

(DES)CANONIZADAS

Escritoras y personajes femeninos

Benilde



Edición

*Caterina Duraccio
Milagro Martín Clavijo
Juan Aguilar González*

(Des)Canonizadas. Escritoras y personajes femeninos
© Edición de Caterina Duraccio, Milagro Martín Clavijo y Juan Aguilar González

Asociación Cultural Benilde
Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres
Sevilla 2018
BENILDE EDICIONES
<http://www.benilde.org>
DISEÑO
Eva María Moreno Lago

Los textos seleccionados para este volumen han sido sometidos a evaluación externa por pares (peer review).

ISBN 978-84-16390-61-8

IMAGEN DE PORTADA
Adriana Assini
www.adrianaassini.it

Colección Estudios de Género y Feminismos, Número 9. Directora Antonella Cagnolati.
Comité científico

Bittar Marisa (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), Borruso Francesca (Universidad de Roma 3), Bosna Vittoria (Universidad de Bari, Italia), Bubikova Sarka (Universidad de Pardubize, República Checa), Casale Rita (Universidad de Wuppertal, Alemania), Clavijo Martín Milagro (Universidad de Salamanca, España), Covato Carmela (Universidad de Roma 3), Dalakoura Katarina (Universidad de Creta, Grecia), De Freitas Ernel Tatiane (Pontificia Universidad Católica do Río Grande do Sul, Brasil), Galli Stampino Maria (Universidad de Miami, Florida, EEUU), Giallongo Angela (Universidad de Urbino, Italia), González Gómez Sara (Universitat de les Illes Balears, España), Gramigna Anita (Universidad de Ferrara, Italia), Groves Tamar (Universidad de Extremadura, España), Hamel Thérèse (Université Laval, Canadá), Jaime de Pablo Elena (Universidad de Almería, España), Marín Conejo Sergio (Universidad de Sevilla), Motilla Xavier (Universitat de les Illes Balears, España), Musiani Elena (Universidad de Bolonia, Italia), Oliviero Stefano (Universidad de Florencia, Italia), Partyka Joanna (Institute of Literary Research, Polish Academy of Science, Poland), Piechocki Katharina (Universidad de Harvard, Cambridge, EEUU), Ricci Debora (Universidad de Lisboa, Portugal), Rosal Nadales María (Universidad de Córdoba, España), Rossetti Sandra (Universidad de Ferrara, Italia), Seveso Gabriella (Universidad de Milano – Bicocca, Italia), Susnjara Snjezana (Universidad de Sarajevo), Ulivieri Simonetta (Universidad de Florencia, Italia), Vázquez Ramil Raquel (Universidad de La Coruña, España), Vilhena Carla (Universidad de Algarve), Caroli Menico (Universidad de Foggia, Italia).



"Una manera de hacer Europa"

PROYECTO COFINANCIADO POR LOS FONDOS FEDER

Referencia del Proy: I+D.FEM2015-70182-P

INDICE

Alba de Céspedes secondo Elena Ferrante <i>Annalisa Andreoni</i>	5
Dall'Annunciazione alla vita in vitro: maternità e letteratura <i>Stella Castellaneta</i>	18
Verso la mente di Nadia Campana (1954-1985). La poesia della coscienza negli anni della liberazione femminile. <i>Alessandra Cenni</i>	36
Il lessico filosofico nel Novecento: Hannah Arendt e la pluralità <i>Diana Del Mastro</i>	66
Algunos artículos costumbristas de Emilia Serrano en la prensa ilustrada. Estereotipos femeninos y normas de conducta en el siglo XIX <i>Teresa Fernández Ulloa</i>	92
Il sesso della letteratura. La presenza/l'assenza femminile nel canone e nei programmi accademici <i>Magdalena Lange-Henszke</i>	120
Operaie della penna. Donne e produzione educativo-letteraria tra Otto e Novecento. <i>Loredana Magazzeni</i>	143

Avanti il divorzio de Anna Franchi: la confesión y la denuncia de la verdad. <i>Elisa Martínez Garrido</i>	167
Abolengos afro-femeninos en Úrsula de Maria Firmina dos Reis y Quarto de Despejo de Carolina María de Jesus <i>María del Pilar Ramírez Gröbli</i>	181
Le tinte del giallo nel nuovo romanzo rosa italiano: Barbara Baraldi e Elisabetta Bucciarelli <i>Angelo Rella</i>	205
La educación sentimental de una sirena en la obra autobiográfica de Barbara Garlaschelli <i>Yolanda Romano Martín</i>	240
Oltre il patriottismo: donne e madri nei versi di Giannina Milli <i>Mattia Salvemini</i>	266
Scrittura autobiografica fuori dal canone: le Piccole cronache di Maria Giacobbe <i>Alessandra Sanna</i>	286
La metamorfosis como fuga: alteridad, encierro y la forma testimonial en Informe para una Academia de F. Kafka y Noche y niebla de M. Rodoreda. <i>María Florencia Saracino</i>	296
L'habitus delle donne. Trame della memoria e rammendi dell'anima in Atlante degli abiti smessi di Elvira Seminara <i>Andrea Schembari</i>	314

Algunas olvidadas del canon literario español: Escritoras del Medievo hispano <i>Mercedes Tormo-Ortiz</i>	329
Emigrante con Pulitzer busca idioma para sentirse como en casa. Razón: Jhumpa Lahiri <i>Sara Velázquez García</i>	354

Alba de Céspedes secondo Elena Ferrante

Annalisa Andreoni
Università IULM di Milano

Riassunto: Nella *Frantumaglia* Elena Ferrante cita *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes come uno dei romanzi che più l'hanno influenzata nella scrittura. Questo contributo analizza l'approccio di Ferrante a Céspedes, basato sull'identificazione di sé, lettrice sedicenne, con il personaggio di Alessandra.
Parole chiave: Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Elena Ferrante, *La Frantumaglia*.

Abstract: In *Frantumaglia*, Elena Ferrante quotes *Dalla parte di lei* by Alba de Céspedes as one of the novels that have influenced her the most as a writer. This essay analyzes Ferrante's approach to Céspedes based on the identification of herself, as a sixteen-year-old reader, with Alessandra's character.

Keywords: Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Elena Ferrante, *La Frantumaglia*.

Nella *Frantumaglia*, il libro che raccoglie le interviste e le riflessioni teoriche di Elena Ferrante, leggiamo un'interessante notazione sulle letture che più hanno influenzato l'autrice. L'intervistatrice Stefania Scateni domanda: "La sua scrittura è molto concreta, fisica, come se il corpo si facesse portatore di parole. È una scrittura fatta di gesti, quei gesti quotidiani, resi fluidi dall'abitudine, che poi si spampanano nel momento della 'malattia'. Insomma è una scrittura femminile. Ci sono scrittrici

(e anche scrittori) a cui si sente vicina?” (Ferrante, 2016: 76).

Elena Ferrante risponde:

Quand’ero molto giovane puntavo a scrivere esibendo un polso virile. Mi pareva che tutti gli scrittori di gran livello fossero di sesso maschile e che quindi bisognasse scrivere da vero uomo. In seguito mi sono messa a leggere con molta attenzione la letteratura delle donne e ho sposato la tesi che ogni piccolo frammento in cui fosse riconoscibile una specifica letterarietà femminile andasse studiato e messo a frutto. Da qualche tempo però mi sono scrollata di dosso preoccupazioni teoriche e letture e sono passata a scrivere senza chiedermi più cosa dovessi essere: maschile, femminile, di genere neutro. Mi sono limitata a scrivere leggendo di volta in volta libri che mi facessero non bella, ma buona compagnia mentre scrivevo. Ne ho un discreto elenco, li chiamo libri di incoraggiamento: *l’Adele* di Tozzi, *Dalla parte di lei* della de Céspedes, *Lettera all’editore* della Manzini, *Menzogna e sortilegio* o *L’isola di Arturo* della Morante, etc. (Ferrante, 2016: 77)

Questa dichiarazione di Elena Ferrante è interessante per vari motivi: intanto perché tocca la questione di che cosa sia la scrittura femminile – se esiste una scrittura femminile – e perché testimonia quale sia stato per molto tempo l’atteggiamento delle autrici di fronte alla scrittura, cioè quello di aver creduto a lungo che per fare buona letteratura si dovesse scrivere “da vero uomo”. Ferrante, che dovrebbe avere sui sessantacinque anni, e quindi è stata testimone, e forse anche partecipe, del percorso dei movimenti femministi degli ultimi decenni, afferma prima di aver cercato di scrivere come un vero uomo, poi di aver capito l’importanza della specificità femminile e di averla ricercata, poi infine di essersi scrollata di dosso il peso di queste preoccupazioni

e di essere passata a scrivere senza più chiedersi che cosa dovesse essere, se maschile, femminile o di genere neutro. Il pensiero di dover scrivere “da vero uomo” è un atteggiamento riscontrabile in molte grandi autrici del Novecento, in buona parte proprio per un condizionamento dovuto alla mentalità dell’epoca in cui si sono trovate a vivere. Elsa Morante, per esempio, si definiva “poeta”, non poetessa, e si rifiutò di comparire nell’antologia della poesia femminile in Italia dal Dopoguerra a oggi *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta nel 1976.

Ma il brano che abbiamo letto è interessante anche perché Elena Ferrante ci fornisce un piccolo elenco di libri importanti per la sua scrittura: *Adele* è un romanzo frammentario di Federigo Tozzi, pubblicato postumo dal figlio Glauco nel 1979, ma scritto tra gli anni 1908 e 1914, in cui la protagonista è malata di isteria; la *Lettera all’editore* di Gianna Manzini è del 1945 ed è definibile come un “metaromanzo” in cui l’autrice parla dei fantasmi letterari che assillano la sua fantasia creatrice; *Menzogna e sortilegio* e *L’isola di Arturo* della Morante sono capolavori ampiamente noti. In questa sede vorrei focalizzare l’attenzione sull’ultimo romanzo citato da Elena Ferrante, ossia *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes.

Dalla parte di lei fu scritto da Alba de Céspedes tra il 1945 e il 1948 e fu pubblicato nel 1949, un anno dopo *Menzogna e sortilegio*. Nonostante le forti differenze e la fortuna ben diversa,

Menzogna e sortilegio e *Dalla parte di lei* presentano anche interessanti similarità, a partire dal fatto che in ambedue a reggere tutta l'architettura del romanzo sono grandi protagoniste femminili, le quali narrano entrambe in prima persona; entrambi i romanzi si presentano come memorie femminili, e centrale è il rapporto della protagonista con la madre: madre al singolare nel caso di Alessandra della Céspedes, madre al plurale nel caso di Elisa della Morante, con ciò che significa la dualità materna e paterna nel caso della Morante. Ma *Dalla parte di lei* è ancorato alla contemporaneità, parla del presente, dagli anni Venti alla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento e dunque narra anche la guerra e la Resistenza, alla quale Alba de Céspedes partecipò attivamente, laddove *Menzogna e sortilegio* è collocato invece in un tempo indefinito, anche se individuabile, del passato. *Dalla parte di lei* non è citato solo *en passant* da Ferrante nel brano che ho citato: l'autrice ne parla, sempre nella *Frantumaglia*, in un'altra occasione nella quale dedica ben sei pagine all'analisi del romanzo. Il contesto in cui scrive Ferrante, questa volta, è una lettera alla sua editrice Sandra Ozzola del 2003, lettera nella quale risponde a domande rivoltele da Giuliana Olivero e Camilla Valletti. Olivero e Valletti l'avevano invitata a scrivere per *l'Indice*, affermando: "Pensiamo che la sua scrittura interpreti l'universo e il sentire femminile, facendone il centro di una poetica, ponendosi al di là e al di sopra delle convenzionalità

letterarie.” Anche qui, dunque, la sollecitazione che le arriva è quella relativa all’indagine su che cosa sia la scrittura femminile. Ferrante ne approfitta però per fare una analisi approfondita di alcune pagine molto significative del romanzo.

Dalla parte di lei narra la storia di Alessandra, la cui madre Elenora si suicida per amore del giovane Hervey, conosciuto dando lezioni di pianoforte, e che finisce ella stessa per uccidere il marito al quale è legata da un difficile rapporto amoroso. È, possiamo dire, il romanzo centrale nella produzione della *Céspedes*, e anche quello che più ha fatto discutere la critica, che alla sua apparizione ebbe molte difficoltà a interpretarlo. Emilio Cecchi, per esempio, capì che si trattava di un romanzo importante, ma era disturbato da alcuni elementi ambigui, relativi soprattutto alla personalità di Alessandra, che lo urtavano per il loro carattere estremo (Cecchi 1954: 151-155). Il romanzo è stato dunque tacciato da un lato di sociologismo femminista e dall’altro di essere invece un romanzo rosa, un romanzo per donne, vale a dire un romanzo rassicurante; critiche che, a ben vedere, costituiscono sue accuse opposte: una di essere militante, l’altra di essere consolatorio.

Elena Ferrante nella sua lettura riesce a cogliere alcune delle caratteristiche che lo sottraggono all’una e all’altra categoria. Ferrante focalizza l’attenzione, giustamente, sulle prime centocinquanta pagine, cioè la prima parte del romanzo, la

quale è dedicata all'infanzia e all'adolescenza di Alessandra: “Parlo soprattutto delle prime centocinquanta pagine, lì c'è il racconto di un rapporto madre-figlia, e più in generale un catalogo dei rapporti tra donne, che è memorabile. Quando lessi quelle pagine la prima volta, avevo sedici anni.” Ora, osserviamo *a latere*, se effettivamente Elena Ferrante fosse Anita Raja, come sembra molto probabile, la lettura sarebbe avvenuta nel 1969, poiché la Raja è nata nel 1953 (Gatti 2017)¹; ma continua Ferrante:

Quand'ero lettrice adolescente trepidavo a ogni riga. Mi piaceva che l'amore contasse tanto in quel libro, sentivo che era vero, non si può vivere senza amore. Ma intanto percepivo che qualcosa non andava, mi angustiavano gli abiti dell'armadio di Eleonora, ci riconoscevo qualcosa che non sapevo. “Erano tutti di colore neutro” scriveva la de Céspedes dando voce ad Alessandra: “avana, grigio, due o tre erano di seta cruda intristiti da un colletto di merletto bianco: abiti adatti a una persona anziana... – I vestiti pendevano flosci dalle stampelle. Io dissi piano: “Sembrano tante donne morte, mamma...”. Ecco: l'immagine degli abiti come donne morte appese alle stampelle dovette aderire bene al mio sentimento segreto dei vestiti, l'ho usata spesso, la uso ancora. E ce n'era anche un'altra, un paio di pagine prima, che inserii subito nel

¹ Se Ferrante fosse invece Marcella Marmo, altro nome che è stato fatto per la sua identità, la lettura sarebbe avvenuta nel 1962, poiché la Marmo è del '46 (cfr. Santagata 2017). Come è noto, il gruppo di lavoro coordinato da Michele Cortelazzo ha individuato elementi linguistici probanti che portano verso l'identificazione di Elena Ferrante con Domenico Starnone. Considerato che come esempio della scrittura di Raja sono state prese delle traduzioni, non essendo a disposizione romanzi, l'ipotesi più probabile sembra al momento quella di un'opera nata dalla collaborazione della coppia Raja-Starnone (con possibili altri apporti eterni). Cfr. sulla questione, oltre ai testi già citati, Cortelazzo-Tuzzi 2017; Mont D'Arpizio 2017; Andreoni 2016; Andreoni 2017 a.

mio lessico e si riferiva al corpo evanescente di Eleonora innamorata: “era così magra che dentro il vestito sembrava esserci soltanto un po’ di respiro” (Ferrante 2016: 156).

Ferrante, insomma, afferma di aver fatto proprie molte immagini del romanzo, di averle riutilizzate scrivendo e di aver persino inglobato nel proprio lessico espressioni che aveva letto in Alba de Céspedes. Ferrante è colpita in particolare del rapporto che nel romanzo *Dalla parte di lei* le donne hanno con il proprio corpo e con gli abiti che indossano, che interpreta come il loro modo di porgersi al mondo. Attraverso l’analisi delle pagine che riguardano la scelta dell’abito che Eleonora dovrà indossare per andare all’incontro con l’uomo che ama, Ferrante mostra come Alba de Céspedes costruisca nella sua narrazione, dettaglio dopo dettaglio, la tragedia che sta per accadere: “Quelle pagine – scrive la Ferrante – mi sembrarono folgoranti e ancora oggi mi piacciono moltissimo, parte importante di un testo che ormai mi appare tutto di grande intelligenza letteraria.” (Ferrante 2016: 155).

È opportuno notare come riconoscimento di Ferrante ad Alba de Céspedes non sia scontato, perché Céspedes non è una autrice attualmente contemplata nel canone riconosciuto. In altre parole, mentre il riconoscimento ad Elsa Morante è canonico, è cioè qualcosa che tutti gli intervistatori si aspettano, dichiarare i propri debiti nei confronti di Alba de Céspedes è tutt’altro che ovvio. L’appassionata lettura di Céspedes che Ferrante ricorda a

proposito di sé stessa doveva essere diffusa in quegli anni, poiché la scrittrice fu molto letta dagli anni Trenta agli anni Settanta del Novecento. Era pubblicata da un grande editore, Mondadori, e ogni romanzo aveva un grande successo di pubblico, al punto che il periodico *Epoca*, nel corso degli anni Cinquanta, le affidò la rubrica della posta con i lettori che si chiamava proprio *Dalla parte di lei* (ed erano per la maggior parte uomini quelli che le scrivevano, non donne). Ma la critica, come ho già detto, ebbe molta difficoltà a leggere il romanzo nella giusta chiave interpretativa. Ferrante commenta e riscrive, a suo modo, narrandola con parole proprie, una delle scene chiave del romanzo, quella in cui Eleonora, la madre della protagonista, prova vari vestiti da indossare in occasione del grande concerto che avrebbe tenuto a villa Pierce, la residenza di Hervey, il giovane di cui è innamorata (Céspedes 2011: 389-393).

Vediamo dunque, se non vi dispiace, la storia di quel vestito, ha un andamento articolato. Eleonora ha talento d'artista ma, ingrignata dal ruolo di moglie di un uomo volgare, è ridotta a una parvenza scialba di donna sensibilissima senza amore. Anche sua madre, la nonna di Alessandra, ha avuto una storia di sperpero di sé: austriaca, attrice di talento, ha sposato un artigiano italiano e ha dovuto riporre in una cassa i veli e le più, e dei suoi abiti da Giulietta, da Ofelia: lei pure, i che somma, ha avuto un destino di rinuncia al suo talento. Ma ecco che Eleonora, ormai prossima ai quarant'anni, vagando di casa in casa per dare lezioni di piano, finisce in una ricca Villa a far da maestra e una ragazzina di nome Arletta, ne conosce il fratello, il tenebroso musicista Hervey, se ne innamora. L'amore le restituisce talento, desiderio di vivere, ambizione artistica, tanto che si decide a un concerto insieme

con Hervey. È a questo unto che scatta il problema del vestito. Con quale abito suonerà Eleonora al concerto della sua liberazione, nella ricca casa di Arletta e di Hervey? (Ferrante 2016: 156).

Eleonora prega la figlia Alessandra, l'amica Lydia e la figlia dell'amica, Fulvia, di aiutarla a farsi bella: "Fatemi bella" dice, ed Elena Ferrante così commenta:

Fatemi bella. Quanto ho pianto su quelle parole. La frase mi è rimasta nella memoria come un grido non vitale ma mortuario. Ora è passato del tempo, molte cose sono cambiate, ma quel bisogno che esprime l'Eleonora della de Céspedes mi sembra tuttora disperato e perciò significativo. Ripercorriamo i passaggi come li ho sentiti alla prima lontana lettura, come li sento ancora adesso. Eleonora, sotto la spinta dell'amore, decide di spogliarsi degli abiti del castigo, della sofferenza. Ma l'unico abito alternativo in cui si imbatte è l'abito di scena ereditato dalla madre, l'abito del corpo femminile valorizzato ed esibito. Fulvia la sarta glielo confeziona e lei se ne addobba per l'offerta di sé a un lui distratto: un abito da Giulietta, un abito da Ofelia, un abito per mortificarsi non meno di quanto mortifichino gli abiti neutri, gli abiti dei ruoli di moglie e madre che cancellano. Questo sapevo, questo mi pareva di sapere da sempre. Sapevo che non solo gli abiti castigati dell'armadio casalingo di Eleonora, ma anche quelli per esibirsi sono vestiti che pendono dalle stappelle come donne morte. Alessandra avrebbe impiegato tutto il libro per capirlo. Troppo tardi: come la nonna, come la madre, sboccava anche lei nella morte (Ferrante 2016: 158).

Vi è quasi una sorta di immedesimazione tra la lettrice Elena Ferrante, che ha sedici anni, e il personaggio Alessandra, che ha in quel momento anch'ella sedici anni:

Alessandra non capiva – dice la Ferrante – io sì. Leggevo e sentivo che le cose non si sarebbero nemmeno lo sospettasse. [...] Anzi quando Alessandra esclamava, rivolta a Fulvia, la vicina sarta: "Bisogna preparare un vestito per la mamma coi veli di Ofelia", ne ero certa, la tragedia era prossima,

il vestito nuovo con le stoffe vecchie del teatro non avrebbe salvato Eleonora. La madre di Alessandra – era chiaro – si sarebbe uccisa, sarebbe sicuramente morta annegata (Ferrante 2016: 157).

Elena Ferrante coglie dunque uno dei punti centrali del romanzo, potremmo dire il baricentro su cui si tiene in equilibrio il romanzo e cioè la replicazione del destino che porta alla morte la madre e anche la figlia, cioè capisce che in realtà l'atto di assassinio con cui Eleonora ucciderà il marito non è che la ripetizione, in altra forma, dell'atto con cui la madre uccide sé stessa. Si tratta di un elemento chiave, dal quale può partire un'interpretazione del romanzo: in questo senso ho definito, in altra sede, *Dalla parte di lei* come un'educazione sentimentale che fallisce.²

² Mi permetto di rimandare, per una lettura in questo senso, ad Andreoni 2017 b.

Riferimenti bibliografici

- Andreoni, Annalisa (2016). *Elena Ferrante una e trina*, “L’Huffington Post”. Recuperato da http://www.huffingtonpost.it/annalisa-andreoni/elena-ferrante-romantica-_b_12333954.html
- Andreoni, Annalisa (2017 a). *La figlia di Elena Ferrante*, “L’Huffington Post”. Recuperato da http://www.huffingtonpost.it/annalisa-andreoni/la-figlia-di-elena-ferrante_b_9452616.html
- Andreoni, Annalisa (2017 b). *Il Gallo di Alba de Céspedes*. In Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni, *Esercizi di lettura per Marco Santagata* (pp. 333-345). Bologna: Il Mulino.
- Cecchi, Emilio (1954) *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea*. Milano: Garzanti.
- Céspedes, Alba de (2011) *Dalla parte di lei*. In Céspedes, Alba de, *Romanzi*, a c. di M. Zancan, Milano: Mondadori.
- Cortelazzo, Michele Tuzzi, Arjuna; (2017). *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, in Giuseppe Palermo (ed.), *Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi*, (pp. 11-15). Trieste, EUT - Edizioni Università di Trieste.

- De Rogatis, Tiziana (2016 a), *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'“Amica geniale”, “Allegoria”* (73), 123-137.
- De Rogatis, Tiziana (2016 b) *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano* in D. Balicco (ed.), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea* (pp. 288-317). Palermo: Palumbo.
- Ferrante, Elena (2016) *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*. Roma: Edizioni e/o.
- Frabotta, Annamaria (ed.). (1976). *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal Dopoguerra a oggi*, Roma: Savelli.
- Gatti, Claudio (2 ottobre 2017) *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, “Il Sole24ore”. Recuperato da http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB&refresh_ce=1
- Mont D'Arpizio, Daniele (8 settembre 2017) *Dentro il mistero di Elena Ferrante*. “Il Bo. Il giornale dell'Università degli studi di Padova”. Recuperato da <http://www.unipd.it/ilbo/dentro-mistero-elena-ferrante>
- Santagata, Marco (13 marzo 2016) *Elena Ferrante è...* “La lettura Corriere della sera” (pp. 2-5).

Santovetti, Olivia (2016) *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de “L’amica geniale” di Elena Ferrante, “Allegoria”* (73), 179-192.

The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins, ed. by Grace Russo Bullaro-Stephanie V. Love, New York, USA, Palgrave Macmillan 2016.

Dall'Annunciazione alla vita in vitro: maternità e letteratura

Stella Castellaneta

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

Riassunto: Nel caleidoscopio della maternità, alla ricerca di un lessico letterario che esprima la frammentazione e la pluralizzazione del ruolo e delle esperienze del diventare madre, il contributo si apre alle testimonianze di scrittori, scrittrici, interpreti e personaggi che si confrontano con percorsi autobiografici segnati da conflitti e conciliazioni. Parole e sangue, mito e corpo, letteratura e bioetica sostanziano le variazioni sul tema affidate alle intersezioni fra codici della comunicazione. Liriche, blog, scritture autobiografiche, romanzi, *pièces*, film, articoli, una complessa stratigrafia che passa al vaglio codici ermeneutici come l'archetipo della Grande Madre e la mistica della femminilità: dalla madre immacolata alla vertigine della maternità.

Parole chiave: maternità, canone letterario, autobiografia, teatro, archetipo.

Abstract: Searching for a literary lexicon that can express the fragmentation and multiplicity of the role and experiences in the kaleidoscope of motherhood, this essay is dedicated to the testimonies of male and female writers, interpreters and characters who compare themselves with autobiographical paths marked by conflicts and reconciliations. Words and blood, myth and body, literature and bioethics substantiate the variations on the theme entrusted to the intersections between different codes of communication. Lyrics, blogs, autobiographical writings, novels, *pièces*, films, articles: a complex stratigraphy that scans the hermeneutic codes, such as the archetype of the Great Mother and the mystique of femininity, from the immaculate mother to the vertigo of motherhood.

Keywords: motherhood, literary canon, autobiography, theatre, archetype.

Era tutt'ucchie
E chelli mmane
Asciutte e bianche,
Bianche 'e chillu biancore d'a magnolia,
che sapevano fa'!
E. De Filippo, *A Titina*

Filumena Marturano è la sola commedia eduardiana che sin dal titolo rivela una scelta mirata: “Scrissi *Filumena* proprio per mia sorella Titina. Era un po' avvilita: mi aveva confidato di aver perso l'entusiasmo per il teatro, anche perché il vero successo alla ribalta, diceva, è sempre riservato all'uomo, al primo attore. Allora mi tappai in casa, non uscii più per due settimane e scrissi *Filumena*, in dodici giorni”. Così Eduardo De Filippo intervistato da Sergio Lori nel 1972 (Eduardo De Filippo, 2005: 496). La stesura del testo non fu che l'esito ultimo di una lunga gestazione mnemonica, di cui Titina De Filippo dà puntuale riscontro nell'autobiografia pubblicata per stralci dal figlio Augusto Carloni nel 1984, con il titolo *Vita di una donna di teatro*.

Dopo le modifiche apportate anche a seguito dell'ascolto di compagni d'arte, fra cui Paolo Ricci, il critico Achille Vesce e Gino Capriolo, nell'ottobre del 1946 *Filumena Maisto* è messa in prova al *Politeama* di Napoli, in un clima di grande attesa per un lavoro estremamente audace. Nel ricordo di Titina:

Eduardo aveva paura di quel personaggio. Aveva messo in scena una prostituta in camicia da notte, le faceva dire parole violente, la faceva inveire, venire a tu per tu con l'immagine della Madonna, ed ora aveva paura. Davanti alla forza di Filumena retrocedeva, veniva a compromessi, cercava la via di mezzo. L'impeto naturale che scattava in me egli lo tratteneva: "Meno, meno. Non ti agitare, non ti muovere... ecco, così. Adesso tieni le braccia lungo il corpo... Basta, basta, per carità... non muovere i fianchi...!" (Augusto Carloni, 1984:118).

La prima al *Politeama*, il 7 novembre 1946, è accolta da un discreto successo di critica e pubblico, non senza riserve. Eduardo decide di rimettere in prova *Filumena* in vista della rappresentazione romana all'Eliseo. Titina De Filippo annota:

Ancora prove? Pensai che forse Eduardo avesse intenzione di fare qualche taglio a delle battute troppo lunghe, aggiungere qualche cosa... Eppure mi sembrava ormai abbastanza coordinata, dopo venticinque repliche. Ma quella mattina, sin dall'inizio, capii che la prova era stata messa solo per me. Eduardo cercava di correggermi, di farmi cambiare inflessioni... niente, niente gli andava, tutto mi suggeriva di sostituire, cambiando totalmente quanto mi aveva fatto fare a Napoli. Umiliata, non riuscivo a nascondere la mia contrarietà. Sentivo una voglia irresistibile di piantare tutto e scappare via. Eduardo voleva da me, ora, un ritmo differente nella recitazione. Cercava, annaspava, per trovare la nota falsa, quella che stonava. Mi interrompeva e mi faceva ripetere, ancora, ancora... Alla fine ero veramente stanca. [...] Filumena rimaneva rintanata in me, Filumena non voleva venir fuori! Mi fermai. Glielo dissi. Lo pregai di lasciarmi recitare come sentivo. [...] Eduardo capì. [...] Il suo tono diventò d'un tratto confidenziale, affettuoso: "Se io ho scritto questa commedia, è perché mi fidavo di te... perché avevo la tua voce nell'orecchio... ma hai detto bene tu: fai come credi, ti lascio libera, recita pure come ti pare!". Ripresi a provare abbastanza sollevata. Mi sentivo un'altra! Credo che Eduardo se ne sia accorto subito. Ma quello che se ne accorse più di tutti fu il pubblico, che, quella sera a Roma, al teatro Eliseo, sembrava impazzito dall'entusiasmo (Augusto Carloni, 1984:120-121).

L'8 gennaio 1947 il debutto romano registra ovazioni e interminabili chiamate a fine d'atto e a scena aperta. Sola per potenza scenica, per finitezza e per forza di disegno, Titina Filumena campeggia sulla scena. Ancora una volta è la protagonista a consegnarci il ritratto più efficace della propria interpretazione: "Simile a un proiettile mi ero lanciata, e non mi fermava più nessuno. Vibravo, mi muovevo, fremevo, gridavo. Eccolo il mio personaggio! Lo avevo ghermito, palpitava nelle mie mani come una farfalla, e lo stringevo, lo stringevo, dicendogli con gioia: finalmente, grida, urla, piangi... ecco, così ti volevo: violenta, fredda, calma, tragica, comica. Ah, Filumena, ti tengo, ti tengo. Non mi scappi più! Ti porterò con me tutta la vita" (Augusto Carloni, 1984:121).

Atrice, personaggio, interprete, senza cedere al manierismo, la figlia naturale di Eduardo Scarpetta dà vita in scena e sulla carta ad una storia memorabile: intrisa di voci, respiri, gesti, parola, corpo, mito, mistica, pregiudizi, diritti. Con lo sguardo di una donna. Una storia autobiografica di maternità artistica e maternità biologica, una maternità a più voci, che travalica i confini identitari sino ad allora riconosciuti e offre un'immagine senza veli dei legami affettivi e delle assenze del diritto.

La grande lezione del teatro civile di Eduardo e Titina De Filippo, per le voci di Filumena Marturano e Domenico Soriano, si rivela una fertile *mise en espace* dei diritti dei figli e dell'autorità

materna. La maternità artistica dava linfa e voce a quel dibattito sulla famiglia e sulla tutela giuridica dei figli naturali, che in quel medesimo arco di tempo impegnava l'Assemblea Costituente. Il 14 marzo del '47 Eduardo scriveva a Claude Bovè: "La sala dell'Eliseo pareva una succursale della Camera Costituente" (Eduardo De Filippo, 2005: 503). Ricordo che nell'ottobre del '45 a Firenze c'era stato il primo congresso nazionale dell'Udi (Chiara Manchisi, 2015: 78).

In quell'affresco scenico, a cui nel '51 segue la prima trasposizione cinematografica per le cure congiunte di Eduardo e Titina, è più che in embrione il dibattito tra filiazione come legame di sangue e filiazione come legame di volontà. Se per Domenico Soriano i figli sono ancora " 'a carne mia... 'o sango mio" (Eduardo De Filippo, 2005: 592), Filumena scrive un'altra storia, forgia un nuovo canone. In assenza del padre.

Pochi anni prima, fra il 1938 e il 1941 Topazia Alliata scriveva della sua maternità attraverso il diario del lungo viaggio in nave verso Kobe e dei primi anni di permanenza della famiglia in Giappone. Una scrittura diaristica che, alternata alla prosa della figlia, Dacia Maraini, nel 2001 genera *La Nave per Kobe*. Un libro nato da una maternità multipla.

Nel chiosare la 'costante' assenza del padre Maraini scrive:

Un etnologo deve viaggiare. Ma è possibile che un padre sia sempre lontano? Ed è davvero solo la natura che spinge una donna a tenere per tutta la notte la mano sull'orecchio malato della figlia? Mia madre ha abbandonato ogni aspirazione al lavoro quando ha avuto me. Eppure la sua mano di pittrice era lieve, sapiente. Ha rinunciato con l'entusiasmo che questi quaderni dimostrano, e nessuno certamente ha trovato che il suo sacrificio fosse ingiusto. Era nei fatti, nella normalità delle cose, che una madre soffocasse il suo talento per i figli.

È la riflessione di una figlia, ormai donna, nel grembo del diario materno (Dacia Maraini, 2017: 117). Nel medesimo giro di anni in cui Topazia scrive della sua maternità, Bertolt Brecht porta in scena a Zurigo *Madre Coraggio e i suoi figli*.

La presenza tradizionale della madre oblativa, educatrice, *caregiver*, dispensatrice di cure è più volte evocata nella poesia del Novecento: madre velata di lacrime nei *Canti di Castelvecchio* (Giovanni Pascoli, 2014 [1903]: 54)³; mesto sogno con cui conversa “l'anima fanciulla [...] sì che l'ali vi perda come

³ Dalla Prefazione ai *Canti*: “Crescano e fioriscano intorno all'antica tomba della mia giovane madre queste *myricae* (diciamo, *cesti* o *stipe*) autunnali. Nei luoghi incolti fanno le stipe che fioriscono di primavera, e fanno i cesti, ancor più umili, che fioriscono d'autunno; e la lor fioritura assomiglia. Mettano queste poesie i loro rosei calicetti (che l'inverno poi inaridisce senza farli cadere) intorno alla memoria di mia madre, di mia madre che fu così umile, e pur così forte, sebbene al dolore non sapesse resistere se non poco più di un anno. Io sento che a lei devo la mia abitudine contemplativa, cioè, qual ch'ella sia, la mia attitudine poetica. Non posso dimenticare certe sue silenziose meditazioni in qualche serata, dopo un giorno lungo di faccende, avanti i prati della Torre. Ella stava seduta sul greppo; io appoggiava la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a veder soffiare i lampi di caldo all'orizzonte. Io non so più a cosa pensassi allora: essa piangeva. Pianse poco più di un anno, e poi morì”.

al lume una farfalla” (Umberto Saba, 1988 [1929]: 345); “statua davanti all’Eterno”, come Maria Lunardini (Giuseppe Ungaretti, 2016 [1930]: 198); “Mater dulcissima” (Salvatore Quasimodo, 1994 [1949]: 159); portatrice di un amore che rende “schiavi di un impegno alto, irrimediabile immenso” – come Susanna Colussi (Pier Paolo Pasolini, 2015 [1962]: 125) e Lucia Sardo per Peppino Impastato, ne *I cento passi* di Marco Tullio Giordana. Entrambe *imagines* di *mater dolorosa*.

Nel caleidoscopio della maternità, dall’aurea pioggia nel grembo di Danae a *Una famiglia* di Sebastiano Riso, a *Gli sdraiati* diretti da Francesca Archibugi che, rispetto al romanzo di Serra ha portato alla luce le ragioni della madre e le criticità dell’affido condiviso, la letteratura e le arti dialogano con le ragioni etiche, giuridiche, sociali, psicologiche, antropologiche di scelte che delineano pieni, vuoti o spazi bianchi di attesa, di vita o di morte come nel romanzo di Valeria Parrella, da cui è tratto il film di Cristina Comencini, con Margherita Buy.

Alla ricerca di un lessico letterario della maternità che esprima la frammentazione della figura della madre e la pluralizzazione del ruolo e delle esperienze del diventare madre, la scrittura contemporanea si apre alle testimonianze di donne - scrittrici, interpreti e personaggi - che si confrontano con percorsi autobiografici segnati da conflitti e conciliazioni.

Parole e sangue, mito e corpo, letteratura e bioetica sostanziano le variazioni sul tema affidate alle intersezioni fra codici della comunicazione: liriche, blog, scritture autobiografiche, romanzi, *pièces*, film, articoli. Una complessa stratigrafia, non di rado attraversata dalla profanazione di ciò che era percepito come sacro, una stratigrafia che passa al vaglio codici ermeneutici come l'archetipo della Grande Madre e la mistica della femminilità. Dalla madre immacolata alla vertigine della maternità.

In questa fucina vedono la luce: Madre verità, madre confine, madre “coraggio fatto soltanto di stelle”, come Emilia Painelli nella *Terra santa* di Alda Merini che, a sua volta, nella *Lettera ai figli* appare silenziosamente madre (Alda Merini, 2010 [1983]: 238); *Madre Pace* come titola il monologo tuttora inedito recitato da Franca Rame, solo in parte filiazione di Peace Mom Cindy Sheehan (Fabio Contu, 2017: 346-375); e ancora Madri cristiane, ebreo, musulmane militanti per la pace (penso alla preghiera delle madri).

Madri come Dio vuole, madri, non madri, diversamente madri, come titola una sezione de *Il tempo delle nuove mamme*, filiazione del blog *La 27esima ora*, che raccoglie testimonianze di scrittrici, attrici, artiste e registe sulla maternità (Laura Ballio e Giusi Fasano, 2016).

Madri imperfette, come nella *web fiction* scritta da Ivan Cotroneo, diretta da Stefano Chiantini, interpretata tra le altre da Lucia Mascino nel 2013, o nel *Diario* illustrato di Anna Lewis (Anna Lewis, 2017).

Dal diritto dei figli al diritto a un figlio. A cosa può portare il desiderio di maternità? Nella laterziana *Storia delle donne* Jacqueline Costa-Lascoux si sofferma sulla filiazione del figlio della scienza (Jacqueline Costa-Lascoux, 1992: 623-624). La procreazione, una tessera della maternità, è una proiezione che si iscrive nel tempo individuale e nello spazio sociale.

Le implicazioni bioetiche delle scelte operate investono la controversa letteratura sui diritti del nascituro, sulla tutela della vita e della salute della donna. Un'analisi comparativa dello stato dell'arte dal dibattito ideologico ai provvedimenti giurisprudenziali nei diversi paesi non può che prender atto delle risposte discordanti.

Promosso dalla Rete femminista 1 Ottobre in collaborazione con l'Istituto Ixè, nello scorso novembre, è stato realizzato il primo sondaggio in Italia sulla pratica dell'utero in affitto. La ricerca in crowdfunding ha coinvolto 800 persone. Il 94% del campione ha risposto negativamente alla maternità surrogata.

Ne ha dato notizia Monica Ricci Sargentini sulle colonne del Corriere della Sera il 30 novembre scorso. Ma qual è il

significato corrente dell'uso sostantivato del participio passato di surrogare?

Il Lessico Universale, *sub voce*, con uso estensivo e figurato, indica ciò che sostituisce in modo imperfetto. Segue l'esempio con riferimento a Pietro Citati: "Scrivere era per lui un surrogato della forza vitale che infuriava sul mondo nei mesi del sole". L'aggettivo, con estensione alla maternità, di fatto entrato a far parte del nostro lessico quotidiano ad indicare la gestazione per altri, ha una sua ben precisa legittimazione giuridica nell'articolo 12 della legge 40 del 2004. In Italia la pratica dell'utero in affitto è un reato penale.

Cosa accade sul versante letterario? Mentre sugli assi della storia agiscono madri biologiche, adottive, per sostituzione, per conto d'altri, definite surrogate, mercenarie e portatrici, desiderio e diritto alla maternità diventano grumi di vita e lacerazioni anche nell'utero di carta. Il luogo dove si confessano aspiranti madri, come la scrittrice Lisa Corva (2005), e madri difettose, come l'attrice Eleonora Mazzoni (2012), al suo esordio narrativo. Scritture autobiografiche, pubblicate dopo l'entrata in vigore della Legge 40, che raccontano la ricerca della maternità attraverso la procreazione assistita.

L'ossessione della sterilità, ossessione archetipica che ha un puntuale riscontro nella storia delle religioni, ha come controcanto la maternità negata. Universo composito,

nell'accezione attiva e passiva della negazione, come peraltro attesta la letteratura della psicopatologia forense.

Nel 1975 Oriana Fallaci si rivolge a chi “si pone il dilemma/ di dare la vita o negarla”, “con un corpo che era pietra e silenzio”: “la maternità non è un dovere morale. Non è nemmeno un fatto biologico. È una scelta cosciente (Oriana Fallaci, 2016 [1975]: 70, 80)». E Alda Merini sublima nella maternità artistica il dualismo corpo-pensiero: “Ti ho generato col solo pensiero, figlio / e non sei mai sceso nel mio corpo come una buona rugiada”.

A loro volta, come ha evidenziato Lazzari (Laura Lazzari, 2016: 64), le scrittrici contemporanee rivendicano un'altra importante libertà di scelta: quella di poter usufruire dei progressi della scienza per diventare madri. Una libertà che non sia strozzata da impedimenti ideologici e legislativi.

Vorrei terminare questo breve viaggio nel multiverso maternità dando voce ad una figlia. Si vuol dire dell'ultimo romanzo di Donatella Di Pietrantonio, una maternità artistica che incrocia i destini delle maternità biologiche e adottive, e attraversa le sabbie mobili della cura e dell'abbandono. *L'Arminuta*, pubblicato nel 2017 da Einaudi, vincitore del Campiello, in corso di traduzione in quattordici lingue, è la terza prova letteraria della scrittrice abruzzese dopo *Mia madre è un fiume* (Elliot 2011, premio Tropea) e *Bella mia* (Elliot 2014).

La storia è narrata in prima persona dalla protagonista che vive il dramma del doppio abbandono: ceduta alla nascita dalla madre biologica, a tredici anni viene rifiutata dalla madre adottiva. Adalgisa, la catechista che “ascoltava il Credo recitato a memoria dai ragazzini tamburellando con le dita sul libro delle preghiere” (Donatella Di Pietrantonio, 2017: 136-137), divenuta inaspettatamente madre biologica, riporta la tredicenne in quella prima culla di disagio e povertà, restituendola al suo destino di sangue e carne.

Il dramma dell’Arminuta, come la chiamano i compagni di scuola, la ritornata, è anzitutto il dramma di un’afasia affettiva e dell’esilio della lingua madre. E la pagina traduce quel balbettio identitario tra nascita e rinascita, maternità negata e ritrovata. Diamo voce a questa drammatica simbiosi timbrica di parola e silenzio per bocca dell’Arminuta:

Non sapevo come attirare a me l’attenzione della donna di là, non riuscivo a chiamarla mamma. Al posto della sequenza di M e A ho vomitato grumi di latte acido nell’acqua che scendeva. Non ricordavo più nemmeno il suo nome, se anche avessi voluto invocarlo. [...] Non l’ho mai chiamata, per anni. Da quando le sono stata restituita, la parola mamma si è annidata nella mia gola come un rospo che non è più saltato fuori. [...] Oggi davvero ignoro che luogo sia una madre. Mi manca come può mancare la salute, un riparo, una certezza (Donatella Di Pietrantonio, 2017: 15).

Riferimenti bibliografici

- Avallone, Silvia (2017) *Da dove la vita è perfetta*. Milano: Rizzoli.
- Ballio, Laura e Fasano, Giusi (a cura di). (2016). *Maternità. Il tempo delle nuove mamme*. Milano, RCS.
- Battaglia, Salvatore (a cura di). (1975). *Madre e Maternità*. In *Grande dizionario della lingua italiana* (pp. 397-399, 932). Torino: UTET.
- Betta, Emmanuel (2012) *L'altra genesi. Storia della fecondazione artificiale*. Roma: Carocci.
- Bettini, Maurizio (2015) *Il grande racconto dei miti classici*. Bologna: il Mulino.
- Carlone, Augusto (1984) *Titina De Filippo, Vita di una donna di teatro*. Milano: Rusconi.
- Casey, James (1991) *La famiglia nella storia*. Roma-Bari: Laterza.
- Contu, Fabio (a.a. 2016-2017) *Zona Franca (Rame)* (Tesi dottorale) Escuela Internacional de Doctorado - Universidad de Sevilla, Directora de Tesis: Mercedes Arriaga Flórez, Co-directora de Tesis: Milagro Martín Clavijo, Sevilla.

- Corva, Lisa (2005) *Confessioni di una aspirante madre*. Milano: Sonzogno.
- Costa-Lascoux, Jacqueline; (1992). *La donna, la procreazione e la bioetica*. In Françoise Thébaud (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento* (pp.616-637). Roma-Bari, Laterza.
- D'Amelia, Marina (a cura di). (1997). *Storia della maternità*. Roma-Bari, Laterza.
- De Beauvoir, Simone (2016) *Il secondo sesso*, prefazione di Julia Kristeva, postfazione di Liliana Rampello, traduzione di Roberto Cantini e Mario Andreatse. Milano: Il Saggiatore.
- De Blasi, Nicola (2016) *Eduardo*, Roma: Salerno Editrice.
- De Filippo, Eduardo; (2005). *Filumena Marturano* [1946]. In Nicola De Blasi e Paola Quarenghi (a cura di), *Teatro*, vol. II. *Cantata dei giorni dispari*, t. I (pp. 485-646). Milano, Mondadori.
- Delogu, Lucy (a cura di). (2015). *La letteratura italiana e il concetto di maternità*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
 Recuperato da <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/Innesti>
 Consultato: 12-9-2017.
- De Serio, Barbara (a cura di). (2012). *Cura e formazione nella storia delle donne. Madri, maestre, educatrici*. Bari: Progedit.

- Dionigi, Ivano (a cura di). (2008). *Madre, Madri*. Milano: BUR.
- Di Pietrantonio, Donatella (2017) *L'Arminuta*. Torino: Einaudi.
- Fallaci, Oriana (2016) *Lettera a un bambino mai nato* [1975], prefazione di Lucia Annunziata. Milano: Rizzoli.
- Friedan, Betty (1964) *La mistica della femminilità*, traduzione italiana di Loretta Valtz Mannucci. Milano: Edizioni di Comunità.
- Gamberale, Chiara (2013) *Per dieci minuti*. Milano: Feltrinelli.
- Gamberale, Chiara (2013) *Quattro etti d'amore, grazie*. Milano: Mondadori.
- Giomi, Elisa, Magaraggia, Sveva (2017) *Relazioni brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*. Bologna: Il Mulino.
- Gramellini, Massimo - Gamberale, Chiara (2014) *Avrò cura di te*. Milano: TEA.
- Lazzari, Laura (2016) Quando la scienza fallisce. Maternità negata e ridefinizione della "normalità". In Essere o non essere madre: Scelta, rifiuto, avversione e conflitto. Maternità e identità femminile nella letteratura e cultura italiane, *Intervalla: Special*, vol. 1, pp. 61-73.
- Lewis, Anna (2017) *Diario di una mamma imperfetta. Cosa significa essere madre*, traduzione italiana di Elena Cantoni. Milano: Rizzoli.

- Manchisi, Chiara (2015), Donne in trincea, *Quaderni Soprintendenza Archivistica per la Puglia*, n. 14, pp. 65-109.
- Maraini, Dacia (2017) *La nave per Kobe*. Milano: Rizzoli.
- Maraini, Dacia (2013) *Per proteggerti meglio, figlia mia*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Mazzoni, Eleonora (2012) *Le difettose*. Torino: Einaudi.
- Merini, Alda; (2010). *Tu eri la verità, il mio confine* [1983]. In Ambrogio Borsani (a cura di), *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009* (p. 238). Milano, Mondadori.
- Nuti, Giovanni (a cura di). (2017). *Accarezzami musica. Il 'Canzoniere' di Alda Merini*. Milano, Nar International/Sagapò.
- Parrella, Valeria (2008) *Lo spazio bianco*. Torino: Einaudi.
- Parrella, Valeria (2017) *Enciclopedia della donna. Aggiornamento*. Torino: Einaudi.
- Pascoli, Giovanni; (2014). *Mia madre* [1903]. In Giuseppe Nava (a cura di), *Canti di Castelvecchio* (pp. 53-54, 380-382). Milano, BUR.
- Pasolini, Pier Paolo; (2015). *Supplica a mia madre* [1962]. In Nico Naldini e Francesco Zambon (a cura di), *Poesie scelte* (pp. 124-125). Parma, Guanda.

- Quasimodo, Salvatore; (1994). *Lettera alla madre* [1949]. In Gilberto Finzi (a cura di), *Poesie e discorsi sulla poesia* (p. 159). Milano, Mondadori.
- Recalcati, Massimo (2011) *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ricci Sargentini, Monica (2017) *La ricerca (voluta dalle donne): italiani divisi sull'utero in affitto*, in *Corriere della Sera*, 30 novembre 2017.
- Saba, Umberto; (1988). *Preghiera alla madre* [1929]. In Arrigo Stara (a cura di), *Tutte le poesie* (p. 345). Milano, Mondadori.
- Saraceno, Chiara (2016²) *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*. Milano: Feltrinelli.
- Secchieri, Filippo (2010) *Configurazioni affettive ne La madre di Grazia Deledda*. In Cagnolati, Antonella (a cura di), *Maternità militanti. Impegno sociale tra educazione ed emancipazione* (pp. 65-81). Roma, Aracne.
- Ungaretti, Giuseppe; (2016). *La madre* [1930]. In Carlo Ossola (a cura di), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (p. 198). Milano, Mondadori.
- Zanella, Claudia (2014) *Tu e nessun'altra*. Milano: Rizzoli.

Filmografia

Archibugi, Francesca (2017) *Gli sdraiati*

Comencini, Cristina (2009) *Lo spazio bianco*

Cotroneo Ivan, Chiantini Stefano (2013) *Una madre imperfetta*

Giordana, Marco Tullio (2000) *I cento passi*

Riso, Sebastiano (2017) *Una famiglia*

Verso la mente di Nadia Campana (1954-1985). La poesia della coscienza negli anni della liberazione femminile.

Alessandra Cenni

Università di Roma 2 - Università di Thessaloniki (Grecia)

Riassunto: Nadia Campana, poetessa militante nell'Italia del dopoguerra ha sofferto fino al suicidio la sua differenza di donna intellettuale, nella dedizione a una lirica "assoluta", contro alla storica crisi della parola. Dietro il fantasma del Desiderio e dell'identità, infatti, si metteranno all'inseguimento autrici che dovranno fare i conti con la realtà dell'esperienza e le trasformazioni che metteranno in crisi tutti i ruoli sociali. L'appassionata traduzione di Emily Dickinson segna una vocazione poetica, che risale alla linea "orfica" di Antonia Pozzi, abitata dai silenzi dell'Assenza, fragile baluardo contro le tempeste individuali e collettive di una generazione.

Parole chiave: crisi, esperienza, miti femminili, generazione anni '80

Abstract: Nadia Campana was a militant poet, interpreting her difference, until the suicide, in the dedication to a pure lyric, at the heart of the crisis of the word and its destiny. Behind the ghost of Desire, indeed, in the second half of the 1900s, poets would follow who have to deal with the reality of historical tragedies. Her translation of Emily Dickinson influences his poetic world, crossed by echoes of female myths. A limpid voice, which has the features of Antonia Pozzi, inhabited by silence, refractory to compromise. An existence built such as a fragile bastion against individual and collective storms of a generation.

Keywords: Experience, crisis, female myths, 80s generation

La letteratura del Novecento è attraversata da una profonda nostalgia della fonte dell'ispirazione poetica. Il concetto di ispirazione, che sembra apparentemente respinto nell'ambito

della trascendenza romantica, diventa invece il vento propulsore di una nuova immaginazione artistica. René Char scriveva: “La poesia è l’amore realizzato del desiderio rimasto desiderio”. Dietro il fantasma del Desiderio, o della sua trasgressione, anzi, si metteranno all’inseguimento poeti nati nel dopoguerra che dovranno fare i conti con la realtà e la prosaicità dell’esperienza: non solo per le tragedie storiche, ma per la trasformazione delle modalità del sentire, del rappresentare e del dire che mettono in crisi il ruolo del poeta nell’età contemporanea, in particolare, negli anni ’80, in cui si vive un ripiegamento morale e culturale in seguito alla delusione di non aver potuto realizzare i grandi progetti di cambiamento che avevano agitato i decenni precedenti.

Nadia Campana, nata a Cesena nel 1954 e morta nel 1985 a Milano, frequentava l’ambiente milanese, quella “tribù metropolitana” che animava circoli culturali e riviste, concerti, mostre d’arte e reading e l’accompagnò nella strada del suo apprendistato poetico senza poter costruire un’alternativa possibile alla sua solitudine.

A lei mi sentivo particolarmente affine, anche per gli amori letterari condivisi e la sensibilità alle problematiche della poesia delle donne su cui entrambe scrivevamo, leggendo gli stessi libri, ponendoci analoghi interrogativi. Intellettuale più che partecipe, direi militante, di questo particolare clima culturale, incarnava

una poesia “pura” (e “impura”), svincolata da preoccupazioni formaliste o metafisiche, pur nella crisi politica della parola poetica e dei suoi destini. La sua vita, stretta a valori intimi e in parte segreti, era arrivata a una tale tensione che il suicidio, quella notte del 6 giugno 1985, a Milano, non poteva essere, senza nulla giustificare, che l’apoteosi prescelta. Eppure, anche se tutta la sua breve vita sembrava correre in quella direzione, nulla ne giustifica la realizzazione, perché in nessun luogo della sua opera in versi e in prosa, si allude a una disperazione senza scampo. Anzi, la sua poesia sembra sempre orientata a definire un non-ancora, una pre-nascita, come nel titolo *Verso la mente*, un obiettivo oltre il presente o sostanziale a una sempre rinnovata direzione di pensiero.

Nella Milano irrequieta degli anni ’80 attraversata da cambiamenti economici e dalla protesta sociale, l’originalità di Nadia Campana appare, dunque, in tutta la sua diversità anche esistenziale, non solo artistica. Nella poesia come nella santità si tratta di “morire al mondo”- scriveva, a proposito di Marina Cvetaeva - nell’indifferenza per tutto ciò che è troppo facilmente raggiungibile.

Molto è stato scritto sugli “immediati dintorni” della sua poesia: le circostanze della vita, la tragedia finale del suicidio, hanno condizionato una più oggettiva lettura dei suoi testi e la disanima oggettiva, filologico-critica che essi meritano e

richiedono. I poeti e critici, che erano stati suoi amici, condividendo con lei quei tempi contrastati da esperienze diverse e contraddittorie, che spesso mettevano alla prova le proprie capacità di resistenza, hanno scritto pagine intense, spesso influenzate dall'emotività dei ricordi e delle occasioni biografiche, interrogandosi sulla loro eventuale assenza o mancanza, così come si erano interrogati gli amici di Antonia Pozzi, all'indomani del suo suicidio, alla fine del 1938. Recentemente riuniti alla Casa della Poesia nel 2014, poeti e letterati hanno voluto rendere ancora omaggio a quella sua vita breve e luminosa, cui fa ombra l'estremo cedimento a quel gentile cavaliere, atteso senza paura e nell' "ampio" letto dalla prediletta Dickinson.

Eppure, attraversata come pochi da quelle inquietudini e stimoli intellettuali, Nadia Campana riuscì sempre a tenersi appartata rispetto alla colta socialità, proseguendo la sua vocazione poetica sempre dalla sua "condizione scalza" e selettiva. E' proprio la Dickinson, infatti, che tradusse per Feltrinelli dopo lunghi studi e applicazione per il volume *Le stanze di alabastro*, a essere il suo più importante riferimento poetico, pur considerandola sempre un inarrivabile modello.

Nadia Campana insiste sull'importanza dell'ascolto diretto delle ragioni della poesia. Emily Dickinson, a cui, come si sa, dedico appassionati e una limpida traduzione d'autore, è stata

schacciata perché molti l'hanno ridotta alla sua biografia e hanno cercato "la verità di un poeta fuori dalla sua poesia" andando a caccia dei suoi "disastri emotivi", con conseguenze negative sull'attenzione da dare al discorso poetico. Si meraviglia addirittura che si sia voluta proporre l'equazione poesia-forte sentire, come se se il poeta "mai un poeta fosse uno che non soffre" (Campana, 2014 : 62)

Il frutto principale del suo lavoro in poesia si ha dunque in alcuni libri, rari e di indiscutibile interesse letterario, purtroppo non noto in vita . Le sue poesie furono raccolte da Crocetti in Verso la mente, a cura di Milo De Angelis e Giovanni Turci nel 1990. Si tratta di una pubblicazione postuma, come quelle Visioni postume edite da Raffaelli recentemente, nel 2014, a 60 anni dalla nascita e che contengono i saggi critici.

Anche in Nadia Campana, come nella Dickinson o in Cristina Campo, il destinatario sembra assente o presente altrove. Si scrive, infatti, per un pubblico " lontano nello spazio e nel tempo", scrive ancora nel saggio dedicato alla Dickinson: "Uno sguardo lontano, dato che la preoccupazione della comunicazione è qualcosa di inessenziale alla poesia".

L'affermazione è rivelatrice della sua visione poetica. È noto che farsi comprendere non è la preoccupazione del poeta contemporaneo. Infatti, la poesia si fonda sul tentativo di fare

della creazione il proprio mestiere, di inventare "nuove vite con le parole".

La poesia di Nadia Campana vive tutta, dunque, nel linguaggio- secondo il dettato di Emily Dickinson- ma non ha nulla di intellettualistico, ha in se stessa la ragione del proprio esistere e fierezza dell'autodeterminazione. Tanta intensità frenata, produce scintille per l' attrito. Sembra che Nadia voglia assediare le parole, infatti, indurle a percorrere fino a strozzarsi una via stretta che non parte dal dato reale, ma proviene da altri orizzonti, imperscrutabile ad occhi esclusivamente curiosi e poco percettivi. "La parola poetica trasforma, anzi, già in sé è vita, e la vita reale accanto ad essa non può che essere progressivamente polverizzata da quel vento fino a diventare anch'essa incandescente."

La prosa critica di Nadia Campana si innalza con pari forza lirica della poesia. La ricerca di originalità personale può portare persino un privilegio che è una condanna come l'autoesclusione o la volatilizzazione del proprio essere. Scrive in *Visione postuma* : «Destino di questo tragitto non può essere alla fine che l'autoesclusione dell'autore, anche del suo corpo in certi casi. ». Parole che sono la forma del suo tragico destino, il suo "salto nel buio", ma non lo preparano in nessun caso, considerando – come abbiamo detto – che la sua ricerca era intellettualistica e la poesia avrebbe potuto e dovuto costituire la salvezza da ogni delusione

esistenziale. Solo che qui interviene, che è il caso di molte autrici donna, la difficoltà a far conoscere la propria voce, a trovare spazio tra le patrie lettere contemporanee. Uscivano allora antologie come *La parola innamorata*. I poeti novissimi degli anni 80 che non comprendevano alcuna voce femminile. Allora, in questo curioso separatismo culturale o azione di riscatto femminista, uscivano le antologie di *Donne in poesia* o *Poesia femminista italiana*, curate da autrici come Nadia Fusini o Biancamaria Frabotta, che proponevano l'ascolto più attento dell'altra metà dell'universo poetico. Sibilla Aleramo con il suo sovversivo sillogismo femminista: *Amo, dunque sono* non era passata invano. Tanto più interessante, dunque, il lavoro di ricerca di Nadia Campana sulle autrici del passato.

Visione postuma è divisa in tre sezioni (*Visione e biografia*, *Letteratura inglese e americana*, *Anni Ottanta*): saggi, diari, appunti e note sulla attività di traduttrice della poetessa. I curatori (Milo De Angelis, Emi Rabbuffetti e Giovanni Turci) definiscono nell'introduzione le ragioni di un titolo che compare in uno dei saggi contenuti nel libro.

In *Circonfrenza* di Marina Cvetaeva, l'autrice unisce l'idea della perfetta circolarità dickinsoniana con la visionarietà della poetessa russa. In *Cvetaeva* – scrive c'è completa reciprocità tra amore e poesia « perché nascono dallo stesso enigma ». Marina Cvetaeva poté scrivere «dall'amore e nell'amore abbracciando

senza mediazioni l'altro dall'inizio alla fine», liberando la sua parola poetica dai pesi del pensiero e dell'ideologia, portandone la verità a una purezza alla fine intollerabile. Il suo è stato «uno dei suicidi più puri» perché compiuto in pienezza d'esistenza, lucidamente e senza incertezze.

“Marina è nuova, è poeta e rompe col passato, mentre chi vuole farsi amare da lei cerca di contrattare, di reagire, si immette nello screzio e nel dispetto temendo di perdere il suo potere di maschio” Che fosse rivolta a Rilke o a Pasternak, la posizione di Cvetaeva non ammette compromessi: l'amore può diventare sacro e incarnale, ma mai sminuirsi con il ridursi a compensazione di un vuoto esistenziale. In questa rivendicazione, in cui si afferma la radicalità dell'autonomia femminile, c'è la proiezione di una vocazione ineludibile alla solitudine e al libero cammino della coscienza. “Come se la libertà non fosse già nella sua poesia e nella solitudine – che ne è la condizione”. La poesia, dunque, è per lei “ascesi, ascesa”, “accettazione di un destino assoluto” (Campana, 2014: 28)

Oltre a Marina Cvetaeva, gli studi dedicati ad Emily Bronte e ad Emily Dickinson aggiungono nuovi elementi a questa ricerca di un infedele rispecchiamento nelle autrici del passato. «Per ognuna che scrive c'è un'altra che è letta ». aveva scritto Anais Nin.

Da questi studi ne esce completamente svincolata la voce poetica di Nadia, pur nella persistenza culturale di quei modelli:

il più lento morire dei pulviscoli
Capogiro
Che occupa molto
Mi sento sparire continua
I fianchi trionfano in gara
balzano contro i fondi inermi
nella fretta
neve giovane e sonno resta
dicono scendi mitezza
venissi a temperare la sete
(Campana, 1990: 82)

Nel garbato e disperato richiamo, c'è l'intensità di una visione crudele e una necessità di nascondimento fino alla dissoluzione nella fuga.

pregavi le cose che davo
Se volevo bere
le gobbe dell'oceano
si rifugiavano
sotto le tue braccia
quando il sole se ne andò mi nascondesti
(Campana, 1990: 78)

Nadia Campana, in sintonia con il meglio della poesia contemporanea, è indifferente alla comprensione, al biografismo egotista del poeta che vuole raccontare ed esibire l'eccezionalità della propria vita a un pubblico. Dunque, piuttosto, si esprime con il dickinsoniano: "Io non sono Nessuno. E tu chi sei?" che è la chiave della coscienza in poesia. Che si fonda piuttosto sullo sforzo di creare "nuove vite con le parole": "Parole asciutte e dure

come sassi o vestite di veli bianchi strappati”, come Antonia Pozzi definitiva appunto le sue poesie: le sue Parole.

