina la città dei due mari. I nomi dei quartieri che si susseguono sulla costa sembrano uno scherzo: Pace, Paradiso, Contemplazione. L'adolescente Aurora, non in pace, contemplava. Dietro le persiane di legno verde, chiuse un mese sì e un mese no perché c'era sempre un parente che moriva e bisognava osservare la penombra del lutto, Aurora spiava i silenzi dei pescatori e le avventure notturne delle lampare (Terranova, 2015: 7).

Anche Giovanni abita uno spazio isolato, “un vecchio soppalco talmente vicino al soffitto che non ci si poteva stare in piedi senza curvarsi. Sotto quel tetto che sembrava piovergli in faccia, la notte lo svegliava la claustrofobia, e non faceva in tempo a riaddormentarsi che era mattina” (Terranova, 2015: 8). Se Aurora proviene da una famiglia guidata dal severo piglio paterno, Giovanni si rende conto della distanza tra il padre e i suoi amici militanti invitati regolarmente a casa Santatorre: “Si vergognava di tutto: del servizio buono con cui la madre serviva il caffè, delle battute del padre che gli sembravano suscitare solo risate di cortesia. Soprattutto si vergognava di quel vecchio comunismo che odorava di sconfitta e fallimento” (Terranova, 2015: 13).

Per Giovanni la politica sta a metà strada fra una serie di infatuazioni e velleità, e la continua conferma di non essere all'altezza del proprio ideale. Anche alla vigilia dell'incontro con Aurora, egli continua a incarnare una sorta di inquieto eroe controvolgia, desideroso di “studiare da rivoluzionario” (Terranova, 2015: 10) e di lasciare Messina per poter guardare oltre il soppalco dell'infanzia. La voglia di cambiare il mondo dal cortile di casa risulta tuttavia svuotata dal confronto con la realtà, perché “gli veniva fuori un miscuglio confuso di slanci insurrezionali e buona educazione” (Terranova, 2015: 11). La frustrazione di vivere in una città di provincia diventa ancora maggiore nel confronto con Gipo, un militante messinese trapiantato a Bologna che inizierà una corrispondenza con Giovanni e lo introdurrà al mondo del brigatismo. Il contatto con Gipo fa sentire Giovanni “l'avamposto di un grande movimento

nella piccola e addormentata città di mare” (Terranova, 2015: 12), e ben presto il ragazzo viene attirato sempre più dai primi viaggi verso le città già fulcro del movimento del '77, come Roma e Bologna, la quale “sembrava il teatro dismesso di una guerra o di una catastrofe naturale” (Terranova, 2015: 15).

Lo scollamento tra le ideologie provenienti da realtà lontane e la dimensione provinciale messinese si fa evidente anche nella percezione di Aurora, cresciuta in un collegio di suore:

Da ragazzina Aurora non pensava che fosse possibile avere sul divorzio, o peggio sull'aborto, idee diverse da quelle respirate a casa e a scuola. Lei stessa, a tredici anni, disegnava svastiche sul diario cercando approvazione in famiglia. Entrando all'università, dalla dittatura del pensiero unico fu catapultata al mercato delle idee. C'erano il femminismo, il trockismo, l'anarchia. Aurora si chiese cosa si nascondeva dietro a ognuna di quelle promesse di libertà e decise di prendere tempo per fare la scelta giusta. [...] Sui libri, Aurora scopriva un femminismo ferreo, orgoglioso. Poi rientrava in casa e non riusciva a parlare con la madre, che aveva fatto del distacco un'arte e della propria esistenza una depressione muta (Terranova, 2015: 14-15).

Nonostante la tentazione del “mercato delle idee”, Aurora sceglie di temporeggiare davanti a quello che sembra presentarsi come una pura forma senza sostanza, ovvero una pletera di idee e ideali, senza però la concretezza della fattibilità. A differenza di Giovanni, Aurora non si sposta quasi mai da Messina: la villetta di famiglia rimane un'ancora di certezza davanti ai cambiamenti della crescita, come la fine della scuola, l'università, le nuove amicizie. La sua mancanza di agentività e la tendenza a una natura stanziale si affiancano a pochi, timidi tentativi di ribellione, subito sanzionati severamente sul nascere⁴. Il risultato di una vita di divieti è, per Aurora, la tendenza a “dire subito sì a tutto ciò che le era proibito, prima di chiedersi se lo voleva davvero” (Terranova, 2015: 21) e la storia d'amore con Giovanni non fa eccezione.

⁴ Ad esempio quando, uscita in giardino per fumare la sua prima clandestina sigaretta, viene scoperta e schiaffeggiata dal padre, che le dice “Cretina, ho una figlia cretina, manco le cose di nascosto sa fare” (Terranova, 2015-10).

La contraddizione si fa più evidente quando, rimasta incinta e sposatasi dietro insistenza della famiglia, Aurora si ritrova a condividere quella che lei e Giovanni chiamano “la casa in miniatura”, in cui inizia per entrambi “una stagione di risvegli romantici e pomeriggi dolcemente vuoti” (Terranova, 2015: 35). Malgrado la ribellione allo schema borghese, la giovane coppia abbraccia in pieno quella stessa tradizione sociale così disprezzata nei rispettivi nuclei familiari di origine, senza però essere capace di saperla gestire, perché sono cambiate le condizioni storiche e psicologiche dell’epoca. Se i genitori di entrambi i protagonisti, pur con le rispettive differenze, condividono idee molto simili sulla gestione dei figli, Aurora e Giovanni si trovano sia dislocati in rapporto al cambiamento vero e proprio del momento vissuto dalla loro generazione (il movimento del ’77 tocca soprattutto le grandi città, e a nessuno dei due riesce un’immersione totale nella vita politica), sia refrattari ad accettare il compromesso sulla famiglia tradizionale ereditato dalla generazione precedente. La casa diventa così un luogo di solitudine:

Per quanto in miniatura, certi giorni sembrava fin troppo grande e vuota. Si erano aspettati che diventasse un’alcova, un punto di ritrovo, come era stata per Giovanni la sede del movimento; [...] Aurora e la sua pancia, del resto, potevano muoversi pochissimo. Sembrava che tutto accadesse sempre da un’altra parte (Terranova, 2015: 37).

Se gli eventi si verificano lontano dai protagonisti, il riverbero di violenza che essi contengono penetra nelle loro vite. Ad esempio, Aurora lascia la casa con la bambina in braccio, per la prima volta (lo farà ripetutamente, in un continuo viavai con la casa di famiglia), quando trova una pistola nella valigia di un ragazzo che Giovanni ha voluto ospitare a tutti i costi. Proprio il ritrovamento dell’arma incarna la violazione estrema dello spazio domestico e segna l’inconciliabilità tra i due protagonisti, a cui si aggiunge la crescente insofferenza di Giovanni, che ama sempre meno avere la moglie e la bambina vicine, perché desidera solo incontrare i suoi rifornitori di droga: “Se solo ci fosse una stanza in più, pensava: la casa in miniatura si avvitava senza pietà sulla

sua testa, come il tetto del soppalco dove dormiva quando era bambino” (Terranova, 2015: 56).

Come ha affermato Terranova in un'intervista radiofonica, la presenza di una pistola fa pensare al lettore che prima o poi questa sparerà (Graziani, 2015). Sarà Giovanni, “aspirante terrorista terrorizzato” (Terranova, 2015: 54) a puntare metaforicamente l'arma contro sé stesso, lasciandosi sopraffare dalla tossicodipendenza: anche dopo la nascita della figlia Mara, il protagonista maschile del romanzo passa “da un'euforia appiccicosa verso la figlia a preoccupazioni per un peso che non era disposto a condividere” (Terranova, 2015: 45) ma rimane in posizione liminale rispetto a varie dimensioni: quella familiare, quella dei compagni di politica che lo trattano con sufficienza per la sua mancanza di incisività⁵ e, infine, la dimensione delle droghe (dall'erba, all'LSD, fino all'eroina), che prenderà il sopravvento su tutto il resto, al punto che “[n]on aspettava più il sole dell'avvenire, ora invece lo pagava in contanti godendosi in macchine sconosciute o in strada, vicino alla stazione” (Terranova, 2015: 64). L'inerzia di Giovanni è speculare all'insofferenza priva di reazioni di Aurora, che si isola dal contesto sociale, quasi regredendo a uno stadio infantile:

La notte, con gli occhi aperti nel letto mezzo vuoto, se prima aspettava che il marito la raggiungesse ormai sperava soltanto di dormire [...]. Giovanni riprese a uscire tutte le sere e Aurora e Mara a trascorrere il tempo da sole, protette dai riti semplici di due bambine, una neonata e l'altra appena cresciuta: cenare, dormire, svegliarsi presto, arrivare fino a sera (Terranova, 2015: 55).

