



ESCRITORAS ITALIANAS
fuera del canon

Benilde



*Edición:
Daniele Cerrato*

Escritoras italianas fuera del canon

© Edición de Daniele Cerrato

Asociación Cultural Benilde

Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres

Sevilla 2017

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 978-84-16390-55-7

IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Colección Estudios de Género y Feminismos, Número 7.

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
Ermel 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 Proyecto: FED2011-10102-1-P

ÍNDICE

- 6 La penna come la spada: le interviste di Oriana Fallaci nel canone del Novecento
Gianpaolo Altamura
- 27 Scrittrici in piazza: un nuovo canone per la scuola
Barbara Belotti e Maria Pia Ercolini
- 63 Il teatro di Elena Guerrini, ovvero la sistematica sovversione di tutti i canoni
Fabio Contu
- 90 Fortunata Sulgher Fantastici fra accademia, salotto e corrispondenza: la «materia de' trattenimenti» e il canone
Tatiana Crivelli
- 118 La critica delle donne: le letture di Irene Brin sull'*Almanacco della donna italia*
Antonio R. Daniele
- 146 Oltre il “canone” della letteratura per l'infanzia: Leila Berg (1918-2012)
Ilaria Filograsso
- 181 Margherita Costa y la comedia bufa del siglo XVII
Mónica García Aguilar
- 197 Le rivoluzioni tradiscono sempre, come i figli...”.
Mela o Della dialettica del Canone in Dacia Maraini
Elvira Margherita Ghirlanda

- 229 Una donna “assente”: la forza, l’ironia, l’amore per la scrittura, il caso editoriale di Liala
Paola Iannelli
- 250 *Schiavitù e pregiudizi*. La condizione femminile tra XIX e XX secolo nella raccolta *Antiche lotte, speranze nuove* (1891) di Fanny Zampini Salazar
Francesco Lambiase
- 272 Ada Gobetti, scrittrice per l’infanzia
Chiara Lepri
- 298 La letteratura odepórica femminile italiana tra realtà e folklore: Matilde Perrino ed Estella Canziani
Paola Nigro
- 323 Vanguardia y canon literario: las escritoras en las antologías del futurismo italiano
Victoriano Peña
- 343 Scritture e scrittrici all’ombra di “grandi” letterati: racconti dall’archivio di Bologna’
Paola Populin
- 372 L’educazione femminile in Italia tra XV e XVI secolo
Valeria Puccini
- 404 Amelia Pincherle Rosselli, una autora olvidada
José Vicente Romero Rodríguez
- 417 Il tema di stringente attualità dei rifugiati, persone in fuga da guerra, violenza e fame, Analisi drammaturgica di *Vivo in una giungla, dormo sulle spine* di Laura Sicignano e Shahzeb Iqbal
Roberto Trovato

- 431 Escritura femenina y canon literario: la obra de Paola
Baronchelli
M^a. Dolores Valencia
- 455 La presenza delle scrittrici nelle antologie di Giovanni
Pascoli
Sebastiano Valerio
- 477 *Le seduzioni*, di Amalia Guglieminetti
Giovanna Zaccaro

Come un tarlo infilato nel legno della storia”: le interviste di Oriana Fallaci nel canone del Novecento

Gianpaolo Altamura

Università degli Studi di Bari

Abstract: Polemista per vocazione, Oriana Fallaci sapeva far emergere magistralmente i tratti latenti della personalità intervistate, forte di una capacità di penetrazione psicologica e di resa del carattere fuori dal comune. Se la logica conflittuale e deuteragonistica era notoriamente il dispositivo fondante delle sue celebri interviste, parte integrante del meccanismo compositivo era la loro stessa genesi. L'intervista era il processo di ricerca – spesso teatralizzata e tendenziosa – della "verità", ma anche la costruzione in progress del racconto: una peculiare tipologia narrativa che ambisce a essere inclusa nel frastagliato alveo del canone novecentesco, in una zona liminare – di passaggio – tra il moderno e il postmoderno.

Parole chiave: Fallaci, interviste, giornalismo, processo

Abstract: In her interviews, Oriana Fallaci was able to penetrate and to render the psychologies and the characters of the famous men she met. She built her famous works using a deuteronomic logic and an important part of their mechanism was their own genesis. The interview was the research – often theatrical and tendentious – of the "truth", but also its internal process: this kind of writing aims to be included in the Canon, in a liminal area between the Modern and the Postmodern Age.

Key words: Fallaci, interviews, journalism, process

Nella conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires l'11 luglio 1983, poi divenuta parte integrante

del libro postumo *Il mio cuore è più stanco della mia voce*, la Fallaci ribadisce ancora una volta di sentirsi, prima che una giornalista, uno scrittore, anzi di essere “nata per scrivere”:

uno non diventa scrittore perché scrive: scrive perché è scrittore, cioè qualcuno che non può fare a meno di esprimersi attraverso il misterioso strumento di comunicazione che è la parola scritta, usandola come un musicista usa le note o un pittore usa i colori. Creativamente. A volte disperatamente. Non a caso, quando tento di spiegare che cos'è uno scrittore, esito perfino a considerarlo un intellettuale: cosa che, di solito, egli è [...] mi sembra che non basti a definir lo scrittore. Preferisco definirlo un artista [...]. E non solo per il tipo di creatività, di disperazione che lo accomuna al musicista, al pittore, ma perché [...] egli può vedere ciò che gli altri non vedono, [...] può sentire e anticipare e sognare [...]. (Fallaci, 2013: 163).

Il mestiere dell'intellettuale – afferma – consiste nello scrivere con “l'istinto prima che con la logica”, “con quel particolare tipo di intelligenza che è poi intuizione, immaginazione, è una ricerca della verità. Non la verità del giudice [ma] le verità che servono a capire la vita, quindi a renderla un poco più decente, un poco più dignitosa, un poco più sopportabile” (Fallaci, 2013: 165). Dunque, come aveva suggerito pochi anni prima Pasolini nel *Romanzo delle stragi*, il famoso discorso dell’“Io so”, una verità senza prove, ma suffragata da indizi, passione, moralità, “che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la

follia e il mistero” (Pasolini, 2015: 82). Scrivere, sintetizza la Fallaci, è sempre un “atto politico”,

prima, durante e dopo l’atto dello scrivere. La sua natura è politica, il suo scopo è politico, le sue conseguenze sono politiche. Sempre. Senza via di scampo. Infatti, se venite a raccontarmi che le fiabe non sono politiche, che i romanzi polizieschi di Agatha Christie non sono politici, che Jules Verne e gli scrittori di fantascienza non sono politici, io vi rispondo – senza timore di far del paradosso – che le fiabe per i bambini sono politiche perché predicano una certa morale, che i romanzi polizieschi di Agatha Christie sono politici perché ritraggono una certa realtà sociale, un certo aspetto della sua epoca, che Jules Verne e gli scrittori di fantascienza sono politici perché annunciano e influenzano il futuro con le loro visioni.

E se la storia delle letterature abbonda di autori che sono, in senso lato, politici, da Dante a Cervantes, da Shakespeare a Voltaire, da Machiavelli a Zola, anche il giornalismo – tiene fermo la Fallaci – nasce come “rivolta al potere, come lotta politica” (Fallaci, 2013: 166-167). Per questo motivo il giornalista che non facesse il suo mestiere – avverte – non è uno scrittore a tutto tondo, bensì “un impiegato ubbidiente”, un “mercante di parole”, un “cortigiano” che scrive “in malafede per tenere il mondo com’è” (Fallaci, 2013: 165). Il *trait d’union* più autentico e profondo tra giornalismo e letteratura è dunque per la Fallaci proprio l’attività dello scrivere, la sua matrice libera e creativa, capace di mettere in crisi il potere, che è per sua natura oscurantista: “senza la ricerca della verità – conclude – noi scrittori non possiamo funzionare perché ci viene a

mancare l'ingrediente principale della nostra cucina” (Fallaci, 2013: 168).

Poggiando su questo importante assunto, che coniuga in modo indissolubile etica e metodo, la scrittura della Fallaci si configura – suggerisce Aricò – come una prosa “*nonfictional*” che utilizza tuttavia le risorse della “*fiction*”. Pur basandosi sempre, inderogabilmente, su eventi realmente accaduti e riportati con zelo, essa è infatti costantemente intercalata da idee, commenti, opinioni, finanche alcune invenzioni e licenze creative (Cfr. Aricò, 2010: 108), classico esempio di ciò che Seymour Krim ha definito “*journalit*” (Cfr. Aricò, 2010: 26). Non è un mistero che l'autrice sia stata influenzata dal New Journalism e i suoi alfieri, come Norman Mailer, Gay Talese, Truman Capote, tra i primi “a scrivere il pezzo giornalistico con i mezzi della narrativa e il racconto con i mezzi del giornalismo” (Zangrilli, 2013: 256). Pur tenendo salde le regole basilari del giornalismo, già nei famosi *reportage* dai teatri di guerra del Vietnam, nonché dagli scenari di guerriglia urbana di Città del Messico (dove, nel 1968, la giornalista viene ferita dalle forze governative nel corso di una rivolta studentesca contro le Olimpiadi, esagerandone forse volutamente le conseguenze) (Cfr. Fallaci, 2010), la Fallaci amplifica il proprio ruolo di protagonista mettendosi costantemente in primo piano.

Avviene una sorta di sdoppiamento “narratologico”, per cui la cronista gioca la duplice funzione di narratrice e attrice, *auctor* e *agens*, alla stregua di Dante nelle cantiche della *Divina Commedia*. Questa tecnica, cui non è estraneo un gusto quasi cinematografico per l'azione, permette di creare la “situazione” accentuando la componente soggettiva del racconto, a cui viene così conferito maggiore spessore drammatico. La scelta di sacrificare in parte l'istituto dell'obiettività risponde a una precisa intenzione comunicativa: proiettandosi costantemente al centro della scena, Oriana Fallaci dimostra di non essere soltanto una giornalista talentuosa e volitiva, ma anche un'intraprendente *self-made woman* capace di conferire un respiro internazionale al proprio lavoro valorizzandolo attraverso raffinate strategie autopromozionali.

Nelle interviste ai potenti della terra svolte dalla metà degli anni '60 fino all'inizio degli anni '80 – raccolte poi nel famoso *Intervista con la storia* e nei postumi *Intervista con il potere* e *Intervista con il mito* – questo carattere dinamico-spettacolare viene enfatizzato fino a consolidarsi in una vera e propria impostazione teatrale: “Of course, I'm an actress, an egotist. The story is good when I put myself in” (Scheer, 1981: 92), dichiara l'autrice in una insolita intervista a “Playboy”. Divenuta ormai celebre in tutto il mondo, la

Fallaci si comporta come una meticolosa drammaturga che predispone, con spiccato senso della scenografia e della *suspense*, la scena su cui sta per alzare il sipario: “They are pieces of theater. I prepare the questions but I follow the ideas that come. I build the suspense, and then I have *coups de scène*”. (Scheer, 1981: 100). L'intervista al leader di Solidarność Lech Walesa fa leva sulla quota emotiva, cominciando quasi *ex abrupto*:

Basta!”. Walesa barcolla di stanchezza, di sonno, di malumore, e non si fida di questa straniera che, gli hanno detto, getta il chador in faccia a Khomeini. Incomincerà dunque con una specie di rissa. Però andrà avanti con un'intesa piena di rispetto reciproco e l'indomani si concluderà con una grande amicizia: “Grazie. Se vado in Paradiso, le tengo il posto”. Quest'uomo puro, sincero, un po' pazzo, questo tribuno geniale, su cui alita nero il fiato della tragedia (Fallaci, 2010: 181).

L'intervista è, negli intendimenti di Oriana Fallaci, una sorta di processo in cui il suo ruolo è quello di un pubblico ministero che incalza, arguisce, accusa, polemizza, provoca, sfida i potenti di turno senza timori reverenziali, in un testa a testa franco e serrato, spesso infervorato. La giornalista si ritrae come una donna dal carattere di ferro, sfrontata, “alla moda, dinamica, coraggiosa, che ambisce ad avere sempre l'ultima parola” anche con i pezzi grossi (Cfr. Aricò, 2010: 49), cui non lesina tirate, invettive, sfuriate, da vera e propria *pasionaria* moralista, oltranzista del buon senso. Mediante

l'esercizio non convenzionale della propria funzione di intervistatrice, la Fallaci spezza sistematicamente l'equilibrio contrappuntistico dell'intervista, basato sull'alternanza di domanda e risposta, per farne un confronto a campo aperto, avvincente e senza rete, che assume la dimensione spettacolare dell'*happening* e sembra reclamare una "lettura" gestuale, esondando i confini della pagina scritta. Così nel colloquio con William Colby, capo della Cia dal 1972 al 1974, che trascende immediatamente a uno scontro asperissimo circa la legittimità dei mezzi con cui opera il servizio segreto:

Per ore, come due insetti impegnati a bucarsi, ferirsi, straziarsi, ci gettammo in faccia rimproveri accuse e crudeltà. (Prevenzioni ideologiche, lui le chiamava.) E lo spettacolo aveva qualcosa di assurdo, ai limiti di una sottile pazzia. Avvelenata dalla passione e dalla rabbia, la mia voce a volte tremava. La sua invece restava inalterata, controllata, sicura. L'unico segno di ostilità veniva dagli occhi celesti, fermi quanto gli occhi di un cieco, che a tratti si accendevano di silenziosa ferocia senza che le sue labbra cessassero di sorridere, senza che le sue mani cessassero di versare con dolcezza il caffè. A un certo punto mi chiesi a chi assomigliasse quest'uomo di ghiaccio che mi faceva soffrire. E la risposta fu facile. Assomigliava a un prete dell'Inquisizione, o un funzionario del Partito comunista sovietico (Fallaci, 2007: 132).

Nel canone conflittuale, agonistico, dell'intervista si può individuare una definita componente catartica, qui del resto suggerita dall'immagine dell'inquisitore: il fatto è che spesso si tratta di un'esperienza talmente intensa e dispendiosa emotivamente da provocare un notevole stress psicofisico,

che può talora portare a una vera e propria saturazione e causare, nei casi limite, persino la sua interruzione. Questo è ciò che accade nel celebre episodio in cui la Fallaci si toglie il *chador* di fronte all'ayatollah Khomeini in reazione al suo insostenibile integralismo, inducendolo ad alzarsi e andare via: l'intervista necessiterà di una ulteriore sessione. Fondamentali, tuttavia, per restare sul *côté* teatrale, sono in questa economia i dialoghi, che non sono mai blandi, sottotono, ma sempre vivaci, incalzanti, brillanti, se non proprio fibrillanti. Lo scambio di battute tra intervistatore e intervistato non è insomma puramente informativo o didascalico, ma sempre dialettico, godibile per ritmo, efficacia, espressività: la sua funzione è certamente studiata per alleviare la gravità dei complessi temi geopolitici affrontati:

-Stop, stop, stop, stop!

-Perché, che succede?

-Succede che lei ha uno stile autoritario, tipicamente dittatoriale, e siccome ce l'ho anch'io, qui si pone un problema. Il problema di trovare un *modus vivendi*, venire a patti insomma. Facciamo un accordo: d'ora innanzi io sarò gentile con lei, lei sarà gentile con me. Sennò ci si sbrana, va bene?

-Va bene. E continuo [...]

Si farebbe, tuttavia, un torto allo smisurato orgoglio della Fallaci paragonandola a Davide che lotta contro Golia. Piuttosto che una condizione di inferiorità, sia pure simbolica,

la scrittrice interpreta istrionicamente il ruolo di “nemesi”: malgrado la messe delle personalità intervistate – da Henry Kissinger al generale Giap, da Golda Meir a Yasser Arafat, da William Colby ad Hailè Selassìè, da Gheddafi a Khomeini – sia davvero impressionante, tale da suscitare un sentimento di deferenza in chiunque, la sola “angoscia da influenza” (Cfr. Bloom, 2014) avvertita dalla Fallaci è nei confronti della Storia (o del Potere, o del Mito), come bene esplicano, d'altro canto, i titoli attribuiti a questi cicli di interviste, chiara spia dell'ambizione grandiosa di accreditarsi come testimone privilegiata del proprio tempo. Il giornalismo – sostiene l'autrice – è

scrivere la storia nell'attimo stesso del suo divenire [...]. Non a caso, quando mi trovo a vivere un avvenimento o un incontro importante, mi prende come un'angoscia, una paura di non avere abbastanza occhi e abbastanza orecchi e abbastanza cervello per guardare e ascoltare e capire come un tarlo infilato nel legno della storia (Fallaci, 2007: 11).

In quanto ricerca della verità – o di una verità – l'intervista presuppone una relazione di responsabilità nei confronti dei lettori, di cui la Fallaci sente gravare il peso. Quando non riesce a trovare una chiave di lettura per penetrare la psicologia degli intervistati, *l'ubi consistam*, l'intervistatrice si sente infatti frustrata, come con Kissinger, l'illustre segretario di stato statunitense, vera e propria sfinge

dalla personalità sfuggente, indecifrabile: “Sto cercandola, una tesi, attraverso questa intervista – si cruccia la Fallaci – E non la trovo” (Fallaci, 2007: 18).

Se l'intervista può assomigliare nel suo aspetto esteriore, superficiale, a uno *show*, non bisogna tuttavia dimenticare che essa richiede un imponente lavoro preparatorio: pur avendo il suo stadio culminante nel faccia a faccia, il momento germinante è la fase propedeutica, preliminare, di approfondimento del contesto geopolitico, delle coordinate storiche e del profilo biografico, aspetti cui la Fallaci dedica una cura e un'attenzione maniacali. Questo studio, durante l'intervista, risulta quasi sempre un valore aggiunto capace di rovesciare i rapporti di forza.

Prima di incontrare i personaggi prescelti Oriana si documentava con puntigliosa pazienza e precisione. L'imbarazzo o l'ammirazione degli intervistati verso di lei nasce appunto dalla sua conoscenza minuta e circostanziata della loro vita, dei loro pensieri, azioni, errori. Difficile trovare un altro giornalista così seriamente informato su una miriade di personaggi e avvenimenti (Fabrizi, 2014: 65).

Soltanto dopo questa istruttoria viene il momento della *performance*, seguito poi dallo *step* altrettanto decisivo della trascrizione, in cui una congerie di materiali – appunti scritti, registrazioni audio, fotografie, ricordi, suggestioni, fattori ambientali, etc. – viene elaborata e ricomposta nella forma finale dell'intervista, così come la fruisce il lettore. Grande

influenza, per una personalità umorale e talora tendenziosa come quella della Fallaci, gioca in questa combinazione il pregiudizio iniziale nei confronti dell'intervistato, così come l'idea che la giornalista ha maturato nel corso dell'incontro. Con la premier israeliana Golda Meir, ad esempio, scatta una immediata empatia dovuta alla somiglianza riscontrata con la madre Tosca.

L'ultima volta che la vidi indossava una camicetta di crespò azzurro cielo, con una collana di perle. Accarezzandola con le dita dalle unghie corte e laccate di rosa, sembrava chiedere: “Ehi, mi sta bene?”. E io pensavo: peccato che sia potente, peccato che stia dalla parte di chi comanda. In una donna così, il potere è un errore di gusto (Fallaci, 2010: 220).

In altri casi la Fallaci manifesta la sua repulsione mettendo in evidenza tratti mostruosi e tic inquietanti di alcune personalità, come quella di Gheddafi, definita senza mezzi termini disturbata, da maniaco paranoide, o di Yasser Arafat, immortalato come un pingue levantino, bugiardo cronico e ambiguo sessualmente, una condizione a cui la scrittrice non guarda con particolare favore, per usare un eufemismo. L'antipatia della Fallaci sa spingersi insomma fino ai limiti del “*character assassination*”, come in effetti le rimprovera il generale israeliano Ariel Sharon, replicando all'accusa di essere un ignobile guerrafondaio:

Miss Fallaci, lei è così brava a dipingere un ritratto perfido di me

che per un minuto ho creduto che fosse lei a dare un'intervista su Sharon, non io. Eppure sa bene che raramente l'immagine di un uomo corrisponde a quella che ne danno i giornali. Sa bene che una volta lanciata una calunnia, inventata una bugia, questa viene ripetuta e copiata, infine accettata per verità (Fallaci, 2010: 193).

Per inchiodare Sharon alle proprie responsabilità circa i bombardamenti sul Libano la Fallaci arriva a includere nel testo una vera e propria didascalia, sfruttandola con la disinvoltura di uno sceneggiatore, cioè non come mero strumento "di servizio", ma come mezzo significativo capace di accrescere il senso di attesa del lettore:

- Generale Sharon, se vogliamo batterci a colpi di fotografia, posso inondarla, soffocarla con fotografie di bambini morti o feriti sotto quei bombardamenti. Ne ho per caso una in borsa che volevo farle vedere, che non ho più voglia di farle vedere, e...

- Me la faccia vedere.[...]

- Le ho detto no, non è necessario.

- Sì, invece. Devo vederla.

- E va bene.

(Apro la borsa e ne estraggo una fotografia. Ritrae un gruppo di bambini morti. Età, all'incirca, un anno, tre anni, cinque anni. La cosa più spaventosa però non è che sono morti: è che sono ridotti a pezzi, maciullati. E qua c'è un piedino che manca al cadavere del più piccolo, qua un braccino che manca al cadavere del più grande, là una manina aperta quasi a implorare pietà. Ariel Sharon la prende con mano ferma, decisa, poi la fissa e per una frazione di secondo il suo volto si contrae, i suoi occhi si irrigidiscono. Subito dopo si ricompone e mi restituisce la fotografia, un po' imbarazzato) (Fallaci, 2010: 197).

Come in una *pièce*, i passi riportati non sono totalmente aderenti alla realtà fattuale, ma ne sono il *segno*, la quintessenza, una immagine deformata dalla sensibilità

dell'autrice. Rintuzzando le accuse di confezionare ad arte le dichiarazioni e di inventare le citazioni, la giornalista non ha del resto difficoltà ad ammettere di rielaborare creativamente, liberamente – dunque anche criticamente – il materiale, comportandosi come un regista in fase di montaggio, cioè assemblando, raccordando, operando con “forbici poetiche” in maniera da far venir fuori – maieuticamente si direbbe – un senso, una verità: una tesi: quello della Fallaci è un giornalismo dichiaratamente tendenzioso.

L'intervista è un processo anche dal punto di vista *textural*, della scrittura, nel senso che coincide con il suo progetto, ne narra la genesi, lo sviluppo: quello che un tempo era considerato “*off the records*” e di conseguenza veniva secretato (o messo a margine in qualità di sottotesto o extratesto) diviene con la Fallaci parte integrante di ciò che il lettore deve sapere. Aprendosi al laboratorio, l'intervista è, metatestualmente, la storia dell'intervista. Non c'è bisogno di sottolineare quanto questa “estensione” sia coerente con le logiche e il contesto di produzione tipici della cultura contemporanea. Facendo leva sui meccanismi di immedesimazione e sul crescente desiderio di partecipazione del pubblico nell'era della società di massa, la forma-intervista sviluppa infatti una forte tensione per la serialità, tipica del *concept work* e della *pop art*, non perdendo tuttavia

la sua aura di “pezzo unico” grazie alla concezione autoriale che vi presiede – la *griffe* Fallaci.

Osservati in retrospettiva, questi “quadri” formano una pregevole galleria *de viris illustribus* e, se molte delle personalità immortalate non dicono oggettivamente più nulla al pubblico odierno, resta intatta e vivida la maestria dell'artigiana che li ha composti. La Fallaci deve forse il suo talento soprafino per il ritratto al magistero di Curzio Malaparte, che conobbe e apprezzò in gioventù. Del grande scrittore-giornalista pratese la Fallaci condivide molte inclinazioni, tra cui il polemismo, il vezzo per il *coup de théâtre*, una certa, inestirpabile tendenza ad agire *pro domo sua*, ben evidenti “nel gusto dell'invenzione spacciata come realtà, nell'autobiografismo e nella convinzione di essere la migliore” (Guerri, 2008: 254). Filtrata da libri come *Kaputt* e *La pelle*, in cui Malaparte seppe rendere con immagini di allucinante efficacia la follia della Seconda Guerra Mondiale e dei suoi più efferati protagonisti (da Frank a Ciano, da Himmler a Pavelic), sembra pure la capacità fallaciana di cogliere gli aspetti più sintomatici, grotteschi, raggelanti del potere. Nel lungo prologo all'intervista a Khomeini a un certo punto si legge: “«I nemici della rivoluzione sono ovunque» sentenziò Salami cacciando la gallina che era venuta a beccargli un piede” (Fallaci, 2017: 2010); sullo stesso tono è

l'impetosa caricatura dell'imperatore etiope Hailè Selassìè, dipinto come un vecchino rinsecchito ossessionato dai suoi due *chihuahua*, da cui non si separa mai. Rientra in questa strategia di smitizzazione e di abbassamento comico anche la vocazione plurilinguistica della Fallaci, che, come Malaparte, ama "intarsiare [i] libri in più lingue straniere" (Fabrizi, 2014: 63), ma ha pure, per converso, l'attitudine "strapaesana" a infarcire la prosa di regionalismi ed espressioni gergali, mettendoli a volte in bocca a personalità internazionali: così lo Scià di Persia dice, ad esempio, "sinistrorsi" e Lech Walesa erompe in un improbabile "le fo un esempio" (Fallaci, 2010: 230). A tal proposito, nell'intervista al leader iraniano viene avanzata una teoria dissacrante sul potere, che pare ricalcare alcuni temi e moduli stilistico-retorici di *Kaputt* o *La pelle*:

V'è una lacuna nei saggi sul potere: quella che non tiene conto della sua comicità. [...] gli storici e i politologi scordano sempre di sottolineare gli aspetti ridicoli dell'inevitabile mostro. Insomma il potere è sempre visto da loro come una cosa seria e mai come una cosa ridicola, è sempre raccontato da loro in termini di tragedia e mai di commedia.

[...] Ma per vincere quella paura, quel bisogno di piegarsi a un capo, quella pigrizia, quella rassegnazione, basterebbe guardarli con gli occhi del bambino che nella fiaba di Andersen punta l'indice e strilla: «Il re è nudo!». [...] Per quel che mi riguarda, io li ho sempre osservati così, a volte immaginandoli addirittura senza mutande o in circostanze molto imbarazzanti. E ciò ha sempre funzionato in maniera egregia sebbene abbia aggiunto alla voglia di ridere una umana pietà: anticamera d'una pericolosa indulgenza. Ma è un fatto che quando essi perdono le uniformi stirate, le tonache preziose, i doppiopetti grigi e blu, le onorificenze

inventate, le medaglie mai guadagnate, e peggio ancora quando diventano vittime di un potere avverso che li sostituisce, non sono più buffi. Le vittime non sono mai buffe.

Come Malaparte, la Fallaci ha una visione pessimistica della storia, dunque è naturalmente orientata a un globale disprezzo verso i potenti, condannati all'unisono, senza mezzi toni. Differenti sono tuttavia le modalità retoriche: laddove Malaparte affetta un atteggiamento sardonico, di compiaciuto snobismo, l'allieva si mostra invece scostante e indignata, in accordo all'identità di contestatrice che si è voluta ritagliare: “nella stessa misura in cui non capisco il potere, io capisco chi [...] chi contesta il potere, soprattutto [quello] imposto con la brutalità. Alla disubbidienza verso i prepotenti ho sempre guardato come all'unico modo di usare il miracolo d'essere nati”, indica infatti la giornalista. Disobbediente e trasgressivo per statuto, lo scrittore deve affermare che il re è nudo, perché il fondamento della scrittura è la sua anarchia, la sua intrinseca libertà, il suo sottrarsi ai diktat, ai dogmi, alle forme chiuse e preconette: “ogni scrittore è un anarchico. Perfino quando sta su posizioni conservatrici. Lo è quale interprete esasperato dell'individualismo, quale nemico di ogni ideologia canonizzata, di ogni fanatismo, quale rifiuto vivente di ogni oppressione, di ogni imposizione, di ogni dogma” (Fallaci, 2013, p. 110). Il più splendido monumento alla dignità umana, testimonia la Fallaci nel prologo di

Intervista con la storia,

per me resta quello che vidi su una collina del Peloponneso. Non era una statua, non era una bandiera, ma tre lettere che in greco significan no [“oki”]. Uomini assetati di libertà le avevano scritte tra gli alberi durante l'occupazione nazifascista e, per trent'anni, quel No era rimasto lì: senza sbiadirsi alla pioggia ed al sole. Poi i colonnelli lo avevan fatto cancellare con una mano di calce. Ma subito, quasi per sortilegio, la pioggia e il sole avevan sciolto la calce. Sicché giorno per giorno le tre lettere riaffioravano testarde, disperate, indelebili (Fallaci, 2007: 12).

Come giudicare allora il radicalismo *neocon* propugnato soprattutto negli ultimissimi anni di vita, con la sua ostinata tendenza alla semplificazione concettuale, l'incomprensibile rinuncia alla complessità, la riottosa pretesa di individuare in un hobbesiano Moloch – lo spauracchio dell'Islam – tutti i mali della terra? Essi sono probabilmente gli effetti seriori di una attitudine preesistente, le conseguenze della sclerotizzazione di una tendenza che, *in nuce*, è tuttavia già presente nella Fallaci pre-11 settembre, ovvero il

pensare attraverso i nemici, usare i nemici come mezzo di conoscenza, come un particolare tipo di lampada, di torcia elettrica che illumina alla sua maniera sbieca la realtà verso la quale la indirizziamo. Significa sviluppare una visione del problema utilizzando il Nemico, il Nemico come bussola. Si pensa *per inimicos* trasferendo il centro dell'attenzione dalla questione che abbiamo di fronte nella sua specifica oggettiva dimensione a quel che il Nemico [...] potrebbe fare o pensare per trarne un vantaggio (Bosetti, 2005: 49).

Al netto di queste tarde derive, la formula delle interviste con la storia brevettata dalla Fallaci resta comunque

un esempio difficilmente replicabile di come sia possibile – a costo, certo, di qualche forzatura deontologica e di alcune contraddizioni di ordine ideologico ed estetico-formale: vedi la licenza di ricostruire liberamente l'andamento del colloquio, enfatizzando sempre la propria centralità – coniugare il valore etico, giornalistico della testimonianza con i codici postmoderni, ibridi tra arte e mercato, della spettacolarità di massa, garantendo una produttività impressionante, che, pure, non limita il livello qualitativo, lo standard elevato dell'opera. La loro valutazione dovrà dunque passare attraverso lo studio delle categorie impure – non letterarie in senso stringente – della gestualità e della “performance”, nonché dal vaglio accurato, esente da pregiudizi, della peculiare interdipendenza tra il testo e l’“immagine” dell'autrice, una integrazione tipica, del resto, di moltissime forme di arte contemporanea.

Di certo sarà difficile negare un posto di assoluto rilievo ad Oriana Fallaci nella cultura a cavallo tra Novecento e Anni Duemila, in un'epoca in cui pure si sta assistendo a un progressivo assorbimento della cultura verbale nella più ampia civiltà dell'immagine. D'altra parte, però, bisogna riconoscere che è forse mancata all'autrice una compiuta visione umanistica e una vera e propria coscienza estetico-formale, insomma quella dimensione di originalità autoriale

tale da rendere i suoi libri modelli universali, validi a rappresentare la civiltà occidentale, a entrare nel suo canone. È molto difficile peraltro (a parte forse alcune pregevoli eccezioni come *Insciallah*) immaginare le opere di Oriana Fallaci senza sentire la sua voce rauca o immaginare il suo volto fiero e corrucciato, la sua silhouette snella, ovvero prescindendo dalla funzione animatrice del suo “corpo”.

La scrittrice appartiene certamente, per caratteristiche e affinità elettive, alla linea Malaparte-Pasolini, ma non sembra avere né l'inventività straniante dell'uno, né la consistenza morale e la profondità poetica dell'altro. Difetta, in definitiva, alla Fallaci l'autonomia creativa per disancorarsi dalla cronaca, dall'esperienza o dalla storia, discostandosi da una prospettiva eccessivamente autoriferita, dall'autobiografismo. La sua dimensione sembra essere piuttosto il “*midcult*”, ovvero un livello di cultura “intermedio” che attinge (e divulga) strumenti linguistici, idee, risorse e innovazioni formali provenienti dalla cultura alta (Cfr. Macdonald, 1960: 203-233) producendo opere anche pregevoli, ma non sempre dotate di originalità e reale innovatività: non a caso, Macdonald include in questo novero anche i romanzi un po' frusti dell'ultimo Hemingway.

La chiusura della conferenza tenuta a Buenos Aires, citata all'inizio di questo saggio, sembra, da parte sua,

ricalcare proprio il finale del discorso che il “corsaro” avrebbe letto al Congresso del Partito Radicale il 4 novembre 1975 se non fosse stato assassinato a Ostia (una circostanza su cui la Fallaci indagò assieme all'allora compagno Alekos Panagulis) (Cfr. Fallaci, 2015):

Concluderò dunque con una domanda e con una risposta. La domanda è: ma allora, che cosa vi rimane da fare, a voi scrittori, fuorché scrivere? La risposta è quello che abbiamo sempre fatto, quello che sappiamo fare, quello per cui veniamo al mondo e viviamo. Raccontare la vita e quindi la verità senza paura, senza cedere mai. Anticipare gli eventi, provarli, partecipare alla storia denunciando, condannando, predicando. Essere scomodi, avere il coraggio d'essere scomodi, senza curarsi d'essere ricattati, intimiditi, puniti. Intervenire, sempre, come una zanzara che morde e che pizzica. [...] E così mettere in moto un altro cambiamento: in un processo senza fine, in un ruolo di eterni rompiscatole. E pazienza se perdiamo. Pazienza se finiamo impiccati (Fallaci, 2013: 120-121).

Riferimenti bibliografici

- Aricò, L. Santo (2010) *Oriana Fallaci. The woman and the myth*. Carbondale-Edwardsville: S. Illinois University Press.
- Bosetti, Giancarlo (2005) *Cattiva maestra. La rabbia di Oriana Fallaci e il suo contagio*. Venezia: Marsilio.
- Fabrizi, Angelo (2014) *Oriana Fallaci. “Bastian contrario”*. Firenze: Le Lettere.
- Fallaci, Oriana (2007) *Intervista con la storia*. Milano: Rizzoli.

- Fallaci, Oriana (2010) *Intervista con il potere*. Milano: Rizzoli.
- Fallaci, Oriana (2013) *Il mio cuore è più stanco della mia voce*. Milano: Rizzoli.
- Fallaci, Oriana (2015) *Pasolini, un uomo scomodo*. Milano: Rizzoli.
- Guerri, Giordano Bruno (2008) *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*. Milano: Bompiani.
- Macdonald, Dwight (1960). *Masscult and Midcult*. Recuperato da <http://hgar-srv3.bu.edu/collections/partisan-review/search/detail?id=326035>. Consultato il 20-10-2017.
- Malaparte, Curzio (2009) *Kaputt*. Milano: Adelphi.
- Malaparte, Curzio (2010) *La pelle*. Milano: Adelphi.
- Pasolini, Pier Paolo (2015) *Lettere luterane*. Milano: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (2015) *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- Zangrilli, Franco (2013) *Oriana Fallaci e così sia*. Ghezzano: Felici Editore.

Scrittrici in piazza: un nuovo canone per la scuola

Barbara Belotti e Maria Pia Ercolini

Associazione Toponomastica femminile

Riassunto: Nei testi scolastici italiani, dalla primaria alle superiori, l'offerta culturale rivela evidenti squilibri di genere: le scrittrici sono pressoché dimenticate. Attraverso percorsi toponomastici di ricerca-azione, la presenza o l'assenza di vie intitolate a scrittrici consente di far convergere la conoscenza di scritture femminili europee taciute dal canone, studio del territorio e azioni di cittadinanza attiva. Adattato a scuole di ogni ordine e grado, il modello didattico sperimentato, con letture animate laboratoriali, costruzione condivisa di giochi, itinerari e mostre fotografiche, conduce le classi verso un canone alternativo, che superi la letteratura negata, riequilibrando la formazione in ottica di parità.

Parole chiave: toponomastica, canone, scrittrici, sessismo culturale, educazione alla parità

Abstract

In Italian textbooks, from primary to high schools, cultural offerings show obvious gender inequalities: women writers are almost forgotten. Street names paths, aimed at searching and claiming for street names, reveal the presence or absence of streets dedicated to women writers and allow to highlight the writings of European women ignored by the literary canon, by the study of the territory and by actions of active citizenship. Adapted to all types of schools, the experimental didactic model presented in this paper, with its lab animated readings, the shared construction of games, itineraries and photo exhibitions, leads students to consider an alternative canon that goes beyond the denied literature, rethinking education in a perspective of gender equality.

Keywords: Street names, literary canon, women writers, cultural sexism, education to gender equality.

Il nostro intervento per il XIV Congresso internazionale “AUSENCIAS. La reconstrucción del canon literario en Europa y las escritoras” vuole proporre all’attenzione delle persone presenti alcuni metodi didattici, già sperimentati in diverse realtà scolastiche italiane di ogni ordine e grado, attraverso i quali riequilibrare i saperi e far convergere azioni di cittadinanza attiva e studio del territorio sulla conoscenza della taciuta scrittura femminile.

Come ha scritto Nadia Verdile nel suo *Letteratura, sostantivo femminile. Scrittrici del XX secolo “rapite” dalle Storie della letteratura italiana*, alle/agli studenti si continua a insegnare che scrivere è un percorso quasi unicamente maschile con poche, pochissime, presenze femminili. Eppure il *Codice di autoregolamentazione Polite Pari Opportunità nei libri di testo*, realizzato e promosso in sinergia tra AIE (Associazione Italiana Editori), Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento Pari Opportunità, Federazione editori di Spagna e Commissione per l’uguaglianza di genere e diritti delle donne del Portogallo, è stato approvato dal Consiglio del Settore Editoriale Educativo dell’AIE nel maggio 1999. Più che di regole si trattava di spunti per avviare buone pratiche e mettere in atto gli impegni assunti anche dall’Italia nella Quarta Conferenza mondiale sulle donne di Pechino: fra gli obiettivi prioritari “la formazione a una cultura della

differenza di genere” volta a “promuovere la parità di opportunità fra uomini e donne” e a “fornire rappresentazioni equilibrate delle differenze”. Queste indicazioni sono state disattese come possiamo constatare sfogliando i testi di studio. Le presenze di scrittrici e poetesse nelle antologie più utilizzate nell’ultimo anno delle scuole superiori italiane hanno numeri irrisori, poche unità a fronte di decine e decine di nomi maschili. Era così negli anni Sessanta del Novecento (da nessun nome citato a due/tre figure ricordate, al massimo), rimane così ancora oggi, molti anni dopo l’approvazione del codice di Autoregolamentazione del 1999: in due nuove pubblicazioni per la scuola del 2015, una¹ presenta 75 nomi di letterati e solo 4 nomi femminili² e l’altra³ 90 autori e 8 fra poetesse e narratrici⁴; uno dei testi attualmente più in uso nella scuola superiore italiana⁵, nell’edizione del 2016, conferma gli stessi squilibri culturali con 100 nomi maschili e 7 femminili⁶. Si presenta come

¹ I testi *Rosa fresca novella*, voll. 3° e 3B, sono a cura di Corrado Bologna e Paola Rocchi, casa editrice Loescher

² Le autrici sono Virginia Woolf, Elsa Morante, Natalia Ginzburg e Amelia Rosselli

³ Si tratta de *La vita dei testi*, a cura di Floriana Calitti, vol. 3A e 3B, edito da Zanichelli

⁴ Le autrici sono Amelia Rosselli, Alda Merini, Patrizia Valduga, Virginia Woolf, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Marguerite Yourcenar, Anna Maria Ortese

⁵ Il testo, curato da Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, si intitola *I classici nostri contemporanei*, edizioni Paravia

⁶ Le autrici sono Woolf, Rosselli, Merini, Cavalli, Morante, Ferrante e Mazzucco

un'eccezione quindi il volume sul Novecento letterario *Il senso e le forme*⁷ curato da Roberto Antonelli e Maria Serena Sapegno (edizione del 2011) in cui, accanto al sempre consistente numero di autori maschili, si affiancano 21 fra scrittrici e poetesse, sia italiane che straniere⁸. Anche nei volumi dedicati alla letteratura dei secoli precedenti si incontrano poche autrici, i cui nomi spesso si ripetono di edizione in edizione confermando nella mente delle/degli studenti che la scrittura è un “affare” maschile, talvolta aperto a ricevere casi femminili del tutto eccezionali.

Bisognerebbe invece cominciare a dire, all'interno delle aule scolastiche, che la presenza delle donne nella storia della letteratura è una cosa reale e concreta. La sfida, sempre aperta nella scuola italiana, è ancora quella di riequilibrare i saperi letterari (e non solo) cominciando a ri-scrivere percorsi culturali che permettano ad allieve e allievi di comprendere che i contributi femminili all'evoluzione del pensiero letterario non sono episodici e che, nonostante le enormi difficoltà, i divieti, le proibizioni e gli stereotipi, le donne

⁷ In 5 volumi *Il senso e le forme* è edito dalla Nuova Italia

⁸ Le autrici sono, Anna Achmatova, Margaret Atwood, Anna Banti, Patrizia Cavalli, Fausta Cialente, Simone de Beauvoir, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg, Agota Kristof, Doris Lessing, Dacia Maraini, Rigoberta Menchu, Elsa Morante, Amélie Nothomb, Anna Maria Ortese, Arundathi Roi, Lalla Romano, Amelia Rosselli, Susanna Tamaro, Banana Yoshimoto, Virginia Woolf

sono state presenti nell'evoluzione della letteratura e della poesia di tutti i tempi.

I percorsi didattici di cui si tratterà in questo intervento sono stati messi in atto da insegnanti aderenti all'Associazione Toponomastica femminile⁹ che hanno voluto, attraverso processi innovativi, indicare e produrre nuove strategie e nuovi metodi in cui il valore della cittadinanza attiva possa unirsi a prospettive di cultura di genere capaci di reagire a un sapere non paritario, stereotipato e poco critico.

1. Toponomastica e letteratura

Perché toponomastica e letteratura? Cosa unisce due ambiti così differenti, uno legato ai territori in cui viviamo e l'altro ai libri, alle parole, al racconto scritto ma anche alle aule scolastiche o universitarie dove si divulga la conoscenza? In entrambi i casi le donne, la loro cultura e la loro storia sono poco rappresentate. Lo squilibrio toponomastico emerge dalle ricerche svolte sull'intero

⁹ Il gruppo Toponomastica femminile, nato nel 2012 su iniziativa di Maria Pia Ercolini e divenuto nel 2014 un'associazione, è sorto con l'idea di promuovere ricerche e fare pressioni su ogni singolo territorio comunale affinché i diversi luoghi urbani siano dedicati alle donne. L'azione si è ben presto aperta, su iniziativa di alcune docenti socie dell'Associazione, all'attività didattica promuovendo numerosi concorsi e progetti scolastici in ambito sia locale che nazionale.

territorio nazionale dal gruppo di Toponomastica femminile¹⁰ e dimostra come la costruzione e la celebrazione della memoria passino in primo luogo attraverso figure maschili. Nelle vie e nelle piazze, al pari dei manuali scolastici, le donne non sono rappresentate quanto gli uomini. Meno del 5% delle intitolazioni stradali in Italia riguarda nomi femminili¹¹, percentuale molto bassa se paragonata alle vie dedicate alle figure maschili che, al contrario, presentano valori molto vicini al 50%. Sono circa 300 gli uomini commemorati con oltre 100 intitolazioni ciascuno, mentre i personaggi femminili scendono a 20, con un rapporto di 1 ogni 15 dediche maschili; di queste 20 figure, ben 13 ricordano sante o appellativi della Madonna (da Santa Maria

¹⁰ Possono valere come esempio i censimenti di alcune grandi città italiane: a Milano più della metà delle strade censite sono maschili (2535 su 4241) e solo 135 vie hanno odonimi femminili; così anche a Torino (1067 intitolazioni maschili e 91 femminili su un totale di 2235 strade), a Napoli (3883 totali, 1726 maschili e 279 femminili), a Bari (2263 totali, 1220 maschili e 90 femminili), a Palermo (4925 totali, 2406 maschili e 239 femminili). Roma conferma l'andamento nazionale con oltre 7000 vie dedicate a personaggi maschili e 648 a nomi femminili su più di 16000 odonimi censiti. Nel caso della capitale altri dati rafforzano l'idea di una discriminazione di genere presente nella toponomastica: 21 aree verdi sono dedicate a donne (contro le 149 a uomini), delle 15 biblioteche pubbliche comunali con un'intitolazione nominativa, solo una ricorda a una figura femminile, la scrittrice Elsa Morante (dati aggiornati a febbraio 2017 in www.toponomasticafemminile.com)

¹¹ Una parte molto consistente di queste intitolazioni riguarda la sfera del sacro con i numerosi appellativi della Madonna, le figure di sante, martiri e le religiose.

a Assunta o Immacolata) alle quali si sommano due sovrane (Margherita ed Elena di Savoia), due letterate (Grazia Deledda e Ada Negri), l'educatrice e medica Maria Montessori, la giudicessa Eleonora d'Arborea e Anna Frank (Caffarelli, 2012: 47- 48).

Non essere nominate nelle targhe stradali corrisponde quindi a non essere inserite nei testi scolastici. La letteratura è “la proiezione della cultura di una comunità, la rappresentazione del suo sentire, delle sue norme estetiche, discorsive, morali e comportamentali. Possiamo osservare i testi letterari come testimoni di una cultura” (Sapegno, 2014: 95); al tempo stesso le intitolazioni stradali, “specchio del pensiero politico e del costume sociale che le ha generate, contribuiscono a creare la cultura di un popolo” (Ercolini, 2012: 6). In entrambi i casi si può constatare quanto “l'esperienza di vita e di pensiero delle donne sia stata cancellata dalle menti e dai cuori degli abitanti e delle abitanti del nostro paese” (Perrotta Rabisi, 2012: 7) ma anche delle alunne e degli alunni della nostra scuola. Come le targhe delle vie in cui ci muoviamo, le pagine dei volumi su cui ragazze e ragazzi studiano “riflettono una tradizione culturale androcentrica, ancora fundamentalmente misogina, che inconsciamente si condivide e si tramanda suggerendo, con l'ampia gamma di modelli maschili, il perpetuarsi di una

coscienza comune non equilibrata e paritaria” (Ercolini, Belotti, 2017: 228). Se a bambini e ragazzi vengono offerti esempi autorevoli della narrativa, della poesia, delle scienze, delle arti, della storia, alle bambine e alle ragazze sono consegnati pochi modelli femminili e di conseguenza limitate fonti di ispirazione ed emulazione: il percorso di costruzione identitaria a loro disposizione, a scuola e in città, propone più casi di abnegazione, virtù e sacrificio che modelli di affermazione culturale e sociale.