Il racconto lirico non si esprime tuttavia orizzontalmente, allegando e allineando nomi e mappe cronachistiche, come succede in tanta parte della poesia milanese di quegli anni, in genere sperimentale, ma viene snodandosi su un percorso più arduo e sofferto, quasi criptico, in cui le intermittenze dello stile, che corrispondono alle proustiane del cuore, il disarticolarsi strutturale in un senso decostruttivista, il concatenarsi delle riflessioni estrapolate dal reale corrisponde a una mappa segreta, percorsa in una via interiore, con riferimenti e frammenti del vissuto non facilmente riconoscibili.

La nostalgia della verticalità - come la intende Sylvia Plath - non le consente di accontentarsi di far poesia con il quotidiano intollerabile.

Questi versi - diversi, non concedono quasi mai nulla né alla rima né all'assonanza, con costrutti analogici o strozzature lessicali e sintattiche, senza punteggiatura a concedere tregua , sono piuttosto simili alla confessional poetry di Sylvia Plath e degli americani, al pessimismo dell' arte di perdere di Elisabeth Bishop, che non è mai diario di un destino irrevocabile ma sfida al potere del linguaggio osato giorno dopo giorno, ora dopo ora, se dovessimo inseguire anche i momenti di essere di Virginia Woolf.

Qui non c'è l'amore come veicolo sensuoso e rapitore come in Alda Merini o Patrizia Valduga, non c'è la consolazione dell'ottimismo razionale e illuminista di Antonio Porta o l'eleganza pacata e malinconica di Giovanni Raboni. Nadia Campana, sfugge a tutto e a tutti, pur di collocare i suoi graffi di sangue di poeta sui muri disadorni della metropoli camaleontica in cui ha scelto di vivere.

E' ancora Milano degli anni '80 , irrequieta e sensibile ai cambiamenti, ospitale e ostile nello stesso tempo; degli artisti e intellettuali che si ritrovano tra i Navigli e Brera. Molti provenienti dalle zone periferiche e industriali inghiottite dalla pianura; Milano amata come scenario fenomenologico in cui ogni dettaglio è un risalto. Oggetti e talismani, qualche insegna, i volti fuggitivi dei passanti, ma più spesso natura, tentazione dell'aperto. Trattenute tentazioni romantiche .

Guardiamo dalla cima del monte
Il filo di calma che è nato
Del mio petto tu conti ogni grano
E ogni cuore si prende di colpo
Il suo tempo: un amore
E' tornato e si è accorto
Il suo disco ci copre.
Adesso tu devi guardarmi
Per quella collana di si'

Nella mia pelle che apre
La piana la strada
E i fondi della notte

I centesimi della sete
(Campana, 1990: 19)

Dove il filo di calma ricorda quasi il filo di pietà degli animali araldici di Montale, la crudeltà della siccità che colpisce il poeta nel tempo degli uomini aridi. Fili del tessuto dei giorni, come compito di Arianna senza eroi, eroine esse e sole nello sforzo di radunare gli istanti che valgono, le soluzioni ed occasioni del cammino sotto quel sole-disco di una natura morta di un quadro surrealista.

Il binomio aria-acqua la insegue, l'impossibile equilibrio della Bilancia sopra i cumuli dei residui ancestrali: "cammino da un punto all'altro/tra il visibile che si arena/in dodici o tredici piedi d'acqua"(Campana, 1990: 33)

Soffriva di insonnia, questa ragazza dal passo sempre in corsa ("sfinita dal correre è vero"), agile e leggero. Così mi confidava quando la incontrai in un Festival di poesia, a Firenze, nel 1984. «Non riesco a dormire. Mai». E la poesia che scaturisce dalla malattia crudele dell'insonnia è qualcosa che ha a che vedere su questo sguardo costantemente aperto, spalancato e senza requie di oscurità. Così Nadia voleva la notte, l'ombra lunare, un riparo dal mondo, un oblio dalla presenza costante a se stessa.

Perché cresca la luce

Perché cresca il buio
Perché al chiuso – questo –
Crollano umani
Rivestono di pori le gocce
D’oscuro chiama la schiuma
Accesa tondo rovescia
Oscuro più oscuro
Annaspandoti, e tu mia mente
(Campana, 1990: 19)

E “Il buio diventa un bene” , se in questo inquieto richiamo
alla luce, la notte si fa riparo pietoso.

come mondi sognati da miriadi di sogni
sradicati al centro quasi affondando
diciamo.
(Campana, 1990: 19)

Quel filo quasi montaliano che unisce invarcabili distanze,
consegna un’assenza e un silenzio in cui tornano tutte le
denominazioni, le indicazioni reali, perché viene riempito il nulla.
Eppure la verità dell’esperienza si costruisce lì, da quelle cose
senza importanza, oltre i maiuscoli rifiuti e sguardi onnivori e
indagatori che abbassano fino a spegnerlo il tono della voce.

Più viventi durante il viaggio
Molti orizzonti per ore e ore
Immersi in distanza
Attraverso le canne e i buchi
L’acqua mutare in aria
Eseguire la caduta
Usare le labbra

(Campana, 1990: 19)

Così fece nella danza spesso evocata l'esile figura di donna quando si gettò dal ponte, in una caduta in cui non limitava più il linguaggio, vittima di una vocazione icarica che la apparenta ad Anne Sexton, a Sylvia Plath, ancora, ma in nessun modo può essere vista come esito di una fatica di vivere e un destino alla Cesare Pavese.

Chi più le assomiglia nella tragica Grazia è proprio quella Antonia Pozzi che lei amava molto – come mi disse in più occasioni – Antonia Pozzi, poetessa milanese morta a 26 anni suicida nella periferia di Chiaravalle, il 3 dicembre 1938. Mentre Nadia Campana è morta ventottenne 45 anni dopo. “ L'acqua mutare in aria”, segna Nadia Campana. L' analoga eterea consistenza di Antonia, la ricerca di una realtà nel cammino esile ma inciso nel paesaggio, tra viali, ponti e strade milanesi, sono la voce poetica più affine.

Non si tratta della voce debile di una animula incostante, come scrivevamo: lo slancio effusivo si innerva su un pensiero singolarmente compiuto, sul nucleo filosofico che riguarda il destino stesso della parola. Interroganti – quasi chiedono giustificazione alla vita – queste parole non sono mai esiliate dal mondo reale: anzi, costrette a condensarvisi per una verità perseguita con ostinati rigore e passione (Cenni, 1998: 5)

L'idea che la poesia sia superamento del limite include un pensiero energetico della morte come apoteosi dell'istante, ma non c'è alcun vitalismo o esistenzialismo. Il pensiero della coscienza ne è il vero movimento. Forse anch'essa influenzata dal pensiero di Rilke sulla giusta morte anche grazie ancora all'ammirazione per Marina Cvetaeva: la giustificazione al vivere pare essere ancora e sempre l'incognita stessa del lavoro creativo che distacca l'artista dal mondo.

Come abbiamo scritto a proposito di Antonia Pozzi , dalla contemplazione sulla Soglia, la sua vita si è nutrita come l'uccello delle Upanishad che guarda il frutto senza mangiarlo, secondo la parabola degli Imperdonabili di Cristina Campo.

Eppure l'esperienza della giovinezza e delle sue abbandonate approssimazioni l'attraversa da parte a parte. E fa parte anche lei dei benvenuti dagli Dei che non arrivarono a invecchiare, un poeta for ever young che non ha lasciato sfiorire il suo giardino, la ghirlanda (parola anche sua) dei versi, che appaiono per sempre vividi e selvatici come le brughiere di un'altra prediletta : Emily Brontë.

Né martire umbratile, né Narciso malinconico come Rilke ritrae la poetessa, Nadia Campana fa scaturire la poesia direttamente dalle vene del corpo e risuonare le ossa, sottilmente attratta dagli abissi, dagli orli dei precipizi, vertiginosa acrobata come la Saffo di Marguerite Yourcenar.

Eppure, in Nadia Campana, non c'è alcuno sforzo di emulazione. La vita quotidiana scorre in lei con la libertà e la freschezza che solo in questi decenni che sono ancora Novecento potevano dare nutrimenti terrestri alla poesia. Una poesia che non solo si agitava con l'impegno politico nelle piazze e nelle ansie delle stagioni della strategia della tensione ma cercava la propria matrice esistenziale, la propria posizione filosofica in un altrove fatto di visionarietà utopistica e di materiale, sensuale consapevolezza.

Le api, gli sciami, i voli improvvisi che arrivano, pungono, tengono desti e si portano via una stagione crudele non sono solo tracce degli enigmi vittoriani di Emily Dickinson, ma i segni che la storia del Novecento si porta con se', da decifrare, come nella poesia veggente di Ingeborg Bachmann. Anche nella poesia di Nadia Campana non c'è piu' miele. E con questo la poesia romantica ha finito di essere, almeno da parte femminile. Le poetesse sono tornate ad essere amare veggenti, senza illusioni o facili conforti. Se la poesia d'amore c'è, l'ironia la incrina di venature di saggezza:

Grande gagliardo meccanico
Che dissolvi la noia,
mi raggiri tra le scatole
una cosa necessaria
prego dolcemente sotto questa fosca notte
sulla scala

grande ciò che fluisce
nei tuoi grandi occhi mi stampo
il fiotto di mare fosforescente
splendida impossibilità,
no no no io sono buona
(Campana, 1990: 19)

Nadia Campana si era laureata con Luciano Anceschi a Bologna sulla poesia di Antonio Porta, il quale sostenne il progetto di traduzione della Dickinson con la Feltrinelli. Autore di tanti importanti studi sull'Estetica contemporanea e della storica Antologia sulla Linea Lombarda influenza la posizione culturale di Nadia e la guida nella ricerca . Si fa strada una corrente viva di poesia fenomenologica, esistenzialista, neoumanista, che nello snodarsi delle strade dell'esperienza cerca un metodo intuitivo per una poesia costantemente infranta contro i muri e le trincee della storia.

Secondo Anceschi, che pure non aveva incluso Antonia Pozzi nella linea lombarda e che quasi si scusò con me di questa assenza in una lettera personale, che conservo gelosamente, tale corrente di poesia si distingue dall'irrazionalistici sfoghi in versi, proprio per l'accorto esercizio critico, per l'esame delle ragioni esistenziali, che volevano catturare la sostanza delle cose, la poesia in re di virgiliana memoria.

“Io in poesia sono per le cose”, scriveva Vittorio Sereni nel 1941 . Amico di Anceschi e a pieno titolo, esponente di questa

linea poetica, espresse in alcuni luoghi poetici le ragioni della memoria e, in particolare, la data e il luogo di quel doloroso congedo dall'amica suicida Antonia. Era il 3 dicembre 1938:

All'ultimo tumulto dei binari
Hai la tua pace, dove la città
In un volo di ponti e di viali
Si getta alla campagna
E chi passa non sa
Di te come tu non sai
Degli echi delle cacce che ti sfiorano.

Pace forse è davvero la tua
E gli occhi che noi richiudemmo
Per sempre ora riaperti
Stupiscono
Che ancora per noi
Tu muoia un poco ogni anno
In questo giorno.

Anche per Nadia Campana, figlia di quella stessa sobrietà lirica, non vi è alcun compiacimento formale, alcuna esaltazione dell'io o dell'Eco dell'io, ma solo sobria essenzialità, che si afferma piuttosto capovolgendo l' impossibile comunicazione con l'altro. "Per te, io ti, io te sono". L'amaro gioco delle identità e del riconoscimento in assenza, di cui parlava Lacan e che ci ha permesso di trovare una delle chiavi di lettura della Dickinson. .

Fra i suoi amici, decisamente, Milo De Angelis, oltre che curatore dell'opera di Nadia Campana, ha scritto su di lei le riflessioni piu' emblematiche, che la consegnano definitivamente

a una posizione fortemente individualizzata, quasi di isolamento, all'interno della poesia di quella generazione di specifici poeti.

De Angelis, raffinato interprete dei lutti orfici e delle poetiche di soglia è in grado di resuscitarne, appunto, orficamente i richiami dell'animus. Egli, oltrepassando l'ermetismo e il postermetismo, sembra cercare risposta in una poesia cosmica, siderale, in cui i criteri di misura si capovolgono creando vertigini all'interno del testo.

In Distanza un padre del 1989 Milo De Angelis ricorda Nadia in almeno due poesie. In Tartarughe dal becco d'ansia la fa parlare in prima persona: «Sono lucentezza e disunione / Jean Seberg mi chiamavano da piccola / Sono una stella dal talento casuale». L'altra poesia, è intitolata proprio Verso la mente, «Prima che dormissero le mirabelle / e la vera carta diventasse cieca / indietreggiò sentendosi / colpita...». In Biografia sommaria del 1999 le dedica ancora una poesia, ampia e autobiografica, sullo sfondo di una Milano «muta e infinita», «dove spira un vento che assomiglia a pietra», in cui viene a mancare anche un'altra voce, un'altra straordinaria poetessa a lui cara, Giovanna Sicari, che fu sua moglie. Cerca di appuntare le frasi che si scambiarono, davanti a un chiosco, con «due bicchieri di vino rosso», nella sua «ultima giornata».

Le vediamo nei loro profili vulnerabili, queste ragazze di Milano cantate da Emanuel Carnevali, che tornano con

l'immagine veloce della bicicletta di Antonia, in fuga verso la campagna delle sue ultime ore, proprio come Nadia.

Odore di
erbe
io vengo a farmi in te
vuoto fedele
a un tratto nel regno
le cose sono brezza
leggere senza pensiero
(Campana, 1990: 64)

Così era Diana, anche per Vittorio Sereni, il nome della donna amata fuggita. Una poesia di Sereni che Antonia portava con sé nella borsetta, quando volo' per andare a morire verso Chiaravalle e che mi fu consegnata, vergata dalla calligrafia di Antonia stessa, dalla compagna di Sereni: Daria Menicanti.

“Diana, Persefone, non sono che diversi nomi per indicare la stessa divinita' femminile delle tenebre: ma tale interlocutrice, che indubbiamente le appartiene, mai presente, sfuggente, evasiva, che lascia uno spazio d'assenza che solo la poesia puo; riempire come luogo di esorcismo, non rivela forse la sua natura d'eco, immagine riflessa, volto specchiato nel lago? Mai del tutto raggiunta e compresa e, per questo, mai liberata da un'Assimilazione pacificatrice, il suo volto circola, vacuo ectoplasma, sulla bocca una domanda insoddisfatta,

congiungendo luoghi anche lontani dalla sua prima apparizione.”
(Cenni, 1995: 14)

La poesia diventa la ribellione contro ogni inibizione di un respiro che ha bisogno di un diverso orizzonte. In un estremo tuffo a verticale dal ponte di via Corelli, Nadia-Diana cadeva per volare. “Vorrei essere verticale”, aveva scritto Sylvia Plath. La sua caduta le restituiva l’altezza, il cielo insieme all’abisso.

“Splendi mente verso il giorno” recita anche un verso che richiama il titolo del libro che raccoglie i suoi testi poetici e che fu consegnata personalmente tra altri inediti a Gabriella Sica, e pubblicata postuma sulla rivista “Prato pagano”. Rivista questa, come altre di quegli anni, come “Niebo” diretta da Milo De Angelis o “Poesia” di Franco Crocetti, in cui Nadia Campana cercava, raramente con successo, di pubblicare. Ma la molteplicità delle riviste e delle occasioni non significava, per le giovani poetesse, avere facile accesso alle opportunità di farsi davvero conoscere.

Una poesia e una vita consumate rapidamente a salti e balzi, come avvenne, tra gli altri di quella generazione, ad Amelia Rosselli (1930-1996), la quale aveva studiato le traduzioni dickinsoniane della Campana e che pure le somiglia, anche se quest’ultima a pare lontana dall’estro visionario e dallo sperimentalismo multilinguistico dell’autrice poliglotta di *Variazioni belliche*.

La fedeltà alla parola, diventa crudele mutazione di senso, che ferisce e colpisce con lame reali. Anche se, nella panoramica disadorna e intensa dei suoi motivi poetici, densi di vibrazioni e richiami alle culture e alle emergenze di quegli anni, non appare mai l'indignazione politica o la nostalgia di rivoluzione, se pure, a poca distanza, lavorasse Franco Fortini. La rivoluzione di Nadia Campana avviene nel privato, in totale convergenza con il pubblico, ed è altrettanto dirompente, perché viene da zone di segretezza e forzato silenzio, secondo le esperienze di autoanalisi e nomadiche del pensiero femminista.

Quando Maria Pia Quintavalla, che fu sua grande amica, scrive che Nadia Campana si identifica alla fine coi drammi e interrogativi “degli anni ottanta”, colei che, sfuggendo i linguaggi da “agit prop, e tazebao” e “l'oralità vociante” dei “fratelli maggiori” si rifugiava nelle “sboccianti” riviste, non trovò la nuova patria delle lettere in attesa”, ma proprio la chimera distruttiva che sarebbe stata la dannazione per tanti giovani “amazzone” provenienti dalla provincia e in cerca di un più nitido teatro alle loro manifestazioni vitali. Il femminismo, che viveva la sua seconda e terza rinascita, indicava nella scelta dei propri riferimenti culturali, i nuovi ambienti di incontri e di memoria dove ricostruire le proprie identità frammentate. E come nelle drammatiche fotografie di Francesca Woodman, come nelle poesie di Dacia Maraini dedicate alla “Case della donna” di via

del Governo Vecchio a Roma, Il mio segno la mia parola: le giovani donne colte e arrabbiate degli anni '80 dovevano cercare la propria identità indossando i ruoli che erano stati delle altre donne del passato. Ecco che Nadia Campana si traveste anche da Louise Brooks o si definisce simile a Jean Seberg, attratta da scelte altrettanto assolute e perdenti. Il cinema costituisce la proiezione fantasmatica e la possibile ricostruzione proiettiva di un ego altrimenti infranto dal reale. Dopo la storica sconfitta degli anni Settanta, gli anni '80, infatti, sono contrassegnati da un amaro "rifluire" verso sponde e rifugi non più abitabili, tanto meno per chi aveva fatto studi di psicoanalisi e di filosofia a mille piani che impedivano ogni fuga senza offrire alternative vivibili. Anni di piombo. E in quegli anni Milano, come dice un verso di De Angelis, diventava sì "muta" ma niente affatto "infinita". Era la Milano degli assetati, piuttosto che la Milano da bere di nuove corruzioni e affarismo. "Un culto della poesia", come lo chiamerà Andrea Zanzotto, in un intervento a Radio Lugano Svizzera, del 1987 e 1989 riferendo de "le confraternite ispirate dai più strenui ardori", quelle ragazze amazzoni, cioè, che aprirono alla radicalizzazione del movimento e del pensiero identitario femminista: "Valga per tutte, il nome di Nadia in cui tutte furono protagoniste, di una "meglio crudeltà" queste giovani "impegnate in un'auto spendersi ritroso". (Zanzotto, 1995: 67)

La natura, come la rappresentano i filosofi arcaici, è artefice di azioni trasformatrici, verso cui bisogna porsi in ascolto e attenta ricezione. Nessun surrealismo od ermetismo interviene a dare nuovi simboli.

dalla tua lingua soffia il vento
E riempi la stanza
Spirito di frutti, questa e'
La fioritura del cervello
Il mattino un blocco di futuro,
che mi hai dato in mano
come un cavo:
natura non esitare
ogni cosa è ancora fresca
la città emana il suo azzurro
infinito che dorme
dalla tua lingua mi soffi
in bocca il vento
(Campana, 1990: 63)

I colori gli odori e i sapori che soccorrono sono essenza di realtà, dimostrazioni di esistenza, orti mistici della privazione e dell'assenza.

I libri, le poesie si scrivono dunque nel silenzio di ciò che li ha ispirati. Come scrive Maurice Blanchot, che dedica a quest'analisi le sue pagine filosofiche più illuminanti: "l'ispirazione, questa parola errante che non può avere una fine, è la lunga notte dell'insonnia ed è per difendersene, allontanandosene, che lo scrittore giunge a scrivere veramente, attività che lo restituisce al mondo in cui può dormire".

L'ispirazione, secondo Blanchot, conduce al di fuori, a quello che si può definire la notte, a quello che non ci lascia dormire.

E' la notte di Djuna Barnes, il cui guardiano può intrattenerci per deviare la paura, la notte di Nadia Campana, l'altra pagina, il vuoto in cui si è richiamati a rivestire i ruoli originari, la ferinità, il divoramento dionisiaco. Con il sonno noi cerchiamo di sfuggire a questa notte terribile che vorrebbe ingoiarci, che è la morte e il nulla. Un'immagine molto bella, desunta da Hölderlin, vede il poeta come il seguace dei misteri dionisiaci, che erra nella notte sacra. In questo egli rischia, mette in gioco anche la sua stessa sopravvivenza.

L'opera si compie in quella convinzione dell'incompiuto, solo così può essere portata a perfezione. E' l'opera stessa la strada della perfezione e per questo, deve essere circondata da silenzioso raccoglimento, pena lo scacco, il tradimento della visione progettuale.

La lettura di Rilke continua insieme a quella di Marina Cvetaeva. L'opera d'arte è "legata al rischio, all'affermazione di una esperienza estrema". "Noi, noi infinitamente arrischiati..", scriveva Rilke.

Cercare di legare, di far venire alla luce il non essere, genera la vertigine dell'abisso da cui furono attratte Nadia Campana, Antonia Pozzi e Marina Cvetaeva.. Sprofondando, si tocca la

natura essenzialmente ambigua dell'arte, la sua complessità in cui le discordanze si incontrano.

Ecco, tutto questo, è ancora la Catabasi di Orfeo. La fuga all'indietro, nella notte, nel tentativo di recuperare l'ispirazione, la Parola perduta fino a passare una Saison à l'enfer e la sua fine irrevocabile, la morte vera, lo smembramento, la sopravvivenza in un altrove in cui la poesia sia più solo messaggio profetico, emblematico e frammentario come i vaticini della Pizia delfica.

Il poeta orfico visita i domini della morte e questo è un potere che gli permette persino di sopravvivere nel fare e nella storia. A fronte del negativo e della perdita possibile, egli si adopera per adempiere i propri compiti, per portare avanti il fuoco prometeico della verità. Il fine o la fine non può essere mai superata e in essa vi si perde persino il senso di un'identità a vantaggio dell'anonimato dell'annientamento.

Al poeta, all'artista, Rilke rivolge l'invito assoluto: "Sii sempre morto in Euridice". Per vivere in Orfeo.

Ad alcuni non è permesso invecchiare, scriveva Nadia che diventava insieme Orfeo ed Euridice nell'irrevocabile chiamata di uno sguardo assoluto.

Mentre si riconosce l'onnipresenza del vuoto – a cui Cioran ha dato per tutti le desolate mappe – proprio di fronte all'angoscia non sta tanto lo stoicismo dell'accettazione e neppure la dispersione delle visioni e dei miraggi, come avviene nell'attuale

società dell'immagine, ma piuttosto l'atteggiamento fiducioso, il confidare in un futuro possibile e diverso. Il poeta porge all'altro le sue parole nel silenzio della sua condizioni irredimibile, nell'umiltà della sua spogliazione: questo è un altro modo per far sopravvivere la comunicazione attraverso il messaggio poetico. Quando la poesia si afferma così, fuori da ogni dogmatizzazione e mistificazione, attinge alla forza del linguaggio arcaico, che credevamo di aver perduto.

Il limite, la finitezza è proprio quello che può avvicinare alla vita, anche se la si volesse rifiutare nei suoi aspetti illusori e deludenti. La spinta verso l'infinito è solo delle parole che tendono a sorpassarlo il limite. E questi continui richiami al sacro non vogliono dire altro che la necessità di mostrare la forma autentica che può vincere la paura di perdersi in un'immaginazione senza più tornare al suolo auspicato da Rimbaud.

La memoria aiuta, la memoria del sacro. Nello scarto , nell'errore, nello sguardo di Orfeo che erra verso l'oggetto del suo desiderio – perduto – è forse una possibilità di eterno. Se vedere equivale a conoscere, l'errore di Orfeo che si volta verso Euridice diventa piuttosto trasgressione, perché non si dà amore senza conoscenza e conoscenza senza il vedere.

La poesia, figlia dell'orfismo, non può cedere del tutto a una teologia negativa, essa è come un albero che intercede verso il

cielo – un cielo se pur svuotato delle divinità, un cielo a cui torniamo – e la sua fonte è ancora quella segreta di una simbolica rivelazione, valida per tutti. Lo sforzo della poesia di sopravvivere, di respirare rivela il suo essere proprio, anche in mezzo alla confusione dell'essere e del divenire, e la volontà ostinata di un compimento, di un'azione unica e irripetibile ma che tutti devono intendere, non deve essere espressa tramite un oracolare ermetismo.

La condizione del poeta è dunque, di necessità, la solitudine al di qua del tempo. Recuperiamo la figura dell'anello: La Circonferenza di Emily Dickinson, appunto, l'anneau di Paul Celan, il suo Méridien, l'alleanza misteriosa tra il poeta e l'altro, il fuoco centrale dei surrealisti. E' un luogo ancora utopico e mitico, dove si afferma una parola "strappata al silenzio".

Qui si innesta il gesto assoluto di Nadia Campana che questa giovane artista emigrata dalla provincia italiana cercò e attuò nel cuore della metropoli della poesia.

In esso bisogna riconoscere il profondo debito orfico - un Orfeo/Euridice - per cui la poesia è appunto quell'atto che oltrepassa se stesso conducendo al lutto e all'estasi e, dunque, al suo senso più profondo. Letta e trasmessa, accolta nella sua disseminazione vitale, questa poesia verso la mente, non può essere interpretata, se non in relazione all'unicità del suo messaggio. Il suo nucleo di brillante oscurità.

Riferimenti bibliografici

- Anceschi, Luciano (1941) *Linea lombarda*, Varese: Magenta.
- Annedda, Antonella (1990) *Taccuino tragico di un itinerario verso la mente*, La talpa libri, Il Manifesto.
- Blanchot, Maurice (1978), *L'attesa, l'oblio*, Milano: Guanda.
- Campana, Nadia (1990) *Verso la mente*, a cura di Milo De Angelis, Milano: Crocetti.
- Campana, Nadia (2014) *Visione postuma*, a cura di Milo De Angelis, Emi Rabuffetti, Giovanni Turci, Milano, Raffaelli
- Campo, Cristina (1978) *Gli Imperdonabili*, Milano: Adelphi.
- Cenni, Alessandra, (1984) *Silhouettes. L'Altra Poesia*, Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Cenni, Alessandra (1999) *Cercando Emily Dickinson*, Milano: Archinto.
- Cenni, Alessandra (2013) *La parola in luce. Tracce orfiche nella poesia e nel teatro del Novecento*, tesi di dottorato (Universita' di Roma 2-Tor Vergata, Label Europeo)
- De Angelis, Milo (1989) *Distante un padre*, Milano Mondadori.
- De Angelis, Milo (1999) *Biografia sommaria*, Milano: Mondadori.
- Dickinson, Emily (1985) *Le stanze di alabastro*, tradotte da Nadia Campana, Milano: Feltrinelli.

- Pozzi, Antonia (1998) *Parole*, a cura di Alessandra Cenni, Milano: Garzanti.
- Pozzi, Antonia/Sereni, Vittorio (1995) *La giovinezza che non trova scampo*, a cura di Alessandra Cenni, Milano: Scheiwiller.
- Quintavalla, Mariapia (2014) *La mente come unico oggetto di osservazione*, Milano: Leggendaria, n 106.
- Quintavalla, Mariapia (2014) *Sulla poesia di Nadia Campana*, Milano: Viadogana.
- Rosselli, Amelia, (2012) *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano: Mondadori.
- Sereni, Vittorio (2014) *Poesie*, Mondadori: Meridiani.
- Zanzotto Andrea, (1995) *Cantari dolorosi*, "Nuovi Argomenti" , 2, gennaio-marzo

Il lessico filosofico nel Novecento: Hannah Arendt e la pluralità

Diana Del Mastro

Università di Stettino

Riassunto: La filosofa Hannah Arendt, attraverso le pagine de *Le origini del totalitarismo*, dimostra che con la *Shoah* è accaduto qualcosa di inedito per la cui comprensione la filosofia tradizionale, il pensiero con le sue categorie, non dispone di un lessico adeguato. Le antropologie filosofiche, da Platone ad Hegel, all'Idealismo, hanno fatto dipendere l'immagine dell'uomo da una gerarchia nella quale al pensiero diversamente declinato (teoria, coscienza, conoscenza, contemplazione) si è attribuito il grado più elevato. Hannah Arendt è invece alla ricerca di una differente definizione dell'identità umana che lei individua nella rivalutazione dell'agire a partire dalla fondamentale nozione di pluralità fondativa e pre-teoretica della condizione umana.

Parole chiave: pluralità, condizione umana, agire, filosofia femminile, lessico filosofico

Abstract: The philosopher Hannah Arendt, with *The Origins of Totalitarianism*, shows that something new has happened with the *Shoah*, for which the traditional philosophy, thought with its categories, hasn't an adequate vocabulary. The philosophical anthropologies, from Plato to Hegel, to Idealism, have made depend the image of man from a hierarchy in which the highest degree of thought has been attributed to the differently declined thought (theory, conscience, knowledge, contemplation). Arendt is instead looking for a different definition of human identity that she identifies in the revaluation of the action, starting from the fundamental notion of foundational and pre-theoretical 'plurality' of the human condition.

Keywords: plurality, human condition, acting, women philosophy, philosophical lexicon

Una delle novità più rilevanti e significative nel panorama filosofico contemporaneo è stata senza dubbio l'ingresso e il contributo del pensiero femminile e delle sue voci perturbanti, al di là dei loro diversi accenti e delle diverse sensibilità messe in campo.

Lo spessore di personalità come Simone Weil, Edith Stein, Etty Hillesum, Maria Zambrano, Virginia Woolf, Martha Nussbaum, Hannah Arendt riveste enorme significato per la coraggiosa determinazione decostruttiva operata nella cultura, realizzata con stili, contenuti speculativi e metodi esegetici differenti rispetto a quelli maschili. (Boella, 1998; Mortari, 2006) Con le loro riflessioni compaiono nel Novecento temi che il mondo della filosofia aveva via via allontanato dall'esercizio speculativo, purgato, espulso o deliberatamente ignorato finendo, per dirla con le parole della filosofa Adriana Cavarero, con "l'insonorizzarsi" (Cavarero, 2003): diversi sono i percorsi seguiti da ciascuna, ma nelle loro voci accomunate dal realismo, si percepisce la presa di distanza da tutte quelle operazioni speculative che conducono ad una perdita del Mondo: "trovare l'irrinunciabile, è come trovare il centro, quel centro senza il quale la vita scorre disordinata e confusa. La proprietà del centro è quella di attrarre, di raccogliere ciò che tenderebbe a rimanere senza un ordine. La sua consistenza è simile a quella dell'energia,

67

della luce, perché come la luce è l'essenza germinante della vita.”
(Mortari, 2006:16)

Il richiamo a quegli aspetti della vita più contraddittori e concreti che contrassegna la discesa in campo delle voci femminili del Novecento, ha sollecitato un riavvicinamento tra Pensiero e Vita che sembrava essersi definitivamente perduto in ambito filosofico. Il rigore e la sistematicità inseguite dai maggiori filosofi occidentali, la cui speculazione era tesa alla razionalizzazione del Reale, è andata perdendo di senso, in favore dell'idea del Mondo, della legittimità dei molteplici enti del mondo, in definitiva della Complessità del reale.

L'atto di accusa del pensiero femminile nel Novecento è stato rivolto al primato del pensiero, alla dimensione del cogitare su ogni altra dimensione della vita: la Filosofia ha cominciato ad allontanare la Natura, affidandola alle scienze naturali e provocando l'allontanamento dell'essere umano dal suo rapporto vitale con il mondo della vita intorno a lui; la Filosofia ha altresì espropriato l'essere umano dal suo Corpo, investigato dalla medicina e dalla biologia dopo aver sottratto all'uomo le sue Passioni, diventate oggetto della psicologia scientifica, senza considerare infine il destino della sua Anima, ridotta dalla filosofia a tema esoterico e sfuggente da affidare alla sola sensibilità (*pietas*) religiosa. La subordinazione del parlare tra gli esseri umani al pensare in solitudine ha storicamente originato -

come osserva la Cavarero - il convincimento che la parola si avvicini al regime della Verità nella misura in cui riesce a fare a meno della sua componente fonica, cioè quando rinuncia ad essere parola, per essere ridotta ad una mera catena di significati che il pensiero possa così contemplare senza alcuna mediazione, da dia-logo a soli-loquio che l'anima intrattiene con se stessa.

La filosofia ha finito per espellere tutto il pensiero riguardante il mondo della vita, giungendo a disporre di ben pochi argomenti per riflettere sulla condizione umana e saper indicare agli uomini la strada da percorrere. Ad essa è sembrato venir meno persino l'interesse al compito di costituirsi come *bios theoretikos*, intenzionalità originaria, come pensiero sul mondo della vita, dimentica di sé e della sua stessa ragion d'essere, ancora più evidente se si considerano le cosiddette filosofie seconde, cioè quelle che hanno sospeso il rapporto diretto con le cose, per occuparsi esclusivamente del linguaggio.

Certo, si sono date esperienze filosofiche nel Novecento, come ad esempio la Fenomenologia che, ha indubbiamente avuto il merito di aver dato maggiore attenzione alla condizione umana, nella sua globalità e interezza. Basti qui solo ricordare l'invito di Edmund Husserl, il padre della scuola fenomenologica, a "ritornare ai fenomeni" non per come appaiono al Soggetto, ma "ritornare alle cose stesse" in quanto si danno nei fenomeni. E' al concetto husserliano di intenzionalità che si deve infatti la

riscoperta della reciproca inerenza di io e mondo nella filosofia contemporanea e ad un suo rinnovamento.⁴ Poiché l'esistenza umana si muove in un mondo di cose che appaiono, se si riflette in una cornice fenomenologica, è plausibile affermare che proprio ciò che appare debba ricevere la massima attenzione dall'essere umano, avendo come presupposto quello di aderire a ciò che si dà essenzialmente e dunque originariamente: “[il metodo fenomenologico] consiste, infatti, come si è già notato, in un atteggiamento di apertura, ottenuto dopo la sospensione di ogni conoscenza o credenza consolidata per aderire alle cose stesse, cioè alle questioni, ai fatti come si presentano nella loro costituzione essenziale, lasciando che essi parlino il loro linguaggio più vero, senza le incrostazioni delle nostre proiezioni e i fraintendimenti delle nostre apparenze.” (Ales Bello, 1992: 10)

E a partire da tale sfondo che è possibile accomunare lo sforzo delle numerose studiosi a non voler perdere “il mondo” che appare loro e la molteplicità degli enti che lo compongono, e

⁴ Cfr. E. Husserl, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 2001. La sua prima opera fenomenologica. Anche se sarà con *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, pubblicata postuma, nell'*Appendice III* dal titolo *L'origine della geometria*, che Husserl metterà al centro dell'attenzione il mondo della vita (*lebenswelt*) giudicato come quel fondo pre-intellettuale che costituisce lo sfondo del pensiero e delle sue costruzioni di senso e sostenendo di cruciale importanza per la cultura di mantenere sempre vivo il rapporto con esso.

alla comune scelta di distanziarsi da tutte quelle operazioni intellettuali che ne hanno causato la perdita.

Differenti i percorsi scelti da ciascuna pensatrice per oltrepassare i limiti di un pensiero che con esiti tragici ha portato alla svalutazione e perfino alla perdita del mondo della vita: scrive Hannah Arendt “Il pensiero non è tale se non formula domande unitarie, forti: l’essere delle cose, il tempo, l’anima l’evento. Esso tuttavia non sarà mai autosufficiente, recherà sempre l’impronta di un altro orizzonte che lo nutre e gli fornisce il ‘da pensare’ - la trascendenza, la vita, la storia, la politica- senza poterne mai esserne obiettivazione o documento concettuale.” (Bolella, 2000: 128)

Seguendo il nesso inestricabile di pensiero e vita, intendo mostrare la novità e la forza teoretica del concetto di Pluralità che guida la filosofa Hannah Arendt nell’intento di comprendere il senso delle vicende che hanno segnato la sua vita durante il nazismo e quella del mondo in cui è vissuta, attraverso l’analisi critica della tradizione filosofica occidentale.

La notorietà della Arendt è dovuta all’opera di antropologia politica *The Origins of the Totalitarianism - Le origini del Totalitarismo* (Brace&Co. 1951) nella quale viene raccontata la genesi e l’attuazione del Male assoluto nel cuore dell’Europa. Avvalendosi di dati attinti a diverse discipline, l’economia, la politica, la sociologia, la letteratura, la Arendt espone una Storia

intrecciando storie personali e collettive: “i ‘dati’ transitano attraverso l’immaginario e sono strumentalizzati dall’ideologia più mortifera che l’umanità abbia mai conosciuto, poiché arriva al punto di decretare che alcuni esseri umani sono superflui.” (Kristeva, 2005: 127) La studiosa, figlia dei tempi bui della Germania nazista, avverte come inderogabile, necessario, interrogarsi, all’indomani della guerra e della Shoah, sul concetto di Umano e sul significato di Umanesimo. In tale ripensamento oltre a compiere un’attenta ricostruzione storica della genesi e del dispiegarsi del fenomeno totalitario, conduce una severa critica della tradizione umanistica europea che a suo avviso è fallita di fronte ad un evento impensabile come quello che si era appena consumato in Europa: la filosofa intravede un’inquietante e oscura ‘complicità’ tra la filosofica europea e la catastrofe di Auschwitz.

La domanda posta dalla filosofa concerne proprio l’impossibilità di comprendere come sia stato possibile nella patria di Schiller e di Goethe, perpetrare l’annientamento, non soltanto del popolo ebraico, ma dell’essere umano come tale: “ciò che è andato perduto è la continuità del passato così come sembrava tramandarsi di generazione in generazione, sviluppando nel corso del processo la propria coesione interna.” (Atrendt, 1978 [2009]: 307)

A quale lessico si deve attingere, si domanda la studiosa, di quali concetti la tradizione culturale europea può disporre per arrivare a comprendere perché milioni di esseri umani siano diventati superflui? Il concetto di superfluità era in passato collegato già a Marx, alla sua nozione di forza-lavoro (generatrice di ‘plusvalore’) e in Nietzsche al lusso stesso della vita; nella perversione antisemita era stato invece identificato come superfluo un gruppo umano che viene destinato allo sterminio, giudicato sradicabile, non necessario. Non è possibile in questa sede esaminare l’opera *Le origini del Totalitarismo* nella sua interezza e profondità d’analisi, preferendo piuttosto soffermarmi su alcuni suoi nodi sostanziali con l’intento di mettere a fuoco la posizione teorica che la Arendt assume fino in fondo con i problemi aperti dal riconoscimento della fine della tradizione metafisica.

Hannah Arendt attraverso le pagine de *Le origini del totalitarismo* dimostra che con la Shoah è accaduto qualcosa di inedito per cui la filosofia tradizionale, il pensiero con le sue categorie, non può disporre di un lessico adeguato.

Uno degli elementi che contraddistingue la particolarità del fenomeno totalitario, è l’avvento del cosiddetto Male radicale, espressione che un decennio dopo la Arendt chiamerà “banalità del male”: un male radicale che non si è limitato ad abbracciare il principio del “tutto è consentito”, ma ha messo in pratica il

principio del “tutto è possibile”: era infatti inimmaginabile l’orrore degli esperimenti nel campo di concentramento, di uomini deumanizzati, la fabbrica di un’umanità esposta ad una metodica di violenza estrema. Vale la pena soffermarsi sulle parole che la Arendt utilizza per descrivere tutto questo: “I campi di concentramento e di sterminio servono al regime totalitario come laboratori per la verifica della sua pretesa di dominio assoluto sull’uomo. Rispetto a questo, tutti gli altri esperimenti (e tali laboratori sono stati usati per esperimenti d’ogni genere) rivestono un’importanza secondaria, non esclusi quelli compiuti nel campo della medicina, i cui orrori sono stati riferiti per esteso nei processi contro i medici del Terzo Reich.” (Arendt, 1951[1967]: 485)

Nel laboratorio del Male Radicale è come se si fosse fabbricato il Post-Umano, cioè la negazione della condizione umana che rispecchia un crimine ontologico senza precedenti.⁵ La Arendt, lungi dall’appagarsi dal passeggiare da *flaneur* in mezzo alle macerie della Storia, si sente obbligata a confrontarsi con il passato, incessantemente interpellato nella sua intera opera fino a

⁵ Forti precisa che la Arendt aveva affrontato il problema della ‘natura’ del fenomeno totalitario da un punto di vista teorico e non storico in un inedito intitolato *On the Nature of Totalitarianism: Essay in Understanding*, 1952-53, da cui venne tratto il saggio *Ideologia e terrore* e l’articolo *Understanding and Politics*. Cfr. S. Forti, *Vita della mente. Tempo della Polis. Hannah Arendt tra Filosofia e Politica*, FrancoAngeli, Milano 1996.

La vita della mente, sulle sue ‘possibili’ implicazioni con il fenomeno totalitario. La studiosa denuncia il collasso di un intero patrimonio concettuale che non ha retto di fronte al concreto darsi del Totalitarismo.

Non è possibile allinearsi con chi intende dopo un evento di tale portata, un terribile buco nero nella Storia, riallacciarsi alla tradizione per proseguire da dove il cammino è stato interrotto. Non è possibile mettere tra parentesi questo tremendo ‘incidente di percorso’ nella storia dell’Uomo e ricominciare da capo. Di fronte al crimine ontologico diventa fondamentale riflettere in particolare sul passato filosofico, sul quale lei insiste perché convinta che nel rapporto tra ciò che è successo, la catastrofe politica del XX secolo e la tradizione filosofica occidentale, ci sia stata una ‘sinistra’ complicità: le categorie del pensiero tradizionale non sono state in grado di rendere ragione della specificità terrificante del Totalitarismo, che non può essere spiegato né come semplice dittatura, né come dispotismo. (Arendt, 1951[1967]: 631) Arendt non intende sostenere che vi sia un rapporto causale diretto tra filosofia e totalitarismo, per cui il nazismo sia la conseguenza di un percorso che ha tradotto in realtà delle astrazioni e dei concetti filosofici. Tuttavia sebbene il fenomeno totalitario non sia iscritto nel codice genetico della tradizione filosofica occidentale, esso non viene indagato dalla studiosa solo attraverso l’analisi dei suoi aspetti storici e sociali.

C'è qualcosa nella *Great Tradition*, delle dinamiche che sono potenzialmente totalitarie: “nel nazionalsocialismo si è dunque tentato per la prima volta di tradurre in atto quello che fino ad allora era rimasto un sogno, il sogno, appunto, della tradizione metafisica: la pretesa del soggetto di erigersi a fondamento ultimo e a signore unico di tutta la realtà. Tale pretesa, che porta con sé la negazione della pluralità, della differenza e della contingenza, manifesta tutta la sua potenzialità *davvero* nichilistica soltanto nei campi di sterminio.” (Forti, 1996: 98)

Questo elemento consiste nel fatto che la grande tradizione filosofica che viene dai Greci e da Platone ha parlato dell'Uomo, del Soggetto, dell'Individuo, di un concetto universale di umanità, senza mai evidenziare la caratteristica fondamentale della condizione umana, la Pluralità. Le antropologie filosofiche, da Platone ad Hegel, all'Idealismo, hanno fatto dipendere l'immagine dell'uomo da una gerarchia nella quale al pensiero diversamente declinato (teoria, coscienza, conoscenza, contemplazione) si è attribuito il grado più elevato. Hannah Arendt è invece alla ricerca di una differente definizione dell'identità umana che lei individua nella rivalutazione dell'agire a partire dalla fondamentale considerazione che “Non l'Uomo, ma gli uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra.” (Arendt, 1978 [2009]: 99)

La caratteristica della condizione umana è che siamo una pluralità di esseri unici. L'uomo è un animale politico, socievole, ma anche l'animale che ha il *logos*, dunque sempre definito entro categorie universalizzanti, fittizie, troppo ampie, che in un certo senso fanno da schermo alla pluralità delle differenze. Il lungo lavoro speculativo della filosofia nel dimenticare o non tematizzare la pluralità degli uomini, ha agevolato nell'epoca della Grande Catastrofe la cancellazione *de facto* della pluralità umana e la fabbricazione di veri automi umani: si comincia con “la fabbricazione di uomini senz'anima che non possono più essere compresi psicologicamente, poiché la psiche è distrutta prima che lo sia fisicamente il corpo: [...] questo processo culmina naturalmente nei laboratori dove si sperimenta la trasformazione della natura umana [...] al di fuori della vita e della morte, inutili sul piano economico, e persino dannosi, un altro pianeta dove masse umane segregate [...] sono trattate come se non esistessero [...]” (Arendt, 1951[1967]: 603-622) fino all'oblio organizzato con la cancellazione delle tracce dei deportati sostenendo che le vittime non sono mai esistite. Nei documentari sulla liberazione dai campi di concentramento, quando si guardano quegli uomini scheletrici o i mucchi di cadaveri, l'elemento della distinzione si perde. Sono mucchi di cose, esseri umani che i nazisti chiamavano pezzi: è a partire da questo spettacolo terrifico di esseri umani privati da una visione

scientifica e tecnicistica del proprio spazio, con il divieto di muoversi e di comunicare col resto del mondo, privati dello spazio vivo della libertà, che Hannah Arendt comincia a riflettere sul concetto di essenza umana, di mondo e di pluralità. In una lettera che lei invia al suo grande amico Karl Jaspers il 4 marzo del 1951, il suo secondo maestro, dopo Heidegger, con cui aveva avuto una relazione e da cui si era allontanata per le sue simpatie naziste, scrive: “Che cosa sia oggi il male radicale, io veramente non lo so, ma mi sembra che abbia a che fare con i seguenti fenomeni: la riduzione di uomini in quanto uomini ad esseri assolutamente superflui. Il che significa non già affermare la loro superfluità, nel considerarli mezzi da utilizzare, ciò che lascerebbe intatta la loro natura umana e offenderebbe soltanto il loro destino di uomini; bensì rendere superflua la loro stessa qualità di uomini. [...] Ebbene ho il sospetto che in questo pasticcio la filosofia non sia innocente e monda da ogni macchia. Naturalmente non nel senso che Hitler abbia qualcosa a che fare con Platone. Direi piuttosto nel senso che questa filosofia occidentale non ha mai avuto un concetto puro della realtà politica e non poteva averne uno poiché essa ha parlato dell’Uomo costretta dalla necessità e ha parlato della pluralità solo incidentalmente.” (Arendt, Jaspers, 1989: 104-105) Il punto di vista della Arendt è chiaro: “mi sono apertamente schierata tra coloro che da qualche tempo a questa parte hanno tentato di

smantellare la metafisica (con la filosofia e tutte le sue categorie) così come le abbiamo conosciute dal loro esordio in Grecia sino ai giorni nostri.” (Arendt, 1978 [2009]: 306)

La studiosa non sostiene, come molti hanno scritto, esserci un legame diretto fra Platone e Hitler, che Platone ne *La Repubblica* ha già una visione totalitaria della politica⁶ e che il nazismo e la sua eugenetica siano ispirati da Platone. Tuttavia è possibile individuare un legame, una complicità, un ‘pasticcio’ tra la tradizione filosofica greca e il Male Radicale, che consiste nel fatto che non c’è stata una trattazione, corretta della condizione umana da parte della Filosofia che non ha saputo riflettere sulla pluralità umana e che la realtà di essere unici e plurali è la sostanza della condizione umana.⁷ Non è possibile ripensare ad un nuovo umanesimo e, quello a cui ancora di più la Arendt è interessata, ad una nuova idea di politica, se non a partire dalla constatazione di questa condizione umana, che invece nei campi di sterminio è stata cancellata, trasformata, rielaborata in una nuova forma dell’umano, vuoti automi senza coscienza di sé.

Platone inaugura una Tradizione che ignora la pluralità e continua a parlare per grandi astrazioni, come appunto l’Uomo,

⁶ Per una dettagliata ricostruzione del complesso dibattito seguito alla ricezione delle opere arendtiane a partire dagli anni ’50 si veda S. Forti, 1996: 11-41; cfr. J. Kristeva, 1999: 174-185.

⁷ Sul diverso modo d’intendere il concetto di pluralità tra America ed Europa in cui Hannah Arendt si è imbattuta si veda A. Grunenber, 2009: 362-363.

l'Individuo, il Soggetto: “nulla forse è più sorprendente, in questo nostro mondo, della varietà pressoché infinita delle sue apparenze, del puro valore spettacolare delle sue vedute, dei suoni, degli odori, qualcosa di pressoché dimenticato negli scritti dei pensatori e dei filosofi.” (Arendt, 1978 [2009]: 100) Come Dal Lago ha ben individuato, il pensiero della Arendt può essere compreso in quanto variazione sulla tema costitutivo della pluralità (Mimesis, 1993) che è fondativa, pre-teoretica della condizione esistenziale umana come lei dichiara nelle pagine iniziali de *La vita della mente*: “Non l'Uomo, ma uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra.” (Arendt, 1978 [2009]: 99)

Cosa si cela dietro la volontà d'ignorare la pluralità? Perché la tradizione metafisica l'ha ritenuta superflua? La Arendt suggerisce che l'atto di nascita della filosofia è inscritto nell'impossibilità del pensiero di accettare la maledizione del finito, di rifiutare lo scandalo della contingenza e della molteplicità. Il desiderio di durare per l'eternità, di rimuovere la morte vengono immessi da Parmenide e poi consegnati alla tradizione metafisica. Scrive la Arendt in proposito: “La sua capacità di ritrarsi si perverte allora in un potere di annientamento, il nulla diventa un sostituto globale della realtà, poiché il nulla apporta sollievo. Sollievo, beninteso, senza realtà;

è meramente psicologico, un sedativo per l'ansia e la paura.”
(Arendt, 1978 [2009]: 249)

Se si accettasse il pre-requisito della pluralità si dovrebbe infatti capovolgere il mito della deducibilità degli altri soggetti da colui che pensa, che condurrebbe ad un secondo postulato possibile, ovvero all'illegittima pretesa di poter costruire un mondo irrealistico, quello contemplato nella mente del filosofo, onirico, pur razionalmente fondato: la *hybris* del Soggetto che guarda il mondo della pluralità come ad una sua proiezione, in definitiva manipolabile, un mondo mutevole e dunque svalutato e disprezzato in favore della contemplazione delle verità eterne ed immutabili, passibile di essere lasciato o da distruggere “dopo la recita del dramma del progresso, della trascendenza e della salvezza ultramondana.” (Dal Lago, 1993: 9)

C'è un grande sistema discorsivo che a partire da Platone inquadra il problema dell'Essere, del Non-Essere, dell'Uno, dei Molti, e in definitiva, che cos'è l'Uomo disponendolo per categorie generali rispetto alle quali la pluralità umana risulta disturbante: " Il filosofo, nella sua ansia di immortalità, esiste al singolare; nella misura in cui si occupa dell'uomo, si occupa dell'Uomo al singolare, mentre l'uomo politico si occupa degli uomini al plurale." (Forti, 1996: 126)

Il fatto dell'unicità, del darsi delle differenze è di per sé disturbante rispetto a qualsiasi teoria universalistica. E' in questo

punto che la grande tradizione umanistica comincia a commettere un grave errore, quello di ignorare la pluralità umana, superflua, rispetto al suo teorizzare. Scrive la Arendt: “Questo mettere tra parentesi la realtà, sbarazzandosene col trattarla come se non fosse altro che una semplice ‘impressione’ è rimasta una delle tentazioni più forti dei ‘pensatori di professione’.” (Arendt, 1978 [2009]: 248)

La tesi fondamentale della studiosa è che l’atroce produzione storica del post-umano realizzatasi nei campi di sterminio è facilitata, anche se non causata, dal supporto dell’autorevole tradizione filosofica che definisce l’umano in modo improprio, universalistico, dunque pericoloso, perché strutturalmente già predisposto all’eliminazione materiale, oltre che speculativa, della pluralità umana. L’interrogativo che ne nasce è quello circa le conseguenze sulla modernità del totalitarismo; esso infatti secondo la studiosa ha segnato il compimento di una rottura irreversibile con la tradizione, una rottura che doveva rovesciare la comprensione che l’Occidente aveva di sé, poiché “dagli eventi accaduti, gli esseri umani sono usciti come abbandonati, posti di fronte a un mondo che loro stessi avevano distrutto.” (Grunenberg, 2009: 331)

Com’è potuto succedere che nella culla dell’umanesimo europeo si sia realizzata una catastrofe di tali proporzioni? L’attacco nazista all’umano è stato di una gravità tale che,

secondo lei, l'epoca in cui vive deve avvertire l'urgenza di ripensare la condizione umana.

Il suo libro meritatamente più celebre, *The Human Condition*, viene pubblicato nel 1958 col titolo italiano *Vita Activa*, che ha per sottotitolo *La condizione umana*, a dimostrazione di quanto importante fosse per lei tale concetto.

Rispetto ad altri filosofi che riflettono sulla condizione umana a partire dalla sua finitezza, e dunque dalla mortalità, la Arendt ribalta il discorso privilegiando la categoria di Natalità che contraddistingue gli uomini in quanto tali: nessuno nell'età moderna aveva riflettuto come lei ha fatto attraverso il pensiero di Agostino, sulla nascita, come possibile eterno nuovo inizio di ogni storia individuale.

La natalità diventa la scena per osservare la contingenza umana.⁸ Leggiamo: “Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione. [...] il fatto che l'uomo sia capace d'azione

⁸ Sul tema della natalità cfr. F. Collin, *Du privé au public*, in “Les Cahiers du Grif”, 1985. 33. (47-67); tra i contributi italiani A. Cavarero, *Dire la nascita*, in Aa. Vv., *Diotima. Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano 1990; P.P. Portinaro, *L'azione, lo spettatore e il giudizio. Una lettura dell'opus postumum di Hannah Arendt*, in “Teoria politica”, V (1), 1989; E. Young-Bruehl, *Hannah Arendt 1906-1975. Per amore del mondo*, Torino: Bollati Boringhieri. 1999; R. Rossolini, *Nascere ed apparire. Le categorie del pensiero politico di Hannah Arendt e la filosofia della differenza sessuale*, in DWF, XVIII (2-3), 1993.

significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità.”. (Arendt, 1958 [1994]: 129)

L'ossatura della tradizione metafisica europea poggia sulla categoria della mortalità, del morire, sulla figura del morente. Ecco perché la Arendt sceglie di non farsi chiamare filosofa, poichè non vuole essere complice di una tradizione umanistica che non ha saputo opporsi alla catastrofe, preferendo piuttosto di essere chiamata pensatrice politica. (Arendt, 2006) A lei non interessa la politica come modellistica dei vari sistemi di potere, quanto piuttosto guarda alla politica intesa come spazio condiviso d'interazione in cui si mostra, si rende concreta, agisce la pluralità delle nostre unicità. La sua definizione di politica corrisponde alle politiche di partecipazione attiva, quanto di più lontano dal totalitarismo, dall'uniformarsi, dall'obbedire.

In quale modo la Arendt collega la sua idea di politica con la categoria di natalità? Poiché la natalità rappresenta lo scenario di un inizio: il nuovo nato si mostra come un nuovo inizio. E si mostra anche nella sua unicità. Nella natalità questi due aspetti si danno insieme: “Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione. [Initium] ergo ut esset, creatus est homo, ante quem

nullus fuit (“perché ci fosse un inizio fu creato l’uomo, prima del quale non esisteva nessuno”, dice Agostino nella sua filosofia politica). Questo inizio non è come l’inizio del mondo, non è l’inizio di qualcosa ma di qualcuno, che è a sua volta un iniziatore. Con la creazione dell’uomo, il principio del cominciamento entrò nel mondo stesso, e questo, naturalmente, è solo un altro modo di dire che il principio della libertà fu creato quando fu creato l’uomo, ma non prima.” (Arendt, 1958 [1994]: 129).

La Arendt oltrepassa la riflessione greca che non ha saputo pensare la natalità e la forza dirompente dell’inizio, per ricorrere alla tradizione cristiana, ad Agostino da Ippona⁹ del quale la studiosa si era già occupata in giovinezza. (Arendt, (1929) [2004]) La creazione del genere umano è la creazione di un inizio, la creazione del mondo umano, di esseri singoli che si danno nella loro pluralità e unicità. L’azione libera viene presentata dalla Arendt come risposta esistenziale al dato di fatto della nascita. “E’ in altre parole la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l’azione di cui essi sono capaci in virtù dell’essere nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane

⁹R. Bodei, *Hannah Arendt interprete di Agostino*, in R. Esposito (a cura di) *La pluralità irrepresentabile*, L. Boella), *Il concetto di ‘Amore’ in Agostino*, , postfazione a H. Arendt, *Il concetto di ‘Amore’ in Agostino*, SE edizioni, 2004; L. Alici, *Agostino nella filosofia del Novecento: Esistenza e Libertà*, Città Nuova, Roma 2000; A. Papa, *Nati per incominciare. Vita e Politica in Hannah Arendt*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. E' questa fede e speranza nel mondo, che trova forse la sua più gloriosa e efficace espressione nelle poche parole con cui il vangelo annunciò la lieta novella dell'avvento: "un bambino è nato fra noi. (Arendt, 1958 [1994]: 182).

Nella tradizione cristiana si richiama alla buona novella che comunica "un bambino è nato fra di noi. E' l'annuncio dell'Inizio. Ma non solo l'inizio di un bambino speciale, Gesù di Nazareth, ma il fatto che ogni bambino rappresenta sempre un inizio. Prosegue la Arendt: "Il corso della vita umana diretto verso la morte, condurrebbe inevitabilmente ogni essere umano alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente all'azione politica. Una facoltà che ci ricorda che gli uomini non sono nati per morire ma per incominciare." (Arendt, 1958 [1994]: 182) E' questo il modo di Arendt di accostarsi alla libertà e all'azione, giudicando inaccettabili le risposte che a tale problema sono state offerte dal pensiero metafisico che si è dimostrato incapace di pensare in modo radicale la libertà come spontaneità e novità sulla scena del mondo umano. Osservando la natura umana da questa prospettiva, quella che lei propone, si comprende che ciò che caratterizza la condizione umana è una pluralità e un'unicità tuttavia contrassegnate da una continua

capacità e iniziativa e di riproposta di una spontaneità, che resiste a qualsiasi macchina di uniformazione, a qualsiasi tentativo di trasformare gli umani in automi obbedienti e togliendo loro quanto che è grande dell'umano, cioè una fragilità capace nonostante tutto di esporsi e di ricominciare.

Riferimenti bibliografici

- Ales Bello, Angela (1992). *Fenomenologia dell'essere umano: lineamenti di una filosofia femminile*. Roma: Città Nuova.
- Alici, Luigi (2000). *Agostino nella filosofia del Novecento: Esistenza e Libertà*. Roma: Città Nuova.
- Arendt, Hannah (1993). *La lingua materna*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Arendt, Hannah (1929) [2004]. *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Berlin: Springer Verlag. Trad. it. (a cura di L. Boella), *Il concetto di 'Amore' in Agostino*. Milano: SE edizioni.
- Arendt, Hannah (1951) [1967]. *The Origins of the Totalitarianism*, New York: Harcourt. Brace & Co. Trad. it. *Le origini del totalitarismo*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Arendt, Hannah (1958) [1994]. *The human condition*. Chicago University Press. Trad. it. *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.
- Arendt, Hannah (1978) [2009]. *The Life of the Mind*, New York-London: Harcourt Brace Jovanovich. Trad. it. (a cura di A. Dal Lago), *La vita della mente*. Bologna: Il Mulino.

- Arendt, Hannah (2006). *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Arendt, Hannah, Jaspers, Karl (1985) [1989]. *Briefswechsel 1926-1969*, Munchen: Piper. Trad. it. *Carteggio*. Milano: Feltrinelli.
- Bodei, Remo (1989). *Hannah Arendt interprete di Agostino*. In Roberto Esposito (a cura di) *La pluralità irrepresentabile* (pp. 113-22). Urbino: Quattro Venti.
- Boella, Laura (1998). *Cuori pensanti*. Mantova: Tre Lune.
- Boella, Laura (2000). "Hannah Arendt. *Amor mundi*". In Luigi Alici (a cura di), *Agostino nella filosofia del Novecento: esistenza e libertà*. Roma: Città Nuova.
- Boella, Laura (2004). *Il concetto di 'Amore' in Agostino*. Postfazione a H. Arendt, *Il concetto di 'Amore' in Agostino*. Milano: SE edizioni.
- Cavarero, Adriana (1990). *Dire la nascita*: In Aa. Vv., *Diotima. Mettere al mondo il mondo*. Milano: La Tartaruga.
- Cavarero, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Collin, Françoise (1985). Du privé au public, in *Les Cahiers du Grif*, 33.
- Dal Lago, Alessandro (1993). *Introduzine*. H. Arendt, *La lingua materna*. Milano: Mimesis.

- Forti, Simona (1996). *Vita della mente. Tempo della Polis. Hannah Arendt tra Filosofia e Politica*. Milano: FrancoAngeli.
- Galli, Carlo (a cura di) (2011). *I grandi testi del pensiero politico*. Bologna: Il Mulino.
- Grunenberg, Antonia (2006) [2009]. *Hannah Arendt und Martin Heidegger. Geschichte einer Liebe*. Munchen: Piper Verlag GmbH. Trad. it. *Hannah Arendt e Martin Heidegger. Storia di un amore*. Milano: Longanesi.
- Husserl, Edmund (1900) [2001]. *Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik*, Halle a. d.S: Max Niemeyer. Trad. it. *Ricerche logiche*. Milano: Il Saggiatore.
- Kristeva, Julia (1999) [2005]. *Hannah Arendt, ou l'action comme naissance et comme étrangeté. Le génie féminin*. Trad. it. *Hannah Arendt. La vita, le parole*. Roma: Donzelli.
- Mortari, Luigina (2006). *Un metodo a-metodico: la pratica della ricerca in Maria Zambrano*. Napoli: Liguori Editore.
- Papa, Alessandra (2011). *Nati per incominciare. Vita e Politica in Hannah Arendt*. Milano: Vita e Pensiero.
- Portinaro, PierPaolo (1989). L'azione, lo spettatore e il giudizio. Una lettura dell'opus postumum di Hannah Arendt. *Teoria politica*, V (1).

Rossolini, Roberta (1993). Nascere ed apparire. Le categorie del pensiero politico di Hannah Arendt e la filosofia della differenza sessuale, in *DWF*, XVIII (2-3).

Young-Bruehl, Elisabeth (1982) [1990]. *Hannah Arendt: For love of the world*, Yale University Press. Tr. It. *Hannah Arendt 1906-1975. Per amore del mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Algunos artículos costumbristas de Emilia Serrano en la prensa ilustrada. Estereotipos femeninos y normas de conducta en el siglo XIX

Teresa Fernández Ulloa

California State University, Bakersfield

Resumen: en este trabajo se presenta un análisis de algunos artículos costumbristas escritos por Emilia Serrano en la segunda mitad del siglo XIX y publicados en revistas ilustradas de la época: *El mundo pintoresco* y *El periódico para todos*. Se trata de una autora a caballo entre la visión tradicionalista imperante y el progresismo krausista, que con sentido del humor intercala sus opiniones sobre la emancipación de la mujer y su derecho a la educación entre críticas teatrales y consejos sobre moda.