⁵ Ad esempio, dopo un maldestro e innocuo tentativo di mettere una bomba artigianale in un mobilificio, Giovanni riesce a farla franca, ma resta legato all'idea di autodenunciarsi, nonostante Aurora gli proibisca un gesto così azzardato: “Giovanni era stato sincero, ma fu sincero anche il senso di colpa delle notti successive. Aveva accontentato la moglie ma non sé stesso e continuava a fantasticare di farsi mettere dentro. Gli veniva fuori un eroismo improbabile: nel ricordo l'azione contro il mobilificio si ingigantiva, fantasmi e rimorsi si moltiplicano. Ho fallito, si tormentava, altro che rivoluzione, ho anteposto le mie piccole sicurezze alla lotta, mi sono isolato, mi sono tirato indietro. Non sono un buon padre, non sono neanche un marito, non sono un eroe della politica. Dovevo fare tutto, non ho fatto nulla” (Terranova, 2015: 54).

Il desiderio, per Aurora, di dormire, e dunque di isolarsi dai dibattiti politici (potremmo dire, ‘dal mondo del fare’), per privilegiare una dimensione sempre più protetta, richiama l’inadeguatezza di fronte alla pervasività delle violenze. Proprio la violenza caratteristica dell’epoca coincide, nella prospettiva di Aurora, con la profanazione dello spazio domestico, non più separato dal mondo esterno.

Se qui vengono in mente altri esempi dell’immaginario cinematografico sull’inadeguatezza all’azione da parte di alcune fasce giovanili al centro dei movimenti politici degli anni Settanta (basti ricordare l’accidia e il male di vivere raccontati da *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa, o ancora prima da *Ecce Bombo* di Nanni Moretti), entro questi nodi irrisolti risiede anche la frattura psicologica tratteggiata da Terranova in questo racconto del ’77, osservato dalla provincia meridionale italiana.

L’epoca delle contestazioni coincide sicuramente con un periodo di compromessi politici e di incompletezza socio-emotiva, opposta all’ideale di un benessere economico appena sfiorato nel decennio precedente. L’immagine che segna gli ‘anni di piombo’ appare quanto mai opaca e complessa allorché si accenna alle proteste del ‘77: nonostante il filo di collegamento ai movimenti precedenti, questo “figlio adolescente – più impertinente, più impaziente e più disincantato del ’68” (Falciola, 2015: 256) riprende alcune premesse del decennio anteriore ma, come suggeriscono diversi studi storici, appare privo della possibilità di una lettura unitaria e resta stravolto dalla propria radicalizzazione e dal racconto mediatico che ne deriva (Galfré e Neri Serneri, 2018: 11). Terranova incrocia questi elementi solo di striscio, addentrandosi invece volentieri sulle lacune del racconto pubblico, restituendo così la natura magmatica e sfuggente dei grandi eventi collettivi tramite uno scavo nella dimensione familiare e privata. Nata alla fine degli anni Settanta, l’autrice si prende così cura di alcune storie di cui la generazione precedente è portatrice, non soltanto allo scopo di narrarle per capire da dove lei stessa proviene, ma, soprattutto, per comprendere cosa è successo a partire dal fatidico ‘77 in cui gli anni stessi hanno cominciato a ‘girare al contrario’, a rivoltarsi in una sorta di parabola inversa dei desideri espressi sino a quel momento. A riassumere la sensazione del tempo convulso del

romanzo è anche il suo ritmo rapido, secco e nervoso, oltre che eminentemente visivo. I corpi e le parole di Aurora e Giovanni vivono ‘al contrario’, in un’incomprensione continua e sorda, perché privi di un linguaggio comune:

Non abbiamo mai usato lo stesso dizionario. Parole uguali, significati diversi. Dicevamo famiglia: io pensavo a costruire e tu a circoscrivere; dicevamo politica: io ero entusiasta e tu diffidente. Io combattevo, tu ti rifugiavi. [...] Quando penso agli anni trascorsi mi sembra che siano andati tutti al contrario. Abbiamo avuto una casa, una figlia, una laurea senza sapere che farcene, e ora che lo sappiamo ci stiamo già dividendo le briciole. Ci saluteremo da balconi e finestrini d’auto portando e prendendo Mara da un posto all’altro [...]. Avremo un nuovo marito e una nuova moglie e non ripeteremo gli stessi sbagli perché avremo imparato dall’esperienza, che poi è la somma di tutte le cazzate fatte (Terranova, 2015: 104).

Il tempo di Aurora e Giovanni è rimasto incagliato in una serie di tensioni opposte e contrarie, incapaci di trovare una sintesi. Ci si potrebbe qui richiamare al concetto bachtiniano di “cronotopo”, ossia l’inscindibile “interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali” (Bachtin, 1979: 231), qui restituiti per narrare una piccola storia di provincia, chiaramente disgiunta e inconciliabile rispetto agli obiettivi della Grande Storia. La vicenda umana del romanzo si dipana infatti attraverso determinate porzioni di spazio significativamente legate all’evoluzione dei protagonisti – i vagabondaggi di Giovanni alla ricerca di droghe consolatrici, le soffocanti case familiari, la casa in miniatura, i viaggi-fuga verso Stromboli, Bologna, Berlino, Pantelleria – in cui si condensa il tempo lungo degli anni Settanta, vissuto però dalla prospettiva laterale e subalterna di un Sud dove i rumori delle grandi contestazioni urbane faticano ad arrivare. specularmente, il romanzo del ’77 di Aurora e Giovanni pone al proprio centro il tempo-spazio di una Messina che rimane ferma e inerte tanto quanto lo sono i due protagonisti, bloccati nella mancata realizzazione di un proprio sogno di svolta sociale e personale. Nel romanzo Messina ricopre tuttavia anche un ruolo che potremmo definire di ‘accompagnamento lirico’ delle azioni di Aurora e Giovanni: la vediamo evocata attraverso scorci di

bellezza e di quotidianità, come la Riviera e il tramonto al mare “luccicante e festoso” (Terranova, 2015: 96), o tramite elementi tipicamente legati al racconto della messinesità, come il fenomeno della Fata Morgana (Terranova, 2015: 34), o il caffè freddo nel bar dove i due giovani si incontrano per la prima volta (Terranova, 2015: 22). Nel contempo, Messina è contraddittoriamente un luogo spesso malinconico che tende a soffocare le aspirazioni individuali, soprattutto quelle di Giovanni: “la città che lo aveva soffocato e imprigionato” (Terranova, 2015: 101). Capace di riflettere il senso di auto-abbandono dei personaggi, la dimensione metaforicamente impaludata e periferica di Messina rimanda indirettamente al racconto di una generazione di genitori anch’essi inerti, incapaci di aiutare i propri figli a compiere una scelta tra la concretezza della vita e l’irrealtà immaginata delle aspirazioni e delle ideologie⁶.

3. ATTRAVERSARE LA STORIA: LA SINTESI DI MARA

Due eventi, a distanza di anni, sono marcati da un transito rituale di spazi fisici e segnano, rispettivamente, una parziale consapevolezza paterna di Giovanni e una reale crescita di Mara.

Il primo è il viaggio di lui nella Berlino del Muro, dove si è recato per non dover fronteggiare il matrimonio sempre più naufragato e l’ostilità di Aurora, lasciata da sola a occuparsi della figlia, del lavoro e dei rapporti familiari. Lontano da Messina, Giovanni identifica nella paternità l’unica possibilità di cambiare; questo coincide con un simbolico ‘salto’ del Muro, che però lo disillude ancora di più rispetto alla possibilità di un riscatto individuale:

⁶ Basti pensare all’indifferenza del padre fascista di Aurora, che desidera solo disfarsi di questa figlia studiosa (Terranova, 2015: 11-13), o al fare scherzoso e all’ignavia del padre comunista di Giovanni, incapace di comprendere il vuoto che ha spinto il figlio a cercare consolazione nelle droghe (Terranova, 2015: 13;39;77). Anche davanti ai successi dei figli, i genitori reagiscono con freddezza: è il caso, per esempio, della madre di Aurora che la scoraggia dal lasciare il lavoro a scuola per proseguire con la ricerca universitaria (Terranova, 2015: 99).