Nelle nostre città è possibile rintracciare alcune delle letterate non ammesse nei canoni letterari scolastici: bisogna percorrere le vie e le piazze pronte/i a osservare con inusuali “lenti di genere” ciò che ci circonda. In numerosi casi si tratta di scelte onomastiche adottate dalle amministrazioni pubbliche per valorizzare figure legate alla storia e alla cultura cittadina. Per esempio via Elisabetta Trebbiani, in Ascoli Piceno, ricorda una delle cosiddette “Petrarchiste marchigiane”; si tratta di un’esperienza fino a ora rimasta isolata, le altre autrici, Ortensia di Guglielmo, Eleonora della Genga, Giustina Levi Perotti e Livia Chiavelli, non hanno ricevuto la stessa attenzione almeno fino alla scorsa estate (2017) quando il Comune di Fabriano ha proposto di intitolare a Livia Chiavelli un parcheggio nel cuore della città.



Ascoli Piceno - Foto Barbara Belotti
Fabriano, futuro parcheggio Livia Chiavelli



Roma - Foto Cecilia Mazzarotto

Roma - Foto Cecilia Mazzarotto

Salvo limitati casi come quelli di Ada Negri, Grazia Deledda e, in misura minore, Elsa Morante, Sibilla Aleramo e Matilde Serao, l'ambito locale tende a rimanere una

caratteristica di molte delle intitolazioni delle donne letterate: per le scrittrici e le poetesse non esiste la stessa attenzione dimostrata nei confronti dei loro colleghi uomini. È il territorio in cui sono nate, o dove hanno lavorato o che ha ispirato la vena creativa ad accogliere, in modo prevalente, la loro memoria letteraria. Come, per esempio, Caterina Percoto, nata in provincia di Udine, ricordata in molti comuni del Friuli Venezia Giulia ma non altrove.



Roma – Foto Sara Di Monda

Roma – Foto di Cecilia Mazzarotto



Roma – Foto di Mauro Zennaro

La sua fama letteraria si disperde presto dopo la raccolta di novelle pubblicata nel 1858 con la prefazione di Niccolò Tommaseo. “Fu un successo che mise in luce un narrare dal sapore forte e denso che anticipava il verismo. Nulla di soave, piuttosto un vigore, un’occhiata profonda, un afferrare quadri di vita contadina con istinto immediato, concreto” (Livi, 2002: 37). L’amore per la scrittura viene sacrificato dalla stessa Caterina pochi anni dopo, la sua

coscienza interiore le comanda di assumere su di sé tutti gli oneri della casa, delle proprietà, della famiglia. “Bisogna vivere, lavorare, altrimenti non si campa” scrive. Senza la possibilità di una “stanza tutta per sé”, il pensiero creativo si affievolisce fino a spegnersi, la necessità di scrivere si infrange contro *il muro della rinuncia*. Guardando la realtà

la Percoto vi aveva letto che la scrittura non era una priorità. Ve n'erano altre. E a quelle si era consegnata. [...] Quale coscienza aveva interrogato Caterina Percoto? [...] diciamo la sua, e insieme la coscienza femminile che faceva da sfondo e da specchio. Nell'Ottocento pesava. Pesava sordamente come ogni coscienza sviata da sé, spossata di sé, a causa di un antichissimo soggiogamento dato per naturale, al punto di essere confuso con la verità stessa. Quella coscienza non si fondava sulle reali esigenze della donna, bensì su un'idea di quelle esigenze inventate dai costruttori della società, inventata dagli uomini. Coscienza non di un soggetto, bensì di persona *soggetta*. (Livi, 2002: 38-39)



Udine – Foto di Claudia Antolini



Mistretta (Me) – Foto di Ketty Bertuccelli

Contro *il muro della rinuncia* sbatte anche Maria Messina, scrittrice palermitana che ha ricevuto tre intitolazioni onomastiche, una nel capoluogo siciliano, un'altra a Licata (Ag) e un'altra a Mistretta, in provincia di Messina, dove visse diversi anni e dove ha ambientato molti suoi racconti. È la sua condizione femminile a tenerla discosta rispetto alla ribalta che avrebbe meritato: segue la sua famiglia nei tanti spostamenti dovuti al lavoro del padre, non frequenta la scuola, studia in casa, la solitudine è la sua

dolorosa compagna simile a “una creatura visibile; una creatura d’ incubo che ci preme il cuore con le sue mani aperte” (Messina, 1982). È anche la sua condizione fisica, resa sempre più drammatica dall’avanzare della sclerosi multipla, a impedirle continuità nel lavoro; la dispersione delle sue carte durante l’ultima guerra contribuisce a sbiadirne il ricordo. La sua fama si oscura presto nonostante la produzione di sei romanzi, diverse novelle e racconti per l’infanzia; sembra essere condannata ad un oblio ricorrente, come un fiume carsico alcuni suoi racconti riemergono negli anni Ottanta per l’interessamento di Leonardo Sciascia e la lungimiranza di Elvira Sellerio che ha ripubblicato alcuni romanzi; in seguito, dopo un secondo cono d’ombra che nuovamente la oscura soprattutto in Italia¹², nel 2017 i suoi libri sono stati ristampati¹³.

Ripercorrere la storia della scrittura femminile attraverso le intitolazioni delle strade equivale a creare un “itinerario letterario” capace di mostrare in modo tangibile la presenza costante delle donne nella storia della letteratura. Le targhe dedicate a Christine de Pizan, Isabella di Morra,

¹² Il disinteresse sembra riguardare prevalentemente l’Italia mentre le opere narrative di Maria Messina vengono tradotte con successo in Germania, Spagna e Francia

¹³ Sono nuovamente editi per le Edizioni Croce *Alla deriva*, *Primavera senza sole* e *Le pause della vita*

Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa – solo per citarne alcune – consentono di valutare il considerevole ingresso delle donne nella poesia a partire dal XVI secolo e ri-costruire una genealogia culturale femminile dalla quale partire per cominciare a comprendere anche i meccanismi dell’allontanamento di molte di loro dai canoni letterario e scolastico. La targa dedicata a Luisa Bergalli, invece, permette di parlare del suo “Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo” del 1726, la prima antologia poetica realizzata da una donna e dedicata completamente ad autrici.



Bologna – Foto di Maria Pia Ercolini

Roma – Foto di Barbara Belotti



Ischia – Foto Barbara Belotti

Viterbo – Foto Maria Pia Ercolini

Quanti “itinerari letterari” si possono seguire per addentrarsi nella cultura letteraria delle

donne? Moltissimi, ne siamo sicure. Ognuno è un'occasione di approfondimento, di studio e di ricerca da far girare fra i banchi di scuola.



Mestre – Foto Nadia Cario



Targhe di strade palermitane

(elaborazione di Maria Pia Ercolini)



Targhe di strade romane (elaborazione di Barbara Belotti)

Nei progetti didattici messi in atto in questi anni siamo ricorse alla toponomastica per produrre conoscenza: lo studio dei nomi femminili presenti sulle targhe stradali consente

infatti approcci pluridisciplinari e interdisciplinari e le attività realizzate, tutte replicabili in contesti differenti, permettono di aprire la scuola al territorio in cui si vive. Lo spazio fisico della città si trasforma in laboratorio didattico nel quale orientare processi di cambiamento verso la realizzazione della parità di genere, in una prospettiva di cittadinanza attiva che trasformi alunne e alunni in future/i cittadine/i consapevoli/i attente/i anche alla gestione del territorio.

Cominciamo dalle proposte per le/i più piccole/i: la formazione e l'educazione paritaria infatti devono essere avviate presto, quando ancora la loro mente e la loro sensibilità non hanno sviluppato steccati sessisti, pregiudizi e stereotipi. In diverse realtà territoriali del Nord, del Centro e del Sud Italia sono state proposte versioni toponomastiche del "Memory" basate sull'abbinamento tra le carte del gioco raffiguranti volti femminili e quelle corrispondenti alle targhe stradali delle loro intitolazioni. Alle classi sono stati consegnati kit composti da fotografie di targhe stradali e visi delle protagoniste permettendo a bambine e bambini di costruire e gareggiare con il proprio "Memory street", familiarizzando in chiave ludica prima con le fisionomie di scrittrici, poete, critiche letterarie, giornaliste, in alcuni casi anche fumettiste, e successivamente di arrivare, opportunamente guidate/i



Il gioco “Memory street” in classe
La creazione del gioco “Memory street” in classe

dall’insegnante, ad approfondire la conoscenza di alcune di loro. Quali i nomi proposti? A Roma, per esempio, hanno giocato e imparato a conoscere Selma Lagerlof e Sigrid Undset, premi Nobel della Letteratura, le scrittrici

George Eliot, Natalia Ginzburg, le Sorelle Brontë, le giornaliste Oriana Fallaci, Camilla Cederna, Anna Politkovskaja e poi ancora Anna Maria Mozzoni, Simone de Beauvoir, Ada Gobetti, Barbara Allason, Lavinia Mazzucchetti, tutte ricordate negli spazi verdi del parco pubblico di Villa Pamphili; a Milano, per fare un altro esempio, hanno preso confidenza con Lalla Romano, Carolina Invernizio, Madame de Stael, Neera, George Sand, Veronica Gambara, Clelia Del Grillo Borromeo, Fernanda Wittgens.

Un'altra forma di apprendimento ludico è quella del teatro Kamishibai, un teatro per immagini e racconti di origine giapponese, che si trasforma in uno strumento particolarmente coinvolgente. Si



Il teatro Kamishibai

entra nel mondo di scrittrici e poetesse attraverso la scoperta del racconto messa in atto per e da bambine/i, con una “didattica narrata e narrativa” in cui

Le emozioni si nutrono di immaginazione e corroborano l'educazione ai sentimenti, non distolgono dalla riflessione bensì la irraggiano, sono la spia di un humus, sensibile e affettivo, con il qual coltivare stati mentali e atti cognitivi, distinguere il valore delle cose. [...] *Il gioco è bello quando finisce in pari opportunità* - pensata per rappresentare, attraverso questo prezioso involucro di storie di tutti i generi, quelle delle donne e delle loro vicende, ereditate o raccolte, che sollecitino modi diversi di concepire e organizzare il mondo (Cruciani, 2017: 31-33).

Differente l'approccio con le classi delle scuole superiori, dove l'azione diretta sul territorio e la maggiore autonomia di ricerca consentono sperimentazioni più complesse. Individuare le strade, creare mappe, fotografare i nomi delle vie, ricostruire le biografie delle autrici sono attività che consentono sia la riappropriazione concreta del territorio in cui si vive sia l'individuazione di corretti percorsi di ricerca e di scrittura, individuali e di gruppo. I risultati di queste ricerche sono confluiti in costruzioni di testi, anche teatrali, filmati, trasmissioni radiofoniche, mostre fotografiche che hanno permesso l'apertura dell'istituzione scolastica alla realtà civile perché, a nostro avviso, “portare la

cultura di genere a scuola vuol dire portarla in tutte le case, in tutte le famiglie” (Pina Arena, 2012: 46).



Attività nel territorio urbano
Ricognizioni fotografiche



Attività di ricerca in classe

Allestimento delle mostre



Mostra “Le vie della parità. Le donne del Novecento sulle strade di Roma” (Biblioteca Nazionale di Roma)

2. Guardare alle assenze

Individuare le presenze femminili nel mondo della scrittura attraverso le scelte onomastiche dei Comuni è una metodologia didattica che sta dando importanti risultati. Ma è necessario procedere seguendo più prospettive. Oltre a

riflettere sulle intitolazioni alle donne di valore, bisogna cominciare a ragionare sulle numerose “assenze”: quante letterate (e non solo) sono ancora dimenticate? Perché non appaiono meritevoli di un’intitolazione che le faccia uscire dalla condizione di invisibilità storica e culturale? Quanto sono presenti e influiscono sulle scelte onomastiche i modelli culturali stereotipati? E quali resistenze si incontrano nel cercare di orientare tali scelte verso il riequilibrio di genere? Quali pregiudizi si muovono intorno alle decisioni delle Commissioni toponomastiche dei Comuni in cui le donne, ma soprattutto la cultura di genere, viene poco – o per niente – considerata? Di nuovo la toponomastica e la storia della letteratura si rispecchiano. Come scrive Maria Serena Sapegno negli ultimi tempi si sta osservando un incremento delle presenze femminili nei testi scolastici di letteratura, ma questo cambiamento può presentare dei limiti:

In alcuni manuali di storia letteraria per i licei, infatti, si sceglie precisamente questa strada, allargando a qualche scrittrice il canone scolastico, ma lasciando intatto il quadro interpretativo generale: l’eccezione dunque serve ancora una volta a confermare la regola, quella per la quale le donne non sarebbero portate per la produzione culturale. L’operazione più efficace dal punto di vista culturale ed educativo sarebbe invece un’altra, quella di sollevare il problema dell’“assenza” delle donne, rompendo un silenzio complice, cominciando ad aprire la questione delicata ed interessante di come funzioni il meccanismo canonizzante, analizzando la struttura sociale e culturale che presiede ad una certa produzione culturale, sottolineando l’esclusione delle donne dall’istruzione in determinati tempi e luoghi. (Sapegno, 2014: 10).

Allo stesso modo ragionare sulle mancate presenze nell'odonomastica cittadina permette una più corretta opportunità di recupero e riequilibrio della memoria storica perché apre alla riflessione sulle discriminazioni femminili, pone l'attenzione sulle azioni delle amministrazioni comunali, consente di comprendere i meccanismi di valutazione dei meriti culturali presenti dietro ogni approvazione o negazione di intitolazione. Si può scoprire in questo modo che i meccanismi delle scelte onomastiche e della costruzione del/dei canone/i scolastici e letterari seguono procedimenti simili, tendono a marginalizzare le donne, a farle scomparire o a relegarle in territori e spazi separati. È accaduto che la scrittura femminile sia stata a lungo taciuta oppure distinta e separata dalla produzione culturale maschile, ritenuta grande, eroica e intensa, che sia stata trasformata in una "poesia di rose e cartapesta", come l'ha definita Armanda Guiducci, dall'impianto debole, lacrimoso, affettivo; stessa cosa per le intitolazioni stradali femminili prese molto meno in considerazione dalle amministrazioni locali che, in più di un caso, hanno riunito in un unico gruppo onomastico omogeneo, all'interno di una zona o di un quartiere, le intitolazioni alle donne quasi queste fossero paragonabili ai nomi di fiumi, delle specie animali o botaniche, delle città.

Partendo dal ragionamento sulle numerose assenze delle donne dagli spazi della commemorazione cittadina, la “scuola” di Toponomastica femminile ha avviato già da alcuni anni un rapporto di scambio e confronto con le istituzioni. Con alunne e alunni sono stati realizzati progetti e laboratori didattici per individuare figure e nomi di donne da proporre alle amministrazioni locali per possibili scelte onomastiche rispettose della storia e della memoria femminile. Alcuni lavori possono illustrare meglio questi percorsi.

Nel 2017 è stato pubblicato il libro per l’infanzia *Una strada per Rita* illustrato da Viola Gesmundo e scritto da Maria Grazia Anatra, associata di Toponomastica femminile. La favola narra le vicende di una bambina di nome Rita che, osservando la città in cui vive, si domanda: “Ma perché non c’è nemmeno una targa con un nome di donna, nessuna ha compiuto cose belle da ricordare?” (Anatra, 2017:15). Intraprendente e curiosa, la piccola Rita prepara un cartellone dal titolo *La città che vorrei* sul quale disegna piazze rotonde, vicoli e strade intitolate alle donne di cui ha sentito parlare dalla nonna. Questo materiale viene presentato, insieme ad altri lavori delle compagne e dei compagni di classe, al Sindaco che accoglie sorridendo la proposta affermando: “[...] è proprio la verità. Anch’io conosco tante donne di

valore di oggi e del passato a cui non è stata intitolata alcuna strada. Chissà che non sia venuto il momento di intervenire... anche nella nostra città!” (Anatra, 2017:25). Il racconto vuole individuare un nuovo modo di educare alle differenze e al rispetto dei generi tramite una storia divertente che pone l’attenzione sulle poche intitolazioni femminili in ogni piccolo e grande centro; oltre a favorire una conoscenza consapevole del territorio in cui si vive, il testo si propone come un iter didattico replicabile in ogni realtà scolastica e per ogni settore disciplinare. Il metodo indica percorsi di cittadinanza attiva praticabili fin dall’infanzia e può essere utilizzato per individuare figure femminili di valore anche dell’ambito letterario; già in questo anno scolastico (2017-2018) scuole elementari dei Comuni di Villa Basilica, in provincia di Lucca, e di Imola trasformeranno questo racconto in azione concreta per far emergere e presentare alle amministrazioni municipali le loro “donne da ricordare”.

Il metodo, che potremmo denominare “*Una strada per Rita*”, è alla base di precedenti progetti dell’Associazione Toponomastica femminile che, dal 2013, organizza il concorso didattico nazionale “Sulle vie della parità” e molti altri a livello locale. Rientrano in questa politica di coinvolgimento diretto delle nuove generazioni alcune buone pratiche messe in atto in Campania, in Emilia Romagna, nel

Lazio, in Lombardia, nelle Marche, in Sicilia, in Veneto, che hanno portato le amministrazioni comunali ad accogliere positivamente le proposte di intitolazioni femminili presentate dalle scuole. Ancora scuola e ricerca sono pilastri portanti del progetto WikiDonne/Toponomastica femminile, creato nel 2016 “per favorire la diffusione di pratiche didattiche legate a Wikipedia nelle scuole e per incrementare la redazione di voci biografiche di donne in Wikipedia, superando così un gendergap inevitabilmente presente in una realtà che presenta l’85% dei redattori uomini” (Giaccai, 2017: 232).

Ricordare ciò che è stato dimenticato, rendere visibile quello che è stato reso invisibile, è questo il senso di tutte le azioni di Toponomastica femminile, fuori e dentro la scuola. Sono azioni che si basano sull’idea di “fare rete”, fermamente convinte come siamo che coordinare, far convergere le azioni e stabilire i contatti “spesso al femminile, ha aiutato a condividere, a pensare, a progettare nuove iniziative, ponendo sul piatto competenze diverse, ma che si snodano attorno a un unico filo rosso, quello della riflessione sul genere e sulle forme che può assumere a seconda dei diversi punti di vista dai quali lo si può considerare” (Dragotto, Cavagnoli, 2017: 11). Per questo riteniamo che, tanto per le storie letterarie quanto per le memorie toponomastiche, sia necessario ripartire dalla scuola per costruire le basi di una nuova

memoria democratica e paritaria, inclusiva dei contributi delle donne: “Saperi, innanzitutto, come strumento di partecipazione civica, che recuperano e rileggono il passato per tessere un nuovo presente” (Arena, 2017: 227).

Riferimenti bibliografici

Anatra, Maria Grazia, Gesmundo, Viola (2017), *Una strada per Rita*, Foggia, Casa Editrice Mammeonline Matilda Editrice.

Arena, Pina (2012), Passando per la didattica, in *Leggendaria*, n. 95, pp.45-46.

Arena, Pina, Belotti, Barbara (2015), Toponomastica femminile a scuola, in *Strade maestre. Un cammino di parità*, parte prima, pp. 79-82, Roma, UniversItalia

Arena, Pina (2015), Verso un rinnovamento della didattica di genere, in *Strade maestre. Un cammino di parità*, parte prima, pp. 83-85, Roma, UniversItalia

Arena, Pina (2017), Saperi, memoria e res publica: pensiero e azione nella didattica della differenza, in *Lavoratrici in piazza. Toponomastica femminile. Azioni e politiche di genere*, parte seconda, p. 227, Roma, UniversItalia.

Belotti, Barbara (2016), *Toponomastica femminile, non è impossibile*. Recuperato da www.ingenere.it/.

- Caffarelli, Enzo (2012), Le strade indicate dalle donne, in *Leggendaria*, n. 95, pp.47-50.
- Anna Maria Crispino (a cura di) (2015), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma, Iacobelli editore.
- Codice di autoregolamentazione Polite Pari Opportunità nei libri di testo*, recuperato da www.aie.it/Portals/38/Allegati/CodicePolite.pdf.
- Consultato: data 19 -10-2017.
- Cruciani, Manila (2017), La tecnica del Kamishibai, in *Lavoratrici in piazza. Toponomastica femminile. Azioni e politiche di genere*, parte prima, pp. 31-35, Roma, UniversItalia.
- Davico Bonino, Guido (a cura di) (2015), *Donne allo specchio. I più bei racconti della letteratura italiana al femminile*, Milano, RCS Libri.
- Dragotto, Francesca, Cavagnoli, Stefania (2017), Progetti condivisi tra scuola e università, in *Lavoratrici in piazza. Toponomastica femminile. Azioni e politiche di genere*, parte seconda, pp. 233-235, Roma, UniversItalia.
- Ercolini, Maria Pia (2012), *Damnatio memoriae*, in *Leggendaria*, n. 95, p. 6.
- Ercolini, Maria Pia e Belotti, Barbara (2017), Postfazione in *#Leviedelledonnemarchigiane: non solo toponomastica* (a cura di Alessandrini Calisti Silvia, Casilio Silvia,

- Contigiani Ninfa e Santoni Claudia), p. 227-229, Macerata, EUM edizioni.
- Giaccai, Susanna (2017), Wikipedia a scuola, in *Lavoratrici in piazza. Toponomastica femminile. Azioni e politiche di genere*, parte seconda, pp. 229-232, Roma, UniversItalia.
- Livi, Grazia (1984), *Da una stanza all'altra*, Milano, Garzanti.
- Livi, Grazia (2002), *Narrare è un destino*, Milano, La Tartaruga edizioni
- Messina, Maria (1982), *La casa nel vicolo*. Recuperato da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-m/maria-messina/>. Consultato: data 15-10-2017
- Perrotta Rabisi, Adriana (2012), Essere nominate per esistere, in *Leggendaria*, n. 95, pp.7-8.
- Ribet, Elena (2008), *Ripensare le conoscenze trasmesse a scuola*, in *Noi Donne*, 18-06-2008. Recuperato da <http://www.noidonne.org/articolo.php?ID=01924>. Consultato: data 19 -10-2017.
- Rito, Saveria (2015), Dalle memorie a Wikipedia, in *Strade maestre. Un cammino di parità*, parte prima, pp. 47-49, Roma, UniversItalia
- Sapegno, Maria Serena (2007), Uno sguardo di genere su canone e tradizione, in Ronchetti, Alessia e Sapegno,

- Maria Serena (a cura di), *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, pp. 13-23, Ravenna, Longo editore.
- Sapegno, Maria Serena, (2014), Lo sguardo di genere interroga la letteratura, in *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere* (a cura di Sapegno Maria Serena), pp. 95-103, Roma, Carocci editore.
- Sapegno Maria Serena, (2014), Scuola e educazione al genere, in *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere* (a cura di Sapegno Maria Serena), pp. 7-11, Roma, Carocci editore.
- Taricone, Fiorenza, Meriti e demeriti della celebrità femminile, in *Leggendaria*, n. 95, pp.8-9.
- Verdile Nadia (2009), *Letteratura, sostantivo femminile. Scrittrici del XX secolo "rapite" dalle Storie della letteratura italiana*, Roma, Cosmografica Roma s.r.l.
- Zambon, Patrizia (2005), *Le autrici della letteratura italiana, Bibliografia dell'Otto/Novecento*, in <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/principale.html> Consultato: data 22-10-2017.

Il teatro Elena Guerrini, ovvero la sistematica sovversione di tutti i canoni

Fabio Contu

Universidad de Sevilla

Riassunto: Tra le attrici/autrici eredi di Franca Rame, definiamo affabulatrice chi intende il teatro come seduzione, attrazione emotiva verso il tema politico e civile di cui si vuol parlare. Tra costoro, importantissima è Elena Guerrini. Formatasi con un percorso non canonico (fuori dalle accademie), propone un teatro fortemente alternativo: nei temi, di critica politica e sociale; nelle forme, con spettacoli anche brevissimi recitati per un solo spettatore per volta, cui si chiede di raccontare qualcosa di sé (invertendo il rapporto attore/spettatore); nei luoghi, prevalentemente non teatrali; nell'economia, sostituendo il pagamento del biglietto col baratto. Una sovversione sistematica di ogni canone.

Parole chiave: Elena Guerrini, Teatro civile, Affabulazione, Politica, Anti-canone.

Abstract: Among the actresses/authoresses who are the theatrical heiresses of Franca Rame, we define “storyteller” who considers the theatre as seduction, emotional attraction to the political and civil theme of the play. Among them, Elena Guerrini has a non-canonical background and proposes a highly alternative theatre: in themes, of political and social criticism; in shapes, with even short performances for a single member of the audience at a time, who tells something about himself (inverting the actor/audience relationship); in places, predominantly not theatrical; in the economy, replacing the payment of the ticket with the barter. A systematic subversion of every canon.

Key-words: Elena Guerrini, Civil Theatre, Storytelling, Politics, Anti-canon.

1. Premessa

Quando si considera il panorama del teatro d'attore italiano contemporaneo, normalmente ci si riferisce al Teatro di Narrazione. Questa tendenza della critica teatrale ha indubbiamente una sua ragion d'essere, ma va precisata: non tutto l'attuale teatro d'attore italiano, infatti, è di Narrazione, ma, quand'anche non lo sia, è sempre, almeno, ad esso collegato e in rapporto. Per questo, all'interno di tale ampia categoria drammaturgica, possiamo distinguere almeno tre diverse tendenze attoriali femminili, tutte figlie del magistero teatrale di Franca Rame: quella delle narratrici in senso stretto, che intendono il teatro come testimonianza e memoria civile e politica di alcuni nodi non sciolti della storia italiana recente (non senza riferimenti autobiografici da parte delle autrici); quello delle giullaresse, che legano una violenta *vis* polemica, riferita all'attualità politica e sociale, con una satira dura, esplicita, affilata e tagliente; quella, infine, delle affabulatrici, che intendono il teatro come intima seduzione, come attrazione emotiva verso il tema politico e civile di cui si sente l'urgenza di parlare. Se le più importanti narratrici italiane sono probabilmente Laura Curino e Giuliana Musso e le più ragguardevoli giullaresse sono Marina De Juli, Sabina

Guzzanti e Paola Cortellesi, tra le affabulatrici (fra le quali va menzionata almeno anche Roberta Biagiarelli) una posizione d'onore spetta senza dubbio a Elena Guerrini.

Formatasi con un percorso non canonico (fuori dalle accademie ufficiali), Elena propone un teatro fortemente alternativo rispetto a tutti i canoni tradizionali: nei temi, di esplicita critica politica e sociale; nelle forme, con spettacoli anche brevissimi da recitare per un solo spettatore alla volta, cui si chiede di raccontare qualcosa di sé (invertendo, quindi, anche il rapporto attore/spettatore); nei luoghi, prevalentemente non teatrali e non cittadini; finanche nell'economia, sostituendo il pagamento del biglietto col baratto. Elena Guerrini si pone, dunque, come sovvertitrice sistematica di ogni canone.

2. Un'erede di Franca Rame

Coerentemente con quanto ha sempre affermato Franca Rame, la generazione delle eredi teatrali della grande attrice/autrice scomparsa nel 2013 non intende il teatro come il fine della propria azione, ma come lo strumento che, più d'ogni altro, consente d'instaurare un rapporto col pubblico per conquistarlo al tema che gli si presenta. Ed ecco, dunque, la caratteristica precipua delle affabulatrici: ancora più delle

narratrici, che ambiscono a portare in scena i temi scelti per dare loro visibilità e peso ontologico, o delle giullaresse, che vogliono trascinare il pubblico a imbracciare l'arma della risata irriverente e sacrilega, le affabulatrici concentrano il loro agire teatrale nella creazione di una relazione molto empatica col pubblico, per indurlo a *sentire*, insieme a loro, l'urgenza di occuparsi dei temi che propongono.

Quella delle affabulatrici è una pratica teatrale politica - come anche quella delle narratrici e quella delle giullaresse - e, infatti, l'attrice/autrice di cui parleremo è associata (non senza ragione) anche al cosiddetto "Teatro Civile". Ma, mentre le narratrici e le giullaresse -seppur con strumenti e strategie differenti- sono, in prima istanza, intenzionate ad agire su un piano razionale (anche se poi non restano imprigionate in esso), le affabulatrici, invece, agiscono fin da subito sul livello emotivo, lavorando su un piano di consapevolezza che travalica, a volte, le stesse parole, ma è fatto di gesti, di silenzi e -in certi casi- anche d'ambienti. La differenza, dunque, riguarda il *modo* scelto per narrare. Ma di che cosa parliamo, quando parliamo d'affabulazione? Partiamo da una definizione da vocabolario:

Affabulazione s. f. [dal fr. *affabulation*, der. di *fable* «favola», sul modello del lat. tardo *affabulatio -onis* «morale di una favola»], letter. – Organizzazione di un soggetto in favola, cioè in un intreccio adatto alla

rappresentazione scenica. Per estens., l'azione drammatica stessa, l'intreccio di un'azione scenica, e, fig., successione di episodi di un sogno o di un'immaginazione fantastica. Con sign. più generico, invenzione favolosa, costruzione della fantasia più o meno inverosimile: *tanta suggestione hanno dunque su di te le a. d'un grafomane?* (I. Calvino). (Treccani, Vocabolario online)

Il sostantivo -come si vede- attiene specificamente all'ambito teatrale: chi affabula organizza “un soggetto in favola, cioè in un intreccio adatto alla rappresentazione scenica”, tanto che, estensivamente, l'affabulazione indica proprio “l'azione drammatica stessa”. Due elementi, però, definiscono, in particolare, l'affabulazione: il primo è il suo riferirsi all’“intreccio di un'azione scenica” e alla “successione di episodi”; il secondo è il suo coincidere anche con l’“invenzione favolosa”.

Il primo elemento rivela la concentrazione sulla costruzione della struttura del narrare, perché essa deve catturare l'attenzione del pubblico: l'atto di sedurre passa attraverso l'attrarre a sé e il tenere con sé. Il secondo elemento svela l'importanza dell'invenzione, del livello di *fiction*, di superamento della realtà. Non a caso, si definisce affabulatore, fuori del contesto teatrale, un individuo che esponga il proprio pensiero in modo avvincente e ingegnoso o che narri avvenimenti avvincenti, indipendentemente da quanto siano credibili o reali.

Rispetto a quella di “narratore”, sembra che quella dell’“affabulatore” sia una figura meno concentrata sul *che cosa* rivelare e più sul *come* rivelarlo. E, rispetto al “giullare”, l’“affabulatore” non si concentra sulla liberazione della forza eversiva della risata (anche se ne fa pure uso), ma sul dialogo intimo col pubblico.

Nel caso delle affabulatrici eredi di Franca Rame-
affabulatrice, l’attenzione al *come* -cui si dedica una cura quasi maniacale- è comunque tutta funzionale al *che cosa*. Ciò che cambia è il percorso che lega il messaggio al pubblico: per le narratrici e le giullaresse, il messaggio viene diretto al pubblico; per le affabulatrici è il pubblico a venire diretto verso il messaggio. Le narratrici e le giullaresse si protendono verso il pubblico; le affabulatrici attirano il pubblico: per questo, nella pratica attorica delle narratrici e delle giullaresse sono centrali i concetti di testimonianza e di chiarezza; in quella delle affabulatrici sono fondamentali i concetti di relazione e di empatia.

Le affabulatrici cercano di provocare una reazione del cuore, prima ancora che della testa (questa verrà dopo, quando l’evento teatrale avrà avuto il tempo di sedimentare nella coscienza), ma non della pancia, cioè puramente istintuale (questa provocherebbe un’emozione passeggera, che non lascia tracce profonde).

La Franca-affabulatrice emerge, in particolare, in *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, spettacolo in cui il teatro diventa quasi un'estensione del camerino della Rame, in cui lei chiacchiera con le donne che la cercano, e il palco si fa luogo intimo, in cui raccontare di sé proprio per condividere un'esperienza che si rivela comune e collettiva.

Per questo, tra le migliori eredi della Franca-affabulatrice vi è certamente Elena Guerrini, capace di lavorare sulla relazione col pubblico a un punto tale da concepire spettacoli -come abbiamo anticipato- anche per uno spettatore solo alla volta.

3. Elena Guerrini

L'attrice, autrice, scrittrice e direttrice artistica toscana Elena Guerrini non si forma teatralmente negli ambienti istituzionali, non frequenta accademie di teatro e non si preoccupa di avere una dizione da italiano *standard*: anzi, in scena sfodera uno spiccatissimo accento toscano. Nonostante questo, la propria formazione attorica è solida e si snoda attraverso la partecipazione a numerosi laboratori e *stage* di grandi maestri del teatro: Leo De Berardinis, Marco Baliani, Thierry Salmon, Danio Manfredini, Marco Paolini, Judith Malina, Gregory Glady, Yoshi Oida, Luca Ronconi, Gabriella

Bartolomei, Wim Vandekeybus, Pippo Delbono. E, naturalmente, Dario Fo e Franca Rame. Con Dario e Franca, dunque, condivide, prima di tutto, la formazione attoriale *a bottega*.

Esordisce nel 1994, lavorando con Teatro Valdoca, con cui collaborerà anche l'anno successivo. Poi, per dieci anni (dal 1996 al 2006), collabora stabilmente -sia nelle produzioni teatrali, sia in quelle cinematografiche- con Pippo Delbono. Al contempo, però, inizia anche un percorso autonomo di ricerca teatrale e di scrittura (teatrale e non) e produce spettacoli, di cui cura la drammaturgia, l'allestimento scenografico e la regia. Dal 2007, lasciata la compagnia di Delbono, torna a vivere nella Maremma toscana -nella casa che era di suo nonno Pompilio Guerrini, a Manciano (in provincia di Grosseto)- e inizia a ricercare le proprie radici. Da allora scrive (da sola) e produce monologhi di teatro civile che narra come una cantastorie del terzo millennio sia in Italia sia all'estero.

Orti insorti. In giardino con Pasolini, Calvino e il mi' nonno contadino (2008) riprende l'intuizione di Fo e della Rame (che, per Franca, era una costante della propria pratica d'attrice) di portare il teatro fuori dai circuiti istituzionali. Non si tratta di intendere l'uscita del teatro dai teatri come una scelta innovativa (per quanto anti-canonica), ma, al

contrario, di viverla come un ritorno alle origini dell'arte teatrale. Elena si pone come "cantastorie", quindi si riallaccia all'antica figura dell'aedo e, per questo, a un teatro che nasce e si sviluppa nei luoghi in cui si svolge la vita quotidiana. Un'esperienza, quindi, molto simile a quella che Franca Rame ha sempre vissuto, fin dal proprio esordio (a otto giorni di vita) nella compagnia di famiglia.

I luoghi scelti per le rappresentazioni non sono solo non teatrali, ma anche non cittadini. La Guerrini, infatti, propone il proprio spettacolo nei poderi, nelle tenute agricole, in mezzo a campi di grano, nelle aie e negli orti, nell'intento "di recuperare il legame originario con la terra e di pronunciare a gran voce l'urgenza di difendere l'ambiente in cui viviamo." (Bernazza, 2010: 71)

Questo suo teatro "ecologico" rappresenta uno dei più riusciti tentativi di riavvicinamento all'arte teatrale del pubblico che, normalmente, più se ne tiene distante -quello delle periferie, dei paesi e delle campagne-, perché costruito su una piena consapevolezza dei motivi che tengono il pubblico lontano dai teatri. L'allora Assessora alla Cultura della Provincia di Grosseto, Cinzia Tacconi, dichiarò, nel 2008, che *Orti insorti* rappresentava "un modo per avvicinare al teatro anche le persone meno interessate a questa forma di cultura e di espressione. La gente non va a teatro? Il teatro va

allora a casa loro.” (Autore non indicato, 12 settembre 2008)

In questo modo, però, la Tacconi inquadrava solo un aspetto del problema, non tutto il problema per intero. Dario Fo e Franca Rame, infatti, non si erano limitati -ai tempi dell’uscita dai circuiti ufficiali- a portare il teatro nelle piazze, negli spazi occupati e nelle fabbriche, ma avevano attuato una precisa politica di abbattimento dei prezzi dei biglietti, senza la quale il pubblico non sarebbe andato *in ogni caso* a vedere uno spettacolo teatrale. La stessa intuizione -sebbene realizzata con un espediente diverso- viene ripresa dalla Guerrini. Elena, infatti, scardina la consuetudine del pagamento in denaro del biglietto, passando direttamente al baratto e infrangendo, così, il canone economico della dipendenza del teatro (e della vita) dalla moneta.

Al pubblico, infatti, si chiede di pagare l’ingresso “in natura”: forme di formaggio, fiaschi d’olio, bottiglie di vino, barattoli di miele... Lo spettacolo, così, si rivela interamente ecosostenibile e prodotto col baratto. La scelta, peraltro, investe l’attrice-autrice anche in qualità di direttrice artistica (al Festival teatrale da lei creato “M.A.V. Maremma a veglia a teatro col baratto” si paga l’ingresso con la stessa formula) e, addirittura, nella vita. Riferisce la Guerrini:

Non credevo che in una città come Milano si potesse attuare il baratto. Da un anno e mezzo nei poderi della Maremma, dove ogni domenica replico *Orti insorti* per i contadini, mi faccio pagare in natura con i prodotti della terra e da oltre un anno non faccio più la spesa al supermercato, ma in una ricca città del Nord come Milano non avrei mai immaginato di potermi pagare addirittura il taxi con il baratto. Parlo con il taxista del mio lavoro e del festival che ho ideato e lui si è incuriosito, accettando di buon grado questo scambio. Una corsa l'ho pagata con due bottiglie di vino e una più lunga con tre. E allora ho pensato a mi' nonno Pompilio, classe 1904, al quale ho dedicato *Orti insorti*, che pagava il carrettiere in Maremma con il vino, con il formaggio e con la biada per i cavalli. (Bernazza, 2010: 72)

Il senso della scelta non è *naïf*, ma chiaramente politico: esso rappresenta una proposta di ricostruzione della struttura anche economica della società, fin dalle sue fondamenta. Certamente, sebbene la scelta in sé non sia un'eredità del pensiero di Franca Rame, l'idea di fare del teatro il luogo in cui proporre non solo contenuti, ma anche *pratiche* politiche alternative è tutta figlia dell'attivismo politico-teatrale di Franca. Ma Elena amplia il raggio delle implicazioni di questa scelta, perché demolisce il canone della centralità della moneta nell'economia, proponendo un modello economico non capitalistico, cioè non incentrato sul profitto e l'accumulazione ma sulla messa in relazione delle persone e dei bisogni. Oltrepassando, poi, la visione esclusivamente fisiologico-materiale -oggi canonica- dei bisogni umani, la Guerrini, per mezzo del teatro, pone tra i bisogni primari la cura dell'interiorità, perché la pratica teatrale permette

empatia, rispecchiamento e incontro: nel farsi pagare in cibo, l'attrice/autrice toscana pone l'arte in parallelo con esso, dando ai due elementi pari valore. In questo modo, gli stessi canoni della teoria del valore sono stravolti, perché a determinare il valore di un oggetto non sono più considerazioni legate all'uso, allo scambio e al mercato, ma la relazione tra gli individui, i quali lo pattuiscono di comune accordo.

Va precisato, poi, che tale enfasi posta sulla relazione tra gli individui e sul potere che essa ha di generare modelli economici e sociali nuovi è anche molto femminile (nonché femminista). La filosofa francese -esponente del Femminismo della Differenza- Luce Irigaray, infatti, elabora una teoria della costruzione del soggetto-donna fondata sul principio della relazione con l'altra (da quella con la madre a quella con le altre donne, fino all'umanità). Al contrario della filosofia maschile, che intende il soggetto come monade individuale ed espelle l'irrazionale e il femminile (perché li fa coincidere), per la Irigaray la donna possiede una naturale predisposizione a una visione complessa del soggetto, inteso come risultante delle sue molteplici relazioni con gli altri e con l'esterno. La donna, per la Irigaray, è un soggetto plurale: ragiona e si comporta guardando la realtà con uno sguardo che tiene conto di una molteplicità di visioni che convergono.

Scrivono Luce: “Il corpo femminile ha la prerogativa di tollerare in sé la crescita dell’altro, senza che nessuno dei due organismi viventi si ammali, venga rigettato o muoia.” (Irigaray, 1992: 41) Il fatto che la stessa maternità sia una forma di relazione conferisce alle donne -più ancora che agli uomini- il potere di concepire nello stesso senso anche la società, l’economia, la politica e l’arte, perché tutto diventa potenzialmente maternità e generazione. Infatti, esser madre non ha a che vedere solo con il generare bambini: è molto di più. Spiega ancora la Irigaray:

È necessario anche che noi scopriamo ed affermiamo che siamo sempre madri dal momento che siamo donne.

Mettiamo al mondo qualcosa di diverso dai figli, generiamo qualcosa che non è il bambino: amore, desiderio, linguaggio, arte, società, politica, religione, ecc.

Ma questa creazione da secoli ci è stata vietata e bisogna che noi ci riappropriamo di questa dimensione materna che ci appartiene in quanto donne. La questione se avere o non avere figli dovrebbe sempre porsi sullo sfondo di un’altra generazione, di una creazione d’immagini e di simboli, per non diventare traumatica o patologica. (Irigaray, 1989: 29)

In questo senso, la concezione del teatro di Elena Guerrini è fortemente “materna”, perché intende il teatro non solo come propria generazione intellettuale, ma soprattutto perché attribuisce a esso il potere di generare, a propria volta, modelli politici, sociali ed economici nuovi, fondati sul principio della relazione.

Inoltre, su un piano strettamente drammaturgico, la Guerrini è una straordinaria affabulatrice anche perché, con la propria pratica scenica, testimonia la funzione primordiale del teatro:

Il suo essere momento privilegiato d'incontro, sostanziato dalla tradizione dell'antica usanza maremmana della "veglia", durante la quale è la narrazione davanti al fuoco, nelle stalle e nelle aie, a convogliare gruppi di contadini prima e dopo il lavoro. Andare a casa della gente, abitarne cucine, cantine e cortili vuol dire quindi restituire al teatro la sua essenza di evento popolare, aperto al confronto con l'altro. (Bernazza, 2010: 73)

La seduzione -elemento centrale dell'arte affabulatoria- è tutta affidata alla relazione che s'instaura col pubblico. La Guerrini si pone, dunque, come suadente incantatrice degli spettatori e, in questa relazione, il cibo non è solo un elemento drammaturgico, ma il mezzo economico che rende realizzabile l'evento teatrale e, coerentemente con questo, è anche tema e metafora di una riflessione sul mondo contadino (e sui canoni dell'economia monetaria).

Il tema di fondo, infatti, di *Orti insorti* è la sottovalutazione (che ne ha decretato la fine) della cultura contadina, la sua riduzione a forma d'analfabetismo, che l'ha dipinta come "subcultura", priva di una capacità di lettura e d'interpretazione del mondo. Eppure, quella cultura una propria visione del mondo e dei rapporti sociali la esprimeva,

come avevano ben compreso Pasolini, don Milani e gli stessi Dario Fo e Franca Rame (con i loro interventi in recupero della cultura popolare). La *pièce*, allora, si connota anche come sferzante atto d'accusa contro l'economia capitalistica e la legge del profitto.

Lo spettacolo, infatti, è dirompente. Elena rievoca la vita agra dei mezzadri, urla, canta, incanta, seduce. Certo, il pubblico ride a crepappelle, ma quello che gli si mostra è un umorismo arcaico, quasi boccaccesco, che non risparmia staffilate raggelanti sul declino del presente: la volgarità dei *suv*, il danno delle monoculture, i semi transgenici, la vita ridotta a merce. Affiorano i nomi di personaggi lontani dai sermoni televisivi: le battaglie di Vandana Shiva, l'orto sinergico di Fukuoka Masanobu, l'esperienza di Libereso Guglielmi -il giardiniere di Italo Calvino-, pedina fondamentale nella genesi dello spettacolo.

La capacità seduttiva della Guerrini -dicevamo- è tutta incentrata sulla relazione col pubblico: il teatro, per l'attrice-attrice toscana, è luogo di condivisione, che assume ora i contorni del rito collettivo, ora la dimensione dell'incontro personale. È ciò che avviene ancor di più in *La cucina erotica* (2002).

L'azione si svolge in uno spazio piccolo, intimo, dall'atmosfera *bohémienne*, che riproduce un *boudoir* d'altri

tempi. Qui siamo al massimo della relazione possibile: il rapporto uno a uno. Lo spettacolo, infatti, dura dieci (al massimo quindici) minuti ed è realizzato per un solo spettatore alla volta. La relazione è costruita, lungo tutta la breve messinscena, attraverso l'atto di mangiare insieme. Ancóra una volta, dunque, un'attenzione specifica viene rivolta al cibo, ma in un modo diverso: qui esso è linguaggio, elemento stesso della comunicazione, seppur privo di parole.

Ma non consiste solo in questo la peculiarità dello spettacolo. Allo spettatore si chiede di raccontare una storia d'amore di fronte a un assaggio preparato sul momento da Elena (nel ruolo di Madame Hélène). La *pièce*, dunque si caratterizza, prima di tutto, come convivio teatrale-gastronomico, basato sulla formula del rapporto uno a uno. Già sotto questo aspetto, la Guerrini attua una profonda sovversione dei canoni, sia teatrale sia economico. Infatti, sul piano teatrale, il lavoro di Elena trasforma la scena da luogo dell'esibizione dell'attore a luogo condiviso tra attore e pubblico, in cui ogni tentazione istrionica è annullata dal fatto di non avere di fronte una -più o meno grande- folla, bensì uno spettatore solo: il rapporto numerico è parificato, il che scompagina immediatamente la differenza di *status* tra i due. Inoltre, la legge economica del teatro impone che gli spettatori, essendo paganti, debbano essere nel maggior

numero possibile; qui, invece, riducendo volutamente a uno il numero degli spettatori, si sovverte il canone economico del profitto e la stessa concezione dell'arte come puro strumento di profitto. Inevitabilmente, infatti, Elena non avrà più di otto (o, al massimo, dodici) spettatori in due ore, il che obbliga a svincolare il teatro dal profitto.

Ma il rapporto uno a uno, ne *La cucina erotica*, è pensato in modo da sovvertire anche un altro canone: quello del rapporto attore/spettatore, che viene letteralmente capovolto.