Palabras clave: mujer, prensa, costumbrismo, progresismo

Abstract: In this paper we will analyze several *costumbrista* articles written by Emilia Serrano during the second half of the 19th century, published in illustrated magazines (*El mundo pintoresco* y *El periódico para todos*). This author shows some ideas located between the traditionalism and the Krausist progressivism; she discusses with humor about women liberation from some old customs, and their right to education, while she gives theatrical critics and fashion advise.

Key words: women, press, *costumbrismo*, progressivism

1. **Introducción. Emilia Serrano**¹⁰

Emilia Serrano nació en Granada el 3 de enero de 1833 o 1834, en el seno de una familia de la alta burguesía urbana. Era hija de un notario monárquico, antiguo militar, amigo, como su hija, de la reina Isabel II. Emilia perteneció a la alta burguesía urbana y fue educada en París, donde conoció a Dumas hijo, Martínez de la Rosa y Lamartine. Contó también con la amistad de personalidades políticas como O'Donnell y Prim.

Se casó siendo una adolescente con un aristócrata inglés, el Barón de Wilson, y tras enviudar a los dos años de su matrimonio y perder a su única hija también en los dos años siguientes, se convirtió en intrépida viajera. Muchos años después, en 1874, se casaría de nuevo, esta vez con el médico Antonio García Tornel, del que también enviudó sin descendencia).

¹⁰ Puede verse un perfil biográfico más completo en M. Soler Gallo y T. Fernández Ulloa: “Entre nieblas románticas: perfil bio-biográfico de la granadina Emilia Serrano, baronesa de Wilson”. En Antonio A. Gómez Yebra (coord.). *Estudios sobre el Patrimonio Literario Andaluz* (VIII) , en prensa. Véase también T. Fernández Ulloa y L. Altieri: “The feminine universe in El mártir de Izancanac, by Emilia Serrano”. En T. Fernández Ulloa (ed.), *Otherness in Hispanic Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 28-47. L. Altieri, M. Soler Gallo y T. Fernández Ulloa: “Magisterio de costumbres: consejos para las mujeres en tres novelas de Emilia Serrano, baronesa de Wilson”. En T. Fernández Ulloa, T. y J. Schmidt Morazzani, J. (eds.), *Images of Women in Hispanic Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 23-48.

Viajó por Europa y la América española. De hecho, durante varias décadas recorrió países como Brasil, Uruguay, Argentina, Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia, México, Venezuela, Chile, Panamá, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Canadá o Estados Unidos.

Fue redactora del *Eco Hispano-Americano*, interesada siempre por los temas americanos, un periódico dirigido por don Ramón La Sagra. Cofundó, junto al barón de Guilmaud, la *Revista del Nuevo Mundo*, que ella dirigió, y en la cual se difundía la idea de la unificación de todos los países hispanoamericanos.

Tiene relatos de viajes, como el *Manual o sea Guía de los viajeros en Francia y Bélgica* (1860), el *Manual o sea Guía de los viajeros en Inglaterra, Escocia e Irlanda... para uso de los americanos* (1860), *Una página en América. Apuntes de Guayaquil a Quito* (1880), *De Barcelona a México* (1891), y las dos obras americanistas, *América y sus mujeres* del año 1890 y *Americanos célebres* del año 1888. Estas obras se diferencian de los libros de viajes escritos en el siglo XIX, en cuanto no se trata de estudios sobre las ciencias naturales, sino de unos escritos que procuran informar sobre la actualidad suramericana y dar a conocer en Europa un sinnúmero de autores interesantes, artistas y políticos. Sus libros de viajes tienen una orientación literaria y cultural que no poseen las de la mayoría de escritores de la época,

entrelazando, como hemos dicho, sentimientos y emociones personales.

Dedicará estudios a dibujar los perfiles históricos y biográficos de mujeres escritoras, artistas, filántropas periodistas, como se puede notar en las obras *América y sus mujeres* (1890) y *Bocetos biográficos. Mujeres ilustres de América* (1899).

Por último, destacan varias obras en las que la baronesa de Wilson se ocupa del papel de las mujeres en el mundo, por ejemplo, *Las perlas del corazón. Deberes y aspiraciones de la mujer en su vida íntima y social* (1875), y el ensayo educativo femenino *Almacén de las señoritas* (1860), colección de consejos, moralejas y lecciones de todo tipo (desde los temas históricos hasta las tareas domésticas), que fue uno de sus mayores éxitos de ventas.

2. Colaboraciones en prensa

Según señala R. Charques (2008: 106), quien se ocupa de los escritos de corte americanista de Serrano en *La ilustración artística*, son muchas sus colaboraciones en prensa:

Colabora en la revista *La Guirnalda*, de Madrid, y en *La Ilustración Artística*, de Barcelona. Otras revistas en las que aparece su firma son *El Eco Ferrolano*, *El Último Figurín*, *El Correo de la Moda*, *Las Hijas del Sol*, *La Primera Edad*, *El Gato Negro* y *Álbum Salón*. Además de colaborar en diferentes publicaciones periódicas, es directora del

Semanario del Pacífico (1876) de Lima. En México, Emilia Serrano funda y redacta *El Continente Americano*. Asimismo, dirige, en la capital de España, *La Caprichosa* y *La Nueva Caprichosa*. Es la fundadora de *La Revista del Nuevo Mundo*, en París, que se publica en los dos lados del Atlántico y en la que colaboran conocidos escritores como Alejandro Dumas y Alfonso Lamartine.

También como colaboradora puede verse su nombre en *El mundo pintoresco* (1859), *La época* (1860), *La moda elegante* (1870), *La América* (1871), *El recreo de las familias* (1872), *El periódico para todos* (1873-1875), *La correspondencia de España* (1874), *Revista de Andalucía* (1874), *Guía del peluquero* (1876), *Flores y perlas* (1884), *Álbum salón* (1897-1903), *La ilustración artística*¹¹ (1895), *Hojas selectas* (1904), *La publicidad* (1905), *La Alhambra* (1911), *España y América* (1916), *La Ilustración Española y Americana* (1869)...

Fuera de España puede añadirse *El monitor republicano* (México), *El diario de la Marina* (La Habana), *El Mercurio* (Valparaíso y Santiago de Chile), *El diario de Centro-América* (Guatemala), *Kosmos* y *Diario español* (Buenos Aires)¹².

Marie Linda Ortega se ocupa de las publicaciones periódicas de Serrano en su artículo (2006: 108-112), e indica que *La caprichosa* fue redactada en su mayor parte por la baronesa, que solo tenía unos 20 años por aquel entonces, y que también

¹¹ Véase el artículo de Rocío Charques Gámez (2008).

¹² Véase “Baronesa Wilson” en <http://gansoypulpo.com/dir-aut/baronesa-de-wilson/>

llevaba todos los aspectos de la dirección de la misma. El periódico promociona sus obras y las de otras mujeres escritoras, publicando artículos y anunciando sus obras. Según Ortega, hay una necesidad de disponer de los medios de comunicación para crear un movimiento de opinión pública y penetrar en los hogares. Como diría la baronesa en *Las perlas del corazón*: “Contra esta abyección [“las mujeres que se consideran como cosas”] no hay más remedio que la educación de la mujer; para que la educación sea un hecho es necesario que la prensa hable, y que donde quiera que haya un oído benévolo se oiga la voz de la ilustración de la mujer¹³”.

3. El costumbrismo en sus artículos

El costumbrismo solía centrarse en tipos populares y en hábitos comunes a una profesión, pero también se ocupaba de describir costumbres, vestidos y fiestas, como hace Emilia Serrano en los ejemplos que daremos.

Nace la denominación de cuadro de costumbres en Inglaterra (*essay/sketch of manners*), con los periódicos *The Tatler* y *The Spectator*, dirigidos por Richard Steele y Joseph Addison. También en Francia se publica *Paris, ou Le Livre des*

¹³ Barcelona/Buenos Aires: Maucci Hermanos. Octava edición, p. 50. (Cita de M. L. Ortega, 2006: 111).

cent-et-un (1831-1834), obra sobre París y sus costumbres. Tras ella vendrá la inglesa *Heads of the People or Portraits of the English* (1838-1840).

Según Peñas Ruiz (2012: 92), “en este contexto de emergencia y consolidación de una red europea de producción y consumo de artículos y cuadros costumbristas, tipos, escenas y fisiologías, que se produce casi de manera simultánea en distintos puntos de Europa” está *Los españoles pintados por sí mismos*, la colección panorámica española por antonomasia, impulsada entre 1843 y 1844 por el editor valenciano Ignacio Boix.

Se había desarrollado ya en el Romanticismo, sobre todo como medio de registrar unas profesiones y costumbres que parecía iban a desaparecer con la revolución industrial; pero también va a servir durante el Realismo para describir las costumbres de la nueva clase social, la burguesía. Es en España fruto de la crisis de nacionalidad “después de una invasión extranjera y la primera guerra civil” (Aert, 2006: 4); cuando los escritores “querían buscar la identidad española por medio de la literatura. (...) no solamente usaban medios tradicionales, sino también medios de escribir progresistas, como el periodismo¹⁴”.

¹⁴ Como señalan otros autores, nuestra literatura contaba además con precedentes como *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, la novela picaresca y cortesana, el entremés, *La Celestina* de Fernando de Rojas...

Se describe la sociedad del XIX y también “tipos” que ya han desaparecido, o están a punto de hacerlo, como “el ama del cura” o “el aguador”. Esta descripción de tipos, ya presente en el Romanticismo, se amplía ahora para dar un retrato de clase social. Cada autor, evidentemente, presentará un estilo personal, y no se trata, en Emilia Serrano, del costumbrismo al estilo de Larra, Mesonero Romanos o Estébanez Calderón, y es que, de hecho, el costumbrismo fue variado, de ahí que, como muchos autores han mencionado, no sea fácil definir un género literario que adopta múltiples formas y contenidos. Hay ensayos filosóficos, cuadros de costumbres cercanos al cuento por su peripecia narrativa, y otros cercanos al artículo o la crítica teatral, como en el caso de los de Emilia Serrano¹⁵.

Larra apreciaba las dificultades del género, y describe las cualidades necesarias¹⁶:

Por lo que del género hemos apuntado en general, puédesse deducir cuán difícil sea acertar en un ramo de literatura en que es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia (...) Pero la principal dificultad que para hacer efecto le encontramos es la precisión en que decir las cosas claramente y sin rebozo nos pone el adelanto

Hay autores, como Montgomery, que citan el año 1750 como punto de partida del costumbrismo español, y otros apuntan a 1820, marcando 1828 el inicio de un costumbrismo “inequívoco” (Rubio Cremades, 2008).

¹⁵ Para una definición y cronología del costumbrismo, véase Rubio Cremades (2008).

¹⁶ Para las citas de la época, mantenemos en general la acentuación y ortografía que presentan, añadiendo solo acentos que falten.

social y la mayor amplitud que en todas las partes logra la prensa¹⁷.

Larra indica que el escritor costumbrista debe poseer “desde un agudo instinto de observación y sutileza hasta un profundo conocimiento de la sociedad”. (Rubio Cremades, 2008), y nos parece que estas eran cualidades que poseía la baronesa, que tanto había viajado y observado por doquier; había visto, sobre todo en sus viajes por América, tipos diferentes, pero se centra en España en la clase alta en la que se movía. De sutiles pueden calificarse algunas de sus críticas al trato que se hacía a la mujer en la época, entrelazadas con anécdotas y críticas teatrales, como veremos.

Aquí nos ocuparemos de algunos artículos de la baronesa en dos publicaciones¹⁸: *El mundo pintoresco* y *El periódico para todos*. Son unos textos en los que aparecen las mujeres y los salones y teatros de la época, y a través de los que se transmiten los estereotipos femeninos propios de la época¹⁹, ofreciendo apuntes de belleza, normas de conducta, figurines de moda,

¹⁷ Carlos Seco (ed.), *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*. Edición y estudio preliminar, Madrid, BAE, 1960, vol. II, p. 243. (Cita de Rubio Cremades).

¹⁸ Gracias a Lara Altieri, investigadora también de obras de la baronesa, por proporcionar varios de los artículos de Serrano que aquí se analizan.

¹⁹ Quisiera recordar aquí que, dentro de las publicaciones costumbristas de la época, y siguiendo el modelo establecido en el Romanticismo por *Los españoles pintados por sí mismos*, solo *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (donde las mujeres no solo son protagonistas sino también autoras) está lejos de la misoginia imperante. Para estas y otras publicaciones del estilo, véase Rubio Cremades (2000).

relatos por entregas y ecos de la sociedad²⁰. Serrano menciona autores teatrales, obras, pero también vestidos, peinados... Incluye anécdotas teatralizadas, reales o inventadas, y aprovecha para abogar por la independencia e instrucción de la mujer, renegando de algunas costumbres propias de la época.

3.1. El mundo pintoresco

El mundo pintoresco se publicó de 1858 a 1860.

Subtitulado “periódico semanal: literatura, ciencias, artes, biografías, música, teatros, modas y toros”, es una revista ilustrada que comienza a publicarse el 11 de abril de 1858, dirigida y editada por Juan José Martínez, de cuya imprenta y litografía salía todos los domingos en números de ocho páginas, acompañada, generalmente, de un suplemento de otras cuatro páginas con información de actualidad sobre los salones y teatros, un boletín de noticias y anuncios comerciales, así como de una litografía.

Además de las materias que señala bajo su título, publica también artículos históricos y de costumbres, además de otros de viajes, geografía y naturaleza, bibliográficos y de adelantos técnicos, acompañados de grabados de paisajes, vistas de ciudades, monumentos, retratos de personalidades, tipos y estampas costumbristas tanto españolas como americanas, filipinas y europeas, y algún plano. Destacan sus grabados sobre Madrid. Otros proceden principalmente de revistas francesas y alemanas. También inserta artículos de creación literaria, especialmente narraciones y composiciones poéticas.

Un buen número de los literatos españoles del momento firman sus textos, entre los que se encuentran Francisco Pi y Margall y Ramón Rodríguez Correa (1835-894). Su colección la forman tres volúmenes, con un índice de materias y de láminas cada uno. Publica su último número el 30 de diciembre de 1860, siendo absorbida por El mundo militar (1859-1965), una revista también ilustrada de carácter

²⁰ Esto era lo normal en la mayoría de publicaciones dedicadas a la mujer, como señala Cantizano Márquez (2004: 289).

misceláneo o enciclopédico en donde abundan los temas sobre la milicia. (Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España).

Nace en pleno florecimiento de la prensa ilustrada, como indican Amores García et al.,

La nueva publicación se hace eco de la revista homónima de Francia y del éxito del *Semanario Pintoresco Español* de Mesonero Romanos, que a su vez toma como modelos publicaciones de la prensa inglesa y francesa, como *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque*, respectivamente. Dentro de este contexto, *El Mundo Pintoresco* iba a suponer poco más que un apunte en el ya extenso listado de publicaciones españolas de esa época, que compaginan textos e imágenes para una lectura amena y que servían además como canal de divulgación cultural para las masas. (2016: 140)

La ambición de su propietario y director “se refleja ante todo en el título acuñado al combinar las emblemáticas palabras ‘mundo’ y ‘pintoresco’. La primera comprende el concepto de ‘enciclopedia popular’ que abarca ‘una miscelánea de temas culturales’, de ‘gusto romántico’, embellecida con grabados (...); la segunda obedece a ese ‘carácter informativo universal en una evidente intención de globalizar’²¹” (...). (p. 140).

²¹ “Cecilio Alonso ya ha señalado esa ‘larga fase de adaptación (1849-1869)’ en que sobrevive ‘el gusto por lo pintoresco estático que lastra en cierto modo las nuevas exigencias de la actualidad’ (1996: 18). Y en otro de sus ensayos ha realizado una aproximación diacrónica a las secciones de actualidad en las publicaciones literarias e ilustradas entre 1845 y 1868, insistiendo en una visión evolutiva de los tres modelos conceptuales de este tipo de revistas— ‘pintorescas’, ‘universales’ e ‘ilustraciones’— y destacando en el último modelo una predilección por los temas actuales y un tratamiento más realista de los mismos (Alonso Alonso 2010 y 2013). De hecho (...), ya en sus primeros meses de edición *El Mundo Pintoresco* sufre una rápida evolución

Los primeros seis números dependen más de las publicaciones extranjeras; es un enfoque más romántico, con biografías, retratos, teatros, modas... A partir del 7 aspira a ser reproducción de las alteraciones de la esfera intelectual, sobre todo de España. Hay varios cambios, según los directores y las situaciones históricas, y nos interesa ver cómo también Emilia Serrano se hace eco de esto. En sus publicaciones en esta revista, 6 entre el 59 y el 60, según recogen M. Amores García et al., tiene tres situadas antes del conflicto de la guerra de África (diciembre de 1859-marzo 1860), evento que se plasma en las hojas de esta revista y hará que se acerque más a las ilustraciones.

En un artículo de junio del 59, hace un elogio, enlazando con el tópico de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”, de la catedral de Brou: “Yó, viajera errante, admiro el último recuerdo de la edad-media. Dormid, imágenes de la pasada gloria,

con la que empieza a desprenderse de su primer modelo —el ‘pintoresco’— para dirigirse, mediante varias modificaciones, hacia una nueva adaptación que culminará en la línea editorial final de las ‘ilustraciones’, centrándose en acontecimientos de actualidad”. (p. 140)

Las obras a las que se refieren estos autores son C. Alonso Alonso (1996). “Antecedentes de las ilustraciones”. *La prensa ilustrada es España. Las ilustraciones 1850-1920. Coloquio Internacional*, Renes-Montpellier, Iris-University Paul Valéry, pp. 13-41. Y, del mismo autor: *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. Barcelona: Crítica, 2010. Y “Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845-1868”. *Anales de la Literatura Española* 25: 45-67. Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/35957>

fantasmas de la poesía, de la fé y del antiguo amor; vosotras que existíais en el siglo en que las mas queridas afecciones no eran un juguete, en el cual el honor y el heroísmo habitaban vuestros palacios de piedra”. (p. 191)

En octubre del 59, Serrano se limita a traducir un texto de Lamartine (autorizado por él en carta autógrafa), sobre la pintura moderna (“nació con el cristianismo oriental” p. 341). La baronesa crea después un himno para los soldados, que aparece en su artículo de noviembre del 59, escrito desde París, con una nota a pie que indica “Los periódicos españoles han elogiado mucho estos días, haciendo coro á los de París, un himno compuesto en aquella ciudad por nuestra compatriota, la señora baronesa de Wilson”. (p. 378, nota 1). El himno empieza como sigue:

Al África, españoles,
La patria y Dios nos llama,
Al templo de la fama
Marchemos con afán...
Y el sable que á Cartago
Dió leyes como á Roma,
Destroce de Mahoma
La enseña y el Coran.

Los cuatro escritos restantes que aparecen en esta revista se publican ya después de la guerra. En un artículo de febrero del 60

(III, 6. 5-II-1860: 42-43), la escritora narra cómo se despierta “cansada con las reuniones sucesivas á que he asistido en la última semana tal vez oía resonar las últimas notas del cadencioso *core Dieu reste sourà à nos cris*, ó los fragmentos de Haydin y Beethoven que había oído la víspera en la última soirée del Prefecto del Sena” (p. 42). En este cultural ensueño le parece ver a una novia, debido a una conversación que con una amiga tuvo el día anterior sobre el enlace de una joven, “cierta señorita del gran tono” (p. 43).

La autora aprovecha el pequeño relato para hacer mención, por tanto, de los eventos culturales del momento; incluso menciona a Balzac²², en una graciosa comparación con todo lo que hablaron ella y su amiga sobre el matrimonio: “Balzac se hubiera quedado tamañito aunque nos hubiera repetido con todos los puntos y comas toda su obra de la *Fisiología del matrimonio*:

²² “Honoré de Balzac es uno de los costumbristas franceses más conocidos por su contribución importante a la tendencia: la de la fisiología. (Losada Goya, 1998) (...). Este método de estudio se puede describir según José Montesinos como una aplicación metafórica ‘a cualquier análisis de afectos, sensaciones y conductas o cualquier otra cosa’. (Montesinos, 1965, 95). Una obra que reproduce este tipo de estudio fue *Physiologie du mariage* (1929)”. (Aert, 2006: 6)

La obra de José Manuel Losada Goya es “Costumbrismos y costumbrismo romántico”. *Bulletin of Hispanic Studies: a record and review of their progress* 75/4: 453-468.

La de José F. Montesinos: “Costumbrismos y costumbrismo romántico”. *Bulletin of Hispanic Studies: a record and review of their progress* 75/4: 453-468.

tantas y tan importantes comunicaciones nos hicimos aquella noche”. (p. 43).

Indica que hablaron del anillo, símbolo de unión debido a los romanos, y el porqué de llevarlo en el dedo que se lleva. Es entonces cuando inserta un comentario que nos parece verdaderamente importante y representativo de sus ideas modernas sobre la mujer: “Recuerdo que el filósofo escritor dice hablando de la muger: ‘La muger, ha sido lo que las circunstancias y los hombres la han hecho, en lugar de ser lo que la naturaleza y las instituciones debieran hacerla’”. (p. 43)

Continúa contando un hecho que le ha relatado su doncella²³. Un sastre rico encuentra en su casa a un hombre que ha entrado a robar, ya que su mujer quiere un traje nuevo y él está endeudado por su causa (sus caprichos): “mi muger desea un traje para pasado mañana para ir á un baile y sus diamantes están

²³ Algunos de estos artículos tienen diálogos, apuntando a ese lugar entre novela y teatro, donde puede insertarse el artículo de costumbres, como así lo hicieron Mesonero y otros. Como indica Rubio Cremades (2008): “La presentación de ligeros bosquejos o cuadros de caballete, ajustados a unos caracteres verosímiles, variados e inmersos en diálogos animados, provocarían el interés del público y harían posible el acercamiento o afinidades entre el artículo de costumbres y la novela o drama”, quizá porque la novela y el drama eran géneros literarios en conmovición en ese momento (según L. Romero Tobar). *Los españoles pintados por sí mismos* tendrá gran importancia en la gestación de la novela moderna, de hecho.

Las obras de Romero Tobar citadas son: “Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XX: 243-259, 1983, y ‘Nuevos datos sobre *Manual de Madrid* de Mesonero Romanos’, *ibid.*, XX: 341-345, 1974.

empeñados, ¿cómo decirle que estoy arruinado? ¿y por ella? Imposible; vine decidido á robarle, pero ahora se lo ruego”.

La baronesa reflexiona y termina su artículo con una sentencia un tanto sorprendente si hemos leído antes solo crónicas de eventos de sociedad, relatados por ella u otros colaboradores de estas revistas: “¿Qué mejor conclusión para definir los misterios de un *trage de boda*? Generalmente en un vestido de novia se lee el porvenir del matrimonio, y creo que al leer estas líneas mis lectores me comprenderán (...). Un *vestido de boda* encierra ó la ruina ó casi siempre la pérdida de las ilusiones doradas de la juventud”.

En su artículo de noviembre de 1860 titulado “Revista extranjera”, se limita a dar un recorrido por hechos diversos: bailes, fiestas, invenciones... en diversos lugares, desde Europa hasta Rusia, “empezando por París, punto céntrico del mundo civilizado”. (p. 57). Concede espacio a los relatos de sociedad, con gracia; en unas fiestas de Rusia “los trages eran del mejor gusto, y entre otras se notaban algunas señoras, una vestida de locura, otra de verano y otra de otoño” (p. 57).

En agosto del 60 incluye un himno “A Valencia”, con una estrofa dedicada a sus mujeres:

Es la muger, que bajo el clima blando
De tan bello país, viene á la vida
Con su hermosura al corazón hablando,
La valenciana, tierna y candorosa,

De esbelto talle y de modesto aliño
A cuya tez de armiño
Su purpúreo color mezcla la rosa;
La cándida doncella
Que sin hacer de su beldad alarde
El corazón inflama
En la radiante hoguera
Que en las pupilas de sus ojos arde.

3.2. El periódico para todos

Publicado desde 1872 a 1882. Según la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España,

semanario ilustrado que incluye “novelas, viajes, literatura, historia, causas celebres, etc.”, tal como aparece indicado en su cabecera, editado por Jesús Graciá y escrito, principalmente, por los novelistas Manuel Fernández González, Ramón Ortega y Frías y Torcuato Tárrago y Mateos, y que ha sido calificado como “periódico-novela”, al estar especializado en narraciones fragmentadas de este tipo, en cuyas páginas abundan los cuentos fantásticos, y considerado como una ‘hipertrofia’ de las entregas y los folletines de los periódicos informativos de la época, y como una empresa encomendada a los folletinistas más ilustres del momento, a juicio de Leonardo Romero.

De características similares al francés *Le Journal pour tous*, que alcanza su auge durante el mismo periodo, y con el precio más barato de entre las publicaciones del mismo formato (un real), comienza a editarse el uno de enero de 1872, en entregas de 16 páginas y a tres columnas, y junto a las narraciones, leyendas, tradiciones, etc., introduce también contenidos de crítica literaria, geografía, estadística o artículos costumbristas, una sección dedicada a América, otras de variedades y teatros y la denominada festiva o de recreo, con anécdotas y “delicados” chistes, chascarrillos y charadas.

Suele publicar por número media docena de grabados, encabezando la portada uno de gran tamaño, de escenas y estampas (de caza, teatrales, alegóricas, etc.), tipos costumbristas (incluidos los americanos y africanos), así como retratos de personajes célebres de actualidad y dibujos cómicos y caricaturescos, que ilustran sus contenidos.

Textos de una gran nómina de literatos y publicistas aparecieron en la revista, entre los que se encuentran Pedro Escamilla, Rafael Altamira, Rafael de Aguilera, Pedro Antonio de Alarcón, Robustiana Armiño Cuesta, Joaquín de Ardilla, Emilio Castelar, Ramón de Campoamor, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Juan Martínez Villergas, Eduardo de Palacio, Javier Soravilla...

Su primera época va de 1872 a 1876; la segunda, de 1877 a 1879, y la tercera, 1880 a 1883, y en total la colección la forman doce tomos. Gisèle Cazottes publicó los índices y una introducción a este periódico en 1981.

En *El periódico para todos* aparecen artículos sobre los teatros madrileños, donde nuestra periodista comenta sobre las obras de éxito, y sobre sus actores y actrices, a la par que describe al público o las celebraciones del momento. La baronesa muestra sus gustos y parece dar consejos al hablar, por ejemplo, de la obra de Tomás Rodríguez Rubí, *Por fiarse del porvenir*:

Todos los tipos están perfectamente presentados y dibujados con mano maestra, y el argumento entraña un pensamiento filosófico que tiende á desarraigar un defecto que domina el corazón humano y le hace con frecuencia cometer mayores desaciertos: vivir con la esperanza del *mañana*, confiar en lo futuro en vez de ocuparse del presente, y sin cálculo ni reflexión, asociar otros seres á nuestros sueños y crearnos deberes que no sabemos cómo llenar ni cumplir.

(...) es una de esas obras que hace largo tiempo no se presentaban en los teatros, en los que por desgracia abunda hoy tanto lo frívolo, lo ligero, y un género que marca la decadencia de la literatura dramática, la cual desarrolla el mal gusto, y más que todo influye en el espíritu público, para que pierda todo entusiasmo y amor al teatro. (*El periódico para todos*, 5/1/1874, 5: 76).

En otro artículo critica la obra *Las manzanas de oro*:

un absurdo para el público que frecuenta el teatro Español; pero si dejando a un lado el valor literario nos centramos en los trajes, decoraciones, aparato y riqueza de perspectiva, en ese caso justos

aplausos se prodigan; (...) á pesar de esto, no creemos que una obra de mágia debiera presentarse en el teatro que desea ocupar el primer puesto dramático entres nuestros coliseos: esta es nuestra opinión, y creemos que tal será la de todos aquellos que rindan culto al arte, que deseen levantar la literatura dramática, bastante decaída por desgracia, y que juzguen con imparcial, pero severo criterio, el libro de *Las manzanas de oro*.

Lo vuelve a criticar en su artículo del 10/1/1874 (10: 141-142): “á falta de gusto en el libro, se aplaude la materialidad de su aparato” (p. 142). Aprovecha para elogiar, por “la moralidad que resalta en todas sus obras” a Teodoro Guerrero, y sus tipos femeninos, en los que “hay siempre un fondo de virtud y de grandeza que conmueve al lector”.

Para la baronesa, pues, el teatro debería educar y moralizar, y así lo indica al elogiar *El grano de trigo*, a la par que aprovecha para dar unos consejos sobre el papel de la mujer y la importancia del trabajo²⁴:

abunda en pensamientos lindísimos, en morales ó ingeniosas situaciones, revelando una tendencia que honra á su autor; buscar en el trabajo, en la actividad y la economía, la fuente de la fortuna y la solidez de la misma, presentando el ejemplo de un hombre extraviado por su deseo de brillar y colocarse en una posición elevada, sacrificando para conseguirlo, no sólo su fortuna, sino hasta la felicidad de su hija: afortunadamente don Lúcas tiene á su lado una esposa que no participa de su desvarío, que le aconseja, y que verdadera hormiga del hogar

²⁴ Véase el artículo de Ballarín Domingo (1989), en el que se discute el papel y los problemas de la mujer en diferentes clases sociales en el XIX y cómo el trabajo estaba mal visto, sobre todo en las clases medias. Habla también de cómo las mujeres de clases populares participan en la dura vida del trabajo agrícola.

doméstico, va recogiendo los granos de trigo con los que surtirá su granero para los días sombríos de la desgracia, que no tardan en llegar: *ser labrador no es deshonra*, le dice, *el trabajo enaltece*, y con paciencia y amoroso anhelo, fuerte con su amor de madre y de esposa, aguarda la ruina de su marido para ser ella quien le presente el paño de consuelo. (*El periódico para todos*, 6/01/1874, 6: 93).

Resulta interesante que, incluso en estas críticas teatrales y crónicas de sociedad, la baronesa incluye sus ideas un tanto progresistas. Por ejemplo, al hablar del carnaval en Madrid.

Primero, en el artículo del 7 de enero (7: 109-110), dice:

A pesar del decaimiento que en todas las sociedades ha sufrido ese que fué el rey de la alegría y del bullicio, no por eso dejan aun de reflejarse en él las tendencias de los pueblos, sus costumbres y hasta su civilización; y á pesar que lo veamos en la glacial Rusia, en la comercial Inglaterra, en la artística Alemania, en la risueña Italia y en la poética España, reducido casi á vivir de la tradición: ¡paso pues el Carnaval y á la careta, que con frecuencia cubre arcanos del corazón é insondables abismos de la vida!

En el siguiente artículo, ya dedica espacio para la mujer:

Pocas veces hemos visto en Madrid un Carnaval tan animado, especialmente en los teatros; pues tanto el domingo como el martes, era difícilísimo circular por el suntuoso salón de la Opera, y también el último día citado sabemos que en el elegante coliseo de Jovellanos no era menor la afluencia ni la animación, prometiendo despedirse dignamente el Carnaval de 1874 en el domingo de Piñata. (...)

En los bailes de máscaras y con la careta, es cuando la mujer aparece verdaderamente sin ella, porque libre de las trabas que la impone la sociedad, emite sin cuidado alguno sus ideas y se presenta tal cual es; no así fuera de esos momentos en que al quitarse el antifaz ficticio tiene que cubrirse con el que constantemente usa; pues la verdad suele á veces ser su peor enemigo; por eso la verdadera careta es, a nuestro parecer, la que nos imponen las exigencias sociales. (*El periódico para todos*, 8/01/1874, 8: 123).

Esos pensamientos enlazarían con artículos, en otras publicaciones, que intentan reivindicar la participación de la mujer en distintos campos, defendiendo su derecho a la instrucción. La baronesa sigue con la visión tradicional de darle a la mujer el papel central en el hogar, pero también expresa ideas progresistas en la *Revista de Andalucía*²⁵ (pp. 230-238):

Hace algunos años que he dedicado mi pluma, mi pensamiento y mis aspiraciones á desarrollar en la mujer el deseo de instruirse, porque su educación descuidada influye poderosamente en el porvenir de las familias, en la felicidad doméstica, y en los intereses generales de la sociedad. (...) Decía una ilustre amiga mía, orgullo de su patria y de las letras-Gertrudis Gómez de Avellaneda-que la privilegiada capacidad de la mujer necesitaba campos vastos é inmensos horizontes para su inteligencia si había de hacer la felicidad del mundo con los tesoros de su corazón... (*Revista de Andalucía*, 5, 02/01/1876, p. 230).

La mujer tiene un puesto social que el hombre no puede disputarle sin absurdo y sin visible tiranía. La mujer es el alma del hogar. Es el puerto en donde el hombre busca refugio y consuelo en las tempestades de la vida; ¿cuál no será su influencia cuando, rotos los diques levantados por la preocupación, se eleve á espacios más dignos y menos superficiales? A la mujer no pueden, no deben ser vedadas las artes: le son indispensables, en el actual estado del mundo, la

²⁵ Según la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional:

Publicación de alto nivel científico y cultural que durante los primeros años de la Restauración edita y de la que es propietario el escritor y masón Antonio Luis Carrión, que había sido secretario de la Junta Revolucionaria de 1868 y diputado republicano federal en la constituyente de 1869. En ella se va a dar cita la plana mayor del krausismo madrileño y otros prestigiosos catedráticos malagueños y andaluces, que darán a conocer avanzados estudios científicos sobre historia, filosofía, moral, ciencias, educación, cultura, crítica literaria, psicología, política, arquitectura, arqueología, sociología, agricultura, periodismo o antropología, estando abierta también a la propia creación literaria en prosa y verso.

geografía, los elementos matemáticos, la física, la química, y mucho de las demás ciencias naturales. Con una instrucción menos limitada sería, no solo la compañera del hombre y su igual para la educación de los hijos en el hogar doméstico, sino su hermana, su consejera y su cariño. ¿Por acaso la belleza física, realzada por extensos conocimientos, perdería algo de sus brillantes atractivos? No: que si el tiempo marchita las gracias concedidas por la naturaleza, las del ingenio, las del talento y las de la educación, vivirán siempre y se transmitirán á los hijos y á los nietos²⁶. (*Revista de Andalucía*, 5, 02/01/1876, p. 232)

4. Conclusión

Emilia Serrano, baronesa de Wilson, no es una de las autoras más conocidas de su época, y todavía son necesarios estudios que analicen su obra y su aportación como intelectual dentro de su contexto político y social, pero, en nuestra opinión, debería situarse junto a autoras como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán.

Resulta interesante ver cómo, en los artículos vistos, junto a apuntes costumbristas describiendo fiestas y vestidos, Serrano intercala sus críticas a ciertas costumbres y a la situación de la mujer. Ella, como otras en el siglo XIX, van a luchar con su pluma por liberar a la mujer, sobre todo para que sea libre de educarse.

²⁶ Es evidente que E. Serrano no se sitúa en una postura extrema (la de Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Angela Grassi), sino que estaría todavía cercana al enfoque tradicional de ampliar la formación de las mujeres, que no abandonarían su papel asignado. Véase Cantizano Márquez (2004: 294).

Hemos de recordar que es precisamente en el siglo XIX “cuando se tome conciencia en España del problema de la mujer: un problema existencial distinto del que emerge de las nuevas condiciones económicas y que, con ellas, adquiere nuevas dimensiones”. Es entonces cuando la educación se presenta como “la condición previa más importante para la emancipación femenina”, que en 1870 aun presenta un 81% de analfabetismo (frente al 68% en los hombres). (Ballarín Domingo, 1989: 245)

Referencias bibliográficas

- Aert, Christel van (2006). “El costumbrismo romántico: influencia extranjera, estilo, tipos y costumbres en El Pobrecito Hablador”. Tesis de máster. Universidad de Utrech. Recuperado de <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/8874>
- Amores García, Montserrat; Guillén Arnaiz, Cristina, y Ning, Siwen (2016). “Estudio e índice de la revista ilustrada *El mundo pintoresco* (1858-1860)”. *Analecta Malacitana Electrónica* 41: 139-271. Recuperado de http://www.anmal.uma.es/AnMal41/Mundo_Pintoresco.pdf
- Ballarín Domingo, Pilar (1989): “La educación de la mujer española en el siglo XIX”. *Historia de la educación* 8: 245-260. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6837/6823>
- Barbagallo, Simona (2007). “Emilia Serrano, escritora viajera española del siglo XIX; olvidada ‘cantora de las Américas’”. *Actas XLII Congreso AEPE*. 309-316. Recuperado de

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_42/congreso_42_34.pdf

Cantizano Márquez, Blasina (2004). “La mujer en la prensa femenina del XIX”. *Ámbitos* 11-12: 281-298. Recuperado de https://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11_12/cantizano.pdf

Charques Gámez, Rocío (2008). “La Baronesa de Wilson. Colaboraciones en ‘La Ilustración Artística’ de Barcelona”. *Anales de literatura española* 20: 105-118. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12722/1/ALE_20_05.pdf

Fernández, Diana (2014). “Y, por fin, en España: ‘La moda elegante ilustrada’”. En *Vestuario escénico*. 8 de marzo. Recuperado de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/08/y-por-fin-en-espana-la-moda-elegante-ilustrada/>

González Díez, Laura, y Pérez Cuadrado, Pedro (2009). “La Moda elegante ilustrada y el Correo de las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX”. En *Doxa Comunicación* VIII: 53-71. Recuperado de http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/5903/1/N%C2%BA%20VIII_pp53_71.pdf

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. “*El periódico para todos*”. Recuperado de 116

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:00034338>

[57](#)

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. “*El mundo pintoresco*”. Recuperado de

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003970037>

Martín, Leona (2002). “Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (¿1834?-1922): intrépida viajera española; olvidada ‘Cantora de las Américas’”. *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*. 5. Recuperado de

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/martin.html>

Montesinos, José F. (1965). *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Editorial Castalia.

Ortega, Marie Linda (2006). “Emilia Serrano de Wilson. Minerva entre práctica y metáfora”. En Françoise Étienvre (coord.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIIIe-XXe siècles)*, 107-118. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2866059>

Peñas Ruiz, Ana (2012). “Aproximación a la literatura panorámica española (1830-1850)”. *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 8: 77-108. Recuperado de

<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi8anapenasruiz.pdf>

Rubio Cremades, Enrique (2000). “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Anales de literatura española*, núm. 2, (1983), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 456-472. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-y-novela-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/>

Rubio Cremades, Enrique (2008). “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”. Biblioteca Virtual Universal. Otra ed.: *Siglo diecinueve: (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), Valladolid, Diputación, pp. 7-25. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/>

Artículos de Emilia Serrano

Serrano de Wilson, Emilia (12/6/1859). “La catedral de Brou”. *El mundo pintoresco* II, 24: 191.

- Serrano de Wilson, Emilia (23-10-1859). “Extracto de los cursos familiares de literatura, de Lamartine”. *El mundo pintoresco* II, 43: 340-341.
- Serrano de Wilson, Emilia (27-11-1859). “La Granadina. Marcha guerrera dedicada a S.M. la reina doña Isabel II de Borbón”. *El mundo pintoresco* II, 48: 378.
- Serrano de Wilson, Emilia (5-2-1860). “Viaje alrededor de un vestido de boda”. *El mundo pintoresco* III, 6: 42-43.
- Serrano de Wilson, Emilia (19-11-1860). “Revista extranjera”. *El mundo pintoresco* III, 8: 57-58.
- Serrano de Wilson, Emilia (5-8-1860). “A Valencia”. *El mundo pintoresco* III, 32: 254.
- Serrano de Wilson, Emilia (5/1/1874). “Los teatros”. *El periódico para todos* 5: 76-77.
- Serrano de Wilson, Emilia (6/1/1874). “Los teatros”. *El periódico para todos* 6: 93-94.
- Serrano de Wilson, Emilia (7/1/1874). “Los teatros”. *El periódico para todos* 7: 109-110.
- Serrano de Wilson, Emilia (8/1/1874). “Los teatros”. *El periódico para todos* 8: 123-124.
- Serrano de Wilson, Emilia (10/1/1874). “Los teatros”. *El periódico para todos* 10: 141-142.
- Serrano de Wilson, Emilia (2/1/1876). “La mujer”. *Revista de Andalucía*. Tercer año, V: 230-238.

Il sesso della letteratura. La presenza/l'assenza femminile nel canone e nei programmi accademici

Magdalena Lange-Henzke

Università di Stettino

Riassunto: Il ruolo del canone letterario di oggi non è solo quello di soddisfare l'eterno bisogno del bello e del buono, ma anche di spiegare e organizzare la vita sociale. Anche se la voce degli *Altri* cioè delle donne e delle minoranze etniche, linguistiche, politiche, religiose e sessuali diventa sempre più forte, il canone resta impassibile. Una riflessione continua sul canone e sui programmi di formazione letteraria sembra necessaria per non trascurare i bisogni, gli interessi e le capacità degli studenti che, in effetti, sono poco motivati a fare le proprie ricerche.

Parole chiave: canone, letteratura femminile, programmi accademici di formazione letteraria

Abstract: The role of today's literary canon is not only to satisfy the eternal need of beauty and goodness, but also to define and organize social life. Even if the voice of Others, women and ethnic, linguistic, political, religious and sexual minorities, becomes ever stronger, the canon remains impassive. A continuous reflection on the canon and on the literary studies seems necessary to not neglect the needs, interests and abilities of the students who, in fact, are not motivated to do their own research.

Keywords: canon, women's literature, literary studies

Nel presente articolo vorrei proporre una breve riflessione sulla presenza e sull'assenza femminile nel canone accademico

articolata in tre questioni. Prima di riflettere sul ruolo delle scrittrici all'interno del percorso didattico-accademico, è opportuno revisionare il concetto del canone individuando due concezioni principali che emergono dagli studi contemporanei sul tema. In secondo luogo vorrei rispondere alla domanda sul significato dell'assenza della letteratura femminile nella trasmissione didattica a livello accademico. In terzo luogo presenterò alcuni effetti dell'eventuale ampliamento del canone accademico che, a quanto pare, potrebbero essere benefici per la percezione globale della letteratura.

Dopo più di quattro decenni dalla nascita dei primi *women studies* in Europa, la presenza delle scrittrici nelle antologie delle letterature europee (faccio riferimento soprattutto a quella francese e a quell'italiana) rimane sempre sorprendentemente scarsa. Sia nei manuali di storia che in quelli di letteratura, lo spazio attribuito alle donne è minimo, anche se il canone letterario nella dimensione globale subisce notevoli cambiamenti e la letteratura nel mondo si declina sempre più al femminile. Esistono dei calcoli accurati effettuati dalle ricercatrici francesi Reid e Laserre che stimano la presenza delle donne nella storia della letteratura al 25% contro il 75% dei maschi. Una notevole disparità si manifesta se guardiamo i libri di testo accademici, nei quali le donne rappresentano circa il 10% di tutti gli scrittori studiati. La femminilizzazione della cultura e, soprattutto, la

femminilizzazione dell'università in quanto istituzione, non si è tradotta nella femminilizzazione dei programmi d'insegnamento della letteratura.

Quest'assenza impedisce di raggiungere una conoscenza più profonda del percorso che le donne hanno dovuto perseguire per diventare cittadine 'rispettabili'. Le donne spinte al mercato del lavoro salariato nell' Ottocento, anche le letterate, sono parte integrante della prima fase della storia dell'Italia unita e cercano di rielaborare la propria identità sociale in quel nuovo contesto. Devono confrontarsi, come scrive Marina Zancan, soprattutto con il modello di donna-madre e con “la questione dell'accesso alla cultura e alla pratica dei saperi” (Zancan, 2000: 89). La rinnovata cultura nazionale è in parte aperta all'intellettualità femminile quindi si rivolge alle donne lettrici, consumatrici e produttrici di cultura, “la scrittura si configura come possibilità di uno status sociale e professionale a cui esse accedono in gran numero in veste di giornaliste, appendiciste, traduttrici, educatrici, scrittrici per l'infanzia, poetesse e soprattutto narratrici” (Zancan, 2000:89).

A partire degli anni Sessanta del Novecento si assiste a un massiccio ingresso delle donne nelle università e nella maggior parte dei settori lavorativi, che influenza notevolmente l'organizzazione della vita familiare e domestica. È importante sottolineare che disponendo di maggiori spazi di libertà e

autonomia le donne hanno un rapporto più diretto con diverse forme di cultura. “La diffusione di una più ampia scolarizzazione femminile, già nella prima metà del secolo, ha reso più intenso che in passato il rapporto delle donne con la letteratura: le donne scrittrici non rappresentano più soltanto casi particolari e anormali, ma tendono ad acquistare un rilievo sempre più centrale nel mondo letterario” (Ferroni, 2015: 121) scrive Giulio Ferroni, aggiungendo “si diffonde la coscienza della piena parità di valore tra una letteratura al maschile e una letteratura al femminile”, un’opinione con la quale tuttavia possiamo concordare solo parzialmente. Senza dubbio le donne “rifiutano ad adeguarsi passivamente ai modelli dominanti della letteratura maschile” (Ferroni, 2015: 121), elaborano i temi sociali importanti, riflettono sulla propria condizione, sui meccanismi di sfruttamento, si rivolgono in modo esplicito al pubblico femminile e maschile per coinvolgerlo in una riflessione sulla donna e i suoi ruoli sociali. Eppure tutto questo discorso importantissimo per capire i mutamenti mentali, culturali, politici, economici etc. praticamente non fa parte dei programmi scolastici o universitari e quindi il suo impatto sociale viene limitato. È vero che fra fine Ottocento e primo Novecento ci sono numerosissime presenze di donne che hanno un grande peso sulla storia culturale ed editoriale italiana, ma tutte loro sono sparite dalla storiografia e soprattutto dalla trasmissione didattica, anche

se hanno contribuito notevolmente non solo alla creazione della cultura emancipazionista, ma anche quella unitaria/nazionale.

L'Accademia rimane sfavorevole nei loro confronti non apprezzando la poetica, la forma e la letterarietà da loro create. Paradossalmente proprio il radicamento nei problemi sociali ha, in qualche modo, squalificato le scrittrici al livello istituzionale. Benedetto Croce è uno dei pochi autori dell'epoca che guarda alle donne con interesse, non ignora la loro presenza nella storiografia letteraria, ma proprio a lui dobbiamo una definizione della letteratura femminile restrittiva. Di fatto Croce appoggia solo alcune donne che secondo lui costituiscono delle eccezioni. In generale considera le donne intellettualmente inferiori, critica il movimento emancipazionista che gli appare inutile, “condannato dal nome stesso”, “è un' idea femminile nel senso cattivo della parola” (Crain Merz, 2013: 29). Croce ritiene che le donne, proprio perché determinate da uno sguardo giudicante, sono legate ad una forma imprecisa, non poetica quindi il valore della loro scrittura è legato a dei contenuti. Ammira Neera che, pur raccontando il dramma di dover assumere il ruolo che la società attribuisce alla donna, non smette mai di mantenerlo con dignità. L'eticità del contenuto definisce quindi il valore della letteratura femminile. Croce stigmatizza la scrittura femminile, il principio etico da lui stabilito pesa molto sulla storiografia e sulla critica italiana. Le scrittrici che incominciano ad affermarsi negli anni

'30 e '40 (De Cespedes, Banti, Ginzburg, Morante, e ancora prima Aleramo) spariscono completamente dalla trasmissione didattica proprio per il principio crociano. Esse volevano essere lette come autori e non come autrici riconosciute da Croce cioè legate al valore sociale, non volevano essere lette nè come madri, nè come mogli, nè come emancipazioniste, volevano invece vedersi riconoscere i valori connotativi della loro creatività. Il loro progetto letterario era soprattutto quello di poter svolgere una ricerca letteraria, che si sarebbe realizzato quindi solo a ridosso del neofemminismo.

Anche se la natura dei cambiamenti sociali e mentali è più evolutiva che rivoluzionaria, la chiusura del canone letterario nei confronti delle scrittrici sembra tuttavia troppo categorica. L'impostazione storicistica e il canone didattico che si è sedimentato nei programmi scolastici e universitari rendono difficile ogni cambiamento. Eppure la ricerca sul femminile si sviluppa, gli interessi degli studiosi sono cambiati notevolmente, anche se i programmi di educazione letteraria si basano sempre sul canone tradizionale.

1. Cos'è il canone oggi?

Le discussioni sul canone nascono quando la situazione della cultura è instabile e incerta. Oggi il sistema di valori del

mondo occidentale è posto in discussione dalla globalizzazione, in più si osserva una crisi degli studi umanistici e letterari che si identifica con la crisi della scuola in generale. La necessità di una revisione del canone letterario ritorna di scottante attualità.

Il dibattito contemporaneo sul canone letterario è acceso già dagli anni 80' e 90' del XX secolo. È iniziato nell'ambito anglofono (specie negli Stati Uniti dove Harold Bloom e Richard Rorty ne criticavano l'ampliamento) con il proliferare dei *Cultural Studies*, per poi diffondersi nei paesi europei. Una delle soluzioni alla crisi proposte fu infatti una politica d'integrazione chiamata *melting pot* che ha messo in discussione il modello educativo basato sui grandi testi dei cosiddetti grandi autori della letteratura europea e nordamericana.

Nella discussione sul canone è possibile individuare due punti di vista opposti. Il primo, tradizionale, cinquecentesco²⁷, percepisce il canone come un legame tra le generazioni, il vettore primario e il fondamento dell'identità nazionale che ordina la memoria collettiva ed è il punto di riferimento in un'epoca postmoderna sovraccarica d'informazioni. Stanisław Bortnowski parla della coscienza nazionale che si sviluppa nella coscienza europea che collega e unisce le nazioni radicati nell'universo

²⁷ Soprattutto nel Cinquecento il canone inizia a essere percepito come un'istanza repressiva e elitaria, una struttura immodificabile e universale, tutto ciò che non corrisponde ai suoi criteri principali viene marginalizzato.

comune di idee e di opere, allo stesso tempo isolandole da altre culture (Bortnowski, 2007: 17). Il canone dovrebbe quindi elaborare un vero e proprio codice etico che regoli e disciplini l'essere umano fornendogli dei modelli educativi. Tra l'altro il canone avrebbe il compito di rispondere alle universali domande esistenziali sul senso della vita e del mondo. Il secondo punto di vista, chiamiamolo "postmoderno", divulga l'indispensabilità di una verifica continua del canone, basata sulle reazioni e bisogni del lettore. Il canone dovrebbe riflettere dei modelli estetici ed etici esistenti nella vita di una nazione che attraverso la *mimesis*, abbozza il quadro della poetica collettiva dell'epoca.

Secondo Mario Domenichelli, il canone viene fondato sull'annientamento di altre memorie culturali, rinchiude la tradizione nella forma scritta e non lascia parlare altre culture, memorie ed identità. Si tratta di una sorta d'egemonia di una cultura «giusta» sulle culture minori, soggette e allora silenziose. Anche se alcuni studiosi (come per esempio il comparatista tedesco Robert Weinger) affermano che il canone letterario globale avrebbe subito cambiamenti rilevanti, tuttavia i programmi accademici sembrano impassibili, proponendo soprattutto i testi che si sono pienamente affermati nel canone tradizionale cioè eurocentrico, bianco, maschile e strettamente associato all'identità collettiva. Analizzando il canone possiamo far emergere tutti i singoli fattori che definiscono e delimitano la

condizione sociale, morale, culturale e politica di una società e dei suoi membri. Forse la scarsa rappresentanza della letteratura al femminile ci fa comprendere qual è il vero status delle donne nella cultura e nella società, a prescindere dalla correttezza politica del discorso pubblico?

2. Cosa significa in pratica l'assenza delle donne nel canone?

Gli accademici da un lato rimpiangono la condizione dell'insegnamento umanistico, che diventa meno creativo e dipende sempre di più dalla rete internet piena di sussidi didattici copiati infinitamente, ma dall'altro lato vanno sul sicuro, lavorando con i testi canonici, trascurando i bisogni, gli interessi e le capacità degli studenti che in effetti sono poco motivati a fare le proprie ricerche. Il canone è sempre stato percepito come il risultato di un consenso concluso da una comunità che riconosce le tradizioni, i valori e le norme da esso trasmesse. Dobbiamo quindi prendere in considerazione il fatto che il canone tradizionale è stato creato per un gruppo coerente di destinatari, ma nell'epoca attuale caratterizzata da una trasformazione e ridefinizione continua delle strutture esistenti, di coerenza non se ne può più parlare. Il destinatario della cultura postmoderna non esita a porre domande al canone, su chi, per chi, e come lo crea,

perché grazie a questo sarà in grado di decidere la sua appartenenza a una data comunità e controllare la riproduzione delle norme culturali che riconosce (Czapliński, 2012: 69). Sembra che il ruolo del canone letterario di oggi non sia solo quello di soddisfare l'eterno bisogno del bello e del buono, ma anche di spiegare e organizzare la vita sociale dell'uomo. Diventa sempre più forte la voce degli *Altri* cioè delle donne e delle minoranze etniche, linguistiche, politiche, religiose e sessuali costrette a funzionare, come scrive Luigi Marinelli, in una realtà capitalistica-borghese e patriarcale nella quale il canone appartiene alla cultura alta, raffinata, difficilmente accessibile alle masse (Marinelli, 2012: 93).

Mentre il dibattito sul canone sembra lontano da essere risolutivo varrebbe la pena analizzare i programmi di formazione letteraria, perché la domanda “quale letteratura insegnare?” rimane sempre aperta. I meccanismi che ostacolavano le donne nel popolare le pagine degli scritti storiografici, gli stessi meccanismi che probabilmente creano tanta dissonanza tra il canone e i gusti dei lettori, sono stati studiati profondamente. La letteratura femminile è considerata "minore" indipendentemente dal contesto nazionale, politico e sociale in cui viene prodotta, il che è risultato dell'influenza di due fattori: la "natura" e le dinamiche di pregiudizi, giudizi e stereotipi consolidati fortemente nelle politiche culturali di tutte le epoche. A quanto

pare, perfino i componenti che decidono del successo sul mercato della cultura, come ad esempio i risultati di vendita o premi e riconoscimenti internazionali, non siano in grado di influenzare il mondo accademico. A titolo d'esempio possiamo menzionare l'opera di Grazia Deledda, l'unica italiana a ricevere nel 1926 il Premio Nobel della letteratura (finoggi sono state premiate 14 donne a fronte di 100 uomini), il che non le ha assicurato uno spazio sicuro nei programmi di storia della letteratura italiana del Novecento nelle università polacche. Una sommaria analisi dei programmi attuali di letteratura italiana dimostra una scarsa presenza delle scrittrici: per esempio all'Università di Varsavia nel programma della letteratura italiana contemporanea troviamo Elsa Morante e la poetessa Alda Merini, all'Università di Łódź Elsa Morante e Matilde Serao, a Poznań Grazia Deledda. A Lublino e a Stettino nei sillabi della letteratura del Novecento, non reperiamo scrittrici²⁸. L'assenza delle autrici nella trasmissione didattica indebolisce la funzione della letteratura come istanza sociosimbolica che dovrebbe trasmettere e creare nuovi modelli culturali.

Ovviamente le proposte alternative, cioè quelle di taglio femminista, esistono e il loro diritto di esistere non viene negato

²⁸ Ho analizzato sillabi della letteratura italiana del Novecento degli anni 2016-2018 accesibili in internet.

da nessuno, solo che esistono in periferia, in una posizione secondaria, tra le letterature «minori». A quanto pare, in Italia, esattamente come in Polonia, se uno studente universitario vuole interrogarsi sull'esperienza femminile nel corso della storia letteraria dovrà necessariamente perseguire corsi e moduli separati e opzionali.

Sembra che questa lacuna nel bagaglio culturale sia destinata a rimanere non colmata. Inga Iwasiów, una delle maggiori studiose della letteratura femminile in Polonia, esprime il suo dubbio circa la possibilità di avviare un discorso polifonico e aperto in letteratura, scrivendo “il mondo sembra di stare bene nonostante il femminismo. Anche in letteratura, tutto si è stabilizzato, lo slancio femminista è diventato meno forte, le donne hanno fatto una rivoluzione, la critica femminista ha vinto il suo piccolo posto tra le altre lingue, però le gerarchie, i salotti letterari, i premi, insomma la "vita reale" è altrove” (Iwasiów, 2002: 33).

Le metodologie postmoderni relative ai *cultural studies*, come la critica femminista, il postcolonialismo o *gender studies*, sono a volte percepite come quelle che danneggiano la filologia e la teoria letteraria (Harold Bloom, Richard Rorty). Il loro ruolo nel riavvicinamento della letteratura alle reali esigenze delle società moderne probabilmente non viene abbastanza riconosciuto, eppure oggi non si tratta né di esaminare i testi in

termini di correttezza politica né di credere ingenuamente in un potere rivoluzionario di romanzi e poesie, ma si tratta di estendere la percezione delle cose senza ideologizzarle (Iwasiów, 2005: 8).

3. Quali potrebbero essere gli effetti dell' ampliamento del canone accademico?

Se i programmi di letteratura sono prevalentemente composti dai testi canonici *de facto*, presentiamo una visione da parte dell'esperienza umana. Attraverso la letteratura l'uomo non solo impara a rappresentare simbolicamente le sue esperienze, ma anche a decodificare l'universo altrui. Se soggettivazione e socializzazione di entrambi i sessi si effettuano in modo asimmetrico, attraverso il contatto con la letteratura monosessuale, considerata universale, il nostro mondo delle idee viene ristretto.

Occorre quindi riflettere su alcuni ambiti della teoria letteraria che hanno in qualche modo favorito il progresso e ulteriori elaborazioni dei *women studies* e tutto il lavoro „archeologico” attuato per far entrare alcune scrittrici nel canone e salvarne tante altre dalla dimenticanza totale. I *cultural studies* valorizzano sul piano teoretico metodi diversi dell' analisi, come la semiotica, la critica femminista, il post- colonialismo, la decostruzione o la psicoanalisi, ma anche il marxismo o

l'antropologia. Lo scopo è quello di non rinchiudersi in confini metodologici e ideologici ristretti e di avere un impatto effettivo sulla realtà sociale. La prospettiva socio-critica colloca la letteratura nel contesto sociale, il che la rende più accessibile ai lettori professionisti e non professionisti. La letteratura perde quindi il suo statuto di feticcio, come scrive Robert Barsky. La socio-critica non afferma che la letteratura capisca il mondo meglio di altre pratiche discorsive, ma mette in evidenza che sbagliano quelli che sono convinti di aver capito il mondo. L'approccio sociocritico rende i lettori più sensibili al pericolo di acquisire una visione del mondo troppo limitativa e troppo chiusa, „abbiamo bisogno gli uni degli altri per completare il nostro punto di vista” (Barsky, 1997: 202-203).

Filtrata dallo sguardo di un altro, la nostra visione del mondo diventa più completa, più omologa. Un'apertura del genere permette dunque di „leggere e/o scrivere come donna”. Per comprendere che cosa significherebbe, sembra opportuno fare un richiamo ai testi critici di Ewa Kraskowska e di Rosi Braidotti. Le due studiose, cercando di rispondere a questa domanda, indicano la condizione del soggetto il quale, secondo loro, non è completo, stabile e coerente, non possiede una sola identità culturale stabilita una volta per tutte (Kraskowska, 2002: 16). La condizione del soggetto è un costante mutamento, un dialogo incessante tra diversi elementi che lo costituiscono, è sempre un

processo in divenire. Sembra evidente l'analogia con il concetto di *sujet en procès*, del quale scriveva Julia Kristeva nel *Polylogue* facendo riferimento al soggetto che sostituisce il *Sujet unaire* individuato dalla psicoanalisi lacaniana. Il Soggetto- in- processo elaborato dalla Kristeva si caratterizza dalla mobilità, versatilità che lo rendono produttivo poichè lascia interagire e influenzarsi *le sémiotique* e *le symbolique* (quello che è soffocato dentro il soggetto e quello che istituisce l'ordine sociale) (Kristeva, 1977: 56). Esattamente in tal modo scrivono le donne oggi, spostandosi tra questi due spazi, „la finzione letteraria non è solo un luogo di disseminazione delle informazioni o di costruzione dei significati, ma è anche un luogo di esplorazione intensa dell' identità propria e quella di un altro” (Rye, Worton, 2002: 9-10). Rosi Braidotti, così come Julia Kristeva, è convinta che „l'io” non è un ente chiuso, ma un processo liquido e dinamico del divenire. La studiosa che è nata in Italia, cresciuta in Australia, educata in Francia, ma che vive in Olanda, parla del concetto di soggetto nomade incoraggiando ad andare/guardare oltre i vincoli etnici, nazionali, sessuali, religiosi etc. e aprirsi alla diversificazione della propria cultura che, ingiustamente, viene percepita come omogenea (Braidotti, 2009: 17). Anche Ewa Kraskowska, una delle figure maggiori della critica femminista in Polonia, parla dell' universo delle particolarità e della molteplicità in cui viviamo, „l'essere umano, anche in veste di un lettore, costituisce

per me un fascio (wiązka) di caratteristiche che sono stabili e instabili, coerenti e incoerenti. Il suo - il mio fenotipo è sempre in movimento” (Kraskowska, 2002:16-17). Kraskowska esattamente come la Braidotti, propone di intravedere *L'Altro* in se stesso, di sorpassare i limiti dell'universalismo sociale, culturale o etnico, e di attribuire a se stesso e agli altri il diritto di leggere/scrivere come una donna, un uomo, un uomo bianco, un uomo nero, un eterosessuale, un omosessuale etc. Perché „leggere la letteratura e leggere il mondo sono, secondo me, ugualmente determinati da quel chi, dove, come e quando si è” (Kraskowska, 2002:18).

Pare che il metodo dialogico di Bachtin e le teorie di ricezione che prendono in considerazione gli orizzonti dell'esperienza e delle aspettative (Fish, Iser, Jauss) siano utili per ampliare il canone accademico e creare un'apertura nella didattica della letteratura. Innanzitutto, come afferma Patrick Murphy „la dialogica bachtiniana fornisce un metodo di apertura al dibattito e di disamina di punti di vista contrastanti, senza cadere nel pluralismo generale” (Murphy, 2014: 112).

Riconoscere la diversità e la molteplicità dei fenotipi soggettuali, attribuire un'importanza maggiore alla categoria del sesso sarebbe interessante anche nel contesto didattico e più esattamente durante la progettazione e la realizzazione dell'educazione letteraria. Non si tratta di erigere nuovi muri

fondati sulle opposizioni binarie che codificano il modo di partecipare alla vita sociale di un individuo e rianimano le divisioni che disturbano la coesistenza del componente maschile e quello femminile. Al contrario, inserire più testi femminili nei programmi renderebbe tutto il discorso più coerente, lo completerebbe dell'elemento femminile indispensabile per dialogare con un altro e con il mondo. Far parlare e far sentire l'esperienza femminile significa allargare gli orizzonti della letteratura che ci insegna a comprendere la vita, comprendere un altro uomo, la società e la cultura con le quali ogni giorno dobbiamo trattare la nostra presenza dentro le loro strutture.

Riservare uno spazio alle scrittrici nei programmi accademici di letteratura non solo sensibilizzerebbe gli studenti alla condizione delle donne, all'evoluzione del pensiero teorico e sociale che riguarda la loro lotta per la propria identità, ma anche aiuterebbe a comprendere una cultura nella sua totalità. Se i programmi di formazione letteraria ignorano i testi femminili, non siamo in grado di fornire un quadro completo dell'evoluzione delle società, e non possiamo comprendere appieno il momento in cui la cultura e la società si trovano oggi.