Ecco chi lo avrebbe aiutato a diventare una persona migliore: sua figlia, era così semplice, come aveva fatto a non pensarci prima? [...].

Decise di attraversare il muro. [...] L'insofferenza delle guardie al checkpoint ferì subito il suo entusiasmo: al di là del muro trovò solo un'ovattata normalità e si sentì spogliato di ogni illusione. Era tutto come si aspettava [...], ma non provò nessuna emozione. Chissà cosa mi aspettavo di trovare, si chiese, un sogno intatto, un mondo su misura per me? Non lo sapeva neanche lui. Sentiva una strana, opprimente aria di controllo (Terranova, 2015: 74).

L'attraversamento del Muro suggerisce così un ulteriore fallimento per la generazione di Giovanni, perché conduce verso altre forme di fuga; significativamente, pochi giorni dopo l'evento, subentra la consolazione delle droghe pesanti: "Aspettò invano l'euforia. L'eroina fu invece un sogno, una consolazione materna. Niente divenne migliore, tutto si fece sopportabile" (Terranova, 2015: 76).

La disfatta di Giovanni si contrappone alla maturazione della figlia, narrata nella parte finale del romanzo. Mara proviene da due genitori-bambini, che non hanno fatto in tempo a trovare un posto nel mondo, né tantomeno a crescere per potersi occupare di lei: un padre assente, eroe mancato e autore del proprio disfacimento, e una madre "rimasta a far quadrare un mondo che non aveva scelto di abitare da sola" (Terranova, 2015: 81). Nonostante questo, sin da piccola, Mara instaura con il padre un rapporto di complicità privilegiata e inizia con lui una corrispondenza epistolare, mentre Giovanni si trova in una comunità di recupero, luogo "dove la vita fuori diventava, nella memoria, un luogo impreciso e affollato; la linearità si convertiva in una ciclicità ancestrale, contadina, scandita dalle stagioni e dai cambiamenti della natura" (Terranova, 2015: 96).

Imparando a scrivere grazie alle lettere spedite al padre in comunità, gli occhi di Mara – grandi e capaci di scrutare a lungo, sin dalla nascita – vedono con entusiasmo questo luogo dove il padre incarna una sorta di eroe, laddove il resto del mondo lo considera un errore. Se gli anni girano al contrario, anche i ruoli del romanzo sembrano rovesciarsi, allorché leggiamo di una

bambina che segue il padre nel percorso di recupero, lo incoraggia e lo cura da lontano.

Un'estate, ancora ragazzina, Mara parte con Giovanni (già gravemente malato) per il loro primo viaggio insieme sull'isola di Pantelleria. Dopo lo scambio epistolare con il genitore lontano, l'isola diviene per Mara lo spazio-simbolo di un'autonomia guadagnata attraverso una prima, decisiva forma di trasgressione: una nuotata notturna, all'insaputa di Giovanni. Tornata a casa aspettandosi una sfuriata, lo trova invece addormentato: "Avrebbe dovuto svegliarlo, chiedergli che cosa doveva farne adesso di quella fiducia tradita. Ma per la prima volta suo padre le sembrò stanco e vecchissimo" (Terranova, 2015: 132). Questo evento segna diegeticamente la svolta in cui Mara diventa "madre" di entrambi i genitori, perché dentro il suo sguardo consapevole essi acquistano i tratti e il peso degli anni trascorsi a inseguire un ideale di libertà e di ribellione. Il suo cambiamento si contrappone sia al modello materno e genitoriale di Aurora⁷, sia all'ambiente domestico degli spazi familiari, che subiscono lo scorrere di un tempo ridivenuto idealmente *lineare* perché scorre parallelamente alla crescita di Mara. Se, infatti, Aurora scrive a Giovanni "Tra dieci anni tu potrai dire di aver vissuto, io di aver pagato affitti, bollette e libri scolastici" (Terranova, 2015: 105), già Mara, silenziosamente consapevole della fragilità paterna e delle sue ferite non medicabili, gli scrive nonostante le preoccupazioni materne circa una relazione troppo stretta tra padre e figlia, e sceglie di partire con Giovanni in una vacanza liberatoria; questa verrà segnata persino da un rito di purificazione nelle saune naturali di Pantelleria, da cui la ragazzina riparte "canticchiando" (Terranova, 2015: 133).

⁷ Significativa la disillusione di Aurora dopo il matrimonio, quando inizia a confrontarsi con i problemi del quotidiano e con la sempre maggiore tossicodipendenza del giovane marito: "I suoi sforzi per essere moglie, compagna, mamma: vanificati. La libertà che lei e Giovanni si erano comprati con il matrimonio: usurpata" (Terranova, 2015: 37), mentre quando Giovanni le dice di aprirsi al mondo esterno, a lei "sembrava che tutto accadesse sempre da un'altra parte" (Terranova, 2015: 37). Solo molto più tardi, e a fatica, arriva per Aurora una minima possibilità di conciliare l'amore per lo studio all'accettazione di un proprio ruolo materno diverso dai modelli rigidi ricevuti durante l'infanzia.

In opposizione al movimento verso il futuro compiuto da Mara, è la casa familiare dove madre e figlia vivono da sole – un tempo luogo rifugio, soffocante ma necessario – a mostrarsi sempre più obsoleta, incagliata in un tempo oramai invalidato: “La casa dei Silini, che in passato conteneva a stento uno sciame di figli, diventò troppo grande per Mara e Aurora. Le pareti ammuffivano, la polvere si posava sui mobili abbandonati, dalle finestre il mare di marzo era cinereo, ostile. Il nome di Giovanni, non pronunciato, invadeva stanze e corridoi” (Terranova, 2015: 137). Il romanzo accelera verso l’inevitabile conclusione: mentre Mara sta per andare a trovare Giovanni in ospedale, scruta lo Stretto dal finestrino dell’auto di Aurora e pensa alla leggenda di Colapesce, immerso nelle acque di Messina per sorreggere le leggendarie tre colonne su cui poggia la città, e “da qualche parte in quella storia Mara trovò un po’ di coraggio” (Terranova, 2015: 138). Lo sguardo di Mara sul mondo ha superato quello dei genitori e può riconciliarsi con quegli stessi spazi cittadini dove i due si sono conosciuti, amati e poi malamente sopportati nel decennio precedente. In questo modo, la narrazione effettua un vero e proprio passaggio di consegna generazionale, alludendo alla possibilità di un riscatto futuro per la ragazzina.

Emblematica del passaggio dalla giovinezza a una difficile età adulta è proprio l’azione dell’attraversamento degli ‘anni al contrario’, dove individualità e collettività si mescolano in maniera non lineare e imprevedibile, confondendo sogni e allucinazioni (Terranova, 2015: 65). Giovanni sente di far parte di una generazione inutile eppure, come gli dice un amico in comunità, quanto meno egli ha “attraversato la Storia” (Terranova, 2015: 112). Nonostante la sottile ironia di questa affermazione, così come della stessa idea di ‘anni al contrario’, l’approdo effettivo dell’attraversamento di Giovanni viene fornito da Mara, e non più dalle aspirazioni vaghe di una ribellione alla borghesia incarnata dalla generazione dei padri (il Fascistissimo padre di Aurora, o l’avvocato comunista da salotto padre di Giovanni).

I diversi destini dei protagonisti mostrano peraltro il divario crescente tra figlia e genitori, poiché la prima è capace di compiere attraversamenti impensabili per gli altri due. Tuttavia, mentre Aurora conquista con sacrificio un’autonomia

professionale vincendo il dottorato e rinnegando il modello femminile borghese da cui aveva cercato di fuggire, Giovanni attraversa inutilmente “l’università, il matrimonio, la tentazione della lotta armata” (Terranova, 2015: 111) per poi ritrovarsi a guardare in faccia il dramma dell’AIDS e a pensare che, in realtà, le fughe hanno comunque mantenuto in lui una dimensione opprimente, refrattaria al cambiamento⁸.