Madame Hélène, infatti, serve frittelle di salvia afrodisiaca, sformati di cavolfiore (che scaccia le lacrime e la tristezza), zuppe contro la gelosia, morsetti d'amore, elisir della giovinezza, ma prepara tutti questi stuzzichini *all'improvvisa*, lì per lì, a seconda dell'aneddoto narrato dallo spettatore. È lui, quindi (e non l'attrice-autrice della messinscena), a parlare, a narrare (o almeno a farlo principalmente): in una parola, è lui che recita, e anch'egli - ovviamente - lo fa *all'improvvisa*. Al termine della narrazione, Madame Hélène dona al proprio ospite brevi parole da portare con sé, affidandosi a testi di Ovidio, Catullo, Seneca, Casanova, Artusi, Brillant Savarin, Isabelle Allende, Karen Blixen, Juan Rodolfo Wilcock e altri. Così, infatti, la Guerrini presenta lo spettacolo:

È un esperimento di microdrammaturgia e teatro della persona, ogni incontro dura dai cinque ai dieci minuti, e anche l'ospite diventa attore di questo intimo *rendez-vous* di cibo e parole: lo spettatore racconta una sua storia d'amore tra un bicchiere di vino e una delizia da assaggiare e Madame Hélène gli rivela una ricetta afrodisiaca e parole d'amore d'autore, con l'accompagnamento di canzoni d'amore francesi. *La cucina erotica* è uno spettacolo di microdrammaturgia, che definisco sensoriale dove il gusto, i sapori e l'atto del nutrirsi diventano protagonisti e fanno riscoprire la parola detta e ascoltata davanti a un piatto e a un bicchiere di vino. [...] L'attrice, balla, parla e brinda con lo spettatore, offrendogli delizie e dialogando sull'amore. Ad ogni ospite che racconta la sua storia verrà regalata una ricetta da portare a casa, per ognuno diversa: dalle frittelle di salvia afrodisiache, alla zuppa contro la gelosia, dai morsetti d'amore, all'elisir della giovinezza, al cavolfiore nella nebbia, come ricordo di uno straordinario incontro, ma anche come strumento creativo per ridare slancio alle proprie passioni.

Cibo e sentimenti, irresistibili seduzioni per lo spirito e per la carne, un monumento ai sensi che ribadisce il forte legame tra piacere cucina e cultura. (Guerrini, *La cucina erotica*, online resource)

L'esperimento teatrale è anche sottilmente politico. La sovversione (tramite il capovolgimento) della relazione tra pubblico e attore, infatti, conduce a ripensare l'arbitrarietà della gerarchia dei rapporti sociali e, in questo modo, s'insinua nel pubblico il piacere di farli saltare. È il concetto stesso di gerarchia che Elena mette in crisi, e tale concetto è insito in tutte le relazioni di potere, a partire da quelle patriarcali, fino a quelle di classe o di etnia. Non solo: lavorando su un tema dalla forte carica emotiva, lo spettatore è condotto a mettere a nudo il proprio cuore, esponendosi, in

tal modo, al rischio di avere reazioni imprevedibili. Ma la situazione -seppur molto delicata- non diviene mai uno psicodramma, né un'invasione nel privato di quello che, in fondo, per Elena è pur sempre uno sconosciuto. La Guerrini, infatti, concependo la *pièce* per uno spettatore per volta e curando maniacalmente l'aspetto del luogo, il cibo e le parole, crea un'atmosfera protetta, nella quale lo spettatore può sentirsi libero e sperimentare, quindi, un modo nuovo di stare al mondo.

L'approccio di Elena è del tutto femminile (e -come dicevamo- anche femminista): il diverso modo di vivere sperimentato dallo spettatore è l'esistenza in un mondo ripensato al femminile -cioè sulla relazione (si pensi ancora alla riflessione filosofica di Luce Irigaray)- nel quale si possono far cadere -e, forse, evitare in futuro di erigere- le barriere difensive (in contrasto col mondo attuale che esalta, invece, la forza e l'affermazione della singolarità e considera vincente chi ha la corazza emotiva più dura) e si possono invertire i rapporti sociali, considerarli flessibili, mobili, non gerarchici (contro un mondo che, fin dalle origini del patriarcato, fonda i rapporti sociali sul potere e sulla produzione).

Anche qui, il magistero della Rame è forte: esaltazione della relazione e rifiuto della forza e del potere sono capisaldi

della concezione politica e teatrale di Franca. E non dobbiamo dimenticare che Elena ha avuto proprio Franca tra i suoi Maestri d'arte e di politica.

Infine, *Bella tutta! I miei grassi giorni felici* (2010, da cui, nel 2012, l'autrice ha tratto un romanzo) porta il tema del diverso modo di stare al mondo sul terreno del sé. Se, ne *La cucina erotica*, è lo spettatore a essere guidato in questa direzione, in *Bella tutta!*, invece, è Elena a mettersi in gioco in prima persona, facendo del proprio corpo il punto di partenza per una serratissima critica allo stereotipo, ormai globalizzato, della bellezza intesa come magrezza. Si tratta di quella più schiettamente femminista tra le opere della Guerrini.

Quello dell'ossessione per il corpo perfetto è un tema caro alle femministe, che ritroviamo, in parte, in *Grasso è bello!* di Franca Rame e anche nel finale funesto di *Alice nel paese senza meraviglie*, sempre della Rame. Ma è il tema assolutamente centrale de *Il corpo giusto (The Good Body)* di Eve Ensler, del 2004. Sotto accusa è la follia dei *media*, l'avidità delle industrie del dimagrimento, il *business* della chirurgia estetica; in scena vediamo la ribellione di una donna che s'oppone a un'industria che la modella in base ai gusti maschili e che la vuole una sorta di Barbie sorridente e sempre disponibile. Aggiunge Elena, intervistata a Genova:

“È un inno alla nostra singolarità, un invito ad amare le nostre imperfezioni, una preghiera dell’anima perché ciascuno di noi impari ad accettarsi senza mascherarsi, modificarsi, aggiustarsi.” (Grassi, 13 maggio 2009)

Così l’attrice-autrice presenta lo spettacolo:

Elena Guerrini mette in scena, con una formula auto-ironica e spiazzante, un monologo contro gli stereotipi femminili, i condizionamenti imposti dalla società dell’immagine, il CUBO (Canone Unico di Bellezza Omologata), la dipendenza femminile dal mito della magrezza e dalla conseguente ossessione per le diete. La protagonista-*alter ego* Winnie Plitz parla, urla e canta sprofondata in un’enorme poltrona-trono rosa, sulla falsariga della Winnie beckettiana di *Giorni felici*, circondata da un mare di riviste femminili e oggetti feticcio che estrae da una grande borsa.

In un set che fa il verso alla tv trash Elena Guerrini alterna la battuta all’invettiva, dalla «Rosalina che piace grassottina» di Fabio Concato ai secchi (e crudeli) dati statistici sul *business* della bellezza, dalla chirurgia plastica alle diete-capestro.

E dalla risata si passa al coinvolgimento emotivo, toccando i tasti segreti di ogni donna e sfatando finalmente il mito che magrezza sia sempre uguale a bellezza. Lei la sua battaglia personale contro le diete l’ha vinta, nello spettacolo ne elenca 68 diverse, tutte provate e tutte fallite. L’ha vinta con la forza dell’autostima e, divertendo e facendo riflettere, invita tutte le donne a sentirsi *Belle Tutte!* e a mostrare con orgoglio il proprio corpo anche se non corrisponde ai modelli imposti dai *media*. (Guerrini, *Bella tutta!*, online resource)

Viene alla mente proprio Eve Ensler, che ne *Il corpo giusto* dice alle donne: “Dite ai creatori di immagini e ai venditori di riviste e ai chirurghi plastici che non avete paura. Che quello che più temete è la morte dell’immaginazione, dell’originalità, della metafora, della passione. Poi abbiate il

coraggio di AMARE IL VOSTRO CORPO. SMETTETE DI AGGIUSTARLO¹

Non è mai stato rotto.” (Enslar, 2005: 14)

All’origine sia della riflessione della Enslar, sia di quella della Guerrini (come già all’origine della riflessione della Rame) c’è una semplice domanda: a chi appartiene, di fatto, oggi il corpo delle donne? Loredana Lipperini nota:

il corpo non appartiene più alle donne, ma a chi decide a quale modello debbano uniformarsi. A chi stabilisce quanto deve pesare. A chi manda a sfilare modelle vagamente più in carne del solito, ma rende assai poco allettanti gli abiti che superano la taglia 46. Ai registi e agli autori televisivi. A coloro che scoprono l’ombelico delle bambole. A chi disegna bronci seducenti alle *under ten* della pubblicità. (Lipperini, 14 ottobre 2005)

Mossa dalla consapevolezza di questa sorta di furto del corpo, dunque, Elena Guerrini scrive la propria *pièce*: un monologo -divertente, ma, al contempo, feroce e commovente- sulla schiavitù nei confronti del modello di bellezza dominante e omologante, al quale si contrappone quello imperfetto, ma gioioso e liberatorio, incarnato da Winnie. Al di là dei registri, tuttavia, il contenuto della *pièce* è giustamente carico d’invettiva. Quello femminile, oggi, è un corpo “idealizzato, violato, palestrato, bisturizzato, liberato, prostituito, [...] frainteso [...], uno dei feticci che meglio

^{1 1} In stampatello maiuscolo nell’originale.

spiega la contemporaneità, le metamorfosi di una società dello spettacolo che ha trasformato la corporeità in una specie di ossessione.” (Grassi, 5 maggio 2009)

A conferma di questa lettura, illuminante è la visione del documentario di Lorella Zanardo *Il corpo delle donne* (2009). Spiega l'autrice, nella *Presentazione* al video:

Siamo partiti da un'urgenza. La constatazione che le donne, le donne vere, stiano scomparendo dalla tv e che siano state sostituite da una rappresentazione grottesca, volgare e umiliante. La perdita ci è parsa enorme: la cancellazione dell'identità delle donne sta avvenendo sotto lo sguardo di tutti ma senza che vi sia un'adeguata reazione, nemmeno da parte delle donne medesime. Da qui si è fatta strada l'idea di selezionare le immagini televisive che avessero in comune l'utilizzo manipolatorio del corpo delle donne per raccontare quanto sta avvenendo non solo a chi non guarda mai la tv ma specialmente a chi la guarda ma “non vede”. L'obiettivo è interrogarci e interrogare sulle ragioni di questa cancellazione, un vero “*pogrom*” di cui siamo tutti spettatori silenziosi. Il lavoro ha poi dato particolare risalto alla cancellazione dei volti adulti in tv, al ricorso alla chirurgia estetica per cancellare qualsiasi segno di passaggio del tempo e alle conseguenze sociali di questa rimozione. (Zanardo, online resource)

Sul piano scenico, Elena concepisce un impianto spaziale estremamente mobile e malleabile. La distanza tra pubblico e attrice è ora annullata (laddove il pubblico viene sistemato -almeno in parte- nell'area a ridosso di quella destinata a lei), ora ribaltata (nei teatri convenzionali, il pubblico viene fatto sedere sul palcoscenico e lei sta sulle poltroncine della platea), riprendendo -stavolta anche

spazialmente- l'intuizione de *La cucina erotica*. Ancóra una volta, una sovversione del canone, dunque: stavolta quello della collocazione spaziale di pubblico e attori in teatro. E la sovversione del canone è tanto più enfatizzata, quanto più si considera che essa viene attuata proprio nelle rappresentazioni allestite nei teatri ufficiali. Ma la scelta ha un preciso valore non solo drammaturgico, ma -ancóra una volta- politico: star vicini, da un lato, significa solidarizzare con quella parte dell'umanità che è stata defraudata del proprio corpo e, con esso, della propria integrità interiore; dall'altro, dà la possibilità alla Guerrini di guardare in faccia uno per uno i suoi spettatori, per indirizzare al meglio i propri ammonimenti.

La protagonista assume i connotati di una figura felliniana, caricaturale nella sua opulenza grottesca, accentuata dal trucco e dai costumi, ma, a prescindere dal registro adoperato di momento in momento, il sostrato del lavoro è decisamente tragico e non viene attenuato neanche nel finale: anzi, il senso tragico viene trasmesso il più possibile al pubblico -anche attraverso l'invito a dar vita a una grande mobilitazione-, perché esca dal luogo della rappresentazione portandosi un'inquietudine che si vorrebbe aprisse la strada alla critica e alla presa di posizione.

Bella tutta! è quello più apertamente politico dei lavori di Elena Guerrini e tocca un tema che è stato affrontato non solo da Franca Rame. Quello che, tuttavia, Elena eredita decisamente da Franca (e condivide con Eve Ensler, per esempio) è l'idea di un teatro come forma di militanza politica, come luogo di pratiche alternative, invito al risveglio della coscienza, all'indignazione e alla mobilitazione. Di questi tempi, non è poco.

Riferimenti bibliografici e videografici

Armunia Teatro (2008), “Orti Insorti - Elena Guerrini”, trailer dello spettacolo, su «YouTube», <https://www.youtube.com/watch?v=offSfuysYks>, link consultato il 10 agosto 2017.

[Autore non indicato] (2008), “A Marciano il teatro è di casa”, *Il Tirreno*, 12 settembre.

Bastogi, Andrea (2011), “Bellatutta! i miei grassi giorni felici”, trailer dello spettacolo, su «Vimeo», <https://vimeo.com/17358136>, link consultato il 10 agosto 2017.

Bernazza, Letizia (2010), *Frontiere di teatro civile*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo.

Ensler, Eve (2005), *Il corpo giusto*, traduzione di Monica Fiorini, Milano, Marco Tropea Editore.

Grassi, Raffaella (2009), “Il Festival «Mutazioni». Cargo, va in scena il corpo femminile”, *Il Secolo XIX*, 5 maggio.

Grassi, Raffaella (2009), “Il rifiuto di essere donne «Barbie», *Il Secolo XIX*, 13 maggio.

Guerrini, Elena (2012), *Bella tutta! I miei grassi giorni felici*, romanzo, Milano, Garzanti.

Guerrini, Elena, “*Bella tutta!*”, scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/bellatutta.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

Guerrini, Elena, “*La cucina erotica*”, scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/lacucina.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

Guerrini, Elena, “*Ori insorti*”, scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/ortiinsorti.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

Irigaray, Luce (1989), “Il corpo a corpo con la madre” [conferenza tenuta a Montreal, il 31 maggio 1980], in: *Sessi e genealogie*, trad. di Luisa Muraro, Milano, La Tartaruga.

Irigaray, Luce (1992), *Io tu noi. Per una cultura della differenza*, Torino, Bollati Boringhieri.

Lipperini, Loredana (2005), “Il corpo di noi donne”, *la Repubblica*, 14 ottobre.

Treccani, Vocabolario online, voce: “Affabulazione”, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/affabulazione>, consultata il 1° agosto 2017.

Zanardo, Lorella (2009), *Il corpo delle donne*, documentario (Italia, colore, 25 minuti), in: <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

Zanardo, Lorella (2009), Presentazione de *Il corpo delle donne*, alla pagina web: <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>, consultata il 9 agosto 2017.

**Fortunata Sulgher Fantastici fra accademia, salotto
e corrispondenza:
la «materia de' trattenimenti» e il canone**

Tatiana Crivelli

Università di Zurigo (Svizzera)

Riassunto: Leggere il canone nell'ambito dell'attuale riflessione sugli effetti dell'egemonia culturale significa anche, in un moto (de)costruttivo, costringere la critica a continui aggiornamenti della propria selezione, a fruttuose riflessioni in merito alle gerarchie valoriali. Tramite l'esempio di una celebre poetessa e improvvisatrice del primo Ottocento, oggi dimenticata, il contributo intende riflettere su un *luogo* di produzione poetica solo apparentemente marginale come il salotto letterario italiano, su un *genere* estremamente popolare ma tuttora estraneo al canone come quello della poesia all'improvviso e, infine, tramite l'analisi di scritture private, sulle *dinamiche* relazionali che regolano l'accesso a una rete sociale e di saperi.

Parole chiave: Fortunata Sulgher Fantastici, poesia estemporanea, salotti, Arcadia, scritture private

Abstract: Investigating the canon within a contemporary research framework that questions the influence power of cultural hegemony means – in a (de)constructive mode – constraining literary critics to constantly adjust their textual selection and to rethink their hierarchical values. Discussing the case of a nowadays forgotten poetess and improvisator in 19th century the essay examines the intersection of three main features: an apparently marginal *place* of poetical production, i.e. the Italian literary “salon”, a non-canonical but very popular literary *genre*, i.e. the extemporary poetry, and the *interpersonal dynamics*, testified through private letters, which regulate the inclusion in a social and cultural network.

Keywords: Fortunata Sulgher Fantastici. extemporary poetry, Italian salons, Arcadia, egowritings.

1. Nuovi elementi per un profilo del salotto italiano fra Sette e Ottocento

Recenti e fondamentali studi di area francese (cfr. in particolare Fumaroli, 2001; Craveri, 2001, e, in precedenza, Von Der Heyden-Rynsch, 1993) hanno delineato una concezione del salotto letterario settecentesco tutta improntata alla novità illuminista, mostrando in particolare come l'idea del *salon* – a posteriori tanto denigrata da divenire sinonimo di cultura superficiale e vuota («un concentré à périr d'ennui et de vanité» scrive Jacqueline Hellegouarc'h, 2000: vii) – nasca in realtà da un'esigenza di raffinata civile conversazione. Il salotto letterario, che in Francia tocca l'apice della sua importanza nell'età dei Lumi, diventa dunque, nella rilettura dei suoi interpreti moderni, un fenomeno tipicamente parigino, cittadino e tendenzialmente laico, sebbene connesso ad una “société polie”, di origine umanista e cattolica (per il concetto di “sociabilité”, fondamentale in relazione alla conversazione salottiera, cfr. Agulhon, 1977). Eppure, osservato da angolazioni geografiche e culturali diverse, lo stesso fenomeno può colorirsi di altre sfumature. In Italia, ad esempio, il salotto, pur dimostrandosi un'importantissima istanza di promozione

culturale tra XVIII e XIX secolo¹, emerge tuttavia con caratteri peculiari, non di rado divergenti rispetto a quelli descritti per l'omologo francese. Nell'analizzare il fenomeno è infatti necessario tenere conto, come bene ha scritto Benedetta Cramerì, della «diversità dei tratti costitutivi che contraddistinguono la sociabilità» delle due nazioni, dato che mentre «l'Italia è divisa in tanti piccoli Stati e le sue pratiche sociali continuano a essere connotate, anche dopo l'unificazione del paese, da tradizioni cittadine e regionali diverse, la civiltà mondana francese si pone, al contrario, fin dall'inizio, sotto il segno della continuità». Diversamente dal caso francese in cui tale civiltà mondana si sviluppa al di fuori della corte, in Italia è inoltre presente «un doppio modello di socievolezza, l'uno curiale, l'altro cittadino, l'uno aristocratico, l'altro borghese» (Cramerì, 2004: 539-540). Pertanto, al di là di alcune fondamentali e importanti similarità di fondo con la tradizione d'oltralpe – in particolare il salotto si rivela essere, in entrambi i casi, uno spazio culturale e sociale connotato dalla partecipazione delle donne e idoneo a promuovere l'interazione tra classi sociali diverse – il fenomeno italiano (studiato nella sua complessità in

¹ La particolare rilevanza, anche politica, del fenomeno nell'Italia del XIX secolo spiega tuttavia la maggior attenzione critica riservata ai salotti

Betri-Brambilla, 2004) si declina dunque secondo modalità peculiari.

Nel caso del XVIII secolo, che qui ci interessa, andrà allora notato in primo luogo che l'uso della "conversazione" colta che contraddistingue l'attività del salotto in Italia non sembra affatto confinato alla vita delle grandi capitali e risulta invece ampiamente diffuso non solo in città come Milano, Venezia, Roma o Firenze, ma anche nei centri di piccole e medie dimensioni, di cui costituiva spesso l'anima culturale. Questo dato di fatto è ancora ampiamente trascurato dalla critica che – anche per ragioni di disponibilità documentaria – si è concentrata piuttosto su pochi casi d'eccellenza, come il salotto veneziano di Isabella Teotochi Albrizzi (la cui fortuna critica inizia già nel XIX secolo, con Malamani, 1882, e Masi, 1886, e giunge fino a Pizzamiglio, 1985, e al più recente Filippini, 2006) o quello fiorentino di Luisa Stolberg contessa d'Albany (già al centro dell'attenzione in Pellegrini, 1951, e su cui abbondano le testimonianze epistolari, come attesta Contini, 2004: 49). Esso tuttavia emerge in tutta la sua evidenza quando lo si osservi attraverso la specola dell'Accademia dell'Arcadia. Infatti, sebbene gli incontri eruditi e letterari realizzati in seno alla struttura organizzativa di un'accademia non possano essere sovrapposti *tout court* a quelli che trovano espressione nei salotti coevi, il peculiare caso dell'Arcadia mostra particolari affinità con la formula della conversazione semipubblica dello spazio salottiero: basti ricordare che le molte succursali decentrate (le cosiddette "colonie") dell'accademia romana offrivano abitualmente i loro raduni, detti "accademie", sfruttando per l'appunto gli spazi privati della piccola nobiltà o dell'alta borghesia locale. Come ho potuto riscontrare studiando materiali d'archivio conservati presso la sede centrale dell'Accademia, a Roma (cfr. Crivelli 2007, 2010 e 2014, e il sito web: www.arcadia.uzh.ch), il fenomeno si verificava soprattutto al di fuori dei grandi centri, ma risultava così diffuso che «i salotti attraverso l'Arcadia ricevevano così una sanzione istituzionale e una legittimazione nella pratica dell'accademia, che di quelli si giovava per diffondersi» (Graziosi, 2004; 76). Si dovrà pertanto ipotizzare che i materiali documentari provenienti dai centri minori siano emersi soltanto in minima parte, constatando nel contempo

dell'Ottocento. Fra i molti studi si veda almeno l'eccellente volume di Mori 2000.

come anche la porzione riportata in luce attenda ulteriori e più ampie verifiche, compiute sinora soltanto per pochi casi, tra cui è esemplare quello della Toscana (ottimamente riassunto, con bibliografia relativa, in Contini, 2004). Sono dunque essenzialmente alcuni fortunati casi individuali – di cui, come per quello che qui si esplorerà, si è conservata memoria – ad attestare oggi in modo plausibile la vitalità di questa pratica, che si estende oltre i salotti delle più note protagoniste della società del tempo.

In questo contributo si vuole poi asserire che il salotto italiano settecentesco si distingue da quello francese anche per un secondo aspetto, a sua volta peculiare e, forse proprio in quanto tale, praticamente assente dal quadro della critica italiana: il salotto è infatti lo scenario privilegiato per la pratica artistica della poesia all'improvviso e, a questo riguardo, può persino diventare elemento di una vera e propria rete logistica per l'organizzazione di *tournées* locali o sovraregionali. Accanto alle attività già individuate come tipiche della conversazione salottiera per l'area francese – come la recitazione di poesia, l'esecuzione di canzoni, lo scambio di motti di spirito e aneddoti, la stesura e la lettura di ritratti e novelle, la rappresentazione di commedie, ecc. – le fonti indicano che nel *salon* versione italiana, specialmente in epoca napoleonica, trova un posto specifico anche lo spettacolo della produzione di poesia estemporanea (cfr. Caspani Menghini, 2011). Il fenomeno, marcatamente italiano, dei versi improvvisati liberamente su temi, ma spesso anche su rime e forme metriche obbligate, stabiliti

dagli astanti, ha infatti un suo pubblico ideale nelle eleganti riunioni che si svolgono tra le mura dei palazzi dell'alta borghesia o della piccola nobiltà della penisola, nei grandi centri e, per il tramite della rete dell'Arcadia, anche nelle aree periferiche. Di questo fenomeno, tuttavia, rendono conto testimonianze se possibile ancora più effimere di quelle indirette che caratterizzano le altre attività del salotto, «istituzione informale che non produsse fonti proprie; le fonti sono tutte contigue, parallele, trasversali» (così Elena Brambilla, in Betri-Brambilla, 2004: 548). La poesia all'improvviso, infatti, si esaurisce per sua stessa natura in una connessione fra momento creativo e momento performativo, e soltanto raramente trova esito in una forma scritta. Se la mancanza di testi di riferimento fedeli alla *performance* estemporanea costituisce certo un problema per l'analisi del fenomeno poetico in quanto tale, le testimonianze indirette, in particolare gli epistolari, sono invece sufficienti a darci indicazioni circa le condizioni in cui l'attività veniva esercitata, e sugli effetti da essa prodotti.

Del complesso intreccio di funzioni a cui assolve il salotto italiano a vocazione culturale letteraria² nel periodo

² Adotto qui la distinzione proposta in Betri-Brambilla, 2004: 548, tra «il salotto di socialità e conversazione, e il salotto a specifica vocazione culturale e letteraria, soltanto quest'ultimo essendo vicino al modello classico francese»

che ci interessa si può pertanto dare conto soltanto operando dai margini, poiché la letteratura che vi viene prodotta è contraddistinta da tratti caratteristici pienamente oppositivi rispetto a quelli richiesti per l'inclusione nel canone: è cultura orale, estemporanea, prodotta e fruita sotto il segno femminile della *salonnière*, che non disdegna di prodursi in provincia allargandosi tramite l'appoggio delle reti dell'accademia arcadica e che, quando si traduce in scrittura, lo fa essenzialmente in forme di carattere privato o occasionale. Gli strumenti necessari ad esaminare la letteratura elaborata in queste sedi saranno dunque da cercare, a loro volta, al di fuori delle storie letterarie canoniche e includeranno sia la varia tipologia dei cosiddetti *egodocuments* (scritti autobiografici come memoriali, diari, lettere, resoconti di viaggio, ecc.), sia le attestazioni contenute nell'ampio novero delle pubblicazioni d'occasione (soprattutto relative ad eventi di carattere privato, quali nozze, monacazioni, nascite, morti, ecc.), sia, infine, e per le ragioni indicate sopra, i documenti archivistici dell'Arcadia.

All'intersezione di queste fonti si trovano casi rari, che tuttavia non andranno per questo confusi con delle semplici curiosità. Uno di questi è senz'altro quello (da me ampiamente discusso in Crivelli, 2014) della poetessa livornese Fortunata Sulgher Fantastici: scrittrice in versi e in

prosa, improvvisatrice, socia d'Arcadia con il nome di Temira Parasside, assidua corrispondente dell'intellettualità italiana del suo tempo e organizzatrice, sul finire del secolo, di un salotto fiorentino ignorato da tutti gli studi sul tema. Una ricognizione del cospicuo e in larghissima parte inedito carteggio di Temira, di cui la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze conserva intera la parte responsiva, mostra in primo luogo come sotto il velo della galanteria salottiera si vengano a tessere una serie di rapporti intellettuali decisivi per la costituzione del profilo culturale di una donna dell'epoca. Considerate come una sorta di prolungamento delle relazioni sociali della poetessa – quelle istituitesi nel salotto sull'Arno o quelle, più formali, determinate dagli incontri arcadici in sede pubblica –, le lettere inviate a Fortunata Sulgher dai suoi 279 corrispondenti³ possono essere lette nella loro veste di preziose testimonianze. Esse ci raccontano dei modi e dei contenuti di cui si nutre la conversazione colta della società letteraria raccolta attorno a Temira, illuminando, almeno per un tratto, quella che uno dei

³ L'epistolario di Fortunata Sulgher Fantastici fa parte del fondo Nuove Accessioni (N. A.) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Le quattro cassette, con segnatura N.A. 906 I-IV, raccolgono circa milletrecento lettere ricevute dalla poetessa da quasi trecento corrispondenti nel periodo 1770-1819, e quattro sue missive autografe. Una descrizione esaustiva, in alcuni dettagli poi corretta da Crivelli, 2014, è stata curata da Trapani, 2011.

più noti corrispondenti di Fortunata Sulgher, Aurelio De Giorgi Bertòla, in una sua lettera del 25 luglio 1795 definisce molto efficacemente la «materia de' trattenimenti» (Carteggio Sulgher: N.A. 906 I, 27).

2. Un esempio inedito: le conversazioni del giovedì in casa Fantastici

Di Fortunata Sulgher, nata nel 1755 a Livorno e trasferitasi in seguito a Firenze (Vitagliano, 1905: 138-140; Inghirami, 1884: 22-23) sappiamo che, come praticamente tutte le sue coetanee che ebbero accesso all'istruzione, usufruì di un'educazione eclettica e frammentaria, eppure abbastanza ampia, in una certa varietà di materie letterarie e scientifiche. Studiò, con maestri più o meno rinomati, matematica e fisica, anatomia e botanica, sanscrito, greco – una lingua con la quale mostra la sua dimestichezza traducendo, ad esempio, versi da Anacreonte – e naturalmente le lingue moderne (secondo Dentoni, 1845: 7, conversava correntemente in francese, in inglese e in spagnolo e il suo epistolario attesta, almeno per quanto riguarda la sua competenza passiva di destinataria, la sua versatilità). Fortunata si muove dunque,

tipicamente, nelle zone di periferia rispetto ai *luoghi* ufficiali deputati all'educazione, a cui, in quanto donna, non ha accesso. Divenuta celebre per le sue esibizioni di poesia all'improvviso, Fortunata gareggiò in diversi luoghi e in più occasioni (in una sua lettera Aurelio de Giorgio Bertola la dice «famosa peregrina di tutta Italia»)⁴ con le migliori poetesse del suo tempo: prima con la celeberrima Corilla Olimpica e poi con la più giovane, ma già molto nota, Teresa Bandettini, in Arcadia Amarilli Etrusca⁵. Fortunata si muove dunque, coerentemente con la sua formazione eclettica, nelle zone di periferia rispetto al genere letterario da lei prevalentemente praticato, ovvero quello poetico e, in quanto donna, ha accesso più diretto e miglior riconoscimento in un *genere* marginale e atipico, ma sempre più alla moda, come quello dell'improvvisazione.

Nel 1770, come detto, fu ammessa in Arcadia con il nome di Temira Parasside (il nome di Temira pare l'avesse scelto per alludere alla perfetta protagonista del *Temple de Gnide* di Montesquieu). E la rete arcadica, con il suo profilo semipubblico tanto adatto ad ospitare in una zona protetta e

⁴ Lettera da Rimini, del 25 luglio 1795 (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 27).

⁵ Nel 1785 le due improvvisatrici erano state invitate ad esibirsi davanti ai sovrani napoletani Ferdinando e Maria Carolina di Borbone, in occasione del loro soggiorno a Firenze. Nel 1794 gareggiò invece pubblicamente

non estranea alle convenienze e agli spazi che i ruoli di genere riservavano alle donne, le spalancò le porte della notorietà. Fu tanto celebre che uno dei romanzieri più popolari di fine Settecento, il veneziano Antonio Piazza, la trasformò, come ho avuto modo di indicare, in personaggio letterario, introducendone il ritratto, senza nemmeno necessità di farne esplicitamente il nome, in un suo romanzo intitolato *L'attrice* (Turchi, 1984); e che, a sua volta, Mme de Staël (De Staël, 1871) prese spunto dalla sua figura e dalla sua attività per una pièce dai toni scherzosi dedicata al tema dell'improvvisazione, che appunto intitolò *La Signora Fantastici*. Fu stimata anche da grandi letterati del tempo, fra gli altri da Vincenzo Monti (le cui lettere alla Sulgher sono le sole dell'epistolario di Temira ad essere state pubblicate) e da Vittorio Alfieri, entrambi frequentatori delle sue serate di improvvisazione⁶. Fortunata costruisce dunque la sua fama grazie ad una *rete dinamica* e fitta di relazioni sociali a cui l'Arcadia presta in modo efficace la propria collaudata architettura e nel contempo usufruisce di una patente di affidabilità e moralità, garantita dall'ammissione ufficiale delle donne nei ranghi della prestigiosa accademia.

con Teresa Bandettini (cfr. Crivelli, 2003 e Caspani Menghini, 2011

⁶ Per i dettagli bio-bibliografici si rinvia a Crivelli, 2014: 206-208.

Secondo la testimonianza del livornese Francesco Pera, autore di un volume di ricordi biografici, dopo essersi sposata con l'orefice Giovanni Fantastici ed essersi trasferita a Firenze, la poetessa aveva preso l'abitudine di aprire "ogni giovedì sera la sua casa presso Ponte Vecchio" (Pera, 1868: 297) alla bella società fiorentina. Sebbene il salotto di Temira non possa essere messo a confronto con il ben più celebre e discusso ritrovo della D'Albany che negli stessi anni, ovvero dopo la morte di Alfieri nell'ottobre 1803, diventa un luogo di riferimento sempre più importante, esso dovrà in ogni caso essere considerato un fenomeno non irrilevante nelle dinamiche di interazione sociale e culturale della città, almeno a giudicare dal numero e dall'importanza dei contatti culturali attestati dalle carte fiorentine della poetessa. Nel suo epistolario, tuttavia, la poetessa mette avanti il topos della modestia e utilizza toni tutt'altro che enfatici per descrivere il suo salotto del giovedì. Così, in un manipolo di lettere datate tra 1805 e 1806, e pubblicate in appendice dal suo biografo Dentoni, leggiamo Temira dire di sé, semplicemente, cose come: «canto ogni giovedì per esercitarmi» (Dentoni 1845: 97), «mi diverto a fare versi ogni giovedì» (ivi, p. 93), «vedo qualche persona di merito e sempre più trovo che la reggia di noi altre donne è la casa» (ivi, p. 96). In altre occasioni racconta di come si siano svolte le sue esibizioni: «Ieri sera

cantai con estro, e mi deliziai, fra gli altri temi [...]» (ivi, p. 101), sempre sminuendo convenientemente la portata delle sue attività: «Io vivo veramente fra i miei lari; mi diverto con le inezie canore, canto fra pochi, scrivo per passione delle bagatelle, e così compio adagio, adagio il mio giorno» (ivi, p. 102). Questo *understatement* non deve però stupire e va in gran parte attribuito a motivi di convenienza sociale: altre lettere, solo di pochi anni anteriori, indirizzate da Fortunata a persone di fiducia, testimoniano invece dell'appassionata costanza e dell'inesausta cura da lei dedicata a promuovere e sorvegliare sia la stampa delle proprie produzioni, sia la propria immagine⁷. Fortunata veniva a sua volta invitata a frequentare altri salotti: sappiamo ad esempio di contatti e di reciproci inviti tra Temira Parasside e Filacrio Eratrastico, ovvero quel Vittorio Alfieri con cui, come attesta l'epistolario, Fortunata ha contatti amichevoli di lunga data, di certo anteriori a quel 1777 in cui l'Astigiano conobbe Luisa Stolberg,⁸ e che proseguiranno fino a coinvolgere la

⁷ Illuminante, a questo proposito, è la vicenda dell'edizione livornese delle opere di Fortunata, da lei diretta fin nei minimi dettagli ma sempre e solo dietro le quinte: in pubblico, come si evince dal carteggio inedito, compaiono solo gli intermediari, ma l'azione è saldamente in mano a Temira. L'intera, sorprendente, vicenda è ricostruita in Crivelli, 2014: 202-250).

⁸ Dalla lettera di Borgognini da Siena, 19 dicembre 1777 (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 36): ad esempio, si evince una familiarità acquisita: «Il Conte Alfieri, che pochi giorni sono passò da Siena per fare una

generazione successiva. Nel salotto della D'Albany una delle figlie di Temira, Massimina Fantastici Rosellini (1789-1859) ebbe così modo di stringere amicizia con Ugo Foscolo, suscitando in lui, come attesta il suo epistolario, una breve passione (cfr. Pellegrini, 1951 e Foscolo 1954). Fortunata continuò inoltre a comporre e recitare versi anche dopo la morte del marito, trasmettendo la passione per la scrittura e l'abitudine allo scambio culturale e alla conversazione del salotto colto, oltre che a Massimina, anche all'altra sua figlia, Isabella Fantastici Chiriachi. Non fu la vedovanza, bensì il secondo matrimonio, contratto essenzialmente per motivi di sussistenza con il concittadino Pietro Marchesini, a determinare l'abbandono della società e dell'attività di improvvisatrice. Morta nel 1824 venne sepolta in Santa Croce, dove oggi, nell'angolo di un locale discosto che affaccia sul cortile interno, si conserva la lapide commemorativa.

Del salotto in quanto tale tra le carte conservate nell'epistolario di Firenze si trovano solo testimonianze indirette e tenute, come detto, in tono minore. Tuttavia, la conversazione settimanale che aveva al centro le

sollecita corsa a Roma, dalla quale è già ritornato, mi disse avervi veduta, e mi assicurò che eravate affatto ristabilita dai vostri incomodi».

improvvisazioni poetiche della padrona di casa può adeguatamente essere inserita in una rete di eventi attraverso i quali si forma il sapere della nostra poetessa e i cui altri due poli sono costituiti dalla frequentazione delle Accademie da un lato (l'Arcadia in particolare, ma la Sulgher fu socia di molte altre istituzioni locali) e dagli scambi personali dall'altro. I due luoghi di esercizio della propria attività, ovvero la casa e l'accademia, creano una rete di contatti che vengono tenuti vivi e approfonditi tramite lo scambio epistolare. Attraverso quest'ultimo viene scambiato materiale informatico di vario tipo, secondo una tipologia che può essere ricapitolata in quattro ambiti essenziali: l'aggiornamento culturale e scientifico (nelle missive si conservano consigli di lettura, tavole per l'apprendimento delle lingue, rudimenti e approfondimenti, dati specialisti circa materie scientifiche e letterarie); la revisione di testi letterari (Fortunata invia i propri testi ad altri, pure se accettando solo con ritrosia, va detto, le eventuali critiche e, a sua volta legge, e rivede testi altrui, ad esempio della giovane poetessa arcade Diodata Saluzzo Roero); lo scambio di informazioni pratiche (ad esempio in relazione alla cura delle proprie stampe di versi, ai costi degli stampatori, ecc.) e, infine, il passaggio di informazioni strategiche in relazione alla propria attività pubblica (ad esempio circa le attività degli

altri improvvisatori, e in particolare delle rivali più dirette). Se letto come testimonianza di una rete di rapporti culturali e sociali, l'epistolario ci dice che l'attività scrittoria si intreccia strettamente con quella stessa pratica di sociabilità che contraddistingue anche il salotto e l'accademia arcadica, consentendo alla donna erudita di frequentare uno spazio pubblico controllato e di evitare nel contempo l'esposizione a sguardi e giudizi che potrebbero comprometterne la reputazione (come invece è il caso per gli spazi a carattere dichiaratamente pubblico, ad esempio i teatri). L'immagine, molto apprezzata dai corrispondenti maschili, che emerge da queste pratiche di sociabilità semipubbliche è infatti quella di una donna erudita che tuttavia, confinata tra mura domestiche, non costituisce una minaccia per la fama intellettuale dei suoi rivali. Nella lettera da Napoli del principe Caposelle, datata 30 maggio 1804 (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 49), si legge allora questa esemplarmente rassicurante rappresentazione:

Non le dimando novelle della sua vita, perché di già me la figuro ognor la stessa: cioè, divisa fralle domestiche cure, e la piacevole lettura, in compagnia di pochi, ma eruditi amici: e mi figuro di vederla assisa in quel solito suo delizioso gabinetto, che sporge sull'Arno; appunto come io sempre la ritrovai in quelle volte, che nella mia breve dimora costà, mi riuscì di poterle render visita, e di godere della sua amabile ed erudita conversazione.

Fra le mura private del salotto, così come fra quelle dei

luoghi delle accademie arcadiche e nel chiuso dello scrittoio, si esercita tuttavia uno scambio con il mondo culturale che, in miniatura e sotto le parvenze della modestia, riflette l'internazionalità della rete erudita europea di quei secoli: e vi si incontrano infatti intellettuali e personalità di spicco provenienti da tutta Europa. Nel caso di Fortunata Sulgher ciò è attestato in modo inequivocabile tramite le lettere commendatizie con cui personalità più o meno illustri le presentano amici e conoscenti che vorrebbero renderle visita, da Miss Cornelia Knight a Mme de Stael. Le stesse ci informano inoltre che la conversazione di Temira si svolgeva in più lingue: fra le lettere di Louis Ripamonti, ad esempio, un biglietto scritto in francese, con data Livorno, 23 dicembre 1789, riferisce di quanto il Cavalier Desmaretz attenda di poter fare «la conversation Anglaise avec vous» (Carteggio Sulgher, N.A. 906 III: 46). Ma la dimensione semipubblica non coincide con quella del privato in tutto e per tutto, nemmeno nei suoi aspetti negativi: né la poesia recitata, né i giudizi critici su di essa sono necessariamente destinati a rimanere fra quattro mura, come attestano alcune missive risentite. L'effetto di una presa di posizione privata sulla qualità dell'improvvisatore Gianni finì ad esempio per irritare un'intera città e una prestigiosa accademia, secondo quanto si legge in una vivace lettera a Temira da parte dell'amico

senese Borgognini, in data 9 novembre 1795 (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 36):

[...] si vuole che voi diceste molto bene del Romano cantore [l'improvvisatore Gianni], e che a tal proposito seguitaste a dire, che aveva esso fatto a Siena fanatismo, ma che ciò non averebbe provato il di lui sommo merito, poiché le lodi, ed i biasimi dei Sanesi suonano lo stesso, come quelli che vengono da persone di veruna entità. Si vuole inoltre che a questo proposito fosse da voi riportato qualche verso di Dante, che non fa onore alla nazione Sanese, e che con tal mezzo avevate preteso di corroborare coll'autorità la maldicenza. Mi permetta la nostr'amicizia di dirvi, che questa istoria fu creduta, ed in particolare da quelle persone, che dicevano di sapere autenticamente, che allorquando fu con molt'atrabile lacerata dal Sig. Rossini la Raccolta, che gli Accademici Rozzi dedicarono al vostro merito, per quanto ciò facesse in vostra casa, alla presenza ancora di qualche Sanese, così restaste passiva, e non faceste tacere un temerario, che inveiva contro una cosa, che in quel momento era più vostra che altrui, e che nell'ipotesi ancora, che fosse cattiva, era stata fatta da un corpo Accademico, da una Società letteraria, all'oggetto di far sì, che tutto il mondo sapesse la stima, che di voi si faceva.

E una conversazione salottiera poteva perfino, come si evince ancora dai toni risentiti di tale De Gamerra che scrive da Pisa in data 3 giugno 1793, decretare l'insuccesso – e, stando all'oblio in cui il suddetto è stato relegato dalla storia letteraria, anche l'estromissione dal canone – di uno scrittore esordiente. Il De Gamerra – della cui opera, un poema epico che ha per protagonisti alcuni generali contemporanei, si conserva nel carteggio anche il piano – afferma di avere saputo da persona amica quanto segue (Carteggio Sulgher, N.A. 906 IV: 24):

[...] la mia lettera confidenziale, ed il mio Manifesto stati sono l'oggetto dei sarcasmi, e dei motteggi della di Lei società. Io veram. non posso immaginarmi che [la] degniss.ma Sig.a Fortunata abbia potuto mancare alla confidenza, ed ai riguardi civili, onde voglio piuttosto credere, che l'Amico stato sia informato da persone maleintenzionate, le quali non hanno un'intima cognizione né di Lei, né di me.

3. Nella rete

«Voi sapete – scrive Anna Brignole Pieri, corrispondente di Fortunata Sulgher, il 25 gennaio del 1794 – che le donne son da per tutto a un dipresso nella medesima situazione» (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 38). Sebbene la considerazione della nobildonna genovese si riferisse alla lamentevole impossibilità per le donne, pure se di famiglia facoltosa, di disporre autonomamente del proprio capitale in denaro, essa contiene una constatazione senz'altro valida anche per l'ambito del capitale culturale. Per coloro a cui, in quanto donne, sono preclusi studi regolari e istituzionali, le conversazioni colte e lo scambio di informazioni che è possibile mettere in atto tramite il salotto si rivelano una via di accesso alternativa al sapere, una sorta di moderno *social network* di qualità al quale, tramite l'Arcadia, è possibile

accedere anche dalla provincia,⁹ che sulla fiducia dell'appartenenza al gruppo garantisce il passaggio di parola e di contatto e dal quale si generano poi contatti individuali, che vengono curati per il tramite del contatto epistolare e che vengono forgiati in maniera determinante in base alle regole dell'interazione galante¹⁰. Un bell'esempio di questa interazione fra donna, intellettuale e uomo di potere, declinato secondo le formule salottiere che regolano i rapporti fra sessi e classi, lo troviamo ad esempio in una lettera del noto erudito, naturalista e giornalista Alberto Fortis¹¹ che, in data 29 giugno 1790, da Napoli, scrive a Temira quanto segue (Carteggio Sulgher, N.A. 906 II: 35):

Amabilissima ed illustre Amica,

Il Principe Jablonowski m'ha scritto di voi con entusiasmo prima di partire di costì. Voi non potete averlo scosso, sorpreso, estasiato come avete me in quella serata ch'ebbi il bene di passare al vostro fianco, perch'egli non è Italiano, e non è Poeta: ma pure avete fatto ciò, che Orfeo faceva co' Traci. Ò la compiacenza di sapere che in esso avrete un Panegirista, che non impiegherà solo lo spirito, ma anche il cuore in tessendovi elogi.

⁹ Cfr. ad esempio i documenti di Teresa Bandettini sul suo soggiorno lucchese in Caspani Menghini, 2011.

¹⁰ Sull'importanza del salotto per la ridefinizione dei ruoli di genere per uomini e donne si veda Mori, 2004.

¹¹ Si noti che lo stesso Alberto Fortis (Padova 1741- Bologna 1803) ebbe le prime occasioni di entrare in contatto con i migliori eruditi e i più noti scienziati padovani dell'epoca proprio attraverso gli incontri organizzati in un salotto: quello a cui aveva dato vita sua madre, Francesca Maria Bragnis. Qui conobbe del resto anche Melchiorre Cesarotti, il poeta da cui Fortuna Sulgher Fantastici avrebbe poi tratto ispirazione, forse in seguito alle letture pubbliche in Arcadia delle sue versioni ossianiche, per comporre alcuni componimenti poetici ispirati al bardo

Nel salotto nascono poi anche amicizie femminili fra artiste dedite a discipline diverse e che difficilmente si sarebbero incontrate altrove. Così, ad esempio, il nostro epistolario ci testimonia di uno stretto contatto fra Fortunata e la celeberrima pittrice svizzera Angelika Kauffmann, che poi ritrasse la poetessa in atto di improvvisare, ricevendone a sua volta la dedica di una raccolta di versi (cfr. Crivelli, 2001); o ci parla di un'amicizia che si esprimeva poi in scambio di informazioni, doni, invii di musiche per l'improvvisazione, acquisto di libri, commento di testi poetici e discussioni sul teatro, come nel caso della nobildonna bonapartista Anna Brignole Pieri citata sopra, che nell'invitare a Genova la poetessa, conosciuta quattro anni prima, il 5 settembre 1789 le manda informazioni che, nella loro poco appariscente forma comunicativa, ci fanno capire quanto fosse familiare e determinante per l'attività poetica della nostra Temira la pratica di sostegno culturale ottenuta tramite la rete sociale (Carteggio Sulgher, N.A. 906 I: 38):

Un lungo, e sempre incerto viaggio mi ha fatto decidere di aspettare il mio ritorno a Genova per sodisfare al mio dovere, ed insieme alla promessa fattale di mandarle quelle tali arie da improvvisare. Ma ora mi trovo da 18 giorni qua, e non mi è riuscito d'aver ancora la desiderata musica, che sta nelle mani d'un dilettante, il quale per farmene un cadeau, me la fa lungamente desiderare. [...]