Però, a prescindere dal discorso paritario che a molti sembra poco rilevante, poco convincente o inattuale, dovremmo prendere in considerazione lo stato atrofico della letteratura in generale, secondo me dovuto tra l'altro all'assenza delle

letterature/culture minoritarie nel canone: un'assenza che impedisce *le plaisir du texte* il quale garantisce che gli effetti di lettura siano raggiunti. I teorici della ricezione (Eco, Jauss, Iser, Jouve, Picard e altri) parlano delle due dimensioni della lettura, la prima specificata dal testo stesso e dall'intenzione dell'autore, la seconda determinata dal lettore che legge un testo in innumerevoli modi, applicandovi proprie proiezioni derivate dall'esperienza personale.

Come afferma Vincent Jouve il successo dei best-sellers, che ovviamente non fanno parte dell'educazione accademica, è basato sulla loro abilità di fornire al lettore delle emozioni e delle sensazioni che egli si aspetta e che stabilizzano la sua cognizione della realtà. L'effetto della lettura, in questo caso, è quello di confermarsi nelle proprie scelte ideologiche, consolidare il proprio immaginario e finalmente provare una sensazione di conforto anche grazie alla possibilità di identificarsi con il narratore/la narratrice o il/la protagonista. Forse l'educazione letteraria dovrebbe partire da questo tipo di testi per passare dopo ai testi meno confortanti, più complessi dal punto di vista stilistico e semantico il cui senso sta nel suscitare un'obiezione, agitazione, meraviglia grazie alle quali il lettore ridefinisce le proprie convinzioni e inizia ad accettare gli aspetti finora inconsci? Il piacere della lettura non viene più dal riconoscersi nel testo ma dall'imparare qualcosa di nuovo di noi stessi (Jouve,

1999: 98). L'atto della lettura diventa anche un atto di gioco, di creatività e di trasgressione che ci permette di scoprire la nostra diversità grazie allo sviluppo delle esperienze importantissime per la ricerca identitaria. *L'altro* del testo, il narratore o il protagonista, mette in evidenza, tramite la sua rifrazione, immagini che abbiamo di noi stessi.

Il momento decisivo del processo di nascita del lettore è quindi quello di creare con un testo una relazione affettiva ed emozionale e non cognitiva. Solo così il vero e proprio bisogno di leggere potrebbe radicarsi. Se gli studenti vengono scoraggiati alla letteratura che gli interessa o potrebbe interessare di più, cioè quella contemporanea, non leggeranno di sicuro quella classica/canonica e questo avrà delle conseguenze pessime per tutto il percorso di sviluppo delle competenze cognitive, culturali e sociali.

La lettura dei testi femminili servirebbe come pretesto all'emancipazione di soggetto-studente. Una riflessione sui cambiamenti sociali e mentali e sulla specificità della scrittura al femminile, quindi sulle questioni indispensabili nel discorso sul femminile anche dal punto di vista letterario, sarebbe un'occasione di trasgredire alcuni standard dell'educazione accademica, analizzando un altro modo di rappresentare la realtà e parlare dei problemi che sono comuni e palpabili, ma raramente diventano oggetto delle discussioni in classe. Per gli studenti, da

quello che ho notato, la possibilità di mettere a confronto il testo da una parte e la propria esperienza dall'altra, quindi instaurare un legame tra "il letterario" e "il sociale" diventa un interessante stimolo all'interpretazione che porta ad arricchire le loro competenze letterarie.

L'università costituisce oggi forse l'unica istanza che è in grado di coltivare la necessità di creare e di leggere la letteratura. La marginalizzazione della letteratura femminile contesta l'importanza della voce delle donne nel discorso sociale e culturale. L'università, in teoria pubblica e universale, dovrebbe essere aperta al dialogo e alla multivocalità della cultura contemporanea e dovrebbe mantenere legami con l'ambiente sociale che ci rivolge richieste e aspettative ben precise. In questo contesto l'idea di integrare i programmi accademici con i testi femminili e con tutto il loro multidimensionale carico sembra legittima. Insegnare la letteratura significa sviluppare il pensiero critico, insegnare a formulare i giudizi, prendere distanze e riflettere su quello che la cultura di massa ci propone. Si tratta quindi di un costante rinnovamento dell'orizzonte delle aspettative nell'atto della liberazione dai propri limiti, pregiudizi e preconcetti, per riflettere sul proprio ruolo nella società e sul ruolo della società nella nostra vita.

Riferimenti bibliografici

- Barsky, Robert (1997) *Introduction à la théorie littéraire*. Quebec: University of Quebec Press.
- Bortnowski, Stanisław (2007) Kanon literacki: między potrzebą a buntem, In: Anna Janus-Sitarz (Ed.) *Szkolne spotkania z literaturą*, (pp.15-28) Kraków, Universitas.
- Braidotti, Rosi (2009) *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Crain Merz, Noemi (2013) *L'illusione della parità. Donne e questione femminile in Giustizia e libertà e nei partiti d'azione*. Milano: Franco Angeli.
- Czapliński, Przemysław (2012) Kanon i wolność. Życie literackie po roku 1989, In: Elżbieta Wichrowska (Ed.) *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, (pp. 69-81). Warszawa, Wydawnictwo UW.
- Domenichelli Mario; (2009). *Il canone letterario europeo*. Recuperato da http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_%28XXI-Secolo%29/, Consultato: data 29.10.2017.
- Ferroni, Giulio (2015) *Letteratura italiana contemporanea 1945-2014*. Milano: Mondadori.

- Iwasiów, Inga (2002) *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*.
Kraków: Universitas.
- Iwasiów, Inga, Czerska Tatiana (Ed.). (2005). *Kanon i obrzeża*,
Kraków: Universitas.
- Jouve, Vincent (1999) *La Lecture*, Paris: Hachette.
- Kraskowska, Ewa (2002) Czytelnik jako kobieta, In Zacharska
Jadwiga, Kochanowski Marek (Ed.), *Wiek kobiet w
literaturze*, (pp. 15-45). Białystok, Trans Humana.
- Kristeva, Julia (1977) *Polylogue*. Paris: Seuil.
- Marinelli, Luigi (2012) *Kanony i kanonady. O kanonie
«europejskim» i literaturach mniejszych*, In: Elżbieta
Wichrowska (Ed.) *Europejski kanon literacki. Dylematy
XXI wieku*, (pp. 90-106). Warszawa, Wydawnictwo UW.
- Rye, Gill, Worton, Michael (Ed.). (2002) *Women's writing in
contemporary France. New writers, new literatures in the
1990s*. Manchester: Manchester University Press.
- Stella Clara (2017). *L'elefante nella stanza. La necessita di un
ripensamento al femminile anche del canone letterario*.
Recuperato da [http://www.fcome.org/portfolio-
view/lelefante-nella-stanza-la-necessita-di-un-
ripensamento-al-femminile-anche-del-canone-letterario/](http://www.fcome.org/portfolio-view/lelefante-nella-stanza-la-necessita-di-un-ripensamento-al-femminile-anche-del-canone-letterario/).
Consultato: data 30.10.2017.
- Weninger, Robert (2006), Komparatystyka na rozdrożu? Wstęp,
Comparative Critical Studies, vol. 3:1-2, pp. XI-XIX.

Zancan, Marina (2000). Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di letteratura. In Alberto Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (pp. 87-135). Torino, Einaudi.

Operaie della penna.
Donne e produzione educativo-letteraria tra Otto e
Novecento.

Loredana Magazzeni
Università di Bologna

Riassunto: La mia ricerca di dottorato indaga l'ancora sommersa ma importante presenza di scrittrici italiane minori e poco visibili nel canone della scrittura educativo-letteraria fra Otto e Novecento. Analizzati i dati relativi a un campione di 277 autrici (definite scolastiche, non scolastiche, miste), si rileva in esse una disposizione all'eclettismo rispetto ai generi (saggi, poesie, racconti, produzione scolastica, traduzione) diffusa a livello nazionale. La produzione educativo-scolastica delle donne del secondo Ottocento è volta a valorizzare le genealogie femminili. La metodologia *gender-sensitive* applicata alla mia ricerca ha seguito un percorso indiziario, volto al reperimento di documenti (lettere, opuscoli, conferenze, discorsi, recite scolastiche, saggi letterari) in una *black box of schooling*, mirata a spostare lo sguardo sulle dimensioni locali, sulle omissioni e sulla rilevanza delle fonti e delle testimonianze private nella grande storia e nella storia sociale.

Parole chiave: docenti-scrittrici, scrittrici di manuali scolastici femminili, educazione femminile nell'Ottocento e nel Novecento, reti di rapporti femminili.

Abstract: In my doctoral research, I investigated the hidden and insufficiently explored presence of minor Italian female writers, scarcely visible in the "canon" of educational-literary writing in the nineteenth and twentieth centuries. The data examined (a sample of 277 writers whom I defined as educational, non-educational and mixed writers), reveal the tendency of women in all of Italy to be eclectic and versatile in their writing of essays, poems, tales, translations and educational materials. Women's educational-literary production aimed at giving value to female genealogies. In my research I adopted a *gender sensitive* methodology, focusing on evidence found in documents (letters, booklets, lectures, speeches, scholastic plays, literary

essays) seen as a black box of schooling, which turns our attention to local dimensions, failures, and the relevance of private sources and testimonies in general history and social history.

Keywords: Women teacher-writers, textbook writers, female education in the 19th and 20th centuries, female networks.

Premessa

La mia ricerca ha voluto indagare il peso pubblico della presenza e dell'opera di docenti e scrittrici italiane minori e poco visibili nel canone della scrittura educativo-letteraria fra Otto e Novecento, con una produzione editoriale rivolta alle scuole o ad un pubblico prevalentemente femminile.

La produzione scolastica femminile non appare accreditata come “genere letterario” per se stessa, ma è proprio all'interno di questa macro-categoria editoriale che le prime donne laureate o diplomate dalle “Scuole normali” (pressoché le uniche scuole secondarie frequentate da donne fino al primo decennio del Novecento) hanno espresso la propria creatività e competenza e ad esse, di fatto, editori come Treves, Bemporad, Agnelli, devono la loro ricchezza e popolarità²⁹.

Il lavoro si è articolato su tre segmenti di indagine, più una sezione introduttiva, in cui ho analizzato i dati relativi a un campione di 277 autrici (definite per tipologia scolastiche, non

²⁹ Si rimanda, per i principali studi storico-educativi, ad autrici e autori come Carmela Covato, Simonetta Ulivieri, Anna Ascenzi, Tiziana Pironi, Giorgio Chiosso, Simonetta Soldani e Angela in bibliografia.

scolastiche e miste) preso come rappresentativo di una realtà diffusa a livello nazionale³⁰.

Nella prima parte della ricerca, dal titolo “Le idee”, ho cercato di evidenziare come il pensiero femminile possa essere attivatore di un modello pedagogico complesso. Nella seconda parte, “I testi” ho esaminato alcuni manuali scolastici prodotti da donne, provenienti da fondi di biblioteche specialistiche e nazionali, esaminandone i contenuti dal punto di vista letterario, ma anche degli apparati paratestuali, come le dediche e le introduzioni, che puntano a ipotizzare una valorizzazione di quelle che possono essere definite genealogie letterarie femminili, con una operazione “a matrioska”: conservare e tutelare i saperi femminili precedenti come saperi sempre a rischio di andare dispersi. Nella terza parte, “Le reti”, ho preso in esame tre esempi di progettazione e coordinamento di iniziative di rete da parte di gruppi omosociali di docenti-donne, scrittrici, docenti ebre.

La mia è stata anche una ricognizione sulle pratiche che misero in essere le donne per teorizzare e costruire (da operaie, cioè da soggetti attivi di un lavoro retribuito) una società più inclusiva, a partire proprio da loro stesse e dalla capacità di tessere

³⁰ I nomi delle autrici sono stati desunti dagli elenchi dei libri di testo adottati nei tre ordini di scuola fra il 1860 e il 1915 (Barausse, 2008).

reti omosociali informali, antesignane dell'associazionismo magistrale e suffragista³¹.

Tre esempi fra tanti: la chiamata a raccolta di Gualberta Beccari per commemorare la scomparsa di Adelaide Bono Cairoli (1873), madre dei fratelli Cairoli, caduti durante le lotte risorgimentali, la commemorazione a Firenze del Centenario della nascita di Beatrice Portinari, denominata Esposizione Beatrice (1890), cui parteciparono molte intellettuali impegnate politicamente e letterariamente, il 1^o Congresso nazionale delle donne italiane a Roma (1908), che vide l'impegno di moltissime scrittrici e intellettuali, fra cui Sibilla Aleramo e Maria Montessori, a favore della dignità, del lavoro, dell'educazione e della salute di giovani donne, operaie e scrittrici³².

Un'indagine sulla storia dell'educazione femminile così impostata ha trovato i suoi postulati teorici e le sue radici all'interno della grande cornice teorica del problematicismo pedagogico, in particolare ne prende in prestito alcuni aspetti come la riflessività e il senso profondo di una deontologia pedagogica, che ha tra i suoi imperativi quello di non nuocere, di aprire porte, di conoscere il proprio conoscere, di non omettere

³¹ Sono stati utili a questo scopo le ricerche di Pieroni Bortolotti (1963), Ferrante, Palazzi, Pomata (1988), Filippini (2006)

³² Tra i lavori che si sono focalizzati su queste singole figure di donne o eventi: Tafuro A. (2011), la compilazione *La donna italiana descritta da scrittrici italiane* (1890), Pironi (2010).

saperi, nomi, pratiche, in modo discriminatorio (Contini, Demozzi, Fabbri, Tolomelli, 2014).

Inoltre, è soprattutto la cornice teorica del pensiero della differenza che mi ha permesso di individuare il partire da sé, cioè dalla mia esperienza di insegnante, come fondamento di ogni ricerca, per interrogarmi sulla scarsa o non adeguata rappresentazione del femminile nel campo delle discipline scolastiche, in particolare sull'assenza di autrici di letteratura nelle antologie e nelle storie letterarie di ogni paese europeo, in particolare del mio, l'Italia (Ronchetti, Sapegno, 2007; Sapegno, 2014). L'attenzione ai generi ci consente di rivisitare i programmi scolastici, i libri di testo, le materie di insegnamento per combattere gli stereotipi sessisti e stimolare un ruolo attivo e consapevole degli/delle insegnanti nella interazione con studenti e studentesse, a partire dall'esigenza di un risarcimento nell'educazione femminile e di una restituzione di maestre e genealogie (Biemmi, 2010).

1. Il ruolo di una ricerca *gender sensitive*

Il nodo di una ricerca *gender sensitive*, proprio per la natura interdisciplinare della ricerca di genere, sta nei meticciami disciplinari che ci consente di attraversare, dal momento che la categoria del genere attraversa le discipline rinnovandole e

inventando linguaggi nuovi. Il pensiero femminista ha attraversato in diagonale il dialogo con le discipline, ponendosi esso stesso come trasversale e portatore di novità di linguaggi. “Ci siamo sentite”, scrivono le studiose femministe, come afferma la critica statunitense Alicia Ostriker, “cacciatrici di frodo” fra saperi diversi (Ostriker, 1986). La natura stessa della ricerca mi ha portato a intrecciare la dimensione storico-letteraria con quella storico-educativa, politica e di genere, quella della storia della scuola e della professione docente, professione che si rivelò ben presto essenzialmente femminile, all’interno di una macro-cornice teorica di riferimento che è quella propria degli studi delle donne. L’indirizzo *gender sensitive* è uno dei parametri individuati dall’Unione Europea per introdurre innovazione nelle scienze, soprattutto negli ultimi orientamenti del progetto Horizon 2020, dal momento che la ricerca scientifica connotata dalla sensibilità di genere è stata valutata apportatrice di una migliore conoscenza dei problemi, più olistica e globale. Le sue azioni di ricaduta portano a un *empowerment* della popolazione, soprattutto femminile, e a politiche più sostenibili negli Stati. Valorizzare le donne si è rivelato, dunque, fattore di valorizzazione di tutti, uomini e donne, e delle loro differenze. Come scrive Chimamanda Ngozi Adichie (Adichie, 2017: 87), essere oggi femministi è imparare che siamo fatti di differenze:

Insegnale la differenza. Rendi la differenza naturale, rendila normale. Insegnale a non attribuire un valore particolare alla differenza. E il motivo per farlo non è essere giusti o carini, ma semplicemente umani e pratici. Perché la differenza è la realtà del nostro mondo. E insegnandole la differenza, le fornisci gli strumenti per sopravvivere in questo mondo così vario.

La metodologia ha seguito un percorso indiziario, basato sul presupposto che non basti rovesciare i cassetti della storia con una operazione di tipo puramente archeologico, ma che vada resa centrale la dimensione delle micronarrazioni, all'interno di aree geostoriche per rinvenire quella che si rivela essere la *black box of women education* (D'Ascenzo, 2011).

In questo caso il manuale scolastico è osservato come un palinsesto delle vite quotidiane femminili all'interno della grande storia politica, vite piene di “piccole virtù” novecentesche, che fanno seguito alle “grandi virtù” del palcoscenico risorgimentale.

2. La produzione scolastica post-unitaria è di genere femminile

Un esempio significativo di una generazione di docenti scrittrici per l'editoria scolastica, il cui successo crescente è legato all'ampliamento, si direbbe oggi, dell'offerta formativa con la costruzione e apertura in ogni dove del territorio nazionale delle scuole primarie, appare l'autrice bolognese Fanny Romagnoli,

con l'antologia *In alto i cuori* (1898).

Dedicata “Alla memoria sacra di mia madre”, l'antologia *In alto i cuori* di Fanny Romagnoli non si discosta dal modello di libro preminentemente educativo offerto per una completa formazione morale delle giovinette. La copia da me consultata riporta sul frontespizio il timbro della Scuola superiore femminile di Bologna, di cui l'autrice fu, per quasi un ventennio, Direttrice del Corso elementare. Nella *Prefazione* (Romagnoli, 1898: V) l'accento è posto sulle “virtù piccole”, topos caro anche a Ida Baccini, che infatti appare presente nel libro come una delle autrici più antologizzate. Romagnoli ritiene che

si debba educare l'animo delle giovinette non alle virtù eroiche, da cui non possono germogliare e fiorire che *donne grandi*, ma alle virtù modeste, cioè a quelle d'ogni giorno e d'ogni ora, prive di gloria, chiuse e oscure fra domestiche pareti, a quelle virtù, insomma, che fan le *donne buone*.

La compilazione è divisa, secondo l'intenzione dell'autrice, in tre parti, dedicate alla famiglia, alla religione, alla patria. Nella prima parte, la scelta segue il proposito di dimostrare alle fanciulle che alle piccole virtù della donna: «le chiamo piccole perché non trovano luogo nei Plutarchi femminili, ma le stimo difficili assai e meritorie», sono dovute la pace e spesso la prosperità delle famiglie. La donna operosa, paziente, gentile,

vereconda, che vive più per gli altri che per sé, è l'angelo del focolare domestico, e ne tutela la dignità e l'onore³³.

I brani scelti per questa prima parte ci consegnano nomi a noi noti in una linea genealogica e un canone essenzialmente femminile: troviamo Felicita Morandi, con *Una visita al Manzoni* (p. 3), racconto già presente nella *Strenna* di Rosa Piazza, di Ida Baccini *Le piccole virtù* (p. 14), *La casa e la donna* (p. 23), *Persone di servizio, I lavori muliebri* (pp. 27-28), *In casa* (p. 30), *L'allegria in famiglia* (p. 35), *L'amore in famiglia* (p. 50), *I nonni* (p. 70). Centrale appare il tema del lavoro femminile, sottolineato da alcune massime che lo enfatizzano, a scapito dell'ozio (*L'ozio, come la ruggine, consuma più che il lavoro; la chiave è lucida finché la si adopera. Chiunque non fa nulla, non è nulla e non sarà nulla*, sono massime di Dupanloup riportate a p. 33). La bambina “vispa”, attiva, allegra è il soggetto della poesia *Ad una bambina* di Edvige Salvi (pp. 43-44). Vengono descritte tutte le piccole virtù: *Il dolore* (V. Ottolini, pp. 45-47), *Il coraggio* (Silvio Pellico, p. 47), *Coraggio e forza d'animo*, titolo del brano di Nicolò Tommaseo di p. 48. Sono presenti poesie di Silvia Albertoni (*Ramo d'olivo*, p. 65, *Nonna Lucia*, p. 69) ma anche brani dal libro *Lecture educative* di Ester Bezzola-Boni, da Luigia Calati, e Emma Perodi. Alcune poesie e racconti sono tratti dal

³³

Ivi, p. VI.

Giornale dell'infanzia. Nella seconda parte, dedicata al sentimento religioso, l'autrice dice di aver

raccolto esempi i quali dimostrino la bellezza e la grandezza del sentimento religioso [...] comune a tutti i culti dei popoli civili, nella forma della carità, che insegna a disprezzare i privilegi di nascita e di fortuna, che ci fa amare i poveri, i deboli, tutti gli infelici, come fratelli, che non dimentica i morti e c'ingentilisce con la pietà dei ricordi.

In sostanza, la forma di religiosità qui evocata è una forma di solidarietà civile che, sulla base della sostanziale eguaglianza fra tutti, si dimostra una forma democratica di nuova civiltà, che aborre i privilegi e le caste. In questa sezione abbondano brani sulla carità come solidarietà civile (*Il sogno di una fanciulla*, Ida Baccini, pp. 72-77), sul ricordo dei morti nella casa paterna (*Silvia Albertoni*, pp. 89-91), sugli *Ossari di San Martino e Solferino* di Cesira Pozzolini-Siciliani (pp. 91-93).

La terza parte del manuale, essenzialmente storica, riporta un'ulteriore divisione cronologica che segue le vicende risorgimentali: dal 1815 al '31, dal '31 al '49, dal '49 al '59, dal '59 al '70. Nella prima, dal 1815 al 1831, si parla di Patria e di biografie, come quelle di Silvio Pellico, Santorre di Santarosa, Federico e Teresa Confalonieri, con brani di Luigi Settembrini, Atto Vannucci, Emilio Checchi e poi lettere e memorie dedicate al padre della cesenate Zellide Fattiboni, con lettere di Ciro Menotti alla moglie, e memorie del bolognese Gioacchino Vicini.

L'altra sezione riguardante gli anni 1831-1849 presenta i brani *La terra dei morti* e *Nuove speranze* di Onorata Grossi Mercanti (pp. 127-130), brani brevi di Luigi Farini, una poesia di A. Poerio. Altri autori sono Giuseppe Giusti, Dall'Ongaro, Giulio Tarra (dal suo manuale *Lecture graduate*). I brani riportati da G. Augusto Cetana, G. Puccianti ed E. Giuliani, Cavara, Ubaldino Peruzzi, Yorik sono presi dalle *Prose e Poesie italiane* di Luigi Morandi. Dal '59 al '70 ritroviamo brani di Giulio Tarra, due descrizioni di Garibaldi di Barrili e Mestica (pp. 179-180). In appendice, Fanny Romagnoli riporta esempi di scrittura epistolare e diaristica, insistendo in una premessa (*Come si giunge a scrivere con affetto e con garbo*, pp. 196-197) sulla necessità di “sentire e osservare”. Le lettere sono tratte da esempi di Luigi Settembrini, Giuseppe Giusti, Massimo d'Azeglio, Giacomo Leopardi, le prose descrittive e diaristiche da Enrico Panzacchi (*Assuntina*, pp. 214-217), da Erminia Fuà Fusinato, Renato Fucini, Yorik, Stanislao Carnevalis, Tommaso Grossi, Antonio Stoppani, Martini, Della Pura, Viani-Visconti, Aristide Gabelli. Sono lontani i tempi del trecentismo imperante: la lingua di Fanny Romagnoli, come quella di molte altre “operaie della penna” è una lingua viva e legata alla contemporaneità. In sostanza, la necessità di adattare programmi diversi nelle scuole femminili, che non includevano la conoscenza di latino e greco, lingue studiate invece nei licei frequentati quasi totalmente da maschi, porta le autrici scolastiche

ad approfondire e dare centralità alla lingua e alla scena letteraria contemporanea e dell'uso. Sono perciò molto diffusi i libri di nomenclatura che presentano i lessici specifici della contemporaneità a chi (allievi e allieve delle primarie e secondarie femminili) ancora maneggia quasi unicamente il dialetto.

3. Dimensioni di complessità e geostoriche dell'editoria femminile

Lo spostamento di sguardo che effettuano le autrici scolastiche del secondo Ottocento sulle dimensioni geostoriche, locali (dialetti, proverbi, miti), rappresenta un ribaltamento di prospettiva che valorizza la dimensione *offstream* delle culture minori, con un'operazione inclusiva delle minoranze fortemente moderna.

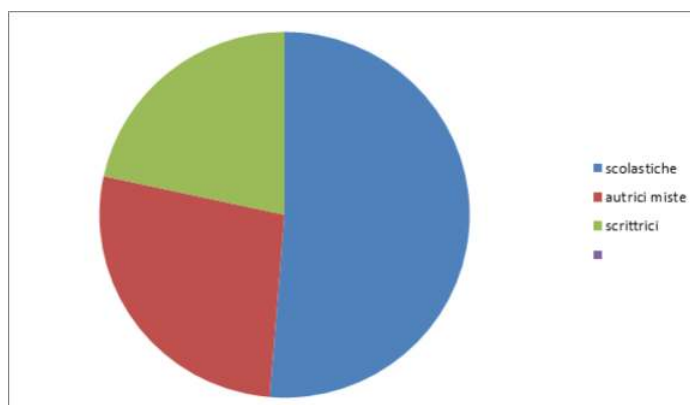


Fig. 1 **Totale autrici considerate tra 1800 e 1915: 277** (Autrici scolastiche: 140; Autrici miste: 74; autrici multitasking: educatrici della 1^ metà dell'800, giornaliste, romanziere che non scrivono per il mercato scolastico: 59; Totale campione: 277 autrici)

La dimensione della complessità è l'elemento che attraversa il *soggetto* della ricerca *gender oriented*. Le prime donne che si affacciano, subito dopo la nascita della scuola post-unitaria, sul panorama dell'autonomia professionale, spesso affidata al mestiere di maestra elementare, assumono infatti una pluralità di ruoli: le poligrafe, quelle operaie della penna, (definizione coniata da una di esse, la toscana Onorata Grossi Mercanti, maestra e famosa produttrice di testi scolastici) sono docenti di scuole femminili, ma anche scrittrici, traduttrici, intellettuali, conferenziere, ispettrici, fondatrici di scuole, linguiste, esperte di folklore, oltre che donne, madri, mogli, e donne dai profili molteplici e multitasking. In sostanza, fin dal panorama postunitario, le donne impegnate in mestieri intellettuali, alla pari delle operaie e delle lavoratrici agricole, dimostrano di possedere una sorprendente capacità di multiplessità.

Questa dimensione di complessità-multiplessità, all'interno di un ordine sociale sostanzialmente poco mobile e classificatorio come quello del Positivismo, immette una dimensione di problematicità e di dis-ordine, in cui le donne lavorano alla

creazione di reti rizomatiche di rapporti fra pari.

4. La scena pubblica e la voce delle donne conferenziere

Grazie a queste reti esse conquistano sempre più la scena pubblica, assumendo “senza rivoluzioni” cruenta e quasi in sordina il ruolo di conferenziere, finalmente fuori sia dai *salotti* sia dai nostri patriottici ma asfittici focolari domestici. Assume importanza in questa presa di parola lo spazio, la necessità di affrontare il viaggio per trasferimenti, per partecipare a conferenze, in cui la fisicità della voce diventa basilare. Molti anni prima della conquista del diritto di voto, si può dire che l'elemento fisico, palpabile quasi, della voce femminile, che era ben usato anche dai ceti più popolari, risuona nelle aule scolastiche, in quelle di comitati, in associazioni e accademie, per la prima volta reclamando una perentoria presenza. L'imperativo del silenzio ha accompagnato le donne nella loro vita quotidiana dalle sale dei refettori ai salotti, su cui regnavano gli imperativi dei galatei ottocenteschi. Successivamente, anche durante il fascismo, la rottura del silenzio diviene un'infrazione particolarmente temuta, tanto che le oppositrici, spesso donne del popolo, venivano definite col termine di “linguacciate” nei verbali giudiziari (Piolanti, 2015: 19).

A sottolineare la dimensione europea del processo postunitario, si rivela centrale un elemento che appariva decentrato e fuori sguardo, ma che assume importanza nel processo di costruzione nazionale: la presenza femminile ebraica, vera protagonista della editoria scolastica, già dalle sue prime fasi. Dal 1870 al 1938 la produzione scolastica e di letteratura per l'infanzia prodotta da donne ebreo, attraverso case editrici a loro volta ebraiche (Bemporad, Lattes, Treves) è di rilevanza nazionale. Le autrici ebreo (Emma Boghen Conigliani, Anna ed Eugenia Levi, le sorelle Anna, Rosa, Emilia Errera) sanno introdurre laicità, umorismo, conoscenza delle letterature europee all'interno dei libri destinati alle scuole italiane, fino alla grande epurazione dovuta alla promulgazione delle leggi razziali nel 1938 (Fabre, 1998: 209-210).

5. L'infinito pulviscolo della produzione letteraria femminile

Nella scompigliata matassa dei libri scolastici, la molteplicità dei temi e delle presenze femminili è uno degli aspetti che caratterizzano quello che è stato definito l'«infinito pulviscolo» della produzione letteraria e paraletteraria a firma femminile (Fresu, 2016). Un'analisi sui macrotemi presenti nei libri scolastici (orfanità, lavoro, famiglia, senso della patria,

maternità, obbedienza, sincerità) porta a individuare nell'imperativo dell'educare/prescrivere il senso di una dimensione distintiva/inclusiva a partire dalle donne stesse e dai comportamenti da esse esibiti. I numerosi galatei, i "plutarchi", ovvero le raccolte di vite esemplari, i *Come devo comportarmi*, titolo di un famoso libro di Anna Vertua Gentile ribadiscono la "distinzione" non come scarto dalla norma, ma come norma comune che conforma. Essere distinti è, alla fine dei conti, apparire tutti uguali.

Anche se non sembra superata la dicotomia maschile/femminile, e si è ancora lontani dalla dimensione co-educativa, teorizzata e realizzata nelle scuole non prima degli inizi del Novecento, nei contenuti dei libri circolanti emerge la presenza di una dimensione di genere del processo educativo. Le donne sembrano tenere saldamente in mano la dimensione simbolica della vita e della morte, dimensione ben rappresentata nei racconti che tematizzano la condizione di orfanezza, malattia, disagio e svantaggio dei più piccoli e dei più poveri, ovvero, come diremmo oggi, le donne per prime si pongono il problema di una nuova educazione inclusiva e progettuale.

La dimensione progettuale e inclusiva dei testi è presente anche negli aspetti linguistici e formali, ovvero nell'apertura e accoglienza, come abbiamo visto, delle lingue straniere in traduzione e dei dialetti.

Si fa strada infine, ad esempio all'interno delle sessioni del 1^o Congresso nazionale delle donne italiane (Pironi, 2010) una dimensione progettuale collettiva e individuale, ideale e inclusiva che educatrici come Maria Montessori o la meno nota allieva carducciana Emma Tettoni trovano nella educazione all'affettività e all'igiene sessuale, come sapere necessario a una generatività di progetto finalmente non affidata al caso e all'ignoranza, ma scientificamente provata, progetto che accompagna l'idea di nazione come co-costruzione collettiva e autoriflessiva includente.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1890) *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*. Firenze: Stab. G. Civelli.

Adichie, Chimamanda Ngozi (2017) *Cara Ijeawuele. Quindici consigli per crescere una bambina femminista*. Torino: Einaudi.

Ascenzi, Anna (2009) *Il Plutarco delle donne: repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinata al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*. Macerata: EUM.

Barausse, Alberto (2008) *Il libro per la scuola dall'Unità al fascismo. La normativa sui libri di testo dalla legge Casati alla riforma Gentile (1861-1922)*. Macerata: Alfabetica.

Beseghi, Emy, Telmon, Vittorio (Ed.). (1992). *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Biemmi, Irene (2010) *Educazione sessista: stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Chemotti, Saveria, La Rocca Maria Cristina (Ed.). (2015). *Il genere nella ricerca storica*. Padova: Il Poligrafo.

- Chiosso, Giorgio (Ed.). (2000). *Il libro per la scuola tra Sette e Ottocento*. Brescia: La scuola.
- Chiosso, Giorgio (c2003). *TESEO tipografi e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*. Milano: Bibliografica.
- Chiosso, Giorgio, Sani, Roberto (Ed.). (2013) *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*. Milano: Bibliografica.
- Contini, Mariagrazia, Demozzi, Silvia, Fabbri, Maurizio, Tolomelli Alessandro (2014) *Deontologia pedagogica. Riflessività e pratiche di resistenza*. Milano: Franco Angeli.
- Covato, Carmela, Leuzzi Maria Cristina (Ed.). (1989). *E l'uomo educò la donna*. Roma: Editori riuniti.
- Covato, Carmela, Sorge, Anna Maria (1994) *L'istruzione normale dalla legge Casati all'età giolittiana*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- Cremante, Renzo, Santucci, Simonetta (Ed.). (2009). *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*. Bologna: CLEUB.
- D'Ascenzo, Mirella (2011) *Alberto Calderara: microstoria di*

una professione docente tra Otto e Novecento. Bologna: CLEUB.

Fabre, Giorgio (1998) *L'elenco: censura fascista, editoria e autori ebrei*. Torino: Zamorani.

Farina Renata (1995) *Dizionario biografico delle donne lombarde 568 – 1968*. Milano: Baldini & Castoldi,.

Ferrante Lucia, Palazzi Maura, Pomata Gianna (Ed.). (1988). *Ragnatele di rapporti: patronage e reti di relazione nella storia delle donne*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Filippini Nadia Maria (Ed.). (2006). *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milano: Franco Angeli.

Filippini, Nadia Maria, Scattigno, Anna (Ed.). (2007). *Una democrazia incompiuta. Donne e politica in Italia dall'Ottocento ai nostri giorni*. Milano: Franco Angeli.

Franchini Silvia, Puzzuoli, Paola (2005) *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione, 1861-1910*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi.

Frau, Ombretta, Gragnani, Cristina. (2011) *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento*. Mara

Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno. Firenze: Firenze University Press.

Fresu, Rita (2016) *L'infinito pulviscolo: tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento.* Milano: Franco Angeli.

Giallongo, Angela (1987) *Il galateo e le donne nel Medioevo.* Bologna: Maggioli.

Giallongo, Angela (2008) *Frammenti di genere.* Milano: Guerini e Associati.

Magazzeni, Loredana; (2016). *Lavoro e denaro nella corrispondenza privata di donne insegnanti di fine Ottocento.* Recuperato da <http://www.percorsistorici.it/component/content/article/26-numeri-rivista/numero-4/164-loredana-magazzeni-lavoro-e-denaro.html?layout=edit>. Consultato: 28-10-2017.

Miniati, Monica (2008) *Le "emancipate". Le donne ebreiche in Italia nel XIX e XX secolo.* Roma: Viella.

Montessori, Maria; (1912). La morale sessuale nell'educazione. In *Atti del I Congresso Nazionale delle donne italiane* (pp. 272-281). Roma, Stabilimento

Tipografico della Società Editrice Laziale.

Ostriker Suskin, Alicia (1986) *Stealing the language: the emergence of women's poetry in America*. London: The women's press.

Pieroni Bortolotti, Franca (1963) *Alle origini del movimento femminile in Italia: 1848-1892*. Torino: Einaudi.

Piolanti, Alba (2015) *Sovversive: donne della provincia di Forlì schedate nel Casellario Politico Centrale*. Cesena: Il ponte vecchio.

Pironi, Tiziana (1994) *La pedagogia: insegnamento universitario a Bologna, dal 1860 alla seconda guerra mondiale*. Budrio: Algol.

Pironi, Tiziana; (2007). La coeducazione dei sessi. Un emergente problema educativo e scolastico in età giolittiana, in Simonetta Ulivieri (Ed.), *Educazione al femminile. Una storia da scoprire* (pp. 158-178). Milano, Guerini e Associati.

Pironi, Tiziana (2010) *Femminismo ed educazione in età giolittiana. Conflitti e sfide della modernità*. Pisa: Edizioni ETS.

Porciani, Ilaria (1987) *Le donne a scuola: l'educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento: mostra*

documentaria e iconografica: 14 febbraio-26 aprile 1987. Firenze: Il sedicesimo.

Romagnoli, Fanny (1898). *In alto i cuori. Letture per le giovinette, raccolte e ordinate da Fanny Romagnoli.* Firenze: Bemporad & Figlio.

Ronchetti, Ilaria, Sapegno, Maria Serena (Ed). (2007). *Dentro/fuori sopra/sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica.* Ravenna: Longo.

Sapegno, Maria Serena (Ed). (2014) *La differenza insegna: la didattica delle discipline in una prospettiva di genere.* Roma: Carocci.

Scaramuzza, Emma (Ed). (2010). *Politica e amicizia: relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915).* Milano: Franco Angeli.

Seveso, Gabriella (2001) *Come ombre leggere. Gesti, spazi, silenzi nella storia dell'educazione delle bambine.* Milano: Unicopli.

Soldani, Simonetta (Ed.). (1989). *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento.* Milano: Franco Angeli.

Tarozzi, Fiorenza, Betti, Eloisa (Ed.). (2013). *Le italiane a Bologna. Percorsi al femminile in 150 anni di storia*

unitaria. Bologna: Socialmente.

Ulivieri, Simonetta (Ed.). (2007). *Educazione al femminile: una storia da scoprire*. Milano: Guerini scientifica.

Vertua Gentile, Anna (1901) *Come devo comportarmi? Libro per tutti*. Milano: Ulrico Hoepli.

***Avanti il divorzio* de Anna Franchi: la confesión y la denuncia de la verdad.**

Elisa Martínez Garrido

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente trabajo estudia la importancia de las novelas feministas de Anna Franchi, Sibilla Aleramo y Carmen de Burgos en relación a la violencia y el maltrato de las mujeres dentro del matrimonio. La confesión de la verdad se muestra, sobre todo en *Avanti il divorzio*, como arma política para la dignificación y la emancipación de la vida de las mujeres a caballo entre XIX y XX, y para la consiguiente obtención del divorcio.

Palabras clave: divorcio, confesión de la verdad, violencia, matrimonio, Anna Franchi, Sibilla Aleramo, Carmen de Burgos.

Abstract: This work studies the importance of the feminist novels of Anna Franchi, Sibilla Aleramo and Carmen de Burgos dealing with violence against women inside the marriage. The confession of the truth is presented as a political weapon for the emancipation and liberation of women in between XIX and XX centuries, especially in *Avanti il divorzio*.

Key words: divorce, confession of the truth, violence, marriage, Anna Franchi, Sibilla Aleramo, Carmen de Burgos.

1. Un texto confesional a favor del divorcio.

La escritora italiana Anna Franchi (Livorno 1867-Milán 1954) publica su novela-testimonio a favor del divorzio: *Avanti il divorzio*, en 1902 (el mismo año de su obra *Il divorzio e la donna*)³⁴, cuatro años antes que *Una donna* de Sibilla Aleramo.

³⁴ 1902 es un año decisivo para el divorcio en Italia. De hecho la estrecha unión entre la novela de Franchi

Nos encontramos en un momento férvido en relación a los derechos de las mujeres, al divorcio y al voto femenino (De Troja 2016: 51). En la novela de Franchi, como en el texto de Aleramo, la confesión de la vida, el testimonio autobiográfico del maltrato a las mujeres, dentro del matrimonio, la violencia sexual, la pérdida de los hijos, la injusticia de las leyes patriarcales, así como la formación emancipatoria de las autoras, a través del hecho de la escritura, nos enfrentan a documentos humanos, privados y públicos, que vuelven a poner sobre la mesa la cuestión femenina en Italia, a principios del siglo XX. En nuestro país, Carmen de Burgos da la misma batalla en 1904 con su obra *El divorcio en España*. Estamos ante mujeres pioneras, valientes, decididas y amantes de la verdad; mujeres que sacan a la luz, más allá de la habitación de la tortura, lo perturbador; lo admitido legalmente, pero que en realidad hace tambalear la ética dentro del *domus*.

En este sentido, *Avanti il divorzio*, como *Una donna*, *El artículo 488* o *La malcasada* de Carmen de Burgos, fotografían la violencia y el maltrato de la vida matrimonial de principios del *Novecento*, narrada con ojos y con pluma de mujer. Son textos personales y políticos que dan los primeros pasos hacia la larga y difícil tarea de la igualdad, en la que el derecho al divorcio se

y la ley Berenini-Borciani demuestran que estamos ante un texto claramente político (Gagnani 2011: 91).

muestra como un paso decisivo. Las novelas de estas tres escritoras nos enfrentan, por tanto, a *bildungsromane al femminile*, a viajes de formación realizados por *héroas*, que no heroínas³⁵, quienes, en primera persona, inician un auténtico viaje interior hacia la dignificación de sí mismas.

En el caso de Franchi y de Aleramo la voluntad de llegar hasta el fondo de la verdad se muestra como el objetivo principal de su escritura. Se trata de una verdad desgarradora, de una verdad revolucionaria, de una verdad que da cuenta del deseo emancipatorio y liberador de las mujeres que confiesan su amargo dolor, para hacer de este un arma ante la larga batalla por sus ideas, reflejo racional de la experiencia psicológica y física de la desigualdad y del maltrato. Por esta razón, estas obras se configuran como textos autobiográficos: jirones de vida, memorias de la intimidad femenina lacerante. Y de la autenticidad memorial y de la confesión íntima de estos relatos de mujeres nacen, pues, las ‘novelas’ feministas, imprescindibles en la evolución historiográfica del feminismo. Son, pues, obras realistas y emotivas al mismo tiempo, obras que nos adentran en las crónicas de una de-

³⁵ A pesar de que la palabra héroe, no presenta movión genérica, pensamos que heroína conlleva unas connotaciones de pasividad por parte de las mujeres, muy alejadas del comportamiento valiente y decidido de las protagonistas de los textos a los que nos estamos refiriendo.

rrota anunciada, la de mujeres que luchaban contra la ley del Padre, en la sociedad mediterránea, italiana y española, a caballo entre XIX y XX.

2. Lo verdadero y la verdad: *leitmotive* escritural de Anna Franchi.

Al hablar de realismo, tenemos forzosamente que hablar de *verismo*, del acercamiento de la escritura de Anna Franchi a la confesión de la verdad. Es decir, nos adentramos en la poética de lo verdadero. Hecho que desde un punto de vista literario, en el caso de Italia, nos retrotrae hasta Alessandro Manzoni, cuya poética de “solo lo verdadero es bello”, nos abre la puerta al *verismo* de Giovanni Verga.

El lema central de la poética manzoniana es citado dentro del texto como el objetivo existencial y humano de la protagonista-autora:

«Il vero, comunque fosse, il vero sempre bello; nella soavità, nell'orrendezza; il vero umano, sempre grave di esempi, di insegnamenti. L'arte che avvolge il vizio di un maligno velo, di inebrianti profumi, le dava il disgusto della menzogna, e dalla menzogna rifuggiva» (Franchi 2016: 214).

De esta manera Anna Franchi se opone a la línea esteti-
zando abierta en Italia por D'Annunzio, y de acuerdo con Verga,
se suma al estudio de lo verdadero y real.

Debemos recordar que a su vez, el escritor siciliano es con-
temporáneo, en su *sentimento del vero*, a la visión artística defen-
dida por la escuela de los pintores toscanos de la segunda mitad
del XIX: los *macchiaoli*, muchos de ellos amigos personales de
Anna Franchi. Al más conocido, al maestro del grupo, a Giovanni
Fattori dedica la livornesa, en 1910, una biografía (De Troja 2016:
67-103).

En consecuencia, para Anna Franchi, la poética de lo ver-
dadero, la confesión de su verdad, que es también la verdad de las
mujeres sufrientes de su época³⁶, nos conduce al doble objetivo
pragmático de su escritura: a la denuncia del maltrato de las víc-
timas dentro del matrimonio y a la necesidad ética de construc-
ción de un futuro digno para su género/sexo. Por otra parte, la
autora, desde su sinceridad política más decidida, intenta comba-
tir la hipocresía patriarcal, en relación a la doble vida y a la doble
moral, tan común en la sociedad europea de la época.

Avanti il divorzio, a modo de diario, está dividido en distin-
tas secciones o capítulos, que narran los años del martirio de la

³⁶ Se debe recordar que el libro está dedicado: «A CHI SOFFRE» (Franchi
2016: 4).

protagonista, claro doble de la escritora. Estos abarcan desde el 1878 al 1902. Y, desde la misma apertura del texto, el objetivo político de Anna Franchi queda ya establecido. El libro se abre con una breve cita de Guy de Maupassant: *L'umile verità*, y en esta línea ética de franqueza y de denuncia política tiene lugar la primera afirmación de la protagonista en relación a la mentira, y, por tanto, a la verdad:

- E ora come si fa?-disse il ragazzo.
- Ora racconteremo l'accaduto.
- Tu sei matta! Ci sgridano.
- Pazienza. Come sei buffo!
- E tu No? Mi fa rabbia, ecco. Perché vuoi essere sgridata?
- Perché; chi è bugiardo è ladro, e io non voglio essere bugiarda (Franchi 2016: 11).

Es decir, la *santà verità* (lexema repetido innumerables veces a partir del capítulo dedicado al año 1896) se convierte en el *leitmotive* recurrente del libro, en el objetivo textual y pragmático de la génesis de la obra. La formación de Anna Franchi como escritora corre, pues, paralela a la búsqueda ética y a la denuncia personal y política que pueda contribuir a la modificación de las leyes patriarcales.

Contando su propia odisea, como víctima de un matrimonio por intereses económicos (el marido es un verdadero depredador),

la autora pretende alcanzar la verdad y contribuir así, con su testimonio vital, a una mejora, justa y democrática, de la vida de las mujeres, en la Italia de principios del siglo XX, a través de la promulgación del divorcio. La confesión de la verdad, dolorosa y vejatoria, se convierte, por tanto, en la motivación ética y espiritual de la protagonista. Ella pretende llegar al grado máximo de la equidad; hacer justicia más allá de las leyes de los hombres, de acuerdo con una conciencia de dignificación moral para las mujeres.

La verdad se opone así a la ley, la cual deja al descubierto toda su no moralidad con respecto a los más débiles dentro del matrimonio: las esposas y los hijos. Si la ley protege al marido inmoral, al verdugo violento, al saqueador del patrimonio de la esposa, el conocimiento de la verdad debería colocar a las mujeres del lado de la verdadera Justicia, al lado del Derecho más humanista, el que busca la dignificación de las ciudadanas y a la defensa de sus derechos como personas plenas. Frente a una ley que esclaviza a las esposas, que justifica incluso su asesinato en razón de la defensa del honor marital, Anna, que, como Renzo, no cree en la justicia de este mundo, desde posiciones anticlericales, enarbola la bandera de una verdad superior, noble y misericordiosa, en cuanto que alejada del pragmatismo y de las hipócritas convenciones de la sociedad de su tiempo.

Por esta razón Anna cuenta, con pelos y señales, sin ningún tipo de reserva, a partir del año 1883, la vejación, la tortura y el sadismo de la primera violación marital, en la que el esposo se muestra ya como el *suo nuovo padrone*.

-Su via spogliati, le disse quasi brutalmente [...]

Si attardava lo sposo sapiente dei piaceri comprati, né poteva conoscere le segrete incertezze di una vergine né quali delicatezze occorrono per non ferirne l'istintivo pudore. Volle chiudersi nell'ampio letto, e volle che tutte le cortine abbassate nascondessero quel primo amplesso, e poiché queste non cedevano al cordone, si drizzò sul letto prima che l'abbigliamento notturno fosse completo, e senza nascondere la sua nudità.

Orribile sensazione che rovinò nella fanciulla tutto un ideale! Un disgusto profondo, irremediabile rese più gelido quel povero corpo che aspettava l'amore...ed egli la ebbe senza che una ribellione la scuotesse, senza che in una rivolta del dolore tentasse sfuggirli, spasimando imperterrita nell'idea del dovere, ma senza una più pallida parvenza di piacere, senza un piccolo accenno di voluttà.

La prese brutalmente, violando quella purezza che gli si abbandonava quasi con incoscienza, la prese spudoratamente, nulla attenuando con gentilezza amorevole, senza risparmiarla, mentre la poverina, angosciata, accettava quel maschio che nella rovina del corpo verginale le rovinava l'anima non ancora schiusa alle forti, alle vere sensazioni d'amore, a quelle sensazioni che nell'amplesso danno il complemento, danno l'oblio dell'essere che quasi annienta per confondersi in un solo spasimo dolce con la persona desiderata (Franchi 2016: 41-42).

Si Neera en *Fotografie Matrimoniali* (1898) había insinuado ya, desde los implícitos textuales de su obra, la desilusión frustrante de las esposas tras la primera noche de amor, ahora Anna Franchi revela en su obra, con toda la crudeza de la realidad verdadera, no solo la frustración, sino sobre todo la brutalidad y

la violencia del falocentrismo más atroz. A partir de este momento el relato de la verdad deambula por los embarazos y los partos no deseados, por las infidelidades continuas del marido, por las enfermedades venéreas, por la soledad y la obligada dependencia física de la esposa en relación al señor, por la pérdida legal de sus hijos.

Sin embargo, como en *Una donna*, en *Avanti il divorzio*, el amor hace hacer a la protagonista, es el motor de su vida, la encamina hacia una nueva vida. A partir de que Anna conoce el verdadero amor con un hombre humano, casi en pie de 'igualdad', esta será capaz de iniciar a su lado su propia regeneración interior. Por ese motivo, el relato de su verdad más íntima se convierte en su objetivo de existencia; al vivir de cara al resto de la sociedad el amor libre y digno, con su más santa y noble verdad, en razón de su más auténtica ley moral, la autora-protagonista evita convertirse en una adúltera clandestina al uso. Así, gracias a la confesión de la verdad, la autora asume revolucionariamente la libertad de verdadera elección sentimental para ella y para el resto de las mujeres, al margen de las mentiras del matrimonio burgués impuesto.

Pero en *Avanti il divorzio*, el castigo de la ley recae a pesar de todo sobre la protagonista, y el marido denuncia su 'concubinato' para poderla legalmente desposeer de su patrimonio. A par-

tir de este momento, frente a la ley injusta de los hombres, la escritora defiende incansablemente su verdad más auténtica, la única que puede hacer tambalear el *status quo* y contribuir con su difusión a iniciar el largo camino por el divorcio.

Por eso el 10 de noviembre de 1896, en el tribunal que acusa a Anna de adúltera, ella anuncia su programa ético y ‘verista’.

-Adesso basta –aveva risposto.- Adesso è l’ora di raccontare a qualcuno la verità dei fatti. Mi si minaccia la prigione? Sia pure. [...] Voglio dirla una volta questa verità; voglio conoscere questa giustizia degli uomini;...voglio gettarli in faccia, a questo marito svergognato, che non arrossisce di trascinare la madre e il nome dei suoi figli in tribunale, tutto ciò che penso; voglio narrare agli uomini togati, un caso, forse, non raro, prodotto dagli effetti delle leggi. (Franchi 2016: 193).

En consecuencia, Anna Franchi se acoge en su texto a la más santa verdad, a la confesión pública de su misma intimidad vejada, para poder encontrar en ella las razones legítimas para su propia defensa (Franchi 2016: 201). De esta manera sus palabras de pasión, de dolorosa verdad consiguen poner al tribunal de su parte, pero solo emocionalmente.

Ettore, el marido, ante los ojos del mundo por fin es conocido como un hombre egoísta y violento y el tribunal no solo habla del código penal, sino que los corazones de los jueces exculpan moralmente a la mujer de su ‘pecado’: «Se per l’inesorabile egoismo di maschio, la legge vi dà ragione, il cuore

ha pure i suoi diritti, e nessuno può disconoscere quei bisogni dell'anima che sono legge universale, e che assurgeranno sempre trionfanti, abbattendo inumani pregiudizi» (Franchi 2016: 204). El resarcimiento moral y personal de la protagonista ha llegado a buen puerto: «Perfino coloro che erano stati chiamati ad accusarla hanno dovuto riconoscere questa verità» (Franchi 2016: 204). El «mondo borghesemente ipocrita» se ve obligado a conocer la verdad callada de las mujeres, porque el trabajo intelectual y ético de la protagonista-escritora se rige por el amor a la verdad: «Il professore Erzilio Brizzi, aveva d'un tratto compreso ciò che si poteva trarre da quell'intelletto per troppo tempo assopito, e con pazienza aveva svegliato in lei l'amore per i classici, e più di tutto l'amore per la verità» (Franchi 2016: 213).

Y a partir de su confesión, los propios recuerdos y la memoria del agravio se convierten en un puente de solidaridad y fraternidad para todos quienes sufren: « I ricordi di dolore alimentavano in lei il desiderio di giovare ai sofferenti» (Franchi 2013). Anna Franchi como Sibilla Aleramo, a partir de su experiencia dolorosa de la injusticia, abraza la *fratellanza e la sorellanza sociale*, desde su cercanía a las filas del socialismo. Y con el objetivo de dejar su testimonio, escribe la memoria de una de las tantas vencidas «Anna lavora, lavora per non lasciarsi morire. Non si riposa...ma si sente *vinta* (240).

La protagonista trabaja sin cesar hasta que su libro ve la luz y su verdad de mujer es finalmente reconocida. Esta es la razón existencial y política del libro de Anna Franchi. De hecho muchos intelectuales italianos en pro del divorcio, en especial Agostino Berenini, quien, junto a Alberto Borciani, lucharon desde las filas socialistas por una ley del divorcio que nunca llegó a ser discutida en el parlamento, se sirvieron de *Avanti il divorzio* para llevar a delante su causa. Ellos reconocieron en el libro de Anna Franchi la obra memorial de una valiente pionera. De esta forma con su escritura autobiográfica la escritora-protagonista obtiene el reconocimiento personal y político y abre ante sí un futuro personal de dignificación y de esperanza.

Su búsqueda de la verdad la conduce hacia un futuro de bien, para sí misma y para las otras mujeres.

Davanti a lei si apre un orizzonte di bene.
La verità.
Dire la verità, affinché possa essere utile a chi dolera.
Per lei, ormai, non occorre più nulla.
La legge del suo cuore le basta, e poi la sua vita sarà breve.
Ma se un esempio di più, se una verità dolorosa, narrata sinceramente,
può risvegliare qualche assopita coscienza per la lotta...ebbene nos si
nasconda, questa umile verità (Franchi 2016: 241).

Es decir, Anna Franchi hace de su experiencia personal dentro del matrimonio, de su dolor como mujer y como persona, un libro de memorias, una acusación moral contra la violencia dentro

de la familia. *Avanti il divorzio* constituye, por tanto, un testimonio valiente y decidido contra la resignación de las víctimas y contra la hipocresía sexual del adulterio y la correspondiente victoria de la Ley. Su libro abre la puerta en Italia al derecho al divorcio, aprobado definitivamente en diciembre de 1970 y votado de nuevo en referendun en 1974.

Referencias bibliográficas

- De Troja, Elisabetta (2016) *La disobbedienza di Anna*, en Anna Franchi, *Avanti il divorzio*, Firenze: Sandron.
- De Troja, Elisabetta (2016) *Anna Franchi: l'indocile scrittura. Passione civile e critica d'arte*, Firenze: Firenze University Press.
- Franchi, Anna (2016) *Avanti il divorzio*, a. c. di Elisabetta di Troja, Firenze: Sandron.
- Gragnani, Cristina (2008) *Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Vanti tra autobiografia e finzione, Mnemosyne o la costruzione del senso, n.1, La documentazione autobiografica come patrimonio culturale: la testimonianza della genesi del tempo*, UCL, Press Universitaires de Louvain.
- Gragnani, Cristina (2011) *Un io titánico per un'umile verità: ideología e disegno letterario in Avanti il divorzio di Anna Franchi*, en Ombretta Frau y Cristina Gragnani, *Sottoboschi letterari: Sei case studies tra Otto e Novecento (Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno)*, Firenze: Firenze University Press.

Abolengos afro-femeninos en *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis y *Quarto de Despejo* de Carolina María de Jesus

María del Pilar Ramírez Gröbli

Centro de Estudios Globales, Universidad de Berna

Resumen En América Latina, en gran parte de la producción literaria abundan nombres y figuras masculinas; la literatura escrita por mujeres ha recibido menos atención y reconocimiento. El canon literario ha incluido esencialmente obras que corresponden a lo que se quiere presentar como literariamente estético y ‘valioso’. Esos ideales de *estética* y *valor* han sido utilizados para representar el poder y recrear imaginarios nacionales que refuerzan la estética del poder. Muchas obras que no encajan con estos parámetros han sido dejadas de lado, no aceptadas en los catálogos editoriales y/o sencillamente ignoradas. Este es el caso de un extenso número de obras escritas por mujeres cuyas narrativas revelan las dificultades de grupos sociales que han construido sus historias desde las ausencias. Obras como *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis y *Quarto de Despejo* de Carolina María de Jesus se convierten en importantes e inaplazables aportes de ese tipo de narrativa en la literatura brasilera. Sus autoras escriben desde su experiencia de mujeres afrodescendientes. Esta reflexión examina cómo el dilema entre raza, género y clase se representa en el universo ficcional de estas dos obras.

Palabras clave: literatura afrobrasileña, escritoras afrobrasileras, márgenes literarios del canon.

Abstract: In Latin America, a large part of literary production is dominated by masculine names and figures. Literature written by women has received less attention and recognition. The literary canon has included works that correspond, mainly, to what is considered literarily ‘aesthetic’ and ‘valuable’. The ideals of *aesthetic* and *worth* have been used to depict power and represent national imaginaries by reinforcing the aesthetics of power. Myriad of literary work that does not fit these parameters have been left aside, not accepted in the editorial catalogs or simply ignored. This is the case of an extensive number of

works written by women whose narratives reveal dilemmas of social groups that have built histories and memories from within the marginality environment. Literary works such as *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis and *Quarto de Despejo* by Carolina María de Jesus become important and unavoidable contributions of such narrative in the Brazilian literature. Its authors write from within the experiences and memories of Afro-descendant women. This article examines how the dilemma between race, gender and class is represented in the fictional universe of these literary works.

Keywords: Afro-Brazilian literature, Afro-Brazilian women writers, literary canon and its margins

“Quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso,
digno de estar num quarto de despejo”
Carolina Maria de Jesus

Maria Firmina dos Reis y Carolina Maria de Jesus son dos mujeres cuya escritura poderosa nos lleva a conocer las historias de género y raza desde dentro de sus entornos barriales y rurales. Estas dos mujeres afrodescendientes poseen la destreza literaria para construir universos narrativos que guían al lector a interrogarse sobre los crudos ambientes y las condiciones inhumanas que experimentan los afrodescendientes en Brasil y en general, en América Latina. Maria Firmina dos Reis retrata en su libro *Úrsula* las condiciones de la esclavitud de los negros en Brasil a finales del siglo XIX. Carolina Maria de Jesus, por su parte, en su obra *Quarto de despejo* narra, en forma de diario, sus experiencias en la favela de Canindé, en la ciudad de São Paulo a mediados del siglo XX. Nos situamos en dos momentos

históricos, dos obras literarias, dos mujeres, dos estilos narrativos que comparten las temáticas sobre la mujer y la afrodescendencia.

1. Estilos narrativos: romance novelado y diario

Úrsula representa una obra de gran importancia en la literatura brasilera, por ser la primera novela escrita por una mujer afrodescendiente. Además, se ha constituido en un imprescindible documento para la historia de la literatura en Brasil por su gran aporte sobre las negritudes y la identidad afrodescendiente. La novela fue escrita en 1859 y publicada en 1887 en el auge de una campaña nacional de la abolición de la esclavitud³⁷. Maria Firmina dos Reis ha publicado otras obras referentes a la esclavitud como el cuento “La esclava”. También compuso poemas y cantos alusivos a la africanidad y a la libertad de los esclavos. Escribió otro romance que lleva el nombre *Gupeva* en cual relata la situación de una mujer indígena. La obra de Maria Firmina dos Reis se anticipa al abolicionismo de la esclavitud que será tema central en las obras del poeta Casto Alvares cuya

³⁷ El Brasil fue el último país en América Latina que abolió la esclavitud. A través de la Ley Áurea, entonces promulgada por la princesa imperial Isabel I de Bragança, hija del rey Pedro II se declaró extinta la esclavitud en Brasil. Esta Ley fue precedida por la Ley de libertad de vientres que se había promulgado ya en 1871.

producción poética empieza a difundirse en el año 1876 y del autor Bernardo Guimarães, quien en 1875 publica *La esclava Isaura*. Lo especial para la época en la que se publica el romance *Úrsula* es que las voces mismas de los esclavos son las que aparecen como sujetos de la enunciación y manifiestan sus reflexiones sobre la esclavitud, la subordinación y la situación de la mujer en la sociedad de su tiempo. La polifonía de voces y de personajes que componen el universo narrativo en *Úrsula* se pronuncian sobre el sistema de esclavitud y la marcada jerarquía social en la cual tanto los esclavos como las mujeres son relegados y subordinados dentro de la sociedad. El relato literario contenido en esta obra se sitúa históricamente a mediados del siglo XIX y devela los límites de una sociedad machista y semi-feudal, y expone lo que acontece en los espacios privados, dando especial énfasis a las circunstancias en las cuales transcurren los abusos de los capataces sobre los esclavos afrodescendientes. De acuerdo con Andreta y Alós (2013), este fue el primer romance “recuperado del olvido por parte de la historiografía literaria brasilera en función de edición fac-similar preparado por Horacio de Almeida y vendido al público en 1975, en el mismo año en que Nascimento Morais, hijo, publicara el volumen *Maria Firmina, fragmentos de una vida*” (p.196).

Como dato interesante, incluso ya en el prólogo de la obra, la autora alude a la condición de subordinación en la que se

encuentran las mujeres en la literatura escrita. Consciente de esta realidad, se asegura de advertirle al lector que la mano creadora de la obra de *Úrsula* es una mujer. Y por ello, se dirige a sus lectores (as) de la siguiente manera.

No es la vanidad de adquirir un nombre la que me ciega, ni el amor propio del autor. Se que poco vale este romance, porque es escrito por una mujer, y mujer brasileira, de poca educación y sin el trato ni la conversación de los hombres ilustrados que aconsejan que discuten y que corrigen. Con una instrucción pobrísima que apenas conoce la lengua de sus padres y es poco leída y su caudal intelectual es casi nulo³⁸(M. F. De Reis: 6).

Como se puede constatar en el pasaje anterior, la autora no se refiere exclusivamente a las mujeres negras, sino que enmarca su planteamiento cuestionando sutilmente el canon literario y, en especial, aludiendo a discriminación de género. Además, allí enfatiza su condición de mujer de clase media, más bien alejada de la élite que domina la sociedad de su época. Maria Firmina dos Reis era una mujer mulata, quien ejerció la docencia y se preocupó por temáticas de educación e igualdad de raza y género. En la obra, opta por hacerse conocer con un pseudónimo que

³⁸ La traducción al original es mía. El texto original en portugués es el siguiente:

Sei que pouco vale este romance, porque escripto por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o tracto e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução miserrima, apenas conhecendo a lingua de sues paes e pouco lida, o seu cabedal intellectual é quasi nullo.

corresponde a su origen geográfico “Uma Maranhense”. La estrategia narrativa de ocultar su verdadera identidad se debe al contexto histórico en el que se escribe la obra; una sociedad esencialmente patriarcal y racista, en la que abundan los prejuicios de raza y género y que le impiden, de alguna manera, revelarse con su nombre de pila como escritora.