Nel soffocamento, metaforizzato dalla ricorrenza mentale dello spazio chiuso, risiede così il dramma della generazione di Giovanni e Aurora, rimasti imprigionati nelle incertezze e nelle paure dell’infanzia. Come aveva pensato Giovanni tempo prima, guardando la moglie e la figlioletta addormentate, “i grandi, in fondo, non sono che bambini sopravvissuti” (Terranova, 2015: 55). E, proprio negli ultimi istanti di vita di Giovanni, Aurora, che lo ha vegliato sino alla fine, nota un nido di rondini, comparso sotto il balcone. Ideale continuazione dell’originaria ‘casa in miniatura’, il nido – una inusuale forma di ambiente domestico ‘rinato’ – può essere visto dunque come un nuovo punto di partenza per la sopravvissuta Mara, un’ulteriore scommessa della vita di fronte alla morte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alajmo, R. (2018). *L'estate del '78*. Palermo: Sellerio.
- Attanasio, M. (2007). *Il falsario di Caltagirone*. Palermo: Sellerio.
- Attanasio, M. (2018). *La ragazza di Marsiglia*. Palermo: Sellerio.
- Bachtin, M. (1979). Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica. In M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura* (pp. 231-405). Torino: Einaudi.

⁸ “Del resto gli sembrava di essere sempre rimasto in sé, sempre. Quando voleva convincersi della necessità politica della violenza ed era finito a mettere bombe che non facevano male a nessuno. A Milano, mentre toccava il fondo e contava i denti marci. In comunità, collezionando tentazioni e facendo prove di resistenza. Perfino quando portava Mara con sé nei posti più sbagliati per sentirsi meno solo, perfino allora era sfacciatamente lucido. All’epoca, quando sentiva parlare del virus, era sicuro che non lo riguardasse. [...] Tornò il bambino soffocato dall’ansia, curvo nel soppalco troppo basso” (Terranova, 2015: 140).

- Ballestra, S. (2009). *I giorni della Rotonda*. Milano: Rizzoli.
- Bono, P. e Fortini, L. (2007). *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* Pavona: Iacobelli.
- Falciola, L. (2015). *Il movimento del 1977 in Italia*. Roma: Carocci.
- Galfré, M. e Neri Serneri S. (a cura di). (2018). *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*. Roma: Viella.
- Gallo, M. (produttore) e Moretti, N. (regista) (1978). *Ecce Bombo* [Film]. Italia: Filmalpa/Alphabeta.
- Galofaro, G. (2018). “Intervista a Nadia Terranova”, *Inutile*, Recuperato da <https://medium.com/inutile/intervista-a-nadia-terranova-dcb87131037b> [Data di consultazione: 27/02/2020].
- Ghidotti, C. (2015). “Gli anni Settanta non sono il fine”. Tra rimosso e iper-esposizione: scrittori italiani contemporanei e racconto degli anni Settanta. *Studi culturali*, 7(2), pp. 217-234.
- Graziani, G. (2015). Intervista a Nadia Terranova – Fahrenheit, Il libro del giorno. Recuperato da <http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-8c404f4b-104c-4abf-b45d-0b3e1f13c8c9.html> [Data di consultazione: 27/02/2020].
- Morante, E. [1974] (2014). *La Storia*. Torino: Einaudi Super ET.
- Procacci, D. (produttore) e Chiesa, G. (regista) (2004). *Lavorare con lentezza* [Film]. Italia: Fandango.
- Rastello, L. (2006). *Piove all'insù*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Roghi, V. (2018). *Piccola città. Una storia comune di eroina*. Bari: Laterza.
- Svevo, I. [1923] (2007). *La coscienza di Zeno*. Bologna: Zanichelli.
- Starnone, D. (2007). *Prima esecuzione*. Milano: Feltrinelli.
- Terranova, N. (2015). *Gli anni al contrario*. Torino: Einaudi Stile Libero Big.
- Terranova, N. (2016). *Casca il mondo*. Milano: Mondadori Junior.
- Terranova, N. (2018). *Addio fantasmi*. Torino: Einaudi Stile Libero Big.
- Terranova, N. (2019). *Un'idea di infanzia. Libri, bambini e altra letteratura*. Roma: Italo Svevo.
- Vasta, G. (2008). *Il tempo materiale*. Roma: minimum fax.

**“SO CHE MAI NON MIRANO AI PIEDI.
IL CERVELLO È IL BERSAGLIO,
STATE ATTENTI, NO?”**
**“I KNOW THEY NEVER AIM FOR FEET.
THE BRAIN IS THE TARGET,
WATCH OUT, WILL YOU?”**

Ioannis Dim. TSOLKAS

Università Nazionale e Capodistriaca D'Atene

RIASSUNTO

Katerina Gogou (1940-1993) è stata un'attrice e una poetessa. La sua vita è passata tra il cinema in bianco e nero, ballando il twist ed il rock and roll, con ingenuità e precocità e le prove necessarie per continuare a scrivere poesie. Sono passati anni dalla sua fine prematura e premeditata. Gogou si è suicidata! È morta bevendo alcool e ingoiando manciate di pillole. È una poetessa anarchica che supera il canone letterario dei decenni settanta e ottanta ed esprime una poetica di resistenza. L'irrazionale e l'assurdo, le metafore della morte e dei motivi autodistruttivi, il riferimento alle esperienze, alle speranze, alle contraddizioni delle donne, al dolore, all'ira, ma, anche il fatto che metta in atto una forte resistenza e cancelli tutti gli stereotipi delle fantasie femminili sono le caratteristiche che Gogou “ha fatto emergere” nelle raccolte di poesie. In campo culturale l'opposizione verso ciò che considera a buon mercato, popolare e facile diventa una strada solitaria difficile da vivere, che spesso moltiplica i punti morti del percorso interiore e minaccia l'equilibrio mentale delle persone. Non soccombere? Non esistere! Sterminio! La Gogou poté almeno determinare la propria fine dopo che altri le avevano definito la vita. Che la fine sia, allora... Ma basta la tenerezza ferita di una poesia per farti singhiozzare sull'immagine del suo corpo in una stanza fangosa, cella intesa come prigione e come ascetismo, ai margini delle grandi città: “[...] è perchè siamo in compagnia del bambino / e innumerevoli volte – abbraccio dalla vita / abbiamo contato le

innumerevoli stelle / e quelle, che dicevano per anni migliori / li abbiamo mangiati con secchi d'acqua / per essere in grado di viaggiare per sempre / le navi che non hanno approdato / [...] e per questo se succede e mi amerai / stai attento per favore, molto molto, / come mi abbraccerai. Fa male qui. / Anche qui. E lì. No! Anche qui. / E lì.” (Gogou, 2013: 70-71)

Parole chiave: Gogou poetessa, fuori canone, oppressione, solitudine, tradimento, disperazione, soggetti diversi.

ABSTRACT

Katerina Gogou (1940-1993) was an actress and a poet. She spent her life between black and white cinematography, in which she danced the twist and rock and roll with ingenuity and precociousness, and the necessary trials to continue writing poetry. A long time has passed since her premature and premeditated death. Gogou committed suicide! She died drinking alcohol and swallowing handfuls of pills. She is an anarchist poet who goes beyond the literary canon of the 1970s and the 1980s and expresses a poetic resistance. The irrational and the absurd, the metaphors of death and of self-destructive motives, the reference to experiences, to hopes, to the contradictions of women, to pain and anger, but also the fact that she puts up a strong resistance and erases all the stereotypes of female fantasies are all features that Gogou "brought out" in her poetry collections. In the cultural field, resistance to what is considered cheap, popular and easy becomes a lonely road that is difficult to take that often multiplies the dead ends of the inner path, pulls the trigger and sets the mental balance of people at risk. Don't succumb? Don't exist! Extermination! Gogou had at least the right to die when she chose after others had defined her life. Let the end be, then... But the wounded tenderness of a poem is enough to make you cry upon seeing her body in a muddy room, a cell intended as a prison and as asceticism, on the edge of the big cities: “[...] is because we are in the company of the child / and countless times - embrace of life / we counted the innumerable stars / and those, who talked about better years / we ate them with buckets of water / to be able to travel forever / the ships that have not landed [...] and for this reason if it happens that you love me / be careful please, very, very much, / how you will embrace me.