Nel mio viaggio per lo stato veneto, ho sentito a Verona quel tale Abbate Lorenzi, che ha improvvisato [sic] su i colori e sul

fosforo temi non galanti, e poi oscuri per me come ella può immaginarsi; arrivata a Genova ho risentito Mollo improvvisar Diana, ed Endimione, ma tutto questo non ha fatto, che risaltare il suo merito, e la sua facilità, ricordandomi sempre la ripulsa di Berenice, Dafni, e Apollo, il primo Navigatore, sentito tanti anni fa, e vari altri temi detti da Lei superiormente bene trattati.

Il caso dimenticato di Fortunata Sulgher Fantastici dimostra, insomma, come il salotto e le varie forme di “conversazione” che con esso si intersecano nell’Italia del secondo Settecento (l’accademia dell’Arcadia e lo scambio epistolare *in primis*) costituiscano per le donne uno spazio concreto realmente accessibile e, insieme, uno spazio a cui è necessario attribuire, per usare la terminologia sociologica di Bourdieu, un alto capitale simbolico: uno spazio, dunque, all’interno del quale le donne colte si muovono costruendo le loro alleanze, da dove cercano di superare i limiti sociali e culturali che le collocano ai margini del potere e di dare in tal modo consacrazione alla “irregolarità” delle loro espressioni letterarie, in ogni caso destinate, date le premesse, a restare estranee al canone. Quella che spesso il Novecento ha letto come un’adunanza mondana dal limitato valore culturale si rivela invece, per chi la gestisce, il centro del mondo: una sorta di *omphalos*, ovvero, secondo la definizione enciclopedica, un luogo dove le diverse modalità dell’essere si incontrano; una pietra-ombelico che rende possibili la comunicazione e il passaggio tra realtà contigue ma

normalmente non comunicanti tra loro. Queste nostre Pizie, i luoghi da esse abitati, e i versi da loro pronunciati e scritti meriterebbero dunque un'attenzione critica specifica, che allargasse i confini del canone trådito per conversare, amabilmente e proficuamente, con ciò che dai lumi selettivi del medesimo canone è stato ricacciato nell'oscurità.

Riferimenti bibliografici

Agulhon, Maurice (1977). *Le cercle dans la France bourgeoise. Etude d'une mutation de sociabilité*. Paris: Colin [(1993): *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*]. Trad. it. a cura di Maria Malatesta. Roma: Donzelli].

Betri, Maria Luisa – Brambilla Elena (eds.) (2004). *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*. Venezia: Marsilio.

Carli, Plinio (ed.). (1954). Foscolo, Ugo, *Edizione nazionale delle opere*, vol. 17: *Epistolario*. Firenze: Le Monnier.

Carteggio Sulgher, manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Segnatura: Nuove Accessioni 906 I-IV.

Caspani Menghini, Franca (2011). L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio: poesie estemporanee di Teresa

- Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799). *Lucca: Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti*.
- Chemello, Adriana (2000). Literary critics and scholars, 1700-1850, translated by Peter Brand. In Letizia Panizza and Sharon Wood (eds.), *A history of Women's Writing in Italy* (pp. 135-48, in partic. 139-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- Contini, Alessandra (2004). La memoria femminile negli archivi: i salotti attraverso i carteggi (secolo XVIII). In Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla (eds.), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* (pp. 29-64). Venezia, Marsilio.
- Craveri, Benedetta (2001). *La civiltà della conversazione*. Milano: Adelphi.
- Craveri, Benedetta (2004). Salons francesi e salotti italiani: proposte di confronto. In Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla (eds.), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* (pp. 539-544). Venezia, Marsilio.
- Crivelli, Tatiana (2001), La sorellanza nella poesia arcadica femminile fra Sette e Ottocento. *Filologia e critica*, XXVI, pp. 321-349.
- Crivelli, Tatiana (2003). *Le memorie smarrite di Amarilli*. In

Gabriela Cordone, Yasmina Foehr-Janssens, Tatiana Crivelli (eds), *La littérature au féminin* (pp. 139-190). Genève: Slatkine.

Crivelli, Tatiana (2007). *L'arcadia femminile: spazi letterari e simbolici di un'interazione culturale*. In Gesa Stedmann, Margarethe Zimmermann (eds.), *Höfe – Salons – Akademien: Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit* (pp. 241-254). Hildesheim: Olms.

Crivelli, Tatiana (2010), *Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia*, *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, 43(1), pp. 21-29.

Crivelli, Tatiana (2014). *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*. Roma: Iacobelli.

De Staël, Mme (1871), *La Signora Fantastici* ['proverbe dramatique' recitato nel 1811 nel teatro di Coppet]. In *Oeuvres complètes de la Madame la baronne De Staël-Holstein précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, to. III: *Oeuvres posthumes* (pp. 470-478). Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie.

Dentoni, G. V. [nome sconosciuto] (1845). *Elogio della celebre poetessa Fortunata Sulgher Fantastici, coll'aggiunta di alquante lettere e di alcune poesie inedite*

- della Fantastici stessa*. Parma: Tipografia Ferrari.
- Donne in Arcadia (1690-1800)*: <www.arcadia.uzh.ch>
- Filippini, Nadia Maria (ed.) (2006). AA.VV. *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milano: F. Angeli.
- Fumaroli, Marc (1994). *Trois institutions littéraires*. Paris: Gallimard [(2001): *Il salotto, l'accademia, la lingua: tre istituzioni letterarie*. Trad. it. di Margherita Botto. Milano: Adelphi].
- Graziosi, Elisabetta (2004). Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia. In Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla (eds.), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* (pp. 67-96). Venezia, Marsilio.
- Hellegouarc'h Jacqueline (2000), *L'Esprit de société. Cercles et "salons" parisiens ai XVIII^e siècle* (p. vii), préface de Marc Fumaroli de l'Académie française. Paris: Éditions Garnier.
- Inghirami, F. (1844). Bibliografia storica della Toscana, in *Storia della Toscana*, vol. XIII, Fiesole, pp. 22-23.
- Malamani, Vittorio (1882). *Isabella Teotochi Albrizzi. I suoi amici – Il suo tempo*. Torino: Locatelli.
- Masi, Ernesto (1886), Il salotto d'Isabella Albrizzi. In *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*. Milano, Fratelli Treves.

- Mori, Maria Teresa (2000). *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci.
- Mori, Maria Teresa (2004). Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione. In Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla (eds.), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* (pp. 3-18). Venezia, Marsilio.
- Palazzolo, Maria Iolanda (1985). *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*. Milano: Franco Angeli.
- Pellegrini, Carlo (1951). *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Pera, Francesco (1868). *Ricordi e biografie livornesi*. Livorno: Francesco Vigo Editore.
- Pizzamiglio, Gilberto (1985), Ugo Foscolo nel salotto di Isabella Teotochi-Albrizzi, in *Quaderni Veneti*, 2, pp. 49-66.
- Rossi, Giuseppina (1992). *Salotti letterari in Toscana: i tempi, l'ambiente, i personaggi*. Firenze: Le Lettere.
- Trapani Eleonora (ed.), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Nuove Accessioni. Fondo Fortunata Sulgher Fantastici. Censimento, 2011, accessibile all'url: http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_35_trapani.pdf (ultima consultazione: 22.10.2017).

- Turchi, Roberta (ed.). (1984 [1777-1778]). Antonio Piazza,
L'attrice. Napoli: Guida.
- Vitagliano, Adele A. (1905). *Storia della poesia
estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai
nostri giorni* (pp. 138-140). Roma: E. Loescher.
- Von der Heyden-Rynsch, Verena (1993). *Salons européens*.
Paris: Gallimard.

La critica delle donne: le letture di Irene Brin sull'«Almanacco della donna italiana»

Antonio R. Daniele

Università degli Studi di Foggia – DISTUM

Riassunto: Il contributo focalizza l'esperienza di Irene Brin – il nome che Leo Longanesi diede a Maria Vittoria Rossi – sull'«Almanacco della donna italiana». Irene Brin vi collaborò nell'ultimo segmento di pubblicazioni, dal 1938 al 1943, divenendo tra i nomi di punta di una pubblicazione che nel frattempo aveva ampliato le sezioni dedicate alla letteratura. Il presente lavoro si dedica a “I libri che ho letto”, rubrica che consente di tracciare il quadro di una penna elegante e consapevole delle novità letterarie a cavallo delle due guerre, svelando anche le ambiguità di talune vedute al tempo del fascismo.

Parole chiave: Irene Brin, Almanacco della donna italiana, critica letteraria, fascismo

Abstract: The essay focuses on the experience of Irene Brin – the name Leo Longanesi created for Maria Vittoria Rossi – on the «Almanacco della Donna Italiana». Irene Brin collaborated in the last segment of publications, from 1938 to 1943, becoming among the top names of a publication that in the meantime expanded the sections about literature. This paper is dedicated to “I libri che ho letto”, a booklet that tracks you a portrait of a elegant and conscious pen about literary novelties between First and Second World War, revealing the ambiguities of some views in Fascism's time.

Key words: Irene Brin, Almanacco della donna italiana, literary criticism, fascism

1. Irene Brin nel contesto della pubblicistica per donne fra le due guerre

Nel 1920 l'editore Bemporad di Firenze promosse la pubblicazione di un periodico cui diede il nome di

«Almanacco della donna italiana». Inizialmente la pubblicazione era stata concepita come una sorta di “costola” della rivista «La Donna» che si pubblicava in Roma proprio da quell’anno, dopo essere sorta a Torino agli inizi del Novecento. Cogli anni l’«Almanacco» seppe operare un mutamento di prospettiva, non soltanto in seno alla propria linea editoriale, ma anche per quelle riviste e rotocalchi che avevano cominciato la propria avventura a stampa col desiderio di solleticare il gusto modaiolo delle gentildonne all’indomani delle tendenze di *fin de siècle*. Dopotutto, la “qualificazione” delle proposte culturali, anche in periodici orientati all’intrattenimento, cominciò presto (Franchini, 2002: 224)¹ e già negli ultimi decenni se ne registravano forti impulsi e, ormai, ai primi del nuovo secolo era un fatto assodato. Si tenga presente, ad esempio, quanto si leggeva sul «Monitore della Moda» sin dal 1872, a firma di un drappello di intraprendenti redattrici:

La piccola letteratura ha oggi anche in Italia acquistato una tale importanza, che, per poco, non detronizza la gran letteratura. I giornali, di qualunque genere, sono divenuti piccoli empori, ove si trattano tutte le questioni, ove si toccano tutti gli argomenti. [...] Quanto a noi, ci siamo segnate il nostro cammino, e ci siamo,

¹ È il caso di citare il passo: «La specializzazione però era ormai dietro l’angolo per grandi aziende pronte a guardare con un’ottica arditamente commerciale alla diffusione di un genere editoriale che in Francia, Inghilterra, Germania, Belgio, Austria ed altri paesi europei faceva della moda e dei lavori femminili una parte essenziale dell’informazione per la famiglia e la società moderna».

guardinghe, limitate alla nostra sfera, nella quale crediamo di non essere affatto ignare. [...]

Confidiamo, in una parola, di rendere il nostro giornale veramente dilettevole, nello stesso tempo che utile, perché terrà al corrente di tutto quanto avviene nel nostro mondo, e impedirà che le nostre lettrici sieno colte alla sprovvista da qualche avvenimento, da qualche commemorazione, da qualche ricorrenza ecc. Racconti e romanzi dei migliori fra i francesi e gl'italiani compiranno la parte letteraria del nostro *Monitore*.²

Così, l'«Almanacco», in pochi lustri dalla sua fondazione, seppe guadagnare la considerazione di un pubblico qualificato. Che non fosse solamente un foglio di dilettevole cose mondane lo dicono le conseguenze cui andò incontro dopo le perentorie accuse che Laura Casartelli vergò dal calendario letterario nei giorni seguenti al delitto Matteotti (Franchini, Soldani, 2004: 357-358; Falchi, 2008: 176): la compagna del sindacalista socialista Angiolo Cabrini pagò con l'allontanamento dalla redazione i giudizi sul governo fascista (Sarcinelli, Totti, 1988: 73-126) e da quel momento la rivista si meritò suo malgrado gli sguardi attenti delle autorità del regime e, fra alterne fortune, giunse a metà degli anni Trenta sotto la guida di Gabriella Aruch Sgaravaglio (Franchini, Soldani, cit.: 359), allorquando, come scrissero icasticamente Silvia Franchini e Simonetta Soldani nel loro utile manuale sulla storia del giornalismo al femminile, “sembrò vestirsi d'orbace e perdere la relativa autonomia di contenuti e di giudizi rispetto all'urgenza della politica e della propaganda politica che lo avevano sempre caratterizzato,

² L'articolo è il seguente: *Alle nostre lettrici*, «Il Monitore della Moda», 30 dicembre 1872, p. 418

dando spazio a una folla di firme maschili” (Franchini, Soldani, *ivi*).

In mezzo a questo nugolo di nomi di sesso maschile che andò a gremire i fogli di una rivista nata da donne, quasi con l'intenzione di soprintendere e di controllare, si fece largo Maria Vittoria Rossi (Marcucci, 2005: 129-136; Gnoli, 2005; Petrigiani, 2015: 112), una giornalista ligure che da un paio di anni si firmava “Irene Brin” (Caratozzolo, 2006; Fusani, 2012), da un'idea di Leo Longanesi che con quel nome l'aveva arruolata da poco nelle fila di «Omnibus» (Montanelli, Staglieno, 1985: 178-189). Questa donna ligure, appena maritata a Gaspero Del Corso (Montanelli, 2011: 109; Arbasino 2015), ufficiale del regime di Mussolini, poté sfruttare a proprio vantaggio l'unione coniugale con un importante militare dell'esercito fascista per intraprendere collaborazioni giornalistiche anche su periodici per i quali il MinCulPop da qualche tempo aveva, per così dire, un occhio di riguardo, e spesso sospetto (Mondello, 1987: 14-15). In precedenti occasioni abbiamo già sottolineato l'importanza di Irene Brin nella nascita e nello sviluppo delle rubriche di cronaca mondana, non soltanto su riviste e su periodici specialistici, ma soprattutto sui quotidiani di informazione a tiratura nazionale; l'abbiamo anche vista all'opera sulla materia narrativa e ne abbiamo apprezzato le doti di notista di guerra (Daniele, in corso di pubblicazione). In questo caso è utile, invece, soffermarsi su alcuni altri aspetti della sua pubblicistica che vanno dalla lettura di opere letterarie alla convergenza di queste con le questioni di costume; e verificare, inoltre, e per quanto è possibile, in che modo il suo lavoro abbia contribuito alla connotazione dell'«Almanacco della donna italiana» negli anni delle leggi razziali e poi della

guerra (Ruggeri, 2004: 103-104), quali fossero le ragioni sottese a talune scelte e a taluni giudizi; quale, insomma, fosse il personale canone di letture e di preferenze di questa finissima penna emergente.

2. **La rubrica “I libri che ho letto”:** donna che scrive di donne

Nella prima puntata della rubrica “I libri che ho letto”, tenuta da Irene Brin fino al 1943 (Caratozzolo, cit. 8; De Nicola, Zanon, 2002: 77), nell’anno in cui da un lato l’«Almanacco» cessò le pubblicazioni, proprio alla vigilia della caduta di Mussolini e del suo partito (intanto la direzione era passata nelle mani di Margherita Cattaneo [Pisano, 2004: 31] che tenne le redini di un annuario sempre più in bilico fra le esigenze di uno statuto editoriale legato alla propria tradizione e l’esigenza di evitare le “veline” del Regime), dall’altro Irene era passata in Jugoslavia col marito che lì era stato inviato con un contingente militare per gestire l’occupazione italiana in quell’area³, la scrittrice realizza una rassegna che dà subito il tono della operazione cui abituerà i lettori dell’annuario per un lustro intero: ella vi raccoglie una serie di nomi di scrittrici e di scrittori con chiaro proposito di mitigare la deriva “provinciale” che la rassegna e la cultura letteraria italiana pativano in quegli anni.

³ Irene Brin raggiunge il marito Gaspero del Corso nel maggio del 1941. Da quella esperienza, come si rammenta in chiusura del saggio, ella ricaverà il romanzo *Olga a Belgrado*, pubblicato da Vallecchi nel 1943. Il romanzo avrà una seconda edizione solo nel 2012 per i tipi di Elliot.

A Irene Brin non faceva difetto l'audacia; soprattutto, non faceva difetto la straordinaria capacità di dissimulare i propri giudizi dietro la fine patina di una scrittura brillante e venata di sapiente ironia. Quando scrive di Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri, meglio nota col nome di "Mura" (Verdirame, 2009: 260-262) ella sulle prime pare mettersi nella scia dei censori di regime che ne disprezzarono aspramente gli ultimi romanzi e la fecero cadere in sospetto alle autorità culturali. Una lettura più attenta e avvertita non soltanto delle sfumature di tono ma anche degli eventi privati e pubblici che investirono la scrittrice, ci indurranno a leggere queste righe dal lato del sarcasmo:

È successo così che ci siamo sprofondati nella letteratura a 60 centesimi la copia [...]. Conosciamo, ad esempio, tutte le sfumature della signora Mura, questa recente asceta delle lettere, che alla nostra infanzia apparve perfida, pettinata alla paggio, e confinata con la signora Guglielminetti e il signor Pitigrilli nel misterioso regno degli Scrittori Proibiti. Ora, mutando pettinatura, la signora ha evidentemente mutato carattere, le sue fotografie ce la mostrano con eccezionali grembiuletti di stoffa scozzese, ed un sorriso eccessivamente materno. Saggiamente consiglia rimedi contro i brufoletti e le passioni, rimprovera le fanciulle sentimentali, e scrive storie adatte alle antologie scolastiche, con protagoniste tredicenni, perfette massaie e portinaie modello. (Brin, 1939: 169)

È noto che Mura, come abbiamo già accennato, incorse nella censura fascista per un paio di romanzi pubblicati ai primi anni Trenta: *Niðminkas, amore negro* (D'Amico, 2016: 277-278; Verdirame, cit.: 157-162) e *Sambadù, amore negro* (quest'ultimo una sorta di rifacimento del primo, con una

appendice giudicata assai sconveniente) valsero alla stravagante scrittrice di origine bolognese l'accanimento delle autorità del Regime e il sequestro di questo nuovo romanzo. Guido Bonsaver, al quale dobbiamo un prezioso volume abbastanza recente sulle disavventure occorse a scrittori e poeti, romanzi e articoli di giornale durante il Ventennio, sottolinea la reazione registrata dal rapporto scritto in seguito al fermo deciso sulle opere della scrittrice: “Mura non è certo la donna fatale, come molti la pensano, è depressa per il sequestro accennato” (Bonsaver, 2013: 118). Naturalmente si trattò di righe scritte coll'intento di scoraggiare non soltanto l'autrice medesima ma anche tutte le sue possibili emulatrici e appare altrettanto evidente quanto il commento di Irene Brin sulla nuova fase di Mura dopo queste traversie, dati i toni scopertamente graffianti, non vada giudicato una beffarda canzonatura della donna ma, piuttosto, una amara presa in giro dei metodi della censura che avevano ridotto una scrittrice eccentrica ma godibile a scrivere noterelle di nessun interesse, a dedicarsi alle questioni di belletto femminile, a placare maternamente quelle stesse passioni che un tempo ella accendeva, a spendere le proprie energie per dipingerci figure di laboriose ma miti donne di casa (benché non manchi, in chiusura di articolo, una stiletta: quei romanzi tedeschi, e in specie quelli di Katrin Holland, che si perdono in una stantia parabola sentimentale, potrebbero essere rifatti facilmente anche da Mura).

Allo stesso modo non è di facile decodifica il lessico col quale la giornalista introduce la parte dedicata a Luciana Peverelli. Insieme con la stessa Mura, Luciana Peverelli si presentava al pubblico e, soprattutto ai critici, quale “anti-Lialà” (Verdirame, cit: 173-178; Rasy, 2000: 138-139).

Questo ruolo – vero o presunto, assunto, cioè, non si sa se con puntuale volontà o, piuttosto, per aderire al desiderio di rivalità creata dalle stesse rubriche giornalistiche del tempo – dovette in un certo senso renderla assai duttile. Ecco che Irene Brin registra questa tendenza con tenue ironia ma anche denotando sapiente conoscenza della materia e delle connessioni che la legavano a un più ampio panorama europeo. Oggi gli studi critici sulle narratrici e sul pubblico di lettori e di lettrici fra anni Venti e Trenta è in grado di delineare con chiarezza di argomenti e ampiezza di documenti a disposizione le differenze di offerta narrativa che separavano la produzione della scrittura al femminile di fine Ottocento con quella dei decenni successivi (Innocenti, 2001: 208-220), ma al tempo degli articoli di Irene Brin accostare per Peverelli, come fece la Nostra, il modello di Serao a quello proustiano o il blasone di cui godeva Colette con l'opera pressoché sconosciuta di Louis Broomfield – più cineasta che scrittore – doveva sembrare del tutto ingiustificato, la bizzarria illogica di una lettrice disordinata. Invece la giornalista di Bordighera aveva già ben chiaro quel che oggi si legge con dovizia di materiale documentario negli studi di genere sulla produzione narrativa delle scrittrici della prima metà del secolo scorso e il discrimine che separava la “donna appassionata, strana, forse superficiale, delicata, ammalata, nervosa, capricciosa, dalle apparenze varie che tutte seducono” dalla “donna sempre doppia e sdoppiata in un ludo perverso di innocenza” (Verdirame, cit.: 178) – sono parole che Rita Verdirame riporta nel suo studio sulle narratrici italiane fino alla prima metà del secolo XX – non era affatto evidente. Certo, Irene Brin non resiste alla tentazione di rendere più opaca l'aureola che circondava

Luciana Peverelli con l'uso di perifrasi dal tono sardonico, ma resta la nitidezza di una breve ma colta disamina.

Le poche attestazioni analitiche che siamo in grado di registrare su questi articoli si sono limitate, per lo più, a riscontrare l'eccezionale interesse di Irene Brin per la letteratura europea, in un contesto abbastanza ancorato ai fondali italiani, a partire dalla scheda del catalogo CIRCE che classifica riviste e periodici, fino alle cursorie considerazioni contenute nel volume biografico curato da Vittoria Caterina Caratozzolo o in quello già citato di Franchini e Soldani sulle giornaliste del Novecento; solo il testo edito da Marsilio qualche lustro fa e dedicato alle "scrittrici dimenticate" per le cure di Francesco De Nicola e Pier Antonio Zanon azzarda una lettura eccentrica rispetto alle solite che facevano delle pagine briniane di questa rubrica solamente la voce di una esploratrice rivoluzionaria nel mare delle lettere europee. Non c'è dubbio che Irene Brin ponesse uno sguardo fresco e nuovo sulla letteratura fuori d'Italia, ma ci pare che il "sugo" delle sue indagini vada cercato altrove e riguardi prima di tutto la sua scrittura, il timbro e l'andatura delle parole, il gioco dei ragionamenti. In questo senso il carattere "esorcistico" che De Nicola e Zanon le attribuirono sin dai primi articoli disseminati tra i più vari fogli italiani ha una sua ragione.

3. Scrivere al tempo del fascismo: equilibrismi e schieramenti

Irene Brin scrive su un annuario da poco passato nelle mani di una direttrice gradita al Regime; inaugura questa rubrica nelle settimane che vanno tra l'alleanza col Führer e

l'inizio della guerra. Scrive di letteratura e non solo femminile; ma più che per autori, che pure ella snocciola con cognizione di causa e denotando una vasta conoscenza della materia, ella nel primo dei suoi interventi procede per area geografica, anzi per nazioni e, potremmo dire, senza correre il pericolo di essere sconvenienti, per “razze letterarie”: gli inglesi, gli americani, i francesi, infine i tedeschi. Effettua, cioè, una ripartizione un po' grossolana che si espone al rischio della calligrafia. Tuttavia, è molto probabile che questo fosse un rischio calcolato e quasi cercato poiché era l'unico mezzo che poteva permetterle di scrivere “con stile brillante” e “al di fuori di ogni limite di censura”, come ha notato Paola Gaddo nella sua scheda realizzata sull'«Almanacco della donna italiana» per il Catalogo informatico delle riviste⁴:

Questi inglesi elegantoni. Metton, nel cesellar fatti e parole, un lusso stravagante, da ricordare i *dande*; e lord Brummel, supponendo che, oltre farsi cravatte sapesse scrivere un libro, avrebbe scritto probabilmente *Eyeless in Gaza* [...].

Del resto gli americani rappresentano, in questo momento, gli *enfants terribles* della letteratura mondiale, e cercano di scandalizzarci con un sistema quasi scolastico. Se *how to write* e *how to read* vogliono essere opere artistiche e paradossali, noi supponiamo facilmente che esistano volumetti pratici e corsi per corrispondenza, capaci di insegnar rapidamente lo stile alla Caldwell, alla Saroyan e alla Faulkner. [...] (Brin, 1938: 172)

⁴ Irene Brin raggiunge il marito Gaspero del Corso nel maggio del 1941. Da quella esperienza, come si rammenta in chiusura del saggio, ella ricaverà il romanzo *Olga a Belgrado*, pubblicato da Vallecchi nel 1943. Il romanzo avrà una seconda edizione solo nel 2012 per i tipi di Elliot.

In questa direzione vanno anche le moderate “tirate” femministe che si leggono nelle successive annate della rubrica. Naturalmente anche in questo caso l’operazione briniana va letta con occhio acuto e con quella perspicacia che consenta di cernere quanto appare come una pura rivalsa di genere da una più onesta richiesta di visibilità per quelle scrittrici che sul suolo italico, pur in epoca di dittature che ne ritardavano o addirittura ne azzeravano l’autonomia e la forza d’impatto culturale, insieme con giornaliste e publiciste, mostravano di poter proporre opere degne di attenzione. Ecco *Lucrezia Borgia* di Maria Bellonci e *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes (Gioia, 2010: 93; Reich, 2000: 132-159). Furono grossi successi di pubblico e anche di vendite, e pertanto Irene Brin non aveva il compito né la necessità di porli sotto la luce dei riflettori. Certo, va tenuto a mente che una rubrica letteraria di un annuario deve anche tirare le somme di dodici mesi di libri, ma, al di là di una sottolineatura *en passant* dello “stato civile” dei personaggi femminili che ne animavano le storie, ci pare che le prese di posizione non siano da attribuirsi al rilancio della letteratura di genere. Anzi, anche in questo caso occorre valutare con attenzione il velo di ironia – in qualche caso di vero e proprio sarcasmo – che accompagna le parole della scrittrice: ella si dice orgogliosa del fatto che “le donne leggono meglio degli uomini”, deplora la sufficienza con la quale questi ultimi leggono, poi chiude il capoverso iniziale con parole che suonano quasi come un motteggio irridente per le conquiste ottenute negli anni:

Devo aggiungere che per le stesse ragioni prediligo i romanzi scritti dalle donne? Dichiarazione che mi intimidisce, ma mi solleva al grado di Suffragetta; e certo, imitando la signora

Pankurst, che gridando *Voto alle donne*, si gettava, al Derby, tra le zampe dei cavalli in corsa, dovrò sacrificarmi alle Capannelle, agitando bandierine con *W. Maria Bellonci e Alba de Céspedes*. (Brin, 1940: 189)

Non è facile comprendere come sia orientata la caustica ironia di Irene Brin, ma data la sua notevole conoscenza della letteratura straniera è probabile che ella intenda bersagliare l'anima provinciale della cultura italiana, l'arretratezza di stimoli e di strumenti a disposizione. Ma nel farlo ella finisce anche per mostrare una certa sfiducia mista a superbia per quanto fatto da "donne per le donne" negli ultimi decenni, come se in Italia non si sia potuto fare di meglio che una malriuscita imitazione di eventi occorsi ad altre latitudini europee, anche icasticamente più efficaci. Perciò, nel migliore dei casi questa "suffragetta" delle lettere, questa giornalista che osa mortificare scrittori e lettori nella loro incuria dettata dalle cariche che occupano, potrà opporre alla mirabolante impresa di Emmeline Pankhurst e alla temeraria fisicità delle sue rivendicazioni (Pankhurst, 2015; Bartley, 2012; Purvis, 2002), una blanda e assai borghese manifestazione a mezzo di bandierine che inneggiano alle nuove beniamine della letteratura nazionale. Anche quando ella precisa che *Nessuno torna indietro* è un "libro fatto su misura" perché "una donna lo ha composto, con storie di donne, perché altre donne lo leggessero" (Brin, *ivi*) sta confinando – non sappiamo bene quanto involontariamente – quelle storie e quelle autrici, che vorrebbero essere il simbolo di un autentico livellamento artistico, a un mero "compiacimento di genere" o a una pedagogia dello spirito per fanciulle non ancora iniziate alla vita.

Gli aspetti della lettura dei fenomeni femminili realizzata da Irene Brin negli anni del conflitto è ancora un terreno da dissodare. Restano alcune zone d'ombra che solo in parte il dettato simpaticamente canzonatorio può mitigare; e anche la collocazione editoriale dei suoi contributi non aiuta a comprendere fino a che punto ella usasse il filtro ironico per dissimulare vedute non allineate al Regime o se si trattasse solo di forme manierate. In *Usi e costumi 1920-1940*, che Brin pubblicherà una volta caduto il fascismo, si legge che “la generazione delle donne italiane [...], sebbene terribilmente cosciente di sé, era ignara di dover soggiacere alle costrizioni più assurde. Nel sentirsi libere da ogni vincolo morale, sentimentale e fisico da non accorgersi se non troppo tardi, che avevano perduto la loro libertà” (Brin, 1981: 92). Leggiamo, cioè, una lucida e ferma analisi della condizione della donna sotto il fascismo, di quanto la sua libertà venisse soppressa dalla “nazionalizzazione” delle sue stesse passioni e della sua identità fisica. Ma se scorriamo “I libri che ho letto” dell’annata 1941 dobbiamo fare almeno due osservazioni: innanzitutto che la percezione dell’identità femminile in Irene Brin non era tale da evitarle una prosa intinta nel borghesismo più tradizionale. E così una amica, tra le sue più stimate, rimane fatalmente “la moglie di Manlio Lupinacci”; questa donna che Irene Brin porta ad esempio perché “usa tenere un registro, minuzioso, delle sue letture, contrassegnando con asterischi, che han valore di onorificenze, i loro singoli pregi” (Brin, 1941: 155) dev’essere identificata mediante la notorietà del marito (in quegli anni Irene Brin scriveva con Manlio Lupinacci sul settimanale «Oggi», diretto da Mario Pannunzio [Serri, 2008:

22]). In secondo luogo si presti attenzione alle prime righe dell'articolo:

Per me la guerra 1940, quando la racconterò ai miei figlioli, avrà sfondo variato, ma sempre agreste, il paesino abruzzese dove ho ascoltato, a giugno, il discorso del Duce, il villaggio, prossimo all'antica frontiera di San Luigi, dove mi ha raggiunta la voce dell'armistizio e, da allora in poi, i prati, i fiumi, gli alberi, i campanili del Veneto, dove ancora vivo: singolare scenario, candido e marziale, di accampamenti: le trombe della sveglia, della ritirata, del rancio e del silenzio mi sono diventate orologio, e la mia vita si è fatta semplice, serenissima, grazie alla serena semplicità che mi circonda. (Brin, *ivi*)

Irene Brin riesce, con una prosa delicata, ad attenuare la carica emotiva di un conflitto appena intrapreso: l'entrata in guerra dell'Italia, annunciata dalla roboante retorica mussoliniana, e l'armistizio che la Francia siglerà con la Germania, sono come il sottofondo virile accettato e accolto da una donna che potrà dedicarsi con serenità alla lettura dei propri libri, alla contemplazione della campagna, alla piacevolezza di un soggiorno ameno. Il sottofondo "candido e marziale" che ha accompagnato un anno di vita e di letture è il manto patinato e davvero borghese di una donna assai cosciente della propria forza scrittoria e del proprio acume intellettuale. Ora le questioni di donne sono piuttosto questioni atte a sondare la disponibilità di una qualsiasi donna a salire i gradini della considerazione sociale e, pertanto, sono spesso interne alla persona medesima di Irene Brin la quale talora preferisce porre il proprio talento a disposizione di una scelta di campo più o meno esplicita. In questo senso vanno intese le sferzate che Irene Brin lancia all'indirizzo di Tommaso Landolfi prima e del gruppo fiorentino degli

ermetici poi. Nella finzione della signora affascinata o della ingenua ragazza che prova attrazione per il primo uomo col quale trova familiarità appena varcata la soglia di casa, ella intende denunciare quella che Piero Bigongiari (uno degli obiettivi della sua penna acuminata nelle pagine di questa annata) chiamò, a metà degli anni Ottanta (Bigongiari, 2002: 129)⁵, la parola di “terza generazione” (Guerrieri, 2016: 383)⁶:

Landolfi! Con il suo ostentato amore a certe forme anticate e la sua segreta passione per le formule recentissime, falsamente paesano, e nel profondo del cuore mondanissimo, Landolfi realizza compiutamente il tipo del Giovane Cugino, mistero e delizia di ogni famiglia borghese. Le sue citazioni, la sua epigrafica soddisfazione: e quell'oscillar perpetuo tra Leopardi e Lautréamont, quel labirinto di parentele letterarie, di affinità elettive. [...] Naturalmente il Giovane Cugino Nazionale scrollerebbe le spalle, come, appunto, fanno i giovani cugini: e nebulosamente ripartirebbe, verso il *Mar delle Blatte*, e noi resteremmo là, con sentimenti feroci, di odio amoroso, di ammirazione diffidente. (Brin, *ibid.*: 155-156)

⁵ Si tenga presente il seguente passo: «Furono gli anni in cui una generazione esplose alla vita, e alla vita della poesia, mentre il regime dominante avviava l'Italia verso quel senso di terra morta insito nell'alleanza con la Germania nazista. Firenze fu l'ultimo segnacolo di libertà in nome della poesia. [...] I giovani poeti e critici dell'ermetismo vissero in un sodalizio esaltante e scrissero parole sofferenti di libertà e di rivolta alle parole d'ordine della cultura ufficiale del regime».

⁶ Si tenga presente il seguente passo contenuto nel saggio: «La parola della terza generazione nasce dunque in opposizione all'eloquio codificato imposto dal fascismo, e svolge il proprio apprendistato poetico e critico proprio sulle pagine di quei “fogli di fortuna”, quali furono “Campo di Marte” e “Corrente”».

Il sottocutaneo richiamo al *Mar delle blatte*⁷ forse si può riconnettere alla pungente satira del fascismo che alcuni hanno visto o hanno voluto vedere nel funambolico bestiario surrealista dello scrittore di origine ciociara (ancora oggi la questione è aperta, ma francamente essa appare piuttosto pretestuosa), ma è di certo mordace e brillante la riduzione della verve linguistica di una vera e propria scuola poetica alle evoluzioni sentimentali e irruente di un giovane artista in vena di conquiste. L'insistito e non del tutto chiaro appellativo di "Giovane Cugino" forse ha a che vedere anche con un curioso antecedente letterario che, per materia, timbro tonale e ambientale, non doveva essere ignoto a Irene Brin, ossia *Le médecin confesseur, ou la jeune émigrée* di Victor Ducange⁸, passato in Italia con una traduzione dal francese nella seconda metà dell'Ottocento dal titolo *Il medico e la giovane emigrata*, storia di una baronessa che intendeva affidare sua nipote Clotilde al "giovane cugino" medico, ignara (o forse no) del naturale fascino che costui poteva esercitare sulla ragazza. Il medesimo fascino che Irene Brin assegna a Landolfi, una "simpatica canaglia" della prosa che si diverte – a suo dire – a sottrarre al lettore la bussola

⁷ Tommaso Landolfi pubblica *Il mar delle blatte e altre storie* nel 1939. In alcuni ambienti la raccolta e, in specie, il racconto che ad essa dà il nome, era stata letta come una sarcastica metafora dello squadristico fascista. A questo proposito può essere utile rimandare alla monografia sull'autore curata da Giancarlo Pandini per la collana "Il castoro" della Nuova Italia (1975, p. 63 e ss.) e al volume di Giulio Carnazzi dal titolo *La satira politica nell'Italia del Novecento*, edito da Il Principato (1975, p. 13).

⁸ *Le médecin confesseur, ou la jeune émigrée* è un romanzo di Victor Henri-Joseph Brahain Ducange, pubblicato in prima edizione nel 1825. In Italia registriamo l'edizione napoletana di Carlo Zomach (*Il medico e la giovane emigrata*, 1864) con la traduzione dal francese di Angelo Orvieto da Livorno.

dell'intessuto linguistico e a disorientarlo con inserti deliberatamente irreali (Franchini, Pacini, Soldani, 2007: 434-435). Appare, tuttavia, difficile credere che una lettrice così ricettiva non solo delle novità nazionali ma anche, se non soprattutto, delle lettere europee, faticasse a comprendere la proposta landolfiana. Resta, quindi, il dubbio che dietro le sue parole vi fosse il desiderio di spartire nomi fra schieramenti, forse anche editoriali, che a loro volta riflettevano questioni più profonde. Se a Landolfi Brin oppone il meno conclamato Nicola Lisi (“sì, diciamo e pensiamo molto male di Tomaso – sic! – Landolfi: ma non riusciamo a dimenticarlo; succede proprio così con i Giovani Cugini. Però non dimentichiamo neppure Nicola Lisi, e di lui pensiamo e diciamo molto bene, da molto tempo” [Brin, *ibid.*: 156]) ciò si deve – è probabile – a simpatie per consorterie intellettuali alle quali la scrittrice si sentiva vicina: Nicola Lisi (Lisi, 1976) era parte – come d'altronde il già citato Lupinacci – di «Primato», la rivista che Giuseppe Bottai aveva inaugurato pochi mesi prima (Tronfi, 2011: 309-324 *passim*; Candeloro, 2002: 127). Di Lisi Brin apprezza una specie di realismo poetico (“per intenderci, non ci sono né Padron Bista, né Comare Rosa, in Lisi, ma uomini, donne, bambini, asini, morti, stendardi, proprio come ci sono venti, erbe, nuvole: perché ci devono essere” [Brin, *ibid.*: 157]) da contrapporre – è chiaro – a quella che ella giudica una pretestuosa ricerca di effetti, una volontaria quanto inutile rincorsa alla riscrittura di quadri sensoriali. Allo stesso modo ella difende Giovanni Comisso dagli aspri giudizi di Vigorelli (Urettini, 2009: 156)⁹:

⁹ È il caso di riportare almeno un passaggio del critico: «Vigorelli rileva tuttavia in quei personaggi convenzionali, in quella prosa a tratti impacciata, così lontana dalla “bella pagina” commissiana, un

naturalmente pesano i trascorsi del critico milanese, già invisibile al Regime, e la concomitante adesione dello stesso Comisso alla rivista di Bottai (“Comisso, per esempio, con la sua *Felicità dopo la noia*, succoso, arioso, risentito, rappresenta solo un pretesto per Vigorelli, il quale poi conclude seccamente: ‘Comisso lavora a rovescio, e dopo aver tentato il romanzo, così dall’esterno, ancora esternamente vuol far prosa’” [Brin, *ivi*]). Il recupero e quasi il patrocinio a favore di un vecchio narratore degli “arditi”¹⁰ ci dà intanto una conferma: Irene Brin non era solamente una lettrice competente, una scrittrice del tutto a conoscenza degli strumenti come dei meccanismi e degli itinerari epistemologici della critica del tempo; ella non era neppure soltanto una fautrice della pubblicistica femminile. Anzi, questo connotato, talvolta esibito con la fierezza della portabandiera, rivela una visione e una idea della donna più vicina a forme di “statizzazione” che di autentico affrancamento sociale. La tendenza stessa a cercare una

“atteggiamento morale” verso gli “uomini, gli eventi”, che non si trovava nelle sue avventure terrene».

¹⁰ Per comprendere l’indulgenza che Brin aveva nei riguardi di autori i cui lavori talora potevano essere giudicati artisticamente non del tutto riusciti, si leggano le parole contenute nell’ultimo numero della rubrica, allorquando la scrittrice scrive dello stesso Comisso e del suo *Un inganno d’amore* appena pubblicato. Sono proprio i trascorsi da narratore degli “arditi” e dei “legionari” dannunziani a garantire a Comisso la clemenza di Irene Brin, la quale, altrimenti, avrebbe condannato il nuovo lavoro senza appello: «Ancora una scabra nudità ha cercato Comisso in *Inganno d’amore* [...]. Quasi si compiace nelle ricette di cucina, un timballo di maccheroni vien descritto con minuzie che i monti e i prati non ottengono, e si segue con stupore il cammino di un uomo avido solo, sembra, di mortificazioni e di rinuncie (*sic!*): ma da *Al vento dell’Adriatico*, fino ad oggi, crediamo pur sempre in Comisso».

sponda nella stampa di Stato, qualche volta anche a incoraggiare provocatorie polemiche di parte, sacrificando lungimiranza critica e acume d'analisi alle ragioni delle consorzierie intellettuali, denota un profilo non del tutto esente da riserve morali, di moralità culturale s'intende. La intemerata proseguirà anche nel numero dell'anno seguente, nel quale Brin, con la pezza d'appoggio di Montale e di una intelligente quanto sagace ammissione di colpa sulla lettura poco approfondita delle *Occasioni*¹¹, si lascia andare a una pesante requisitoria contro i critici e, di nuovo, contro i poeti ermetici. Anzi, ella lascia intendere che le due categorie vanno di conserva e che, in fondo, la critica letteraria non è che una invenzione di questi nuovi poeti:

Mancano le risposte, e le si cercano, inutilmente, nell'oscurità volutissima della forma, nelle foreste di contrastanti aggettivi, di avverbi in lotta, nelle concessioni subito ritratte, nelle accuse subito addolcite. A tirar le somme, se ne sa quanto prima, l'aiuto sottinteso nel titolo, dichiarato negli indici, non ci vien concesso e, a voler ammettere la critica come forma di apostolato, questo nero riserbo ci sembra colpevole. Se poi la si vuol vedere come battaglia, tra chi scrive, e chi giudica, e chi legge, il lettore dovrà dolersi di sentirsi escluso dal gioco, quanto il signore inglese delle storielle che, davanti ad una rissa, offeso, chiedeva perché mai non gli si permettesse di saltarci dentro, e di picchiare anche lui. (Brin, 1942: 177)

Irene Brin lavora su libri usciti nell'anno, ma allarga lo sguardo anche a fenomeni letterari più ampi, esaminandone gli esiti, presagendone anche futuri sviluppi. Ella fa della

¹¹ Irene Brin conosce Montale a Firenze nel 1938. Si tenga presente l'articolo I. Brin, *Le "Giubbe Rosse"*, 9 aprile 1938 citato nel libro curato da Giuseppe Marcenaro e Piero Boragina *Una dolcezza inquieta*.

critica, ma allo stesso tempo va all'assalto di quella che ella giudica "la critica" in quanto questa sembra aver assunto come pietra di paragone il dettato ermetico ("davvero non si conosce arte orgogliosa, diffidente e sprezzante quanto l'Alta Critica Moderna [...] *J'ai lu tous les livres*, proclamano fieramente esigendo da ogni lettore altrettanto" [Brin, *ibid.*: 176]). E continua a dichiarare – ripetiamo, con una insistenza sospetta per una donna, per una conoscitrice della prosa europea, fatta anche di scrittrici niente affatto aliene dal dettato avanguardista, nonché per la futura gallerista d'arte che ospiterà più di una mostra surrealista (Marcucci, cit.: 131) – la propria esigenza di verità e di realismo, credendo così di poter validamente reagire agli ultimi orientamenti. Quel che si legge degli *Incontri d'amore* di Corrado Alvaro (Manca, 2006: 335-350) alligna, così, a un lessico "colonico" e ruspante: "per ragioni che dirò forse agresti, o addirittura rurali, mi piacquero gli *Incontri d'amore*, di Alvaro, [...] dove terra, insetti, miracolati, ladre, principesse, spose di soldati, hanno verità tenera e lucente" (Brin, *ibid.*: 179). Sono categorie critiche un poco forzate e certamente risentono di ragioni che travalicano quelle letterarie se *Paesi tuoi* di Pavese e *La mascherata* di Moravia vengono bocciate; ma stavolta Irene Brin, non potendosi appellare a un difetto di realismo, ché abbondava nell'uno come nell'altro, imputava a Pavese di essere solo un vile imitatore di Erskine Caldwell e del suo *Piccolo campo* (Smith, 2011: 228)¹² e mortificava

¹² È il caso di citare il passo nel quale Lawrence G. Smith fa riferimento a una piccola "vulgata" che voleva il testo pavesiano modellato su quello dello scrittore statunitense: «Its similarities to Caldwell's *God's Little Acre* are not limited to the nature of some of the characters but continue

Moravia addebitandogli scarsità di mezzi nella dipintura di Tereso Arango, malamente rimodellato – a suo dire – su Eugène Sue e la sua critica sociale.

4. Conclusioni

Dobbiamo – giunti a questo punto – confermare l'impressione che abbiamo avuto: Irene Brin, a fronte di un sicuro possesso dello strumento critico, potendosi giovare di una altrettanto certa reputazione maturata negli anni, deve usare – non è chiaro quanto liberamente – delle proprie stesse sterminate letture e dei giochi di rimandi che sapeva intessere fra gli autori e le letterature frequentate per accreditarsi sulla linea di una certa collocazione culturale e, diciamo pure, ideologica. Ecco che Moravia stesso, alcune sue “pagine gelide”, diventano il pretesto per accomodare una malcelata perplessità su *Sette lune*, esordio di Anna Banti sulla lunghezza del romanzo, libro che raccoglieva il testimone di *Itinerario di Paolina*, con tutto il carico di rivendicazioni sociali che le donne delle sue narrazioni ricavano con sé:

Confesserò di non saper dove collocare *Sette lune* di Anna Banti, che mi piace, che mi pesa, che mi addolora e che mi riprende. Forse è mosaico minutissimo di verità, e ne vien fuori un'enorme bugia. [...] Due ragazze, sotto ogni rapporto diverse, riavvicinate solo da apparenti comunanze di studio, o da segrete affinità, che talvolta sono di competizione, talaltra di astio, o forse di sfiducia,

with analogous settings. The principal orientation is that of neorealism, which brings us to Faulkner, not only because the events of *Paesi tuoi* are recounted in the first person, as seen, lived and remembered by Berto, but also and most importantly because the physical and psychic facts – the action and the feelings – are developed on the same plane».

di incertezze, vivono vicine, raramente, e solo per caso incontrandosi [...].