La obra está escrita en catorce (14) actos que bien podrían ser el libreto de una obra teatral. Como se observa ya desde en el prólogo, la autora entabla un diálogo con sus lectores. Y posteriormente, a lo largo de toda la obra, es la voz narrativa quien irá conduciendo, paso a paso, describiendo los pormenores de los personajes, sus historias de vida, sus sentimientos y sus ilusiones. Tal como en una sala de teatro en donde se abre y cierra el telón para dar lugar a la nueva la escena, asimismo, esa voz que narra, aparece al comienzo y al final de cada escena. Esta secuencia, en la que la narradora amplía, revela o completa la información de los personajes tiene efectos no solamente en la captación del contenido de la trama narrativa, sino que trasciende hacia un nivel más emotivo. Pues, el lector tiene la sensación de encontrarse ante la representación verdadera de una obra de teatro. Además, el nivel sensorial está complementado con elementos literarios que despiertan el suspenso en el relato, en los cuales se encuentra una medida dosis de pasión y dolor que refuerza el perfil de vida de cada uno de los personajes. En ese espacio diegético, la voz

narrativa vuelve una y otra vez al universo textual para reproducir el carácter *sentí-pensante* que identifica a los personajes de este romance.

Quarto de Despejo es una obra escrita, también, por una mujer afrodescendiente. Carolina Maria de Jesus, la autora de esta obra, narra acontecimientos de su vida en una favela, en el contexto histórico brasileiro de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de una mujer que habita en la favela Canindé en São Paulo quien, a lo largo de sus años de vida en el suburbio, fue consignando en forma de diario sus experiencias y las formas de sobrevivencia de los habitantes en la periferia de la ciudad. En la versión publicada del diario como libro intervino el periodista Audàlio Dantas, pues fue él quien descubrió a Carolina. Su interés inicial era escribir un reportaje sobre las favelas que se extendían a la ribera del Río Tietê en el barrio de Canindé. Al conocer los escritos que Carolina llevaba en su diario, Audàlio Dantas considera que “no hay ningún escritor que pudiera escribir mejor aquella historia- la visión desde dentro de la favela” por lo tanto, decide que lo mejor es publicarla como libro y es él mismo quien en el prólogo asegura ser “el responsable de lo que se llama edición de texto” (*Quarto de Despejo*, 3). Allí también expresa que la repetición de rutina en la favela es exhaustiva en el texto, por lo cual se han elegido los trozos más significativos. Este diario se compone de 20 cuadernos que son publicados en la revista

Cruzeiro en el año de 1959 y después en el año 1960 fueron publicados como libro.

En el prólogo de la versión a la que se puede acceder en la red, es el mismo periodista Audàlio Dantas quien hace referencia a la recepción del diario *Quarto de Despejo* y a los cuestionamientos que suscitó su publicación. En cuanto a la recepción, *Quarto de despejo* fue una obra que tuvo gran acogida; la venta de sus ejemplares se multiplicó, tanto en Brasil como en otros países. Pues la historia narrada desde dentro de la favela alcanzó gran eco también a nivel internacional y fue traducida en varios idiomas. En lo que a los cuestionamientos se refiere, A. Danta señala que hubo descontento por parte de algunos escritores respecto a la legitimidad que tiene una persona con muy bajo nivel escolar para salir al ‘estrellato’. Sin embargo, otras figuras de autoridad en la literatura brasilera recibieron el diario con beneplácito. Las objeciones y controversias sobre qué es legítimo de ser publicado o qué debe ser aceptado por el canon literario aparecen una y otra vez, en especial cuando se trata de textos que representan voces de grupos marginados en la sociedad. Este es el caso de muchas de las publicaciones en la literatura testimonial como *Domitila Barrios, Me llamo Rigoberta Menchu* o los escritos de *Biografía de un cimarrón*. Sin embargo, y como lo afirma Mónica Ayala-Martínez (2013) “la obra es aún reconocida como una de las más vendidas y

traducidas en el país. *Quarto de Despejo* es divulgado como el diario de una favelada. Nunca como un relato testimonial. Aún hoy no se reconoce como parte del canon de los textos testimoniales”. (p. 100). El diario *Quarto de Despejo* escrito por Carolina Maria de Jesus ilustra sin duda las condiciones de miseria y las situaciones de penuria y carencias de un amplio grupo social en el contexto urbano, pero lo presenta desde una perspectiva mucho más personal e individual.

2. Deslindes entre esclavitud y libertad

Si bien las dos obras pertenecen a momentos históricos diferentes y sus estilos narrativos son distintos, ambos relatos literarios retoman la temática de género y de raza caracterizando cada uno de los ambientes en los que surgen. Mientras en *Úrsula* el tema de la esclavitud y las diferentes formas de explotación sobre la población afrodescendiente acontecen en un paisaje rural en el contexto de la abolición de la esclavitud en Brasil, en *Quarto de Despejo*, el tema de la esclavitud está asociado no solamente al factor fenotípico y racial, sino que se enmarca dentro de un marco socio-político y económico definido por los paradigmas de una ‘incipiente’ modernidad. Incluso, las formas de esclavitud se presentan en los relatos casi como fenómeno con diferentes rostros, que somete a gran parte de la población a vivir en la

marginalidad y la miseria, que ya abunda, en las periferias de la urbe, tanto en Brasil, como en muchas ciudades del Sur Global.

Como se mencionó previamente, *Úrsula*, además de ser un texto relevante por ser la primera manifestación de la afrodescendencia en la literatura brasilera, se convierte casi en un documento transgresor para el contexto de su momento. Pues, el texto pone al descubierto y abiertamente el valor y la importancia de la herencia negra en el sentimiento nacional y a su vez cuestiona la condición de esclavitud y la situación de la mujer en una sociedad patriarcal. Si bien en la novela se da voz principalmente a los esclavos, también se representan en el relato las voces de diferentes personajes blancos que simbolizan la jerarquía o la autoridad social y clerical de la época que se compartían el poder. Así como se observa en la cita, el encomendero Fernando P. y el capellán o sacerdote son amigos: “el capellán de Fernando P. decíase amigo de este y eso causaba la admiración de todos; porque el encomendero era un hombre detestable y rencoroso y el sacerdote parecía ser un santo varón” (*Úrsula*, 214).

La condición de esclavitud, el ser esclavo y el concepto de libertad aparecerán a lo largo de todo el romance *Úrsula*. En la primera escena, el joven Tancredo, noble caballero quien iba a caballo por el campo, meditabundo por causa de un mal de amor,

sufre un accidente al desplomarse su caballo por el cansancio de la jornada. Quien correrá en su auxilio es justamente el esclavo Tulio, quien transita por esos lados y presto le brinda su ayuda al joven caballero. Esta escena se asemeja al pasaje bíblico del buen samaritano que auxilia al hombre desvalido quien se encuentra herido en el camino. En el relato de *Úrsula*, la actitud bondadosa del esclavo recrea el mismo ambiente del samaritano, describiendo sus nobles sentimientos, la compasión y la solidaridad como virtudes que posee Tulio, pero sitúa la escena en el contexto de la esclavitud y lo expresa así: “la sangre africana le hervía en sus venas; el mísero estaba ligado a la odiosa cadena de la esclavitud” (*Úrsula*, 18). En este sentido, la voz narrativa advierte al lector que la esclavitud impuesta a los afrodescendientes corresponde con un sistema de relaciones deshumanizantes que ha sido implantado. Y si bien, la esclavitud como condición humana condena y subordina la acción física y material de las personas, no logra atrapar el alma, ni sus sentimientos: “Y el mísero sufría; porque era esclavo pero la esclavitud no le embruteció el alma; porque los sentimientos generosos que Dios le implantó en el corazón permanecían intactos y puros como su alma. Era infeliz; pero era virtuoso; y por eso su corazón se enterneció ante la presencia de la dolorosa escena, que se le ofreció a la vista” (*Úrsula*, 19). Más adelante, en el mismo capítulo, aparecerá la propia voz del esclavo Tulio

quien y a través de un soliloquio reflexivo sobre los sufrimientos de los esclavos le explica al joven Tancredo su concepto de libertad. Como se ve en el siguiente fragmento, Tulio considera la libertad como una virtud que está por encima de los límites que le impongan los preceptos humanos y la encuentra en la identidad de su origen africano: “¡Oh la mente! ¡A esa sí nadie la puede esclavizar! En las alas del pensamiento, el hombre se remonta a las ardientes regiones de África, ve los espacios sin fin de la patria y busca refugiarse debajo de aquellos árboles sombríos del oasis”. (p. 39).

Tulio ofrece una suerte de reflexión introspectiva para presentar el concepto de libertad desde una perspectiva integradora que se asimila a una exégesis tanto ética como mística. Lo que resulta particularmente interesante es que, a lo largo de toda la obra, la estructura narrativa del romance deslinda lo antagónico entre los conceptos de libertad y esclavitud utilizando diferentes discursos. Además, recurre también a diferentes formas de enunciación en las que están tanto monólogos reflexivos, en especial cuando se trata de los personajes esclavos negros, como también diálogos con pasajes de introspección que tienen lugar entre el caballero noble y el esclavo. La voz del caballero noble condena la esclavitud y el sufrimiento de sus hermanos negros, como se observa en el siguiente trozo: “vendrá el día en que los hombres reconozcan que

son todos hermanos "[...] y maldigo en tu nombre al primer hombre que esclavizó a su semejante. Sí, -prosiguió- tienes razón, ¡el blanco despreció la generosidad del negro y escupió la pureza de sus sentimientos!". (*Úrsula*, 25). Tancredo representa las voces de los blancos que dentro de una sociedad esclavista manifiestan su oposición contra la subyugación a la que está sometida la población afrodescendiente en Brasil. Para la época en que se publica la obra, la manifestación de oponerse abiertamente podría verse casi como un hecho trasgresor que tienen la clara intención de despertar y sensibilizar la consciencia social ante el sistema de esclavitud. Además, porque en el contexto histórico continental los procesos de abolición de esclavitud venían teniendo lugar en muchos otros países.

Las reflexiones más agudas y en las que se revela una posición crítica ante la situación de la esclavitud a las que están sometidos los esclavos aparecen en el segundo capítulo llamado "Delirio". Es muy ágil la estrategia discursiva a la que recurre la autora, pues en este segundo capítulo se apela al discurso enunciativo del delirio para poner en la voz de quien representa la nobleza, planteamientos que cuestionan un sistema de jerarquías basadas en una distinción netamente racial. Como se ilustró anteriormente, la antítesis *esclavitud-libertad* forma la base semántica de gran parte de las escenas. Pero también estará allí la oposición *vida-muerte* que se intercala constantemente con

la primera. Estas dos parejas de antagonismos estarán presentes a través de todo el texto.

La esclavitud aparece como un sistema despiadado e impuesto oficialmente pero paralelamente aparecen otras formas de esclavitud que van más allá de las características fenotípicas. Como se ve previamente en las citas que ilustrativas, la obra se habla de otro tipo de esclavitud que coarta los sentimientos y esclaviza a los seres humanos a la necesidad de dominar, explotar y de sentirse superiores. Los personajes de Susana y Tulio ejemplifican la condición de esclavitud en el sistema, pero son libres en sus sentimientos; es decir, ellos gozan de la libertad en la esencia de su ser, en su razón y en su corazón. Mientras otros quienes son aparentemente libres, como el personaje del encomendero Fernando, están condenados a la esclavitud de su alma.

En *Quarto de despejo*, el diario de Carolina María de Jesús, la esclavitud se sitúa en el marco de las carencias materiales en una sociedad aparentemente moderna y, por otro lado, en la subordinación de la mujer en las relaciones de pareja. Respecto a las penurias por lo material y esencial para subsistir, la voz narrativa describe diversas formas de esclavitud que están directamente relacionadas con los efectos de marginación sistémica de la sociedad. Las favelas, su existencia y reproducción son el resultado de esos efectos. La población

marginalizada se enfrenta a vivir en duras situaciones de una profunda miseria material. Sin alimentos, sin servicios públicos, sin acceso a la educación y con muchas otras carencias. En ese contexto de exclusión, el hambre y las condiciones de extrema pobreza se convierten en las ‘cadenas’ esclavizantes que condenan a segmentos enteros la sociedad. Respecto a la subordinación de la mujer, Carolina Maria de Jesus, revela experiencias personales que ha vivido en su condición de mujer negra, pobre y, en especial, como madre soltera. En algunos de los pasajes Carolina explica la esclavitud como condición de subyugación de las mujeres de la favela ante sus maridos, y lo expresa así: “Ellas insinúan que no soy casada. Pero yo soy más feliz que ellas. Ellas tienen marido. Pero están obligadas a pedir limosnas. [...] No envidio a las mujeres casadas de la favela que llevan vida de esclavas indias (*Quarto de Despejo*, 14). De acuerdo al planteamiento de la voz narrativa, la felicidad y la libertad están asociadas a la posibilidad de decisión propia y la no dependencia de un hombre para asegurar el sustento diario. Si bien las condiciones de pobreza en las periferias de las ciudades son tremendamente crudas y, el hambre aparece como el mostro devorador, el yo narrador reafirma en la tenacidad que poseen las mujeres para conseguir el dinero por sus propios medios, así como lo hace la misma Carolina cada mañana.

3. La condición de la mujer

El tema de la esclavitud y la condición de la mujer están relacionados entre sí en *Quarto de Despejo*. Las dos obras tanto *Úrsula* como *Quarto de despejo* tematizan de forma enérgica la subyugación de la mujer en diferentes ámbitos de la sociedad. En *Úrsula*, se plantea, claramente, un sistema de valores patriarcales que están arraigados en el ‘contrato’ de las relaciones sociales. En esta obra esos valores aparecen en la figura del tío de Úrsula, el encomendero Fernando. Pues él fue quien interviene sobre el destino de su hermana, matando a su marido y cuando Úrsula entra en la edad de la pubertad, quiere convertir en su esposa a su propia sobrina. Al no lograrlo, mata también a Tancredo en la misma noche de bodas, al contraer matrimonio con Úrsula. En este sentido, en *Quarto de Despejo*, obra escrita un siglo después de *Úrsula*, si bien el contexto no se inscribe en las formalidades patriarcales, la sociedad moderna y el sistema capitalista se muestran como ambiente proclive que amplía escenarios de desequilibrio social y reproduce relaciones de férrea desigualdad de género. En las dos obras también aparece muestra el rol de la mujer en la familia. En *Úrsula* la madre está obligada a un sometimiento impuesto a través de regulaciones sociales y en la segunda, *Quarto de Despejo*, ese sometimiento guarda una relación directa con los efectos socio-económicos del sistema de

acumulación. En los dos casos, la mujer en su rol de madre y esposa soporta los desprecios y las constricciones que le implican estar reducida a la voluntad del marido. En *Quarto de Despejo*, Carolina, en la voz del yo narrador muestra una actitud reivindicadora al reafirmar su posición de mujer y madre soltera que en difíciles condiciones de sobrevivencia trabaja arduamente para velar por el sustento de sus hijos.

Carolina, el yo narrador del diario, trabaja como recolectora de papel y para poder alimentar a sus hijos, tiene que pasar largas jornadas reciclando y vendiendo papel. Aparte de ese oficio, algunas veces también trabaja lavando ropas. Aunque parezca ser una casualidad, existe una relación entre su oficio como recicladora y su creación como escritora. Tal vez es precisamente *el papel*, la materia física y simbólica que conecta dos mundos que se han acercado en la historia de esta mujer de la favela de Canindé. Pues el trabajo que ese yo narrador lleva a cabo con el papel ocurre en procesos paralelos, pero que guardan alguna correspondencia entre sí. Al reciclar el papel se genera un valor del uso por el proceso mismo de la reutilización material. Por otra parte, al escribir en el papel sus historias, se genera un valor de sentido³⁹ que le permite crear significados de sus experiencias,

³⁹ De acuerdo con Paul Ricoeur (2011), “el símbolo, en la acepción más general, funciona como un “excedente de sentido”

recrear visiones y, porque no, también reciclar relatos y memorias de su vida y su entorno. El ejercer de esas dos tareas estaría a su vez conectado con dos estrategias que se orientan a la construcción de espacios de libertad. En un sentido, la no dependencia económica de un compañero y, en últimas, el desempeño de una actividad laboral. La otra estrategia es la escritura de su diario. A través de esa vocación puede para mitigar las tensiones cotidianas que le causa la situación de vida y la pobreza que la agobia. La escritura y el diario, en específico, se convierten en catalizadores ante la dura realidad a la que se enfrenta Carolina diariamente. Los relatos que a parecen de forma recurrente en el diario están relacionados con el tema del hambre y necesidades básicas de las que carece su familia, la dureza de las relaciones en la favela tanto con otras mujeres o como con hombres y el anhelo de poder salir de ese ambiente de pobreza extrema. Así que esta simbología del papel, puede ser interpretada como camino que encuentra el yo narrador para liberar y liberarse. En *Quarto de despejo*, la escritura aparece como derrotero que transgrede los ambientes hostiles y les asigna un lugar de edificación y la creación en el mundo gráfico, como se observa en este fragmento.

Después fui a lavar ropas. En cuanto las ropas se secaban pasó un señor y me preguntó:

- ¿Qué escribe?

-Todos los líos de los favelados, estos proyectos de gente humana.

Él dice:

Escribe y después le da a un crítico para hacer revisión (*Quarto de Despejo*, p. 20).

4. Intersecciones entre clase, género y raza

En estas dos obras aparece las voces de mujeres que trascienden las coordenadas de género y raza para retratar las vivencias desde dentro de los microcosmos en los que transcurren sus vidas. En el caso de *Quarto de Despejo*, la voz narradora, no sólo caracteriza a la mujer luchadora que se enfrenta a los desafíos de la miseria dentro del suburbio periférico a la vida citadina, sino que también plasma en sus relatos la mentalidad de las poblaciones de esos sectores. Además, en el diario se manifiesta la situación del clientelismo político que instrumentaliza a los habitantes de la favela para que los politiqueros puedan obtener los votos exclusivamente a favor y beneficio. La autora también critica el desconocimiento que tienen los dirigentes de Brasil ante la situación en las favelas, como lo expresa en el siguiente fragmento:

El teniente me dice, que la favela es un ambiente propenso, que las personas tienen más posibilidades de delinquir que de convertirse en seres útiles para la patria o para el país. Pensé: si él sabe esto, ¿por qué no hace un informe y lo envía a los políticos? ¿Al señor Janio Quadros, o Kubstchek o al Dr. Adhemar de Barros? Decírmelo a mí que soy una pobre recicladora. No puedo ni resolver mis propias dificultades. Brasil tendría que estar dirigido por alguien que ya conozca lo que es pasar hambre.

El hambre también es una profesora.
Quien pasa hambre aprende a pensar en el prójimo y en los niños
(*Quarto de Despejo*, 26).

Aunque, Carolina Maria manifiesta una posición clara ante la actitud de indiferencia de las clases dirigentes, también expresa el disgusto que siente al tener que ser habitante de la favela. Razones como la ignorancia de su gente, el irrespeto entre los vecinos, las escenas de conflictividad, disputas que se relacionan con el alcoholismo, la falta de solidaridad y una forma de descomposición familiar que percibe en sus habitantes se convierten en motivos de querer salir de ese lugar. Sin embargo, no todo lo que se refiere a la favela es negativo. La autora, provee un juicio diferenciado sobre las diversas personas que habitan allí y señala que hay también muchos habitantes que trabajan, luchan y hacen lo mejor sí para labrarse un mejor futuro. Lo que a todas luces queda claro es la poca comprensión que manifiesta la gente de la favela al saber que ella escribe y lleva un diario. Una de las mujeres, Silvia, le pide que no incluya su nombre en el diario. Otras personas, sencillamente, la tildan de hechicera o le auguran la locura si se dedica a la escritura. Pero ella responde con determinación a esas críticas y afirma que va a escribir un libro sobre la favela y citar todo lo que allí sucede (*Quarto de Despejo*, 22).

Si bien, el tema principal que se concentra en el diario es la pobreza, la miseria de la favela y las dificultades de sobrevivencia en el ambiente del suburbio, la cuestión racial está siempre presente en los relatos de una u otra forma. Por un lado, Carolina Maria narra encuentros con personas de su raza y en muchas ocasiones los llama *prietos*. Cuenta sobre uno de los jóvenes de la favela que es *prieto* y lo describe como un buen niño que se convirtió en un joven indeseable. Esa descripción la acompaña de una clasificación más bien genérica en la que se refiere al origen africano: “El Arnaldo es prieto. Cuando vino a la favela era un niño [...]. Ese va a ser un negro sin señor. Es que, en el África, los negros son clasificados así: Negro *tú* es un negro más o menos. Negro *turututú* es un negro que no vale nada. Y un negro *sin señor* es de la alta sociedad” (*Quarto de Despejo*, 46). En otras ocasiones, señala que cuando escribe, algunos la llaman negra y le dan también otros apelativos para despreciarla. Incluso cuando ha intentó presentar sus escritos a los directores de un circo, la respuesta negativa para recibir su texto estuvo casi justificada con su color de piel. “Que pena que eres negra” fue el ‘veredicto’. A lo cual, Carolina Maria reacciona con una afirmación de su ser y de su abolengo africano y lo escribe así, en su diario: “Ellos olvidan que yo adoro mi piel negra y mi cabello rústico [...] Si es que existen reencarnaciones quiero siempre volver siendo negra” (*Quarto de Despejo*, 58). Adicionalmente cuestiona más adelante

la superioridad entre razas y sitúa por encima de esa supuesta diferencia una línea demarcadora en la que todos son iguales ante las enfermedades y, además, todos sufren de igual manera la miseria, Carolina lo formula de esta manera: Si el blanco siente hambre, el negro también. La naturaleza no selecciona a ninguno” (*Quarto de Despejo*, 58).

Referencias bibliográficas

- Alonso, M.; Toniosso, J. P. (2009) “Revisitando a cinderela negra: literatura e história em quarto de Despejo”. *HISPECI & LEMA*, N. 1, p. 1-6.
- Ayala-Martínez, Mónica (2011). “La voz negra de una favelada”. En Jaramillo, María Mercedes y Ortiz, Lucia (Ed.), *Hijas del Montú. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Carrupt do Nascimento, Juliano, (2009): *O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis*. Editora Caetés: Rio de Janeiro
- De Jesus, Carolina Maria (1960). *Quarto de Despejo*. Edição Popular. Recuperado de: <https://historiaafrosuzano.files.wordpress.com/2016/10/1960-quarto-de-despejo-p1.pdf>
- Consultado: 29.5.2017.
- Do Reis, Maria Firmina. *Úrsula*. Primera versión digital. Recuperado de: <https://de.scribd.com/document/348233920/Úrsula-Maria-Firmina-dos-Reis-pdf>. Consultado: 10.5.2017

Jaramillo, María Mercedes y Ortiz, Lucía (Ed.), *Hijas del Montú. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Bogotá: Editorial Panamericana.

Loureiro Andreta Barbara y Peres Alós, Anselmo (2013). “A Voz e a Memória dos Escravos: Úrsula de Maria Firmina dos Reis”. *Identidade*. Vol 18. N. 2 pp. 194-200.

Recuperado de:

<http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/viewFile/952/1114>. Consultado: 12.11.2017.

Ricoeur, Paul (2011). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores.

Le tinte del *giallo* nel nuovo romanzo rosa italiano: Barbara Baraldi e Elisabetta Bucciarelli

Angelo Rella

Università di Stettino

Riassunto: Nel 1851 venne pubblicato il primo giallo italiano, *Il mio cadavere* di Francesco Mastriani, da quel momento il giallo è entrato nella filigrana della nostra letteratura. Eredi del genere furono due donne: Carolina Invernizio e Matilde Serao. I meriti di queste due “nonne” del giallo italiano ricadono oggi interamente sulle nipotine. Infatti, se alle loro “madri”, che pur hanno dato un grande contributo al genere giallo, o *noir*, nel nostro Paese la critica non ha riservato molto spazio, con Barbara Baraldi e Elisabetta Bucciarelli possiamo parlare di esplosione e successo del giallo, *noir* o *thriller* femminile.

Parole chiave: giallo, *noir*, mistero, thriller, Barbara Baraldi, Elisabetta Bucciarelli

Abstract: The first Italian detective story *Il mio cadavere* by Francesco Mastriani, was published in 1851, from that moment the crime story represents, in a certain way, the filigree of Italian literature. Heirs of the genre were two women: Carolina Invernizio and Matilde Serao. The qualities of these two ‘grandmothers’ of Italian mystery novel now fall entirely on their granddaughters. In fact, if their ‘mothers’, who gave a great contribution to the *giallo*, or *noir*, in our country were almost ignored by critics, with Barbara Baraldi and Elisabetta Bucciarelli we can talk about explosion and success of *giallo*, *noir* or female thriller.

Keywords: crime stories, mystery, *noir*, thriller, Barbara Baraldi, Elisabetta Bucciarelli

1. L’antefatto

Era il tredici dicembre del 1851, quando in appendice al numero XIX della rivista «Roma», apparvero le pagine iniziali di

quello che ad oggi consideriamo il primo giallo italiano, *Il mio cadavere* di Francesco Mastriani.⁴⁰ Un vero protogiallo psicologico che racconta della Napoli del 1826 con una profondità di fatti e di personaggi ragguardevoli ed intriganti narrati da un'angosciante angolazione *noir*. Nel 1869, sulla scia dei successi dei «misteri»⁴¹ delle capitali europee, Mastriani pubblicò il suo *I Misteri di Napoli* e assurse a protagonista di un genere, il giallo, che è entrato nella filigrana della nostra letteratura.

⁴⁰ Subito dopo la pubblicazione dell'ultimo capitolo in rivista (24 aprile 1952) il romanzo venne edito in volume dall'editore Tramater di Napoli. Il successo dell'opera è testimoniato dalle continue ristampe e nuove edizioni che si succedettero con regolarità fino al 1892 e altresì dalle traduzioni in tedesco (*Mein Leichman*) del 1856 e in ceco (*Muj osud záhrobny*) del 1882, si pure dalla riduzione teatrale (*Daniele da Rimini* o *Il mio cadavere. Dramma diviso in un prologo, tre parti e sei quadri* - riduzione teatrale di Luigi De Lise) del 1856, da una parodia (*Il mio cadavere ossia Nu morto che non è morto. Parodia in due atti con Pulcinella ballerino di rango francese e spaventato da nu morto che mom è morto* - a cura di Giacomo Marulli) del 1897 e da una trasposizione cinematografica diretta da Anton Giulio Bragaglia per la Novissima Film di Roma del 1917.

⁴¹ Nel 1943-44 viene pubblicata in Italia la prima traduzione de *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue che rappresentò l'apripista ad una vastissima produzione di romanzo d'appendice italiano di impianto sociale. Ad essa seguirono *I Misteri di Roma contemporanea* di B. Del Vecchio (1852-53), *I misteri di Palermo* di B. Naselli (1852), *I Misteri di Livorno* di C. Monteverde (1853), *I misteri di Firenze. Scene moderne* di A. Panzani (1854), *Storie segrete delle famiglie reali: O Misteri della vita intima dei Borboni* di G. La Cecilia (1857), *I Misteri di Firenze* di C. Lorenzini (1857), *I Misteri di Milano* di A. Sauli (1857-59), *I Misteri di Genova. Cronache contemporanee* di A.G. Barrili (1867-70) e *I Misteri di Torino* di A. Colombi (1871-72).

Originali epigoni del genere non furono come sarebbe scontato pensare Del Vecchio, Naselli, Monteverde, Panzani, La Cecilia, Lorenzini, Sauli, Barrili o Colombi che pure di “misteri”, delitti e vizi della società italiana avevano scritto, quanto piuttosto due donne: Carolina Invernizio e Matilde Serao.

2. Le nonne del giallo in Italia

Nel 1877 la ventiseienne Carolina Invernizio, per soli 5 napoleoni d'oro, cedette il suo primo romanzo, *Rina o L'angelo delle Alpi*, all'editore fiorentino Salani dando così inizio un rapporto destinato a perdurare tutta la vita. Ad ispirare la neo scrittrice di Voghera furono i racconti di Alexandre Dumas, Eugène Sue, Xavier de Montépin e Ponson du Terrail che aveva tanto avidamente letto.

I romanzi della Invernizio, sin dal titolo, appaiono scritti a tinte forti, promettono ricche sensazioni e rispondono pienamente alle aspettative dei lettori, dei quali la scrittrice sa eccitare l'interesse e la curiosità. Incunaboli del romanzo giallo con gli stilemi essenziali del genere sono evidenti già ne *Il bacio della morta* (1886), *Il delitto della contessa* (1887), *Dora, la figlia dell'assassino* (1888), *Il fantasma del Valentino* (1890), *Il cadavere nel Po* (1895), *La sepolta viva* (1896), *Il treno della morte* e *L'albergo del delitto* (1905). Nel 1909, dalla prolifera penna della scrittrice, esce *Nina, la poliziotta dilettante* che

propone, in una sorta di emulazione delle prodezze del già famoso Sherlock Holmes, la prima maldestra investigatrice tutta italiana.⁴²

La Invernizio è abile nel tessere trame oscure e fitte di mistero, che Reim (1986) interpreta come narrazione “mistificatrice e gratificatoria” fatta di intrecci di “inconfessabili peccati, perfidi tradimenti, nefandi delitti e luminose redenzioni” affollata da misere orfanelle, prodighe lavoratrici, madri immolate al sacrificio, seduttori di bassa lega che si alternano a fatali avventuriere, improbabili danzatrici esotiche che circuiscono vergini fanciulle messe in salvo da portinaie dal cuore d’oro. E poi tutto un ricco campionario di reietti della società “gobbe, storpie, tistiche, pazze, paralitiche, sorde, zoppe, cieche, mute (immancabilmente vittime o carnefici, seduttrici o sedotte, artefici o di ‘vili godimenti’, ‘terribili vendette’ e ‘perfidi inganni’) in una rappresentazione del mondo come conflitto eterno e paradigmatico tra Bene e Male.” (Reim, 2000: 30)

⁴² Ripercorrere la bibliografia della Invernizio è un lavoro tutt’altro che semplice, poiché raccoglie quasi centotrenta opere, spesso raccolte in volume dopo essere state pubblicate a puntate in quotidiani (in particolare nella *Gazzetta di Torino* e nell'*Opinione nazionale* di Firenze) e che rappresentano il primo esempio nel nostro paese di opere di larga diffusione che si collocavano ai margini della letteratura per così dire ufficiale. La scrittrice, a lungo ignorata dalla critica, esprime in Italia il caso più importante di un’esperienza letteraria che ricopre un considerevole significato da un punto di vista ideologico e sociologico.

I racconti della Invernizio sono un coacervo di cronaca nera, accidenti sociali, arti occulte, sortilegi, spunti soprannaturali e terreni, presentati in chiave romantica, così come i romanzi popolari richiedevano, ma conditi con forte vena *kriminal* dei romanzi d'oltralpe, cosparsi di colpi di scena e lievitati con tanta suspense. Ricetta che tiene attaccati alla pagina i lettori fino all'ultimo rigo.

Con Matilde Serao siamo in pieno romanzo d'appendice: arguzie, *boutade*, tormenti e sentimenti del più puro melodramma di matrice mastriana. A dimostrazione che la storia del giallo italiano ha qui le sue più profonde radici.

Donna di grande intelligenza e perspicacia, moderna e impegnata, la Serao si muove con competenza e forte consapevolezza della realtà e della miseria società tra scrittura e inchiesta. Nel 1892, firmato con lo pseudonimo di Francesco Sangiorgio, esce *Il delitto di Via Chiatamone*⁴³, che vede intrecciarsi, in una trama fitta di intrighi, amori e vicende oscure, le vite del nefasto duca di San Luciano, della timida e angelica

⁴³ Il romanzo venne pubblicato dalla casa editrice Perrella di Napoli, tuttavia in alcune bibliografie della Serao, non viene elencata, neppure la seconda edizione edita con il titolo *Temi il leone*. L'ultima riedizione è del 1972 vide il romanzo uscire per i tipi della Sonzogno. Nel 1884 la scrittrice aveva pubblicato *Il ventre di Napoli* un'approfondita inchiesta sull'entità della miserrima vita dei bassi napoletani che metteva in luce, per la prima volta, una realtà che l'allora governo Depretis, dando credito solamente quanto rapportato dai prefetti e questori, voleva "sventrare".

Teresa Vargasla, della bellissima Anthonia d'Alembert, del benevolo marinaio Gennarino Esposito, e del camorrista Tore. Da abile tessitrice, la Serao sul suo telaio non dimentica inserti con descrizioni di ambienti e paesaggi della sua Napoli sempre orditi con un occhio di riguardo per la miseria della popolazione.

Il delitto di Via Chiatamone ha un inizio a effetto e, concepito con grande maestria, avvinghia il lettore alla storia già dalle prime battute. Un *incipit* che contiene già tutta la storia e di cui si intuiscono tutti gli ingredienti: un tram percorre via Chiatamone, all'interno la povera sfortunata, l'amante respinto, un giovane marinaio, il mistero, l'omicida nascosto. Chi può mai desiderare la morte di una così bella e amorevole fanciulla? La narrazione della Serao si muove su percorsi già tracciati, ma in maniera del tutto nuova, tutt'altro che scontata, che prende le distanze dal gusto nazional-popolare.

Se la risoluzione del crimine di via Chiatamone è affidata ad un nostrano delegato della polizia, per venire a capo del misterioso ritrovamento ne *La mano tagliata*⁴⁴, la Serao preferisce un bizzarro detective anglosassone, parodia del suo ben più celebre conterraneo Sherlock Holmes. La scrittrice non si risparmierebbe nemmeno questa volta e intesserà la sua storia con

⁴⁴ Il romanzo, che venne pubblicato nel 1912 a Firenze dalla Adriano Salani Editore, recava il sottotitolo "Storia d'amore".

sagacia e suspense ad alta tensione: “Esterrefatto, Roberto Alimena guardava la mano tagliata. Era notte altissima. Egli era solo, chiuso in quella stanza, con quella mano sotto i suoi occhi immobili” (Serao, 1921) ed il lettore è stato ancora una volta catturato...

3. Le nipotine del giallo e *noir* femminile italiano

Se le colpe dei padri (o delle madri) ricadono sui figli, allora nel nostro caso, i meriti delle nonne (e delle madri), in modo particolare in questo ultimo decennio, si riversano tutti interamente sulle nipotine. Infatti, se a scrittrici come Magda Cochia Adami che per prima tentò di proporre un thriller al femminile, a Laura Grimaldi che tradusse, scrisse e diresse collane di gialli ad alta tensione, o alla passionale e raffinata giallista fiorentina Linda De Martino (Domizia Drinna), o tante altre scrittrici⁴⁵ che hanno dato un grande contributo al genere giallo o *noir* nel nostro Paese la critica ha riservato molto poco spazio sia interpretativo-valutativo che antologico, oggi si assiste

⁴⁵ Per un elenco più completo bisognerebbe certamente indicare scrittrici come Giana Anguissola, Rosa Claudia Storti, Laura Grimaldi, Paola Chiesa, Nicoletta Bellotti, Giulia Sarno, Luciana Attoli, Gloria Zoff, Carla Fioravanti, Laura Mancinelli, Nicoletta Sipos, Elena Stancarelli, Alba Teodorani, Nicoletta Vallorani.

ad una vera e propria esplosione di recensioni e approvazioni del giallo, *noir* o *thriller* femminile di ultima generazione. Scrittrici audaci, originali ed interessanti che propongono pagine grondanti di sangue e suspense, meritevoli di attenzione critica e non soltanto di giudizi promozionale.

Per ragioni puramente di spazio, abbiamo scelto qui di presentare solo due di loro a dimostrazione che il genere prolifera in sottogeneri, o nuove tendenze.

4. Il gotico oltremondano di Barbara Baraldi

Barbara Baraldi è, dagli addetti ai lavori, giudicata la signora del gotico italiano. Nata come sceneggiatrice di fumetti, considera la parola «come un amuleto» ed è, quasi pirandellianamente persuasa che tutti noi indossiamo, o siamo costretti ad indossare, delle maschere, e che la sua scrittura è un modo per parlarne, per esibirle.

Nel 2007, sotto la maschera di Luna Lanzoni, pubblica il suo romanzo d'esordio *La ragazza dalle ali di serpente* (Zoe), una storia quasi a fumetti, con tanto di colonna sonora (regalata dai suoi lettori), ambientata in una Bologna gotica. «Gotica perché - come afferma la scrittrice - ogni città ha il suo lato oscuro da scoprire». Le atmosfere notturne sono protagoniste di una storia che è una sorta di omaggio al primo libro *noir* letto dalla scrittrice,

al buio di una sala cinematografica che proietta film con vampiri e creature della fantasia in bianco e nero «che vengono fuori dagli orologi a pendolo». Uno pseudonimo scelto in omaggio al pianeta della femminilità che rappresenta al meglio la pienezza, la voglia di cambiamento, con tutte le sue diverse fasi, e la scrittura come modo di svelare le ombre per vedere quello che «c'è dietro».

L'anno successivo col suo vero nome, sulla neonata collana «Il Giallo Mondadori Presenta», dopo le buone recensioni ottenute al racconto *Una storia da rubare*, apparso in appendice al numero d'esordio, viene pubblicato il romanzo *La bambola di cristallo*. Nato quasi per esorcizzare una personale paura per le bambole, cagionata dall'inesistenza della nonna a farla dormire con una vecchia bambola agghindata di crinolina e dalla convinzione infantile che “il fantoccio si sarebbe svegliato” e le avrebbe “rubato la vita”, il libro presenta due racconti, uno dal quale prende il titolo e l'altro *Il giardino dei bambini perduti*.

Ne *La bambola di cristallo* la Baraldi presenta una serial killer spietata che costruisce le scene dei suoi omicidi come “meravigliosi quadri di inaudita ferocia” e ne lascia traccia. Donne vittime di violenza sessuale che troveranno, in questa donna che “si veste per uccidere” una sorta di vendicatrice che lascia la polizia in una controversa posizione. Se il critico inglese Maxim Jakubowski si concentra sull'abilità della scrittrice di aver trasformato le città italiane in “a gothic world of shadows when

night falls”, non solo chiese e monumenti ma città avvolte da “a shuddering symphony of darkness” (Jakubowski, 2010), a Giovanni Pacchiano non è sfuggito che nella sua narrazione la Baraldi sa avvicinare “il versante della paura e dell’orrore a un’analisi dei sentimenti.” (Pacchiano, 2011) Infatti, il romanzo offre un’ampia gamma di personaggi femminili, con le loro fragilità, le loro paure ma anche tutta la forza caratteriale; Viola che con i suoi “occhi blu che sembrano quasi neri” e i sogni premonitori entra in contatto con l’assassina, o Eva con gli “occhi azzurri come il cielo”, ingabbiata da un lavoro che non le piace che per adempiere al suo dovere quotidiano indossa una maschera, e Giulia con gli occhi dalle lunghissime ciglia che, pur appartenendo ad una facoltosa famiglia, è inappagata della vita che affronta con l’aiuto di psicofarmaci ed infine Samantha che ripropone tutto intero lo stereotipo della provocante dark lady “dai capelli di ebano”. La scrittrice affida il compito di risolvere il mistero che collega una lunga serie di omicidi all’ispettore Marconi, il quale cerca di leggere negli occhi delle donne quello che non ha saputo capire in quelli di sua madre morta suicida:

Marconi [...] pensa alla ragazza dai capelli rossi. Ai suoi occhi azzurri, tristi. A ciò che quegli occhi possono aver visto. [...] Marconi pensa a ciò che gli occhi di sua madre possono aver visto. Occhi grigi, spenti, in cui non ha saputo leggere la tristezza. Doveva aver visto molte cose brutte, e alla fine erano rimaste solo quelle, tatuate sull’iride. Lui era un bambino. E un bambino non

sa cosa significhi riempire un vuoto. [...] Quello sguardo Marconi non l'ha dimenticato. Spesso torna a perseguirlo nelle notti senza luna (Baraldi, 2011).

Le eroine dei romanzi, o dei racconti, della Baraldi sono personaggi comuni, con le loro volubilità e punti deboli ma tutte forti a loro modo. Ad una prima lettura, esse potrebbero facilmente portare il lettore a congetturare un facile binomio con la scrittrice che ripetutamente avverte, monito o esorcismo, di non essere lei. A noi pare piuttosto che la scrittrice abbia regalato ad ognuno di loro un pezzetto di sé. Ad Amelia (*La casa di Amelia*, PerdisaPop 2009) la passione per i poeti maledetti, a Scarlett (*Scarlett*, Mondadori 2010) la passione per la letteratura e la musica, a Ofelia la passione per gli abiti démodé e l'antiquariato. Schegge di sé, consegnate ad ognuna dei personaggi, così come certezza della scrittrice è che ogni oggetto usato reca in sé schegge di tutti coloro a cui è appartenuto.

La scrittura della Baraldi è piena delle sue letture e di una certa cinematografia: vi scorgiamo l'ironia di Daniel Pennac, un certo modo di raccontare spoglio ma con ricche digressioni di Marguerite Duras, la letteratura di genere tutta, il contrasto fra natura e spirito de *Narciso e Boccadoro* di Herman Hesse, la religiosità della natura, dello spirito e della mente del *Profeta* di Khalil Gibran, le lezioni di vita custodite nel *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry, la cruda violenza di alcuni *noir* di Scerbanenco, la caccia ai vampiri dei protagonisti dei racconti di

Claudio Vergnani, facile ritrovarvi tracce di pellicole *horror* e *thriller*, non solo di matrice occidentale, che finiscono per diventare la colonna sonora della sua scrittura.

La collezionista di sogni infranti (PerdisaPop 2007), è una fiaba nera, che riluccica fosche schegge di specchio, simbolo per le culture tutte, dalle asiatiche (che lo vogliono sempre pulito per allontanare gli spiriti cattivi) a quelle dell'Europa orientale (che non riflette l'immagine dei vampiri), dallo specchio delle fiabe, allo specchio-porta come in *Alice nel paese delle meraviglie*. Quello della Baraldi è uno specchio che da l'accesso ad un mondo che di meraviglie ne riserva ben poche, piuttosto vi troviamo incontri forti con personaggi anche negativi nel quale il pericolo è la costante di un vortice ansiogeno che guida il lettore in atmosfere torbide, fino al luogo dove "le bugie vengono a galla" ma più difficile diventa capire chi tra le due protagoniste (Amelia e Marina) è la cacciatrice e chi la preda.

Influenza sulla sua narrativa l'hanno anche, come era ovvio presupporre, fumetti e giornaletti. Ispirandosi alla ricca produzione italiana degli anni Settanta che vedeva tra le protagoniste Jacula, Zora e altre vampire "spilla sangue", la Baraldi, scrive una *graphic novel* nella quale l'affascinante e

misteriosa vampira *Bloodymilla*⁴⁶ combatte le creature del male, con le loro stesse armi. In viaggio verso Firenze per ritrovare sua sorella scomparsa, l'eroina combatte un cannibale, un demone burattinaio in grado di rubare le anime e farne marionette (anche *Pinocchio* è tra le sue letture preferite). *Bloodymilla* non sarà sola, infatti, come ci ha insegnato Max Luthi (1976), in ogni favola la scrittrice le affianca due fedeli servitori, poco importa se sono un lupo mannaro e una strega quando la storia si sviluppa in un mondo in cui i burattini possiedono un'anima e gli uomini l'hanno ormai persa.

Lullaby - la ninna nanna della morte (Castelvecchi 2010) è, a detta della scrittrice, un romanzo scritto con il "sangue". I protagonisti (una gracile fanciulla, un aspirante autore, un uomo nel pieno di un'angosciosa crisi personale e una madre opprimente) uniti dall'orrore, sono avvinti da una serie di crudeli delitti a prima vista incomprensibili. Un lavoro che ha richiesto alla Baraldi molto tempo per la scrittura e per la pubblicazione, poiché di difficile accettazione per gli editori convinti che fosse un romanzo di letteratura mascherato da *noir* e che non poteva rientrare in collane gialle o nere. *Lullaby*, la cui ambientazione

⁴⁶ Questa della Baraldi è una *graphic novel* è tutta al femminile. Infatti, la realizzazione grafica è affidata a due donne Elena Cesana e Roberta Ingranata. Entrambe milanesi, entrambe diplomate alla Scuola del Fumetto, collaboratrici di importanti case editrici e con pubblicazioni proprie alle spalle

rimanda allo Shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*, è una angosciosa melodia da cui il lettore non riesce a liberarsi, per la scrittrice quasi un incubo. Il finale, tutto affidato alla tradizione favolistica, trova i protagonisti vincenti, cresciuti e riscattati.

Nella narrativa della Baraldi temi, personaggi e luoghi si ripresentano: hanno sempre qualcosa d'altro di nuovo da raccontarci, da offrirci. E così che Amelia, la protagonista della *Collezionista di sogni infranti*, ha ancora un conto in sospeso con il passato e sente di dover ritornare per comprendere se i suoi ricordi sono solo un'aberrazione della sua mente, immagini mai riprese ma unicamente provocate dalla paura e dai sogni angosciosi

La casa di Amelia (Perdisa 2009) ci insegna che esprimere un desiderio può essere pericolo, perché potrebbe avverarsi. Costruita come una favola nera sin dal suo avvio (“C’era una volta una principessa triste, prigioniera in un castello incantato...”) il romanzo è un viaggio fatto di visioni, sensazioni, intimità e inquietudini che ci rivelano che non serve guardare fuori quello che abbiamo già dentro. Se è vero che dagli errori si impara, Amelia ad un certo punto si chiede perché sia tornata in quella casa che ha rappresentato la sua discesa nell’inferno delle paure più intime, una caccia ai fantasmi dell’anima. La penna della Baraldi scivola lungo le pagine del romanzo con ritmo

sincopato traboccante di spunti cinematografici. Se tutta la scenografia dalle intense tinte gotiche si raccoglie intorno a due case, (quella ereditata alla morte della nonna e quella del mistero e della paura), la sceneggiatura si spiega dalle riflessioni oscure della memoria di Amelia alla sua decisione di esorcizzare gli spettri del passato. La Baraldi, che conosce bene le regole del genere horror-noir, termina la sua favola in maniera inattesa e cruenta, ma non la chiude, ne lascia aperti dei varchi per possibili narrazioni future, così come aveva fatto con *La collezionista di sogni infranti*. E al lettore rimane ancora una volta la suspense di una compimento mancato.

Anche quando scrive romanzi per ragazzi la Baraldi non rinuncia al suo modo di raccontare: “Pioggia scrosciante. La notte mi avvolge nel suo mantello di velluto nero. Il cappuccio della felpa alzato, sono un randagio inzuppato d’acqua e di lacrime. Dubbi, paure; non so più a cosa credere, a chi credere. Tremo, non solo per il freddo. Le emozioni si scaricano come scosse, come i lampi che tagliano il cielo. Il parco sembra uscito da un incubo...”, così principia la narrazione del romanzo “fortemente voluto” dalla Baraldi, la cui protagonista per ben tre volte torna a raccontare della sua impossibile storia d’amore gotica con Mikael (*Scarlett* - Mondadori 2010, *Il bacio del demone* - Mondadori 2011, *Scarlett la trilogia* - Mondadori 2015), ma, se Amelia

potrebbe ritornare a parlare di se, per l'innamorata sedicenne
Scarlett la storia pare essere veramente chiusa:

Vorrei che questo momento perfetto durasse per sempre. Vorrei non dovermi separare mai più da Mikael e dalle sensazioni che provo quando sono accanto a lui. Mikael mi completa. Prima di incontrarlo la mia anima era una stella a metà che errava alla ricerca della sua metà perduta. Non mi importa se Mikael rimarrà sempre in bilico tra il mondo degli umani e quello dei Demoni. Il mio cuore gli appartiene. Ed è l'unica cosa che conta. (Baraldi, 2015)

Scarlett, romanzo di iniziazione e come tale presenta un rito di passaggio oltre che una storia d'amore con risvolto soprannaturale; principia come la favola nera di una moderna Capuccetto Rosso ma riluce prepotentemente dei colori di un classico della narrativa internazionale, e soprattutto, per ammissione della stessa scrittrice, di un classico della cinematografia: il *Dracula* di Francis Ford Coppola. Anche nella scrittura della Baraldi, le atmosfere sono sfumate di rosso e mantengono un alone scuro ad ogni pagina, perfino quando i colori assunti sono smaglianti.

Una storia d'amore impossibile, che trae ispirazione più dalla tomba di Giulietta che dal suo balcone: la giovanetta Scarlett innamorandosi di Mikael, non un arcangelo Gabriele piuttosto un "essere in bilico" tra il demoniaco e l'umano, rivive il mito di Persefone e ripropone al lettore la ineluttabile domanda su quale frutto darà l'amore del dio degli inferi con una donna.

Parte integrante della narrazione è ricoperta, come accade nel cinema, dalla “colonna sonora” e non solo perché Mikael è il bassista di un gruppo musicale rock, piuttosto la musica e i testi delle canzoni si amalgamano con la narrazione e difficile risulta talvolta scinderli.

Scarlett risulta essere anche una sfida per il lettore poiché il racconto è intriso di rimandi alla cinematografia internazionale; è straripante di spunti musicali che non solo offrono il ritmo alla narrazione ma ne amplificano la portata: non è la musica a farsi romanzo quanto il romanzo ad essere musicale e i versi delle canzoni paiono avere un potere salvifico e vengono proferiti alla stregua di formule magiche. Il raccontare è ricolmo di citazioni e riferimenti alla narrativa tutta a sottolineare che la cifra della Baraldi è la parola scritta: anche lei, come la sua protagonista cerca le risposte alle sue domande nei libri che si aprono a caso su una pagina, come in una sorta di incantesimo.

“Essere nata sbagliata” questa, per dirle con le parole della Baraldi, ritiene sia la condizione di partenza di molte delle protagoniste dei suoi romanzi. Ma anche la sua personale, ammette. E come Aurora, la protagonista dell’ultimo romanzo, percepisce le emozioni in maniera amplificata. Ma oltre a ciò, la scrittrice dona alla sua eroina una buona dose di testardaggine di fondo che la porta ad essere una poliziotta investigatrice fuori dalle righe, che agisce “fuori dalle regole”. *Aurora nel buio*

(Giunti 2017) scritto con sottile fluidità avvince il lettore con ipnotismo ammaliante, sino a racchiuderlo tra i fitti intrecci di un trama scaltramente ordita piena di particolari che sin dalle prime pagine conduce sul baratro di inquietudini, paure e terrore. La Baraldi fa narrare alla protagonista questa storia, complessa e appassionante come ogni *noir* deve essere. Pagina dopo pagina il lettore conosce Aurora, i suoi dolori e i suoi amori collegati tra loro dal sottilissimo filo della tensione. Le componenti *noir* come pure i tòpoi della scrittura della Baraldi ci sono tutti: dalla violenza alla vendetta, dal ritorno al passato alle angosce del presente.

5. Il Giallo e Noir socialmente impegnato di Elisabetta Bucciarelli

Il suo amore per la scrittura e il gusto per la parola, Elisabetta Bucciarelli, lo deve tutto alla poesia, e ama ricordarlo. Ella è convinta della superiorità umana e letteraria dei poeti (quelli veri, ci tiene a sottolineare), poiché questi, ne è certa, conoscono “tutti i segreti della parola” e sanno “chiamare ogni cosa con il suo vero nome” (Palmas, 2009). La Bucciarelli arriva alla scrittura del suo primo romanzo *Happy Hour* (Mursia 2005)

dopo essersi sperimentata con la scrittura giornalistica, cinematografica e teatrale.⁴⁷

Un debutto “felice” il primo romanzo che, proprio sotto il titolo a caratteri cubitali, reca l’annotazione “thriller”, anche se l’impressione per il lettore è quella di trovarsi di fronte ad un classico romanzo giallo-*noir*. La trama è presto detta: un assassino seriale che si muove tra la folla di bar di tendenza e vernissage presso esclusive gallerie d’arte alla spasmodica ricerca delle sue vittime che si ritrovano a vivere il rito milanese dell’*happy hour*. A decifrare il enigma è chiamata Maria Dolores Vergani, una determinata “ispettore” di Polizia, che gioca la partita assieme ad una singolare banda di assistenti: un fotografo di moda, un musicista e un pittore e un copywriter. Grazie ad essi l’ispettrice, e il lettore, s’addentrano nei meandri più foschi e profondi di una Milano fervida, raffinatamente corrotta e affetta da esibizionismo, vinta dai suoi nuovi simulacri e sommersa dalle

⁴⁷ Ottenuto il diploma in drammaturgia presso il Laboratorio di scrittura drammaturgica del Piccolo Teatro di Milano, la Bucciarelli si è “conosciuta” lavorando con Strehler e Guerra. Disparate sono le collaborazioni giornalistiche, anche straniere, che l’hanno portata ad occuparsi di cinema, arte, psicologia, attualità e nuove tendenze. Ha contribuito alla scrittura di testi teatrali (*Ginepraio*, 1992) e cinematografici (*Amati Matti*, 1996 e *Fame chimica*, 1997). Per RaiArt ha diretto due cortometraggi. Nel 1998 esce per la Calderini il suo primo saggio *Io sono quello che scrivo. La scrittura come atto terapeutico*, che faceva seguito alla pubblicazione di diversi racconti.

occasioni per sfoggiare la sua immagine e il benessere economico. La città di Milano dunque è la vera protagonista di questo romanzo dove apparire e ostentare sono i dogmi della nuova religione della moda.

Il primo romanzo della Bucciarelli è stato accolto positivamente da quella parte della critica che non predilige il genere giallo ciò nonostante giudica favorevolmente la narrazione rapida e marcata che non indugia in oziosi dettagli fuorvianti e mira dritta al bersaglio. Un giallo socialmente impegnato che propone una lettura degradata e corrotta della metropoli italiana fatta di esibizionismo, di nuovi ricchi e arrampicatori sociali disposti a tutto; una città ed una società che si che si riassumono appieno in questa frase del romanzo: “Quasi tutti lavorano in un posto che odiano. E la sera questo odio si riversa nei numerosi bar-incontro per l’aperitivo...” (Bucciarelli, 2005). Non importa se si è soli tra soli. Quel che conta è stringere tra le mani il proprio *drink* ed essere nei luoghi che contano nel disperato tentativo di farsi notare e far finta di notare.

Per gli amanti del genere, nel romanzo della Bucciarelli, nonostante un *serial killer* in azione e la segnalazione in copertina che si tratti di un thriller, il brivido e la suspense sono pressoché assenti; come giallo l’intreccio risulta essere troppo semplificato con un plot alquanto povero. Tuttavia, riconoscimenti più che

positivi sono espressi per la sua scrittura “giovane” (Pastore, 2007).

A mettere d'accordo le due parti è l'uscita, due anni più tardi, del secondo romanzo con protagonista ancora la tenace Maria Dolores Vergani, l'ispettrice tutta d'un pezzo con gli occhi a mandorla, che ama l'Arte e i pastori tedeschi, ex psicologa ora ispettore di Polizia, votata alla verità più che alla giustizia e libera sia per scelta che per incontri mancati. Una donna leggermente asociale e per nulla formale, restia alle esagerazioni, inflessibile con se stessa e gli altri. Con *Dalla parte del torto* (Mursia 2007), la Bucciarelli sembra aver intrapreso una ricerca stilistica singolare e consapevole, che l'ha condotta a padroneggiare bene i canoni del genere. In *primis* la serialità. Infatti, in questa storia ad accompagnare l'ispettore, ci sarà tutta la sua banda di sgangherati collaboratori che introdurrà, ancora una volta, il lettore in diversi territori sociali, intellettuali e sessuali di varia umanità. La storia si dipana ancora una volta a Milano, in ambienti congiunti alle sperimentazioni dell'arte contemporanea alla moda e allo svago della società più abbiente. Questa volta, nonostante le incursioni umane e sociologiche, l'intreccio 'giallo' regge perché la Bucciarelli tiene la barra dritta sull'investigazione e le divagazioni sociologiche sono inserite nel flusso della narrazione, senza 'occupare' spazio narrativo non strettamente necessario all'intreccio di genere.

La ricerca linguistica ricca di aggettivazioni e una sperimentazione espressiva che l'autrice compie, oltre alla lunghezza del romanzo (500 pagine), impongono al lettore una certa dose di impegno (giochi di parole, doppi sensi, metafore, allegorie che attingono e rimandano all'immaginario collettivo della cultura popolare tra canzoni e slogan, politici o pubblicitari) per non perdersi nei meandri degli artifici espressivi e lessicali densi di onomatopée, citazioni o sottigliezze lessicali.

Dalla parte del torto è la prova tangibile che la Bucciarelli nonostante la scelta fatta verso l'eccedenza e talora la ridondanza, ha acquisito appieno la padronanza del canone e dell'"ordine" narrativo dei temi trattati. Una scrittura paratattica che sarebbe più efficace e coinvolgente se la scrittrice avesse recepito la lezione di Mies van der Rohe, secondo cui "*less is more*".

Lo spirito con cui scrive questa storia è distaccato, ironico talvolta sarcastico che pare prendere le distanze dalla storia stessa assicurando così una lettura feconda di suggerimenti e stimoli. A partire dalla frase scelta dal libro per quarta di copertina "Nessuno può chiamarsi fuori, dal momento che tutti, prima o poi, si sono trovati, almeno per una volta, dalla parte del torto", non solo un invito alla lettura, ma uno spunto per una riflessione più lenta sulla risposta da dare al male quando lo si riceve. Il libro della Bucciarelli lungi dall'essere una riflessione metafisica sul male si concentra piuttosto sull'evoluzione del bene che va cercata nei

meandri della propria umanità e non attesa come un stenna dall'esterno.

Nel terzo giallo la scrittrice milanese pare raccogliere e metabolizzare tutte le critiche e raccomandazioni ricevute in precedenza. Infatti, la scrittura di *Femmina de luxe* (PerdisaPop 2008) è semplice, quasi una sorta di 'economia della scrittura'. E rispetto al libro precedente, risulta meno rabbiosa, più pulita, snella, rapida, che in questo genere non sono provocazioni. La brevità dello stile paratattico è rispecchiato dalla brevità dei cinquantanove capitoli che si spartiscono solo centoventi pagine di una narrazione che presenta continui cambi di ritmo e registro. *Femmina de luxe* è stata giudicata da molti una sceneggiatura cinematografica, "frantumata in brevi capitoli". La continua ricerca stilista della Bucciarelli è evidente sin dalle prime 'battute', con una peculiare attenzione ai particolari. Non di salto di qualità o stile, stiamo parlando, quanto di evoluzione e ricerca continua delle proprie possibilità espressive. Come se il grande romanzo, il capolavoro, è ancora in divenire.

Femmina de Luxe per la sua brevità rappresenta una sorta di lavoro di sintesi sia sulla storia che sulla scrittura. Quello che viene condensato in queste pagine è un discorso sul corpo, sul corpo delle donne. E forse, il corpo è la vera vittima dell'intera storia. Come la stessa Bucciarelli afferma "sia per la iperpresenza che per l'assenza totale". La vera indagine da portare avanti

dovrebbe svelare chi “ha in mano questo corpo?”; “dove sta andando questo corpo?”; chi decide i modelli dei corpi femminili? Forse il movente dell’intera storia sta nella rabbia che scaturisce dal pensare che Marta, una delle protagoniste, bella donna con uno splendido corpo e solo un piccolo difetto, secondo i modelli imposti dagli attuali canoni estetici, decide di sottoporsi ad un intervento che la porterà alla morte.

Nella società odierna dominata dalla chirurgia plastica e dalle modificazioni estetiche, più che mai, il rapporto con il corpo finisce per designare gli individui socialmente. Non solo una divisione tra belli e non, tra magri e corpulenti, ma anche tra tipi di bellezza e di magrezza modificata. La Milano narrata dalla Bucciarelli, ricca “di colori ma non di calore”, è divisa in zone estetiche dove l’appartenenza viene data dalle correzioni chirurgiche. Una realtà urbana che presenta quartieri agglomerati dalla stessa moda, dallo stesso incedere, dalle stesse “labbra”.

Marta pagherà con la vita questa sua incapacità di reagire alla solitudine. Non è solo una vittima ma, come suggerisce la stessa Bucciarelli, anche un monito a non tentare di sconfiggere la solitudine operando “scelte di comodo, che sono spesso più frustranti della solitudine stessa. C’è poco coraggio, questo è il vero male” (Bucciarelli, 2013).

La Bucciarelli si avvale della scrittura gialla e *noir*, per indagare il lato oscuro del mondo delle donne. Per cercare di

sondare le paure, i dubbi, le fantasie represses, le speranze disincantate. Le regole del genere le impongono a stare entro i margini di una struttura narrativa precisa e questo permette alle sue storie di svilupparsi indipendentemente dai temi che desidera trattare. La sua, come ricorda, “è un’epica delle piccole cose. E grazie al noir mi tengo a distanza di sicurezza dal mio ombelico, per quanto interessante possa essere” (Bucciarelli, 2009). La scelta di affidare le sue indagini, anche quelle personali, all’ispettrice Vergani, di raccontare il mondo attraverso i suoi occhi da cinesina, è motivata dal fatto che l’eroina non è un personaggio fisso, dato o immutabile, come spesso accade nei seriali, ma si evolve come tutti nella vita reale, affrontando crisi e analizzandone le ragioni.

A lei si rivolge la scrittrice per cercare di raccontare in *Io ti perdono* (Kowalski 2009) l’assoluta mancanza di educazione emotiva e sentimentale che ci impedisce di spiegare la complessità delle relazioni umane che affrontiamo ogni giorno. Un villaggio di montagna, una bambina che scompare nei boschi e un prete si rivolge all’ispettore Vergani. Silenzi, paura, guidano questo romanzo che ripropone il campionario umano frutto del nostro tempo.

Incerta sulle gambe. La prima grande fatica. Camminare da sola. Sorrie e mostrai denti bianchi, minuscoli. Cade a terra nel tentativo di raccogliere un sasso. Per la mamma. Poi corre e urla, felice della libertà in mezzo al verde. Si

ferma. Cade indietro con il sederino tondo che attutisce il tonfo. Ride. Due anni al massimo. Le gote abbronzate. Gli occhi luminosi. Cammina avanti, ancora un po'. Non si gira mai. [...] "Vieni piccolina". [...] "Su, non aver paura" [...] Chi la prende per mano si guarda intorno con attenzione. Nessuno. Solo Silenzio. [...] Arianna ora è in braccio. Guarda dietro a sé. Se qualcuno arriva. Se la mamma la raggiunge. Senza mai voltarsi, invece, le gambe adulte, accelerano l'andatura fino a scomparire. (Bucciarelli, 2009: 7-10)

Ciò che la Bucciarelli attraverso la Vergani ci svela è che i protagonisti, spesso il centro vero e proprio del mondo femminile, sono gli uomini e quanto da essi (padri, fratelli, compagni, fidanzati, amanti e mariti) le donne sono propense a tollerare. Fino a che punto possono arrivare per amore di un uomo? Se in *Femmina de luxe* il tema affrontato era quello della chirurgia estetica e dell'avvenenza a tutti i costi in *Io ti perdono* la Bucciarelli si focalizza sulle dinamiche degli amori impossibili e malati. Ne risulta un quadro che pone al centro tutta la fragilità dell'uomo e tutt'intorno a pagarne le conseguenze la donna.