It hurts here. / Also here. And there. No! Also here. / And there.”
(Gogou, 2013: 70-71).

Keywords: Gogou, poet, out of the canon, oppression, loneliness, betrayal, despair, different subjects.

L’attrice e poetessa Katerina Gogou nacque nel 1940, “nel mese delle ciliegie. Io giugno nata” (Gogou, 2013: 174) ad Atene. Dall’età di cinque anni ha lavorato in compagnie teatrali per bambini e poi si è occupata di quasi tutti i tipi di teatro. La sua infanzia ha coinciso con la guerra civile greca (1946-1949) e con gli anni tristi che seguirono della separazione dei greci tra Traditori e Patrioti. Gogou parla del suo tempo nel brano letterario seguente:

All’angolo di casa nostra Lambrou Katsoni e Bukuvala (Viale Alessandra) un mucchio di gatti morsi e morti di fame – spazzatura la chiamavano – genitori e figli. Ho visto dalla finestra un proiettile che mi ha colpito sul palmo della mano sinistra, sangue. Mia madre era in cucina e mio padre non ne avevo idea, ho aperto la porta e sono andata nella spazzatura. E lì ho visto, e non mi frega niente se non mi credete, il più bel ragazzo che avessi mai visto in vita mia. Lui era nascosto lì, e stringeva un fucile mitragliatore, aveva la barba bionda rada e lunghi capelli biondi. I suoi occhi ... non so dire di che colore erano. Sembrava o era Cristo. “Vai via, ragazzina, via,” ha detto, “di qui. Mi uccideranno”. Ho emesso un respiro molto profondo per correre veloce. “Pieghi in modo che ti baci”, mi ha detto. Ero già in casa. Il primo uomo e l’ultimo di cui mi sono innamorata era un ribelle urbano (Gogou, 2013: 236-237).

Negli anni ‘60 anche in Grecia erano contestate le rigorose strutture conservatrici e patriarcali e iniziò a soffiare un vento di europeizzazione. La sconfitta politica dei partiti di destra nel 1963 per la prima volta dopo la guerra civile, la ricostituzione del movimento di sinistra (Gioventù Lambrakis), l’urbanizzazione, l’emancipazione femminile, la liberalizzazione dei costumi, il pluralismo culturale, tutto divenne una realtà. La Gogou ha vissuto allora la negazione rivoluzionaria della società piccolo-borghese, il comportamento provocatorio della nuova generazione e la

liberazione sessuale. Ecco, il brano seguente della Gogou in occasione della proiezione del film “The blackboard jungle” (1955) al cinema *Pallas* in via Voukourestiou, al centro di Atene:

Per il film, i ragazzi selvaggi da tutti i sobborghi lontani e dal centro di Atene ... i codici di comportamento dei giovani per la prima volta sono venuti e hanno funzionato. [...] Quando è stata sentita la famosa canzone del film “One, two, three o'clock, four o'clock, rock” la metà del pubblico ha acceso gli accendini, e l'altra metà ha strappato con i rasoi le sedie di velluto del cinema elegante *Pallas*. Ho fatto entrambe le cose. [...] Siamo sicuri di essere stati lì per il nostro ingresso in una società di pieno riposo? Come al solito. [...] Abbiamo avuto una brigata, un po' dissimile, che funzionava, però, pienamente. Le notti rubavamo automobili e correvamo come matti sulle autostrade costiere. Ogni tanto c'era anche una bottiglia di whisky. Musica ad alto volume da una radiostazione vicina e la nostra meravigliosa aria fresca di libertà (Gogou, 2013: 240-241).

La Gogou ha studiato presso la Scuola di Teatro di Musanidis e alle scuole di danza di Pratsika, Zurudi e Varuti. Nel 1952 fece la prima apparizione al cinema nel film di Alekos Sakelarios *O Allos – L'altro*, accanto a Giorgos Pappas e la sua prima apparizione sul palco teatrale con la compagnia di Dinos Iliopoulos nell'opera *O Kirios 5%*. Aveva recitato al *Teatro d'Arte* di Carolos Kun e nella compagnia di Elli Lambeti e aveva preso parte a spettacoli teatrali importanti (*Omorfi Poli* di Michalis Kakogiannis, *Filomena Marturano* ecc.).

Al cinema ha partecipato a moltissimi film famosi della Finos Film (*Nomos 4000*, *To xilo vgike apo ton Paradiso*, *Mia treli treli oikogeneia*, *I ginì na fovitai ton andra*). In molte commedie dell'epoca la Gogou recitava un certo tipo di donna in ruoli secondari. Si trattava principalmente di donna-bambina di poco spessore, i cui interessi sono limitati alle feste, alle danze moderne e alla musica pop.

La differenza tra il mondo di cui la Gogou faceva parte come attrice nelle opere degli anni '60 e in quello che presenterà nella sua poesia è enorme. Questa è la ragione principale per cui la pubblicazione dei suoi libri sorprese coloro che conoscevano

l'attrice solo attraverso i ruoli cinematografici (come *Chtipokardia sto thranio* 1963 o *Despinis Diefthintis* 1968).

Il mondo del cinema compone l'ideale capitalistico in una società dei consumi, in cui gli eroi positivi sostenevano l'ordine all'interno della famiglia tradizionale e nel senso più ampio all'interno dello stato patriarcale. In queste condizioni la donna era limitata a tipi specifici, fuori da questi semplicemente non esisteva: essi erano la casalinga tradizionale e la madre, la cui moralità non avrebbe mai dovuto essere messa in discussione, la giovane donna immorale, che seduce gli uomini sposati, spesso la lavoratrice, che scambia prima o poi l'emancipazione con un buon (ricco) matrimonio, la donna-bambina, con caratteristiche rivoluzionarie che sono la conseguenza di una cattiva istruzione o di frivolezza e in nessun modo minacciano le strutture sociali.

Il più grande deterrente per lo sviluppo della società greca fu la dittatura (1967-1974), che portò il conservatorismo nell'istruzione, nella famiglia e in tutta la società. Per il regime autoritario la gioventù era il “grande malato” o l'uomo disgustoso, che soffriva di depravazione morale e della “malattia del comunismo”. L'arte reagì con una protesta segreta o con una contestazione mascherata evidenziando la bassa estetica dei governanti e infine il lavoro dei registi si evolse in una reazione impetuosa. Un tipico esempio è l'eccellente film *Ti ekanes ston polemo Thanasi?* (1971, regia Dinos Katsouridis) in cui recitava Katerina Gogou.

La Gogou, oltre al grande successo al teatro e al cinema, ha avuto anche un notevole successo nella poesia neogreca, riuscendo a comunicare al pubblico le sue ansie personali nell'arte e nella vita. La sua posizione politica profonda, lo stato d'animo anarchico, la sua coscienza marginale e le preoccupazioni sociali permeano l'intera produzione poetica, che è iniziata nel 1978 e si è conclusa nel 2002, con l'edizione postuma *Me lene Odissia – Mi chiamano Odissea*.

Le raccolte poetiche della Gogou comprendono: *Tria klik aristerà – Tre clic a sinistra*, Ediz. Kastaniotis, 1ª edizione 1978, tradotta in lingua inglese (*Three clicks left*) da Jack Hirschman e pubblicata negli Stati Uniti nel 1983, dalla casa editrice Night Horn Books di San Francisco con vendite che hanno superato le 40 000 copie. *Idionimo - Reato presupposto*, Ediz. Kastaniotis, 1ª

edizione 1980, *To xilino paltò – Il cappotto di legno*, Ediz. Kastaniotis, 1^a edizione 1982, *Apontes - Assenti*, Ediz. Kastaniotis, 1^a edizione 1986, *O minas ton pagomenon stafiliòn – Il mese delle uve ghiacciate*, Ediz. Kastaniotis, 1^a edizione 1988, *Nostos*, Ediz. Livanis, 1^a edizione 1990. Edizioni postume: *Me lene Odissia – Mi chiamano Odissea*, Ediz. Kastaniotis, 1^a edizione 2002, e le opere complete *Tora na dume esis ti tha kànete – Ora vedremo cosa farete voi*, Ediz. Kastaniotis, 1^a edizione 2013.