A prescindere dalle questioni che nel tempo hanno tirato Anna Banti al di qua o al di là delle barricate emancipatorie (Biagini, 1997: XVI), sarà il caso di sottolineare la sottile opera di equilibrismo messa in atto da Irene Brin: ella non ignora la portata dei temi che si stagliano dalla narrativa bantiana; ne comprende l'importanza e la profondità, ma quando potrebbe spendere qualche parola in più sulle ragioni che consigliavano alla scrittrice fiorentina di proporre vicende di madri e di mogli angariate, ella saggiamente sposta l'obiettivo sugli aspetti più strettamente artistici, su ragioni di stile e di genere; si abbandona, cioè, proprio alla minuta critica della letteratura che biasimava quando giungeva dalle tribune ermetiche ("È proprio la ricchezza dell'istinto di raccontare che si restringe nei duri limiti di una disciplina probabilmente mentita. Il *vero* libro di Anna Banti non potrà del resto, mancarci" [Brin, *ibid.*: 182]). Può accadere, per esempio, che medesimi temi e simili circostanze di vita vengano trattati da altre scrittrici; che queste abbiano avuto la ventura di godere l'amicizia e la stima di Irene Brin, che siano magari anche appartenute alle stesse "famiglie editoriali". Si tratta di un piccolo difetto di prospettiva critica che abbiamo già rilevato e che ritorna nel caso di Nevra Garatti e di *Profughe*, un romanzo che tratta di «maestre, zitelle, ragazze esasperate, mariti ingannate, mogli sfregiate», di situazioni simili quando non proprio collimanti con le donne ritratte da Anna Banti ma rispetto alle quali stavolta la giornalista ligure nell'ultima puntata della sua rubrica non affilerà la lima, ma si limiterà a sottolineare la

vita agitata della sua autrice che avverte molto consona alla sua almeno per un paio di ragioni: la compartecipazione alla vita di frontiera nei delicati mesi dell'occupazione jugoslava (Irene Brin è intanto passata col marito Gaspero del Corso in Slovenia per seguire le operazioni militari di cui quest'ultimo era stato incaricato) e la vicinanza culturale e intellettuale di Nevra al gruppo di Leo Longanesi (la scrittrice era una vecchia conoscenza dell'editore, che era stato il mentore della stessa Brin, e da Longanesi era stata pubblicata sin dai primi anni Trenta, ai tempi del periodico bolognese «L'Italiano»; inoltre era amica d'infanzia di Comisso [Comisso, 1989: 218]). E così per Margherita Cattaneo, la direttrice dell'«Almanacco», che aveva appena pubblicato *Nasce una donna*. Ma del libro ci viene detto poco o nulla e lo spazio che si poteva dedicare a qualche accenno critico fu speso per rimarcare le doti di attrattiva femminile che donna poteva vantare presso uomini di una certa reputazione. La rubrica procede così, per rapidi e dilettevoli quadretti di “amici”: Arrigo Benedetti, Daria Guarnati ecc. È il 1943 e il quadro bellico italiano è preoccupante: Irene Brin, impegnata intanto ad osservare da vicino le vicende dei partigiani slavi che resistevano all'occupazione italiana (e che sarebbero diventati una serie di racconti, poi confluiti in forma di romanzo in *Olga a Belgrado*), allenta la presa sulla letteratura, addolcisce l'asprezza delle sue valutazioni su gruppi e scuole intellettuali e, dopo un breve *excursus* sulle novità della narrativa di lingua tedesca e poi di lingua francese, si congeda con parole tanto sibilline quanto ambigue: “questi sono i libri dell'amicizia. L'anno prossimo saranno i libri della vittoria”.

Riferimenti bibliografici:

- Arbasino, Alberto (2015) *Ritratti italiani*. Milano: Adelphi.
- Bartley, Paula (2012) *Emmeline Pankhurst*. London: Routledge.
- Biagini, Enza (1997) *L'opera di Anna Banti*. Firenze: Olschki.
- Bonsaver, Guido (2013) *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*. Roma-Bari: Laterza.
- Brin, Irene (1939), I libri che ho letto, *Almanacco della donna italiana*, XIX, pp. 169-175.
- Brin, Irene (1940), I libri che ho letto, *Almanacco della donna italiana*, XX, pp. 189-196.
- Brin, Irene (1941), I libri che ho letto, *Almanacco della donna italiana*, XXI, pp. 155-163.
- Brin, Irene (1942), I libri che ho letto, *Almanacco della donna italiana*, XXII, pp. 175-184.
- Brin, Irene (1943), I libri che ho letto, *Almanacco della donna italiana*, XXIII, pp. 169-175.
- Brin, Irene (1981) *Usi e costumi 1920-1940*. Sellerio: Palermo
- Brin, Irene (2012) *Olga a Belgrado*. Roma: Elliot.

- Candeloro, Giorgio (2002) *Storia dell'Italia moderna. La seconda guerra mondiale, il crollo del fascismo, la Resistenza*, Milano: Feltrinelli.
- Caratozzolo, Vittoria Caterina (2006) *Irene Brin. Lo stile italiano nella moda*. Venezia: Marsilio.
- Carnazzi, Giulio (1975) *La satira politica nell'Italia del Novecento*. Milano: Principato.
- Comisso, Giovanni (1989) *Vita nel tempo. Lettere 1905-1968*. Milano: Longanesi.
- D'Amico, Nicola (2016) *Un libro per Eva. Il difficile cammino della donna in Italia: la storia, le protagoniste*. Milano: Franco Angeli.
- Daniele, Antonio Rosario (in corso di pubblicazione) *Irene Brin e Olga a Belgrado: censura e oblio*. Sevilla: Benilde.
- De Nicola Francesco, Zanon Pier Antonio (2002) *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Ducange, Victor Henri-Joseph Brahain (1864) *Il medico e la giovane emigrata*. Trad. Angelo Orvieto. Napoli: Carlo Zomach Tipografo Editore.
- Falchi, Federica (2008) *L'itinerario politico di Regina Terruzzi. Dal mazzinianesimo al fascismo*. Milano: Franco Angeli.

- Franchini, Silvia (2002) *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle dame agli editori dell'Italia unita*. Milano: Franco Angeli.
- Franchini, Silvia, Pacini, Monica, Soldani, Simonetta (2007) *Giornali di donne in Toscana 1900-1945*. Firenze: Olschki.
- Franchini, Silvia, Soldani, Simonetta (2004) *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Milano: Franco Angeli.
- Fusani, Claudia (2012) *Mille Mariù. La vita di Irene Brin*. Roma: Castelvechi.
- Gioia, Annabella (2010) *Donne senza qualità nell'Archivio Storico dell'Istituto Luce*. Milano: Franco Angeli.
- Gnoli, Sofia (2005) *Un secolo di moda italiana 1900-2000*. Roma: Meltemi.
- Innocenti, Marco (1993) *Le signore del fascismo. Donne in un mondo di uomini*. Milano: Mursia.
- Lisi, Nicola (1976) *Opere. Voll. 1-2*. Firenze: Vallecchi.
- Manca, Dino (2006) Fenomenologia e patologia della nuova società nei Settantacinque racconti. In Alessio Giannanti, Aldo Maria Morace (Eds.), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*. Cosenza: Pellegrini.

- Marcenaro, Giuseppe, Boragina, Piero (1996) *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*. Milano: Electa.
- Marcucci, Eugenio (2005) *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Mondello, Elisabetta (1987) *La Nuova italiana. la donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*. Roma: Editori riuniti.
- Montanelli, Indro (2011) *Ricordi sott'odio. Ritratti taglienti per cadaveri eccellenti*. Milano: Rizzoli.
- Montanelli, Indro, Staglieno, Marcello (1985) *Leo Longanesi*. Milano: Rizzoli.
- Pandini, Giancarlo (1975) *Tommaso Landolfi*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pankhurst, Emmeline (2015) *Suffragette. La mia storia*. Roma: Castelvecchi.
- Petrignani, Sandra (2013) *Addio a Roma*. Vicenza: Neri Pozza
- Pisano, Laura (2004) *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi*. Milano: Franco Angeli.
- Purvis, June (2002) *Emmeline Pankhurst. A biography*. London-New York: Routledge.

- Rasy, Elisabetta (2000) *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Editori riuniti.
- Reich, Jaqueline (2000) Fear of Filming: Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of *Nessuno torna indietro*. In Carole C. Galluci, Ellen Victoria Neremberg (Ed.), *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes* (132-159). London: Associated University Presses.
- Ruggeri, Simona Viviana (2004) *Donne e giornali nel fascismo*. San Gavino Monreale: Edizioni Fiore.
- Sarcinelli, Marisa, Totti, Nilde (1988), L'Almanacco della donna italiana, *La corporazione delle donne*. Firenze: Vallecchi
- Serri, Mirelli (2008) *I profeti disarmati 1945-1948. La guerra tra le due sinistre*. Milano: Corbaccio.
- Tronfi, Lorenzo (2011) *Il "Primato" di Giuseppe Bottai. Cultura e politica (1940-1943)*. Moderna: Ravenna
- Urettini, Luigi (2009) *Giovanni Comisso. Un provinciale in fuga*. Treviso: Istresco.
- Verdirame, Rita (2009) *Narratrici e lettrici. Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*. Limena: Libreriauniversitaria.

Oltre il “canone” della letteratura per l'infanzia: Leila Berg (1918-2012).

Ilaria Filograsso

Università di Chieti-Pescara

Riassunto: Il contributo si iscrive in un progetto di ricerca che intende riscoprire e valorizzare il lavoro di Leila Berg, scrittrice ed editor anglosassone scomparsa nel 2012: nel contesto di profonda trasformazione della letteratura per l'infanzia europea negli anni Sessanta e Settanta, il progetto editoriale più noto di Leila Berg, la serie dei Nippers per primi lettori (1967), rivoluzionò una tipologia testuale, i reading schemes, tradizionalmente basata su testi ossessivamente ripetitivi e linguisticamente inautentici, puntando sulla qualità di storie ben scritte e coinvolgenti, capaci di coniugare realismo sociale e divertimento, interpretando una nuova idea, libertaria ed inclusiva, di educazione alla lettura.

Parole-chiave: letteratura per l'infanzia, Leila Berg, reading schemes, realismo sociale, educazione alla lettura

Abstract: This contribution is part of a research project that sets out to discover and enhance the works of Leila Berg, British author and publisher who died in 2012. Set within the profound changes in European children's literature in the 1960s and 70s, Leila Berg's most famous books, the Nippers series for early readers (1967) revolutionised traditional “reading schemes” based on obsessively repetitive and linguistically unauthentic texts, focusing instead on well-written, enthralling stories blending social realism with entertainment, interpreting a new, libertarian and inclusive idea of learning to read.

Keywords: children's literature, Leila Berg, reading schemes, social realism, teaching reading

1. La letteratura per l'infanzia decostruita: continuità e innovazione negli anni Settanta

La cosiddetta seconda "golden age" segna uno dei momenti di più radicale trasformazione della letteratura per l'infanzia britannica (Rowe Townsend, 1965, p. 151; Hunt, 2001, p. 157), in coincidenza con l'emergere in tutta Europa, negli anni Sessanta e Settanta, di un nuovo modo di affrontare i problemi dell'educazione, di interpretare l'istituzione scolastica e familiare e di fissare il ruolo della pedagogia in senso politico e sociale (Cambi, 1995; Codello, 2005; Bernard, 2006). I progetti editoriali iniziano a confrontarsi con nuove istanze tematiche, legate alla questione ambientale, alla diversità, al pacifismo, alla ricerca dell'identità (Boero & De Luca, 1995/2007; Sola & Vassalli, 2014): al centro di una "rivoluzione" della comunicazione letteraria e iconica promossa da scrittori, artisti, editori, illustratori, una nuova enfasi sul diritto del bambino a godere di libri complessi, che ne rispettino intelligenza e personalità.

La riflessione critica su finalità e confini della letteratura per l'infanzia è influenzata da un nuovo forte focus politico, sociale e pedagogico sull'infanzia, che sollecita un processo di ridefinizione del concetto di qualità del libro per bambini, attivando un dibattito interdisciplinare che coinvolge, per la prima volta, in modo fattivo, anche gli

editors: si pensi a figure come Kaye Webb (Puffin) Marni Hodkin (Macmillan), Judy Taylor (The Bodley Head), Aidan Chambers per la Topliner, che contribuiscono a rendere l'editoria per l'infanzia una sezione centrale dell'industria culturale inglese. La professionalizzazione dei campi relativi alla letteratura per l'infanzia, anche in relazione all'insegnamento e all'inserimento di nuovi spazi nei programmi universitari, sollecita una costruttiva osmosi tra ruoli differenti: scrittori come Geoffrey Trease e Jill Paton Walsh partecipano attivamente al dibattito critico; giornalisti come John Rowe Townsend del Guardian recensiscono libri e si impegnano altresì in una prolifica produzione per bambini e adolescenti; bibliotecari come Elaine Moss sono attivi e influenti studiosi, mentre alcuni autori provengono dal mondo dell'editoria, si pensi a Philippa Pearce e a Leila Berg, o dell'insegnamento (Pearson, 2013, pp. 3-7; Reynolds, 1998, pp. 29-30).

Il clima di ripresa del secondo dopoguerra, con le riforme educative (il grammar system introdotto nel 1944) e l'estensione dell'obbligo scolastico, e con il graduale incremento ai finanziamenti pubblici per le scuole e le biblioteche, aveva gettato le basi per la definizione di uno spazio critico ed editoriale autonomo per la letteratura per l'infanzia, che sembra trovare la massima ampiezza e

diversificazione nella sperimentazione degli anni Sessanta di forme, generi e temi inediti, di tecniche di stampa e di illustrazione, all'insegna di una produttiva apertura alle tendenze internazionali, in particolare americane, in un contesto culturale più attento alle istanze sociali legate all'immigrazione (accelerata dal Commonwealth Immigration Act del 1962), e ai bisogni della working class (Hunt, 1994, pp. 148-9). Il vivace dibattito critico sulla letteratura per l'infanzia e sul suo ruolo formativo, riflette ora un nuovo investimento economico, educativo, culturale, su un'età valorizzata per le sue peculiarità e le sue specifiche esigenze, destinataria di una letteratura che merita scelte ponderate e "su misura": contribuiscono in questa direzione la graduale trasformazione in senso orizzontale e democratico dell'istituzione familiare, l'evoluzione degli studi storiografici e antropologici sull'infanzia, i lavori sullo sviluppo psicologico infantile di Donald Winnicott e John Bowlby, la rivoluzionaria saggistica del Dr. Spock, che sovvertono l'imperativo della disciplina e della routine nell'accudimento e introducono nuovi principi di simmetria nella relazione educativa.

L'enfasi slitta gradualmente, nella saggistica del tempo, dagli adulti che scrivono, illustrano, pubblicano e criticano i libri per bambini, ai canali attraverso i quali i libri possono

realmente arrivare tra le mani dei lettori. A qualsiasi etnia, sesso, circostanze di vita appartenga, le storie sono intese come il medium attraverso il quale il bambino può venire a patti con la sua esistenza e diventare pienamente ciò che è. La pubblicazione del *The Feminine mystique* nel 1963 di Betty Friedan, la risonanza del movimento dei diritti civili in America, i documenti di una nuova politica educativa come il Plowden Report del 1967, che promuovono l'idea che l'educazione debba risultare in armonia con "la natura del bambino", il confronto, incentivato dall'incremento dei finanziamenti pubblici, di esperti ed insegnanti con le necessità di una popolazione scolastica molto più ampia e articolata sul piano demografico, contribuiscono ad cambiamento sociale e politico che attiva un intenso dibattito sulla de-costruzione possibile delle ideologie implicite nella letteratura per l'infanzia.

Lo spartiacque tra i due decenni è emblematicamente interpretato dalla Conferenza di Exeter, *Recent Children's Fiction and its role in education*, progettata nel 1969 da Sidney Robbins per portare gli insegnanti in diretto contatto con gli autori della letteratura per l'infanzia, da una parte innescando alcuni positivi spin-off come la nascita della rivista *Children's Literature in Education*, dall'altra raccogliendo esiti piuttosto contraddittori. La dichiarata

indifferenza rispetto alla risposta del lettore che accompagna numerose dichiarazioni di poetica di scrittori impegnati a rivendicare l'assoluta libertà da ogni sorta di preoccupazione educativa, suonano, infatti, terribilmente lontane dalla quotidiana esperienza didattica di docenti ed educatori. Il volume di Aidan Chambers *Introducing Books to Children*, del 1973, e la fondazione di riviste come *Signal Approaches to children's books* lanciata nel 1970 da Nancy Chambers, adottano, in questa direzione, un approccio multidisciplinare per imbastire un dialogo con insegnanti, bibliotecari, educatori, che reclamano nuove strategie di selezione e di mediazione del libro, per incontrare le specifiche esigenze di una pluralità di infanzie e di possibili lettori "riluttanti" (Leeson, 1985, pp. 127-128).

Proprio Nancy Chambers, chiamata ad esprimere un parere sugli anni Settanta nei libri per ragazzi indica nella pressione di nuove forze sociali un elemento distintivo dell'epoca: pensiero pedagogico, politiche di genere, relazioni tra le culture e le etnie, entrano con forza nelle storie e nei progetti editoriali, non necessariamente in opposizione al testo letterario ma come forze centrifughe in grado di dilatare i confini tematici e le possibilità di identificazione attraverso i sessi, le classi, le razze. (Chambers, 1986 pp. 136-142)

In questa direzione, il Children's Rights Workshop, fondato nel 1973 da Rosemary Stones e Andrew Mann, promuove ricerche ed elabora linee guida su questioni come il razzismo e il sessismo nella letteratura per l'infanzia, cercando di individuare stereotipi e pregiudizi non solo nel plot o nella caratterizzazione dei personaggi ma anche a livello linguistico. Le reazioni degli scrittori alle ingerenze di attivisti, insegnanti, famiglie, nelle scelte degli editori, non tardarono a farsi sentire, soprattutto per la preoccupazione che il concetto di qualità dibattuto e accreditato dagli adulti in quegli anni fosse ancora legato ad un didatticismo pronto ad assumere nuove vesti, in un pericoloso slittamento da una letteratura come moralità ad una letteratura come propaganda, cioè falsa sociologia e cattiva letteratura (Rowe Townsend, 1969, pp. 33-40; Egoff, 1969, pp. 419-446). Lo scisma tra *child people* e *book people* ingenera, infatti, una estremizzazione dagli esiti persino caricaturali: per gli autori concentrati sulla qualità del libro, il tratto peculiare distintivo è l'immaginazione verbale che trascende la differenza tra lettore e lettore, e anche tra adulto e bambino. Ne consegue una definizione di letteratura che non è il contrassegno di un lettore e di una certa esperienza di lettura ma di un genere letterario, per nulla interessato alla specificità del destinatario. Per gli scrittori e i mediatori concentrati sulle esigenze di

formazione dei bambini, invece, il libro esiste nei termini esclusivi della risposta del lettore: questo deve amarlo e farne uno strumento di crescita, in coerenza con le istanze socialmente e culturalmente costruite intorno all' audience infantile. In un'epoca impegnata nell'abolizione delle differenze di varia natura, il lettore diventa un bambino "composito" che si vuole antisessista, antirazzista, anticlassista, e di per sé non appartiene ad alcuna classe, o sesso o razza se non a quelle che la letteratura equalizzatrice sta cercando di promuovere. Analizzando questi estremismi, Hollindale (1988, pp) invita a considerare l'ideologia come un fattore inevitabile e largamente incontrollabile nella transazione tra libri e bambini, e lo è a causa della diversità sia del libro che dei bambini e del mondo sociale in cui ognuna di queste astrazioni seduttive assume una molteplicità di forme specifiche. La dimensione ideologica di un testo non appartiene soltanto ai contenuti politici o morali espliciti raccomandati dagli scrittori nelle loro storie, ma al linguaggio, alla tessitura della trama, e non c'è atto di censura che possa escludere il sé profondo e le assunzioni inconscie di un autore, legate a loro volta alla sua esperienza e al mondo in cui vive ed opera. Il punto iniziale di ogni elaborazione artistica risiede in una comprensione condivisa del presente, di un'attualità in cui il lettore crede e si riconosce.

E' auspicabile, continua Hollindale, la possibile convivenza di letterature diverse, varie, nazionali e locali, incontro di differenti narrazioni che parlino ai bambini con voci che possono rivolgersi a loro all'interno di un'ideologia coerente e completa, senza restrizioni o ricette onnicomprensive. I bambini sono già dentro l'ideologia, non intesa come principio politico, ma come clima che informa linguaggio e visioni del mondo, ed è naturale che la letteratura si rivolga a gruppi diversi e a sub-culture differenti dentro la cultura generale, soprattutto in un contesto frammentato linguisticamente e culturalmente come quello britannico. Il compito di un insegnante, soprattutto nella scuola primaria, quando è in costruzione la competenza di lettura, è insegnare a decostruire e ad abitare consapevolmente quello che si legge, per non farsi eterodirigere dai libri che incontriamo.

2. Leila Berg: per una letteratura per l'infanzia antiautoritaria

Quando la scrittrice Leila Berg scomparve il 17 aprile del 2012 a 94 anni, alcuni dei più importanti quotidiani britannici, dall' *Independent* al *The Guardian* al *Telegraph*, salutarono la vita e l'opera di uno dei personaggi più significativi della seconda *golden age* della letteratura per

l'infanzia inglese ricordandone il ruolo cruciale nel modificare l'attitudine alla lettura dei bambini negli anni Sessanta e Settanta, il suo approccio rivoluzionario alla scrittura, l'appassionata difesa dei diritti dell'infanzia e dei principi dell'educazione libertaria: a fronte di un indubbio riconoscimento popolare, testimoniato dall' Eleanor Farjeon Award, vinto nel 1974, il posto di Leila Berg negli studi scientifici, sia di ambito letterario che pedagogico, risulta ancora piuttosto marginale.

Nata Leila Goller da una famiglia ebraica del quartiere di Salford, nella Greater Manchester, la Berg consegna un quadro vivo e poetico della sua infanzia nel suo ultimo libro, *Flickerbook*, del 1997, un'autobiografia impressionistica e insieme un testamento intellettuale che conduce il lettore alle radici del suo impegno letterario e pedagogico. Il volume è composto di una serie di brevi fotogrammi e immagini frammentarie, non statiche come il ricordo, ma capaci, una dopo l'altra, di dare l'illusione di un quadro in movimento, restituendo tutto il dinamismo e il disorientamento della complessa processualità della crescita: in essi la scrittrice recupera al presente, in prima persona, con uno sguardo bambino intatto sul mondo, il doloroso rapporto di non-comunicazione con il padre e la madre e la precoce insofferenza per l'autoritarismo del sistema scolastico, incline

a forgiare persone “disgustosamente deviate, masochiste, sottomesse”. Alla tristezza dello scenario familiare fanno da contraltare l'entusiasmo per i libri, il cinema, il teatro, la vita culturale della Manchester degli anni Venti e Trenta, la passione per la scrittura e per l'educazione: nei lavori di Susan Isaacs e nei metodi innovativi per la cura della prima infanzia della sua Malting House School a Cambridge, la giovane Leila trova già diciassettenne la conferma delle sue intuizioni, e abbandona, subito prima di essere espulsa, un corso superiore di preparazione all'insegnamento, a cui preferisce nel 1937 l'attivismo politico a favore del Fronte giovanile contro la guerra e il fascismo, e poi della Lega dei giovani comunisti coinvolti nella guerra civile spagnola. Si diploma qualche anno più tardi in giornalismo a Londra, e lavora per il *Daily worker*, poi *Morning Star*, il *The Guardian*; comincia a coltivare il suo interesse per la letteratura per l'infanzia non appena diventa madre di due bambini, subito dopo la guerra, dapprima come editor della Methuen, della Nelson, della Macmillan, infine come scrittrice all'inizio degli anni Cinquanta (Stones, 2012).

La posizione specifica di Leila Berg in un contesto di vivace discussione sugli standard qualitativi e sulla funzione educativa della scrittura per l'infanzia, si distingue per l'ancoraggio deciso alle teorie pedagogiche libertarie degli

anni Settanta, e le sue scelte editoriali oltre che le sue riflessioni teoriche sull'educazione alla lettura, si iscrivono a pieno titolo nel dibattito contemporaneo sul rapporto tra letteratura per l'infanzia, educazione libertaria, realismo sociale. Queste istanze ispirano una delle sue opere teoriche più mature e accessibili, *Reading and loving*, del 1977, elaborata quando la sua fama di attivista sociale e di scrittrice coinvolta nel dibattito sui limiti dell'educazione tradizionale era già pienamente acquisita¹, e concepito quasi come una guida per rintracciare, non sistematicamente, le ragioni delle sue scelte di editor e di scrittrice: esse sono collegate ad un

¹ Quando la Berg inizia a progettare il suo lavoro forse più significativo di scrittrice ed editor per l'infanzia, la serie dei *Nippers*, il suo interesse per l'educazione ha già avuto modo di esprimersi con coraggio e rabbia nelle pagine di *Risinghill: Death of a comprehensive school*, scritto nel 1965 ma edito dalla Penguin nel 1968. E' la storia della nascita, nel 1960, della comprehensive school di Risinghill, nel distretto londinese periferico e deprivato di Islington, per volere del London County Council, e della sua chiusura, dopo soli 5 anni, seguita ad alcune ispezioni da parte delle autorità scolastiche. Emerge, nella cronaca della Berg, la sincera amarezza per una soluzione interpretata come politica e non educativa, un atto studiato di censura verso i metodi progressisti del direttore della scuola, Mike Duane, più che una scelta di opportunità legata alle autentiche esigenze degli alunni e delle loro famiglie. L'esperienza di Duane sarà ripresa dalla Berg nel saggio pedagogico *Moving towards self-government*, contenuto in *Children's rights*, volume pubblicato nel 1972, in cui sei esperti di educazione, e tra questi il più noto Alexander Sutherland Neill, esaminano la posizione del bambino nella società moderna ed esplorano le esperienze realizzate e le possibilità di una sua duratura liberazione da un'educazione autoritaria e repressiva.

più ampio ripensamento delle metodologie e delle finalità dell'educazione alla lettura, che si iscrive a sua volta in una più generale riflessione pedagogica sulla natura dell'infanzia e della relazione educativa.

La lettura e il piacere di leggere sono, secondo la Berg, un'acquisizione naturale - non una tecnica o un addestramento - che cresce da una base calda, fisica ed emotiva, di piacere condiviso con un altro essere umano. L'adulto, il genitore innanzitutto, usa parole per comunicare al bambino sicurezza, attenzione, riconoscimento della sua personalità. L'acquisizione della lettura ha bisogno di tre ingredienti essenziali: fiducia in se stessi, gioia condivisa, reciprocità del dialogo. Sono fattori come la partecipazione gioiosa alla sua crescita costante e il rispetto dell'identità infantile da parte dell'adulto che decidono se il bambino è culturalmente deprivato o meno, e questo fattore non ha nulla a che fare con le informazioni che la scuola eroga ai suoi giovani allievi, ma è connesso alle opportunità che la società e il sistema educativo garantiscono, direttamente o indirettamente, alle famiglie di appartenenza dei bambini. Oltre ai numerosi spunti che anticipano di almeno un decennio la riflessione sull'emergent literacy e sulla family literacy che saranno al centro dei futuri programmi nazionali di educazione alla lettura, sembra di risentire, nelle parole della Berg, il concetto

di “educazione incidentale”, con la sua intrinseca natura liberatoria contrapposta alla pedagogia diretta e formale, utilizzato da Paul Goodman a commento dell'esperienza di Summerhill in un prezioso volume curato da Egle Becchi (Goodman, 1975, pp. 135-151). L'esempio più straordinario e complesso di educazione incidentale è proprio il bambino che impara a parlare, un'impresa intellettuale formidabile che si attua universalmente. Non sappiamo ancora come avvenga, ma le condizioni principali che determinano questo apprendimento sembrano proprio quelle dell'incidentalità, dell'incontro tra due o più esseri che interagiscono tra di loro attraverso l'ambiente. In questo caso, e in tutti gli altri momenti fondamentali della vita cognitiva ed emozionale degli esseri umani, è proprio una relazione tra diversi che innesca un incontro tra il naturale bisogno di imparare e un altrettanto spontaneo scambio di conoscenze.

In questa direzione la Berg descrive con minuziosa attenzione in *Reading and Loving* il gioco, il lavoro, le conversazioni, le emozioni dei bambini in rapporto al loro ambiente e come "ogni cosa abbia potenzialità di apprendimento", come l'educazione cioè non possa essere separata dalla vita: osservando l'entusiasmo delle prime conquiste linguistiche e della prima motivazione al libro di alcuni bambini, la scrittrice sottolinea come nessuno di questi

si trovasse in un edificio chiamato scuola, con un adulto chiamato insegnante, e con un materiale specificamente progettato come scolastico. Essi erano semplicemente nel mondo, con il proprio impegno per scoprirlo e diventarne competenti. (Berg, 1977, p. 133).

Quando l'esperienza linguistica è gratificante e supportata dal tempo e dall'impegno dell'adulto, non solo il libro entra nella vita del bambino ma il bambino entra nella vita del libro, mette in esso le sue emozioni e il suo vissuto mentre l'adulto che lo accompagna comincia a raccontargli storie che lo riguardano, e lo comprendono: in questo modo, attraverso differenti canali, il bambino impara che è un valido soggetto delle storie, che i libri sono la sua stessa vita. I primi libri che i bambini incontrano a scuola sono, invece, strumenti di controllo sociale, il loro scopo non è introdurli al piacere della lettura e della scrittura e dell'espressione personale, ma guidarli al conformismo e al decoro, non aprire una porta, ma chiuderla. Il bambino che è stato accompagnato creativamente fino a questo punto li troverà frustranti, retrogradi, anche se i cinque anni di esperienza linguistica e di lettura gratificante in famiglia potranno aiutarlo a resistere all'accerchiamento massificante.

La posizione della Berg si rafforza dopo il Plowden Report, del 1967, che registrava che il 29 per cento di tutte le

case disponeva di 5 libri o meno, ed enfatizzava l'importanza del contesto familiare nel determinare i risultati dell'educazione e dell'istruzione. Se le istituzioni non sono in grado di offrire al bambino svantaggiato dall'ambiente sociale i supporti usuali per il "bambino letterato", ameno i primi libri che incontrano a scuola possono aiutare e colmare il gap - possono valorizzare la loro personalità, nutrirla, e costruire a partire da essa, come accade per i primi 5 anni del book child. Ma l'offerta bibliografica a scuola si riduce a testi che presentano famiglie borghesi che vivono in una casa perfetta e in un clima di zuccherosa armonia. Se qualcosa può completamente confermare ciò che il bambino può aver sospettato nei suoi primi 5 anni di vita - cioè che lui e la sua famiglia e le sue strade e al sua casa sono senza valore - questo è il libro scolastico ortodosso. Per quanto lo riguarda, egli non esiste. (Berg, 1977, p. 49)

Nell'ambiente comunitario promosso dalla scuola democratica, la partecipazione attiva di tutti i soggetti determina una valutazione e un'osservazione critica e plurale dell'ambiente, in modo che gli ostacoli che si frappongono allo sviluppo dell'autonomia e della libertà vengano rimossi con il concorso generale. Ma se l'ambiente sociale del bambino è semplicemente negato, con la pretesa di una sostituzione meccanica e autoritaria di modelli esperienziali

vissuti sino al momento della scolarizzazione con altri validati dal sistema, non potrà conseguire alcun superamento, alcun tentativo di colmare le disuguaglianze iniziali.

Se il bambino non è un book child, infatti, ma un bambino della working class, abituato alla freddezza e alla povertà delle day nursery, non incoraggiato al fuori della scuola, come potrà imparare a leggere e a scrivere se queste attività significano essenzialmente mettere la propria identità su carta? La scuola spesso non compensa, non risana, ma sferra il colpo di grazia finale perché essa è conformisticamente complice della cultura che lo ha deprivato, manipolato, delegittimato per i primi 5 anni della sua vita. L'espressione "culturalmente deprivato" si riferisce, pertanto, ad un bambino derubato dal sistema scolastico della sua propria cultura, minacciandolo mentre finge di educarlo, sottomettendolo con l'abolizione del linguaggio con cui esprime le sue emozioni, l'eccitamento, l'identità, il suo potere di crescere Berg, 1977, pp. 83-84).

3. La lettura per piacere entra in classe: i Nippers, storie inclusive per imparare a leggere

La pubblicazione di documenti di politica educativa come il Report *A language for life*, del 1975, promosso dalla

Commissione Bullock per indagare sul ruolo del linguaggio nel curricolo e proporre lo svecchiamento delle strategie didattiche di insegnamento della lettura, insieme alle nuove teorie dell'apprendimento che valorizzano le risorse creative ed attive del bambino nella costruzione delle competenze di literacy, portano gradualmente, nelle scuole britanniche, ad un approccio all'insegnamento della lettura centrato sul testo, o sui "*real books*", superando rigidità e meccanicismo di modelli, fonetici o globali, che espongono il bambino ad un apprendimento meramente strumentale e a tipologie testuali del tutto avulse, per il linguaggio artefatto e le situazioni di vita rappresentate, dall'esperienza viva e dinamica del lettore apprendista (Graham, Kelly, 1997, pp. 6-13) . Una più profonda riflessione sul ruolo della qualità del testo e delle illustrazioni porta insegnanti ed educatori, negli anni Settanta, a denunciare l'impatto dei metodi tradizionali sull'autostima e sulla motivazione dei lettori: le critiche non rispondono, tuttavia, esclusivamente ad un cambiamento delle teorie pedagogiche o ad un aggiornamento metodologico-didattico, ma si inscrivono in una discussione interdisciplinare che percorre un'epoca scossa da fortissime tensioni, in grado di ripercuotersi nei decenni successivi e di marcare il dibattito critico sullo statuto epistemologico della letteratura per l'infanzia, in un circolo virtuoso inedito di scambi e di

prospettive (di attivisti politici, sociologi, insegnanti, critici, giornalisti, autori ed editori) che testimoniano il riconoscimento istituzionale che ormai ha raggiunto la letteratura per l'infanzia, e insieme testimoniano la nuova esigenza di decostruzione degli stessi concetti di infanzia, di autore e di qualità.

Nel 1965, in un articolo seminale pubblicato sul *Saturday Review* sul *The All-White World of children's Books*, Narry Larrick lamentava la quasi totale omissione dei "negri" dai libri per bambini: anche se la produzione americana aveva iniziato a considerare le minoranze razziali, la prevalenza di scrittori bianchi che implicavano che un bambino nero fosse in fondo un bambino bianco sotto la pelle portò alla ricerca di nuovi scrittori di colore e diede il via, negli anni seguenti, ad una determinata inquisizione sul presunto razzismo degli scrittori che si risolse talvolta in una vera caccia alle streghe. Nel gennaio del 1971 un articolo altrettanto efficace di quello di Nancy Larrick appare sullo *School Library Journal: A feminist Look at Children's Books* del collettivo *Feminists on Children's Media*. Le autrici studiano i libri vincitori di premi prestigiosi o raccomandati nelle rubriche più importanti, distribuendoli in alcune sgradevoli categorie: ad esempio, libro semplicemente sessista, o libro *cop-out*, in cui dopo la dimostrazione di indipendenza

delle protagoniste segue con la crescita l'inevitabile normalizzazione nei ruoli tradizionali. Sulla scia della saggistica americana, spesso presa ad esempio sul piano metodologico, fioriscono numerosi contributi anglosassoni. Lo scrittore e poeta di sinistra Bob Dixon denuncia in *Catching them young*, la dimensione razzista, sessista e classista del canone, non risparmiando classici come *Piccole donne*, o autrici di fantasy e di romanzi amatissimi come Enid Blyton. Mary Cadogan e Patricia Craig applicano un approccio femminista alle storie di avventura per bambine, nel loro studio *You're a brick, Angela!*, occupandosi anche di aspetti legati alla mentalità imperialistica e alla discriminazione delle minoranze etniche. Judith Stinton raccoglierà nel 1979 per saggi di autori diversi tesi a rintracciare mentalità colonialista ancora attiva in romanzi contemporanei paternalisticamente impegnati come *The Cay* di Theodor Taylor, o in amati classici come nella serie del *Doctor Dolittle* di Hugh Lofting, o a scovare elementi sessisti e razzisti in opere tradizionalmente interpretate come radicali e sovversive, come *Pippi Calzelunghe*.

Il volume *Sexism in Children's Books* a cura del Children's Rights Workshop, pubblicato la prima volta nel 1976, si ispira dichiaratamente alle americane linee guida Mac Graw-Hill per la prevenzione del sessismo nei libri per

bambini, inteso come stereotipizzazione svalutante per entrambi i generi, e comprende il primo studio che indaga sulle stereotipie di genere nei *reading schemes* tradizionali britannici: il focus della ricerca, sviluppata da Glenys Lobban, riguarda prevalentemente il contenuto dei testi e delle illustrazioni, in grado di influenzare le attitudini dei bambini rispetto al mondo e a sé stessi. I *reading schemes* rappresentano, infatti, la prima introduzione del bambino al mondo scritto e sono proposti in un contesto autorevole, la classe, che dovrebbe motivare alla lettura, veicolando l'approvazione ufficiale di attitudini maturate dal bambino nell'esperienza pre-scolastica in famiglia, attraverso i media e nella società.

Era ormai generalmente riconosciuto, a metà degli anni Settanta, che *reading schemes* come *Peter and Jane* della Ladybird, che mostravano il mondo bianco della middle class con famiglie ordinarie, padri in completo elegante e mamme in grambiule, che prendono il tè nel loro prato ordinato davanti alle villette borghesi, non potevano rappresentare modelli riconoscibili per tutti i bambini, e denigravano implicitamente se non esplicitamente la cultura autentica di buona parte dei lettori: un approccio simile andava dunque applicato anche al sessismo, uno dei pregiudizi più socialmente accettati e difficili da scardinare. Nella disamina

della Loban emerge con chiarezza che i personaggi maschili semplicemente appaiono più di frequente, sia nei testi che nelle illustrazioni, e ricoprono ruoli più trainanti rispetto ai giochi e alle attività. Le bambine sono più limitate nelle attività fisiche. Quando si tratta di imparare una nuova abilità, essa riguarda l'accudimento dei parenti più piccoli per le bambine, mentre per i maschi il range delle possibilità è decisamente più ampio, dal salvataggio di persone o animali alla scoperta di nuovi sport. Le bambine semplicemente sono. I bambini fanno, inventano, pianificano, pensano al loro mestiere futuro e si muovono nel mondo.

Il mondo che i *reading schemes* dipingono non solo risulta sessista, ma è più sessista della realtà coeva, e in buona parte completamente estraneo alla maggior parte dei lettori, che hanno mamme lavoratrici, e che sicuramente sperimentano alcune esperienze di attività trasversali ai sessi. Gli unici *reading schemes* menzionati nello studio della Loban capaci di presentare contesti familiari meno edulcorati e patriarcali, con genitori single, mamme lavoratrici, padri che trascorrono del tempo con i bambini e cucinano prima del ritorno dal lavoro delle mamme, senza ricorrere a manierismi o indulgenze iper-realistiche, sono proprio i *Nippers* di Leila Berg.

Il problema delle stereotipie di classe e del sessismo, così come la nuova ondata di attenzione politica e sociale, vanno dunque al cuore del dibattito sul ruolo della letteratura per l'infanzia in generale e sul concetto di autorialità, sul rapporto tra impegno politico-pedagogico e scrittura, in un momento di complicata e costruttiva tensione tra, da una parte, il necessario superamento di un canone fortemente restrittivo rispetto alle esigenze autentiche di una pluralità di infanzie, e, dall'altra, il pericolo di nuovi didatticismi e di una visione della letteratura come campo minato per lo scrittore, da affrontare seguendo precise prescrizioni, linee guida, con il pericolo imminente di censura. Proprio in questa direzione, il progetto di Leila Berg di revisione dei *reading schemes* tradizionali invade un territorio storicamente riferibile alla didattica e all'apprendimento della lettura, e tenta di scardinarlo dall'interno attribuendo nuova dignità alle storie proposte, non solo incaricate di veicolare nozioni linguistiche ma di riconoscere e valorizzare la cultura di bambini e bambine, non per chiuderne il campo d'azione ma per generare un imprinting affettivo e motivazionale in grado di trasformare la lettura in un habitus gratificante e gioioso, strumento accessibile di empowerment e liberazione da ogni subalternità, sociale e culturale.

Obiettivo del progetto di Leila Berg (87 titoli in tutto, di cui 26 scritti dalla stessa Berg), comunicato alla MacMillan nel 1967 in un testo programmatico, è molto chiaro: tutti i bambini e le bambine hanno il diritto di incontrare, appena fatto ingresso a scuola, almeno un libro che li riconosca, li accetti, e li accolga con la loro famiglia, legittimando come valido e potente il linguaggio che li ha aiutati a crescere sin dalla prima infanzia e con il quale stabiliscono il loro posto nel mondo. L'intenzione della scrittrice è infatti che ogni bambino del paese, qualsiasi sia il suo background, rurale, cittadino, periferico, e qualsiasi sia la cultura della sua famiglia, possa trovare una storia da riconoscere, che parli delle sue relazioni familiari, del suo distretto, del suo linguaggio, che possa leggere e rileggere, e che gli dia la sicurezza di sé come lettore. E anche se si tratta solo di un "assaggio" di situazioni molteplici e diverse, ogni racconto deve rispecchiare il tono e il ritmo della lingua locale, con l'uso occasionale di specifiche parole del posto e con il riferimento alla situazione economica e all'attitudine emotiva dell'area. Sono quindi arruolati scrittori come il drammaturgo politico Trevor Griffiths (*Tip's Lot*), il vincitore del Guardian Fiction prize JL Carr (*Red Windcheater*) la prima direttrice scolastica di colore di Londra, Beryl Gilroy (*Rice and Peas*), e grazie al coinvolgimento della John La Rose's Caribbean

New Beacon Bookshop, sono impegnati nel progetto anche scrittori di cultura indiana (Berg, 1977, p. 94).

La Berg invita i suoi autori a riprendere, contro un linguaggio formale, strutturato rigidamente, accademico, le frasi dei bambini, il loro ritmo, un eloquio reale, per altro più facile per l'apprendimento perché basato su ripetizioni naturali e su parole emotivamente connotate per i lettori. Tutti i personaggi parlano nel modo in cui parlerebbero in situazione reale, sia che si tratti di un bambino in un quartiere popolare, di un papà impegnato nel turno di notte, o di un insegnante o di un dottore, esattamente come accade nei libri per adulti. Non si tratta di un realismo didascalico contrapposto al registro fantastico, termine che secondo la Berg possiede una grande quantità di accezioni possibili: se lo si usa per esprimere immaginazione, dimensione del gioco, o godimento prodotto dal piacere della lettura, questi ingredienti sono riccamente presenti nei *Nippers*. L'immaginazione aiuta il bambino a comprendere le relazioni nella loro complessità non edulcorata, a vedere oltre la superficie dei comportamenti, a fronteggiare rabbia, onestà, o dolore, ma non può rappresentare la paura adulta di raccontare al bambino il suo presente, rendendolo debole, inconsapevole delle possibilità della sua forza personale,

offrendogli una consolazione paternalistica ed escapistica². Le storie dei Nippers, talvolta in versi o in prosa poetica, sono divertenti, dinamiche, leggere, illustrate in modo umoristico e vivace nelle scelte cromatiche, non intendono denunciare pietisticamente le condizioni di vita dei meno fortunati, ma rappresentare una realtà sfaccettata, in cui le relazioni possono sopravvivere anche nelle case più disastrose, la dignità del lavoro è ribadita anche quando lo sfruttamento è dietro l'angolo, e la "brillantezza" dell'infanzia può riflettere anche giocando in una discarica. Le differenze sono, dunque, rappresentate come un aspetto normale e positivo della vita multiculturale britannica, coniugando la specificità dell'identità locale dei protagonisti con l'universalità della condizione infantile. Prima di intraprendere la stesura dei Nippers, la Berg spende molto tempo nel mercato di Brixton, visita molte scuole nell'Eastend di Londra, prendendo spunto dalla esperienza e dai racconti dei bambini e delle famiglie che incontra. Ne derivano storie in cui le bambine indispettite dalla noia o dal contesto familiare si spingono da sole in città,

² Si ringrazia Seven Stories, The National Centre for Children's Books di Newcastle, presso il quale è stato possibile consultare un archivio quasi completo di materiali editi e inediti di Leila Berg. Questa riflessione sul ruolo dell'immaginazione nei libri per bambini si legge nel documento LB/05/03/67, composto di 19 pagine in cui la scrittrice ripercorre le intenzioni e l'accoglienza nel tempo dei Nippers, spiegando le ragioni sociali, pedagogiche e linguistiche sottese al progetto.

in cerca di avventura, o in cui i bambini non hanno timore di esprimere fragilità e paura della solitudine; in cui i protagonisti vivono le loro esperienze e le loro relazioni in contesti urbani o periferici al di fuori del controllo adulto; o i padri disoccupati sono scossi dalle madri per cercare lavoro e contribuire all'economia familiare; in cui bambine e bambine condividono naturalmente giochi e ruoli paritari anche quando imitano i compiti degli adulti di riferimento. Nel racconto *Grandad's clock* (1976), ad esempio, un nonno che ha lavorato per cinquant'anni in una fabbrica di zucchero riceve come dono per il pensionamento un orologio: le illustrazioni mostrano la famiglia stipata nella piccola cucina affollata di oggetti quotidiani, mentre la mamma, piuttosto che con il cardigan e il vestito conservatore della ben vestita signora delle storie di Peter e Jane, è abbigliata con pantaloni a zampa di elefante e una canotta, con i capelli raccolti in un turbante. Il libro non solo ritrae un momento di vita della working class ma riflette anche un punto di vista alternativo al perbenismo borghese: è evidente che il nonno si sente deluso perché un orologio è un piccolo premio per tanti anni di lavoro, è un oggetto di cui non sente il bisogno, perché il passare del tempo è semplicemente scandito dai rumori della strada, della scuola, dei vicini, dallo scorrere abitudinario e in

parte forzoso della vita. Ma la delusione è stemperata dal dialogo vivace e serrato con la nipotina, e il suono della tromba finisce per sciogliere la rabbia in un liberatorio ed energico concerto notturno.