Il romanzo vuole anche essere lo stimolo per una riflessione seria sul perdono, come traguardo, conquista che giunge dopo aver permesso alle emozioni negative di attraversarci completamente. Dolores Vergani scoprirà che non è solo un precetto religioso ma una controproposta al male, spesso banale; una possibilità che abbiamo per non farci sopraffare dal rancore e dalla rabbia.

Ne *Ti voglio credere* (Kowalski 2000) l'ispettrice Maria Dolores Vergani è chiamata ad indagare su sé stessa, alla ricerca

di una verità inesplicabile. Suo malgrado la poliziotta è coinvolta, come vittima e colpevole, nell'omicidio di un pedofilo e nel chiuso del fermo domiciliare continua a porsi incessantemente delle domande in attesa che il caso si risolva. Una caccia personale resa difficile dall'immobilità, che pare essere la cifra del romanzo. Una sorta di immobilità teatrale di tempo-spazio-luogo. Immobilità che non vuol dire staticità. Infatti, seguendo la lezione del Dupin di Edgar Allan Poe, la Bucciarelli fa procedere le indagini nonostante un'apparente mancanza di azione e ritmo. La differenza è che per la Vergani è un'indagine interiore che mette in luce i tratti umani ed incerti e che si riflette anche all'esterno, non al contrario, come già accaduto in precedenti romanzi.

Il ritornare sugli stessi punti rischia a volte di stancare il lettore che è costretto, come l'ispettore, a non abbassare mai la guardia, a tenere sempre alte le soglie attentive.

La scrittura della Bucciarelli si è fatta più matura e lo stile paratattico, a lei tanto caro, dona freschezza e ritmo sincopato ad una scrittura fatta di gusto per la parola e capitoli molto brevi, fulminanti, a scapito talvolta della continuità logica. Il dialogato diretto tra i protagonisti, estremamente credibile, chiama il lettore dentro la storia e lo obbliga a ricercare la verità, di prima mano. Il *modus narrandi* della Bucciarelli si è fatto più pieno, "più

prosa”, più piacevole e psicologico e la lettura ne risulta più emozionante e ricca.

Come tutti i gialli della Bucciarelli, anche *Io ti perdono* affronta una tematica sociale, che in questo romanzo così particolare rappresenta anche la parte dinamica. Il tema analizzato è l'anoressia e l'occasione è data dal suicidio di una giovane ragazza anoressica e il ritrovamento di un'altra in una bara. L'anoressia è un altro modo per continuare a parlare del corpo, solo che lo si fa a partire dalla sua assenza. Assenza ingombrante di tre ragazze scomparse, i cui corpi svuotati raccontano di un disagio o di una fiducia collettiva tradita.

Si è issata sul bordo scivoloso. Ha guardato avanti. E ha spiccato il vol. Non ci ha messo molto a schiantarsi al suolo. L'hanno vista alcuni passeggeri del Roma-Milano che era appena atterrato a Linate.[...] La notizia è stata data così. Poi il giornalista aggiunge che si tratta di una donna, molto giovane. Magari aveva solo perso l'orizzonte, pensa l'ispettore di polizia Maria Dolores Vergani, mentre spegne la radio. (Bucciarelli, 2010: 5)

Un omicidio, ma anche delitti contro l'ambiente e crudeltà verso animali sono gli ingredienti dell'ultima, per il momento, indagine dell'ispettrice Vergani. Questa volta però il giallo diviene anche romanzo di formazione e fa meditare sull'imponderabile che influenza le vicende umane (Mazzocchi, 2013). *Dritto al cuore* (Edizioni E/O 2013) è un libro di attese e di volontà. Tra le pagine soffiano venticelli di montagna e al

contempo si riconoscono i tratti della città. Un *noir* che segna un *continuum* diretto con il precedente. Infatti, l'ispettrice milanese per una «pausa di riflessione» è in Valle d'Aosta, lontana da tutto e tutti per trovare le «sue» risposte, forse per porsi nuove domande. Il caso, o la vita, la richiamo in gioco ad affiancare nelle indagini un tenete dei carabinieri e a ricordarle, e a ricordaci, che anche nei luoghi arcadici, o fiabeschi come i paesini di montagna, dobbiamo sempre farci carico, occuparci e curarci da qualcosa che ha a che fare con il male.

Il filo rosso che percorre tutti i noir della Bucciarelli è dato dalle vittime che sono quasi unicamente donne. Questa volta le vittime sono una donna di colore, senza nome e “dignità”, e la *reina* delle reine, una mucca “fortissima, pezzata nera e rossa”. Due vittime di una violenza inaudita. Due “femmine” uccise alle quali si aggiunge una terza, questa volta con un nome e cognome, elemento che ne accresce la dignità e che ci porta a pensare che anche questo sia un modo di declinare la dignità femminile.

La Bucciarelli racconta ancora del corpo (altro filo rosso dei suoi gialli), delle donne e degli uomini, partendo dalla radice, dagli animali, dalla natura. La morte della mucca regina è un simbolico del femminile, forte e legato alla terra, accresciuto dal fatto che è gravida. Un rapporto con il corpo poco intellettuale ma molto fisico che vuole essere un invito a cercare di recuperare la dimensione fisica della donna.

Dritto al cuore è un libro sul desiderio, parola che la scrittrice definisce “molto abusata e al contempo straniera”. Tra i monti la ricerca del vero e intimo desiderio sembra essere possibile. Lassù, ricorda la scrittrice, “la natura è più forte e il contatto dell’uomo con le sue parti più intime è più ancestrale e più vero”. A contatto con la natura è più facile chiedersi se quello che siamo facendo è realmente perseguire i nostri desideri, oppure no.

Una storia quella di *Dritto al cuore* che la scrittrice ama definire dagli “orizzonti alti”, di desiderio e di memoria. Un libro ricco di forti contrasti tra vecchiaia e adolescenza, tra silenzio e rumore, tra luci e ombre (Gambacorta, 2014). Nonno Zefiro, il capo villaggio, e la vecchia donna non rappresentano la saggezza, quanto la vecchiaia, il tempo che passa (nozione ormai perduta). Ad essi si contrappongono due adolescenti: Ariel, angelo di montagna, che cresce in uno spazio chiuso e sta per varcare la soglia della pubertà per affacciarsi alla vita da adulta e Pietro, un ragazzino di città, come tanti, a cui la montagna offre la possibilità di cambiamento. Forze generazionali e mondi che si scontrano nell’angusto spazio di un paesino di montagna e che portano, ancora una volta in primo piano il tema della difficoltà di comunicazione tra le persone sia per limiti di lingue (dialetto valdostano, italiano) che di linguaggio. Una sorta di invito a

recuperare anche qui la fisicità antica del comunicare che passa dalla terra.

In *Dritto al cuore* la ricerca della parola è messa a dura prova e i lettori lo scoprono subito ad avvio di narrazione. Una scrittura che si è allungata nella forma, ma addensata nei veri significati. Nella consapevolezza della Bucciarelli che non basta avere belle storie da raccontare e tutto sta nell'affannosa ricerca, nel "corpo a corpo", che ella compie ogni volta per trovare la parola giusta, la forma più bella conscia dell'importanza di prendersi cura delle parole, proprio come le hanno insegnato i poeti.

Alla fine della romanzo diverse sono le sorprese riservate al lettore che certamente si domanda se leggerà ancora dell'ispettrice Vergani o se ha preferito cambiare lavoro: "Si sedette sul divano e con gli occhi al bosco aprì il pacchetto. Dentro c'erano una bambola di pezza e un biglietto scritto con una calligrafia incerta. *Passiamo troppo tempo a sanare gli errori del destino. Adesso anche tu hai terminato di farlo*" (Bucciarelli, 2013: 239).

Riferimenti bibliografici

- Bacchereti, Elisabetta (2010). Giallo e noir: dalla tradizione al postmoderno. *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 78-79-80, (agosto-dicembre), 105-142.
- Baraldi, Barbara (2008). *La bambola dagli occhi di cristallo*. Milano: Mondadori.
- Baraldi, Barbara (2009). *La casa di Amelia*. Bologna: PerdisaPop.
- Baraldi, Barbara (2010). *Bambole pericolose*. Milano: Mondadori.
- Baraldi, Barbara (2010). *Lullaby : la ninna nanna della morte*. Roma: Castelvechi.
- Baraldi, Barbara (2010). *Scarett*. Milano: Mondadori.
- Baraldi, Barbara (2011). *La bambola dagli occhi di cristallo*. Castelvechi, Roma.
- Baraldi, Barbara (2011). *Scarlett: Il Bacio del Demone*. Milano: Mondadori.
- Baraldi, Barbara (2015). *Scarlett: la trilogia*. Milano: Mondadori.
- Baraldi, Barbara (2017). *Aurora nel buio*. Firenze: Giunti.
- Bucciarelli, Elisabetta (2005). *Happy Hour*. Milano: Mursia.
- Bucciarelli, Elisabetta (2007). *Dalla parte del torto*. Milano: Mursia

- Bucciarelli, Elisabetta (2008). *Femmina de luxe*. Bologna: PerdisaPop.
- Bucciarelli, Elisabetta (2009). *Io ti perdono*. Milano: Kowalski.
- Bucciarelli, Elisabetta (2010). *Ti voglio credere*. Milano: Kowalski.
- Bucciarelli, Elisabetta (2013). *Dritto al cuore*. Roma: Edizioni E/O.
- Catuatella, Michele (2008)., *Un taccuino inedito di Matilde Serao*. Napoli: Graus.
- Crovi, Luca (2010). *Delitti di carta nostra:una storia del giallo italiano*. Bologna: PuntoZero.
- De Cataldo, Giancarlo (2017). Emilia criminale. *La Repubblica*, 30 IV.
- Gambacorta, Simone (2014), «Con le parole facciamo l'esperienza del mondo», *Il Quotidiano delle provincia di Teramo*, 19 III.
- Grimaldi, Laura (2009). *Scrivere il giallo e il nero*. Roma: D. Audino.
- Guagnini, Elvio (2010), *Dal Giallo al noir ed oltre. Declinazioni del giallo italiano*, Formia: Ghenomena.
- Jakubowski, Maxim (2010), Top 10 crime locations. *The Guardian*, 17 XI, consultabile su www.theguardian.com
- Luthi, Max (1976). *Once Upon a Time: On the nature of Fairy Tales*. Indiana University Press.

- Marino, Massimo (2010). La paura fa bene: conversazione con
Barbara Baraldi, *BOblog*, 18 VIII.
- Marino, Massimo (2010). «Bologna? Una signora in nero».
Corriere di Bologna, 12 VIII.
- Mazzocchi, Silvia (2013). Omicidio sulle montagne valdostane,
Repubblica, 8 XI.
- Mondello, Elisabetta (2010). *Crimini e misfatti. La narrativa
noir degli anni Duemila*, Roma: Perrone.
- Pacchiano, Giovanni (2011). Gotica Bologna piena di sorprese -
Barbara Baraldi, *Il Sole 24ore*, 1 V.
- Palmas, Morgan (2009). *Intervista a Elisabetta Bucciarelli*. Rec.
da www.sulromanzo.it
- Pastore, Giuseppe (2007). “Happy hour” di Elisabetta
Bucciarelli. Rec. da www.thrillercafe.it
- Porcaro, Angelo (2013). *Il verismo di Matilde Serao*, Parma:
Photocity.
- Quadranti, Fabrizio (2013). Misteri valdostani, *Coperazione.Ch*,
3 IX.
- Reim, Riccardo (2000). *I vili godimenti: storie di peccato e
perdizione nel romanzo d'appendice*, Roma: Robin Editori.
- Reim, Riccardo, (a cura di) (1986). *Carolina Invernizio. Nero per
signora*, Pref. di E. Sanguineti, Roma: Ed. Riuniti.
- Santoro, Anna (1997). *Il Novecento. Antologia delle scrittrici
italiane del primo ventennio*, Roma: Bulzoni Editore.

Sebastiani Alberto (2010), Un gotico rurale con qualche tinta noir, *La Repubblica*, 23 III.

Sebastiani Alberto (2011), Il “gotico italiano” della Baraldi nelle città di bambole e demoni, *La Repubblica*, 28 VI.

Serao, Matilde (1921), *La mano tagliata*. Firenze: A. Salani Editore.

Verdile, Nadia (2017). *Matilde Serao*. Vol. VII coll. *Italiane*. Lucca: Pacini Fazzi Editore.

La educación sentimental de una sirena en la obra autobiográfica de Barbara Garlaschelli

Yolanda Romano Martín

Universidad de Salamanca

Resumen: El presente trabajo aborda la obra de la autora italiana contemporánea Barbara Garlaschelli. Esta escritora nacida en Milán y residente en Piacenza, debuta en la literatura en 1995 con una edición de relatos breves de humor negro. Ha publicado numerosas obras y relatos en diferentes antologías que van desde el teatro a la novela negra pasando por la novela juvenil. En 2004 se alza con el premio Scerbanenco con la novela *Sorelle*. Destaca su obra autobiográfica en la que trata de derribar todos los tabúes relacionados con su situación de mujer discapacitada que lucha por tener una vida sentimental y sexual como el resto de mujeres.

Palabras clave: literatura femenina, autobiografías, discapacidad.

Abstract: Synopsis: Current work treats about the Italian modern author Barbara Garlaschelli's work. This writer's born in Milan and lives in Piacenza. She made her debut in literature in 1995 with an edition of black humor short stories. She's published works and stories in several anthologies from theatre to noir proving also youth novel. In 2004 won the Scerbanenco award with "Sorelle". Standing out her autobiographical work where she tries to demolish every taboo associated related to a disabled woman trying to fight for a normal sentimental and sexual life as every woman.

Keywords: women literature, autobiographical works, disability

1. ¿Quién es Barbara Garlaschelli?

Es una mujer bella y sexy, de cabellos ondulados, ojos grandes, brazos fuertes, rostro armonioso y mide 1'80. Es inteligente, tiene un encanto y elegancia naturales y presume de

un gran sentido del humor. Es tenaz, impulsiva, valiente y extraordinariamente vital y activa. Nace en Milán en 1965 pero reside actualmente en Piacenza. Es licenciada en Lettere Moderne en la Università Statale de Milán. Su debut literario tiene lugar en 1993 con la publicación de una antología titulada *Storie di bambini, donne e assassini*, a la que le sigue en 1995, una colección de relatos cortos teñidos de humor negro que titula *O ridere o morire* (que reedita en 2005). Con posterioridad escribe la novela *Ladri e barattoli* (1996), los relatos recogidos en *Nemiche* (1998), los relatos humorísticos de *Il pelago nell'uovo* (2000) y la novela *Alice nell'ombra* (2002). En 2004 con la publicación de la novela *Sorelle* obtiene el prestigioso premio Scerbanenco. De 2006 es *L'una nell'altra*, una recopilación de relatos breves y ese mismo año ve la luz el reportaje periodístico narrativo titulado *FramMenti. Storie di un fortino di periferia*. En 2010 escribe una novela psicológica *Non ti voglio vicino*, en la que trata el tema de los abusos a menores y sus devastadoras secuelas, con la que consigue ser finalista en el Premio Strega y ser galardonada con varios Premios literarios. Sus obras han sido traducidas al francés, español, portugués, holandés y serbio. Asimismo escribe libros de literatura juvenil para la editorial EL, para la que ha dirigido la colección "I corti". Para Walt Disney publica una novela infantil con la colaboración de su amiga Nicoletta Vallorani.

Es guionista y editora además de mantenerse muy activa en las redes sociales, sobre todo Facebook, desde la que trasmite sus pensamientos diarios y contacta con sus lectores y amigos. Dirige un exitoso blog literario llamado “Sdiario” que sirve de plataforma a otras autoras para dar a conocer sus obras.

Hasta aquí podríamos afirmar que se trata de la biografía de una escritora de éxito, reconocida por la crítica y por los lectores, que domina distintas facetas artísticas y que conoce a la perfección la estrecha relación del mundo literario y las redes sociales. Estaríamos resumiendo la actividad frenética de una escritora que al 100% está volcada en la creación desde distintos ámbitos y géneros. Pero sin embargo esta no es una trayectoria personal y profesional cualquiera puesto que hemos omitido deliberadamente un dato determinante en su vida. Barbara Garlaschelli es tetrapléjica y desde que tenía 15 años como consecuencia de una banal zambullida en el mar.

No trataremos aquí de su reconocida trayectoria literaria, sino de conocer más a fondo su obra memorística, aquella que ha dedicado a su accidente y a su “rinascita” a las etapas que ha superado para reconquistar su nueva vida.

2. ¿Qué es la normalidad?

Como en muchos otros casos parecidos, una mala pasada del destino convierte a Barbara Garlaschelli en una discapacitada,

pasando así a formar parte de la categoría de persona diferente, no normal y por ello cabría preguntarse: ¿qué es la normalidad? Para reflexionar sobre esto hemos recogido las palabras del autor Giuseppe Pontiggia quien en su magnífico libro *Nati due volte* nos da la clave para interpretar este concepto:

Che cosa è normale? Niente. Chi è normale? Nessuno. Quando si è feriti dalla diversità, la prima reazione non è di accettarla, ma di negarla. E lo si fa cominciando a negare la normalità. La normalità non esiste. Il lessico che la riguarda diventa a un tratto reticente, ammiccante, vagamente sarcástico. Si usano, nel linguaggio orale i segni di quello scritto: “I normali, tra virgolette”. Oppure: “I cosiddetti normali”. La normalità – sottoposta ad analisi aggressive non meno che la diversità – rivela incrinature, crepe, deficienze, ritardi funzionali, intermittenze, anomalie. Tutto diventa eccezione e il bisogno della norma, allontanato dalla porta, si riaffaccia ancora più temibile alla finestra. Si finisce così per rafforzarlo, come un virus reso invulnerabile dalle cure per sopprimerlo. Non è negando le differenze che lo si combatte, ma modificando l’immagine della norma. Quando Einstein, alla domanda del passaporto, risponde “razza umana”, non ignora le differenze, le omette un orizzonte più ampio, che le include e le supera. È questo il passaggio che si deve aprire: sia chi fa della differenza una discriminazione, sia chi per evitare una discriminazione nega la differenza. (Pontiggia, 2002: 25-26)

Estas reflexiones de Pontiggia las realiza desde la óptica de un padre que ha visto crecer a su hijo discapacitado. Compartimos sus palabras recordando las diferentes etiquetas que corroboran la confusión en torno a los términos que se utilizan para denominar a estas personas y sacarlas así de la normalidad. La discriminación hacia los discapacitados comienza precisamente en el lenguaje. Para no ofender, ni herir sensibilidades a lo largo

de las últimas décadas, se han ido alternando eufemismos que trataban de ser políticamente correctos: desde los más ofensivos: *minorato, invalido o menomato* se ha pasado a *disabile, diversamente abile, diversabile, handicappato*.

3. La experiencia literaria de otras autoras con discapacidad.

¿Pero se ha narrado en la literatura italiana la discapacidad en primera persona? A lo largo de la historia literaria encontramos muchos personajes con alguna minusvalía física o motora pero pocos son los testimonios de autores que hayan escrito sobre su propia discapacidad. En la actualidad en Italia hemos encontrado otras autoras quienes como Garlaschelli han dado su visión de la problemática que viven los discapacitados desde ópticas diferentes.

Valentina Bazzani es una joven periodista y escritora que vive y trabaja en Verona y desde los 12 años está en silla de ruedas como consecuencia de una enfermedad neuromuscular que le ha sesgado su independencia. Sin embargo este hecho crucial en su vida no le ha impedido tratar de lograr sus sueños, sueños que son como los de cualquier otra persona sin discapacidad. Valentina los ha visto cumplidos con esfuerzo y entre ellos están poder realizarse como profesional. Trabaja para como periodista para dos oficinas de prensa y colabora también en periódicos locales.

No ha descuidado su labor de promoción de la investigación sobre enfermedades raras formando parte activa del UILDM (Unione italiana lotta alla distrofia muscolare).

Ha querido dar cuenta de su experiencia, en la novela autobiográfica *Quattro ruote e tacco 12*⁴⁸. *La vita come possibilità*. Obra descrita como un diario de viajes, visto con los ojos y la sensibilidad de quien este viaje lo vive todos los días. La fe le ha ayudado a darle un sentido a lo que no puede entenderse de manera racional, como es el sufrimiento y el dolor físico. La realización de su tesina sobre el neurólogo Viktor Frankl⁴⁹ y sus teorías sobre el sufrimiento humano le ayudaron a entender la importancia de mantener una actitud positiva cuando la vida es un desafío.

En sus páginas nos relata su actividad frenética como periodista, su enfermedad, la aceptación de la enfermedad, el amor y todo ello tratando de desdramatizar. Bazzani nos transmite su fuerza y su valentía pero sobre todo nos enseña que la vida es

⁴⁸ El prólogo de esta publicación ha sido realizado por el maestro Giovanni Allevi.

⁴⁹ Viktor Frankl es un neurólogo que escribió en 1954 *El hombre en busca de sentido*, donde describe la vida del prisionero de un campo de concentración desde la perspectiva de un psiquiatra. En esta obra expone que, incluso en las condiciones más extremas de deshumanización y sufrimiento, el individuo puede encontrar una razón para vivir, basada en su dimensión espiritual. Esta reflexión le sirvió para confirmar y terminar de desarrollar la logoterapia.

un regalo que debemos vivir plenamente a pesar de cualquier dificultad o impedimento. Por ello tras cerrar sus páginas veremos la vida desde una perspectiva diferente más positiva. La fuerza vital que nos trasmite Bazzani indudablemente puede servirnos de terapia para superar esos días o épocas grises que todo el mundo siente alguna vez.

La periodista, poeta y escritora Dora Millaci es una mujer que desde siempre ha amado la escritura, los gatos y la música clásica. Alegre, eterna romántica, siempre positiva y con unas irrefrenables ganas de vivir. A los 33 años se le diagnostica una esclerosis múltiple que en solo tres años la deja en silla de ruedas. Este hecho la incapacita para muchas cosas para las que necesita ayuda, pero no significa que esté muerta. Considera que desde su nueva condición puede dar mucho a la vida. Desde muy pequeña escribe y su facilidad para contar, la llevan a describir la transición vivida entre su vida normal y su nueva condición de discapacitada. Prueba de ello es el poema siguiente:

La mia prigione
non è il mio corpo
non è la mia mente
è il tuo sguardo.
È di quelli come te
che non vedono oltre
oltre la diversità
oltre le apparenze
ponendo limiti

barriere
ostacoli
anche dove non ci sono.
Tutti voi, non vi accorgete
di un cuore
di un'anima
in grado di amare
e di donare anche più di altre.
La mia volontà però
è più forte
e riuscirò a spiccare il volo
ricquistando il mio cielo. (Millaci, 2013:101)

Hasta el momento ha escrito siete novelas y diferentes relatos para antologías, con la que ha abarcado temáticas y géneros diferentes. Desde su programa de radio trata de abordar temas sociales que puedan ayudar a quienes se encuentran en situaciones difíciles como las que ella misma ha vivido.

La tercera autora que merece la pena conocer es Alessandra Sarchi, una escritora, traductora y crítica de arte, nacida en Brescello que reside y trabaja en Bolonia donde realiza traducciones del inglés. Debuta en el mundo literario en 2007 con su participación en la antología *Narratori attraverso*, a la que le sigue un año después una recopilación de relatos en *Segni sottili e clandestini*, publicados por el editor Diabasis. En 2012 escribe su primera novela titulada *Violazione*, con la que obtiene el premio Paolo Volpi a la ópera prima. De 2014 es su última publicación titulada *L'amore normale*.

No hemos aún aludido a su discapacidad, que desde 2002 la mantiene en una silla de ruedas como consecuencia de las lesiones sufridas tras el fuerte impacto de un accidente de coche. A pesar del shock que sufre y de sentirse muerta, Sarchi se aferra a la vida, como el bien máspreciado. Afronta el tema con valentía y fruto de estos pensamientos es novela titulada *La notte ha la mia voce* que publica en 2017. En sus páginas decide contar en boca de las dos mujeres protagonistas y de manera indirecta, su propia experiencia, es decir, los límites físicos con los que una persona con discapacidad tiene que convivir. La novela gira en torno a la vida de dos mujeres, Giovanna con una grave discapacidad que le impide caminar y sobre todo bailar, una de sus grandes pasiones, que le hacen sentirse se siente excluida del mundo y la *Donna Gatto*, una mujer que a pesar de tener una pierna amputada y otra que apenas mueve, rebosa vitalidad y energía. Las reflexiones de ambas, desde ópticas diferentes, son parte de la propia autora quien se reconoce en los dos personajes, ya sea en el yo narrante, como en la *Donna Gatto*. En la obra a pesar de no ser autobiográfica identificamos algunos de sus propios sentimientos, como el amor por la danza que le provoca un gran dolor o la esclavitud de sentirse dependiente de los demás.

Con esta novela Sarchi ha logrado un gran éxito de lectores y crítica, dado que además de alzarse con el Premio Mondello, ha sido seleccionada como finalista del premio Campiello de este

2017, junto a los autores Stefano Massini, Mauro Covacich, Laura Pugno y Donatella di Pietrantonio.

4. **Barbara Garlaschelli de sirena a mujer al 100%.**

Conozcamos ahora la obra memorística de Barbara Garlaschelli protagonista de este trabajo. Son tres las obras analizadas: dos novelas autobiográficas, *Sirena (mezzo pesante in movimento)* (2001), considerada un long seller porque se ha reeditado en varias ocasiones, *Non volevo morire vergine* (2017) y una pieza teatralizada musical *Sex & Disabled People* (2015), escrita en colaboración con Alessandra Sarchi ⁵⁰.

La primera vez que nuestra autora reúne fuerzas para recordar su accidente tiene lugar en 2001 cuando en la obra *Sirena (mezzo pesante in movimento)* narra en primera persona sus 10 primeros meses como discapacitada, los más duros de su vida. Nos remontamos al 3 de agosto de 1981 al momento exacto en que Barbara, una adolescente de 15 años se zambulle en el agua una tarde de verano y se golpea contra una piedra.

⁵⁰*Sex and Disabled People. Lectura dramatizada musical (Una mirada diferente)* fue representada en Madrid el 22 de mayo de 2016 en el teatro Valle Inclán en el ámbito del festival *Una mirada diferente*, que nació con el objetivo de mejorar la visibilidad y la participación activa de los creadores con discapacidad en el marco profesional de las artes escénicas. En representación de Italia participaron las dos autoras interpretándose a sí mismas acompañadas por la música en directo del músico de jazz Luca Garlaschelli y la voz de Viviana Gabrini.

Prima è l'acqua, poi lo schianto, poi il dolore. Poi di nuovo l'acqua. (...) Galleggi come un bottiglia con dentro il messaggio. Se è un sogno è un brutto sogno. Se è la realtà, pensi, sono morta, perché attorno continua a essere solo acqua. Voci, risate, movimenti ti arrivano attutiti. Sono vicini, molto vicini, ma è come fossero un altro mondo. Sono un altro mondo. Tu ancora non lo sai, ma hai attraversato una soglia e ora sei da un'altra parte. Non respiri, sei lucida. (Garlaschelli, 2004: 23)

Así describe esos primeros terribles instantes inmediatamente posteriores al impacto, un impacto que le provoca una lesión irreversible en la 5ª vértebra. “Mentre galleggi a pancia in giù, senti con assoluta certezza che stai morendo. (...) Perché hanno tutti un'espressione così spaventata? Ma, soprattutto, perché non riesci ad alzare una mano nel rassicurante gesto che hai presente nella mente ma che lì resta inerte.” (Garlaschelli, 2004: 24). Barbara, a pesar de no sentir dolor y de no poder mover ningún miembro de su cuerpo, no percibe la gravedad de la situación: “Un'ambulanza? No, guardate che vi state sbagliando. È stata solo una botta in testa, adesso mi alzo e starò benissimo. Stasera devo andare a una festa io...” (Garlaschelli, 2004: 36)

Evoca aquellos momentos caóticos tratando de describir las reacciones de sus seres queridos mientras ella sigue manteniéndose firme: “Non ti va di spaventare tutti ancora di più perché se reggi tu, pensi, se reggi tu, tutto si potrà risolvere.

L'essenziale è niente panico. Svuota la mente e non pensare.
(Garlaschelli, 2004: 46)

Le extraña sentir la arena pegada a su piel en la cabeza, en el cuello pero no en los brazos, piernas o en su barriga. Pronto escucha la fatídica *quinta C* que tarda en entender que se trata de su vértebra dañada para siempre. Al mismo tiempo tras su incredulidad inicial, empieza a tomar consciencia de su incapacidad para moverse: “Cerchi di muoverti. Madonna! Che ci vuole a muovere un braccio o un piede? Li muovevi fino a poche ore fa. Insomma, muoversi è la cosa più naturale del mondo! Tutti si muovono.” (Garlaschelli, 2004: 57)

La preocupación por sus padres que aún no saben la noticia la atormenta. Sabrá tiempo después que en seguida se les informó de que nunca volvería a caminar y que ante esta noticia, su padre Franco, sería la única vez que se derrumbaría por el miedo y el dolor.

Barbara huye en cierto modo de la realidad, no pregunta, no quiere saber, aunque intuye lo peor, pero su mente no soportaría la respuesta. Pocos días después, cuando es trasladada del San Raffaele al Policlinico descubre una palabra nueva que la definirá para siempre: *mielolesa*: “...significa che ti sei sputtanata il midollo spinale all'altezza della quinta e sesta vertebra cervicale. (...) Sei una tetraplegica. E allora? Allora, è finito il tempo dei tanghi.” (Garlaschelli, 2004: 90)

A partir de aquí Barbara vive su propio calvario personal. Un recorrido formado por diversas estaciones (de hospital en hospital, de Italia a Alemania) donde las diferentes fases del dolor físico serán las protagonistas. Operaciones a vida o muerte, punciones lumbares, llagas, huesos taladrados, pruebas y más pruebas que torturan y laceran su cuerpo inerte. En este duro proceso aprende que el dolor es una experiencia individual e indivisible. Este dolor descrito con la sencillez y humanidad que caracterizan a la autora le acompañará toda su vida. Incluso hoy día se ve obligada a abandonar su actividad normal para tratar de aliviarlo. Barbara admite que puede aprender a vivir sin caminar pero no puede acostumbrarse a soportar el dolor: “Il dolore fisico affiacca le energie, ti riduce a una cosa tremante in attesa che altro dolore arrivi. Diventa il padrone del tuo cervello e non c'è nient'altro al di fuori di lui. È un amante vorace e possessivo, che non vuole dividerti con nessuno. E non da tregua. Mai.” (Garlaschelli, 2004: 158)

Pero a pesar de todo reacciona siempre con coraje, sin desalentarse, ni ceder al dolor, demostrando la infatigable luchadora que es. Aprende así a conocer y a proteger su nuevo cuerpo que vuelve a ser suyo, a pertenecerle. Aprende a escucharlo, a percibirlo, a reconocerlo, a convivir con él. Su cuerpo es su casa, sus sueños, sus ilusiones, su lenguaje secreto. A esa toma de conciencia de su propio cuerpo le dedica seis

capítulos titulados *Corpo*, conformando así las estaciones que supera en estos 10 meses plagados de sufrimiento pero teñidos de una increíble auto-ironía que nos permite alternar la lágrima y la conmoción con la sonrisa.

Sí porque Barbara posee ese don, la capacidad de reír y de reírse de sí misma mostrando saber utilizar la ironía como un recurso más valioso que la autocompasión. Muchos son los momentos auto-irónicos pero creemos que uno de los más indicativos es cuando ella imagina su propio aspecto en el hospital: “(...) i capelli che cominciano a spuntare, chiazze rosse di mercurio cromo qua e là, cappellino e paraorecchi di lana fatti appositamente per te, collarino, vari strati di golf, coperte. Praticamente una befana pronta per una spedizione in Antartide.” (Garlaschelli, 2004: 453-454)

Finalmente tras 10 meses de convalecencia consigue superar todas las fases de su recuperación, abandonar la seguridad y la protección de un hospital y volver a casa para recomenzar una nueva vida en una silla de ruedas: “In un anno, la vita aveva compiuto non solo un ciclo, ma una rivoluzione. Ero morta e rinata. Una massa di carne e metallo. Un fiore appena sbocciato. Un mezzo pesante in movimento. Una sirena.” (Garlaschelli, 2004: 871)

Estas estaciones que Barbara revive en el libro, están también llenas de amor, de reconocimiento, de amistad, de

solidaridad, de un inmenso afecto que recibe de los demás que le ayudarán a percibir que la vida merece la pena. Es su historia en primera persona, pero también es una historia colectiva, porque a ella se apiñaron sus seres queridos, sin los cuales no habría llegado a ser lo que hoy es: “Avevano creduto in me. La mia promozione non era solo una vittoria mia, ma anche loro. E di Franca e Renzo. E di tutti quelli che mi stavano vicino. Finite le superiori, c’è stata l’università e dopo l’università ciò che ho sempre voluto, fortemente: la scrittura, che è diventata il mio mestiere.” (Garlaschelli, 2004: 871)

Las razones por las que la autora se decide a escribir este libro nacen de la necesidad de contar, de rememorar, de plasmar en papel lo que no quiere olvidar jamás, porque recordar y compartir es una manera de salvarse, de no rendirse. Este maravilloso *memoir* es una lección de vida de la que todos podemos aprender, puesto que como ella misma afirma, no sabe cómo habría sido su vida sin aquella piedra, pero sin duda sabe quién es ahora y le gusta ser como es. Cumple este objetivo por ella pero también es un reconocimiento a sus padres, Franca e Renzo⁵¹, que la han sostenido, acompañado en cada momento,

⁵¹ Los apuntes de Renzo donde describe el primer mes de su nueva vida (desde el 3 de agosto al 9 de septiembre) le ayudan a comprender sus reacciones desde una óptica diferente y al mismo tiempo a recordar cosas que había olvidado (quizás a propósito).

“Ventiquattro ore su ventiquattro si fanno in quattro. I tuoi non mollano mai. Stanno lì di fianco al tuo letto, fanno i turni, ti parlano e parlano e parlano. E rassicurano e coccolano e spronano a non mollare.” (Garlaschelli, 2004: 101)

Ellos quienes son su principio, su acogedor hogar donde siempre encuentra calor. Los artífices de que haya logrado una conquista tras otra, de que haya conseguido un nuevo comienzo, y que haya construido una nueva vida. Le han infundido el valor necesario para volver a ponerse un bañador, viajar en metro, pasear, en definitiva, para vivir.

Aun siendo consciente de que nunca volvería a caminar Barbara ha intentado con absoluta determinación lograr una normalidad en su vida, alcanzar sus sueños, a pesar de no poder moverse de su silla de ruedas, de no poder mover los dedos de sus manos y no sentir una parte del cuerpo; por encima incluso del dolor físico que a veces la tortura y no la deja respirar. Una vida diferente a la anterior cuando podía, caminar, correr, nadar. Ahora ha aprendido que está en una silla de ruedas y esto la convierte en un ser diferente, una sirena. Con absoluta lucidez comprende que su diversidad debe convertirse en su fuerza y sin duda, lo ha conseguido.

Nos ha regalado un libro conmovedor, lleno de esperanzas, de miedos y de coraje, que son solo suyos pero que a su vez son sentimientos universales.

5. ***Sex and disabled people: un reading musicale: o como reírse de su propia incapacidad.***

Con la publicación en 2015 de *Sex and disabled people: un reading musicale*, Barbara da un paso más para demostrar la normalidad dentro de su diversidad tratando con humor el tema de la sexualidad y la discapacidad motora. Se describen con un estilo rápido y sencillo, las relaciones emocionales y sexuales entre personas con y sin discapacidad que nos demuestran cómo las personas que sufren una discapacidad no son ni mucho menos seres asexuales. La idea de hacer este espectáculo surge de una serie de post sobre este espinoso tema, escritos por Barbara en Facebook. Los comentarios positivos y el interés que despertaron en los medios de comunicación la llevan a desarrollar este proyecto con ayuda de su amiga Alessandra Sarchi (mencionada con anterioridad), con quien se propone sacarlo de la realidad virtual en la que nace, para desmontar los prejuicios que la sociedad tiene al respecto.

En escena nos encontramos con 4 personajes: Alessandra y Barbara en sus sillas de ruedas, Viviana en una silla roja y el músico Luca Garlaschelli. En un tono divertido nos conducen paso a paso por un verdadero curso intensivo de erotismo en silla de ruedas. Barbara define la obra como un *memoir*, que nace de

la necesidad de hablar sobre un tema que hoy día en Italia sigue siendo un tabú. Está cansada de este silencio, de este velo que esconde a los discapacitados y los convierte en seres asexuados. Pone como ejemplo su propia vida porque no le interesa hacer un ensayo sino contar su historia, su forma de vivir la discapacidad, porque sobre un tema tan delicado no se puede generalizar.

Para ilustrar la singularidad del tono utilizado por las autoras sirvan las primeras frases de la lección 1: “Dunque, diciamocelo, chi fa sesso con una sulla sedia a rotelle parte svantaggiato: l’altra è seduta comoda e lui no.” Ante la pregunta “ma la carrozza dopo te la togli?” ellas al unísono responden: “Solo dopo che ti sei tolto i calzini”. (Garlaschelli, 2015: 5)

Lección tras lección nos sumergen en el mundo del sexo desde una perspectiva nunca vista para los que podemos movernos con normalidad, pero sin perder nunca el buen humor. Nos llevan a una conclusión que no por obvia resulta menos impactante: “(...) nella vita è la strada che conta, non il mezzo con cui la percorri”. (Garlaschelli, 2015: 22)

6. *Non volevo morire vergine* o el descubrimiento del amor.

En marzo de 2017 publica *Non volevo morire vergine*, un verdadero alegato a la normalidad sexual de los discapacitados, que se ha convertido en pocos meses en un bestseller. En esta obra

la autora nos habla de sexo sin pudor, tratando de mostrar al mundo una realidad que a veces se nos escapa, la constatación de que los discapacitados son seres con una sexualidad que necesitan vivir.

La autora se remonta a 1982, a su vuelta a la cotidianidad cuando se da cuenta de que, a pesar de haber logrado retomar sus clases con normalidad su vida ha cambiado para siempre. De todas las pérdidas que ha conllevado el accidente, seguramente la más dolorosa es la de pensar que no podrá enamorarse y tener relaciones íntimas como cualquier chica de su edad. En ese momento piensa que, y sólo su cuerpo permanecerá virgen, sino su vida lo será también, puesto carecerá de experiencias, éxitos, fracasos, viajes etc. Comienza así un recorrido largo, intenso, demoledor, humillante pero al mismo tiempo resulta una liberación emotiva, una conquista de su condición femenina. Porque como afirma en el libro: “(...) l’amore non smetterò mai di cercarlo anche senza saperlo” (Garlaschelli, 2017: 204)

En este iniciático viaje, página a página, nos presenta cada una de las experiencias que vive con los hombres que irán entrando en su vida. Barbara va creciendo como mujer y pasa por diversas fases en sus relaciones con los hombres. Con Dario sufre la humillación del rechazo en su primer intento de relación íntima:

“Mi aiuti a spogliarmi?” Ed è qui che lo aspettavo. Luis palanca i suoi bellissimi occhi verdi, annaspa, si stacca da me, si alza e dice: “Non posso... io non posso... scusa...”. (...) E mi lascia lì, come un relitto. Perché adesso che l’energia per comportarmi con dignitosa eleganza si è esaurita, è proprio così che mi sento: un relitto. Una cosa abbandonata su un letto in completino intimo e calze autoreggenti. (...) Dentro le mie lacrime c’è tutto: umiliazione, rabbia, dolore, abbandono, paura.” (Garlaschelli, 2017: 128-129)

A pesar del consuelo que recibe de sus padres en aquellos momentos siente que nunca podrá ser feliz, pero con el tiempo, cuando el dolor se va apagando, se da cuenta que Dario ha logrado a pesar de todo abrir su mente y le da la esperanza de creer que puede ser una mujer plena. Barbara consuela, escucha, no juzga, abraza cuando un amigo o amiga lo necesita, es siempre la fuerte, aunque sea un juguete roto con quien nadie jugará nunca. El miedo a volver a fracasar en el intento provoca el alejamiento de Leo, su siguiente conquista. Será con Sergio, un amigo casado, con quien viva su primera experiencia sexual, si bien ocurre tras varios intentos.

Descubre que su cuerpo está vivo y nos describe su primer acto sexual pleno sin censuras, ni tapujos, en el capítulo titulado *Il corpo danza*. La satisfacción y la euforia inicial se traducen en desaliento cuando piensa en que ya no morirá virgen pero morirá sola. “Emerge, ora, un’altra verità incofessata: quella di desiderare una storia “vera”. Vorrei un uomo per me, un uomo che mi ami e da amare.” (Garlaschelli, 2017: 173)

Esa búsqueda de un amor físico, de una relación verdadera no será fácil. Existirán momentos de desaliento, de dolor pero también de coraje, de esperanza, todo aderezado con una genial ironía que en muchos momentos ha sido su tabla de salvación.

Leo, Sergio, Luca, Claudio serán el paso previo y necesario al descubrimiento del verdadero amor, Giampaolo, que le llega de improviso y de manera extraordinariamente casual, el 4 de abril de 2005. Será él quien consiga derribar la barrera que ella misma se había creado a su alrededor desde que se convirtiera en una sirena. Con él conoce y vive el amor verdadero y decide abandonar el nido protector que Renzo y Franca habían creado para ella. Las experiencias vividas con los hombres anteriores le han servido para ser más fuerte y le han conducido a lo que tanto anhelaba, un amor real que completa la mujer que es hoy:

“Una donna spaventata ma anche determinata, una donna che non è mai stata lasciata sola. Una donna che ha messo insieme i frammenti della propria esistenza –bellissima, difficile e senza sconti- pezzo per pezzo, lacrima dopo lacrima, sorriso dopo sorriso, paura dopo paura, speranza dopo speranza. Vedo una donna che non ha mai smesso di credere all’amore e di costruire la strada per arrivarci” (Garlaschelli, 2017: 267-8)

Con su marido Barbara ha construido una historia y juntos siguen el camino: “fatta di discese, di molte salite, costellata di buche, sassi da spostare, rami che ostruiscono il passaggio.” (Garlaschelli, 2017: 268)

Sin embargo en este camino desgraciadamente también caben las pérdidas, como la desaparición de su padre Renzo, víctima de un cáncer de pulmón. Barbara reproduce la conmovedora carta que su padre le escribe en 1982 poco tiempo después del accidente en la que nos trasmite una lección de vida fundamental. “La vita vale la pena di essere vissuta, la vita è fatta di testa e cuore, di volontà, di gioia di viverla, e si può volerla tutta, averla tutta ed essere felici.” (Garlaschelli: 2017: 271)

El legado de su padre es el más importante, le ha enseñado a aprender a vivir cualquier que sea nuestra circunstancia. “(...) ma ricordati, io posso essere solo uno strumento per aiutarti, la protagonista della tua vita sei tu, la tua vita sarà il frutto di ciò che tu vorrai che sia; se i frutti non ci saranno, sarà perché non l’hai voluto, ma se come sono certo, ci saranno, pensa alla gioia di averli conquistati. E tu li avrai, sarai solo un po’ più di fatica.” (Garlaschelli, 2017: 272)

Esa filosofía positiva la mantiene hasta el último aliento de vida incluso pocos instantes antes de fallecer le dice a su hija: “Sono felice. (..) Di tutto. Sei meravigliosa.” (Garlaschelli, 2017: 278) Ser feliz siempre cualquiera que sea la circunstancia, resulta indudablemente un auténtico himno a la vida.

El libro es una autobiografía imprecisa porque la memoria es a veces corta, que no que no pretende reflejar con fidelidad exacta los acontecimientos pero sí los sentimientos, aquellos

episodios vividos que le han dejado huella. Trata temas universales ligados al mundo femenino, los que tocan el corazón, el sexo, el amor, la amistad, la sensualidad y el placer, la capacidad de seducción o la aceptación del propio cuerpo.

Sin demasiado sentimentalismo ni autocompasión la Barbara de hoy con 51 años, quiere mostrar su inmenso dolor por lo que la vida le ha negado, llorar sus lágrimas y su fragilidad: “Oggi voglio che il mio rimpianto e il mio dolore trovino lo spazio che si meritano. Oggi mi voglio perdonare. Per poi sorridere, come sempre.” (Garlaschelli, 2017: 288)

7. Principios filosóficos de la obra de Garlaschelli: el reto de vivir siempre con ilusión.

¿Cuáles han sido los principios filosóficos que se reflejan en la obra autobiográfica de Barbara Garlaschelli?

Ante todo son la demostración del deseo de ser como todos, igual que todos. Manifiesta la necesidad de huir de etiquetas y estereotipos con los que la sociedad discrimina a las personas que tienen cualquier tipo de minusvalía física o mental. No pretende dar ninguna lección, sino como ella misma dice, contar el día a día de una sirena “che ha sempre deciso di nuotare e giammai galleggiare”.

En estas tres obras trata temas innovadores por la temática y por la terminología como son la discriminación que sufre el discapacitado, la intolerancia hacia el diferente, la convivencia con el dolor físico, las condiciones de los enfermos discapacitados en los hospitales, las barreras que tienen que superar, el miedo al futuro, la reivindicación de las necesidades sexuales del discapacitado, pero sobre todo de la mujer discapacitada; la necesidad de educar a la pareja a perder el miedo ante la discapacidad, sin olvidar la búsqueda del amor, la fidelidad de los amigos; la importancia de la familia como motor de vida, todo ello filtrado por la lente de la ironía y la comicidad de la autora. Ser discapacitada condiciona la vida de Barbara, pero también influencia su forma de escribir (su dificultad para respirar, por ejemplo, le obliga a optar por un estilo más conciso y breve de las frases). Su forma de narrar es concreta y sencilla, fluida e intensa, consciente de la naturalidad que destilan sus palabras. En sus libros refleja la perspectiva con la que observa el mundo y los demás: de abajo a arriba. Ha logrado plasmar en estas obras una historia personal en la que muchos se reconocen puesto que no sólo quien sufre una lesión medular ha visto en su experiencia los propios miedos, alegrías y el dolor.

Es difícil juzgar una obra cuando trata de una experiencia autobiográfica como la de Barbara Garlaschelli, pero sin duda nos ha sabido transmitir la fuerza y la tenacidad con la que ha

afrontado cada etapa de su vida desde que volviera a nacer aquél fatídico día del accidente. Es la historia de una vida llena de retos superados y conquistas, de lucha y sueños cumplidos.

Una vez más la literatura demuestra su función más educativa, la de enseñarnos cómo es la vida real. Como pocas otras obras que hayamos podido leer, éstas nos han divertido y conmovido a la vez, con el mérito añadido de hacernos reflexionar sobre nuestra propia existencia y sobre el fluir inexorable del tiempo.

Referencias bibliográficas

Bazzani, Valentina (2013) *Quattro ruote e tacco 12. La vita come possibilità*, Verona: Iperedizioni.

Garlaschelli, Barbara (2004) *Sirena – Mezzo pesante in movimento*, Milano: Salani.

Garlaschelli, Barbara, Sarchi Alessandra (2015) *Sex & disabled people*, Piacenza: Papero Editore.

Garlaschelli, Barbara (2017) *Non volevo morire vergine*, Milano: Piemme.

Millaci, Dora (2013), *Attimi d'eternità*, Raleigh: Irda Edizioni.

Pontiggia, Giuseppe (2002), *Nati due volte*, Milano: Mondadori.

Sarchi, Alessandra (2014), *La notte ha la mia voce*, Milano: Einaudi.

Oltre il patriottismo: donne e madri nei versi di

Giannina Milli

Mattia Salvemini

Università degli Studi di Foggia

Riassunto: Il contributo analizza i componimenti poetici che Giannina Milli dedica alle donne. Nell'estemporaneità dei versi della poetessa si scorge una significativa empatia femminile, un aspetto oscurato dalle innumerevoli e celebri poesie di argomento civile che ella scrisse spinta dall'amor patrio. Storie di fanciulle, donne comuni e illustri, madri fittizie e madri reali raccontate nelle rime della patriota.

Parole chiave: empatia femminile; donne e madri.

Abstract: The contribution analyses the poetical literary works that Giannina Milli dedicates to women. Her extemporaneous poetry describes a significant feminine empathy concealed from the innumerable and famous civil poems that she wrote thanks to her patriotic love. Stories of young girls, ordinary and famous women, metaphorical mothers and real mothers narrated in the patriot's poetry.

Keywords: feminine empathy, women, mothers.

Le innumerevoli e celebri poesie di argomento civile che Giannina Milli scrisse spinta dall'amor patrio e attraverso le quali offrì il suo contributo al Risorgimento italiano, rivelano l'assoluto protagonismo della questione politica nella sua produzione poetica. La fama di quei versi ha, di contro, oscurato la significativa empatia femminile che si traduce nella cospicua

presenza di componimenti dedicati alle madri e alle fanciulle rimaste orfane. Poco rimarcato è anche il suo impegno concreto in ambito educativo dapprima in qualità di ispettrice scolastica, poi di direttrice della scuola e infine di docente. Importanti anche la sua partecipazione al dibattito sull'educazione, in particolare femminile, che lascia intravedere una moderata adesione ai principi positivisti, e i suoi interventi ai congressi pedagogici nazionali. Attività, queste, che rilevano l'importante ruolo che essa, insieme ad altre donne, assunse "nell'avvicendamento paradigmatico del travagliato percorso dell'emancipazione femminile fondato sull'istruzione" (Scardicchio, 2011: 301).

Per delineare i tratti delle figure materne nella scrittura poetica di Giannina Milli occorre partire da un'altra immagine ricorrente, quella dell'orfana, il cui dramma conduce a una riflessione sull'esistenza, sull'elaborazione del lutto e soprattutto sul rapporto filiale. Va anzitutto precisato che il dolore per la perdita del genitore coinvolge quasi esclusivamente figure femminili, pertanto sono le figlie che vivono il lutto e non i figli. Al contrario, le madri nei versi estemporanei piangono per la scomparsa di un figlio, vittima di un combattimento, e giammai di una figlia, poiché esse assolvono al compito di infiammare gli animi e di incitare gli uomini all'azione, affinché il sangue di un patriota non resti versato invano. Dunque, le motivazioni, anche

in questo caso, sono da rintracciare nell'adesione della poetessa alla causa unitaria e al conseguente processo di identità nazionale.

Oltre che il suo reiterante ritratto, dall'analisi comparata dei testi poetici emerge l'irreversibile condizione in cui riversa l'orfana:

Vaga fanciulla, perché si mesta
Movi **soletta** in negra vesta
Quando all'ocaso s'inchina il sole,
E una ghirlanda fai di viole?...
A chi destini quei bruni fior?
Simbol non sono di lieto amor!

Nube di duolo copri mia stella;
Io non ho amori, sono orfanella.
E fida immago di mia tristezza
Delle viole la pallidezza;
Della mia madre il freddo avel
Ne adorno **all'ora che imbruna il ciel**

Nell'etade più gaja e ridente,/Quando un riso rassembra la vita, /Una
 vergin fanciulla **romita**/Fatta è strana del mondo al gioir. /Il canto Delle
 vispe giulive compagne /Più non tragge ai ritrovi frequenti,/ Nè più
 intreccia alle chiome lucenti/I fioretti che il prato educò./È leggiadra, qual
 sogno d'amore /Che ne bea di dolcezza divina;/Pura è come la goccia di
 brina/Che sui fiori fa l'alba brillar!/Ma negli atti, nei panni
 dimessi/Rassomiglia la bruna viola;/ **E ogni sera suol misera e sola**/Un
 lamento sull'arpa snodar./Astro amico, che il tremulo raggio/De' miei
 cari diffondi sull'urna,/E tu, flebile **auretta notturna**, /che ravvivi
 sovr'essaimiei fior;/Voi che spesso d'accanto a quel marmo /Mi vedeste
 nel duol derelitta,/Dite voi se dell' **orfana afflitta** /V'è altra donna più
mesta quaggiù/Quale implume augelletto nel nido/ Sotto l'ala
materno sicuro,/Rida il ciel o sia torbido e scuro,/Non conosce perigli e
 timor;/Tale io vissi sicura e fidente /**Come ignara di tutte amarezze**,/E
 sognava sol baci e carezze/Della madre, del mio genitor/Ahi, fu sogno
 quel tempo felice,/ Da cui tosto, me lassa! Fui desta!/Improvvisa una fera
 tempesta/A mio danno il destino suscitò./Le due piante dal provvido
 rezzo/Atterò nel suo crudo furore, /

L'incipitario "vaga" denota la condizione primaria di smarrimento vissuta dalla fanciulla che sembra errare senza meta. Il vaneggiare è causato dalla prematura scomparsa della

guida, della protettrice, di colei che avrebbe dovuto indicare la strada alla propria prole. Tale ruolo è confermato, nonché rafforzato, dalla condizione di serenità vissuta dall'augelletto, immagine ridondante nei componimenti e che, pur non avendo ancora appreso l'insegnamento materno e pur non essendo ancora in grado di volare, vive ignaro della sventura nel proprio nido. *Nel canto dell'orfana*, inoltre, si fa riferimento alla colomba che è fuori dal nido e non rammenta qual è la via che riconduce ad esso, e alla canna in balia del vento⁵² per esprimere e confermare in senso figurato lo stato di disorientamento.

L'unico itinerario che percorre in solitudine, senza indugio, è quello che conduce "all'avel". L'ambientazione lascia spazio solo al paesaggio cimiteriale, in cui le orfane della Milli si recano all'imbrunire.⁵³ Attraverso una domanda retorica, la "mesta" si rivolge direttamente allo spettatore/lettore⁵⁴ e chiarisce i motivi del suo isolamento, del suo sgomento. Oltre che guida, la madre è la custode degli affetti e la sua scomparsa la priva di ogni amore, di ogni dolcezza e la scaraventa nella più completa solitudine. Alla fanciulla è preclusa ormai ogni gioia, ogni evento lieto. Non

⁵² Si vedano anche i versi 35-36 della *Preghiera degli Orfanelli*, ove nella preghiera di carità rivolta al Signore i "soli nel mondo" descrivono la loro condizione di orfani con la seguente espressione: << Gran Dio, siam fragili canne, dei venti/ Esposte a l'impeto e al furiar >>.

⁵³ Medesimo scenario anche *Annina* e in *La preghiera degli orfanelli*.

⁵⁴ Prassi consueta nelle esibizioni poetiche improvvisate.

vi è alcuna elaborazione del lutto, nessun progetto ricostruttivo che ripristini, se pur in modo suppletivo, la situazione precedente, ma vi è solo l'accettazione passiva della propria sorte in attesa dell'auspicato ricongiungimento, come si evince nella chiusa del componimento.

Un completamento dei motivi presenti nell'*Orfananella* è ravvisabile nel *Canto dell'orfana*, dove l'improvvisatrice teramense pone l'accento sulla mancanza di una ordinaria e spensierata quotidianità nella vita della fanciulla; la fede è l'unico conforto, il ricordo, invece, non ha alcun valore consolatorio, anzi accresce la sofferenza dell'orfana. La descrizione della madre o la rievocazione di alcuni momenti hanno il solo scopo di coinvolgere emotivamente lo spettatore/lettore.

Negli ultimi versi il valore cattolico, appena accennato nel componimento del '48, è ora più evidente ed è affidato alla voce del Signore, che esorta la fanciulla a indirizzare le sue preghiere alla Madonna. A costei si rivolge anche in *La preghiera degli orfanelli* e nell'*Un'orfana che prega all'altare della Vergine*

E Tu che i pargoli ami pur tanto,
tempio consacrato
E in grembo avesti un dio bamnbin.
Vergine celeste,

Là nel

Alla

Tu ne raccogli sotto il tuo manto,
schietta veste,

Ogni sera in

Maria, che d'astri hai cinto il crin. al santo altar,	Genuflessa
Noi siam disert, siam poverelli, giovinetta,	Una bianca
Ma nostra speme riposa in te; guardo al ciel rivolto	Prega, il
A tutti i miseri, e agli Orfanelli, quell'atto, con quel volto,	E in
Il tuo figliuolo madre ti fe' ⁵⁵ .(Milli, 1862:299-301) Angiolo d'amor... (Milli, 1863:302-305) ⁵⁶	Sembra un

La fanciulla, così come in *Annina, Un'orfana che prega all'altare della Vergine* e *La preghiera degli orfanelli*, volge gli occhi al cielo in segno di devozione. Ulteriori elementi che ci consentono di accogliere un'interpretazione in chiave religiosa, testimonianza evidente dell'adesione al Romanticismo, sono da rintracciare nell'accostamento dell'orfana ad un angelo.

L'esistenza condotta in completa solitudine, priva di affetto e di qualsivoglia protezione, limitata a gesti commemorativi, a momenti di pianto alternati a quelli di raccoglimento e preghiera dinanzi ad una lapide, diviene l'emblema di un martirio, del sacrificio della vita terrena in virtù di quella celeste, luogo del ricongiungimento. Oltre che nel naturale rimpianto per la perdita, vive nella fede di incontrarla

⁵⁵ *La preghiera degli orfanelli*, vv. 45-52, rientra nel del primo volume di poesie. La declamazione ebbe luogo ad Acireale il 1 marzo del 1853.

⁵⁶ Il canto *Un'Orfana che prega all'altare della Vergine* è stato inserito nella sezione dei canti improvvisi del secondo volume e risale al 25 aprile del 1859.

nell'altra sede ed è per tale ragione che la pura "bianca giovinetta" assume i tratti di un angelo celeste e d'amore. L'accettazione religiosa della propria sorte e l'estraniamento da soluzioni lontane dal messaggio cristiano, in grado di mettere fine a ogni sofferenza, consentono l'evoluzione dell'orfana che da figura carnale si trasfigura in una figura angelica, da qui l'ambivalenza fra le due espressioni "celeste e d'amore".⁵⁷

In *Annina* Giannina Milli racconta in versi la tragica sorte di una ragazza che muore, per un terribile equivoco, la dove è sepolta sua madre.

O verginelle, cui commove il petto/Intemerato battito d'amor /,Versate pianto di pietoso affetto/Udendo questa storia di dolor./Era donzella vereconda Annina,/Bella qual alba di sereno dì;/Rassembrava una rosa porporina/Che appena il grembo sullo stelo aprì./Era orfanella Annina e poveretta,/E allor che stava il sol per tramontar/Solea nel cimitero andar soletta/Sulla fossa materna a lagrimar./Quivi prostrata, in biancheggiante veste,/Le roride pupille vòlte al ciel,/Della pace pareva l'angel celeste/Che veglia dei fedeli in sull'avel./Ed ecco, mentre ella raccolta stassi/Nell'estasi di sua santa pietà,/S'ode d'accanto un romorio di passi,/Ed un sospir che trabalzar la fa./Ratta si volge....a mezzo in ciel la luna/Velata, manda languido chiaror;/D'alto cipresso l'ombra lunga e bruna/Scambia per un fantasma di terror./Non un accento diè....qual da saetta/Punta, riversa cadde tosto al suol,/Veder credendo un' alma maledetta/Surta dall'infernal stanza del duol./Piangete, o giovinette...era l'amante /Che inosservato l'orme sue calcò;/Ma, giungendo,trovolla agonizzante,/E di tornarla a vita invan cercò./La nova luna, al loco ove già tanto/Pianse e pregò quell'angelo

⁵⁷ L'alternanza tra le due espressioni è attestata in *Annina*,, mentre in *Un'orfana che prega* ricorre la formula<< Angiolo d'amore e angelo d'amor>>.

d'amor,/Alla materna vide urna d'accanto/L'urna di lei morta dei di nel fior⁵⁸. (Milli, 1862:38-39)

Anche in *Romanza* vi è una fanciulla che per una qualche fatalità si addormenta per sempre su “quel avello su cui pianse tanto”. Rispetto al precedente componimento non sappiamo con certezza se si tratti di un'orfana di madre, ma gli evidenti elementi di commistione con le altre liriche⁵⁹ fanno propendere per tale interpretazione. La morte nel luogo della sepoltura si riferisce sia a quel dolore per la perdita, in grado di portare alla morte, e sia all'epilogo felice e tanto auspicato che mette fine alle sofferenze della sventurata e accoglie il desiderio di ricongiungimento. Dietro tale immagine è forse possibile scorgere, secondo una lettura forzatamente biografica, l'ancestrale paura della poetessa, covata e repressa, di perdere la propria madre e il timore di non poterne sopportare la mancanza. Si tratta di una preoccupazione, quella della morte di un proprio caro, insita nell'uomo, ma la figura materna per la teramense rappresentava, insieme ai suoi ideali e alla poesia, la sua ragione di vita. “Questo dolore per la infelicità della patria aggiunto all'altro nascente dalla famiglia la

⁵⁸ Il componimento, improvvisato nel dicembre del 1848, fu inserito nel primo volume di poesie.

⁵⁹In *Romanza* la “vaga” fanciulla, il cui nome Amina è chiaramente affine ad Annina, è nel “fior dei suoi anni” e, come le orfane milliane, piange e si dispera su un “romito avello”.

straziava tanto ch'ella non potendo giovare nè all'una nè all'altra si struggeva di dolore e spesso dava in pianto. Così vivendo a lungo si sarebbe perduta, se la madre non avesse trovato modo di confortarla conducendola per le terre d'Abruzzo ad improvvisarvi
» 60

I progetti materni, che seppero trarne precocemente la genialità, consolarono la poetessa dalle cocenti delusioni e, soprattutto, dagli eventi nefasti che colpirono la sua famiglia.

Questa madre fu la vera immagine della costanza, e per un quarto di secolo sfidò l'avversa sorte, pure di maturare i suoi disegni. Ella perdeva nel 1824 la primogenita Maria di pochi mesi. Nel '41 pianse l'altra figliuola Luigia di 14 anni, fior di bellezza. Nello stesso anno la Regina riapre il cuore al lutto del figlioletto Luigi; e poi innanzi nella via del pianto fino a perdere nel 1855 entro otto giorni due figli, Enrico ed Adelaide. Dei dodici figli, a sei chiuse gli occhi, mentre doveva lottare ancora tutti i giorni a cacciare dalla casa lo spettro della miseria. Senza lo stimolo della madre la Giannina non rivelava il suo genio, la quale o per vergogna, o per dubbio, o per l'uno o per l'altro insieme non voleva far vedere le prime poesie scritte⁶¹.

Giannina Milli divenne acclamata artefice di quelle esibizioni poetiche dal vivo che seppero rinvigorire un genere destinato alla scomparsa, solo grazie alla costante presenza e al persistente lavoro di Regina, sua madre. Fu sempre grata a colei

⁶⁰ http://www.abruzzoinmostra.it/teramo/giannina_milli/ (consultato: 31/10/2017)

⁶¹ http://www.abruzzoinmostra.it/teramo/giannina_milli/biografia04.html (consultato: 30 /11/2017)

che, per seguire i sogni e la carriera della propria figlia, visse lontana dagli altri figli e dal consorte.

Oh madre mia ! se nel crudel dolore
Ond'è lo spirito travagliato e affranto,
Una scintilla dell'antico ardore
Oggi mi arride e mi sospinge al canto;

Tributo egli è che ti consacra il core,
Il cor che il suo rifugio ha in te soltanto,
E dall'immenso tuo tenero amore
Ripete ogni sua gioja, ogni suo vanto.