Il mondo poetico della Gogou si confronta con quello della cultura, già rappresentato nel cinema o nella società, e registra l'oppressione odiosa di un apparato statale impersonale, l'umiliazione umana, il rifiuto di una vita indipendente e dignitosa per le donne, che attraverso il sessismo vengono spinte alla follia e all'autodistruzione. La Gogou respingeva con veemenza l'“immaginario” (ma in realtà spaventoso) mondo delle illusioni capitalistiche, il cui portatore è la lingua:

Guasto tutto. / Temi guasti / volumi ammuffiti biblioteche insidiose / parole facinorose parole servili / è tutto finto / parole raggiro / qui la nostra vita, un toro ficcato con mille / coltelli fascisti / vomita il nostro sangue nero / e voi dipingete nature morte / nelle versioni climateri che per guadagnare l'ENIT.[...] / [...] Faccio finta di vivere questa vita e preparo l'altra (Gogou, 2013: 56-57).

Le parole sono pigre e pericolose, perché servono il potere borghese, e anche il potere fascista, minacciando la vita delle persone.

Gli anni della democrazia dopo il 1974 fino alla morte della Gogou (1993) sono divisi in due periodi: il periodo della Destra modernizzata (Nea Demokratia) 1974-1981 e quello della socialdemocrazia (PASOK) 1981-1989.

Nell'industria cinematografica prevalgono tre correnti: a) registrazione degli eventi politici b) film sociopolitici c) film di ricerche esistenziali, come *To varì peponi – Il melone grosso* (1977) del regista Pavlos Tassios, il marito della Gogou. Nel film la Gogou ha recitato in maniera sorprendente e ha vinto il premio per la migliore interpretazione al festival di Salonicco.

Gogou ha partecipato alla pellicola *Paraghellià* (1980), regia di Tassios, film nel quale in alcune scene recita poesie che esprimono il clima di quel periodo sottolineando il pericolo imminente: “So che mai non mirano ai piedi. Il cervello è il bersaglio, state attenti, no?”. La musica di Ciriacos Sfetsas ha vinto il premio della musica al festival di Salonico nel 1980 e il disco, intitolato *Sulla strada*, è uscito con le recitazioni della Gogou.

Secondo la Gogou la donna sembra fin dall’inizio essere il principale perdente, proprio perché è nata femmina: “1940. Fra poco. Nascerò. / [...] Il padre di nuovo / con grande cura / nel cortile / con pressione al tubo / cercherà di farmi morire annegata / perché come è noto/ ero una femmina” (Gogou, 2013: 209-210).

Cresciuta immersa in una miriade di immagini femminili socialmente accettabili che doveva seguire e dalle quali, finché è diventata maggiorenne, non è stata in grado di fuggire:

Si alzò e preparò la colazione perfetta / con certezza matematica. / Li ha salutati: Arrivederci vi voglio bene non siate in ritardo / [...] / ha battuto il tappeto ha lavato le tazze e i portacenere / parlando da sola. / Ha preparato il cibo e ha cambiato l’acqua nei vasi. / Si sentiva intelligente dal fruttivendolo / ... / alienata nel negozio di cosmetici / e ha comprato le riviste “CELLULA”, “CONSAPEVOLEZZA DELLE DONNE IN UN MONDO MASCHILE”. / Ha apparecchiato la tavola / mentre suonavano il campanello / bella, intelligente e informata. / Il bambino si è addormentato / e l’uomo l’ha toccata da dietro. / Lei ha ridacchiato come ha visto in una pubblicità / e gli ha detto con la voce bassa e sensuale: Vieni / L’ha penetrata, ha finito, e si è addormentato subito. / [...] Ha fumato una sigaretta, ha aperto il libro e ha letto: / “... solo quando le donne richiederanno vivacemente / ci sarà qualche speranza di cambiamento”. / E poi: / Sì MA COSA HAI FATTO OGGI, MIO TESORO / COSA HAI FATTO OGGI; / Si è alzata con attenzione / Ha preso il cavo della griglia / l’ha stretto al collo del marito / e ha risposto sotto la domanda / del movimento femminista: NE HO SOFFOCATO UNO. / Poi ha chiamato la polizia e aspettando il loro arrivo / ha letto il suo oroscopo nella rivista DONNA (Gogou, 2013: 32-33).

In nessuna delle immagini della poesia si può riconoscere la stessa donna e dietro nessuna parte di esse possiamo trovarla. Nessuna immagine è stata costruita dalla donna stessa, sono tutte prese in prestito dalla galleria enorme del mondo maschile. Anche l'assassina non è che un'altra immagine classica patriarcale del Femminile: la femmina-morte. Dalla prigione di immagini dell'occhio dell'Altro non si può sfuggire. Per le donne il sesso è la riduzione in schiavitù e l'impegno verso un dovere imposto dall'esterno: esse cercano di sopravvivere in una società patriarcale.

Il movimento femminista ha un ruolo piuttosto conservatore, com'è mostrato nella poesia "Movimento Democratico delle Donne":

Picchiavano nel mucchio. / - Sparano in aria hanno detto queste / Poi alla fermata la fossa si è riempita di sangue. / - Proiettili di plastica hanno detto queste / Poi è caduto. / - è svenuto hanno detto queste. / Poi è rimasto immobile / Avevano cominciato. È rimasto immobile / avevano preso il filobus, sono partite. Sono partite quelle (Gogou, 2013: 68).

Anche se le donne del *movimento democratico delle donne* hanno assistito ad un attacco della polizia, rimangono estremamente impassibili, non c'è ragione di preoccuparsi, poiché secondo la visione conservatrice che le caratterizza si tratta del lavoro della polizia e l'ordine sarà ristabilito.

La fonte dell'oppressione per la Gogou non sembrano essere gli uomini, ma la struttura del patriarcato capitalista. Questo è evidente per il lettore nel poema scioccante "Madri tristi al supermercato":

Le madri passano tranquillamente / attraverso gli alimentari / [...] / Gravi. Inaccessibili. / Come gli alberi che mostrano la morte di notte / Senza significato. / Tranquillamente spingono il carrello / nei ghiacci di consumo / noto scivoloso silenzio / di così tanti loro parenti morti / in ospedali impersonali. / Indossano le scarpe della loro figlia / all'interno non hanno le dita non hanno gambe / un suono profondo quando respirano producono / come affondano piroscafi asmatici eterne. / [...] Le loro mani inciampano accidentalmente in uno shampoo costoso o nell'acqua di colonia esotica / Lì restano immobili. Riverenti / perché con il tatto hanno

toccato il disfacimento / che lascia loro il dolore / Guardano intorno con indifferenza / con un brivido erotico / e presto nella loro borsa/assorbenti igienici disperate buttano, che non utilizzeranno (Gogou, 2013: 144-145).

Infine, qui c'è un certo umorismo nero, elemento piuttosto raro in tutta l'opera poetica della Gogou. Le donne hanno un duplice rapporto con la società del consumismo: consumano e sono consumate. Le donne nella poesia della Gogou consumano il cibo materiale e spirituale senza produrre, sono tranquille e discrete, serie e inaccessibili, terrorizzate, soggiogate, sopresse, abituate a non esprimere il loro pensiero, imprigionate nella propria realtà. Dietro a tutto, c'è una sessualità latente, mal espressa, che è come una leva che rilascia energie e pensieri impensabili.

La solitudine e il tradimento che subiva la Gogou ogni giorno erano le caratteristiche che rendevano difficile l'uscita dal percorso di autodistruzione. La poetessa era consapevole dell'ostilità rivolta contro se stessa, ma anche dell'impatto negativo esercitato sui propri cari, specialmente sulla figlia Myrtò. Nell'ultima raccolta di poesie, pubblicata postuma, la Gogou usa per se stessa la frase “morta vivente” (Gogou, 2013: 144-145). Questo corso comune della vita e della morte e la regressione tra queste due istanze, proseguì fino alla vittoria finale della seconda (la morte). Nel 1993 morì per un'overdose di alcool e pillole.

La Gogou anche se cronologicamente appartiene alla generazione degli anni '70, non è menzionata nelle antologie di testi che seguono il canone letterario. Non è menzionata neanche nelle antologie che includono solo opere di poetesse, come “L'Antologia poetica piccola di donne greche”, di G.P. Savvidis e di E. Tsantsanoglou nella rivista *Nea Estia* del 1982.