La compartimentazione tra i generi, come tra *middle class* e *working class*, è secondo la Berg, pretestuosa: l'autrice ritiene molto più disturbante e distruttivo permettere che bambini e bambine si convincano che le loro famiglie e loro stessi siano troppo insignificanti e privi di valore per apparire nei libri, che fare in modo che bambini la cui identità personale è stata rafforzata e sostenuta, resa sicura dalle parole e dai libri per cinque anni prima dell'ingresso a scuola, possano iniziare a quell'età ad aprirsi e a mettere in discussione le proprie certezze, per conoscere più ampiamente il mondo che li circonda. La letteratura può raccontare tutta la realtà, e farlo in modo ironico, divertente, stabilendo un contatto intimo con il lettore. Non si tratta di mero rispecchiamento, ma della possibilità di guardare quella realtà, anche dura e spiacevole, ri-vivendola nelle pagine del libro sotto una luce diversa, oggettivante, che favorisce la crescita e la rielaborazione ottimistica dell'esperienza, accogliendo e non respingendo il vissuto del bambino, punto di partenza per ogni futura costruzione identitaria.

Conclusioni

Anche se le sperimentazioni scolastiche legate alla pedagogia radicale hanno avuto per lo più un fallimentare riscontro nella realtà, essendo difficilmente pensabile progettare l'uscita da un sistema di istruzione statale e burocratico, per favorire la nascita autentica di una scuola comunitaria e pluralistica, possiamo constatare come molte delle tradizionali intuizioni libertarie sembrano diventate patrimonio comune: la co-educazione dei sessi, lo sviluppo armonico e integrale della personalità del bambino, il fare come condizione indispensabile di un apprendimento profondo, una certa simmetria e la ricerca di reciprocità nella relazione educativa. L'acquisizione di idee e la progettazione di interventi con esse coerenti, tuttavia, non ha impedito una sottile e più profonda deriva autoritaria nel sistema di educazione e di istruzione più diffuso (Codello, 2015, pp. 165-174). L'auspicata rivoluzione copernicana del rapporto educativo tra adulto e bambino non solo non è avvenuta ma sembra oggi ignorata se non sistematicamente osteggiata, in contesti come quello familiare e scolastico ancora strutturati autoritariamente, attraverso diversi, più suadenti e condizionanti strumenti che finiscono per confermare ed ampliare forme di coartazione senz'altro ascrivibili alla

tradizione della "pedagogia nera" (Filograsso, 2012). Il richiamo a figure come quelle della Berg, che credettero in una letteratura per l'infanzia come strumento di emancipazione del bambino reale da una condizione personale e sociale di sudditanza, in grado di proporgli con onestà una visione del mondo plurale, sfaccettata, non omologata, in cui ritrovarsi per crescere e maturare, nel rispetto di sé e degli altri, esercitando il diritto alla differenza e alla libera espressione di sé, è più attuale di quanto forse siamo disposti a concedere. Il fatto che i Nippers uscissero di stampa già alla fine degli anni Settanta, provocando non poco disappunto nella scrittrice, risulta emblematico dell'innovatività di un progetto difficile da comprendere soprattutto per gli insegnanti, per la proposta di storie slegate dall'offerta di materiali didattici precostituiti ma vincolate alla realtà e alla vitalità dell'incontro e della relazione tra educatore e bambino, in un contesto di reciprocità e di democratica co-evoluzione. La fiducia della Berg in un'idea di lettura che va oltre il riconoscimento di lettere e suoni, ma è graduale integrazione di significati complessi, guidata da adulti competenti e accoglienti, in grado di accompagnare lo sviluppo di riflessività e consapevolezza dei giovani lettori, e stimolata da testualità non banali per le capacità ermeneutiche del bambino, è un'istanza riproposta da tutti i recenti

documenti europei sulla promozione della literacy: l'importanza cruciale assegnata dalla scrittrice a scelte politiche ed educative che sostengano e rafforzino i processi di alfabetizzazione e di affezione alla lettura, sopperendo alle carenze familiari e garantendo, soprattutto nel contesto scolastico, pari opportunità a bambini e bambine dei contesti sociali e culturali più diversi, suona particolarmente attuale, se è vero che l'ambiente, il territorio, le agenzie educative sono oggi chiamate in corresponsabilità a valorizzare la cultura dei giovani lettori e a potenziarla in senso critico, creativo, sociale, per garantire a tutti il diritto alla cittadinanza attiva, alla partecipazione democratica, all'espressione personale (ELINET 2016).

Riferimenti bibliografici

Becchi, E. (a cura di) (1975). *Summerhill in discussione*. Milano: FrancoAngeli.

Berg, L. (1967). The 5-year gap. *The Manchester Guardian* 20/11/67.

Berg, L. (1968). *Risinghill: Death of a Comprehensive School*. London: Penguin.

Berg, L. (1972). *Moving towards Self-Government*. In J. Hall (a cura di), *Children's Rights: Towards the Liberation of the Child*. London: Panther Books (pp. 8-53).

- Berg, L. (1976) *Grandad's Clock*, London: Macmillan.
- Berg, L. (1977). *Reading and Loving*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Berg, L. (1997). *Flickerbook*. London: Granta Books.
- Bernhard, A. (2006). Pedagogia critica: tendenze di sviluppo e progetti per l'avvenire. In *Topologik.net, Collana di Studi Internazionali di Scienze Filosofiche e Pedagogiche. Studi pedagogici*, 1, 1-15.
- Boero, P. & De Luca, C. (1995/2007). *La letteratura per l'infanzia*. Rome-Bari: Laterza.
- The Bullock Report (1975) *A language for life. Report of the Committee of Enquiry appointed by the Secretary of State for Education and Science under the Chairmanship of Sir Alan Bullock FBA*. London: Her Majesty's Stationery Office.
- Cadogan, M. & Craig, P. (1976). *You're a Brick, Angela! A New Look at Girls' Fiction Form 1839 to 1975*. London: Gollancz.
- Cambi, F. (1995). *Storia della pedagogia*. Rome-Bari: Laterza.
- Chambers, N. (1986). *The Seventies in British Children's Books*. In Moss, E. (a cura di) *Part of the Pattern: A personal Journey Through the World of Children's Books, 1960-1985*. London: The Bodley Head, 1986, pp 136-160.

- Childrens Rights Workshop (1976), *Sexism in Children's Books. Facts, Figures & Guidelines*. London: Writers and Readers Publishing Company.
- Codello, F. (2005). *La «buona educazione». Esperienze libertarie e teorie anarchiche in Europa da Godwin a Neill*, Milano: FrancoAngeli.
- Codello, F. (2015). *Postfazione* a J. Spring, *L'educazione libertaria*. Milano: Elèuthera (pp.163-175).
- Denti, R. (2013). Children's Book Publishing in Italy: The Last Fifty Years, from a Long-time Bookseller's Perspective. In G. Grilli (Ed.), *Bologna Fifty Years of Children's Books from Around the World*. Bologna: Bononia University Press (pp. 293-308).
- Dixon, B. (1977). *Catching Them Young 1: Sex, Race and Class in Children's Fiction*. London: Pluto Press.
- Egoff, S. (1969) *Precepts and pleasures: changing emphases in the writing and criticism of children's literature*. In Egoff S., Stubbs G. T. and Ashley L. F. (a cura di), *Only Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, New York: Oxford University Press (pp. 419-446).
- ELINET, (2016) *European Declaration of the Right to Literacy*. Recuperato da:
http://www.elinet.eu/fileadmin/ELINET/Redaktion/user_u

- pload/European_Declaration_of_the_Right_to_Literacy2.pdf, consultato il 31/07/2017.
- Filograsso, I. (2012). *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*. Milano: Franco Angeli.
- Graham, J. e Kelly, A. (1997). *Reading under Control. Teaching Reading in the Primary School*. London & New York: Routledge.
- Hollindale, P. (1988). *Ideology and the Children's Books*. Stroud: Signal.
- Hunt, P. (1994) *An introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunt, P. (2001) *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Lawsom, J., Silver H. (1973). *A social History of Education in England*. New York: Barnes & Noble.
- Leeson, R. (1985). *Reading and Righting*. London: Collins.
- Pearson, L. (2013). *The making of Modern Children's Literature in Britain. Publishing and Criticism in the 1960s and 1970s*. London and New York: Routledge.
- Plowden, B. & The Central Advisory Council for Education (1967). *The Plowden Report: Children and their Primary Schools*. London: HMSO.
- Reynolds, K. (1998) *Publishing practices and the Practicalities of Publishing*. In K. Reynolds & N. Tucker,

- Children's Book Publishing in Britain since 1945*.
Aldershot: Scolar Press.
- Sola S. & Vassalli P. (2014). *I nostri anni '70. Libri per ragazzi in Italia*. Mantova: Corraini.
- Stinton, J. (1979). *Racism & Sexism in Children's Books*.
London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Stones, R. (2012, April 23). *Obituary: Leila Berg*. The
Guardian. Recuperato da
<http://www.theguardian.com/books/2012/apr/23/leila-berg>.
Consultato il 13/07/2017.
- Towsend, J. R. (1965). *Written for Children: An Outline of
English Children's Literature*. London: Garnet Miller.
- Towsend, J. R. (1969) Didacticism in modern dress. In Egoff
S., Stubbs G. T. and Ashley L. F. (a cura di), *Only
Connect: Readings on Children's Literature*. Toronto, New
York: Oxford University Press (pp. 33-40).

Margherita Costa y la comedia bufonesca del siglo XVII

Mónica García Aguilar

Universidad de Granada

Resumen: Margherita Costa, poetisa y comediógrafa del siglo XVII, publicó a lo largo de su trayectoria profesional un *corpus* literario muy interesante que incluye diversas antologías poéticas, dramas en verso y teatro cómico. A día de hoy ninguna de sus obras cuenta con una edición moderna en español y los estudios críticos apenas tratan la poética de esta autora. Dedicamos nuestro trabajo, por tanto, a contextualizar en la estética del momento y a analizar una comedia de Margherita Costa, *Li Buffoni*, en la que se parodia la vida de las cortes italianas del siglo XVII a través de personajes grotescos.

Palabras clave: comedia siglo XVII, teatro cortesano, poesía barroca.

Abstract: Margherita Costa, poetess and playwright of the 17th century, published throughout her professional trajectory a very interesting literary *corpus* that includes diverse poetic anthologies, dramas in verse and comic theatre. Nowadays none of her works possesses a modern edition in Spanish and critical studies hardly address the poetics of this author. We dedicate our work, therefore, to contextualize in the aesthetics of the moment and to analyzing a comedy of Margherita Costa, *Li Buffoni*, in which there is parodied the life of the Italian courts of the 17th century across grotesque characters.

Key words: 17th century Comedy, Courtly Theater, Baroque Poetry

Desde su llegada a la corte de Fernando II de Médicis en 1628, Margherita Costa, considerada por la crítica literaria

como la más barroca de las poetas de su tiempo¹, da muestras de su talento artístico publicando en pocos años el *corpus* más extenso de su producción lírica. Hasta ese momento había estado bajo la protección del cardenal Giovanni Giorgio Aldobrandini en la corte papal de Roma donde se distinguió por sus dotes como virtuosa del canto. Sin embargo, tal vez por su desprestigio como cortesana², estos primeros años de su carrera profesional fueron duros y desapacibles, hasta el punto de que Costa los recuerda como “un lungo combattimento di variati accidenti della mia vita” donde “la mia avversa fortuna sazia, o per dir meglio, stanca di più tiranneggiarmi, m’hà permesso su l’Arno quella quiete, che su ‘l Tebro mi negò sempre” (Costa, 1638a: 3). Es posible que los sinsabores de la vida romana junto a su fama como

¹ Natalia Costa-Zalessow sostiene que Margherita Costa fue la primera poeta italiana que utilizó la ironía y la sátira en su obra siguiendo la poética barroca, además de ser también la primera mujer en afrontar temas como el exilio personal y el tema político de la Italia devastada por el extranjero. Cfr. Costa-Zalessow, Natalia (2015). *Margherita Costa, Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems*. (Bilingual Edition, a cura di Natalia Costa-Zalessow, translations by Joan E. Borrelli). Nueva York: Bordighera Press.

² Ippolito Aldobrandini il Giovane, cardenal camarlingo de la Santa Iglesia Católica, encargó a Domenico Mazzocchi la composición de *La catena d’Adone*, una ópera que debía ser interpretada por dos cortesanas rivales, Margherita Costa y Cecca del Padule. Sin embargo, la madre de Giovanni Giorgio Aldobrandini, previendo el escándalo que supondría para la familia papal que esta ópera fuera interpretada por dos cantantes de dudosa moral, prohibió su interpretación. Esta obra lírica, sin embargo, se

cantante de ópera, la llevaran a trasladarse a la corte Medicea, animada incluso por la visita que Fernando II hizo a la Curia Papal y a las cortes de las grandes familias nobles de Roma, entre las que se encontraba, entre otras, la casa Aldobrandini³.

Una vez en Florencia, con “la mente sotto il giogo d’una tranquilla e riposata pace” (Costa, 1638a: 3),

recitó por primera vez el 12 de febrero de 1626 por dos *castrati* en el palacio Conti de Roma.

³ La tarde-noche del 6 de marzo de 1628, concretamente, Fernando II de Médicis visitó la casa de la familia Aldobrandini donde “Sua Altezza stette a vedere il corso sopra d’un palco posticcio bene addobbato, sul quale parimente stettero a vedere il corso li Cardinali fratelli Barberini, Lodovisi, Magalotti, e l’istesso Aldobrandino, quali Cardinali Sua Altezza trovò in quelle Camere; per rispetto del Gran Duca, il Signor Don Carlo Barberini, ed il Contestabile, fuor del lor Costume, cavalcarno in quel giorno per il corso, si come fecereo il Signor Don Taddeo, e molti altri Cavalieri romani, facendo tutti gran reverenze all’Altezza Sua nel passare finito il corso, e trattenuta Sua Altezza da quei Signori Cardinali, come anche dal Signor Principe di Venosa, fu poi a mezz’hora di notte condotta nella sala, dove era una gran mano di Baronesse, ed altre Dame accomodate per fare un festino che durò fino a tre hore; Sua Altezza stette sopra un palco alto mezzo brancio, e chiuso intorno di domaschi a foggia di trabacca, o padiglione, e vi entrò, e ne uscì per una particella, che non fu visto in sala, ballando il più del tempo li Signori Cavalieri, e Gentilhuomini di Sua Altezza, e prima poi di partirsi fu data una nobil colatione a tutti, e fu Sua Altezza servita fino alla carrozza dal Principe di Venosa, e prima particolarmente dal Cardinale Aldobrandino, e nel detto palco finche durò il festino stettero ancora li Signori Cardinali suddetti” (Costa: 1630, 34-35). No es de extrañar, por tanto, que en estas fiestas cortesanas donde la música era uno de los elementos fundamentales de entretenimiento, Margherita Costa estuviera entre las citadas damas. Además, dadas las cordiales y estrechas relaciones entre el Papado y los Médicis y sobre todo el interés de estos últimos por la protección de las letras, las artes y las ciencias, Margherita Costa pudo recibir expresamente la invitación de Fernando II de desplazarse hasta Florencia para formar parte de la numerosa corte que rodeaba al joven soberano.

Margherita Costa inicia su trayectoria artístico-literaria con una obra titulada *Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando II* (1630). Esta minuciosa relación en prosa describe el ambicioso viaje que el heredero al trono ducal emprendió meses antes de su coronación y que, como aparece en el prólogo de la obra, está basada en los “scritti del Signor Benedetto Guerrini hoggi Segretario di Camera di Sua Altezza” (Costa, 1630: 5).

Tras esta ineludible incursión en la narrativa de viajes, Costa dedica los años sucesivos, tal y como ella misma apunta, “all’ozio ed al riposo (...); ond’è che fatti vagabondi i miei pensieri, con le Muse si procacciorno una piccola corrispondenza che per il passato soprastati da continui travagli non li si permesse” (Costa, 1638a: 3). Fruto de este *impasse* de distensión y esparcimiento nace su primera gran antología poética publicada en 1638 bajo el título *La chitarra*. Este “canzoniere amoroso” dedicado al Gran Duque de Toscana, su protector, contiene numerosas composiciones de carácter encomiástico-celebrativo junto a otras de tono más jocoso y humorístico. El valor literario de este volumen, sin embargo, reside en la novedad de los temas que presenta afines a los nuevos presupuestos poéticos del siglo XVII. Este mismo año ve también la luz *Il violino*, una breve antología de poemas que Margherita Costa escribe con motivo de la

fiesta de San Juan Bautista, patrón de la ciudad Florencia, con el fin de “mostrare anch’io l’ossequioso officio della mia devota osservanza alla Serenissima Casa de Medici” (Costa, 1638b: 3).

En 1639 y en consonancia con la poética barroca, la autora publica *Lo stipo*, una singular serie de composiciones que distribuye “in sette Cassettini, ove è notato quanto si contiene in ciascheduno Cassettino di esso”, asignándole a cada sección lírica distintas piedras preciosas⁴ en función de los protagonistas de su inspiración poética. Así, por ejemplo, entre rubíes, diamantes y esmeraldas se encuentra la “Dedicatoria al Serenissimo Principe Don Lorenzo de Medici” y otros poemas como: “Alla Serenissima Gran Duchessa di Toscana D. Vittoria della Rovere”, “Al Serenissimo Cardinal de Medici” o “Alli Signori Accademici Spensierati”. Sin embargo, entre tanta ostentación de riqueza, resulta cuanto menos curioso que introduzca en el sexto capítulo una serie de “Gioie false” encabezadas por una poesía titulada “Il biasimo delle Donne” en el que una “Donna dolendosi della sua disprezzata beltade in biasmo

⁴ “Nel Primo Cassettino, Carbunculi e Diamanti; Nel Secondo Cassettino, Smeraldi, e Rubini; Nel Terzo Cassettino, Oro, e Perle; Nel Quarto Cassettino, Amatiste, Lapislazari, e Turchine; Nel Quinto Cassettino, Coralli, Ambre, e Zaffiri; Nel Sesto Cassettino, Alabastri, Diamanti di Boemia, e Gioie false; Nel Settimo Cassettino, Grisoliti, e Giacinti”.

delle Donne accusa le loro leggerezze” (Costa, 1639a: 178). En tono desgarrador, Costa describe la degeneración del cuerpo de la mujer con el paso del tiempo, pero sobre todo hace particular uso del imaginario barroco para dar voz a esa, a veces, imperceptible relación entre apariencia y realidad⁵.

Como versión satírica del género epistolar, Margherita Costa presenta en 1639 *Lettere amoroze*, un volumen de cartas en prosa acompañadas de un poema que actúa de colofón al contenido de las mismas. Las misivas, dedicadas “All’Illustrissima Signora Contessa Isabella Malvezzi Coll’alta”, describen, en forma de interpelación narrativa, distintos episodios amorosos entre amantes como, por ejemplo, “Amante alla sua Donna di sdegno rimproverandoli li suoi mancamenti” o “Amante a Donna di non libero stato”.

La prolífica actividad literaria de Margherita Costa en la corte Medicea no cesa en todos estos años y así, en 1640,

⁵ “Misera, ohime, e dove è mia beltade? / Dov’è del mio splendor la luce altera? / Dov’è del petto mio la crudeltade? / Dov’è del mio fiorir la primavera? / Dove, dove n’andò l’altrui pietade? / Chi diede al mio mattin sì tosto sera? / Chi dispogliato m’hà del mio tesoro, / Togliendo al bianco Argento i groppi d’Oro? / Dove sono i miei sfarzi, e i miei favori? / Dov’è del mio trattar la bizzarria? / Dove son de’ miei lumi i bei splendori? / Dov’è dell’andar mio la leggiadria? / Ahi, che sol l’empio Veglio i bei colori / Nasconde sotto benda iniqua, e ria, / E con l’empio scarpel del Tempo il Fato / Il bel del volto mio rende oscuroato”. En este mismo tono encontramos también el poema: “Donna Vecchia e ricca innamorata di Giovanetto suo servo, si duole d’esser disprezzata da lui” (Costa, 1639: 243).

verán la luz tres libros. El primero de ellos, *Flora feconda*, es un poema mitológico-alegórico del nacimiento y muerte del primer hijo de Fernando II y Victoria Della Rovere, que contará con su versión dramática en octavas ese mismo año bajo el título *La Flora feconda*. En sintonía con esta temática, la autora publica una “opera lugubre” con el título *La Selva di Cipressi*, en la que a través de sus catorce poemas recordando a grandes personajes famosos señala que a pesar de “che i famosi trionfi della Morte sono gli abbattimenti de’ Grandi”, quiere con sus versos “in parte consolare l’irreparabili offese delle gran perdite” (Costa, 1640 3c: 5).

Un año más tarde, Margherita Costa irrumpe en el ambiente cultural y académico-literario de Florencia con *Li Buffoni* (1641), una comedia en tres actos en donde inesperadamente se asiste a una grotesca parodia de la vida de la corte. Después de más de una década establecida en la ciudad ducal, Costa gozaba ya de gran renombre e incluso de cierto prestigio como poeta lírica entre las más altas esferas de la sociedad de su tiempo⁶. Las numerosas dedicatorias de

⁶ Reconocida como “Madre d’Amor dei Regni Toschi” (Costa, 1639a: 10), Margherita Costa recibe múltiples alabanzas a la calidad de sus versos como la que le hace Andrea Barbazza (1582-1656), poeta barroco defensor a ultranza de la poética marinista, en una de sus obras: “Qual di Donna gentil odo tal’hora / Armonia peregrina, e dolci accenti, / O che disciolga al Cielo alti concenti, / O saggia tratti quì penna canora. / Col suo leggiadro stil Permesso honora, / E con le note angeliche, e possenti /

sus obras y composiciones poéticas a los más destacados representantes de la distinguida nobleza toscana demuestran una consolidada aceptación social. Por ello es particularmente elocuente que coincidiendo con el final de su etapa florentina, Costa publicara esta “burlesca composizione”, propiciando un insalvable distanciamiento de los ambientes eruditos del momento. ¿Qué la empujó a escribir tal pieza?

Unos años antes de la publicación de *Li Buffoni*⁷, circuló por Florencia una *Difesa del Cavalier del Piacere* escrita por Bernardino Ricci, bufón de la corte de Fernando II de Médicis, conocido más por el sobrenombre de “Il Tedeschino”. Desde 1630 se ocupaba de “rallegar l’animi di quei principi, che di simil trattenimento si diletta” (Ricci, 2003: 73), sin embargo, el desprestigio de la profesión de bufón y, puntualmente, el enfrentamiento con determinados cortesanos que lo denigraban con malevolencia, ocasionaron la publicación de esta defensa de la *buffoneria* en forma de

Arresta in aria incatenati i venti, / Ma scriva, o canti i Cuor sempre innamorata. / Belle glorie d’honor, pregi immortali! / Far loquace l’inchostro, eterno il canto! / Stampar nelle Alme altrui piaghe vitali! / Saper da un freddo se trar caldo pianto! / Far acerbe le gioie, e dolci i mali! / Haver di Musa, e di Sirena il vanto!” (Costa, 1638a: VIII).

⁷ Teresa Megale establece como fechas posibles de la publicación de *Il Tedeschino ovvero Difesa del Cavalier del Piacere* los años comprendidos entre 1633 y 1635 (Ricci, 2003: 14).

diálogo⁸.

Margherita Costa, tal vez amante de Bernardino Ricci⁹, consolida la fama de este personaje palaciego dedicando su comedia bufonesca “Al Tedeschino Cavalier del piacere” y eligiéndolo como protagonista de la historia narrada. Rompe así, de manera tajante, con las reglas establecidas por la tradición literaria que ella misma había respetado fielmente hasta este momento y que consagran la fortuna literaria de una obra a la autoridad moral y política de su destinatario. Apuesta, por tanto, por lo “insolito” que “è più nuovo, oltre che il far le cose a proposito vien da tutti lodato” (Costa, 1641: 5).

Sin embargo, no debemos considerar la dedicatoria de *Li Buffoni* como simple licencia literaria, como mera manifestación erudita de la afinidad afectiva que unía a su autora con el Tedeschino. Costa va más allá y con un sutil juego retórico hace referencia explícita en el texto a la que se considera la génesis de la *Difesa del Cavalier del Piacere* y,

⁸ Sobre la edición crítica de esta obra y su estudio crítico-filológico véase: Ricci, Bernardino (2003). *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere Con l'Epistolario e altri documenti* (a cura di Teresa Megale). Florencia: Casa Editrice Le Lettere

⁹ Natalia Costa-Zalessow cree que, además de amantes, pudieron llegar incluso a contraer matrimonio. Cfr. Costa-Zalessow, 2015.

por ende, a la de su misma comedia bufonesca¹⁰: “Lo sdegnarsi a ragione è d’animo elevato; ma per l’opposito, quelli spiriti, che senza offesa per un mero capriccio, o per dir meglio, pazzia, tolgano ad altri quei termini di riverenza, che anche fra nemici si devono, hanno più dello spiritato, che dello spiritoso” (Costa, 1641: 6). No puede negarse, pues, que la creación de esta comedia *ridicolosa* basada en personajes grotescos como bufones, enanos, dementes y prostitutas surja deliberadamente para ayudar, como dice la autora, “con nuovo assalto a ricomporre la vostra ira” (Costa, 1641: 6). Il Tedeschino, por tanto, se convierte en el personaje-símbolo de *Li Buffoni* con el que se pretende denunciar la condición de marginación social y cultural del bufón de corte a mediados del siglo XVII. Por ello, concluye la autora:

in questa mia burlesca composizione, per scopo principale ho preso il vantare le vostre glorie, e postovi per uno de’ Principali Soggetti di essa, mi sono dilatata in rappresentar vivamente le vostre virtù, in dinotar quegli honori, che forse in paese altrove ricevesti, e con viva copia dimostrare in voi que’ talenti, che in un Cavalier del piacere della vostra tacca si richiedono (Costa, 1641: 6).

Es evidente pues que, como apunta Teresa Megale: “*Li*

¹⁰ Teresa Megale sostiene con total convicción la tesis de que “le ragioni ideologiche dell’operazione drammaturgica della Costa sono risposte nella fitta trama di accuse e di requisitorie dell’operetta del Ricci” (Ricci, 2003: 12). Sobre los presupuestos de esta tesis, cfr. Megale, Teresa (1988). La commedia decifrata: metamorfosi e rispecchiamenti in *Li*

Buffoni rappresentano pertanto ‘il doppio’ drammaturgico del Tedeschino, la testimonianza di una *querelle* non risolta, riflesso di ben più radicate polemiche moralistiche, bloccata sulla soglia storica che marca il lento decadere dell’arte buffonesca” (Ricci, 2003: 12).

Con todo, Margherita Costa decide hacerse eco de ese “eccentrico *pamphlet*” que resultó ser la *Difesa del Cavalier del piacere* y en el Prólogo a *Li Buffoni* hace una enérgica defensa de la *buffoneria* frente a los presupuestos tradicionales y comúnmente aceptados de la comedia erudita del siglo XVI. En forma de diálogo, la autora pone en escena dos posicionamientos radicalmente opuestos en relación a los cómicos. Por un lado, la *commedia antica* representa a ese grupo de actores aficionados (*dilettanti*) que defienden los modelos de la tradición clásica, mientras que su interlocutora, la *buffoneria*, es acérrima representante de los bufones.

Fiel a sus principios, la *commedia antica* comienza su discurso pronunciando un rotundo “Io son pur dessa / non m’ha l’Antichità cangiato aspetto”, para continuar explicando que desde el siglo XVI los presupuestos teóricos y la “rigidezza” de la norma dramática siguen aún vigentes entre el grupo de actores aficionados que representan sus piezas en

los teatros cortesanos y académicos de la época. Por ello, le reprocha a la *buffoneria* su nueva forma de hacer teatro y, sobre todo, el rechazo que produce entre el público erudito traicionar de manera explícita los esquemas clásicos de Plauto y Terencio (“mal v’accolse questo Teatro”). La *commedia antica* ridiculiza pues la profesión de bufón con especial acritud porque no la considera tal. Este personaje cómico de naturaleza deforme no escenificaría ninguna obra ni representaría a ningún personaje, sino que emplearía su tiempo tan sólo en divertir a reyes y cortesanos con bailes y gestos jocosos:

Ed a cannella suona il suo stromento.
Vede i colori hor verdi, hor rossi, hor gialli;
Ed instabil di testa, e mal’in piedi
Fà di canarij, e di spezzate i balli.
E v’hà, chi tutto di sopra i buffetti
Altro non fà co’ dadi, e con le carte,
Che dico paro, e tengo; e l’infelice
I bastoni tal’hor prende per coppe.
Ma più da vero, che per gioco al fine
Perde i danari, e si riduce in toppe (Costa, 1641: 13-14).

Igualmente dirige su alegato hacia una crítica del ejercicio dramático del arte bufonesco que no respeta en absoluto la poética aristotélica en lo que a la unidad de tiempo, por ejemplo, se refiere, debiendo transcurrir la acción dentro del espacio de un día y no como en el teatro festivo del

bufón donde “mille volte il dì more, e rinasce” (Costa, 1641: 14). Por todo ello la *Buffoneria* no deja de ser un “scherno de’ saggi” que hace un uso mercenario de la profesión, ya que “per mangiare, eserciti la lingua / e bugie vendi, per comprar vivande”, haciendo efímera e inconstante la propia profesión del bufón de corte que busca en cada momento el propio beneficio económico:

Ne la Corte di Roma
Sempre per util mio
Hò cangiato mantello;
E rinegando l’esser Italiano,
Hor Spagnolo, hor Francese,
Secondo, che venivano i dobloni,
O pur vestiti vecchi,
Mutato hò setta, e variato arnese.
E per vivere hò fatto
A suono di fischiate
Lo scopa corte, e ‘l frusta cavalcate (Costa, 1641: 73).

La *Buffoneria*, por su parte, con sarcástico insulto tilda a la *Commedia antica* de “vecchia sgangherata” y le recuerda que “usa a viver ne’ secoli vetusti”, con unos esquemas teatrales caducos, ha provocado inevitablemente un anacronismo escénico “secco” y “smunto”, adjetivos que definen la decadencia y el deterioro de la comedia erudita del siglo XVI. Por ello, por ser “avanzo (...) di quei Greci, e di quei tuoi romani, / ch’a la tua mala lingua il bando diero”, la *Buffoneria* le propone a la *Commedia antica* dividir las

competencias en el arte de hacer teatro, de manera que los bufones serían “l’esercito” de actores y la *Commedia* aplicaría las reglas del arte dramático.

Sin embargo, la negativa de esta última, provoca la rabia de la *Buffoneria* que con determinación expulsa a la *Commedia antica* de los escenarios del siglo XVII:

Và, v`a di quì lontana. A’ nostri Eroi,
Ed a’ Figli de l’Arno, o stolta Vecchia,
Nocer non può il livor de’ detti tuoi (...).

Nella felicità di questo Regno

Maledicenza non hà loco alcuno.
Torna ne la tua Grecia, e non più meco
Vanta le tue bontà, quì non ad altro,
Ch’a bersi in sù ‘l mattino è buono il Greco (Costa, 1641: 17-18).

Convencida de que la “città di Flora ami risate, / non più severi ed importuni detti”, la *Buffoneria* concluye su discurso con un respetuoso elogio al teatro bufonesco:

Suoni il Teatro Buffoneschi amori;
S’oda Comica scena ordir diletta.
Roma, c’hebbe di senno i vanti primi,
Odiava i Gracchi, ed ascoltava i Mimi.
Ad una Cena è simil la Comedia,
E sembra il palco suo tavola grande,
Ove non altri alfin, che l’Allegria,
Condisce saporose le vivande (...)
E se ‘l Buffone è ‘l sale de la cena,
Senza Buffonerie sciocca è la Scena (Costa, 1641: 22).

Así pues, si en el Prólogo de *Li Buffoni* queda patente la defensa del arte bufonesca e, indirectamente, la del mismo

Tedeschino que era su máximo representante en la corte Medicea, la trama de esta comedia organizada en torno a un grupo de personajes “Pazzi, Buffoni, e Nani”, afianza aún más la voluntad de Margherita Costa de subvertir la norma escénica tradicionalmente aceptada en la época. Sin embargo, la autora es consciente de que esto conlleva una “inconformità dello stile”, por ello se justifica ante el lector declarando que “poiche solo il mio pensiero è stato d’imitare i Personaggi che rappresenta, i quali per esser Pazzi, Buffoni, e Nani, (...) non d’altro habito potevo vestirli, volendo rappresentarli del naturale” (Costa, 1641: 8). De manera que esta naturaleza grotesca va más allá de la ficción teatral, porque a excepción Meo y Marmotta que son príncipes de Marruecos y Fez respectivamente, el resto de personajes se representan a sí mismos como bufones, dementes y enanos reales que viven en los palacios cortesanos del siglo XVII¹¹.

¹¹ En la declaración “Ai lettori”, Margherita Costa hace una relación de los personajes protagonistas de la comedia en las que le atribuye a cada uno de ellos las características de su persona: “Meo è nato scimonito; Masino è uno storto di tutta la vita, e del viso; Michelino è un pazzo Tedesco italianato; Mantuano Tedesco italianato; Baldassarre Spagnuolo italianato; Pedina è un Nano; Gobbo è un scherzo di natura, che al Nano somiglia, ma gobbo; Grasso cuoco è una persona grossa, e sciocca; Croatto Turco italianato; Catorchia Nano; Scatapocchio Nanetto piccolissimo; Gobbo del Violino è un Gobbo” (Costa, 1641: 8).

Referencias bibliográficas.

Bianchi, Dante (1924-1925). Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa, en: *Rassegna critica della letteratura italiana*, 29, pp. 1-31, 187-203; y 30, pp. 158-211.

- Costa, Margherita (1630). *Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando II Dedicata all'Illustrissimo et Eccellentissimo D. Giovanni De Erasso*. Venecia.

- Costa, Margherita (1638a). *La chitarra. Canzoniere Amorosio Dedicata al Serenissimo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*. Francfort: Daniel V Vastch.

- Costa, Margherita (1638b). *Il violino. Dedicato al Serenissimo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*. Francfort: Daniel V Vastch.

- Costa, Margherita (1639a). *Lo stipo. Dedicato al Serenissimo Principe Lorenzo De Medici*. Venecia.

- Costa, Margherita (1639b). *Lettere amorose. Dedicato all'Illustrissima Signora Contessa Isabella Malvezzi Coll'alta*. Venecia: Turini.

- Costa, Margherita (1641). *Li Buffoni. Comedia ridicola a Bernardino Ricci Cavaliero del Piacere detto Il Tedeschino*. Florencia: Stampa Nuova d'Amador Massi e Lor. Landi.

- Costa-Zalessow, Natalia (2015). *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems*. (Bilingual Edition, a cura di Natalia Costa-Zalessow, translations by Joan E. Borrelli). Nueva York: Bordighera Press.

- Megale, Teresa (1987). *Una cantatrice, un buffone, una commedia del Seicento: Li Buffoni di Margherita Costa*. Florencia: Universidad de Florencia.

- Megale, Teresa (1988). La commedia decifrata: metamorfosi e rispecchiamenti in Li Buffoni di Margherita Costa, en *Il Castello di Elsinore* (Quadrimestrale di teatro), 2, pp. 64-76.

- Ricci, Bernardino (2003). *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere Con l'Epistolario e altri documenti* (a cura di Teresa Megale). Florencia: Casa Editrice Le Lettere.

- Salvi, Marcella (2005). *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*. Nueva York: Peter Lang.

**«Compagna Chiang Ch'ing, le rivoluzioni
tradiscono sempre, come i figli...».**

***Mela* o Della dialettica del Canone in Dacia**

Maraini.

Elvira M. Ghirlanda

Università degli Studi di Messina

Riassunto: Attraverso il dramma *Mela* di Dacia Maraini si intende riflettere sul difficile rapporto della scrittrice col canone (in questo caso: teatrale) e sulla funzione dialettica che in termini culturali esso può assumere. La *pièce* ha diversi livelli di lettura: l'azione in cui le protagoniste (nonna Mela, figlia, nipote) si confrontano; l'allegorizzazione delle loro dinamiche nella biografia di un personaggio, assente sulla scena, ma costante referente – Chiang Ch'ing, moglie di Mao, ricordata da Maraini anche come attrice e drammaturga della Rivoluzione Culturale Cinese – ; infine la ricorrenza nel testo di una riflessione metateatrale/culturale sul rapporto col Canone, fulcro simbolico dell'intero spettacolo.

Parole-chiave: Teatro, maschera, generazioni, femminismo, politica.

Abstract: Maraini's play *Mela* expresses in many ways the difficult relationship between its author and the (theatrical) canon.

Mela can be explored on various levels: action is developed by the troubled interaction between the three female protagonists (grandmother Mela, her daughter, her granddaughter). On an allusive level, the biography of Chiang Ch'ing, Mao's wife – not present on stage but constantly referred to – allegorizes the dynamics linking the three women; Chiang Ch'ing's activity as an actress and as a playwright is particularly underlined. On a metatheatrical/cultural level, finally, the recurring speculations on the canon make it the symbolic fulcrum of *Mela*.

Keywords: Theater, mask, generations, feminism, politics.

1. Un sogno di inadeguatezza e afasia

Ogni generazione è costretta a rielaborare una sua interpretazione e un suo originale rapporto con la memoria. Non ci sono regole, ovvero le regole ce le costruiamo volta per volta, secondo la sensibilità sociale e psicologica. Le regole sono necessarie, non se ne può fare a meno, però non possono essere trascendentali, calate dall'alto o stabilite una volta per tutte, ma devono avere in sé la possibilità di modificarsi.

(Maraini, 2010: 379)

All'interno del saggio *Inadeguatezza* – di questo “piccolo scritto autobiografico” (377) – Dacia Maraini ci consegna l'ammissione di un disagio personale da sempre avvertito, che immediatamente confessa l'espansione in una dimensione comune: “da dove deriva il sentimento di inadeguatezza femminile?” (377). L'autrice trova risposta, ovviamente, non in ragioni di ordine “naturale”, quanto nella reazione sommersa delle donne a dinamiche storico-sociali attinenti all'istituzione di “valori” e “regole” e, conseguentemente, al relativo spazio concesso alla “libertà”. Il termine *inadeguatezza*, infatti, etimologicamente si racconta come negativo dell'intensivo di *equo* (rendere uguale) e contiene in sé l'assunzione di valori e paradigmi; rimanda quindi fortemente alla cognizione di *autorità* e al

rapporto dialettico tra possibilità e impossibilità di conciliazione con essa, nonché all'archetipo dell'*autore*.

L'autrice tenta di risolvere e sanare tale conflitto mettendo in relazione il vincolo delle "regole" con la potenza della "memoria" e ponendo trasversalmente una riflessione retrospettiva su alcune sue esperienze biografiche (come la reclusione nel campo di concentramento giapponese) e letterarie, nello specifico narrative.

Partendo, infatti, da posizioni bergsoniane Maraini definisce la "memoria" come la "nostra coscienza", o meglio come il rapporto col "passato" e la capacità di interpretare ed elaborare questo tramite la messa in relazione e l'accordo tra un tempo personale e uno collettivo. E ancora, la "memoria è [...] l'osservazione del passaggio del tempo", il rapportarsi con "il più grande mistero con cui noi ci troviamo a confrontarci" (380), poiché non ci si può sottrarre dal constatare che il tempo diventa *trascorso* per una condizione ignota, ma necessaria all'atto stesso di esserci. Precisamente da questo "arcano" si sviluppa per Maraini ogni sua tensione narrativa, come tentativo di risposta e nel contempo di "infinita interrogazione", e soprattutto il romanzo, il genere che elabora il tempo come "liquidità". Tuttavia – per questo ricomporre i processi identificativi e autofondanti dell'io e

della società con gli assunti diacronici e con il paradigma dell'autorità – tali riflessioni non possono esimersi dall'interrogare la produzione teatrale di Maraini, là proprio dove il tempo diviene *atto* mediante una *azione* che è *parola*.

Come la necessità narrativa scaturisce, infatti, da un disagio rispetto al modello, così quella rappresentativa risponde a una seconda espressione dell'*inadeguatezza*, l'afasia: “Spesso faccio questo sogno: sono sopra un palcoscenico [...] devo dire una battuta ma non mi viene, ce l'ho sulla punta della lingua ma mi sfugge. [...] Cerco freneticamente, cerco nella memoria la battuta che pure so di conoscere e che ho già ripetuto tante volte ma non riesco a trovarla. [...] Forse il teatro serve a questo, a vincere una paura profonda, ridare la parola ad un silenzio primordiale che ancora minaccia i nostri sogni infantili” (Maraini, 2000: V). Integrata in una dimensione temporale non più unicamente liquida, ma ciclica, la memoria assurge a storia che concede l'eterno ritorno dell'uguale, ma che, proprio in virtù di questa facoltà, è anche in potere di negarlo. Infatti l'*ὄνομα*, nel suo continuo essere reiterato, rischia per usura di piombare nel magma indistinto di una Babele originaria e poi, ancora più a fondo, nella vacuità del significato, trascinando con sé, in questa condizione di non-essere, il parlante. Da qui

la ricerca dell'autrice di una parola che non sia solo "strumento di indignazione" (Marinelli, Gioconda-Matassa, Angela, 2008: 14), ma sia anche in grado di agire sulla scena, di esercitare la sua forza e poi consumarsi apparentemente, tramutandosi invece in memoria e, paradossalmente, in avvenire. Una ossimorica memoria profetica che sussume l'antico archetipo di una razionalità ordinatrice (*νοῦς*): "Per me il teatro rimaneva nonostante tutto il luogo in cui ci si interroga sul futuro, sullo sguardo di Dio: il Signore ci osserva o siamo noi a osservare lui e quindi a inventarlo di sana pianta? E questo sguardo, inventato o vero che sia, è uno sguardo d'amore o di odio o peggio ancora di indifferenza? E che posto ha la madre di tutte le madri in questa cosmogonia?" (Maraini, 2000: VI). La rievocazione, come sottrazione all'oblio, esercita propriamente la funzione di accesso alla dialettica tra sé e altro, tra uomo e storia, tra norma e legge, affrontando, tacitamente, il contrasto tra uomo e Cronos: circuiti che fondano le strutture intime di una poetica assetata di ideologia – ancora prima di divenire politica, femminista, sociale o militante.

2. *Mela* e le declinazioni di un conflitto titanico

A tal proposito, agli inizi degli anni '80, si colloca emblematicamente il dramma *Mela* (1981), rappresentato per la prima volta il 17 gennaio 1982¹.

Inaugurata da *Maria Stuarda* (1980), un testo che in maniera inequivocabile pone l'attenzione sulla dinamica *donne e potere*, questa nuova stagione drammaturgica attinge “dalla realtà, dalla storia, dalla letteratura, animata da una sensibilità spontanea di tipo aristotelico” (Cruciata, 2003: 36). Trascorse, ma non superate, le esperienze degli anni '60 e '70 – definite rispettivamente da Maraini stessa “teatro povero” e “teatro di barricata” (Maraini, 2000: 701) – *Mela* è una commedia in due atti che affronta, in diverse declinazioni e profondità, la complessità del rapporto con il *modello*.

2.1. Il gatto Tarallino, l'aneddoto di un conflitto generazionale

Mela, Rosaria e Carmen: tre donne di sessanta, quaranta e diciannove anni; tre donne e una famiglia, poiché *Mela* è madre di Rosaria che a sua volta è la madre di Carmen.

¹ Il testo debutta nel gennaio del 1982 ad Ancora, presso il teatro comunale Rossini, come produzione del Collettivo Isabella Morra (regia di Antonio Calenda; Elsa Merlini nel ruolo di *Mela*, Saviana Scalfi in

Ancora tre donne e una cucina, unico ambiente in cui si sviluppa la *pièce*; e infine tre donne e un uomo, Costante, assente dalla scena, ma determinante nello svolgimento della vicenda.

L'azione si compie in un'epoca contemporanea, come si evince da espliciti rimandi a vicende storiche, e in una città del Sud d'Italia, basti notare i nomi dei personaggi, geograficamente connotati in maniera evidente. I tre caratteri sono centrati e delineati fin dalle prime battute. Mela è una personalità solida e definita, libera. Nel suo passato di suggeritrice teatrale ha girato l'Italia in *tournée*; adesso, anche da ferma, alle soglie della vecchiaia, decide di vivere la sua quotidianità in un perenne viaggio, come se fosse “alla stazione”. Pur consapevole della sua età e di un tempo che potrebbe recidersi, sceglie di non combatterlo, ma di accoglierlo godendone: “Aspetto il treno. Intanto mi guardo intorno, mi diverto, gioco, ballo come si fa alla stazione” (Maraini, 2001: 52). È una “cinica col senso dell'umorismo” (Maraini, 2013: 61), e così si porta a ballare gli amici di Carmen, fuma erba, seduce i ragazzi della nipote, fa tardi la notte, non lascia all'esperienza nulla di inesplorato. Rosaria è

quello di Rosaria e Chiara Salerno in quello di Carmen; scena di Uberto Betacca; costumi di Ambra Danon e musiche di Mario Pagano).

un'ex sessantottina, “è una donna forte, che lavora seriamente” come traduttrice “e mantiene tutta la famiglia. La sua debolezza sta nella cecità idealistica. Crede nell'amore eterno, crede nella rivoluzione pura, crede nell'amicizia, nella fedeltà e naturalmente casca dentro le trappole più prevedibili” (61). Ha un matrimonio fallito alle spalle, che però le ha lasciato una giovane figlia, e una attuale relazione con Costante, uomo con cui ha condiviso ideali ed esperienze politiche. Carmen, visibilmente irrisolta, si autodefinisce, con lucidità, “viziata, pigra, egoista, noiosa, capricciosa” (Maraini, 2001: 82); è la più giovane delle tre, figlia di Rosaria e nipote di Mela e in virtù di questa giovinezza “si sente in diritto [...] di prendere tutto e subito infischiosene del dolore altrui” (Maraini, 2013: 61). Ha intrapreso infatti, già da due anni, una relazione nascosta con Costante, e mantiene parallelamente ulteriori legami d'amore, come con Mario, da “sei mesi” il suo “ragazzo” (Maraini, 2001: 71-72). Aspetta un figlio – sembrerebbe da poco tempo, visto che riesce a tenere inosservata in casa la sua situazione – probabilmente da Costante e ciò la mette nella condizione di doverne parlare con la madre. L'azione teatrale, tra equivoci e un drammatico cinismo, si gioca quindi intorno alla

confessione di Carmen a Rosaria, in un contesto “estremo” che risulterà “in ultima analisi normale” (Mariani, 2000: 66).