Ahi, per seguirmi, agli atri figli, al fido
Consorte tolta, il pianto tuo divori
Meco peregrinando in stranio lido!...

Oh madre mia! Deh meco piangi, e aspetta
Per que' cari, per te giorni migliori;
il Ciel m'ispirae tu l'augurio accetta (Milli, 1862:94)

Il sonetto intitolato *A mia madre. Nel suo dì onomastico*, fu composto nel settembre del 1858 e rientra nella sezione dei versi meditati del primo volume di poesie. La consapevolezza del sacrificio compiuto dalla donna è motivo di rammarico per la poetessa, come si evince dalla prima quartina e dalla prima terzina, ma, al contempo, le riempie il cuore di orgoglio e di profonda ammirazione e gratitudine verso chi, come si è in parte detto, le donò, mediante la poesia, una seconda vita.

In realtà, si salvarono a vicenda. Coltivare quel talento innato comportò delle rinunce, ciò nonostante fu proprio quella scelta a

conferire a Regina la forza necessaria per il proprio cammino segnato da un cruento destino: quello di madre senza sei dei suoi dodici figli.

“Ahi comprendesti!...E un guardo al ciel rivolto,/ Pieno di immenso disperato affetto/Tre volte, il cor tutto sui labbri accolto,/Tu chiamasti per nome il tuo diletto./Poi, vèr la figlia ripiegando il volto ,/Lei ti stringesti lungamente al petto;/E, se di madre non ti uccise il duolo , Di amor materno fu miracol solo⁶²”.
(Milli, 1862:12).

Ancora una volta, i versi della Milli riecheggiano del suo autobiografismo. Se l’orfana non può, se non con il momento di raccoglimento e di dialogo con Dio, alleviare le proprie sofferenze, il “miracol”, cioè l’essere sopravvissuto a un dolore così atroce, si compie solo per mezzo dell’amore filiale. La prole in vita conferisce al genitore il coraggio necessario per proseguire oltre. Le figlie senza madri e le madri senza figli patiscono ambedue un martirio, ma se nulla ormai lega l’orfana, chiusa nel più serrato isolamento e protesa verso il mondo celeste, alle vicende terrene, l’amore per la patria, per gli altri figli e la fede spingono invece le figure materne ad un ancoramento al mondo umano.

⁶² I versi proposti appartengono al seguente componimento: *Alla signora N. Giardini. In morte di suo figlio.*

Nel prospettare quello che potrebbe essere l'epilogo della battaglia, la donna si rivolge al figlio che parte soldato in questi termini: "Troverai coronate d'alloro,/ Se ritorni, le patrie tue porte/ O se cadi pugnando da forte,/Dal martirio avrai serto ed onor//⁶³ (Milli, 1863: 331). La precisazione risponde al desiderio materno di infondere coraggio al proprio figlio e di allontanarlo dalla naturale paura della sconfitta e della conseguente vanità dell'azione intrapresa. La concretizzazione di una delle due ipotesi, sia che torni vivo o che perisca sul campo, non muta di fatto la glorificazione e gli onori che ne deriverebbero per aver combattuto per l'unità. È proprio nella razionalità di questo congedo materno che è racchiusa la cifra del legame alla vita terrena, poiché è un saluto cosciente, che ha cioè cognizione di quale potrebbe essere l'esito dello scontro: la morte del proprio figlio. Il sottinteso dolore derivante da tale consapevolezza non la distoglie dall'esortarlo all'impresa. La visione pragmatica scaturisce dall'esperienza fallimentare di alcuni movimenti reazionari e dalla compartecipazione al dolore delle altre donne che hanno già ricevuto la nefasta notizia. Ma si tratta di donne che nel loro "essere madri sanno sacrificare quanto di più sacro struttura i loro affetti: sanno offrire con coraggio alla patria i loro

⁶³ *L'addio di una madre al figlio che parte per farsi soldato* fu improvvisata a Bologna nel 1859.

mariti, i loro figli e sanno sopportare con coraggio e spirito di sacrificio il massimo dei dolori possibili: la morte di un figlio, perché sanno che quella perdita è la loro grande offerta votiva sull'altare della devozione patriottica” (Banti, 2011:12). A tal proposito, si vedano i versi del sonetto *Alla signora N.N. In morte di suo figlio*

Povera madre!...Ahi che dolor, che schianto
Ti colse nell'udir che il tuo diletto
Figlio languiva per crudo morbo affranto
Da te lontano sotto stranio tetto!

Per correr no, ma per volargli accanto
T'impennar l'ali il tuo terror, l'affetto;
ed ahi! giungesti...per raccor soltanto
L'ultimo suo di amor tenero detto!

E poi che del tuo ben diserta e priva,
Cinta di brune vesti, un disperato
Addio volgesti al suol che lo copriva;

Come, oh! fra te meravigliavi
Che viva, dopo il rio strazio durato,
Viva per anco al patrio suol tornavi! ⁶⁴(Milli, 1862:96)

⁶⁴ Il sonetto fu composto nel maggio del 1853 e confluì nel primo volume di poesie. Si noti come l'arte l'i dell'improvvisazione poetica e gli intenti propagandistici veicolino la produzione meditata della Milli che ricalca la medesima struttura che mira a un coinvolgimento, mediante un crescendo di patos e toni drammatici, del lettore come fosse spettatore di una delle sue performance.

Il tono drammatico delle due quartine e della prima terzina che descrivono, come di consueto in queste liriche, lo stato d'animo, lo sgomento della madre nel momento in cui apprende la notizia e il conseguente "disperato addio", si scioglie in uno stupore speranzoso. L'incredulità per essere sopravvissuta a cotanta sofferenza si risolve in quel "patrio suol", in quegli ideali in grado di trattenere le donne da qualsiasi atto estremo e di riportarle alla vita.

L'espedito risolutivo talvolta, come anticipato, è fornito dalla fede.

Oh! non le dite che dritto al cielo/Il suo figliolo spiegava il vol!/Oh!
non le dite che il fragil velo/Entro quell'urna ne resta sol!/Lasciate
ch'ella di un rio di pianto/Sparga la cuna nel suo dolor;/E , come illusa,
vi sciolga il canto /Che al suo fanciullo sciolse talor./Seco piangete
sopra il rubello/Fato che tanta speme tradi.../Ma non le dite che assai
più bello/In Paradiso vedrallo un dì:/Chè, per vederlo fatto angioletto/
A Dio d'appresso l'ali spiegar,/Potria, nell'impeto dell'ansio
affetto,/ancor non chiesta a Dio tornar⁶⁵. (Milli,1863: 37)

La prefigurazione, secondo la visione cristiana, del figlio che dopo aver compiuto il proprio dovere assume in paradiso sembianze angelicate attenua la tensione emotiva dei versi iniziali e rincuora chi è gravato di tale perdita.

⁶⁵ Il titolo del componimento è *La madre*. La romanza appartiene ai versi meditati e confluisce nel secondo volume di poesie.

Ad ogni modo, non si tratta solo di stratagemmi letterari messi in atto per convincere gli astanti, poiché i versi sono il riflesso reale dell'affermazione di una cultura nuova, diversa e che obbedisce pertanto a valori differenti rispetto a quelli dell'epoca precedente e che racchiude in sé i semi dell'emancipazione femminile. Il magistero esemplare delle madri miliane capace di educare i figli alla religione e alla patria, altro non è che la conseguenza della partecipazione del mondo femminile alla mobilitazione civile, politica nazionale, e che ha dato vita al Risorgimento delle donne. Siamo dinanzi a personaggi femminili che "esemplificano bene il nuovo modello di donna romantica, il suo più alto valore morale e talora anche la profonda intesa sentimentale con il coniuge"(Pederzani, 2016: 21-22). Anche quest'ultimo motivo trova spazio *nell'Addio di una madre al figlio che parte per farsi soldato*

Te guardando, dell'alma le posse
Come in senso profetico assorto,
Disse:<<Un figlio magnanimo e forte
Riscattar può del padre l'onor!>>
Io lo intesi, e ti crebbi alla speme,
Alla fede di un giorno invocato;
Or quel giorno sì atteso è spuntato,
Corri dove t'appella il dover... (Milli, 1863:329-330)

L'intesa coniugale e la devozione al proprio marito, che trapela nel canto, hanno il culmine nella realizzazione e nell'attuazione delle profetiche parole del consorte, il cui onore

potrà trovare riscatto solo grazie all'azione di un figlio magnanimo e forte. La donna alleva la prole seguendo i progetti paterni e ora che se ne è presentata l'occasione, lo incita a partire senza indugio, a cogliere l'opportunità di adempiere al proprio dovere, libero da qualsivoglia preoccupazione, anche quella relativa al dolore che potrebbe causare a chi lo sprona a raggiungere gli altri soldati: "Non temere...son madre...ma forte/ Della patria mi rende l'onor"(Milli,1863:328). Inscindibile rapporto tra patria e famiglia, ampiamente messo in luce dalla recente storiografia⁶⁶, poggia le sue fondamenta in quel legame matrimoniale, la cui indissolubilità deriva dalla ferrea volontà della madre che porta a compimento "l'incarico" affidatole, come in *Una madre sulla tomba del figlio*⁶⁷

Ed io vissi? Ultima prece
Ahi! fu questa del morente:
<<Del mo figlio il cor, la mente,
Sacri educa al patrio suol.>>
Sposo, il sai compii l'incarico; (Milli, 1862:203)

Giannina Milli che affidò all'estro improvviso la sua missione, e che impavida continuò la propaganda anche quando

⁶⁶ Vedi le considerazioni di I Gazzetta, Sposa, madre cittadina impareggiabile. Il mazzinianesimo femminile tra maternità e cittadinanza., In *La repubblica, la scienza, l'uguaglianza. Una famiglia del Risorgimento tra mazzinianesimo e emancipazionismo*, a cura di C. Bortolotti, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 45-64.

⁶⁷

il suo libro veniva proibito e che seppe da donna reagire, attraverso la sapiente costruzione di un'arringa difensiva a protezione di quel genere tanto osteggiato e ormai desueto nell'ottocento, alle pungenti critiche, la sua stessa tenacia, il suo stesso spirito di sacrificio contraddistinguono le eroine reali delle sue poesie, le madri patriottiche.

Riferimenti bibliografici

- Bandi, Alberto Mario (2011) *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Bari: Laterza.
- Betri, Maria Luisa- Brambilla, Elena (2004) *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento*. Venezia:Marsilio.
- Billi, Laura- Bruni, Manuela (1999) *Le giardiniere del cuore. Una lettera di scritti femminili della seconda metà dell'Ottocento*. Ferrara: Luciana Tufani.
- Doni, Elena (2011) *Donne del Risorgimento*. Bologna: Il Mulino.
- Drago, Antonietta (1960) *Donne e amori del Risorgimento*. Milano: A. Palazzi.
- Guidi, Laura (2004) *Scritture femminile e storia*. Napoli: ClioPress
- Mori, Maria Teresa, *Le poetesse del Risorgimento tra formazione letteraria e controllo morale*, in *Passato e presente*, 2008, n. 75, pp. 33-56.
- Milli, Giannina (1862-63) *Poesie*. Firenze: Le Monnier
- ID., (1925) *Poesie scelte*. Teramo: G. Fabbri

- Palmarocchi, Rossana (1964) *Una scrittrice abruzzese: Giannina Milli*, in *Dimensioni: rivista abruzzese di cultura e arte*, 8(1-2), pp. 79-82.
- Pannella, Giacinto (1925) *Giannina Milli nella vita e nelle opere*. Teramo: Coop. tipogr. Teramana.
- Pederzani, Ivana (2016) *Dall'albero della libertà alla croce sabauda. Politica, società e salotti i a Varese 1796-1861*. Milano: FrancoAngeli.
- Raggi, Oreste (1876) *Giannina Milli: biografia*. Roma: F. Capaccini.
- Rosato, Giovanna (2007) *Giannina Milli e il Salento*. Lecce: Amaltea.
- Scardicchio, Andrea (2000) L'improvvisatrice G. Milli a Lecce, in *Kronos*, I, pp.53-59.
- Scardicchio, Andrea (2011) *Sovraccarica di epistolari obbligazioni. Giannina Milli e i corrispondenti di terra d'Otranto*. Roma: Vecchiarelli.
- Tentorio, Marco (1985) *Giannina Milli: poetessa e improvvisatrice del Risorgimento*. Genova: Archivio storico PP. Somaschi.
- http://www.abruzzoinmostra.it/teramo/giannina_milli/biografia04.htm
1 (consultato: 30 /11/2017).

Scrittura autobiografica fuori dal canone: le *Piccole cronache* di Maria Giacobbe

Alessandra Sanna

Universidad de Granada

Riassunto: L'esperienza di figlia di genitori antifascisti segna in modo significativo tutta l'opera di Maria Giacobbe: *Piccole Cronache* rappresenta la prima tappa di quel sofferto ritorno al passato che caratterizza la produzione della scrittrice sarda danese d'adozione.

Parola chiave: autobiografia, Storia, donna

Abstract: The experience of a daughter, whose parents are antifascist, marks significantly Maria Giacobbe's work. *Piccole cronache* represent the early stage of that arduous back to the past that characterizes the work of this Sardinian writer, Danish by adoption.

Keywords: autobiography, History, woman

1. Maria Giacobbe tra scrittura e impegno sociale

Figlia di genitori antifascisti, sarda di nascita ma residente a Copenaghen dal 1958, Maria Giacobbe esordisce con *Diario di una maestrina*, tradotto in più di quindici lingue e vincitore di diversi premi letterari. Giacobbe è un'intellettuale ancora molto attiva ai suoi quasi novant'anni: oltre che autrice di diversi romanzi, racconti e opere teatrali, è anche saggista, traduttrice e curatrice di narrativa e poesia in danese e in italiano. Il consenso riscosso a livello internazionale, testimoniato dai prestigiosi

premi tra cui il *Dante Alighieri* dell'Università di Copenaghen e il *Drassow*, è il riconoscimento di un'intensa attività culturale e umanitaria (fa parte di varie associazioni come il Centro Danese per i Diritti Umani, il Pen Club internazionale e Amnesty International). Le conseguenze delle idee politiche della sua famiglia d'origine, le ingiustizie e i soprusi dei quali è stata suo malgrado testimone, segnano profondamente le scelte di vita della scrittrice, dove sono costanti il rifiuto della guerra e la volontà di contribuire alla costruzione di un mondo migliore.

2. *Piccole cronache: diario di una bambina*

“Sognavo un mondo migliore, è una delle poche cose del mio passato di cui sia certa. Sognavo un mondo migliore, perché quel mondo nel quale ero nata e crescevo mi pareva triste e lo intuivo ingiusto. Sognavo un mondo migliore, cioè diverso”. (Sini, 2000:105). Pur avendo trascorso la maggior parte della vita fuori dalla Sardegna, l'isola e con essa il ritorno all'infanzia e all'adolescenza, sono temi ricorrenti nella narrativa di Maria Giacobbe: attraverso il filtro della lontananza ci offre delle riflessioni oggettive e “rivisita il passato e il presente della Sardegna, con una forte volontà di impegno sociale” (Pittalis, 1998: 113).

Diario di una maestrina, Piccole cronache, Le radici, Maschere e angeli nudi: ritratto di un'infanzia e Memorie della farfalla, sono cinque romanzi ambientati nell'isola, alcuni dei quali scritti e pubblicati prima in danese e solo successivamente in Italia. Essi rappresentano la produzione dichiaratamente autobiografica della scrittrice: in queste opere Giacobbe ripercorre, senza seguire un ordine strettamente cronologico, la sua infanzia, la vita dei genitori e dei nonni paterni, presentando “un'autobiografia pedagogica” (Romagnino, 1975: 3) che, pur prendendo le mosse da un motivo personale, ha carattere universale. Nel primo romanzo la protagonista-autrice annota le sensazioni provate durante la sua esperienza di maestra elementare nel difficile contesto delle zone rurali della Sardegna degli anni Cinquanta, dove “il maestro da solo deve combattere l'ignoranza e diventare volta a volta medico e sacerdote” (Giacobbe, 2009:128). Come già sottolineato in un altro studio, non è un diario intimo che segue i canoni della narrativa di ispirazione tardo-romantica, e neppure il semplice racconto di un'esperienza di vita: è piuttosto testimonianza e profonda riflessione su una realtà e un momento storico precisi. Giacobbe dà protagonismo a un microcosmo concreto che, tuttavia, potrebbe rappresentare molti altri luoghi: “nel serbatoio della memoria, così come io lo concepisco, le esperienze sensoriali e psichiche, arrivandovi, s'aggregano in organismi complessi nei quali continuano a vivere e a svilupparsi

acquistando nuovi significati e caratteristiche, trasformandosi in immagini-simbolo”. (Maria Giacobbe, 1997: 27).

Il tema dell’antifascismo è uno dei fili conduttori della produzione della scrittrice sarda: già nel primo capitolo del *Diario* c’è un costante richiamo all’infanzia spezzata dal dolore per l’assenza del padre, Dino Giacobbe, storico oppositore del regime. “Avevo sette anni e finii di essere bambina. Divenni di colpo la confidente adulta di una adulta” (Giacobbe, 2009: 3), tema ripreso e approfondito nei lavori successivi.

Il deciso rifiuto di seguire le leggi imposte dal fascismo costringe i Giacobbe a una vita di ristrettezze economiche e continue persecuzioni politiche, che si ripercuotono sull’intera famiglia, negando un’infanzia serena a Maria e ai suoi fratelli. Il secondo romanzo, pubblicato nel 1961 da Laterza, si intitola *Piccole cronache* e coglie “un momento della storia nazionale in Sardegna attraverso una vicenda non solo autobiografica” (Segneri, 1992: 66).

La giovane protagonista è una bambina timida e riflessiva che annota fatti (piccole cronache del titolo si riferisce a questo) e sentimenti che accompagnano gli anni più difficili della sua vita: l’autrice gioca con l’onomastica, Marina Geremia è un chiaro rimando autobiografico e biblico. La narrazione è suddivisa in

brevi capitoli che non sono però segnati con nessuna numerazione né titolo, come invece accadeva nel *Diario di una maestrina*. Ciononostante, nel suo insieme, il libro rispetta gli schemi della scrittura diaristica, dove ogni frammento si può considerare elemento di una storia più generale. Un'atmosfera angosciata accompagna le continue riflessioni della protagonista "il mondo in certi momenti mi pare come una grande e bruttissima strada, buia e piena di trabocchetti e coperta da un fiume di fango schifoso" (Giacobbe, 1961: 81), perché Marina, pur essendo giovanissima, è dotata di una straordinaria sensibilità e, nonostante si senta oppressa dalla situazione, risparmia alla madre le infamie che girano in paese sul conto del padre, che diventa invece ai suoi occhi modello e mito.

Quanto mi piace babbo. Mi piace proprio molto e penso che sia perfetto. Mamma è stata davvero fortunata a sposare un uomo forte e saggio come babbo che anche quando ha paura fa finta di niente e tutti lo credono coraggiosissimo (...) Non è giusto che una persona, anche se non la vuole, sia costretta a prendere questa tessera per poter lavorare e dare da mangiare alla sua famiglia. È una prepotenza bella e buona questa dei fascisti e babbo ha ragione a essergli contro ed io sono contenta di essere sua figlia anche se non abbiamo mai soldi e mamma deve vendere la terra che le ha lasciato nonno (Giacobbe, 1961: 24,32,).

Insieme a quello del padre, la scrittrice dipinge un ritratto commovente di Giulia Geremia, alias Graziella Sechi, esaltandone in particolare il coraggio e la coerenza nel difendere i propri ideali. Le virtù della capofamiglia sono tuttavia appannate dallo stato di preoccupazione e incertezza sulle sorti del marito che per non essere intercettato manda poche e intermittenti lettere.

La notizia della morte del padre e le domande senza risposta dell'io narrante, "Ma cosa significa che è morto? E lui poi cosa ci starebbe a fare in paradiso? Ma se non è in paradiso allora lui dov'è?", sono la premessa di un finale che si riallaccia all'incipit: la figura della madre chiusa nella sua camera straziata dal dolore e l'ultima annotazione della protagonista, sintetizzano lo stato d'animo che accompagna l'intera narrazione "Forse significa soltanto che tutti in casa dovremo sempre camminare in punta di piedi e parlare a bassa voce e se ci sarà una giornata di sole, dovremo chiudere le finestre e tirare le tende, per non ridiventare allegri mai più" (Giacobbe, 1961:136).

Il capitolo conclusivo è fortunatamente finzione letteraria: Dino Jacobbe, dopo aver combattuto in Spagna nelle file dei repubblicani durante la guerra civile, riparerà in America fino al 1945, anno in cui rientrerà in Italia.

In uno dei brani centrali del romanzo *Marina* afferma: “Nessuna guerra può essere giusta, perché in tutte le guerre anche questa che si combatte adesso in Spagna gli uomini diventano assassini o vengono assassinati”(Giacobbe, 1961: 86): la condanna del regime e delle guerre, l’osservazione limpida dei fatti e l’analisi delle vicende “senza filtri”, fanno di *Piccole Cronache* un libro sincero, il primo racconto di un’infanzia antifascista, preceduto solo da *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino (1947) dove il giovane protagonista Pin, alter-ego dell’autore, si lamentava delle ingiustizie commesse dagli adulti, come la protagonista del libro di Maria Jacobbe. Calvino affermava di sentire il peso della responsabilità di essere stato testimone di un’epoca storica troppo impegnativa e di aver deciso di affrontarla “di scorcio”: “tutto doveva essere visto dagli occhi di un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l’aspro sapore, il ritmo...”. (Calvino, 1964:3). Jacobbe, invece, si assume tutta la responsabilità di cui parla lo scrittore ligure e, oltre alla vicenda che ha grandi echi autobiografici, propone anche una descrizione puntuale, senza sconti né edulcorazioni, degli anni in cui il fascismo si consolidava in Italia, rendendo il testo interessante da un punto di vista storico e antropologico. Il libro è un altro frutto del neorealismo, movimento nel quale gli scrittori e gli intellettuali

non si consideravano solo uomini di lettere, ma anche “testimoni e persuasori permanenti” (Contini 1994: 52): il romanzo è memoria e denuncia, è descrizione fedele di un momento doloroso della storia italiana nel quale un’ampia parte della società veniva privata della libertà attraverso la violenza e il sopruso. Nella prefazione all’edizione del 1975 Giacobbe ci rivela il significato profondo dell’opera offrendo, fra l’altro, anche una notazione di estrema attualità che ha il sapore di tragica preveggenza.

Forse le mie *Piccole cronache* potevano essere un contributo, anche se modesto, nell’opera di smascheramento che si era resa necessaria. Tutti sappiamo fin troppo bene che, se quindici anni fa poteva essere ancora lecito considerare i fascisti nostrani come dei tetri sopravvissuti, oggi non si può che prenderli terribilmente sul serio come strumenti di strage, di persecuzione e di morte. In Italia e in altre parti del mondo, fascismi vecchi e nuovi hanno da allora quasi ininterrottamente conculcato i loro oppositori e costretto fiumane di profughi (talvolta chiamate “emigranti”) ad abbandonare le loro case e le loro famiglie; bambini d’ogni parte del mondo continuano per ragioni politiche a perdere i loro genitori e a essere derubati della propria infanzia (Giacobbe, 2009: 215-216).

Riferimenti bibliografici

Calvino, Italo (1964) *I sentieri dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi.

Contini, Gabriella (1998) La letteratura italiana nel Novecento. In *La Sardegna*, a cura di Manlio Brigaglia, vol. 1 Cagliari: Edizioni la Torre, pp. 43-54.

Fortini, Laura, Pittalis, Paola (2010) *Isolitudine*. Albano Laziale-Roma: Iacobelli.

Giacobbe Maria, (1961) *Piccole cronache*. Bari: Laterza.

Giacobbe, Maria (1975). *Diario di una maestrina e Piccole cronache*. Bari: Laterza.

Giacobbe, Maria (1997) Paesaggi, Personaggi, Letteratura e Memoria, *Quaderni bolotanesi*, XXIII.

Giacobbe, Maria (2009) *Diario di una maestrina*. Nuoro: Il Maestrale.

Mameli, Giacomo (2006) *Scrittori sardi del duemila*. Cagliari: Zonza Editori.

Marci, Giuseppe (1991) *Narrativa sarda del Novecento*. Cagliari: Cuec.

Miccoli, Francesca; (2013) *Maria Giacobbe: una scrittrice dentro e fuori l'isola*. Recuperato da https://issuu.com/110elode/docs/tesi_completa_c2e3e2a11947f1 Consultato: data 20/11/2017.

Pittalis, Paola, (1994) *Storia della letteratura in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.

Romagnino, Antonio (1975) Non vestiva alla marinara, *Unione Sarda*, 29/07/1975

Sanna Alessandra (2016) Testimonianza e memoria in “Diario di una maestrina” di Maria Giacobbe. In *Il mezzogiorno italiano riflessi e immagini culturali del sud d'Italia*, (pp.91-98). Firenze: Franco Cesati Editore.

Segneri, Arrigo (1962), Le “piccole cronache” di Maria Giacobbe, *Ichnusa*, Rassegne, n. 46747. Sini, Franca (2000) *Il “chi è” delle donne sarde*. Sassari: EDES

La metamorfosis como fuga: alteridad, encierro y la forma testimonial en *Informe para una Academia* de F. Kafka y *Noche y niebla* de M. Rodoreda.

María Florencia Saracino

Universidad de Buenos Aires/Università di Roma La Sapienza

Resumen: La metamorfosis, tópico que recorre la literatura desde la antigüedad clásica hasta la actualidad, se presenta como una forma de simbolizar diversas problemáticas psicológicas, sociales o históricas. En este sentido, tanto *Informe para una Academia* de F. Kafka como *Noche y Niebla* de M. Rodoreda representan la violencia y explotación, producto de la sociedad capitalista, en la voz de narradores protagonista que atraviesan una mutación particular desde una posición social subalterna. En el presente trabajo analizaremos este proceso y también abordaremos cómo esta metamorfosis se cristaliza a nivel formal.

Palabras clave: metamorfosis, símbolo, alteridad, narrador protagonista, sociedad capitalista.

Abstract: The metamorphosis, a topic that runs through literature from classical antiquity to the present, is presented as a way of symbolizing various psychological, social or historical problems. In this sense, both *Informe para una Academia* of F. Kafka and *Noche y Niebla* of M. Rodoreda represent violence and exploitation, product of capitalist society, in the voice of protagonist narrators who go through a particular mutation from a subaltern social position. In the present work we will analyze this process and we will also deal with how this metamorphosis crystallizes at a formal level.

Keywords: metamorphosis, symbol, alterity, protagonist narrator, capitalist society.

1. Introducción

La metamorfosis, según la RAE, implica una transformación o cambio de estado como acepción general. Una definición más específica apunta al ámbito de la zoología: “Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo y que se manifiesta no sólo en la variación de forma, sino también en las funciones y en el género de vida”. Este evento es precisamente el que se tematiza en el cuento *Informe para una Academia* de F. Kafka: si bien no hay un cambio físico, el protagonista rememora el proceso de su evolución, esto es, su transformación en ser humano. En contraste con esta situación del simio kafkiano, el protagonista de *Noche y niebla*⁶⁸ de M. Rodoreda sufre una involución, un cambio que lo asimila a una criatura no humana. El presente trabajo, entonces, se propone analizar cómo se representan estas metamorfosis a partir de una situación conflictiva para los personajes antes mencionados y qué consecuencias acarrea para ellos. Asimismo, se hará referencia a la configuración formal que articula ambas historias y sus

⁶⁸ De aquí en adelante *Informe para una Academia* se abreviará *IPA* y *Noche y Niebla*, *NyN*.

derivaciones en relación con el estatuto del relato, dado que recurren al mismo procedimiento: un narrador protagonista que dice vivir o haber vivido los sucesos narrados en primera persona.

2. El testimonio de la barbarie imperialista

Si bien el texto kafkiano es una ficción, la perspectiva sobre la humanidad introducida por su protagonista, su descripción sobre el lado “animal” del hombre y su decadencia, podría ser leída como un testimonio en tanto que expone acciones perpetuadas por la expansión imperialista. La situación de cacería, por ejemplo, nos sitúa en un espacio invadido y colonizado. El simio dice ser originario de Costa de Oro, nombre que le dieron los colonizadores europeos a la costa occidental del golfo de Guinea, actualmente parte de Ghana. Luego, nos cuenta que fue capturado por la firma Hagenbeck, que remite a Carl Hagenbeck, un empresario alemán que no sólo se dedicaba al comercio de animales salvajes para circos y zoológicos, sino también a la cacería de seres humanos considerados “exóticos”: esquimales, onas, mapuches, samoanos, lapones, etc. Esto último también se realizaba con fines de entretenimiento, ya que C. Hagenbeck fue el creador del “zoo humano”, furor en Europa durante finales del siglo XIX y la primera mitad del XX (Encyclopaedia Britannica, 2010). En este contexto, al ser un

mono el narrador, se estaría revirtiendo la posición subalterna a la cual está relegado por no ser humano (Gramsci), estar cosificado y representar un objeto de cambio. El marco ficcional es la condición de posibilidad para vehiculizar una perspectiva sobre el hombre moderno occidental que estaría testimoniando la barbarie cometida desde un muy cuestionable progreso cultural. El extrañamiento producido por la mirada del simio moviliza al lector, generando en él una identificación y a la vez un rechazo de ese retrato humano que le presenta una imagen desautomatizada de sí mismo (Shklovsky, 1991).

Ese yo humano-simio narra desde un presente en el que se le solicita un informe sobre su vida simiesca, y respondiendo a este pedido inicia una escritura que tiene como condición el olvido. La constitución del simio como sujeto, la adquisición del lenguaje, su entrada en la escritura y en la cultura occidental está determinada por el yugo del amo, es decir, su metamorfosis es directamente proporcional a la violencia sufrida y al distanciamiento de su vida anterior: “Yo mono libre, acepté ese yugo; pero de esta manera los recuerdos se fueron borrando cada vez más (...) mi evolución se activaba como a fustazos: más recluido, y mejor me sentía en el mundo de los hombres (...)”. El simio, entonces, sufre el trauma de la captura y reclusión, y no retiene nada anterior a este episodio: “Después de estos tiros desperté-y aquí comienzan a surgir lentamente mis propios

recuerdos-en una jaula colocada en el entrepuente del barco de Hagenbeck”. Este punto liminal, que inaugura su vida (como si no hubiera tenido una antes), aparece unido inextricablemente a la situación de sometimiento y por esto debe completar las lagunas de su narración a partir de los relatos de sus captores: “Para saber cómo fui atrapado dependo de informes de ajenos”; “Como después me informaron, debo haber sido excepcionalmente silencioso (...)”. La memoria incompleta del simio-hombre se articula desde el relato “autorizado” por el amo y mediante su lenguaje del cual se apropia. El umbral atravesado posibilita el distanciamiento de lo simiesco y la constitución de lo humano que ahora prima en esta criatura, por eso mismo todo lo que narra se ve teñido por este, su nuevo lenguaje humano: “Naturalmente hoy puedo transmitir lo que entonces sentía como mono con palabras de hombre, y por eso mismo desvirtúo. Pero aunque ya no pueda retener la verdad simiesca, no cabe duda de que ella está por lo menos en el sentido de mi descripción”. La distancia entre la verdad del animal que era y el hombre que es tiene como correlato la distancia implicada en la forma testimonial entre el pasado vivido y la rememoración presente, y también la imposibilidad de la correspondencia (Ricoeur, 2000: 211; Sarlo, 2005: 64-69).

La “verdad” no es transmisible, pero si es factible reconstruir un sentido general de ella a partir de un relato que

nunca será absoluto, sino más bien incompleto. Además, en este caso no sólo existe una distancia temporal entre la experiencia y su narración, sino también una “evolución”, que resulta en un ser híbrido, asombroso e inclasificable. Tal como señala Sarlo, siguiendo a De Man, define “la autobiografía (la autorreferencia del yo) con la figura de la prosopopeya, es decir, el tropo que otorga la palabra a un muerto, un ausente, un objeto inanimado, un animal, un avatar de la naturaleza”. En este sentido, nuestro relato pone en escena la prosopopeya no sólo desde el punto de vista de la narración, de su articulación autorreferencial, también desde lo narrado: aquí un animal toma la palabra para contarnos cómo la adquirió. Esa mutación es posible porque gradualmente se asocia lo humano con la libertad del movimiento, que contrasta con la quietud y soledad de la condición simiesca: ⁶⁹ “No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, adonde fuera. No aspiraba a más (...) ¡Avanzar, avanzar! Con tal de no detenerme con los brazos en alto, apretado contra las tablas del cajón”. Esta fascinación estimula al simio para comenzar a imitar movimientos, gestos, y finalmente palabras de la tripulación que lo traslada en barco hacia Europa⁷⁰.

⁶⁹ “‘También esto’, pensé, ‘es libertad para el hombre: ¡el movimiento excelso!’”; “Pero ese hombre, o esos hombres, se movían en libertad”.

⁷⁰ “Había venido observándolos, de todas maneras, ya mucho antes de haber pensado en estas cosas, y, desde luego, sólo estas observaciones acumuladas me encaminaron en aquella determinada dirección.

Para el simio, entonces, la idea de movimiento connotaba humanidad y esta a su vez la idea de escape.

El yugo y esos fustazos son aceptados por el simio porque posibilitan una “salida” de esa situación de sometimiento, el asimilarse al amo abre un camino de fuga:

Un alto designio comenzó a alborear en mí. Nadie me prometía que, de llegar a ser lo que ellos eran, las rejas me serían levantadas. No se hacen tales promesas (...) ¡Qué progresos! (...) Con un esfuerzo que hasta hoy no se ha repetido sobre la tierra, alcancé la cultura media de un europeo. Esto en sí mismo probablemente no signifique nada, pero me ayudó a dejar la jaula y a procurarme esta salida especial; esta salida humana.

Ahora bien, esa “promesa” realizada separa al hombre-simio de sus iguales, ya que él no se considera parte de ese grupo porque ha trabajado duro para ser lo que ahora es, pero los hombres tampoco lo consideran un igual. La actitud segura y correcta de la introducción, el olvido de su anterior naturaleza, el rechazo que le provocan sus congéneres, en quienes ya no se ve reflejado,⁷¹ refuerza la idea de que en este simio surgió una conciencia humana: “(...) vuestra simiedad, estimados señores,

¡Era tan fácil imitar a la gente! A los pocos días ya pude escupir”.

⁷¹ “(...) allí me espera una pequeña y semiamestrada chimpancé (...) De día no quiero verla pues tiene en la mirada esa demencia del animal amaestrado por el adiestramiento; eso únicamente lo percibo yo, y no puedo soportarlo”.

en tanto que tuvierais algo similar en vuestro pasado, no podría estar más alejada de vosotros que lo que la mía está de mí”. Sin embargo, el mismo narrador confiesa que “no hace mucho leí en un artículo escrito por alguno de esos diez mil sabuesos que se desahogan contra mí desde los periódicos ‘que mi naturaleza simiesca no ha sido aplacada del todo’”. Esta criatura resulta conflictiva para la sociedad a la cual se dirige, su interlocutor es específicamente el mundo académico pero a partir del propio narrador sabemos que el descontento por su existencia es amplio, lo suficiente como para tener eco en los medios masivos. Tal como señala Ricoeur en relación con el testimonio, la autodesignación de nuestro narrador instaura una situación dialogal en la cual el objetivo es ser creído: “la certificación del testimonio sólo es completa por la respuesta en eco del que recibe el testimonio y lo acepta; por tanto, el testimonio no sólo es certificado sino acreditado”. En este sentido, el informe parece ser un alegato o defensa ante las posibles objeciones porque su discurso no será acreditado por los hombres, quienes no están del todo convencidos de su naturaleza actual. El lugar subalterno que ocupa este personaje simboliza en forma animal el de tantos otros del género humano, entonces que tome la palabra puede resultar un acto de subversión, no sólo del orden social sino también natural. El simio se ha apropiado de la “cultura media de un europeo” para exponernos su metamorfosis en un relato especular

que nos devuelve una imagen por momentos grotesca del ser humano quien, respaldado por una superioridad intelectual y cultural, lo ha subyugado y dominado.⁷² Sin embargo, esta apropiación implica también una alienación dado que este narrador niega y reniega de su pertenencia, aunque sea en la forma, al género animal. La negación comienza con el olvido y la insistencia discursiva en la distancia que lo separa de su naturaleza simiesca y luego se destaca la relación distante que mantiene con el chimpancé hembra hacia el final del relato. En este último caso, la relación con su par es utilitaria, usa a la hembra para pasarla bien “a la manera simiesca” y luego, no quiere verla a la luz del día porque su mirada le devuelve especularmente lo que él fue y actúa como un recordatorio de lo que, en alguna proporción, todavía es. En este sentido, el simio-hombre sería el equivalente de Richard Rodriguez (sin acento), mencionado por Berverley, quien se apropia de la cultura dominante para terminar reforzándola al obturar su pertenencia latina, de la cual el nombre es sólo una metonimia (2010: 488, 489).

⁷² “Nos escupimos entonces mutuamente en la cara, con la diferencia de que yo me lamía luego hasta dejarla limpia y ellos no”.

3. La memoria del holocausto

El recuerdo juega un rol muy importante también en *NyN*. El ejercicio de la memoria y la reconstrucción de las experiencias vividas mediante la narración en primera persona configura un discurso intersticial que problematiza y juega con las fronteras entre lo real y/o realista y lo ficcional.

Marcé Rodoreda, escritora catalana, exiliada al instaurarse el franquismo en España, abordó en *NyN* la temática de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial a través de un relato estructurado en forma de monólogo interior. Como en el relato kafkiano, aquí nuevamente se presenta una situación de encierro y dominación, pero con la finalidad del exterminio sistemático de seres humanos. De hecho, a partir del título el lector puede inferir este escenario mediante su competencia intertextual (Eco, 1980: 116-120): “Noche y Niebla” es un decreto nazi de 1941 mediante el cual se dirigió la persecución, represión y eliminación física de todos aquellos que fueran considerados enemigos del Tercer Reich en los territorios ocupados. Además, a partir de este título se connota lo oculto, lo nocturno y el silencio propio de las prácticas llevadas a cabo en ese contexto, tendientes a no dejar testigos ni rastros de su accionar. La falta de éxito en ese sentido queda plasmada en este relato (y en muchos otros), puesto que tematiza y testimonia lo que se pretendía silenciar.

El narrador, en contraposición con el simio del relato kafkiano, relata en un presente tortuoso que lo reenvía al pasado. El texto mantiene un movimiento pendular entre ese presente del campo de exterminio y el recuerdo de aquello que se añora por ser la contracara del deshumanizado paisaje que rodea al protagonista. Aquello que se añora son los cuidados, la calidez, el afecto, el decoro y la humanidad de la vida anterior al campo; este recuerdo actúa como un refugio, ya que de ese modo el narrador mantiene “viva” su humanidad, aunque las circunstancias pretendan lo contrario. Por otra parte, la tensión agónica entre el presente y los recuerdos atiza al narrador, quien dimensiona en ese contraste cuán grande es la degradación a la que están siendo sometidos⁷³, plasmando su sentimiento de anulación en paralelismos con este:

En casa, cuando yo era pequeño, teníamos una pecera (...) Una tarde me quedé solo (...) me acerqué a la pecera y cogí un pez. Se debatía frenéticamente dentro de mi mano (...) Tenía una mancha blanca en el lomo (...) Lo devolví al agua. Cuando me pareció que ya se había repuesto, volví a sacarlo. Lo devolví al agua. Lo volví a coger y continué la experiencia hasta que murió (...) Me sacaban y devolvían a la celda. Me sacaban de allí

⁷³ ““Ven a comer, hijo mío: corre, que la sopa se enfría...” ‘Cambiate los zapatos, hijo mío: la humedad es mala y cuando seas mayor tendrías dolor’ ‘Lavate los dientes’ (...) ‘¡Miradme!’, gritaba Staub el día que lo apalearon (...) aullaba, crispado y desnudo, apocalíptico. De un puñetazo le habían roto los dientes y los que le quedaban caían solos como peras podridas” (2002: 430).

para apalearme y me devolvían para que me rehiciera, para poderme apalear otra vez (...) a veces tenía miedo de que me saliera una [mancha blanca]. Si hubiera tenido un espejo, habría estado más tranquilo. Me habría mirado cada mañana (...) (2002: 428).

Tal como se ve en esta imagen del pez, y a diferencia del simio-hombre, para este narrador la libertad de movimiento es el camino seguro a la muerte: “Si todos se estuvieran quietos, no morirían tantos” (2002: 427). La negación de la movilidad, de la autonomía y del control sobre su vida es una experiencia que feminiza al protagonista, tal como señala Nichols. Este narrador, al encontrarse inserto en un contexto que lo define como inferior y que paulatinamente lo irá cosificando, utiliza como modelo de subordinación aquel más familiar: el del sujeto femenino (Nichols, 1986). La resistencia del narrador a sus carceleros comienza a ceder y a manifestar cambios. En principio, su sentimiento de inocencia es quebrantado:

Pero no soy comunista ni he hecho nunca nada: no he ayudado a hacer volar ningún tren ni he hecho pasar jamás ni una consigna. Tal vez ni los he odiado...Por esto los primeros días se me hacía más duro. Más que los golpes me dolía la sensación del malentendido. Era una inquietud que me parecía que me venía del vientre (2002: 431)

Esta sensación de injusticia es ubicada en el “ventre”, en catalán puede ser vientre o útero, es decir, comienza a

experimentar esa situación social que le ha sido impuesta como una mujer (Nichols, 1986: 122). La mutación que comienza a operarse en él lo convierte en una sombra: “Yo antes decía: haz el muerto. Era cuando aún no me daba cuenta que era una sombra. (...) Por eso antes tenía hambre de gente. La gente duerme, se levanta, se lava las manos, sabe que las calles son para caminar y las sillas para sentarse. Es limpia, la gente” (2002: 425). Este contraste entre su realidad presente y la condición genuina de ser humano genera en el narrador la conciencia de su indignidad. Es la sombra de lo que debería ser un hombre, un fantasma. Por eso, más adelante, confiesa el asco que ahora le produce todo aquello que exuda vitalidad⁷⁴ puesto que le recuerda su actual estado y la imposibilidad de un mañana:

Volver a empezar en aquel mundo de cosas grasientas, enmieladas, perentorias, comenzar... ¿qué? No. Cuando llegué aquí, pensaba en el día en que saldría (...) Era por el instinto automático de ponerme un plazo delante. Siempre había vivido con un horizonte cerca (...) Una manera de escapar al vértigo futuro, a la muerte (...) Tal vez la muerte se instala en los seres mucho antes de acabarlos. Como si los hiriera. Ser invisible. Invisible como una cosa. Los ojos solo resbalan por ella, la dibujan. Ser casi una cosa (...) (2002: 432).

⁷⁴ “Ahora cuando pienso en las hojas tiernas de los arboles transparentes a contraluz, en el sol sobre el agua, en las flores (...) me parece un exceso inútil, oleoso, demasiado grasiento, una enfermedad tropical del mundo, del gris y de la nieve, y una nausea me llena la boca de saliva” (2002: 429).

La experiencia del campo aliena al sujeto despojándolo no solo de su presente sino también de su futuro, la posibilidad de proyectarse en acciones que le permitan recuperar la vida que le fue robada. El no existir para la mirada ajena, el convertirse en una “cosa”, tiene como condición de posibilidad la falta de autorreconocimiento en la figura y en las conductas de un ser humano. En este sentido es significativa la reacción del narrador ante el rostro del carcelero: la mirada de este le actualiza lo patético de su estado.⁷⁵ “Esconder la cara”,⁷⁶ entonces, se vuelve la condición esencial para anular la identidad y sostener una actitud defensiva ante los ojos de un carcelero que no debe notar la existencia del prisionero. Por esto la necesidad de un espejo, mencionada en la cita anterior, no sólo para chequear que no es como aquel pez manchado signado por la fatalidad, sino también para poder reconocerse como hombre. Asimismo, la relación con sus iguales en la lucha por la subsistencia lo degrada, al punto de llegar a convivir con un cadáver y a enfrentarse brutalmente con

⁷⁵ “Levantó el puño para pegarme en la cara. Debía de tener veinte años. Yo pensé: ‘Podría ser tu hijo’, y lo miraba, esperando el golpe (...) No sé qué dijo, pero bajó el brazo poco a poco (...) Sentí un escalofrío de vergüenza (...) ¿Qué debía haber visto en mis ojos? ¡Si hubiera podido arrancármelos!” (2002: 431).

⁷⁶ “Los dos primeros golpes son los que hacen daño. En la cabeza, a veces, sólo el primero. Esconder la cara” (2002: 432).

sus compañeros de barraca por una ración extra de comida.⁷⁷ Finalmente, el relato se produce en la inmovilidad de un rincón donde el protagonista se esconde para buscar la muerte, envuelto en la ilusión del retorno al útero materno.⁷⁸ El sentimiento de finitud activa el recuerdo y el relato de la experiencia vivida, dado que es la muerte “el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte” (1991:199). Si bien Benjamin, afirma que el enmudecimiento del narrador es producto de una experiencia diluida que ya no puede transmitirse (1991: 190), lo desconcertante y perturbador del campo de exterminio se convierte aquí en una experiencia que puede ser transmitida a partir de un relato particular y vicario, ficcional.

Para concluir, en estos textos la ficción constituye un instrumento para reflexionar sobre los sucesos del pasado, sin pretensiones de menoscabar la legitimidad moral y ética que tienen los relatos testimoniales de sus víctimas. El arte permite un distanciamiento creativo que puede permitirse la evasión sin

⁷⁷ “Cuando Meier murió lo guardé dos días en la cama. Les hacía creer que aún estaba enfermo y así me podía comer su sopa (...) Al segundo día el belga se dio cuenta. No me dijo nada, pero cuando repartíamos la sopa me quitó el pote de Meier (...) Le salté encima. Nos separaron a golpe de matraca” (2002: 429-30).

⁷⁸ “Hace unos cuantos días dos guardianes encontraron aquí a un hombre escondido y lo mataron a golpes de pala (...) Pero ¿qué esperan, hoy, qué esperan?” (2002: 432).

pretensiones factuales o “jugar” con sucesos y situaciones para ir más allá, explorando otras realidades posibles (Sarlo, 2005: 58).

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter (1991) *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid: Planeta Agostini

Beverley, J. (2010) “El testimonio en la encrucijada” en *La interrupción del subalterno*. La Paz: Plural.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*. Barcelona, Lumen, 190.

Encyclopedia Britannica. Recuperado en:

<https://www.britannica.com/biography/Carl-Hagenbeck>

Consultado: 28-12-2017.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*. Recuperado en:

<http://www.gramsci.org.ar/> Consultado: 28-12-2017.

Kafka, F. *Informe para una Academia*. Recuperado en:

http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc02b.pdf

Consultado: 30-12-2017.

Nichols, Geraldine (1986) “Exilio y género en Mercè Rodoreda”.

MLN. N° 101, 2 RAE. Visto en:

<http://dle.rae.es/?id=P65e6pL>

Ricoeur, Paul (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.

Rodoreda, Mercé (2002) *Cuentos completos*. Madrid: Fundación BSCH.

Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Shklovsky, V. (1991) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.

L'habitus delle donne.

Trame della memoria e rammendi dell'anima in *Atlante degli abiti smessi* di Elvira Seminara

Andrea Schembari

Università di Stettino

Riassunto: La scrittrice siciliana Elvira Seminara approda, in *Atlante degli abiti smessi* (2015), a una forma-romanzo nuova e felicemente irregolare, che dipana la storia di Eleonora – donna in fuga da Firenze e dai rimorsi e fantasmi della propria vita sentimentale e professionale – attraverso lettere e cartoline inviate alla figlia Corinne dall'esilio parigino. I lacerti epistolari si alternano, però, alle voci di un catalogo ragionato degli abiti lasciati dalla madre alla figlia: una formula di scrittura combinatoria in cui le diverse parti si armonizzano e si legano, seguendo il filo della memoria e disegnando una preziosa trama metaforica, fino a ricomporre il tessuto emotivo ed esistenziale della protagonista e del suo rapporto con la figlia.

Parole chiave:Seminara – habitus – scrittura combinatoria – memoria – identità femminile

Abstract: The Sicilian writer Elvira Seminara arrives, in *Atlante degli abiti smessi* (2015), to a new and happily irregular novel's form, which unravels the story of Eleonora - a woman fleeing from Florence and from remorse and ghosts of her own sentimental and professional life - through letters and postcards sent to her daughter Corinne from the Parisian exile. The epistolary fragments alternate, however, with the catalogue's entries of the clothes left by the mother to her daughter: a combinatorial writing formula in which the different parts harmonize and bind each other, following the thread of memory and drawing a precious metaphorical plot, up to reconstruct the emotional and existential fabric of the protagonist and the relationship with her daughter.

Keywords:Seminara – habitus – combinatorial writing – memory – women's identity

Dopo l'esordio letterario de *L'indecenza* (Mondadori, 2008), e i successivi *I racconti del parrucchiere* (Gaffi, 2009), *Scusate la polvere* (Nottetempo, 2011) e *La penultima fine del mondo* (Nottetempo, 2013), la scrittrice siciliana Elvira Seminara è tornata a pubblicare nel 2015, per la prima volta per Einaudi, con *Atlante degli abiti smessi*. Trattare di un romanzo (e di un'autrice) di così recente pubblicazione, a un convegno sulla ricostruzione di un canone letterario europeo "al femminile", rischia di passare per una forzatura se non un azzardo, poiché dà per assodata e riconosciuta l'esistenza di un canone della contemporaneità.

Le obiezioni a questo assunto, in genere, poggiano su di una aporia di metodo effettivamente quasi non risolvibile, cioè sulla estrema difficoltà di poter storicizzare il presente e trarne un catalogo di opere e autori che lo rappresenti e ne sia in qualche modo la norma (letteraria) fondamentale. Per risolvere l'impasse, tuttavia, ci si può affidare a Romano Luperini e al suo *La fine del post-moderno*, per cui

un canone è il risultato di una negoziazione continua cui concorrono agenti diversi (la critica, le istituzioni educative, l'industria culturale, il

pubblico dei lettori, la politica culturale del ceto dirigente). È per sua natura relativamente stabile e, insieme, relativamente fluttuante perché è soggetto a spinte e contropinta continue essendo il prodotto di un incessante conflitto delle interpretazioni [...]. Beninteso, un canone è sempre tardivo, talora postumo addirittura. Esso implica comunque una sedimentazione nel tempo. Per tale ragione un canone della contemporaneità più recente è sempre assai più "oscillante" che stabile (Luperini, 2015: 67-69).

Più oscillante che stabile, dunque, ma legittimo e – si potrebbe dire – sincronicamente sempre ridefinibile. Qualche anno prima, riflettendo sulla stessa questione (proiettata oltretutto sulla necessità di ripensare i programmi scolastici, negli anni a cavallo tra il Novecento e il nostro secolo), lo stesso Luperini aveva ricordato che

un canone [...] del presente è esistito sino all'inizio degli anni Trenta. In fondo De Sanctis ha trascorso buona parte della sua vita e della sua attività di studioso a storicizzare il presente e ha imposto come classici, nella scuola italiana dopo l'Unità, due autori a lui contemporanei come Leopardi e Manzoni. Studiare il Novecento deve voler dire anzitutto acquisire la sensibilità e la cultura della contemporaneità e poter traguardare il passato attraverso il punto di vista e la problematizzazione intellettuale del presente. Studiare il Novecento vuol dire rivedere tutto il patrimonio letterario dalla prospettiva, dall'orizzonte di valori, dalle urgenze del presente, non per appiattirlo sulla contemporaneità o per porre in risalto solo le analogie, ma anche per poter apprezzare e valutare le differenze. Ricostituire il rapporto passato-presente comporta [...] congiungere, attraverso tagli verticali, il passato e il presente per porli - diceva Benjamin - in reciproca combustione (Luperini-Vitiello, 2002: 90-91).

La suggestiva immagine alchemica, evocata da Luperini, compare più volte nell'opera di Benjamin, e in una delle sue

versioni essa si rivolge esplicitamente a studiosi e interpreti, auspicando che, anche di fronte alla apparente magmaticità della letteratura contemporanea, essi riescano a ritrovare la verità nella "fiamma vivente [che] continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto" (Benjamin, 1982: 180).

La scrittura di Elvira Seminara, in questi dieci anni di attività letteraria, è riuscita proprio in questo: a bruciare la sua palpitante attualità al fuoco del passato (quanto meno prossimo) della nostra migliore letteratura, così come del canone più vivo e riconosciuto di quella europea. Ce ne dà un primo segno il titolo stesso, che con quell'"atlante" allunga sul testo l'elegante ombra di un autorevole e universale modello di conoscenza e punta altresì a scardinare le strutture narratologiche più consolidate, individuando in quella particolare tipologia testuale una nuova e possibile controfigura del genere romanzo.

E se "gli atlanti sono libri d'onore" (Bufalino, 2006: 1140), e dunque degni di fede, come ebbe a scrivere una volta Gesualdo Bufalino, essi sono senz'altro libri molteplici, nel senso della "molteplicità" a cui si intitola l'ultimo (probabilmente il più felice, assieme a quello sulla "leggerezza") dei *Six memos for the next millennium*, le *Lezioni americane* di Italo Calvino. Anche lì il romanzo contemporaneo viene prefigurato sotto la specie di un'altra tipologia testuale, l'enciclopedia, perché funzioni come moltiplicatore di senso e ordinatore reale ed emotivo del mondo

contingente. Ma la molteplicità dell'*Atlante* della Seminara non è solo quella di Gadda (e di Musil, e di Proust) esemplificata nelle *Lezioni*, per cui

ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite [e per cui] la conoscenza delle cose in quanto “infinite relazioni, passate e future, reali o possibili, che in esse convergono” esige che tutto sia esattamente nominato, descritto, ubicato nello spazio e nel tempo. Ciò avviene mediante lo sfruttamento del potenziale semantico delle parole, di tutta la varietà di forme verbali e sintattiche con le loro connotazioni e coloriture e gli effetti il più delle volte comici che il loro accostamento comporta [...] (Calvino, 1988: 105).

Piuttosto è una molteplicità che si pone (anche) come una sfida e una tensione nuove per la letteratura, cioè come "un saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo [...] [e un far] proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia [...]" (Calvino, 1988: 110-115). L'auspicio dello scrittore ligure trova realizzazione, crediamo, nella prosa dell'*Atlante*, come dimostrano già le pagine iniziali:

Vestiti accoglienti. Ci tornerò

Vestiti che dopo vent'anni che li conosci non hai ancora capito se hanno i rombi neri o marroni.

Vestiti che diventano pazzi, e a un certo punto si sporgono da una parte, sul fianco, con l'orlo che si allunga [...]. Meglio prevenire: assistili con una sottana leggera ma presente, e non sottoporli a stress, tensioni o pressioni, con spille, cinture, chiodi fissi [...].

Corinne. Sto scappando, fra poco arriverà il taxi e l'aereo non mi aspetterà. Sul tavolo in cucina, qui a casa mia, a Firenze, troverai tre fogli che ho scritto per te per orientarti fra i miei armadi e la socialità. È qui che devi venire, c'è l'indirizzo sulla busta – ma dovresti ricordarlo. Sono i consigli che ti avrei affidato a voce se fossimo rimasti in pace. È un patrimonio, non andava perduto. Te li lascio quasi tutti, li trovi sparsi negli armadi purtroppo senza un criterio, stagionale o d'occasione, ma puliti. Abbiamo senz'altro la stessa taglia. Ti consegno il regno dei miei vestiti. Custodiscili e amali, uno per uno, abbine cura, insegnamento e gioia senza distinzione di età o di pregio, mi raccomando. Sii giusta, sii forte [...].

Io non c'entro con quello che è successo. Quanto tempo ancora avrò conficcato addosso il tuo rancore? Ho provato a estrarlo da sola, e non riesco. Devi essere tu a impugnarlo, a sradicarlo.

Vestiti nati sbagliati. Da una stoffa impropria, troppo sottile per reggere quel movimento, o i gesti quotidiani. O di fantasia esagerata, che mal s'intona alla realtà, al taglio. Vestiti in eccesso o difetto d'immaginazione, con quello sforzo nascosto di adeguarsi. Con qualcosa sempre in meno, anche se aggiungi una collana, o sempre in più, anche se togli e scuci. A volte un cambio di gerarchia, di bottoni o di cintura può aiutarli, ma non sempre.

Corinne ti prego scrivimi [...]. Io completo l'inventario – ci pensavo da anni, è il momento. È un vademecum per vivere meglio, dentro e fuori di sé. È necessario proteggere i confini, con cuciture forti, resistenti. (Seminara, 2015: 3-6).

Nel romanzo-atlante il potenziale semantico delle parole, di cui ragionava Calvino, è da subito scandagliato e proiettato a creare un effetto di contiguità, di esprimibilità solidale e complementare che unisce i nostri abiti e le nostre relazioni, le

ombre degli armadi e quelle del nostro mondo privato; e, nel caso della protagonista, esso si rovescia sugli elementi del suo diluvio esistenziale: il matrimonio finito e la scomparsa accidentale dell'ex-marito, il rancore della figlia e la fuga a Parigi, le tentate rinascite e una solitudine incombente, vissuta in un palazzetto acquartierato al Marais, popolato di personaggi retrò, anziane bisbetiche, scapoli professorali e seri, portiere occhiute e sospettose.

Quasi nulla, del mondo declinato dallo sguardo di Eleonora (questo il suo nome), sembra potersi sottrarre al rovescio metaforico *sub specie habitus*, al potere di travestimento del suo armadio e del suo catalogo, che funzionano come la macchina ingegnosa di padre Emanuele ne *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco. Nulla e nessuno, tantomeno gli uomini:

Vestiti mimetici, che si adeguano al contesto. Perbenisti, ottusi, non ti coprono niente, anzi tolgono identità. Fanno gruppo con gli altri, tutti uguali, appena esci – e rimani sola.

Vestiti occhiuti e opportunisti. Li senti tesi, rigidi, in allerta: non vedono l'ora di tornare di moda, prendere il posto di un altro. Alcuni persino calcolatori. Danno sui nervi, sono sfibranti: mettili alla sbarra in alto, ad allentarsi.

Vestiti comodisti, che volevano essere cuscini o copriletti. E non vivere sempre in piedi, fuori casa, a sprecare la fantasia. Hanno ragione loro, spesso. Il mondo è pieno di splendidi cuscini mancati, a fiori, a quadri, che avrebbero reso più soffice la vita. E sono invece penalizzati, addosso a donne inconsapevoli.

Con tuo padre era finita già da un anno, quand'è successo [...].non era facile starlo ad ascoltare, con quella tazza di orzo che nelle sue mani durava un'ora. (Anche perché lo detestava, lìorzo, ma gli piaceva fare l'igienista) [...].

Certo c'era Davide, a presidiarmi l'anima e il resto. Ma non è stato lui a disamorarmi di tuo padre. Non ce l'avrebbe mai fatta, a invadermi così, se fossimo stati felici – io e tuo padre – come prima.

Vestiti illusionistici. Che ti fanno felice. Solitamente morbidi nei tessuti, cedevoli al tatto, allo sguardo, alle voci. Che vibrano tra la gente senza bisogno di te, e rispondono al mondo anche se taci, o sei stanca. Tieniteli stretti, con cura e gratitudine. (Seminara, 2015: 8-10).

A mettere in risalto questa polisemia lessicale (una polisemia d'uso, che richiama in vita simultaneamente le diverse tradizioni semantiche sedimentatesi nel tempo in un verbo, un aggettivo o un sostantivo), è anche l'incontro fra le due autorevoli tipologie testuali della nostra storia letteraria che si dividono le pagine del romanzo: l'epistola e la tassonomia, la lettera familiare e il catalogo, e – a voler stringere ancor più il campo – il carteggio madre-figlia e la raccolta di cose notabili, qui unite in saldo e sbandierato connubio: "Non ti scordare mai, ragazza mia, l'efficacia delle liste, i promemoria" (Seminara, 2015: 54), sottolinea con serietà compunta Eleonora a Corinne. Sono due forme di scrittura che risalgono i secoli della nostra letteratura, collocandosi fin nel cuore dell'Umanesimo e del Rinascimento; ma è a un passato più prossimo, come detto, che l'*Atlante* strizza l'occhio: lo si è già verificato una prima volta sul piano teorico-

formale, con la scelta "calviniana" della molteplicità, e lo si può constatare anche su un piano squisitamente tematico.

Nel suo romanzo *Elvira Seminara* riscrive infatti un nuovo "lessico familiare" e pratica l'esercizio di una memoria volontaria, pazientemente tessuta e curata, affidandolo a un "io" femminile (comunque autobiografico, anche quando autore e narratore non coincidono)⁷⁹ che tanta parte ha avuto nella letteratura della donna del secondo Novecento: dalla "Introduzione" in prima persona a *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante (1948) a *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza (1994, ma terminato nel 1976), giusto per citare due esempi opposti e speculari, che aprono e chiudono l'arco temporale di quel passato prossimo di cui si discorre.

La stessa Ginzburg, d'altronde, all'apice di quell'arco (*Lessico familiare* è del 1963), fa ricorso frequentemente, lungo la narrazione, ai vestiti "dietro ai quali la vita si nasconde e si manifesta" (Garboli, 1993: IX), ora per far emergere personalità, illusioni e velleità dei personaggi, ora per puntellare snodi,

⁷⁹ La finzione di una scrittura autobiografica è la cifra caratteristica del noir *L'indecenza*, primo romanzo della Seminara, in cui il palinsesto fittizio era rappresentato dall'agenda della protagonista, su cui la donna – come Eleonora alle prese con un difficile tentativo di rimozione e superamento di un dramma familiare – riscrive il proprio romanzo, "tentando di sanare le ulcere del corpo e dell'anima" (Schembari, 2013: 415).

impasse ed evoluzioni nella vicenda della famiglia Levi,⁸⁰ con una prosa in cui

sistematica diventa la dignità narrativa accordata a particolari insignificanti dotati di grande valore semiotico: atteggiamenti, abbigliamenti di cui la realtà si veste, spie e cifre magicamente parlanti, quasi tutte riconducibili all'ambito della percezione femminile del mondo [...]. Mentre si viaggia immersi nel più completo stato confusionale, questi correlativi accendono e trasmettono a intermittenza dei segnali rivelatori. È il nesso tra queste due polarità – confusione emotiva, chiarezza metaforica – a spingere avanti il racconto (Garboli, 1993: XI)

Nella ripresa (che è anche scardinamento) di quel modello, l'*Atlante* fa fiorire dalla confusione emotiva di Eleonora la chiarezza metaforica del racconto, affidando ai suoi abiti smessi la possibilità, per la donna, di ricucire lo strappo con la figlia e, in controluce, il rammendo della propria anima sdrucita, del proprio *habitus*. L'evidente e felice sovrapposibilità della parola "abito" al suo referente etimologico latino, e ai suoi significati – tra gli altri – di condizione, natura, disposizione, sentimento, si offre disponibile e docile agli interpreti,⁸¹ ma l'assimilazione fra i due

⁸⁰ E il punto più alto di questa frequenza è senz'altro il divertito e liberatorio "Molti vestiti, molto onore!" della madre Lidia, pronunciato nell'ultima parte del romanzo (a guerra ormai finita da qualche anno, dunque), quasi a cancellare ed esorcizzare, ancora una volta, l'incubo del recente passato (Ginzburg, 1963: 181).