Anche se esclusa dal canone letterario, la Gogou è presente online su molti siti web, che presentano le sue poesie e danno informazioni sulla vita e le opere. Due tesi di dottorato¹ hanno

¹ La prima tesi di dottorato è di Panaghiotou Eftichia, *Istoriko vioma ke poihtikes taftotites sti neoelliniki poihsi (1970-1990) Tzeni Mastoraki ke Katerina Gogou*, Dipartimento della Filologia Greca, Settore Studi Neoellenici, Università Nazionale e “Capodistriaca” di Atene, 2017, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29800>.

interessato la sua scrittura in particolare, poiché l'opera della Gogou presenta differenze significative dalle opere dei poeti del '70 e dell'80 e la differenza più evidente è la scelta dei suoi soggetti.

La Gogou critica fortemente il capitalismo e ogni potere, mentre nelle ultime raccolte la sua poesia diventa introversa, ma anche lì l'io poetico è estremamente politicizzato. L'autodistruzione è direttamente correlata alla miseria economica e alla solitudine sentite come fenomeni sociali.

Da molti è considerata un'eterna adolescente, perché fino alla fine è rabbiosa e rappresenta la voce incrinata, spezzata della sua generazione. In particolare l'hanno stimata gli anarchici perché esprimeva le ansie e l'impasse, viveva anche lei nei quartieri degradati di Atene e si sentiva tradita dalla sinistra ufficiale. La sua impasse era quella di un'intera generazione alla fine degli anni '70 e degli anni '80, intrappolata tra la barbarie capitalista e l'incubo della prospettiva dello stalinismo e molto spesso decimata da alcool ed eroina.

La Gogou non soffriva di noia o dello spleen di Baudelaire, ma, a causa del potere statale e dello stato di polizia, pativa del sessismo e dell'alienazione causata dal consumismo e dal tradimento dei suoi vecchi compagni. Parla di prostitute, drogati, vinti, immigrati, pazzi, soldati della provincia. Il suo spazio poetico è veramente familiare e definito: il centro dell'Atene miserabile. Il linguaggio poetico è immediato, quotidiano, estremamente sensibile e in grado di trasmettere al lettore, con potenza atroce, immagini impressionanti vicine a quelle che teme: il declino, il degrado, l'abbandono, lo scherno. La sua necessità straziante è piangere, urlare la verità che la maggior parte della gente fa finta di non vedere. Il suo linguaggio poetico è stato considerato volgare da molti, e questo forse ha contribuito al deprezzamento della poetessa (Spyratou², 2007: 35 - 37).

La seconda tesi di dottorato è di Agapi Virginia Spyratou, *Tod und Weiblichkeit im Werk von Karoline von Gunderrode, Maria Polydouri, Inge Muller und Katerina Gogou (Thanatos e Thilikotita sto ergo ton Karoline von Gunderrode, Marias Polydouri, Inge Muller ke Katerinas Gogou)*, Dipartimento della Filologia Tedesca, Università Nazionale e "Capodistriaca" di Atene, 2007 <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29800>.

² Il libro di Spyratou *Katerina Gogou: Erotas Thanatou* è stato una fonte di informazioni importante per questo articolo

La Gogou riesce a mostrare lo stato della donna vera, non in una forma idealizzata, nella società patriarcale greca. Molte donne nelle sue poesie sono prostitute, travestiti, drogate. Mentalmente oppresse, sole e ora incapaci di realizzare un rapporto valido con un uomo. Le donne rivoluzionarie sono inseguite dalla polizia. Le prostitute sono malate e ogni giorno subiscono il tradimento e la privazione di una vita senza uscita e futuro: “Avete mostrato le puttane a Metaxurghio / pieno mezzogiorno senza albero / [...] / Cittadini indignati / e fattori religiosi hanno trovato il modo. / Hanno organizzato tutto. / E hanno comprato bidoni. / E benzina. / [...] Qui bruciamo le streghe. Inculiamo le puttane” (Gogou, 2013: 104-106).

Il messaggio chiave della poesia è nel verso che si trova verso la fine: “Qui bruciamo le streghe. Inculiamo le puttane”. La parola *qui* definisce il luogo del patriarcato, porta l’opinione dominante, lo slogan centrale contro due categorie di donne, che tradizionalmente sono legate alla sessualità femminile: le streghe e le puttane.

Inoltre, nei motivi poetici della Gogou troviamo:

- a) I malati mentali che non erano accettabili né per la società capitalista né per quella comunista perché “il marxismo non ha alcuna malattia mentale” (Gogou, 2013: 50).
- b) I sogni: per l’io poetico sono particolarmente importanti, perché “Non riesco a distinguere più/ e confondo dove si ferma il sogno/ e comincia la realtà...” (Gogou, 2013: 66). I sogni della Gogou hanno una forma molto concreta per quanto riguarda la società futura ideale e le relazioni umane.

Gli uomini – pensa – parleranno con i colori / e altri con le note. / Annoti solo / in una grande bottiglia con acqua / parole e concetti come questi / disadattati – oppressione – solitudine – prezzo – profitto – umiliazione / per la lezione di storia. / [...] / Da ciò che ho letto una cosa metto da parte: “Ciò che è importante è rimanere uomo”. / Cambieremo la nostra vita / Tuttavia Maria (Gogou, 2013: 87-88).

- c) Le donne aggressive, pericolose per il sistema con una robustezza illimitata.

...è pericolosa - quando il mondo sta andando in rovina grandine e inondazioni e scende sulle strade con le gambe nude, fischia agli uomini, lancia pietre alle gazzelle, corre come uno scoiattolo sugli alberi e accende una sigaretta con i fulmini. [...] La chiamano SOFIA, VICKY, MARIA, OLIA, NIKI, ANNA, EFI, ARGHIRO ed è bella, bella, bella, bella, o dio mio... (Gogou, 2013: 82-83).

La ripetizione dell'aggettivo "bello" è che la bellezza sta nella libertà, nella liberazione delle donne dalle regole, nella negazione dei ruoli stereotipati, nel superare i limiti fissati dalla società patriarcale e nel ritornare a un sé autentico. Tale descrizione e rappresentazione della femmina non è comune nella letteratura. Questo potrebbe spiegare perché la Gogou è stata esclusa dal canone letterario come poetessa, ma anche perché questo blocco la Gogou lo percepiva come libertà:

Sono libera, libera, libera / e quando arriva il momento/ di poter essere sospesa nel gancio / la mia pelle come la pelle / dagli scuoiatori statali e la censura / la mia immaginazione correrà ... correrà ... correrà / Io parto da ora corre... ciaooooooooo (Gogou, 2013: 55).

L'autrice scrive identificandosi con il rovesciamento e solo la libertà la fa scrivere.

- d) L'infanzia difficile e il difficile rapporto con il padre, direttore generale presso il ministero dell'Agricoltura, che la Gogou considerava intellettuale, anche se "una persona molto strana". Eventi mai comunicati al pubblico divennero noti dopo la sua morte con l'edizione dell'ultimo libro *Me lene Odissia*. In un testo scritto il 16/8/1991 si rivolge al padre già morto da tre anni e sottolinea:

Tu che sai tanto, ma così tanto, ho preso la cicuta, ho mangiato tutto il cibo, tutte le mie pillole... Stavo venendo ancora e ancora, fino a quando ho sentito la violenza come redenzione, imparando a pregare a quello che non sapevo, a Dio, per essere picchiata dalla tua cintura di pelle, per farmi sbattere le ginocchia e gli stinchi con le scarpe appuntite di color marrone, per accendere la radio, antica, a voce troppo alta, per paura che piangessi a voce molto alta e sarebbe venuto il vicino dentista, che era anche lui comunista, e tu

direttore generale al Ministero dell'Agricoltura, al settore pubblico, e ti rendi ridicolo [...] Volevo conoscerti: TI VOGLIO BENE (Gogou, 2013: 209-210).

In questo testo, si vede il seme della morte sotto forma di una miscela di amore e dolore che la lega al padre. Un rapporto sadomasochistico in cui la violenza psicologica e fisica è evidente (Kerentzis, 2015).