Il conflitto tra le due però, come si diceva, si trasforma in un conflitto generazionale tra madre e figlia (nelle due diverse coppie) e tra nonna e nipote. Da qui l’effetto antifrastico dell’ambientazione in *cucina*: simbolo (per metonimia) del legame familiare in quanto luogo di condivisione non solo del rito d’aggregazione primario, ma anche di un gesto vitale quale il *nutrire*. La cucina di Rosaria però non nutre e non condivide, anzi, proprio in virtù di quell’originario valore culturalmente affermato, evidenzia la sua inesorabile deriva antifrastica².

Rosaria è l’unico personaggio che prepara da mangiare in famiglia, e lo fa quindi per sé e per le altre. “Dal momento in cui un bisogno viene preso in carico dalle norme di produzione e di consumo (in poche parole, dal momento in cui passa al rango di istituzione), in esso non è più possibile dissociare la funzione dal segno della funzione reale” (Barthes, 1998: 34): così *cibo* e *cucina* in *Mela* divengono *segno* di una lotta intestina tra le protagoniste preannunciata

² Medesimo procedimento si rintraccia in *Stravaganza* dove “la scrittrice ribalta il topos del focolare domestico come accoglienza, dove si nutre e si mantiene viva la famiglia, facendolo diventare negazione della stessa” (Tauro, 2008: 195).

ed eclatante; un *focus* privilegiato per una prospettiva di analisi che illustri gli immaginari dei tre personaggi.

Carmen, vegetariana, si rifiuta di mangiare il cibo preparato dalla madre; Rosaria legge nella scelta della figlia solo una delle sue innumerevoli “fisime” (Maraini, 2001: 47) e ne denuncia le contraddizioni:

CARMEN: Il fatto che non usi le tue mani per uccidere non ti assolve dal delitto contro quelle povere bestie. Tu mangi la carne straziata da qualcun altro.

[...]

ROSARIA: Vedi che anche tu... porti i guanti fatti con la pelle degli esseri viventi. Scarpe, borse, cinture...

CARMEN: Io non li mangio. Tu li ingurgiti, io mi limito a calzarli.

ROSARIA: Tu non hai sofferto la fame, il freddo...

CARMEN: È un gioco vostro, che non mi riguarda.

ROSARIA: Tu vivi a carico e ti puoi permettere di fare la schizzinosa.

(Maraini, 2001: 48)

I termini della dialettica tra le due sono già collocati da questa prima scena. Il cibo appare pretesto di scontro ideologico in cui collimano la società del benessere di Carmen (che si può permettere di “fare la schizzinosa”) e quella bellico-rivoluzionaria di Rosaria. Singolare in merito la posizione straniante di Mela che successivamente commenterà il vegetarianismo di Carmen con il racconto – dal sapore di un aneddoto – del gatto Tarallino:

MELA: Un po' di spezzatino?

CARMEN: Non mangio cadaveri!

MELA: Te l'ho raccontato di quando ho mangiato un gatto al forno con le patatine? [...] Mica lo sapevo che era un gatto. Quel coglione di mio cognato dice: è coniglio, mangia. Io taglio, mastico. Un po' dolce questo coniglio, ma che ci hai messo, lo zucchero?... Era il '45... In giro non c'era niente da mettere in bocca... Lui scoppia a ridere e dice: Hai mangiato il gatto e non te ne sei neanche accorta! Quale gatto? Dico, io. Tarallino, il tuo preferito. Gli ho tirato un coltello che l'ha mancato per un pelo. Avevo mangiato Tarallino, il mio amore e non me n'ero accorta! (Maraini, 2001: 65-66)

Il suo intervento è sarcastico, derisorio, e in ragione di questo *prepotentemente* efficace: affronta con l'ironia della saggezza il problema del vegetarianismo da una prospettiva non più ideologica, ma storica³. Nel campo di battaglia della cucina si confrontano dunque tre forme di privazione, termometro di tre epoche diverse: gli stenti di Mela (seconda guerra mondiale), la rinuncia di Rosaria (rivoluzioni comuniste) e il disgusto di Carmen (boom economico).

2.2. La “miopia della rivoluzione”

³ Si ricorda a tal proposito la rilevanza data dalla Maraini proprio in quel suo saggio sull'*Inadeguatezza* all'esperienza della fame nel campo di concentramento: “Quando la fame è così prepotente, non si riesce a pensare ad altro. Tutto il giorno parlavamo di cibo. Il cibo era diventato un'ossessione, un incubo, era diventato in nostro mito quotidiano” (Maraini, 2010: 390).

Vi è tuttavia un passaggio netto del testo in cui questo livello di conflittualità, in parte fisiologico, cessa di predominare lasciando che si sprofondi verso la feroce e dolorosa comunicazione dialettica del disconoscimento del modello, che si reifica – nel dialogo di maggiore tensione della *pièce*, quando Carmen sta rivelando a Rosaria la sua relazione con Costante – nell’allegoria dello “sciropo di ciliegie” come tentativo di un dono e rifiuto di esso:

ROSARIA: Ma cosa c’è? Perché te la prendi con me, che t’ho fatto?

CARMEN: Odio il tuo sciropo di ciliegie, troppo dolce, hai capito, troppo dolce, mi fa vomitare! [...] Mi riempi del tuo sciropo e non capisci niente.

(Maraini, 2001: 81-82)

Carmen rinfaccia con violenza apparentemente gratuita alla madre il suo continuo, fin dall’infanzia, soprassedere sui pasticci della figlia, giustificandoli, la sua incapacità di rimproverare, di porre un veto, ma soprattutto la *rivoluzione*, così totalizzante rispetto a prospettive socio-politiche, da aver reso Rosaria cieca nel quotidiano:

Sei cieca. Sei stupida, stupida di una stupidità senza limiti! col tuo idealismo del cazzo, guarda che cosa hai combinato: sei diventata una vittima di te stessa, una vittima mia, una vittima della nonna. [...] Non mi hai mai picchiata. Mai rimproverata. Mai detto niente di niente. Tutto quello che facevo era giusto. [...] e così la bambina è venuta su vizziata, pigra, egoista, noiosa, capricciosa. E tutto per

colpa tua, per la tua eterna, sbavante, inutile, cretina bontà di madre.

(Maraini, 2001: 81-82)

Il monologo è caratterizzato da enumerazioni e *climax* ascendenti, nella funzione di un ritmo rapido e concitato che connota il linguaggio di Carmen come emotivo, di accumulo, indistinto.

Sentendosi offuscata dalle altezze rivoluzionarie materne, la diciannovenne spera forse perversamente di essere vista da Rosaria attraverso Costante, mediante cioè l'ammissione di un pasticcio infantile che si evolve nella colpa di un tradimento. Di certo dichiara la propria inedia, deriva e vacuità etica come conseguenze dell'idealismo, della cecità materna: un *peccato* poco dopo riaffermato da Mela, quando incontra Rosaria visibilmente scossa, come ragione di una nuova impossibilità di riconoscimento, questa volta nella discendenza:

MELA: E tu non avevi capito niente?

ROSARIA: Niente.

MELA: Io non so da chi hai preso. Da me, no. [...] Ma, è vero, tu sei quella della rivoluzione, della bontà, della fedeltà. E come puoi capire queste cose così piccine?...

(Maraini, 2001: 84)

Rosaria opera una scelta: il suicidio, proprio in cucina, quasi a sancire la morte del focolare domestico; si veste

elegante, si trucca, come per un appuntamento galante, accende il gas e si siede. In contrappunto antifrastico, dietro le quinte, si svolge uno sguaiato battibecco tra Mela e Carmen che ipotizzano i nomi da dare al bambino: “Bilancia” se è femmina, “Termometro” se è maschio. Due nomi inusuali, ispirati a Mela da un “americano, lì, quello dei petroli” che aveva chiamato il figlio “Grammofono” (Maraini, 2001: 86). Questo dialogo, apparentemente secondario, cela un interessante elemento in funzione allegorica: conosciuto realmente un americano “stravagante” che chiamò il figlio “*Gramophone*”, l’autrice – in un’intervista del 2003 – spiega di aver utilizzato questo nome “assurdo” in Buio (1999) per un “bambino infelice della cronaca, che subisce senza capire la violenza degli adulti”, prima tra tutte quella dei genitori che gli “appioppiano un nome importabile”. *Grammofono* è il nome di un “destino infelice” (Brendler-Iodice, 2003: 84-85), dono di una sadica incoscienza, di una madre come Carmen. Terminata questa discussione tra perturbanti risate, Mela irrompe in cucina, nel sogno di morte di Rosaria, e fraintende la situazione; crede infatti che Rosaria si sia vestita così per Costante e le dice, concludendo lo spettacolo: “Ma che fai? Ti prepari a un appuntamento d’amore? Sei bellissima, Rosaria, stai proprio

bene... [...] L'hai lasciato tu il forno aperto? Deve essere quella sventata di Carmen... guarda... i rubinetti del gas aperti... roba da ammazzarci tutti... per fortuna c'è lo sciopero... niente gas per oggi e domani..." (Maraini, 2001: 86). Mela esce nuovamente di scena lasciando la figlia inerme. Al di là della beffa finale del destino della donna, emerge significativamente in queste ultime battute l'imbelleamento di Rosaria che ha come conseguenza l'apprezzamento stupito (il primo in tutto il dramma) da parte di Mela e che motiva le sue ragioni non in una solitudine disperata, quanto alla luce di una narrazione che nella *pièce* si sviluppa parallela, in sordina, dall'apertura: la storia di Chiang Ch'ing, moglie di Mao, arrestata subito dopo la scomparsa del grande leader, ritenuta sovversiva nell'ambito di una ridefinizione interna degli equilibri di potere nel partito, condannata a morte nel 1981 dal governo cinese.

La figura di Chiang Ch'ing è il *tu* privilegiato a cui Rosaria si rivolge lungo l'intero svolgimento del testo in tre⁴ monologhi che sviluppano, in dei quadri isolati dalla vicenda principale, una narrazione di secondo grado. "Compagna Chiang Ch'ing, siete accusata di avere usato le guardie rosse

come vostro esercito privato; siete accusata di avere fatto una vita da imperatrice, siete accusata di avere portato le gonne corte, di avere messo il rossetto, di avere trasformato il Palazzo del Cielo in un lupanare del capitalismo... Compagna Chiang Ch'ing siete condannata a morte!" (Maraini, 2001: 46): esordisce così il dramma, come una profezia (si noti la solennità del ritmo paratattico e anaforico). Mentre "pulisce per terra" Rosaria in questo primo monologo inscena per se stessa la condanna di Chiang Ch'ing, gioca al teatro, immagina e riproduce i dialoghi, vede la realtà che si autorappresenta e la commenta, divenendo nel contempo agente e spettatrice. È come se Rosaria, apparentemente così ancorata alla realtà, all'impegno sociale e al materialismo storico, scivolasse in una doppia dimensione, immaginifica, visionaria alla ricerca del riscatto alle sue frustrazioni.

La figura di Chiang Ch'ing, o meglio l'immagine che Rosaria si crea di Chiang Ch'ing, si delinea di monologo in monologo come una donna fisicamente minuta, bruttina, ipovedente, assolutamente sobria nell'aspetto, di grande rigore e forza etica, incorruttibile e pronta al sacrificio in nome dell'ideologia comunista, di una rivoluzione atta a

⁴ A queste narrazioni *visionarie* se ne aggiungono due narrate come ricordi della guerra in Bolivia, in cui Rosaria combatte al fianco di Chopa,

modificare gli statuti sociali e culturali⁵. Chiang Ch'ing emerge come un'icona statuaria, avvolta di sacralità, verso cui Rosaria prova un'ammirazione ai limiti della devozione. Del resto l'atmosfera indistinta e rarefatta di queste narrazioni fa percepire l'azione terribilmente vicina e lontana, appartenente a un tempo assoluto, e consegna non eventi, ma valori, contribuendo alla ricezione di Chiang Ch'ing come *mito*. Tale narrazione si muta nell'ultimo quadro (successivo alla rivelazione di Carmen e all'incontro con Mela, e decisivo nella scelta della propria morte) da mitica in allegorica, mediante l'esperienza del tradimento attraversata nella cecità della passione ideologica:

ROSARIA: (chiudendo bene le finestre) Compagna Chang Ch'ing, la rivoluzione tradisce, tradisce sempre... Dove sarà la borsa... la... la borsa... (*Trova la borsa; si trucca. Si pettina*) Mentre il plotone di esecuzione prepara i fucili... noi due... compagna Chiang Ch'ing, che scarpe ti sei messa per affrontare gli aguzzini? Sembrano due barche!... se viene Costante voglio che mi veda tranquilla, non troppo pallida, o troppo ciancicata... Compagna

un guerrigliero alla fine ucciso a colpi di mitragliatrice.

⁵ “E lei, dietro quelle due lenti grosse come due fondi di bottiglia, con quella piccola testa di tartaruga...”, “Lei, piccola, nana, brutta, vestita di blu, con i capelli grigi a paggetto e la faccia rugosa... Che fegato!” (Maraini, 2001: 46); “La compagna Chiang Ch'ing si alza, con la sua faccetta raggrinzita, gli occhiali come due fondi di bottiglia... La miopia della rivoluzione...”, “Voglio vedere in faccia i miei assassini, dice” (52); “La compagna Chiang Ch'ing con la testa circondata di fiammelle d'oro... e il compagno Mao con le sue scarpe di pezza... che calpestavano le vecchie regole, i vecchi sentimenti, le vecchie morali... paf... paf...” (53).

Chiang Ch'ing, fossi in te mi toglierei quelle scarpe di pezza che fanno proprio schifo... mi toglierei quella giacchetta che sembra la giacchetta di un impiegato del catasto... un poco di eleganza, per dio, di fronte alle masse!... una camicia bianca, i capelli ben riavviati, una sigaretta fra le labbra... no, così sembro una diva del cinema, fallita... compagna Chiang Ch'ing, le rivoluzioni tradiscono sempre, come i figli... e noi ce ne fottiamo. La nostra parte l'abbiamo fatta... siamo dei reduci della storia. Dopo di noi arriveranno gli anni della decomposizione politica. Meglio fare un'uscita da regina!

Va ad aprire la chiavetta del gas, si siede impettita su una sedia e aspetta la morte.

(Maraini, 2001: 85)

Il monologo mantiene una partitura emblematica caratterizzata da forti cesure collocate nei continui rimandi analogici tra le vicende delle due donne – rimandi non esplicitati, ma organizzati secondo lo *stream of consciousness* e riconoscibili solo mediante le variazioni ritmiche dettate dalle cesure – e dal ritorno di una sintassi paratattica, ma pacata, scandita solennemente da apostrofi ed esclamative. Emblematica anche la rapida e frequente alternanza binaria dei pronomi personali (espliciti o sottintesi) *io* e *tu*, sostituiti alla fine dal collettivo *noi*.

Come Chiang Ch'ing viene tradita dai compagni rivoluzionari, così Rosaria dalla figlia; entrambe sono *cieche* per idealismo, due “reduci della storia” ,sia essa politica o personale. Tra le due sfere, infatti, non vi è distinzione, in quanto emanazioni della medesima struttura etica, di un

modello ormai in “decomposizione”. Il gesto di Carmen non ha una valenza solo privata: il tradimento della *madre* (generatrice e creatrice) è un atto politico: frutto e causa della frammentazione morale, quindi sociale, quindi culturale, di cui la politica dovrebbe essere custode. Così ogni rivoluzione è *figlia*, creatura e dedizione di chi da viscerali profondità umane la concepisce, genera, partorisce e sostiene. A tradire Chiang Ch’ing e Rosaria è la *Storia*, che nei comunisti e in Carmen si fa evento, si fa scissione. Come Chiang Ch’ing, Rosaria decide di affrontare la morte e di sottrarsi al tempo della degenerazione. Le due vicende si sovrappongono e Rosaria, in questa sua ultima visione, incontra e si rivolge direttamente a Chiang Ch’ing, smette di impersonarla e la riconosce come sua immagine speculare, come suo doppio. Esorta, dunque, con veemenza la *compagna* a dismettere i costumi della privazione e del rigore per vestirsi da regine, ad abbandonare, quindi, gli abiti dimessi della rivoluzione, pronte a indossare la *maschera* che renderà epica la loro morte. Trucco e abiti infatti, nel linguaggio teatrale, assumono una funzione semantica, il valore della *maschera*: questa ha accesso al perenne ciclo di nascita e morte, ha il potere di rendere fisso un volto, un carattere e il suo valore che diviene, come l’allegoria, universale e si consegna a

chiunque lo indossi. Inoltre la maschera come *immagine di morte* veicola la volontà di Rosaria, e del suo più riuscito e realizzato *alter ego*, di divenire un fantasma della storia – si consideri l’influenza del teatro del Nō, così impresso nella memoria di Maraini, dove il viso mascherato rappresentava il defunto⁶ – . Ma Chiang Ch’ing non muore, non nel 1981, e non muore nemmeno Rosaria, rendendo pirandellianamente umoristica la sua veste finale, quasi una parodia del suo nobile *alter ego*.

Ciò che rimane sono i figli di Carmen, gli anni della “decomposizione politica” (i nostri) e le maschere.

2.3. Il teatro: la rivoluzione di una memoria allucinata

Vive un discorso fluido e sotteso (ma determinato) all’intera *pièce*, ed è una riflessione metateatrale. Questa scorre nel testo mediante diversi canali, di cui due sono certo

⁶ “Da bambina sono stata portata a una rappresentazione del teatro Nō. [...] Poi la lentezza dei gesti, l’eleganza delle maschere. C’era qualcosa di arcano e di misterioso in tutta la rappresentazione che mi attirava nel momento stesso in cui mi sfuggiva. Anche il fatto che fossero sempre dei morti che parlavano coi vivi era una cosa che mi inquietava. Ma, ecco, questa è una cosa che ho imparato e mi è servita anche dopo: i morti non sono figure temibili da cui sfuggire, ma persone poetiche a cui chiedere pareri e compagnia. Al teatro Nō mi sono ispirata quando ho scritto *Il*

i più copiosi: il parlare per citazioni di Mela e le visioni di Rosaria. Più volte, infatti, Mela risponde e si inserisce nei dialoghi quotidiani con figlia e nipote utilizzando stralci della *Locandiera* di Goldoni, dissemina, inoltre, il testo con ‘siparietti’ in cui ripete e interpreta per gioco passi sempre goldoniani e della *Nemica*. L’intera commedia, del resto, vive attraverso gli aneddoti della vita in *tournée*, ricordi vivi sia nella memoria di Mela che in quella di Rosaria che da bambina girava l’Italia con la madre (anche in questo caso la figura maschile è assente):

ROSARIA: Io, da sotto in su, a guardare quelle belle camicie svolazzanti e mi incantavo... ma perché non ho fatto il teatro non lo so.

MELA: Perché ti sei innamorata della politica. E ti pareva che il teatro non fosse abbastanza politico. E ti sei messa a correre per il mondo inseguendo la rivoluzione...

(Maraini, 2001: 78)

In questo eloquente scambio di battute Mela esprime il velato risentimento per il tradimento della figlia di una memoria matrilineare che dalla maschera conduce a Mela, di una storia fatta di lotta e rivoluzioni sebbene non di propaganda – basti pensare alla riforma goldoniana e ai sacrifici sovversivi che comunque Mela, evidentemente

Manifesto, storia di una ragazza raccontata dalle sue amiche morte” (Maraini, 2013: 20-21).

ragazza madre, deve aver compiuto per essere, negli anni '40/'50, una suggeritrice di teatro in giro sola con una bambina – . Ma se il tradimento di Carmen nasce da un infantile nichilismo al confine con l'egotismo, quello di Rosaria è ideologico. Echeggia, infatti, una domanda che si pone Maraini stessa alle soglie della sua attività teatrale, nella *Premessa* al programma di sala della prima di *Recitare* (11 marzo 1969, Roma, circolo La Fede): “C'è qualche possibilità per il teatro di intervenire nel cambiamento di una società? O il teatro non può essere che il riflesso passivo di una data situazione sociale?” (Weinberg, 1998: 24). Il ripresentarsi della riflessione nel 1981 mantiene vivo l'intendimento della ricerca teatrale e sociale degli inizi, che in *Mela* si arricchisce di implicazioni storiche e culturali. Rosaria infatti ricorda con Carmen di aver assistito a Parigi al balletto *La ragazza dai capelli bianchi*, un'opera della Rivoluzione Culturale Cinese attraverso cui Mao e Chiang Ch'ing demolivano i vecchi statuti artistici, culturali e morali. Rosaria riconosce al teatro di poter essere rivoluzionario, ma non a quello italiano, e reprime la sua passione per il teatro per ribellarsi a un canone vecchio e chiuso in se stesso, che è frammento metonimico di un più vasto codice morale. Ne avalla uno nuovo e inclusivo, quello politicamente impegnato, quello sperimentale per cui

Maraini ha tanto combattuto lungo un percorso in cui gli anni Ottanta, quelli di *Mela*, segnano la fine dell’“ottimismo” del “periodo militante” e la consapevolezza di una “mancata utopia” (Weinberg, 2003: 47).

Del resto, lo si diceva, all’interno dell’azione principale (la vicenda di Mela, Rosaria e Carmen) si animano i sogni e i ricordi di Rosaria, che aprono nella scena un varco dove dispiegare memoria, fantasticazione e denuncia sociale. A queste zone di testo Maraini consegna parte della sua riflessione metateatrale, in quella performance di perfetta *verosimiglianza* delle allucinazioni di Rosaria ottenuta recuperando, mediante “parole raccolte ascoltando o emanate dai fantasmi che visitano la ‘stanza’ della mente, una sensibilità di tipo aristotelico, per cui il segno verbale non deve essere tanto ‘vero’ – brulicante e sporco frammento del parlato o di intuizioni irriflesse – ma ‘verosimile’, veicolo tra l’identità dell’emittente retorica e il mondo di nessi che restaura in forma testuale la complessa realtà delle cose” (Guccini, 2000: 83-84).

3. *Mela*, la Madre e il Canone

Vi è dunque *Mela*, una commedia in due atti dove una parola nuova, quotidiana⁷, in grado di “spostare il conflitto dal piano dell’azione a quello della dialettica verbale” (Taffon, 2010: 210), dà voce alle donne e lascia circolare in moto perpetuo la dialettica tra agire presente e canone, nella complessità di accezioni che quest’ultimo ammette a partire dal suo preciso senso etimologico dal greco *κανών* (asta, bastone dritto e lungo). Ci si allinea qui, per una precisazione funzionale a queste note, alla duplicità di prospettiva individuata da Luperini nell’uso del termine:

“dal punto di vista delle opere (potremmo dire: *a parte obiecti*) e della loro influenza. È l’insieme di norme (retoriche, di gusto, di poetica ecc.), tratte da un’opera o da un gruppo di opere omogenee, che fonda una tradizione e che perciò determina l’elaborazione di una serie di altre opere. Nella seconda accezione il canone è considerato dal punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione (potremmo parlare, in questo caso, di un canone visto *a parte subiecti*): indica la tavola dei valori prevalente” (2000: 11).

⁷ Caratterizzata da fenomeni linguistici, come ad esempio la dislocazione a destra dei complementi, frasi scisse con struttura pseudo-relativa; la scelta, inoltre, di un italiano standard colloquiale o lo stilema, tipico della Maraini, di chiuse con similitudini che comparano uomini e animali (Taffon, 2010: 212-215).

A parte subiecti, Dacia Maraini ammette con lucidità: “C’è una difficoltà dal punto di vista dell’istituzione letteraria ad accettare come prestigiosa la letteratura femminile. È sempre considerata alla stregua del mercato [...], ma per essere apprezzati dalla critica e da coloro che stabiliscono i valori per le prossime generazioni dal punto di vista del modello, cioè dell’esemplarità, i libri delle donne vengono castigati”. (Weinberg, 2003: 51).

È proprio questa consapevolezza (quella discriminatoria) a determinare la posizione dell’autrice rispetto al canone *a parte obiecti*. All’interno del panorama letterario italiano, è nell’atto stesso della sua scrittura che Maraini interagisce in modo dialettico col canone, perché drammaturga e regista in uno stesso tempo, perché intenzionata a “ripristinare integralmente la soggettività della donna e [...] ricostruire uno spazio e un tempo che le sono propri” coinvolgendo “la storia vista nel suo insieme di fenomeni [...] che hanno condizionato la realtà della donna fino ai giorni nostri” (Weinberg, 2003: 46). Un’operazione che porta avanti, del resto, in un secolo in cui il canone letterario subisce una trasformazione che contrappone il valore estetico a quello sociale, a seguito della frattura di “quella solidarietà etica prima che estetica, che univa

produttori e consumatori”, che comporta la rottura del “nesso di etica ed estetica” (Guglielmi, 2000: 36).

Ma si potrebbe aggiungere una terza sfaccettatura del problema canone in Maraini, che potremmo definire *a parte auctoris*, o meglio, relativa al concetto di *autorità* a esso legato: infatti “non c’è canone, senza un’autorità che lo ponga” (Onofri, 2001: 8), sia esso letterario, politico, culturale o etico. E in *Mela* vibra come sostegno del testo una riflessione sull’*ortodossia*, sia essa letteraria, politica, culturale o etica; e cos’altro è questa, se non il canone: uno schema, un modello che “isola valori, esempi, modelli dotati di un’autorità metastorica” (Berardinelli, 2000: 94), che si offre come definito e concluso e che invece si implementa di elementi successivi. Questi non possono essere del tutto eterogenei e fanno riferimento a un nucleo concettuale condiviso che lentamente si sedimenta come *opinione corretta* (*ὀρθος-δόξα*) epurando progressivamente ciò che non vi si conforma.

Politicamente è la vicenda di Chiang Ch’ing a rappresentare la ciclicità storica dei moti rivoluzionari, in quella sua condanna per essere stata infedele alla rivoluzione, per “aver messo il rossetto” e “portato le gonne corte”. E ancora Mela, col suo evidente anticonformismo, libera dai

dogmi culturali di una società che vorrebbe, come Carmen, le nonne chiuse in casa a “occuparsi dei nipoti” (Maraini, 2001: 61). E infine Carmen e il suo tradimento della madre. Quattro dinamiche che concludono il loro circuito dialettico nella stasi finale di Rosaria, sola e con indosso una maschera, su cui si chiude il sipario.

Questa allude alla smorfia dei morti, agli spiriti della casa e quindi al passato personale come ipostasi che si tramuta in una visione reificata dei vivi. Saper indossare la maschera: il canone, quale norma dell’autoorialità, implica un processo identitario che però il più delle volte è frutto del rapporto dinamico e dialettico fra i diversi autori e i diversi modelli culturali. Ciò significa che il canone necessita del tradimento per permettere alla ciclicità generativa di tornare su se stessa, esso è tradito e traditore. Così Rosaria, subito il tradimento di Carmen, è pronta a vestire i panni di Mela, la sua eleganza, la sua maschera, accogliendo in sé, nel suo essere presente, anche il passato. Può affrontare la morte solo una volta pagato il contrappasso per la sua precedente colpa, in fondo la medesima. Mela, Rosaria e Carmen rinnegandosi si affermano come singole individualità e identità, e alla fine come *discendenza* declinando un processo che si mostra pur sempre “un male necessario e intrascendibile, e soprattutto

[...] un principio generativo, idoneo a conferire una nuova forma e a suscitare processi di trasformazione” (Curi, 1999: 12-13). Le tre donne sperimentano l’“esperienza della separatezza” dal Canone (Zaccaro, 2008-09: 211), la caduta dall’albero: mela. Se il teatro crea, come atto predeterminato e premonizione, una relazione con lo “sguardo di Dio”, il posto che “ha la madre di tutte le madri in questa cosmogonia” è quello della mela: simbolo del tradimento del primo precetto del canone del Grande Autore – un “corpus” indiscutibilmente “chiuso” (Brioschi, 2000: 157) – , del primo atto di trasgressione, e anche il simbolo del frutto che, reciso, vive, matura e semina.

Qui il canone di Maraini è donna. È la storia dimessa di generazioni che ubbidiscono al silenzio e a cui l’autrice si ribella senza violenza, priva di “risentimento” (Ferroni, 1998: 79), cercando di destrutturarla tramite un dono, la voce, la parola: la trasformazione dell’esperienza del *tradire* in quella del *tradurre*. Mediante la memoria, nel momento stesso in cui rinnega il canone, Maraini lo accoglie dandosi la possibilità del mutamento, di risolvere la dialettica, affidando e restituendo alla letteratura una nuova “fede” (82).

“Come si vede le memorie sono tante e tutte fruttuose. Il mio sentimento di inadeguatezza si è temperato col tempo,

anche attraverso il recupero delle memorie sommerse”
(Maraini, 2010: 389).

Riferimenti bibliografici

Barthes, Roland (1998), *Scritti, Società, Testo, Comunicazione*, Torino: Einaudi.

Berardinelli, Alfonso (2000), Alla ricerca di un canone novecentesco, in Nicola Merola (Ed.), *Il canone letterario del Novecento italiano* (93-103). Soveria Mennelli: Rubbettino.

Brendler, Andrea-Iodice, Francesco (2003), Intervista a Dacia Maraini sui nomi, *Italian Quarterly*, XL (155-156), 81-89.

Brioschi, Franco (2000), Paradossi del canone, in Nicola Merola (Ed.), *Il canone letterario del Novecento italiano* (153-168). Soveria Mennelli: Rubbettino.

Cruciata, Maria Antonietta (2003), *Dacia Maraini*, Fiesole: Cadmo.

Curi, Umberto (1999), *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Bari: Edizioni Dedalo.

Guccini, Gerardo (2000), Voci insistenti, recitanti, angeliche. Il teatro “sentito” di Dacia Maraini, in Claudio Cattaruzza (Ed.), *Dedica a Dacia Maraini* (73-89). Trieste: Lint.

- Guglielmi, Guido (2000), Canone classico e canone moderno, in Nicola Merola (Ed.), *Il canone letterario del Novecento italiano* (33-54). Soveria Mennelli: Rubbettino.
- Ferroni, Giulio (1998), Al di là dal canone, *Allegoria*, X (29-30), 75-82.
- Luperini, Romano (2000), Il canone del Novecento e le istituzioni educative, in Nicola Merola (Ed.), *Il canone letterario del Novecento italiano* (11-21). Soveria Mennelli: Rubbettino.
- Maraini, Dacia (2000), *Fare teatro*, Milano: Rizzoli.
- Maraini, Dacia-Murralli, Eugenio (2013), *Il sogno del teatro*, Milano: Bur.
- Maraini, Dacia (2001), *Maria Stuarda e altre commedie*, Milano: Bur.
- Maraini, Dacia (2010), Inadeguatezza, in Juan Carlos de Miguel y Canuto (Ed.), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini* (377-389). Roma: Giulio Perrone Editore.
- Mariani, Laura (2000), Dacia Maraini e il “selvatico mistero” della scena, in Claudio Cattaruzza (Ed.), *Dedica a Dacia Maraini* (53-71). Trieste: Lint.
- Marinelli, Gioconda-Matassa, Angela (2008), *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camille e le altre*, Pescara: Ianieri Editore.

- Onofri, Marco (2001), *Il canone letterario*, Roma.Bari: Laterza.
- Taffon, Giorgio (2010), Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini, in in Juan Carlos de Miguel y Canuto (Ed.), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini* (201-221). Roma: Giulio Perrone Editore.
- Tauro, Francesco (2008), Dalla tavola al testo, *La Nuova ricerca*, (17-18), 189-196.
- Weinberg, Grazia Sumeli (1998), Dacia Maraini e il teatro femminista come modello di trasgressione, *Studi d'italianistica nell'Africa Australe*, XI (3) , 20-31.
- Weinberg, Grazia Sumeli (2003), Il femminismo con un altro nome: intervista a Dacia Maraini, *Studi d'italianistica nell'Africa Australe*, XVI (2), 44-58.
- Zaccaro, Vanna (2008-2009), Le scritture di donne ai margine del canone?, *La Nuova ricerca*, XVII-VIII (17-18), 209-214.

Una donna “assente”: la forza, l’ironia, l’amore per la scrittura, il caso editoriale di Liala

Paola Iannelli

Liceo Scientifico Linguistico A. M. De Carlo

Riassunto: Leggendo il titolo di questo interessante convegno mi sono chiesta cosa mi ispirasse la parola “assente”. Ecco che come per magia ritorno ai miei ricordi adolescenziali e a una scrittrice dimenticata: Liala. Pseudonimo di Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi, coniatole dal famoso poeta italiano Gabriele D’Annunzio. Tale fu la vena passionale di Liala, che i suoi scritti varcarono le porte della già prestigiosa casa editrice Mondadori, e Rizzoli poi, per salire le vette delle vendite e venire apprezzata dal pubblico femminile. Numerose furono le critiche rivolte, ma con stile raffinato, misto a un erotismo sottile e penetrante, riuscì ad incantare milioni di lettrici.

Parole chiave: evasione, passione, leggerezza.

Abstract: Reading the title of this interesting convention , I asked myself what could inspire me the word “absent”. As if by magic , I return to my teen memories and to a forgotten writer : Liala, Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi’s pseudonym , given to her by the famous poet Gabriele D’Annunzio. Such was her passionate vein , that her written crossed the doors of the already affirmed publishing houses of Mondadori and Rizzoli . She climbed the peaks , and she arrived to the female audience . A lot of critical were turned to her , but with refined style, blended with a subtle penetrating eroticism, she enchanted millions of readers.

Keywords: evasion, passion, lightness.

1. “Assenza: si è proprio così”. Nel panorama letterario del ‘900 si può essere presenti ma al contempo assenti? Singolare fu il caso di una delle scrittrici più famose e prolifiche del XX secolo: LIALA. Il suo debutto fu un caso ma fece scoprire alle donne italiane la bellezza delle storie

d'amore, intese come palcoscenico di vita quotidiana, intrisa di colpi di scena e drammatiche sequenze in cui, l'inevitabile eroina di turno, confidava le ansie, le sconfitte, le appassionanti azioni sorrette da battiti frenetici e rossori improvvisi, un mix di emozioni nelle quali s'identificavano, cercando nell'angolo più recondito del proprio cuore la speranza per una vita migliore.

Non parliamo certo di una combattente nata, Liala, ossia Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi "compagna d'ali e d'insolenza" come scriveva **Gabriele D'annunzio** in una dedica del 1931: "**Ti chiamerò Liala perché ci sia sempre un'ala nel tuo nome**"; era una giovane aristocratica, amante della bella vita e soprattutto dell'amore, dotata di un talento innato per la scrittura, fu lei a inventare il romanzo aviatorio, raccogliendo un alto gradimento nel pubblico, compiacendo il lato sensibile delle donne, sciupate da lavori massacranti e spesso umiliate nel focolare domestico.

Liala esce indenne dai movimenti femministi che iniziavano a manifestarsi in molte nazioni europee, lascia alle "altre", l'arduo compito del combattimento, e intreccia con le sue protagoniste una relazione a due, che la condurrà da Varese, una borghese cittadina del settentrione italiano, a un

confine di maggiore respiro, un'azione quasi epica e stravolgente.

L'assenza dai circoli letterari e il mancato plauso della nota critica l'hanno resa assente, ma profondamente presente nell'animo delle ragazze della mia generazione regalandoci un passato, di convenevoli e dall'uso delle buone maniere che le giovani della seconda metà del XX secolo avevano dimenticato, dedite a partecipare ai comizi sulla nobile concezione dell'indipendenza femminile.

Dopo il '68 tutto era cambiato, ma i volumetti di Liala risiedevano indisturbati nelle librerie delle fanciulle in fiore, accolti dall'irrefrenabile desiderio di sognare e di essere ospitate nel limbo delle storie d'amore, sognanti, ansimanti, inesperte.

Una nota scrittrice italiana, Camilla Cederna, definì le opere di Liala "paraletteratura per manicuriste", con tutto il rispetto per la categoria lavorativa, oggi essenziale per le donne moderne, credo che mai definizione fosse più infelice. Il successo editoriale della scrittrice "rosa" Liala, siglato da un lungo accordo con la casa editrice Mondadori, e poi Rizzoli, confermò un successo di vendite, per quei tempi, mai più indovinato. Al giorno d'oggi un tale esito è stato raggiunto dalla scrittrice napoletana Elena Ferrante [L'amica

geniale, Roma, 2009], che sotto mentite spoglie (non si conosce la sua vera identità), raccoglie consensi e plausi nazionali e internazionali, narrando una storia di amicizia e di avventure di due fanciulle della Napoli proletaria, città a me molto cara per origini e vita vissuta.

Un boom di vendite le fece ricevere in dono dal figlio dell'editore Rizzoli, Angelo, una preziosa spilla, un riconoscimento di valore per la "Trilogia di Lalla Acquaviva" – portata poi anche in TV, in uno sceneggiato, da Duccio Tessari - ma la critica fu feroce e il titolo di romanziera di subordinate le si appiccicò addosso come una seconda pelle.

Quale fu la strategia di Liala? In quale canone letterario siamo entrati? Perché fu così bistrattata?

Dalla piovigginosa e malinconica Inghilterra le Austen e Brontë facevano a gara con gli orgogli e pregiudizi, più psicologica e introversa fu la penna della tormentata Woolf, ma la voglia di avventura, il punto fermo nella narrazione, il mescolare di sentimenti non rende meno coinvolgente l'andatura dello stile "lialiano", colpevole forse di essere troppo stucchevole, un po' romanzato, ma a dir il vero molto romantico, molto vero.

Le avventure fiabesche delle sue protagoniste diedero spunto al magico mondo dei pamphlets nostrani, ossia i

fotoromanzi, altro boom editoriale del XX secolo, anch'essi ridotti in quart'ordine. E quindi se la letteratura è considerata l'espressione più alta delle emozioni umane, esiste una scala dei sentimenti? Siamo ingabbiati in scheletri fissi?

Questo interrogativo mi sovviene quando quotidianamente, impartendo lezioni di letteratura, cerco di far comprendere ai miei allievi che il processo della scrittura, e in particolar modo, il comporre poesia, è un'arte complicata e piena di regole, dove il ritmo, l'assonanza, la dissonanza, e i vari strumenti stilistici la rendono unica e speciale. Il talento non si misura, sgorga dalle viscere della creatività, in modo spregiudicato, a volte infantile, ma come spesso accade involontario, chi siamo noi per fissare i limiti?

Il caso di Liala ci conduce verso il complicato universo letterario femminile dove, a mio avviso, le donne odiano le donne, le sue acerrime nemiche furono proprio loro, con arguzia e sagacia, tinte da un'inevitabile invidia, la distrussero rendendole impossibile l'ascesa all'olimpico della gloria. Il pubblico di quegli anni continuò a crescere e a renderle omaggio, testate della portata come Panorama, Il Foglio, Il Corriere della Sera, le dedicarono interviste e filmati, e lei appariva sempre gioiosa con quel velo di cipria e i capelli sempre in ordine, unito a uno stile ironico e divertito

di chi ha avuto la possibilità di esprimere il suo sogno di donna libera e anticonvenzionale, senza mai scadere nella volgarità.

Il romanzo d'intrattenimento nasce per solleticare i sogni proibiti, le speranze, le avventure di quella borghesia annoiata, chiusa in un microcosmo vellutato, accessibile a una cerchia ristretta, macerata dietro stupidi convenevoli, dove la maggior parte delle donne custodiva ogni sogno, stringendo fra le mani la storia che le avrebbe fatte andare oltre, volando verso lidi lontani, sognando una vita piena di emozioni e passioni, a loro negate, se non impossibili.

La minuziosa descrizione degli ambienti, l'uso dei cinque sensi, la vena di erotismo, lo stile ridondante e prolisso vinse sui luoghi comuni, a dispetto di quelle scrittrici culturalmente "impegnate", che trasformarono la scrittura in arte polemica e diffamatoria, perdendo il bello della spontaneità e della leggerezza, pur concedendo pagine di rivolta e appassionata denuncia contro un mondo sessista e volontariamente distratto.

L'oblio forzato condusse Liala nel dimenticatoio ma siamo qui a farla riemergere dalle ceneri e ad analizzare alcune pagine dei suoi scritti. Umberto Eco, padre della critica letteraria della fine del XX secolo, scrisse di lei [1979

“ Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala” Firenze pp.95-122] sottolineando l’importanza socioculturale di quella letteratura, facendo riemergere il diritto della persona, e non dell’appartenenza al sesso o al tipo di racconto.

Sin dal 1865, il diritto di famiglia in Italia sancì la seguente norma sulla “minorile subalternità della moglie”, e da questo concetto che la letteratura “rosa” ha una funzione pedagogica, nasce nella mia nazione ma diffonde propaggini in Francia e Inghilterra.

Le madrine di questo singolare filone letterario furono, in Italia, Carolina Invernizio e Liala, la prima non riuscì ad emergere completamente e finì nel dimenticatoio, mentre Lei, col suo fare aristocratico e narciso, utilizzando uno stile chiaro e ben articolato, cristallizzò la società ideale, comprese che le donne degli anni '50 aspiravano a qualcosa di nuovo, insegnò loro a vestirsi, lavarsi e truccarsi, in virtù dell’occasione della vita.

Fu così che Arnoldo Mondadori, nel 1932 la inserì, in veste di autrice, nella collana dei “Romanzi della Palma”, un’idea editoriale rivoluzionaria, la rivista era composta da cruciverba, racconti, novelle. Mondadori era convinto che la letteratura non vivesse solo di grandi maestri, ma anche di artigiani, grandi e piccoli.

Purtroppo le piccole artigiane della letteratura furono considerate “un infinito pulviscolo di romanzatrici” come tuonò il caustico Benedetto Croce [cit. art. Terranova G. in Lettera43, 2 aprile 2017], pur non rendendosi conto del secolare pregiudizio di genere insito nelle sue parole. È sconcertante constatare il fatto che, se oggi Liala è ancora viva, lo è, innanzitutto, per le reprimende anacronistiche di una critica che continua a ritenerla l'icona elettiva della narrativa di massa: sentir riecheggiare, a mezzo secolo di distanza, l'anatema famoso del Gruppo '63 fa davvero uno strano effetto. [Claudio Magris, *Le nuove Liale uccidono il romanzo*, dialogo con Giulio Ferroni, «Corriere della Sera», 17 giugno 2011].

Liala accese il processo di riappropriazione della femminilità, la sorte delle protagoniste non sarà mai felice, moriranno quasi tutte, ma come in “Cuore inferno” della Serao, l'obiettivo era vivere un amore onnivoro, rapace, assoluto.

È proprio negli anni Venti e Trenta che il genere si specializza, viene depurato di quegli elementi” e si incentra esclusivamente sulla storia d'amore. Delly in Francia (nom de plume dei fratelli Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière), Cartland in Inghilterra e Liala in Italia sono le

regine incontrastate del genere. Da lì una schiera di autori di grande successo di pubblico che arriva sino al nostro Federico Moccia [Tre metri sopra al cielo, ed. Il ventaglio, 1992].

“Il romanzo aggiusta la vita”, intitola Roberta Scorrane sul periodico LETTURA, infatti è così, l’effetto catartico è insito in ogni romanzo, dipende dalla sensibilità con cui il lettore vi si avvicina, i pubblici sono eterogenei e multiformi, ogni genere ha il suo e i suoi.

Ecco perché una raffinata operazione di marketing fece sì che i titoli dei romanzi di Liala fossero coloriti, come colorate erano le copertine, il dorsetto rigido, il nome LIALA scritto in corsivo, le immagini di donne giovani unite a quelle dei loro affascinanti partner in stile fumettistico, donavano un’aria irreal e leggermente onirica delle storie d’amore, che possono diventare realtà.

Ma l’intervista del giovane scrittore, nonché eccelso traduttore letterario, Aldo Busi, pubblicata nel 1994, rende al pubblico il vero profilo della romanziera, infatti la dedica “A Noi”, ci fa intendere quanto fu intimo e profondo il loro incontro. Il libercolo di Busi dipinge con ironia e sagacia la vita del villaggio di Montichiari (Brescia), suo luogo natio, introducendo così l’intervista a Liala. “Siedi lì e impara a cucire... E non ti pungere, perché se ti pungi, con il sangue,

esce la budella gentile...”. Chi sa che cosa era. Non lo sapevo, non lo domandai mai.... [cit. Liala, Diario vagabondo, Sonzogno, Milano, 1977]. Così il giovane Busi intitolò il libro: “L’amore è una budella gentile”. Mai definizione fu così opportuna, in essa si racchiude l’intimo significato del piccolo mondo lialesco, fatto di merletti e cappellini, di verità nascoste e desideri celati..

1.1 Ma chi legge oggi Liala? Le storie delle eroine nostrane o d’oltreoceano viaggiano su piattaforme televisive di ultima generazione, come Netflix, proposte in serie televisive in cui i rapporti d’amore sono “fluidi”, incestuosi, proibiti, pensiamo alla singolare relazione di due dei protagonisti de “Il Trono di Spade”, o alla complessa e cervellotica figura femminile della serie “Gipsy”, sfere di femminilità ambigue, coinvolgenti, misteriose.

I giochi del sesso hanno sempre attratto l’immaginazione collettiva, e fu su questo leitmotiv che nel 2011, fu organizzato dall’Università di Milano, a Palazzo Greppi, un convegno dedicato a Lei: “Liala è ancora viva? Il sortilegio che incatena il pubblico femminile”.

L’interesse nei confronti della scrittrice varesina è ancora vivo e pulsante, c’è da dire che attualmente la rivista, nella quale curò la rubrica della corrispondenza:

“Confidenze” (dal 1946 al 1951), è ancora in bella vista in edicola, un angolo in cui le donne si confessano, e le loro passioni prendono vita nei fotoromanzi.

Eroi aviatori, fibbie di topazio, pellicce di ermellino. Difficile resistere al mondo della scrittrice che nei decenni dispensò evasione e libertà. E che oggi sarebbe paragonabile a una blogger da milioni di follower; raramente fece entrare le sue fan dentro casa, ma nelle rubriche descriveva minuziosamente il suo mobile da toeletta, rendendole partecipi alla sua quotidianità, come un selfie costante privo di immagini dirette, demandando tutto al mondo dei sogni, ove la realtà può talvolta superare la fantasia.

C'è il tardo verismo, c'è D'Annunzio (anche se Liala disse che da lui aveva ereditato solo il consiglio di scrivere “imagine” con una m), c'è il primo Verga, c'è la vulgata romantica delle descrizioni paesaggistiche con cui l'eroina entra in comunione e c'è anche il superamento dell'intento pedagogico che aveva caratterizzato la scrittura per donne nell'800. E ci sono anche le tracce dell'ideale superomistico tanto in voga durante il fascismo.