⁸¹ Che l'hanno richiamata anche per notazioni acute e originali, come quella che individua "la particolarità di *Atlante degli abiti smessi* [...]" nel fatto di ricostruire, dalla prospettiva di un mondo ormai digitale, l'*habitus* mentale di

termini sembra funzionare meglio (senza contraddirne l'etimo) se fatta confluire sull'ente più vitale e immateriale dell'esistenza umana: *habitus-abito* come *anima* – dunque –, travestimento che nell'*Atlante* sembra comporsi sul dettato de *Il codice dell'anima* di James Hillman

Nella sua interpretazione del frammento eracliteo "*Ethos anthropoi daimon*", Hillman accetta per *daimon* "la sua traduzione latina in *genius*, che abbiamo poi trasposto in espressioni più moderne, come 'angelo', 'anima', 'paradigma', 'immagine', 'destino', 'gemello interiore', 'ghianda', 'compagno dell'esistenza', 'custode', 'vocazione del cuore' [...]" (Hillman, 1996: 759); ma su *ethos* il filosofo notava che

alle nostre orecchie suona come "etica", e questo carica il termine, che in greco non era appesantito dalla bontà, di tutto il moralismo della tradizione religiosa ebraica, latina e cristiana. Se proviamo a spogliare l'*ethos* dall'etica, scopriamo che porta piuttosto il significato di "abito", "abitudine" [...]: tu sei il modo come sei. "Il modo come": è questa la locuzione cruciale, che lega la vita, così come viene abitualmente "eseguita", con la chiamata della tua immagine [...]. Le cose che facciamo nella nostra vita hanno effetti sul nostro cuore, modificano la nostra anima e riguardano il *daimon*. Con il nostro comportamento noi facciamo anima, perché l'anima non arriva preconfezionata dal paradiso. Lassù è solo immaginata, è un progetto irrealizzato che vuole scendere per crescere. [p. 767] Il *daimon* diventa allora la sorgente dell'etica umana, e la vita felice, ciò che i greci chiamavano eudaimonia, è la vita che va bene per il *daimon*. E come il *daimon* chiamandoci ci

quello che ormai risulta un periodo storico concluso: e cioè proprio quegli anni Novanta che ispiravano a Orlando il suo lavoro [*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, di Francesco Orlando, ndr]", (Distefano, 2016).

dispensa un bene prezioso, una benedizione, così facciamo noi con lui attraverso lo stile con il quale lo seguiamo [...] (Hillman, 1996: 765-767).

Gli abiti, dunque, assecondano e al tempo stesso modificano l'anima. O, nella variante che Virginia Woolf formulò in *Orlando*, "essi cambiano l'aspetto del mondo ai nostri occhi e cambiano noi agli occhi del mondo [...]. Così appare molto fondata la tesi che siano gli abiti a portare noi, e non noi a portare gli abiti; possiamo far sì che modellino bene un braccio, o il seno, ma essi ci modellano a piacer loro il cuore, il cervello, la lingua" (Woolf, 1994: 943); perciò è così importante averne cura, ripararli per rigenerarli, rammendare per far rinascere:

Vestiti scuciti, mutilati, storpi. C'è sempre un modo per reinserirli. Un ricamo sopra lo strappo, una toppa a forma di fiore. Fallo solo quando il vestito merita, e sempre con destrezza e arte, ma aggingi e inventa, non basta colmare la *défaillance*. Converti la ferita in fregio, la crepa in foglia. Infila perle a depistare l'attenzione, altre parole a confondere il ricordo. Non sotterrare, rimescola la memoria offesa – dimentichiamo credendo al nuovo, a ciò che è rimasto sui resti [...] (Seminara, 2015: 126).

È un prezioso ammaestramento che questo romanzo ci lascia: riservare, agli abiti e all'anima, il *Kintsukuroi*, la tecnica rituale che in Giappone è usata "per riparare oggetti rotti e ogni frattura, saldando le parti con oro fuso o con l'arte della memoria"

(Seminara, 2015: 64). A quel punto non avremo, forse, "più bisogno di inventari [...]. Quel che segue è la vita" (Seminara 2015: 91).

Riferimenti bibliografici

- Benjamin, Walter (1982) *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*. Torino: Einaudi.
- Bufalino, Gesualdo (2006) *Opere 1981-1988*. Milano: Bompiani.
- Calvino, Italo (1988) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Distefano, Barbara (2016), "*Atlante degli abiti smessi*" di Elvira Seminara. Recuperato da www.lospecchiodicarta.it
- Garboli, Cesare; (1993). Introduzione. In Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti* (V-XII). Torino, Einaudi.
- Ginzburg, Natalia (1963) *Lessico familiare*. Torino: Einaudi
- Hillman, James (1996) *Il codice dell'anima*. Milano: Adelphi.
- Luperini, Romano (2015) *La fine del postmoderno*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- Luperini, Romano; Vitiello, Carlo (2002) *Breviario di critica*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- Schembari, Andrea; (2013). Una scandalosa quotidianità. Memoria e rimozione ne *L'Indecenza* di Elvira Seminara, in Diana Del Mastro (Ed.), *Controcanto*.

*Voci, figure, contesti di un altrove al
femminile* (413-420). Szczecin, Volumina.

Seminara, Elvira (2015) *Atlante degli abiti smessi*. Torino:
Einaudi.

Woolf, Virginia (2010) *Tutti i romanzi*. Milano: Newton
Compton.

Algunas olvidadas del canon literario español: Escritoras del Medievo hispano

Mercedes Tormo-Ortiz

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: Entre la peregrinación de Egeria con el Imperio Romano ya en franca decadencia y las damas de la Corte de Isabel la Católica pasa casi un milenio. Un milenio de aparente silencio femenino. En esos siglos aparecen algunas mujeres que escriben, que dejan constancia escrita de sus vidas, de sus vivencias y de sus ideas. Haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz. Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

Palabras clave: Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

Abstract: Between the pilgrimage of Egeria with the Roman Empire already in frank decline and the ladies of the Court of Isabella the Catholic passes almost a millennium. A millennium of apparent feminine silence. In those centuries there are some women who write, who leave a written record of their lives, their experiences and their ideas. We will take a brief tour of the lives and works of four of these women: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena and Isabel de Villena. The first performs its work at the end of the fourth century, the rest in the fifteenth century. His works include travel literature, autobiography, treatises on mysticism and religion. Meanwhile there are a large number of literary women who kept the flame alive and we hope to someday be brought to light. We are talking

about forgotten women writers, perhaps not so much for the academic world, where in recent times a great effort is being made to recover their memory but for society, where they are real strangers.

Keywords: Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

1. Introducción

No pretendemos hacer una reflexión profunda de cómo se ha gestado el canon español, sino dar una breves pinceladas. Otras personas a lo largo de este encuentro se han dedicado, y, sin duda, con mayor maestría que nosotras, a hacer una revisión del mismo. Nos vamos a centrar en el principio. En términos generales, podemos afirmar que Para la cultura española, especialmente para la literatura en castellano, se han realizado recopilaciones y corpus semejantes a los elaborados por las instituciones culturales anglosajonas. El canon literario español se fue formando desde el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX por medio de los programas de enseñanza media y de la obra de críticos como Pedro Estala, Antonio Gil y Zárate, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal o Juan Bautista Bergua. Desde finales del siglo XX ha sido notable la aportación de las últimas generaciones de la crítica filológica, representada por Fernando Lázaro Carreter, José Manuel Blecua Perdices, Francisco Rico o José Carlos Mainer.

El canon es la vara de medir en el arte y en la cultura, el modelo a seguir y en definitiva, todo aquello que la tradición sanciona como ejemplar y de calidad contrastada. En literatura, el canon es una lista breve pero muy selecta de lo que se suelen llamar las obras clásicas, esas que se siguen leyendo con interés desde hace siglos, aunque en apariencia las veamos muy antiguas o incluso anticuadas. Esa lista seleccionada suele mantenerse sin grandes variaciones generación tras generación de forma bastante sorprendente. Pero la razón es simple: ese conjunto escogido goza de sólido prestigio social y se considera un elemento fundamental de la educación de la juventud. Por tanto, para enseñar literatura es inevitable establecer un canon, un repertorio cerrado de obras y autores en que se conjuguen dos factores: el gusto estético y la necesidad pedagógica. En el primer caso, lo que tenemos que decidir es qué obras son las mejores por su pura calidad artística; en el segundo, la pregunta clave es ¿cuáles de todas esas obras vale la pena mostrar y estudiar en la escuela? No tanto porque aparezcan en el programa oficial, sino porque son referentes ineludibles de la cultura propia y universal y pueden ser estimulantes para contagiar el gusto por la lectura literaria al más pintado.

Dentro de este canon más o menos establecido y muchas criticado, hay un vacío. Un vacío que poco a poco se ha ido llenando, sobre todo, en los momentos más recientes, es decir, en

las obras que se refieren a los siglos XIX y XX, pero en el que podemos constatar un vacío importante, el de los orígenes. En las líneas que siguen vamos a centrarnos pues en ese vacío que hemos encontrado en la Historia de la Literatura española, desde el siglo X al siglo XV, desde las glosas utilizadas en Castilla para explicar o aclarar términos latinos de finales del siglo X hasta la publicación de *La Celestina* en 1499, obra que se considera ya de transición al Renacimiento.

Proponemos llenar ese vacío con las obras de unas mujeres excepcionales que merecen por mérito propio estar en ese canon. Comenzaremos con la *Peregrinatio Egeriae* y terminaremos con la publicación de las *Memorias* de Leonor López Carrillo de Córdoba. Pero nos hemos dado cuenta de que además de ese vacío, son también unas desconocidas, al menos para el gran público, las autoras a las que nos vamos a referir. En los últimos años gracias a la perspectiva de género se está haciendo un gran esfuerzo para recuperar su memoria y sacarlas a la luz. Como una contribución más a ese esfuerzo, haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro

que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz.

2. Egeria

Sabemos muy pocas cosas de esta fascinante mujer. Conocemos mucho mejor su obra que su vida. Su *Itinerarium* o *Peregrinatio*, pues de ambas formas se la ha llamado es uno de los textos más estudiados y traducidos de la Historia de la Literatura. Ha sido traducido a más de 17 lenguas. Desde el ruso al rumano, o al hebreo. Desde la primera traducción rusa en 1889 hasta la última traducción al castellano realizada en 2001, si bien no completa, el *Itinerarium Egeriae* sido traducido a más de una docena de lenguas, e incluso tenemos varias versiones dentro de alguna de ellas (Tormo-Ortiz, 2014: 113-154). Y ya es una tradición afirmar que la bibliografía egeriana es inabarcable. Son cientos los artículos en los que se la menciona.

La *Peregrinatio Egeriae* recoge el relato de un viaje realizado a finales del siglo IV por una mujer y cuyo destinatario es un grupo de mujeres que la esperan en el lugar de origen de la primera y a las que se refiere con gran afecto y cariño. Se encuentra concentrado en un solo manuscrito hallado en 1884 por G. F. Gamurrini en la ciudad italiana de Arezzo. Es un manuscrito incompleto. No obstante, se han encontrado varios fragmentos

que han ayudado a completar alguna de esas lagunas. La parte conservada la podemos dividir en dos partes: en la primera se trata efectivamente de la narración de una serie de viajes de peregrinación por los lugares más significativos de Tierra Santa, así como de los lugares bíblicos y monásticos del Oriente cristiano. La segunda narra exhaustivamente las celebraciones litúrgicas de Jerusalén, partiendo de la descripción de los actos cultuales diarios y terminando con la organización completa del año liturgia. Se trata de una fuente fundamental para el conocimiento del culto en la Jerusalén de finales del siglo IV.

Sabemos muy pocas cosas de la autora de la *Peregrinatio*. Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: “*ut de extremis terris uenires ad haec loca*”-19.5-), a su posición socioeconómica y de su personalidad. Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha planteado su hipótesis acerca de quién pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es que es una mujer.

En 1903, Ferotin publica un artículo en la *Revue des Questions historiques* con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. La carta no deja lugar a dudas, Egeria parte del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos, ...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que nos revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Egeria realiza en torno a tres o cuatro viajes, según la división que suelen hacer los traductores. El primer viaje de Egeria se desarrolla por el Sinaí y alrededores. Su objetivo es conocer en profundidad los lugares narrados en el Libro del Éxodo. En el segundo viaje se centra en

los alrededores del monte Nebó. El tercero y cuarto se producen en el viaje de vuelta, en dirección a Constantinopla, con un desvío, el tercer viaje, a Mesopotamia, la tierra de Abraham. El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia

Las destinatarias del texto de Egeria son grupo de mujeres que se encuentran en la patria de origen. Con ellas establece una relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de vírgenes. Pero es demasiado pronto para poder afirmar que este grupo de mujeres forman parte de un monasterio. En todo caso, y al estilo de las mujeres del Círculo del Aventino, formarían una comunidad ascética, cuyo objetivo fundamental es la *lectio diuina*, junto con una importante tarea asistencial a la comunidad, mediante obras de caridad y asistencia. Para poder practicar la *lectio* es paso imprescindible el estudio de las Sagradas Escrituras. De ahí, el sentido del viaje de Egeria. En ese viaje, no solo describe los lugares por los que pasa sino que recoge sus impresiones y documenta la realidad, limitada eso sí a la descripción de lo que concierne a lo casi estrictamente religioso, caso de lugares santos, ritos y ceremonias, etc. Novedoso es también en esta forma de relatar. Frente al viajero

de la Antigüedad más preocupado por describir los lugares por los que pasa, Egeria da lugar a una nueva generación de viajeras y viajeros, que buscan más la emoción religiosa que una “Guía Michelin”.

Y finalmente y pese a la importancia de su texto, lamentar que no ha calado en el gran público. La bibliografía egeriana es extensísima pero toda orientada a un público académico y universitario. A pesar de los esfuerzos de obras como la de Cristina Morato (2007), Ángeles Caso (2005) o Ana Muncharaz (2012), que recientemente ha publicado una novela sobre ella, parece que Egeria no saldrá de los círculos académicos.

3. Leonor López de Córdoba y Carrillo

Leonor López de Córdoba y Carrillo nació de paso en Calatayud, en la casa que habitaba en la ciudad el rey Pedro I de Castilla, a quien su padre servía. Fue hija de Martín López de Córdoba, maestro de las órdenes de Calatrava y Alcántara, y mayordomo del rey, y de Sancha Carrillo, sobrina de Alfonso XI de Castilla.¹ No se sabe con exactitud el año de su nacimiento, hecho que tuvo lugar entre finales de 1362 y principios de 1363, pero sí que falleció en la ciudad de Córdoba.

Cuando contaba siete años de edad su padre concertó su matrimonio con Ruy Gutiérrez de Hinestrosa, hijo de Juan

Fernández de Hínestrosa, gran privado del rey don Pedro, con el fin de unir el poder de ambas familias petristas. La posición privilegiada de la familia se vio truncada al llegar al trono el rey Enrique II de Castilla, motivo por el que cayeron en desgracia la mayor parte de los familiares. El maestre Martín López de Córdoba fue ajusticiado por orden del rey en la plaza de San Francisco de Sevilla en 1371.² Por su parte, Leonor y su marido fueron encarcelados en las Atarazanas Reales de Sevilla, donde permanecieron hasta 1379. Finalmente, el rey levantó la condena y embargo de los bienes familiares, y Leonor se trasladó a Córdoba junto a su tía María García Carrillo. A pesar del perdón real, la nobleza continuó considerando a la familia en desgracia, a la que hacía sufrir fuertes humillaciones.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Juan Fernández de Hínestrosa, primogénito, que murió a los 12 años; Gutierre Ruiz de Hínestrosa.; Martín López de Hínestrosa, que primero fue religioso y después abandonó la religión para casar con Beatriz de Quesada; y Leonor de Hínestrosa, casada con Juan Alonso Pérez de Guzmán y Castilla, el Póstumo, hijo de Juan Alfonso Pérez de Guzmán y Osorio, I conde de Niebla.

Desde Córdoba, una vez muerto el rey, consiguió el favor de su viuda Catalina de Lancaster, que tenía la regencia de Castilla durante la minoría de edad de su hijo Juan II de Castilla, llegando a ser su camarera mayor y su consejera, privada o valida

a modo de Álvaro de Luna o Beltrán de la Cueva, desde el año 1406. La crónica de Juan II evidencia el poder e influencia de doña Leonor, y sostiene que su opinión en los asuntos políticos estaba por encima de la de los grandes nobles, prelados y universitarios de la corte. Esta privanza la permitió además amasar de nuevo una considerable fortuna, con la que fundó un mayorazgo en favor de su hija homónima Leonor.

Su etapa como favorita de la reina terminó violentamente en 1412, con la llegada a la corte de una amiga de Leonor, llamada Inés de Torres, que debilitó la relación entre la reina y su valida, consiguiendo ocupar la posición de ésta. También debió instigar en la causa el infante Fernando de Antequera, consciente del poder que Leonor había adquirido en la corte; Leonor le había pedido que intercediera por ella ante la reina, pero ésta se negó y amenazó a Leonor para que permaneciera en Córdoba desterrada de la corte, bajo pena de muerte en la hoguera si volvía, retirando a la familia todos los cargos palatinos.

En Córdoba vivió la última etapa de su vida. Tradicionalmente se ha considerado que falleció poco después de ser desterrada de la corte, pero se sabe que otorgó testamento en 1428, falleciendo entre el 3 y el 11 de julio de 1430.⁴ Fue enterrada en la capilla de Santo Tomás de Aquino (actual del Rosario) del convento de San Pablo de Córdoba, que ella misma había dotado en 1409 para destinarla a panteón familiar.

Su obra principal y por la que es conocida son sus *Memorias*, donde narra los hechos de los que ella y su marido fueron testigos presenciales. El documento original, un relato corto de nueve páginas escrito ante un notario de Córdoba, se custodiaba en el convento de San Pablo, pero se ha perdido. El texto se dio a conocer a partir de una copia que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Por tanto, se trata de una escritura notarial que comienza con la típica fórmula de "*sepan cuantos esta escriptura vieren*", escrito en primera persona, que aunque ella misma afirma ser autora del texto, la abundancia de términos legales y el tipo de documento inclina a los estudiosos a considerar que fue escrito por el propio notario.

Fue escrito tras su caída en desgracia en la corte, presuntamente como un acto de devoción que pretende mostrar la fuerza de la oración a la Virgen María. Sin embargo, es también una disculpa por su padre y sus propias acciones. Por tanto, lo que empieza como un acto de piedad se convierte en una defensa de su familia que recuerda al lector que es noble tanto por vía paterna como materna.

Su manuscrito ha sido traducido a diversas lenguas (inglés, italiano, alemán y catalán). Su estilo es extraordinariamente libre, escueto y certero, adecuado a la intensidad del relato que está narrando. En el centro de la historia se encuentra la propia Leonor, rodeada de las mujeres de su familia y la Virgen María

en la que Leonor ha depositada toda su confianza, convirtiendo el relato en un precioso testimonio de la época que le tocó vivir.

Actualmente ha sido la protagonista de *La valida*, novela histórica de Vicenta María de Márquez de la Plata y Ferrandiz. Esta novela ganó el III premio Ateneo de Novela Histórica (2009, Sevilla).

4. Teresa de Cartagena

Teresa de Cartagena (1425-¿?) fue una religiosa y escritora sorda española. Sus obras, *Arboleda de los enfermos* y *Admiración Operum Dey* se deben, en buena medida, a la sordera que afectó a la autora a partir de 1453 o 1459. Está considerada como la primera escritora mística en español y el último de sus libros es, en opinión de algunos autores, el primer texto feminista escrito por una mujer española.

Para algunos autores, Teresa fue una conversa de origen judío, perteneciente a la poderosa familia castellana de los Santa María Cartagena. Su abuelo, Rabí Selomó ha-Levi, se convirtió al cristianismo alrededor de 1390 y fue bautizado como Pablo de Santa María, llegando a ser obispo de Burgos en 1414. Teresa entró en el monasterio franciscano de Santa Clara en Burgos alrededor del año 1440, sin que todavía se le hubiera manifestado la sordera. En 1449 fue trasladada al monasterio de Santa María

la Real de Las Huelgas, perteneciente a la orden del Císter. Su ingreso en este monasterio se debería a una estrategia política familiar motivada por la hostilidad de las franciscanas hacia las monjas conversas. En el monasterio de las Huelgas se declaró la sordera de Teresa de Cartagena.

Escribió en castellano un tratado sobre los beneficios espirituales del sufrimiento físico titulado *La arboleda de los enfermos*. Cuando se enteró de que las autoridades de la época consideraban que esta obra era de tal calidad que tenía por fuerza que ser obra de un hombre bajo pseudónimo femenino, Teresa de Cartagena se apresuró a escribir otro libro, esta vez en defensa del protagonismo literario de las mujeres, *Admiración Operum Dei*.

Así Teresa de Cartagena se incorpora al canon medieval de escritoras feministas al lado de Hildegard von Bingen y Christine de Pisan. Sus obras son semiautobiográficas y testimonian la auténtica voz de la mujer medieval, lo que constituye una verdadera rareza en las obras medievales. Ambas obras se han conservado en un único códice copiado por Pero López de Trigo en 1481, y conservado en la Biblioteca de El Escorial.

El primer libro de Teresa se enfoca a una audiencia femenina más extensa. Sin embargo, el género de la *consolatio* o consolación solía ser escrito por varones y se dirigía a una audiencia masculina; para humillarse estratégicamente ante sus lectores masculinos, la autora reitera la debilidad de su intelecto

"la baxeza e grosería de mi mugeril yngenio". A pesar de esta estrategia, sus lectores rechazaron aún la obra de Teresa, tachándola de plagio como ya hemos mencionado, y en respuesta a esta crítica compuso *Admiración operum Dei*, argumentando que si Dios creó al hombre con la facultad de escribir, también pudo haber hecho a la mujer con esa facultad. Expone que, si Dios concede este don al hombre, también puede dar el don a la mujer. Así pues, la crítica de sus oponentes pondría en entredicho la autoridad de Dios para conceder dones y, por consiguiente, esto lo ofendería. Para ilustrar este punto hace uso de varias imágenes y referencias: la historia bíblica de Judit, que mató a Holofernes después de que todo un ejército de hombres no lo pudo hacer. También, el trabajo de la mujer que hace dentro de la casa. Según Teresa, la tranquila y espiritual vida interior del hogar, en contraste con el mundo exterior combativo del hombre, constituye un lugar de reflexión y crecimiento intelectual. Con sutileza usa un argumento feminista para rechazar la común idea medieval de que la mujer era el sexo débil y previsto por Dios exclusivamente para la reproducción y tener un papel meramente pasivo.

5. Isabel de Villena

Elionor Manuel de Villena conocida como Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490) es una poeta y prosista española, considerada la primera escritora conocida en lengua valenciana. Isabel de Villena siguió una vida de contemplación y espiritualidad (que la llevaron a escribir, según ha trascendido en las crónicas de la época, diversos tratados sobre la vida religiosa). De todos ellos, sólo se ha conservado una única obra que le ha valido un reconocimiento universal, la *Vita Christi*, gracias a la intervención póstuma de su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu, que publicó la primera edición en Valencia en 1497. Poco se sabe de otras obras, pero se dice que escribió diversos tratados y una obra mística, el *Speculum Animae* (Espejo del Alma), del que la última noticia data de 1761, pero que hoy permanece perdida. Se cree también que Isabel tuvo ocasión de compartir sus ideas literarias con Jaume Roig, que entonces ejercía de médico del mismo convento, y algunos estudiosos han querido ver en la *Vita Christi* una respuesta a la misoginia del autor de *Espill* o *Llibre de les dones*.

Otros escritores y traductores contemporáneos la nombran o le dedican sus obras, como Miquel Pérez, que le dedica la traducción de la *Imitació de Jesucrist* (que según ella vive en nuestro tiempo aún, visitando los conventos), lo que da idea de su

prestigio entre los autores que la rodearon. *Vita Christi* es una narración sobre la vida de Jesucristo escrita con el propósito de ilustrar las monjas de su convento. La obra se centra en las mujeres que rodearon la vida de Cristo: Santa Anna, la Virgen María y María Magdalena se presentan como mujeres, abuelas, madres viven la vida de Cristo como mujeres normales, con sentimientos humanos.

Actualmente y como parte del esfuerzo por recuperar su memoria, en su honor en la población de Esplugues de Llobregat, Barcelona, hay una escuela con su nombre fundada durante el franquismo. En 2007, el Ministerio de Fomento bautizó al Sasemar 101, uno de sus aviones de patrulla marítima con su nombre, operado por la Sociedad de Salvamento y Seguridad Marítima. En Valencia también hay un instituto de educación secundaria en la Malvarrosa con su nombre, "IES Isabel de Villena".

6. Conclusiones

Cuando hablamos, por ejemplo, de “literatura española”, “no enunciamos un hecho natural, espontáneo e inmutable”, sino que hacemos referencia a algo que es “una construcción artificial [...] que determina la forma de agrupar un conjunto heteróclito de textos [...] con la idea de hacerles decir algo sobre la existencia

colectiva” (Mainer, 1994: 23-24). La literatura española, o cualquiera de las literaturas nacionales, no deja de ser un canon, una selección de obras, “de textos heteróclitos”, elegido más en función de un interés extra-literario, como es en la mayoría de los casos la construcción colectiva de una nación, que literario per se. Walter Mignolo (Sullà, 1998: 251) apunta cómo “la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” a través de “la confirmación histórica de los valores culturales que comparten sus miembros”. Los colectivos, en nuestro caso las naciones, componen un canon que de alguna manera los explique y los justifique, independientemente del valor artístico intrínseco de sus obras.

Y entre medias... entre la obra de Egeria y la del resto de escritoras que hemos mencionado nos encontramos con más de mil años sin noticias. Son mil años intensos y llenos de importantes cambios sociopolíticos y lingüísticos: el Imperio Romano caerá, pasarán los reinos visigodos, la conquista árabe de la Península y la Reconquista cristiana, reinas y reyes, cambios sociales y políticos, época de oscuridad y esplendor al mismo tiempo. Desde el punto de vista lingüístico, el latín de Egeria pasará a ser el castellano de Leonor de Castilla o el valenciano de Isabel de Villena,...

Y surge la pregunta que nos ha llevado a este punto: ¿hubo otras mujeres autoras entre Egeria y las damas del siglo XV? La respuesta debería ser un rotundo sí. Estamos seguras de los *scriptoria* estarán llenos de monjas que escribirán en los conventos, que en los castillos, las noches serían animadas por trovadoras, al estilo de las que podemos encontrar en la Occitania y por supuesto, mujeres del pueblo crearían cantos y poemas,... El problema es que esta información no nos ha llegado o está aún oculta en archivos y bibliotecas, esperando a que una nueva generación de investigadoras la saque a luz y rellenen este hueco de nuestra historia literaria. Necesitamos, pues, más investigación.

Harris (Sullà, 1998: 56) señala cómo incluso “aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos”. El adoctrinamiento a través de interpretaciones sesgadas hacia la construcción o justificación de una realidad nacional, por ejemplo, se hace en muchas ocasiones más importante que la lectura placentera de las mismas: el canon no sólo sirve para acotar el *infinito maremagnum* de lecturas, sino que sirve también para decirle al ciudadano cómo debe leer. No sólo se escoge el catálogo, sino también la lente con que es preciso analizarlo. De ahí la importancia fundamental de revisar el canon y dar su lugar a la literatura escrita por mujeres. Cambiar

de una vez, y esperamos que definitivamente, las gafas con las que nos han ensañado a mirar a nuestro pasado. Terminamos con unas palabras de Donna Haraway: “The open future rests on a new past”.

Referencias Bibliográficas

- Arce, Agustín (1980). *Itinerario de Egeria 381-384*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arias Abellán, Carmen (2000). *Los Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano (Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Arris, Wendell V. (1991). Canonicity, *PMLA*, 106, 1, 110-121.
- Cabrera Sánchez, Margarita (2001). El destino de la nobleza petrística: la familia del maestre Martín López de Córdoba. *En la España Medieval*, 24, 195-238
- Cantavella, Rosanna (2000). Isabel de Villena, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 6, 40-50
- Cantera Burgos, Francisco (1952). *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: Historia de la judería en Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- Cartagena, Teresa de (1967). *Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dey*. Ed. Lewis Joseph Hutton. Vol. anejo 16. Madrid: Aguirre.

- Cartagena, Teresa de (1998). *The Writings of Teresa de Cartagena: Translated with Introduction, Notes, and Interpretive Essay*. Trans. Dayle Seidenspinner-Núñez. Cambridge: D.S. Brewer.
- Castro Ponce, Clara Esther (2001). *Teresa de Cartagena. Arboleda de Los Enfermos. Admiración Operum Dey. Edición Crítica Singular* Diss. Brown U.
- Chover Lafarga, Anna (2007). El canon "otro" de la literatura hispánica: sobre la importancia de la perspectiva de género en la enseñanza del E/LE, en Jorge Martí Contreras (coord.) *Didáctica de la enseñanza para extranjeros: Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*, (161-168). Valencia: Món Editorial.
- Cortés Timoner, M^a Mar (2004). *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández Álvarez, Manuel (2002). *Casadas, monjas, ramera y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Fidalgo Larraga, Raquel (2008). Una nueva propuesta de canon literario español a través de cinco revistas de avanzada (1927-1936), en María Cecilia Trujillo Maza (coord.), *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la*

- literatura hispánica* (180-187).Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Janeras, Sebastiá (1986). *Égeria. Peregrinatge*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Lara Garrido, José (2010). La perversión del canon para una arqueología crítica de la Biblioteca de Autores Españoles, en Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (eds.) *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850* (467-514). Madrid: Visor libros, S.L.
- Lopes Guimarães, Marcella (2015). As memórias de D. Leonor López de Córdoba (1362/63-1430): uma poética do não esquecimento. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 21, 151-164.
- Mainer, José-Carlos (1994). “La invención de la literatura española”, en J.M Enguita y J.C Mainer (eds.) *Literaturas regionales en España. Historia y crítica* (23-45). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Martín Ezpeleta, Antonio (2006). “La Historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX”, en <www.liceus.com> [Consultado. 12 de octubre de 2017].
- Menéndez pelayo, Marcelino (1962). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. CSIC.

- Pascua Echegaray, Esther (2000). Teresa de Cartagena. En Susana Tavera (dir.), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Porcel Bueno, David (2015). La Edad Media y la construcción historiográfica de la identidad nacional: De la creación de mitos fundacionales a la configuración del canon literario español, *La voz del pueblo en el espacio cultural europeo: El pueblo y su identidad*, 93-108.
- Pozuelo Yvancos, José María (1995). *El canon de la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). Canon e historiografía literaria, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 11, 17-27.
- Rivera Garretas, María-Milagros (2003). Egregias señoras, nobles y burguesas que escriben, en Anna Caballé (dir). *La vida escrita por las mujeres*. Tomo I, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sánchez Dueñas, Blas (2014). Desde los márgenes del poder: las "Memorias" de doña Leonor López de Córdoba. *Andalucía en la historia*, 45, 48-51.
- Santos Sánchez, Diego (2008). La muerte del canon, la supervivencia del clásico y el lector como ciudadano cultural, en María Cecilia Trujillo Maza (coord.), *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura*

- hispanica* (504-509).Vigo: Editorial Academia del Hispanismo
- Sullà, Enric, (ed.) (1998). *El canon literario*. Madrid. Arco/Libros.
- Tormo-Ortiz, Mercedes (2014). *La interlingüística en el "Itinerarium Egeriae": efectos del cambio lingüístico a partir de las variaciones diatópicas encontradas en sus traducciones a lenguas romances y germánicas* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- Twomey, Lesley K. (2016). Isabel de Villena: Prayer and Franciscan Spirituality. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 22, 176-200.

Emigrante con Pulitzer busca idioma para sentirse como en casa. Razón: Jhumpa Lahiri

Sara Velázquez García

Universidad de Salamanca

Resumen: En el panorama de la literatura italiana de la inmigración ha aparecido en los últimos años una escritora que rompe con todos los cánones establecidos hasta el momento. Jhumpa Lahiri no huye de la pobreza o de conflictos políticos, llega a Italia huyendo de sí misma para encontrarse consigo misma en una lengua con la que finalmente se siente identificada. Una mujer de éxito, ganadora de un Pulitzer, que arriesga todo por sentirse como en casa. El artículo trata de analizar las características de esta autora así como los puntos en común y las divergencias con otros autores inmigrantes en Italia. **Palabras clave:** Jhumpa Lahiri, literatura italiana de la inmigración, lengua, identidad, emigrante.

Abstract: Among the authors of the Italian literature of immigration has recently appeared a writer who breaks all standards and stereotypes of the genre. As matter of fact, Jhumpa Lahiri is not looking for a way out from poverty or political conflicts, but arrives to Italy running away from herself so as to discover who she really is by using a language that she can finally identify with. A successful woman, awarded with the Pulitzer prize, who is ready to give everything away just to be able to feel like home. This article aims to analyse the main characteristics of this author as well as the connections and divergences between her and other writers of the Italian literature of immigration.

Keywords: Jhumpa Lahiri, Italian literature of immigration, language, identity, emigrant

1. La cuestión de la lengua en los escritores inmigrantes

En las últimas décadas ha aparecido en el panorama literario italiano un nuevo género que no ha dejado de aumentar desde su nacimiento: la literatura escrita por inmigrantes. Este movimiento surge con unas características muy concretas que, de alguna manera, la diferencian de otras realidades similares en otros países. En muchos casos, la decisión de escribir en una lengua diferente a la materna se debe a los efectos de la colonización/descolonización. Por ejemplo, el nigeriano Chinua Achebe, inicia su actividad literaria durante el proceso de independencia de su país. En sus obras quiere dejar constancia de los aspectos negativos que supuso la colonización en su país y cuáles son las consecuencias tras el proceso de descolonización y las dificultades para liberarse de las instituciones y costumbres occidentales. Después del proceso de independencia de estos países, el uso de la lengua, sin embargo, ha perdurado, en algunos casos, como símbolo de su influencia en la identidad cultural del pueblo.

Esta literatura escrita por autores en una lengua diferente a la materna cuenta con personajes muy conocidos en todo el mundo y reconocidos en la historia de la literatura global. El polaco Joseph Conrad, nacionalizado británico, escribió su

primera novela en 1895 en inglés, *La locura de Almayer*. Sesenta años más tarde, el ruso Nabokov escribió su famoso *Lolita* también en inglés. Wole Soyinka, nigeriano y primer africano en ganar el Premio Nobel de Literatura en 1986, ha escrito en inglés toda su producción literaria. El checo Milan Kundera escribió en francés *La lentitud* que fue publicada en 1994, después de haber pasado 18 años viviendo en el país. Salman Rushdie, que procede de un país que se encuentra en situación de diglosia⁸², opta por el inglés en sus obras. Por recordar aquí algunas de las figuras migrantes más importantes del panorama literario mundial.

En el caso de Italia, la impronta dejada durante su modesta etapa colonizadora fue tan escasa que este tipo de literatura, muy visible en otros países, ha pasado prácticamente inadvertida y con rasgos diferenciadores como los descritos por Graziella Parati (1999: 16 – 17) en su obra *Mediterranean Crossroads*: “The uniqueness of the Italian case lies in its brief colonial history, testified to by only a small number of immigrants to Italy from the ex-colonies; by Italy’s traditional identity as a country of migration rather than immigration; by Italy’s lack of exhaustive

⁸² Francesca Neri (2002) describe las diferentes situaciones lingüísticas que pueden darse en las sociedades postcoloniales en función de cómo se comporten los grupos con respecto a las lenguas. La diglosia se da en grupos bilingües, principalmente en territorios en los que actualmente conviven las lenguas nativas y la impuesta, esta segunda normalmente por razones prácticas como el comercio. Es el caso de la India, país natal del escritor Salman Rushdie.

immigration laws; and by the rapidity with which immigrants began to publish their life stories in Italian”.

Hay que tener en cuenta además que, en lo que respecta a Italia, no ha habido una auténtica migración durante el período de la descolonización hacía el país colonizador, como sí sucedió con Francia y Gran Bretaña y que el inicio de este tipo de literatura se produce con notable retraso con respecto a otros países, no será hasta principios de los años noventa cuando se publicarán las primeras obras escritas en italiano por inmigrantes⁸³. Asimismo, es importante destacar que en estos casos la lengua no ha sido fruto de la imposición ni es vista como la lengua del dominador, la elección de la lengua italiana como medio de expresión literaria por parte de estos escritores es libre, motivada, normalmente, por el deseo de participación en la vida cultural y por el deseo de ser comprendidos por “los otros”, en este caso, los italianos.

[...] i migranti dei nostri tempi e nel nostro «bel paese» scrivono, anzi, scrivono molto. Così come fanno gli scrittori ex colonizzati che da diversi decenni *rispondono* alle antiche metropoli europee, secondo la fortunata formula di Salman Rushdie [...] I «nostri» migranti arrivati in Europa e in Italia, invece, hanno preso loro l’iniziativa e hanno cominciato a scriverci, a iniziare loro una «corrispondenza» con noi;

⁸³ En los primeros años noventa ven publicadas sus obras el senegalés Pap Kouma (*Io, venditore di elefanti*), el tunecino Salah Methani (*Immigrato*), el marroquí Mohamed Bouchane (*Chiamatemi Ali*) o el senegalés Saidou Moussa Ba (*La promessa di Hamadi*). En 1993 publicará su obra *Volevo diventare bianca* Nassera Chohra, inmigrante de segunda generación, nacida en Marsella de padres saharauis y que años después se trasladaría y se instalaría en Italia.

noi che non sappiamo ancora rispondergli, che più e prima che altro non sappiamo nemmeno ascoltarli, che addirittura non ci accorgiamo che essi ci stanno parlando e scrivendo nella nostra lingua, che hanno già imparata. Che siamo noi a *dover rispondere*. (Gnisci, 2003: 149 – 150)

Es, en definitiva, una elección movida por el deseo de ser escuchados, de comunicar con el pueblo en el que ahora viven, escriben para los italianos, no para sus connacionales. Y además, el escribir en la lengua del país de acogida, en italiano en este caso, es un modo también de poder relacionarse y comunicarse con otros individuos en su misma situación, con otros escritores inmigrantes que comparten las mismas experiencias y sentimientos: “La scelta di utilizzare l’italiano come lingua di espressione letteraria è invece molto diversa, perché non essendo una lingua della colonizzazione, in qualche modo paradossalmente viene a svolgere la funzione dell’arabo classico, dal momento in cui è eletta liberamente da voci sostanzialmente diverse fra loro per presentarsi in unità” (Lecomte, 2006: 296).

2. El caso de Jhumpa Lahiri

Por todo lo referido en la introducción a este estudio, el punto de partida de la autora que nos ocupa podría perfectamente encuadrarse en el género. Se trata de una escritora nacida en Londres cuyos padres, emigrantes de origen bengalí, se trasladan

a Estados Unidos siendo ella una niña. Dicha escritora pasa toda su infancia y juventud a caballo entre dos lenguas – el bengalí heredado de los padres y utilizado en entornos familiares y el inglés adquirido como idioma de instrucción y usado como lengua para la integración social – con las que tiene que convivir a diario, vive entre dos culturas sintiéndose extraña en ambas y con un conflicto identitario generado por esta situación y en un momento de su vida, después de un tiempo viviendo en Italia, decide escribir en italiano para contar sus experiencias. Esta descripción podría dar lugar a imaginarse la trayectoria de una escritora inmigrante miembro de una familia que llegó a Italia por necesidades económicas, sociales o políticas, huyendo de miserias o conflictos y que, probablemente, se debate cada día entre sentirse más unida a su cultura de origen o al país en el que vive, tal y como le sucede a gran parte de estos autores cuya experiencia migrante se produce en edades tempranas y siempre como fruto de una decisión impuesta por los padres.

Sin embargo, es indiscutible que las circunstancias de Jhumpa Lahiri difieren notablemente de las experiencias que abundan en este tipo de literatura. En realidad ella goza de una posición social y cultural bastante diferente. Si bien es cierto que es hija de inmigrantes llegados a Estados Unidos buscando una oportunidad, también lo es que su situación económica le ha permitido recibir una formación superior e instruirse

culturalmente viajando, entre otras cosas. Se doctoró por la Universidad de Boston en Estudios Renacentistas con una Tesis titulada “La influencia de la arquitectura italiana sobre algunos dramaturgos ingleses del siglo XVII” y conoció Italia haciendo turismo con su hermana al igual que hacen otros muchos jóvenes americanos. Está, además, casada con un reputado periodista americano de origen latino junto con el cual – debido a la pasión de ella por la lengua italiana - decidió tomarse un año sabático, alquilar un apartamento en una buena zona de Roma e instalarse allí con sus hijos por un tiempo, determinado en un primer momento y que al final se prolongó. Por último, cabe mencionar que se hizo mundialmente famosa en el año 2000 después de ganar el premio Pulitzer con poco más de treinta años por su primer libro de relatos, lo que le ha permitido, amén de otras cuestiones, ocupar un puesto como profesora de creación literaria en la Universidad de Princeton.

Y sin embargo, entre esa escritora marcada profundamente por su experiencia migrante, por propia decisión o por la de sus progenitores, y esta otra autora con una vida aparentemente llena de comodidades existen muchos puntos en común que iremos presentando a continuación. Como indicábamos anteriormente, se trata de las vivencias de Jhumpa Lahiri, autora de reconocido prestigio en Estados Unidos que un buen día decide dejar una carrera literaria exitosa – éxito que por otra parte no acaba de

digerir – y una vida estable en su país de residencia por amor a una lengua y a una ciudad que le ha ayudado a conocerse más a sí misma, una lengua que por primera vez no reconoce como impuesta y le permite sentirse libre porque así ha sido elegida voluntariamente por ella. Abordaremos la situación desde los inicios.

Jhumpa Lahiri, como ya hemos indicado hija de padres bengalíes afincados primero en Inglaterra y más tarde en Estados Unidos, transcurre toda su infancia y juventud en Rhode Island desarrollando una vida considerada normal dentro de los cánones socialmente establecidos y llegando a completar su proceso formativo hasta niveles superiores. No obstante, su madre, para quien “América [...] era el enemigo” (Zabalbeascoa, 2017), es una firme defensora de preservar las tradiciones familiares, así que durante las vacaciones de verano viajan a la India para visitar el país de origen de sus padres y mantener el vínculo con sus raíces. Esta situación hace que viva toda su vida entre dos lenguas: el bengalí como lengua de sus afectos, la lengua materna, la íntima con la que se habla en familia y la única que conoció hasta que comenzó a ir a la escuela; y el inglés, su lengua de formación, de interacción con el entorno. Aunque es cierto que cuando tuvo que empezar a usar el inglés al incorporarse a la escuela encontró problemas a la hora de expresarse en una lengua que para ella no era natural; teniendo en cuenta que en su casa

siempre habían utilizado el bengalí, especialmente en lo concerniente a las relaciones sociales y afectivas le resultaba complicado desarrollar esa faceta de su vida en una lengua que no fuera la materna. Hacer amigos entre sus compañeros de pupitre o comunicarse con los profesores suponía para ella todo un reto que superó con tanta ventaja que pronto esa lengua secundaria se convirtió en su medio de expresión principal.

Esta situación no le es ajena a cualquier escritor inmigrante que a menudo se encuentra suspendido entre dos mundos, entre dos realidades culturales debatiéndose entre su propio pasado y el presente. Será precisamente la escritura la vía que encuentren para establecer un equilibrio entre esta dicotomía vital. Es justamente esta sensación de inseguridad, desconcierto y extrañamiento la que les animará a dirigirse al país que los acoge para narrarles sus orígenes, su mundo de procedencia, al que, a pesar de la distancia, o precisamente por ello, se siente profundamente ligado. Esto lo veremos en la narrativa escrita en inglés por Jhumpa Lahiri en las que los personajes inmigrantes de origen indio son una figura recurrente de sus obras: “creo que siempre escribo sobre huidas. La desubicación y la metamorfosis están en mi trabajo desde el principio” (Zabalbeascoa, 2017).

Pero volviendo a la situación de diglosia a la que se enfrenta la autora cuando comienza su formación reglada, es precisamente en este punto el momento en el que surge su conflicto interior.

Por un lado, debe mantener su lengua materna para satisfacer a sus padres y la siente necesaria como lengua vehicular de expresión del amor familiar. Según recientes declaraciones de la escritora a una publicación electrónica estadounidense dirigida a italófonos y amantes de la lengua italiana, cuando nació su primer hijo tuvo serios problemas para utilizar el inglés como manifestación de su amor maternal: “essendo nata e cresciuta in una familia di lingua bengalese, non aveva esperienza dell’inglese come lingua dell’amore familiare e per questo, quando nacque il suo primo figlio, inizialmente fece fatica ad utilizzare l’inglese per esprimere e convogliare il suo amore materno” (Cardone, 2015). Pero, por otro lado, cuando poco después de comenzar la escuela adquiere el hábito de la lectura y se convierte en una asidua consumidora de literatura, su lengua materna se ve relegada a un segundo plano en favor del inglés, como ella misma explica: “la mia lingua madre non è stata più capace, da sola, di crescermi. In un un certo senso è morta. È arrivato l’inglese, una matrigna” (Lahiri, 2016: 110).

No deja de ser curiosa esta identificación de la segunda lengua con la figura de una madrastra, identificación que también establece una de las principales escritoras de la inmigración en Italia. La brasileña Christiana de Caldas Brito afirma: “La lingua dell’infanzia è la lingua madre; la lingua acquisita dopo l’arrivo sarà sempre una lingua matrigna. Possiamo andare d’accordo con

la nostra matrigna, ma continueremo a dialogare anche con la madre che portiamo dentro” (De Caldas Brito, 2007).

Lo que provoca esta situación de desequilibrio entre las dos lenguas es en realidad una crisis de identidad en la autora. Lahiri afirma que tenía serias dificultades a la hora de sentirse identificada con cualquiera de las dos lenguas a las que, por otra parte, consideraba dos adversarias incompatibles: por un lado, el bengalí representa su parte más íntima, el vínculo con sus padres y con sus orígenes, pero en su contra encontramos el hecho de que no era una lengua perteneciente a América y que no era un idioma que dominara a la perfección, en concreto no sabía ni leerlo ni escribirlo, por lo tanto paradójicamente su lengua materna era de alguna manera una lengua extranjera para ella, “in un certo senso, mi sono abituata a una specie di esilio linguistico” (Lahiri, 2016: 25); por otro lado, el inglés representa la cultura extranjera y rendirse a ella le parece un acto de desprecio a sus raíces, a los cimientos de quién es ella en realidad y de dónde proviene y, de alguna manera, una traición a su madre, fiel salvaguarda de las tradiciones familiares.

Cabe destacar que durante la adolescencia la balanza se inclinaba más a favor del inglés llegando incluso a rechazar el uso de la lengua materna, principalmente ante la presencia de sus compañeros; quería ser como ellos y si para ello debía expresarse en una sola lengua, que fuera la misma que ellos hablaban. El

rechazo llega hasta el punto de avergonzarse de hablar bengalí fuera de las paredes del hogar familiar o de que sus padres no hablaran el inglés correctamente. Al mismo tiempo, la joven se avergonzaba de padecer esa desazón. Será este otro sentimiento recurrente en la literatura italiana de la inmigración sobre todo en lo que se refiere a los escritores de segunda generación. Ya en uno de los primeros testimonios publicados y que daba origen al género, la escritora de origen saharauí, Nassera Chohra, cuenta en su novela que, al descubrir que el color negro de su piel marcaba una diferencia social entre ella y sus amigas, lo rechaza, lo cual la llevará asimismo a despreciar a su madre, con todo ella, del mismo modo que Lahiri, acabará por arrepentirse de haber menospreciado su raza, su cultura y a su madre: “non potrò mai vergognarmi abbastanza a lungo per essermi vergognata di lei” (Chohra, 1993: 13).

Jhumpa Lahiri ha oscilado entre esas dos lenguas, con toda la carga cultural y emocional que supone expresarse en una u otra lengua, hasta los 25 años. A esa edad aparece en su vida una nueva lengua que se convertirá en el tercer ángulo que conseguirá acabar con esta continua rivalidad conformando un triángulo que, como ella misma dice, es una figura geométrica más estable: desde el mismo momento en que escucha el italiano siente una inmediata pasión por esa lengua, se siente atrapada. Por primera vez en su vida se enfrenta a una lengua que no le ha sido impuesta, que no

debe soportar ninguna carga sentimental, cultural o social. Una vez que es consciente de que aprender italiano nace únicamente de su propio deseo y esfuerzo, sin mediar necesidad alguna, descubre la oportunidad de sentirse libre de la madre (el bengalí) y de la madrastra (el inglés): “[...] l’italiano. Non c’era alcun bisogno di imparare questa lingua. Nessuna pressione familiare, culturale o sociale. Nessuna necessità” (Lahiri, 2016: 113). La propia autora afirma que con el italiano y en Italia ha sido capaz de aceptarse a sí misma de una forma que no lo había podido hacer ni en Estados Unidos ni en La India debido a que esos dos lados estaban continuamente en guerra.

Si tenemos en cuenta la idea que sostiene Carla Ghezzi (1999) según la cual el italiano presenta para los escritores inmigrantes que la eligen como lengua de expresión la ventaja de la neutralidad respecto al francés o al inglés, en el caso de los países colonizados, quizá esa neutralidad es la que haya favorecido que nuestra autora encuentre un punto de equilibrio para su particular balanza lingüística. Lo que parece claro es que al escribir en una lengua extranjera uno puede separarse más fácilmente del tema, es decir, pone distancia entre su persona y el dolor que siente al desnudar sus sentimientos pudiendo presentar la realidad de un modo más neutro, con la objetividad que da el tener que pensar en otra lengua.

Pero, por otra parte, según la misma Ghezzi, la decisión de escribir en una lengua que no es la materna puede tener el inconveniente de la pérdida de una identidad:

Questo arricchimento / perdita di identità è rafforzato dalla scelta di una lingua nuova, l'italiano, che ha il vantaggio della neutralità, rispetto al francese o all'inglese, lingue dei colonizzatori, non essendovi in Italia che una parziale sovrapposizione colonialismo / immigrazione, come accade in Francia e Gran Bretagna. La lingua italiana [...] che può, in situazioni estreme, servire da antidoto all'estraneità a riferimenti culturali completamente nuovi e all'isolamento che ne consegue. (1999: 147 – 148).

Y, sin embargo, es precisamente el descubrimiento de esta nueva lengua lo que hace que Lahiri deje de sentirse perdida y extraña a caballo entre dos idiomas y dos mundos y por primera vez sienta que es dueña de sus pensamientos y se sienta identificada libremente con algo. A partir de este momento el bengalí representará para ella su pasado, una lengua que solo adquiere sentido para comunicarse con sus padres y que algún día, cuando estos falten, dejará de ser fundamental en su vida; el inglés constituye el presente, la lengua adoptada, la base del triángulo en tanto en cuanto lo es también de su formación y de su trabajo como escritora y el italiano encarna quizá el futuro, una lengua que tendrá que seguir cultivando si quiere mantenerla y perfeccionarla, un desafío y una meta para alcanzar.

Desde que descubre la lengua durante ese viaje de turismo con la hermana decide dedicarse a fondo para aprender y profundizar en esa lengua. Al mismo tiempo, durante estos años terminará su Tesis, comenzará a escribir narrativa y se hará famosa en Estados Unidos gracias a la obtención en el año 2000 del Premio Pulitzer, galardón reservado generalmente a una larga trayectoria y que sin embargo ella ganará con su primer antología de relatos. A partir de ese momento seguirá publicando historias breves y novelas de notable éxito, en 2008 el diario estadounidense *The New York Times* calificará su novela, *Tierra desacostumbrada*, como el mejor libro del año. Sus historias reflejan vidas también a caballo entre dos espacios, huidas y metamorfosis provocadas por elecciones vitales, vidas complejas con desplazamientos culturales experimentados por emigrantes – casi siempre de origen indio -; complejidad que en ningún caso afecta a su prosa que podemos describir limpia y fluida.

En el aspecto personal, a lo largo de este tiempo conoce al que será su marido, contrae matrimonio con un joven periodista de orígenes hispanos y griegos reconocido en Estados Unidos dentro del ámbito informativo latinoamericano y juntos forman una familia que en pocos años se completa con dos hijos. Aparentemente lleva una vida plena y feliz en el aspecto tanto laboral como personal y, sin embargo, durante todo este período no deja de atenazarla un sentimiento de falta de identidad que no

desaparece, o quizá sería más acertado definirlo como la presencia de múltiples identidades que la hacen sentirse perdida y extraña.

De este modo, llegado un cierto momento en el que no soporta más vivir inmersa en esa crisis identitaria decide rebelarse contra la situación como había hecho anteriormente su propia madre. Pero si esta lo había hecho negándose a aceptar la cultura estadounidense, rehusando cambiar y manteniéndose siempre ligada a los orígenes familiares, ella decide hacerlo transformando toda su vida y embarcándose en una aventura que la llevará a kilómetros de su hogar y del de sus orígenes.

Después de años en los que se había empleado a fondo para perfeccionar el italiano, esa lengua con la que de pronto, siendo una joven de apenas veinte años, sintió un flechazo, con la que experimentó un vínculo tan fuerte nada más escucharla que aprenderla se convirtió en una necesidad imperiosa, decidió sumergirse en ella completamente consciente de que el único modo de poder dominarla sería llevando a cabo una inmersión total. Según la metáfora que establece la propia autora, el italiano representa para ella un lago que durante años ha tratado de bordear pero que, llegado este punto, algo físico e inexplicable la empuja a adentrarse en él y a cruzarlo atravesándolo. De este modo, un día, después de meditarlo muy bien junto a su pareja, hace las maletas de toda la familia y decide volar a Italia y establecerse durante un

año en Roma. Al menos esa fue su ideal inicial, aunque finalmente ese año se alargará y esa decisión le va a hacer cambiar su vida mucho más de lo que en un principio habían imaginado.

Una de las primeras medidas que toma antes de su partida es la de no volver a leer en inglés, hacerlo solo en italiano es para ella una manera de alejarse de su lengua principal antes de emprender lo que ella define como un peregrinaje lingüístico a Roma. La capital italiana los recibe con ese caos particular que la caracteriza y que no sorprende al viajero habitual, si bien para ella supone un choque significativo; de modo que, a pesar del entusiasmo con el que se ha trasladado en un primer momento, a su llegada y después de la primera impresión la ciudad le parece “impossibile, indecifrabile, impenetrabile” (Lahiri, 2016: 50). Esta confusión la empuja a comenzar un diario en el que regularmente recogerá todas las andanzas y desventuras a las que deben enfrentarse y de modo espontáneo y automático aborda su escritura en italiano. Hemos visto en el inicio de este artículo que la mayoría de los escritores inmigrantes comienzan su aventura literaria en una lengua extranjera con el ánimo de dar a conocer sus experiencias y sus problemas y sienten que tienen que hacerlo en la del país que los acoge para comunicarse con su gente. El

periodista Oreste Pivetta, coautor de *Io, venditore di elefanti*⁸⁴ justifica el uso del italiano por parte de Pap Khouma porque esta lengua estaba estrechamente ligada a la experiencia migratoria del senegalés y por ello era justo contarla en italiano:

Un'altra questione ancora riferendomi a *Io, venditore di elefanti*. Quando ci presentammo per la pubblicazione, l'editore Livio Garzanti (fra l'altro il titolo del libro fu suo) mi obiettò in modo molto brusco. "Ma perché non l'avete scritto in francese?" Per poi tradurlo, naturalmente. Considerazione prevedibile, perché ovviamente Pap parlava in wolof, lingua senegalese, ma anche in francese contaminato dal wolof, il francese lingua del colonialismo. Sul momento rimasi lì, un po' imbarazzato, non risposi. Ci pensai e conclusi che era giusto così, farlo in italiano quel racconto, perché l'italiano era la lingua dell'esperienza di Pap in Italia, della sua dura lotta per l'esistenza in Italia e lui racconta di quest'esperienza, non di altro, racconta del suo arrivo in Italia, racconta della sua carriera di venditore di elefanti, della sua scoperta di questo paese (Pivetta, 2011).

Jhumpa comienza a redactar un diario personal con el mismo objetivo y con la misma justificación. A pesar de las diferencias entre esta y los otros escritores, el punto de partida parece ser el mismo: escribir en italiano para estos autores supone el único modo de sentirse presente, de conectar con Italia y de participar de su vida cultural, tal y como le sucede a nuestra autora

⁸⁴ *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* fue una de las primeras autobiografías noveladas publicadas por un autor inmigrante en Italia. La redacción de la obra se hizo según la técnica de escritura a cuatro manos que caracterizó los primeros años de la literatura italiana de la inmigración.

narrado en sus propias palabras: “A Roma, però, scrivere in italiano sembra l’unico modo di sentirmi presente qui – magari di avere una connessione, soprattutto come scrittrice, con l’Italia. Il nuovo diario, per quanto imperfetto, per quanto crivellato di errori, rispecchia chiaramente il mio disorientamento. Riflette una transizione radicale, uno stato di smarrimento totale”. (Lahiri, 2016: 52)

Antes de emprender su tarea de escritora, Lahiri se sentía una persona sin identidad, y no fue hasta el momento de convertirse en narradora cuando por fin empezaba a sentirse realizada. Influyó en este desasosiego el desarraigo que soportaba al no sentir como propio ni su país de residencia ni el país de origen de sus padres, ni una cultura ni la otra, sólo conseguía sentirse identificada cuando podía manejar las palabras para construir historias creadas por ella: “Fin da ragazza appartengo soltanto alle mie parole. Non ho un Paese, una cultura precisa. Se non scrivessi, se non lavorassi alle parole, non mi sentirei presente sulla terra” (72). Este sentimiento será el que la mueva a comenzar a escribir en italiano, a pesar de las frustraciones iniciales por sentirse una escritora analfabeta en esa lengua sabe que escribir en otra lengua es un nuevo inicio, “un atto di smantellamento” (152). Asegura que la transformación constante se ha convertido en su refugio “no hay otra manera de entender la vida” (Zabalbeascoa, 2017).

Paulatinamente, esos apuntes que día tras día van llenando una libreta tras otra empiezan a tomar forma. Su italiano, no con pocos esfuerzos y con muchas dificultades, mejora y ella adquiere una dinámica y un hábito que la ayudan a redactar pequeños artículos que poco a poco tomarán la forma de libro. De este modo, y casi sin proponérselo, verá la luz su primera obra en italiano bajo el título *In altre parole*, una suerte de autobiografía lingüística en la que la autora narra cómo ha sido su relación con las lenguas desde su infancia, cómo se configuró y se cerró ese triángulo al que hemos aludido en este artículo y cómo el italiano fue para ella una salvación, un anclaje a una identidad que hasta el momento de aprenderlo no había definido aún. La lengua italiana es al mismo tiempo el sujeto y el instrumento de este libro: “In questo libro la lingua non è soltanto lo strumento, ma anche il soggetto. L’italiano resta la maschera, il filtro, lo sbocco, il mezzo. Il distacco senza il quale non riesco a creare niente. Ed è questo nuovo distacco che mi aiuta a mostrare il mio volto” (Lahiri, 2016: 162).

Con la publicación de este libro encontramos una realidad que hasta ahora no ha sido muy frecuente en ámbito italiano: cuando una persona decide escribir en una lengua diferente a la suya puede haber muchos motivos diferentes pero casi siempre supeditados a la necesidad de expresarse y comunicarse, pero en este caso la elección de la lengua viene motivada por una especie

de enamoramiento loco, por una especie de flechazo que un día le hizo renunciar al éxito y al dinero que le brindaba Estados Unidos por una vida más austera e incierta.

Ahora es consciente de que el hecho de haber comenzado a escribir en italiano la ha alejado un poco más del inglés sin sentirse aún dueña de su nueva lengua, si piensa en otros autores que por diferentes motivos han decidido trabajar en otra lengua no consigue sentirse “un membro legittimo di quel grupo” (139). De alguna manera siente una especie de soledad como escritora y en un momento de la novela se pregunta “se ci siano altri come me” (139). Tal vez haber llegado al país en unas condiciones muy diferentes a las de la gran mayoría de autores inmigrantes no le ha permitido conocer aún este grupo creciente de autores que ha forjado un nuevo género de la literatura italiana.

A partir de ahora la decisión que tome Jhumpa Lahiri acerca de su lengua de expresión acabará por definirla, mientras esto sucede continúa viviendo entre Roma – una ciudad que ya siente como propia, en la que se siente libre y en la que por primera vez ha sentido que pertenecía a un lugar – y Princeton y ya ha publicado su segunda obra en italiano, *Il vestito dei libri*. Si se le pregunta si volverá a escribir en inglés, responde: “So dai miei genitori che, una volta partiti, si è andati per sempre. Se cesso di scrivere in italiano, se riprendo a lavorare in inglese, mi aspetto di avvertire un altro tipo di smarrimento. / Non posso prevedere

il futuro. Preferisco godermi questo momento” (167). Y es que parece que ese sentimiento de arraigo / desarraigo propio de los emigrantes y de sus hijos no afecta sólo a quien emigra por necesidad de un modo forzoso o a quien pertenece a una determinada clase social, este sentimiento de extrañeza no sabe de condiciones ni de categorías.

Referencias bibliográficas

- Cafferri, Francesca (2015). Jhumpa Lahiri: “L’italiano è stato una salvezza”. *La Repubblica.it*. Recuperado de http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/udine2015/2015/03/21/news/jhumpa_lahiri-110157758/ Consultado: 05-12-2017
- Cardone, Maurita (2015). L’italiano di Jhumpa Lahiri: storia di un amore. *La voce di New York*. Recuperado de <https://www.lavocedinewyork.com/arts/libri/2015/10/16/litaliano-di-jhumpa-lahiri-storia-di-un-amore/> Consultado: 05-12-2017.
- Chohra, Nasser. (1993). *Volevo diventare bianca*. Roma: Edizioni E/O.
- De Caldas Brito, Christiana (2007). La scrittura e il senso. *Voci dal silenzio*. Recuperado de <http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/attichristiana.htm> Consultado: 28-12-2017.
- Ghezzi, Carla (1999). La letteratura africana di immigrazione in lingua italiana: la mia patria e la letteratura. En Matteo, Sante y Belluci, Stefano (Eds.) *Africa Italia. Due continenti*

- si avvicinano* pp 146 – 158. Santarcangelo di Romagna: Fara editore.
- Gnisci, Armando (2003). *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
- Lahiri, Jhumpa (2016). *In altre parole*. Milán: Guanda.
- Lecomte, Mia (2006). L'Asia mediterranea o vicino Oriente. En Gnisci, Armando (Ed.). *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* pp. 295 – 326. Troina: Città Aperta edizioni.
- Neri, Francesca (2002). Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización. En Gnisci, Armando (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* pp. 391 – 440. Barcelona: Editorial Crítica.
- Parati, Graziella (1999). *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*. London: Associated University Presses.
- Pivetta, Oreste (2011). Interventi al convegno 12 febbraio. *El Ghibli rivista online di letteratura della migrazione*, año 8, n. 32. Recuperado de: http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=08_32§ion=6&index_pos=4.html Consultado: 28-12-2017.
- Zabalbeascoa, Anatxu (2017). Jhumpa Lahiri, la ganadora del Pulitzer que huyó del éxito. *El País Semanal*. Recuperado de:

<https://elpais.com/elpais/2017/09/18/eps/1505685912-150568.html> Consultado: 30-12-2017.