- e) Il tema della maternità. In molte sue poesie menziona Myrtò, sua figlia, che la Gogou si sforzava di proteggere da un mondo disumano, dove tutto ciò che è diverso è trattato con morbosa curiosità e scherno. “Solo vi prego di non spettegolarci. / E lasciate la mia Myrtò tranquilla. / È nata così. / Triste” (Gogou, 2013: 21).
- f) Il tema della solitudine. La Gogou credeva che la solitudine appartenesse all'avanguardia, perché, diceva, quando si va avanti, si va da soli e si rimane soli come l'aquila che ha volato molto in alto. La solitudine allora diventa libertà. La solitudine viene identificata con la vita nel capitalismo, ne è conseguenza orribile, ma anche il mezzo per rovesciarlo:

La Solitudine [...] / non ha il dolente colore negli occhi / della gnocca nebbiosa. / [...] / La solitudine. / Ha il colore dei pakistani la solitudine / e misurata piatto-piatto / insieme con i loro pezzi / al fondo del lucernario / [...] La solitudine / la nostra solitudine dico. Della nostra parlo / è scure nelle nostre mani / che sopra le vostre teste gira gira gira (Gogou, 2013: 73-75).

La distinzione che fa l'io poetico tra carnefici e vittime è chiara: la solitudine è “scure nelle nostre mani” e gira “sopra le vostre teste”. Sollecita all'uscita aggressiva dallo stato di isolamento.

- g) Il tradimento. La Gogou era terrorizzata dalle persone che avevano tradito lei stessa, le loro vite, le loro idee, le loro personalità: “Sì. Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte” (Gogou, 2013: 246), poiché “l'uno insulta l'altro informatore/ tutti informatori siamo” (Gogou, 2013: 15). Negazione di speranza per la creazione di una rete politica e sociale che rispecchierà la degradazione del mondo dell'io

poetico, legato all'ideologia tradita: "Io accendo un grande fuoco / e ci butterò tutti i libri marxisti / in modo che non conosca mai Myrtò / la causa della mia morte" (Gogou, 2013: 47).

- h) La disperazione. Dopo il 1991 era molto spesso in cliniche psichiatriche. La morte è quasi sempre presente nelle sue poesie. Ammetteva che amava la morte più della vita, "perché mio padre Morte / più di mia madre Vita / ho amato" (Gogou, 2013: 201). Si sente triste di fronte alla sua morte, non perché vuol vivere più a lungo, ma perché non ha vissuto: "E non è che io voglio vivere. / Cazzo è che non ho vissuto" (Gogou, 2013: 73). "Volevo cambiare la società. Non mi piaceva questa società" (Gogou, 2013: 276).

La Gogou rileva che quello che lascia per testamento non è destinato al consumo né alle interviste perché

La nostra lingua, fra i migliori regali della natura e dell'uomo all'uomo, è stata sopraffatta. Concetti e parole hanno tradito l'Uomo. Informano male. Sono stati trasformati, per i più sensibili, in un solitario delirium tremens. Gli altri? Nessuna domanda, nessuna riposta, nessun contatto. L'incanto dei numeri è stato trasformato nel degradante "Quanto?".

Non sono sapiente né filosofo. Non so nemmeno se sono attrice o poetessa. L'unica cosa di cui sono certa è che amo con passione erotica l'Uomo. Chiedo umilmente perdono a quelli che hanno cercato nell'anima dell'Uomo sia come gli intellettuali sia come Dostoevskij e Papadimantis – esempi di scrittura, anima, leggenda, vita. A tutti i miei compatrioti – alcuni hanno violentato le parole. Sono perduti concetti primordiali, come il rispetto, la solidarietà, la libertà, l'amore.

Considero come dovere parlare, perché sono certa che lo strumento della lingua (codice dell'anima per me), tutti gli ordini politici e delle persone di alto livello i più autorevoli [...] sono stati eseguiti con pieno successo. Infelici anche questi...

La Grecia è un luogo di vigore. Eraclito ha camminato qui. E non soltanto lui. La patria è Luce. Sole. Non c'è altra spiegazione: una manciata di terra che esiste ancora. Stiamo ora però al suo più importante momento storico.

Lo sento, perché inoltre sento di sollevare tale questione, adesso che ne siamo capaci. Tutto è crollato. Morti causate dal fuoco in Grecia... tutti confusi, tutto. Hanno scordato il loro voto comune.

Svendono la montagna dell'Olimpo alle catene fast food, e le Isole dell'Egeo di Odisseas Elytis.

Credo che dentro di noi, dentro ogni Greco, qualunque sia il nome che gli diamo, dorma un Cristo. Per me Dio è la Verità. Quella – come dirlo – la nostra arma è ancora più potente anche dell'arma della più perfetta esecuzione che porta alla morte definitiva. Parlo dell'eroina visto che ha decimato tanti figli. È quindi una questione di onore, poiché siamo dei guerrieri e delle guerriere, chinarsi un po' e ricordarsi. Voglio che ci rincontriamo. Non voglio che ci perdiamo. Caterina (Gogou, 2013: 245-246).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Gogou, K. (2013). *Tòra na dùme esìs ti tha kànete – Tutte le opere*. Atene: Kastaniotis.
- Kerentzis, L. (2015). *I Myrtò Tassiou ke o Sporos tu Thanatou*. Recuperato da http://kerentzis.blogspot.com/2015/09/blog-post_22.html [Data di consultazione: 22/09/2019].
- Panaghiotou, E. (2017). *Istoriko vioma ke poihtikes taftotites sti neoelliniki poihsi (1970-1990) Tzeni Mastoraki ke Katerina Gogou*, Dipartimento della Filologia Greca, Settore Studi Neoellenici, Università Nazionale e “Capodistriaca” di Atene. Recuperato da <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29800> [Data di consultazione: 09/07/2019].
- Spyratou, A. B. (2007). *Katerina Gogou: Erotas Thanatou*. Atene: Bibliopelagos.
- Spyratou, A. B. (2007). *Tod und Weiblichkeit im Werk von Karoline von Gunderrode, Maria Polydouri, Inge Muller und Katerina Gogou (Thanatos e Thilikotita sto ergo ton Karoline von Gunderrode, Marias Polydouri, Inge Muller ke Katerinas Gogou)*, Dipartimento della Filologia Tedesca, Università Nazionale e “Capodistriaca” di Atene. Recuperato da <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29800> [Data di consultazione: 09/07/2019].

Semblanzas



SARA VELÁZQUEZ GARCÍA

Trabaja en la Universidad de Salamanca, en el Área de italiano de la Facultad de Filología. Obtuvo su Doctorado en 2016 con una Tesis sobre la literatura de la inmigración en Italia. Es licenciada en Filología Italiana por la Universidad de Salamanca y en Periodismo por la Universidad Pontificia de Salamanca. Pertenece al Grupo de investigación de la Universidad de Salamanca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura” y al Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras” de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación son la literatura italiana de la inmigración, la literatura escrita por mujeres y la recepción y traducción de obras italianas y su influencia en España. Sobre estos temas ha publicado diversos artículos en revistas y publicaciones especializadas.



LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA

Es Doctor en Filología Románica en la especialidad de Italiano y Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca donde desarrolla su actividad académica y científica desde 1993. Con anterioridad ha sido profesor en las universidades italianas de Padua y Bérgamo. Ha participado en nueve proyectos de investigación de ámbito nacional y europeo. Su campo de trabajo habitual es la historia de la literatura italiana, las relaciones literarias y culturales entre Italia y España y las relaciones entre cine y literatura italianas. Es autor de numerosos trabajos publicados tanto en España como en Italia y ha impartido seminarios y conferencias en centros de reconocido prestigio, nacionales e internacionales.

MEMORIA DE

¿Qué pasa cuando la historia deja de entenderse como una estructura circular estática y pasa a aceptar los reflejos, aires y nuevas realidades que se facilitan al abrir ventanas y reconocer que la narración –y quiénes narran– pueden ser diferentes? Este es el punto de partida de este volumen conjunto que pretende construir alternativas y horadar pasajes que construyan un paisaje literario que se abra a comprender la historia de manera dinámica y polifónica.

(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano se estructura en dos partes que funcionan como una manera de desestabilizar el canon literario, con el objetivo de construir un canon alternativo en lengua italiana que, en el futuro, se complemente y se funda con el impuesto y estudiado jerárquicamente desde la concepción de la historia.

M U J E R 19

M E M O R I A D E M U J E R 19