La distanza della quotidianità della sua lingua narrativa è misurabile già a livello delle scelte grafiche e grammaticali. Liala continuerà a scrivere ‘immaginare’ con una sola ‘m’,

“tepide”, “giuoco”, “i cigli”, una tecnica mirata a rendere il linguaggio scritto in parlato, ossia renderlo un’oralità simulata.

Senza una natura femminile da vezzeggiare, da far sognare, sulla quale ricamare, senza più l’ideale della coppia perfetta che arriva a unirsi o a riunirsi dopo mille peripezie, senza più le favole tradizionali da cui creare l’obbligatorietà del lieto fine o la catartica catastrofe, senza tutto questo non restano che le *“Storie della buonanotte per bambine ribelli”* [Favilli E, Cavallo F., Mondadori, 2017], protagoniste cento donne che non hanno condotto una vita semplice e grazie all’autodeterminazione e alla consapevolezza di sé, hanno fatto a meno del principe azzurro. Singolare è stato anche il processo di finanziamento di quest’opera, un crowdfunding che vanta sostenitori in oltre settanta paesi del mondo, tutti uniti per un unico scopo, parlare delle donne alle donne.

In questo mondo globalizzato e connesso sempre e comunque, Liala può essere considerata un’anticipatrice, per i canali innovativi che spese per porsi in contatto con il suo pubblico, con le stesse caratteristiche di una “blogger”, oggi seguite da milioni e milioni di follower, entrò in sintonia con un format, e lo trasformò come fece col romanzo popolare, rendendolo un prodotto di tendenza. Il martellamento

descrittivo di cui traboccano i suoi romanzi sarebbe oggi perfettamente in linea con il bisogno di distinzione e originalità che tanta parte del pubblico femminile persegue.

Liala sta un po' sopra la chick-lit [la "letteratura per pollastrelle" il cui modello è Sophie Kinsella, "I love shopping", Mondadori, 2000] e un po' sotto la letteratura alta del "bovarismo". Solo lei poteva riuscirci.

In fondo Liala rendeva grazie a una parte della borghesia non illuminata, satireggiando qua e là, visitando gli universi femminili di ogni tipo, sottolineando ogni dettaglio come il colore dei capelli, l'andatura, il gusto nel vestire, definendo le sue "donne", finanche quando descrisse la vita di una prostituta, lo fece con una grazia tale che al termine della stesura dichiarò ella stessa la difficoltà avuta per non cadere nella più scontata volgarità.

La struttura dei romanzi lialiani era quasi senza tempo, la sua vena creativa oltrepassò la seconda guerra mondiale e approdò in periodi storici così diversi tra loro, che solo un minimo adattamento al nuovo pubblico faceva percepire all'attento lettore il benché minimo cambiamento. Fu così che Liala con una certa ritrosia entrò nel mondo del fotoromanzo e della sceneggiatura televisiva, gli intrecci amorosi, le vite tormentate erano pane per i suoi denti, ma non ne fu mai

totalmente convinta, il romanzo rimase il suo grande amore, la perfezione dello stile, la ricerca delle parole, l'infinito ticchettio della macchina da scrivere l'accompagneranno per tutta la sua longeva esistenza, destinandola in futuro ad essere oggetto di studio.

1.2 Il fotoromanzo nasce in Italia nel 1946, con il settimanale "Grand Hotel", e precisamente a Milano, a differenza dei fumetti le tematiche trattate erano legate alla vita sentimentale e dirette ad un pubblico adulto e femminile. Il successo fu enorme, il fotoromanzo italiano fu esportato in tutto il mondo e soprattutto in Sud America, dove contribuì nel tempo alla diffusione delle "telenovelas", dando risalto all'aspetto sessuale, religioso e sociale del mondo latino. Persino un grande regista come Pasolini introdurrà la lettura dei fotoromanzi in un suo film "Sogno di una cosa", dove le due protagoniste, le sorelle Faedis, si sentono evolute e al contempo trasgressive perché leggono "Grand Hotel", significativa è la scena in cui il regista si sofferma sull'espressione di una delle due, che vestita elegante e ben curata, legge la rivista intenta nel frattempo alla sua principale occupazione: la cassiera. Il cambio di espressione sul volto, lo sguardo sognante, i molteplici sospiri fanno da sfondo al mondo onirico che Pasolini volle evidenziare, il

trasporto verso la speranza di convertirsi in una moglie devota e felice.

Il 4 agosto 1946 Liala entrò a pieno titolo in veste di proprietaria della rivista “Confidenze di Liala”, la cadenza delle pubblicazioni era settimanale per la durata complessiva che andò dai due ai sei mesi. Famosi per boom di vendite furono “Il pianto di Nadine” e “Senza tramonto”. Ma anche questa fase di produzione ebbe fine per Liala, a differenza del romanzo, il fotoromanzo nasce da un lavoro di équipe, la sceneggiatura è un lavoro di squadra, e con il cambiamento del pubblico, le redazioni si riempiono di professionisti dalla scrittura semplice, secca, poco incline al registro lialiano, le immagini spesso rivelano la scena senza bisogno di molte descrizioni e viceversa una parola può determinare la stessa, per cui la tecnica del linguaggio curato nella forma e nei contenuti non ebbe più ragion d’essere.

1.3 L’amore di Liala per il romanzo non ebbe mai fine, la sua produzione fu vasta e fedele ai suoi modelli di femminilità, i paragoni con altre autrici italiane sono stati molteplici, in particolar modo mi ha colpito il connubio di emozioni, la medesima facoltà descrittiva, la capacità di suscitare passioni, di un’altro volto letterario, partenopeo, a me molto caro, quello di Matilde Serao. Giornalista, scrittrice,

formidabile penna, donna evoluta ma al contempo profondamente antifemminista, è a Lei che dedico la parte finale, può apparire un confronto singolare ma i registri linguistici di Liala e l'istrionica e arguta Serao, hanno molto in comune, se la prima fu la dea dell'eleganza la seconda scrisse di donne in maniera più terrena, pur non tralasciando la vena sensuale e profonda delle sue protagoniste.

Le due scrittrici appaiono nello stile tanto lontane quanto simili nelle descrizioni, la bellezza estetica è verosimilmente paragonata a quella animale, nella prima le dimensioni minute del corpo sono compensate dal guizzo nello sguardo, fiera e pantera la seconda, nei colori e nella austera sicurezza di sé. Entrambe però hanno un punto in comune: le pene d'amore.

Serao "Cuore Inferno": "...Ella portava in qualche parte del volto, forse nella piega ingeua delle labbra, forse nella finezza della pelle, forse nella irrequietezza dello sguardo, qualche cosa di infantile, di stordito, che le dava la seduzione di una gentile bambina, che le dava una leggiadria carezzevole, che la rendevano somigliante ad un animaluccio grazioso, un uccellino, uno scoiattolo....".

Liala "Riverberi lontani": " Aurora Mius si guardò in uno specchio che le stava di fronte e che era chiuso in una

cornice di cristallo nero, sfaccettato. Vide se stessa: capelli neri, lunghi, lisci, fermati con voluta noncuranza sulla nuca. Scriminatura in mezzo alla fronte: naso romano classico. Cigli lunghi, occhi da orientale e un poco fieri. Collo dorato. Spalle ampie e seno prepotente. Vita stretta e fianchi agili: cosce oblique, caviglia di razza. Bella. Sapeva di esserlo.”

1.4 Nell’ottobre 2007, è stato pubblicato da Sonzogno “Con Beryl, perdutamente”, l’ultimo romanzo inedito di Liala. Iniziato negli anni settanta, interrotto a causa della cecità, è stato completato da Mariù Safier, sulla base del racconto che Liala aveva affidato alla figlia, delineandone anche il finale; di opere ne scrisse 80, non è facile immaginare come una signora nata alla fine del XIX, secolo, avesse delle idee così moderne, di vita vissuta, dove lo spirito delle fanciulle va oltre ogni ragionevole principio, tutto in nome dell’amore, ma anche della sopravvivenza. Liala ha accolto tutte noi, i nostri timori, i nostri progetti, le speranze in un domani migliore.

In conclusione mi chiedo cosa pensasse Liala della figura femminile di rilievo scritta dal padre del romanzo moderno, che in poche battute descrive la varietà dell’universo femminile al contrario, dove l’eleganza e le buone maniere sono sepolte dalla realtà, nuda e cruda,

Cervantes describe Dulcinea del Toboso: “Lei, si – disse Don Chisciotte, – ed è colei che merita di essere signora di tutto l’universo.

– La conosco bene – disse Sancio – e posso dire che è capace di scagliare una barra di ferro altrettanto bene quanto il più vigoroso giovanotto di tutto il villaggio. Perdio se non è una ragazza di merito, è una marcantonìa, di fegato, capace di trarre da un brutto rischio qualunque cavaliere errante o che debba ancora errare, il quale la prenda per sua dama. Figlia d’un sei, come robusta e che voce!”.

Riferimenti bibliografici

Busi A., 1994 “*L’amore è una budella gentile. Flirt con Liala*”, Oscar Mondadori, Milano.

Del Grosso Destrieri et al., 2009, “*Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*”, Milano

Eco U. et al., 1979 “*Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*” Firenze pp. 95-122.

Finocchi L., Gigli Marchetti A “*Liala. Una protagonista dell’editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*”, Editore Franco Angeli.

- Garrido, 2000 “*Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres*” in Cuadernos de filología Italiana, VIII, pp. 529-546.
- Giacolsa E., 2012, *Don Chisciotte e la Bellezza di Dulcinea*, in La scatola delle idee.
- Golia T., 2008, “*Liala, la vita come sogno*”, Edimond editore.
- Gregoricchio F. 1981 “*Liala. Sulla scrittrice italiana più letta e popolare*” Milano.
- Liala, 1977, “*Signorsì*” [I Ed. 1931] Sonzogno Milano.
- Liala, 1982, “*Riverberi lontani* “ [I Ed. 1949] Sonzogno, Milano.
- Liala, 1982, “*Soliloquio a mezza voce*” [I Ed. 1951] Sonzogno, Milano
- Piazzato M. P., 1982 “*Il romanzo rosa*”, Milano
- Rak M. 1999, “*Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*” Roma.
- Roccella, 1988 “*La letteratura rosa*”, Roma.
- Serao M., 2012, “*Cuore infermo*”, Scrivere edizioni , Milano
- Sergio G., 2012 “*Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi*”, Editore Mimesis.
- Scorranese R., settembre 2017, *Il romanzo aggiusta la vita*, in Rivista Lettura Corriere della Sera.

Torelli G. 1988 “*Liala: Io ho quel che ho sognato*” in Id.,
Una volta con...., Milano, pp. 77-84.

Webgrafia

Anonimo, *Liala, il romanzo d'amore mai pubblicato e mai
finito*, 25 agosto 2005, in www.archivistorico.corriere.it

Benini A., *Donna delizia, Liala siamo noi*, in «La giornata»,
25 aprile 2011, in www.ilmfoglio.it

Bossi Fedrigotti I. *Zucchero e sospiri dell'eterna Liala*, 29
marzo 1997, in www.archivistorico.corriere.it

Bozzi I. *Sogni, amori, sentimento. Chi legge ancora Liala?*,
in «La ventisettesima ora», Blog di Corriere della Sera.it,
12 maggio 2012

Bozzi I. *Un sortilegio per l'ebook*, 17 aprile 2011, in
www.archivistorico.corriere.it

Della Porta R. M. *Da Liala a Oldofredi, quando la via scivola
sul nome*, 12 settembre 2002, in
www.archivistorico.corriere.it

Della Porta R. M. *Il ballerino innamorato che non sa più
danzare Un inedito di Liala*, 15 dicembre 2009, in
www.archivistorico.corriere.it

Montefiori S *Il romanzo rosa è l'avanguardia*, 26 agosto
2008, in www.archivistorico.corriere.it

Sacchi A. *Liala, il segreto di un successo che ha conquistato ebook e blog*, 20 aprile 2011, in www.archiviostorico.corriere.it

Tettamatti F., *Un secolo di passioni tra amori e ricordi Liala* «C'è posta per *Liala*», 12 dicembre 2007, in www.archiviostorico.corriere.it

Sacchi A., *Liala, il segreto di un successo che ha conquistato ebook e blog*, 20 aprile 2011, in www.archiviostorico.corriere.it

Tesi

Faengyong Wilasinee, anno accademico 2012/13, *Liala, compagna d'ali e d'insolenze: storia del romanzo rosa in Italia*, Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici

Video

RAI STORIA 04/03/1897, *Liala la scrittrice dell'amare*, rubrica Accadde oggi

***Schiavitù e pregiudizi. La condizione
femminile tra XIX e XX secolo nella raccolta
Antiche lotte, speranze nuove (1891) di Fanny
Zampini Salazar***

Francesco Lambiase
Universidad de Sevilla

Riassunto: L'articolo esamina le conferenze e la corrispondenza della giornalista italiana di origine belga Fanny Zampini Salazar, figura rilevante all'interno del movimento emancipazionista postunitario. La prima parte presenta la biografia della donna, la sua vita tra Italia e Inghilterra, il lavoro di scrittrice e traduttrice, l'attività di giornalista. La seconda sezione approfondisce il pensiero dell'intellettuale attraverso l'analisi dei suoi scritti, raccolti nell'opera *Antiche lotte, speranze nuove* del 1891, che mettono a confronto la differente condizione femminile in Italia e in Europa, ma propongono, altresì, una serie di argomenti che concorsero al desiderio di educazione, eguaglianza ed emancipazione nell'Italia di metà Ottocento.

Parole chiave: Fanny Zampini Salazar, *Antiche lotte, speranze nuove*, condizione femminile, emancipazionismo, educazione.

Abstract: The proposed work intends to examine the conferences and the correspondence of Fanny Zampini Salazar, an important Italian emancipationist journalist in the late Nineteenth century. The first part presents her biography, her life between Italy and England, the works like authoress, translator and journalist. The second section deepens the thinking of this intellectual through the analysis of his writings, collected in the book *Antiche lotte, speranze nuove* of 1891, which compare the different feminine condition between Italy and Europe and propose a series of arguments that matched the desire for education, equality and emancipation in mid-Nineteenth-century in Italy.

Keywords: Fanny Zampini Salazar, *Antiche lotte, speranze nuove*; feminine condition; emancipationism; education.

1. Essere donne tra XIX e XX secolo

Dopo il 1861, anno decisivo per l'unificazione nazionale, fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale iniziò un processo di evoluzione della condizione femminile nel panorama italiano. Le donne iniziarono a individuare modelli culturali e comportamentali in grado di definirne l'identità. L'epoca che vide il sorgere della società di massa coincise, per di più, con l'affiorare di una serie di questioni legate al ruolo delle donne nella società (De Giorgio, 1992: 39). Se fino agli inizi dell'Ottocento le donne erano state precluse dalla parte integrante e produttiva del sistema sociale, la Seconda Rivoluzione Industriale diede, finalmente, opportunità di lavoro come operaie: tale innovazione comportò la nascita di una vera e propria questione femminile.

Il tema dell'inferiorità economica, politica e giuridica delle donne restò, salvo poche eccezioni, estraneo agli orizzonti del pensiero liberale del XIX secolo. I primi movimenti di emancipazione femminile non ebbero grande esito, finendo ben presto nel dimenticatoio. L'ambiente fine ottocentesco mostrò come le donne fossero escluse

dall'elettorato attivo e passivo e, in molti Paesi, dalla possibilità di accedere agli studi universitari, dall'esercizio delle libere professioni, dal conseguimento dei titoli di studio superiori, dagli uffici di arbitro. Inoltre, non ebbero la possibilità di essere tutrici, protutrici o curatrici, né avevano la facoltà di prendere parte ai consigli di famiglia. Infine, quando riuscirono a trovare un'occupazione, ricevettero un trattamento economico notevolmente inferiore a quello degli uomini. In effetti, le donne italiane, come purtroppo accadeva anche nelle altre nazioni europee del post Congresso di Vienna, furono considerate incapaci, dal punto di vista giuridico.

In Italia, per la maggior parte delle donne, il lavoro domestico non risultò sicuramente un'opzione volontaria, quanto piuttosto una necessità e una normale prosecuzione del lavoro svolto da sempre nei campi o dentro le mura di casa; tra l'altro, ciò non comportò neppure la liberazione dai classici obblighi familiari. Tuttavia le prime uscite in ambito pubblico, le esperienze collettive, la partecipazione alle agitazioni sociali diedero alle lavoratrici una più viva coscienza dei loro diritti e delle loro rivendicazioni sociali.

Le donne puntarono, altresì, a un miglioramento dal punto di vista culturale mediante la parificazione degli studi,

l'incremento degli istituti educativi e la fruizione di massa delle opere d'arte. Sulla deficitaria o mancata formazione e istruzione pesarono diversi fattori sociali e culturali: *in primis* le convinzioni di chi voleva difendere la femminilità, concepita come il dominio della sensibilità sulla riflessione e dell'istinto sulla ragione; un'altra riflessione interessò la sacralità della famiglia, minacciata dall'interesse agli studi e alla cultura delle donne, o, addirittura, da lavori extra domestici, che potevano causare l'abbandono degli obblighi casalinghi; altre considerazioni riguardarono la corruzione dei costumi a causa degli studi, ossia la possibile promiscuità nelle scuole.

Finalmente, però, dai ragionamenti che valutavano già solo l'alfabeto come un pericolo, superati parzialmente per le donne delle classi più agiate, si arrivò a una progressiva programmazione dell'educazione e della scolarizzazione femminile, che prevedeva piani di studio proporzionati e ponderati. Attuando in questa maniera, una vera autonomia femminile avrebbe consentito l'esercizio di professioni intellettuali e artistiche.

Questo primo progresso in campo educativo spronò le donne alla loro partecipazione attiva nella vita pubblica e dette *l'input* a una forte spinta emancipazionista che ebbe il

suo apice con la celebrazione del Primo Congresso Internazionale delle Donne del 1907 e l'organizzazione del Primo Congresso delle Donne Italiane tenutosi a Roma nel 1908.

Un altro effetto consistette nell'aumento della pubblicazione di giornali in cui le donne, oltre a dedicarsi ad argomenti tipicamente femminili come cucina, moda e puericultura, iniziarono a raccontare la vita quotidiana e lo sviluppo degli eventi politici e sociali, reclamando i loro diritti.

Il contributo delle donne alla diffusione di concetti e d'idee che favorissero l'uscita dalla condizione di subordinazione e inferiorità rispetto agli uomini trovò grande spazio nella stampa italiana che andò sviluppandosi tra Ottocento e Novecento. La seconda metà del XIX secolo portò a un'evoluzione del rapporto tra donne, lettura e scrittura, caratterizzato dal loro ingresso sempre maggiore nel mondo della carta stampata tanto da lettrici, quanto da giornaliste.

In Italia la relazione tra donne e giornalismo rappresentò la premessa indubbia dell'entrata delle donne nel mondo moderno e contemporaneo, e, in effetti, si sviluppò un'idea culturale che le cominciò a considerarle protagoniste.

La discussione sulla questione femminile, tipica di alcune pubblicazioni dedicate alle donne, non riguardò, pertanto, la sola richiesta del diritto di voto ma prese in considerazione anche la presenza nella vita politica e sociale, il riconoscimento di un'istruzione adeguata alle bambine e alle ragazze, la rivendicazione dei diritti delle lavoratrici e delle operaie e, sostanzialmente, un miglioramento generale delle condizioni di vita, a prescindere dal ceto di appartenenza. Le giornaliste, dapprima semplici collaboratrici e, in seguito, ideatrici e curatrici di periodici e pubblicazioni iniziarono a trattare tali temi per destare le coscienze di ogni donna e proporre azioni concrete che andassero nella direzione del progresso della posizione femminile nella società.

2. Fanny Zampini Salazar: tra l'ideale ed il reale

Tra le protagoniste del rinnovamento a cavallo tra XIX e XX secolo ebbe un ruolo rilevante la giornalista italiana, di origine belga, Fanny Zampini Salazar, che trascorse la sua vita tra Napoli, Roma e l'amata Inghilterra. La sua attività risentì, senza dubbio, del periodo di turbamenti e di cambiamenti caratteristici di quell'epoca.

Fanny Zampini Salazar nacque a Bruxelles nel 1853¹. Figlia di Demetrio Salazar si sposò giovanissima con Giuseppe Zampini, uomo notevolmente più anziano di lei. Nella vita di Fanny si alternarono grandi speranze a molte utopie.

Diventare giornalista fu una scelta consapevole di Fanny che, riflettendo sulla difficoltà di affrontare l'opinione pubblica e il coraggio di contraddirla, ruppe tutti i canoni della tradizione ormai costruita e consolidata per inseguire nuovi traguardi attraverso l'informazione mediante la carta stampata.

La vita di Fanny Zampini Salazar si concentrò sulla ricerca di una soluzione che consentisse di oltrepassare gli ostacoli dell'incomprensione e dell'intolleranza nei confronti delle donne. A causa di un'esperienza familiare fallimentare, cioè la separazione dal marito, provò su se stessa cosa significasse essere guardata con sospetto e riuscire, da sola, nel compito di educare e crescere i figli nati dal suo matrimonio e, nello stesso tempo, guadagnarsi la libertà e il

¹ Riguardo alla data di morte di Fanny Zampini Salazar non vi sono fonti certe, perciò, è consuetudine farla coincidere con le sue ultime attività e, di conseguenza, con l'ultima uscita pubblica, che avvenne nel 1931, in concomitanza con una conferenza tenuta alla *Italy America Society* di Washington, ripetuta, in seguito, alla *Società Dante Alighieri* e alla *Columbia University* di New York.

rispetto di chi le stava intorno. Grazie all'educazione ricevuta dai genitori illuminati e alla cultura acquisita in modo autonomo affrontò, senza timore, le critiche tendenti a discriminarla.

La metodologia d'analisi storica e sociologica di Fanny si rifece al modello della civiltà inglese, da lei concepita come avanguardia di livello mondiale, specialmente nell'affermazione dei principi di libertà e di giustizia. Tali principi furono indicati come punto di riferimento per l'evoluzione della società italiana, sia dal punto di vista pedagogico, affinché l'azione educativa fosse più efficiente, sia dal punto di vista della comunicazione giornalistica e letteraria, per consegnare i termini di un dialogo che favorisse lo sviluppo di una nuova apertura ideologica.

L'intellettuale e scrittrice decise di svolgere la propria attività in ambiti in cui poteva avere la più ampia libertà. Per questa ragione si dedicò alla scrittura. Opponendosi spesso all'opinione pubblica, volle mostrare attraverso libri e giornali, considerati mezzi potenti e risonanti, i traguardi da raggiungere, rompendo, oltretutto, con una tradizione che bloccava la crescita morale e intellettuale italiana.

Fanny Zampini Salazar fu, senz'altro, testimone del suo tempo, per nulla timida e introversa. Lottò e vinse contro ogni

timore e paura e diffuse le sue idee in giro per l'Italia e all'estero, soprattutto nella sua amata Inghilterra e negli Stati Uniti, terre di progresso sociale ed esempi da seguire.

L'intellettuale avvertì la necessità di pubblicare una rivista che uscisse dagli schemi tradizionali per presentare una visione oggettiva della realtà, che facesse percepire tanto l'avanzamento della posizione sociale delle donne in Paesi quali Inghilterra, Stati Uniti, Francia e Germania, come la perenne indifferenza delle istituzioni italiane che non comprendevano l'importanza di un confronto serio per attuare misure che, realmente, comportassero uno sviluppo positivo della condizione femminile. Per raggiungere tale obiettivo era indispensabile che il pubblico fosse il più vasto possibile, comprendendo tanto la nobildonna quanto la borghese di periferia e, pertanto, il linguaggio da adoperare fosse accessibile a chiunque, evitando equivoci e fraintendimenti. Contava esclusivamente che queste donne fossero animate dal desiderio di conoscenza e informazione. Ciò determinò la nascita del periodico *La Rassegna degli interessi femminili*, concepito come strumento per acquisire una cultura adeguata che contribuisse all'evoluzione positiva della situazione delle donne.

Fanny Zampini Salazar non utilizzò solamente *La Rassegna degli interessi femminili*, per intraprendere azioni in favore del progresso femminile nella società. Degne di nota furono, sicuramente, le sue traduzioni delle poesie di Robert ed Elizabeth Browning, pubblicate nel libro edito presso l'editore Tocco di Napoli, con la prefazione di Antonio Fogazzaro, *La vita e le opere di Robert Browning e di Elisabetta Barrett*, e che evidenziarono la sua abilità in quest'arte. Di pregiato rilievo furono i suoi libri, su tutti *Fra l'ideale ed il reale* del 1879, che unì i temi dell'amore romantico con uno spiccato verismo, e ricevette il giudizio favorevole di molti intellettuali del tempo e dell'amica scrittrice Matilde Serao. Fu anche scrittrice per l'infanzia, infatti, lavorò con l'editore Bemporad di Firenze alla *Bibliotechina Azzurra* che pubblicava classici della narrativa vittoriana. Tra i suoi testi più riusciti vi furono *Piccolina* del 1900 e *Cavalieri moderni* del 1905. Fu, infine, docente di Lingua e Letteratura inglese all'Istituto Superiore di Magistero di Roma.

Ciò che, però, spicca maggiormente, fu il suo contributo alla questione femminile, ben delineato nella raccolta *Antiche lotte speranze nuove*, specialmente nella sezione dedicata alle conferenze da lei tenute in giro per l'Italia e per il mondo.

3. *Antiche lotte, speranze nuove* (1891)

Antiche lotte, speranze nuove, opera del 1891 può essere considerata una miscellanea che descrive l'impegno e l'attività di Fanny Zampini Salazar a favore del miglioramento della condizione femminile in Italia. Il libro si divide in due sezioni. La prima, intitolata *Ricordi*, ripercorre le tappe della vita dell'intellettuale attraverso il racconto dei suoi viaggi, delle sue battaglie in favore delle donne, senza tralasciare, però, i momenti bui e i fallimenti che, comunque, hanno contribuito alla sua crescita mentale e morale. La seconda parte, dal titolo *Conferenze*, riporta le conferenze pubbliche di Fanny, che si focalizzarono sullo sviluppo delle idee emancipazioniste, avvalorate dalla continua celebrazione della maternità, dei legami familiari e della missione moralizzatrice delle donne.

Nel discorso *Schiavitù e pregiudizi* Fanny evidenziò le contraddizioni italiane sulla questione femminile mostrando l'esistenza di un gruppo di eminenti intellettuali che cercarono di stimolare riflessioni sull'argomento, ma anche un'altra cerchia che, al contrario, non ne intuì la portata, sottovalutò il problema e fece, addirittura, considerazioni

ironiche. L'avanzamento della posizione sociale delle donne sembrò realmente un sogno irrealizzabile:

Intanto mentre da una parte si va facendo strada, si va imponendo ovunque, anche in Italia, la quistione femminile e viene considerata di somma importanza e di grave interesse dai nostri pensatori e dalle individualità più elette del paese nostro, dall'altra parte poi è generalmente frantesa, eliminata, soffocata, quasi quasi, direi posta in ridicolo, quando capita, di poterlo fare, ovvero è trattata come una utopia da coloro, (e sono i più) i quali non vogliono darsi la pena di esaminarla imparzialmente e riconoscere come essa racchiuda uno dei più seri nostri problemi sociali. (Zampini Salazar, 1891: 194)

Fanny spiegò come fino a quando non fosse stata concepita la possibilità di una cultura e un'istruzione migliore, le donne non avrebbero potuto sperare in un futuro migliore e abbandonare l'ambito domestico in cui erano rinchiusi e che non le rendeva consapevoli del mondo intorno a loro:

Fra il bigottismo e l'ateismo non ci è lecito sperare né progresso, né elevazione nelle donne nostre. Avremo delle beghine stupide o delle pericolose libere pensatrici! Avremo delle femmine pettegole e pedanti che stabiliranno sempre più i pregiudizi contro le donne istruite, perché da quell'arida istruzione, esse attingono una superficiale coltura che anche negli uomini serve a rendere più gradita la semplicità della ignoranza assoluta. (Zampini Salazar, 1891: 198-199)

L'intellettuale rimproverò anche le stesse donne le quali, per paura, per un'educazione basata sulla

sottomissione, per la mancanza di complicità tra di loro, non insorgevano contro la situazione in cui si trovavano. Fanny auspicò la creazione di associazioni femminili che spronassero il Parlamento e il Governo a prendere provvedimenti in grado di porre le donne allo stesso livello degli uomini, abolendo la “schiavitù” e cancellando i “pregiudizi”:

Oltre alla quistione femminile dei pregiudizii che fanno intoppo ad ogni qualsiasi modesto tentativo di attirare la pubblica attenzione al bisogno ed alla necessità di studiare, discutere ed occuparsi delle opportune riforme richieste in favore della donna italiana, un grave ostacolo è ancora la indifferenza e l'apatia delle donne istesse che anche soffrendo del loro stato lo subiscono inconscie o paurose di affrontare la ribellione a quei medesimi pregiudizii che le tengono schiave. Ancora manca da noi la sincera ed efficace solidarietà fra le donne che più volentieri esercitano a comune detrimento la critica e la maldidenza, invece di preoccuparsi de' gravi e serii loro interessi. (Zampini Salazar, 1891: 202)

La conferenza *Convenzionalità e Riforme* divenne l'occasione per dichiarare la propria posizione in merito a quella corrente emancipazionista dalla quale non desiderava essere travolta, giacché non ne condivideva gli “estremismi” dannosi allo scopo del progresso civile e sociale delle donne. Fanny notò la grande influenza che la stampa aveva nel condizionare le menti delle persone, che molto spesso avevano nei giornali l'unico strumento per acquisire una

cultura e per farsi delle opinioni. Era fondamentale che attraverso questo mezzo fossero trasmesse tutte le idee che avrebbero migliorato la posizione delle donne nella società e concorso all'eliminazione degli stereotipi su di loro:

La stampa periodica italiana divenuta così potente, esercita ormai un'altissima influenza ed in particolare su quella parte de' lettori incolti che attingono da essa sola le proprie opinioni, e de' quali sovente essa è l'unico alimento intellettuale. A questa stampa dunque, che ha una sì grave responsabilità formando essa il pensiero di una grande parte del pubblico italiano, vorrei chiedere oggi di occuparsi un poco più assiduamente dell'importante problema, che riguarda la coltura e la educazione e la esistenza della donna in Italia; cooperandosi a distruggere molti di que' pregiudizi e preconcetti sfavorevoli alla donna colta, alla donna, che cerca seriamente nel lavoro un mezzo di elevare le condizioni intellettuali del proprio paese e di provvedere alla propria sussistenza. (Zampini Salazar, 1891: 204)

Fanny segnalò l'arretratezza italiana rispetto agli altri Paesi stranieri, in cui l'evoluzione positiva della condizione delle comportò importanti cambiamenti. In Italia la convenzionalità vinceva sul buon senso e sulla ragione, e determinava una formazione che non permetteva la crescita delle qualità intellettuali e morali delle ragazze. Era necessario riformulare il sistema educativo per arrivare allo sviluppo delle stesse capacità tra donne e uomini e, quindi, avere l'occasione di prendere parte alla medesima pratica culturale:

A me sembra che proprio queste [facoltà intellettuali ed affettive] sieno le facoltà meno coltivate nella educazione delle fanciulle nostre, e che da questa deficienza provenga la loro incapacità a partecipare alla vita intellettuale degli uomini, i quali oggi, assai pietosamente, si lamentano di non potere ordinariamente conversare con le signore. E difatti le poche signore nostre, che posseggono un ingegno eletto e sapientemente coltivato, son quelle, che riuniscono nei loro salotti gli uomini più eminenti del paese. (Zampini Salazar, 1891: 210)

Nell'esame degli spazi per la formazione delle ragazze, con riferimento alle classi medie, Fanny incitò affinché l'educazione fosse impartita in luoghi specializzati e non solamente all'interno dell'ambito casalingo, poiché le giovani dovevano apprendere il maggior numero di nozioni possibile per adempiere, nel migliore dei modi, al proprio ruolo nella società. La vecchia mentalità, però, era dura a morire:

Come e dove si educano le madri, le spose, le sorelle, le figliuole, che in un verso o in un altro esercitano la loro influenza su i nostri uomini politici, su' nostri Professori, Artisti, Militari, Industriali, su tutto il vasto numero della più importante parte della nazione?

Vi sono i conventi, gli educatorii governativi, le scuole Comunali e private, gli Istituti superiori e le Classi professionali in talune Provincie, ed ovunque famiglie, che a tutti questi mezzi antepongono educare, più o meno, le figliuole in casa.

È evidente che queste figliuole di oggi, le quali saranno le spose, le madri, di domani debbano prepararsi a tale importante missione, conoscendo quanto più sia possibile la vita reale – non la brutta realtà del vizio, intendiamoci, ma la grande, positiva, imponente realtà del vero.

E qui fan capolino i pregiudizii e le convenzionalità. (Zampini Salazar, 1891: 213)

Una buona istruzione e formazione delle donne doveva mirare a due obiettivi. In primo luogo bisognava consegnare le basi per essere parte integrante della vita civile, sia mentalmente, sia in modo etico e morale. Poi, le donne dovevano diventare il primo punto di riferimento educativo delle nuove generazioni che rappresentavano il futuro della società che avanzava:

Due motivi principali dovrebbero guidare il nuovo indirizzo educativo delle fanciulle nostre; renderle capaci di partecipare con simpatia alla vita intellettuale del paese e dei compagni loro; per potere in seguito educare bene i futuri cittadini italiani, que' piccoli esseri che son vita della vita nostra ed a' quali affidiamo l'avvenire di quanto ci è più caro, delle figliuole e della Patria nostra! (Zampini Salazar, 1891: 224)

La maggiore preoccupazione di Fanny Zampini Salazar fu inerente alla mancanza di autonomia femminile in Italia. Per tentare di raggiungere tale scopo, l'intellettuale fomentò le donne a essere unite in nome di un risorgimento morale ed economico dell'Italia. Ciò che più le interessava fu il progresso della vita femminile, che doveva raggiungere a pari livelli di quella inglese e americana. Ancora, insistette sull'allargamento del campo dell'operosità muliebre e stimolò il dibattito sulle professioni, sulle arti, sulle industrie cui le

donne potevano avere accesso. La linea dell'intellettuale italiana s'indirizzò, senza dubbio, verso la moderazione, collocandosi come intermediaria per conciliare le posizioni più aggressive e determinate, da un lato, e le espressioni più riservate, dall'altro. Divenne rappresentante di un rinnovamento culturale straordinario in Italia e poi all'estero, soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti. Sfortunatamente, però, non mancarono mai le difficoltà da superare.

In un ambiente come quello italiano, in cui l'arretratezza mentale e il conservatorismo continuavano a persistere in modo prolungato, Fanny Zampini Salazar, con la sua opera, simboleggiò quell'aria di novità e di speranza che rendeva consapevoli le donne di avere a disposizione tutti i mezzi per giungere all'indipendenza e all'autonomia dagli uomini, ossia la piena libertà d'azione e, quindi, ottenere il rispetto e la dignità che una società di tipo patriarcale non era in grado o, per meglio dire, non ha mai voluto concedere loro.

Riferimenti bibliografici

Arslan, Antonia (1998). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile tra '800 e '900*. Milano: Guerini.

- Beseghi, Emma, Telmon, Vittorio (Eds.). (1992). *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Firenze: La Nuova Italia.
- Betri, Maria Luisa, Brambilla, Elena (Eds.). (2004). *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Buttafuoco, Annarita (1989). "In servitù regine". *Educazione ed emancipazione nella stampa politica femminile*. In Simonetta Soldani (Ed.), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento (363-391)*. Milano: Franco Angeli.
- Buttafuoco, Annarita (1982), "Sprezza chi ride". *Politica e cultura nei periodici del movimento di emancipazione in Italia*, *Nuova DWF*, 21, 7-34.
- Capezzuoli, Luciana, Cappabianca, Grazia (Eds.). (1964). *Storia dell'emancipazione femminile in Italia*. Roma: Editori Riuniti.
- Conti Odorisio, Ginevra (1980). *Storia dell'idea femminista in Italia*. Torino: Eri.
- De Giorgio, Michela (1992). *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Roma-Bari: Laterza.

- De Longis, Rosanna (2010). “Dispostissime a trarre profitto da’ fogli periodici”: un pubblico di donne per la stampa contemporanea. In Gisella Bochicchio, Rosanna De Longis (Eds.), *La stampa periodica femminile in Italia. Repertorio 1861-2009 (7-28)*. Roma: Biblink.
- Durst, Margarete (2005). *Identità femminili in formazione: generazioni e genealogie delle memorie*. Milano: Franco Angeli.
- Franchini, Silvia, Soldani, Simonetta (Eds.). (2004). *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Milano: Franco Angeli.
- Gagliani, Dianella, Salvati, Mariuccia (Eds.). (1992). *La sfera pubblica femminile. Percorsi di storia delle donne in età contemporanea*. Bologna: Clueb.
- Gori, Claudia (2003). *Crisalidi. Emancipazioniste liberali in età giolittiana*. Milano: Franco Angeli.
- Liberati, Gabriella, Scalera, Giuseppe, Trotta, Donatella (Eds.). (2016). *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell’Italia post-unitaria*. Roma: CNR Edizioni.
- Milan, Marina (1983). *Donna, famiglia e società. Aspetti della stampa femminile in Italia tra ’800 e ’900*. Genova: Ecig.

- Molfino, Francesca (2014). *Donne politica e stereotipi*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Offen, Karen (2000). *European feminisms, 1700-1950. A political history*. Stanford: Stanford University Press.
- Pieroni Bortolotti, Franca (1962). *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*. Torino: Einaudi.
- Pisano Laura, Veauvy, Christiane (Eds.). (1994). *Parole inascoltate. Le donne e la costruzione dello Stato-nazione in Italia e in Francia (1789-1860)*. Roma: Editori Riuniti.
- Pisano, Laura (2004). *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi*. Milano: Franco Angeli.
- Rocci Lassandro, Giulia (1995). *Donne e cultura tra Otto e Novecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Salazar, Lorenzo (1887). *La vita di una madre*. Napoli: Enrico Detken editore.
- Santoro, Anna (1997). *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*. Roma: Bulzoni.
- Santoro, Anna, Vegliione, Francesca (1990). *Catalogo della scrittura femminile a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Napoli: Amministrazione Provinciale di Napoli-Centro per i Problemi dell'Educazione.

- Sarogni, Emilia (2004). *La donna italiana: 1861-2000. Il lungo cammino verso i diritti*. Milano: Net.
- Soldani, Simonetta (Ed.). (1989). *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*. Milano: Franco Angeli.
- Trebiliani, Maria Luisa (1992). *Donne, istruzione, cultura tra XVIII e XX secolo*. Milano: Franco Angeli.
- Ulivieri, Simonetta (1977). La donna nella scuola dall'Unità d'Italia a oggi. Leggi, pregiudizi, lotte e prospettive, *Nuova DWF*, 2, 20-47.
- Zampini Salazar, Fanny (1891). *Antiche lotte, Speranze nuove*. Napoli: Casa editrice A. Tocco.
- Zampini Salazar, Fanny (1879). *Fra l'ideale ed il reale*. Napoli: Giosuè Rondinella Editore.
- Zampini Salazar, Fanny (1896). *Roberto ed Elisabetta Browning*. Napoli: Casa editrice A. Tocco.
- Zampini Salazar, Fanny (1886). *Uno sguardo all'avvenire della donna in Italia*. Piazza Plabiscito: Enrico Detken editore.
- Zampini Salazar, Fanny (1894). Women In Modern Italy. In Mary Kavanaugh Oldham Eagle (Ed.), *The Congress of Women Held in the Woman's Building: World's Columbian*

Exposition, Chicago, U.S.A., 1893 (163-164) Chicago:
Monarch Book Company.

Zarri, Gabriella (1996). *La memoria di lei. Storia di donne, storia di genere*. Torino: Società Editrice Internazionale.

Ada Gobetti scrittrice per l'infanzia

Chiara Lepri

Università degli Studi di Roma Tre

Riassunto: Nel complesso dibattito sui problemi educativi nel secondo dopoguerra italiano emerge la voce di Ada Marchesini Gobetti. Capo partigiano e vice-sindaco di Torino dopo la Liberazione, giornalista e traduttrice, Ada matura una vocazione pedagogica negli anni del fascismo. Vocazione che scaturisce non tanto nell'elaborazione di un pensiero sistematico, quanto nell'impegno civile di attenta e lucida operatrice culturale prioritariamente interessata all'emancipazione culturale del popolo. Si pensi ai numerosi scritti rivolti ai genitori (sua è la fondazione del periodico "Il Giornale dei Genitori"), ma anche ai due romanzi per l'infanzia *Storia del Gallo Sebastiano* (1940) e *Cinque bambini e tre mondi* (1952). La presente comunicazione intende porre l'attenzione sul significativo contributo di Ada Gobetti alla letteratura per l'infanzia e alla sua promozione negli anni dell'"età nera" del ventennio fascista e della ricostruzione postbellica italiana.

Parole chiave: Ada Marchesini Gobetti, Letteratura per l'infanzia, Impegno civile.

Abstract: In the overall debate on educational problems in the Italian second post-war, the voice of Ada Marchesini Gobetti emerged. Partisan chief and deputy mayor of Turin after Liberation, journalist and translator, Ada matures a pedagogic vocation in the years of fascism. A vocation that arises not so much in the elaboration of a systematic thought, as in the civil commitment of a careful and lucid cultural worker who is primarily interested in the cultural emancipation of the people. Think of the numerous writings addressed to parents (she founded the periodical "Il Giornale dei Genitori"), but also the two novels for the children *Storia del Gallo Sebastiano* (1940) and *Cinque bambini e tre mondi* (1952). This paper intends to focus on Ada Gobetti's significant contribution to children's literature in the years of the "black age" of fascist "twenty years" and post-conflict Italian reconstruction.

Key words: Ada Marchesini Gobetti, Children's Literature, Civil commitment.

1. La donna

Si deve al matrimonio che Ada Prospero contrae giovanissima con Piero Gobetti, intellettuale, giornalista, politico e antifascista italiano morto nel 1926 a seguito delle violente aggressioni subite dagli squadristi, il cognome che ella acquisisce e che la accompagnerà per sempre, assieme a quello del secondo marito Ettore Marchesini. Prende avvio così precocemente, in Ada, un impegno intenso e continuo in direzione culturale e politica che ne connoterà l'agire per tutta la vita: il coinvolgimento nell'attività editoriale di Piero (vi collaboravano da Gramsci a Croce, da Salvemini e Montale), lo studio assiduo, le traduzioni dal russo, gli incontri con i più grandi intellettuali liberali dell'epoca traceranno il suo percorso di donna emancipata, curiosa, sensibile, naturalmente attenta ai processi sociali e educativi, che sceglierà, nel 1943, di unirsi alla guerra partigiana col figlio diciottenne Paolo dando vita, assieme ad altri, al Partito d'Azione e partecipando in prima persona a numerose missioni.

Il suo impegno si estenderà anche all'emancipazione femminile con la creazione, assieme a Maria Bronzo

Negarville, Irma Zampini, Medea Molinari e Anna Rosa Gallesio, dei Gruppi di difesa della donna (GGD); diverrà presidente dell'Unione delle Donne Italiane (UDI) di Torino e in questa veste rappresenterà la delegazione italiana più volte fuori dai confini nazionali. Ma per ciò che qui interessa, occorre sottolineare il contributo denso, concreto e coerente che Ada profuse nel dibattito sui problemi educativi e che si evidenzia più compiutamente a partire dagli anni Cinquanta: non siamo di fronte a una pensatrice sistematica, quanto piuttosto a una donna autenticamente impegnata nella “ricostruzione faticosa e complessa di quell’ideale educativo che, soffocato dal fascismo, emerge con vigore durante la Resistenza e che fa della formazione di «uomini liberi» l’asse portante della riflessione pedagogica”, scrive Leuzzi. E prosegue: “e il miglior modo inteso dalla Gobetti per rimanere attenta alla storia e quindi al mutamento sociale, per continuare a percorrere la via dell’emancipazione democratica del popolo, fu quello di intraprendere quell’instancabile compito, assegnatosi quasi da «missionaria» del contatto vivo con la gente, quel dialogo senza soste con gli educatori tutti perché «tutti siamo educatori», chiarificatore e costruttivo, sui valori democratici che soli danno la certezza del progresso educativo» (1982:

11-12). Non mancarono in lei, certo, le influenze del pensiero gramsciano, né la lezione di Antonio Banfi, neppure gli scambi con gli amici cari e collaboratori Dina Bertoni Jovine e Lucio Lombardo Radice, che Ada seppe traslare sul piano operativo per la formazione di una coscienza civile e sociale dell'uomo. Dal giugno del 1953 diresse la rivista "Educazione democratica"; ma è dal 1° maggio 1959, quando, con i proventi del suo libro *Non lasciamoli soli. Consigli ai genitori per l'educazione dei figli* (Torino: la Cittadella, 1958), fonda "Il Giornale dei Genitori", che la sua "opera di animazione, di diffusione e di socializzazione della cultura raggiungerà una sua più precisa e completa collocazione" (Leuzzi, 1982: 15): rivolgendo la sua attenzione alla genitorialità e al dialogo con i figli affinché anche nella famiglia, oltre che nella scuola, potesse svilupparsi una coscienza pedagogica fondata sulle categorie ermeneutiche di democrazia, pace, progresso (Leuzzi, 2014: 8).

2. Il canone, il contesto, la "zona franca"

Scrivere per l'infanzia in Italia negli anni Quaranta e poi negli anni Cinquanta del Novecento significa già disporsi *fuori dal canone* per almeno due motivi, uno di carattere storico-culturale legato all'identità complessa e in evoluzione

della letteratura per l'infanzia, uno di natura contingente, connesso agli eventi storici che interessano l'Italia in quella particolare stagione.

Sul primo punto, occorre precisare che la letteratura per l'infanzia italiana storicamente si presenta come un genere *minor*, non solo per effetto dell'estetica romantica, ma anche a seguito della stigmatizzazione che ne provocò Benedetto Croce (Bacchetti, 2009: 121): la letteratura per l'infanzia non poteva che profilarsi come una sorta di 'paraletteratura', giacché risentiva della "musa bonaria" della pedagogia (e certamente fino ad allora si era configurata per lo più lungo una durevole tradizione didascalica e istruttivo-educativa); inoltre non se ne poteva distinguere una dimensione artistica poiché "ai bambini ed ai fanciulli si confà un certo genere di libri che hanno bensì dell'artistico, ma contengono anche elementi extraestetici, curiosità, avventure, azioni ardite e guerresche, e simili non intimamente notivate dall'insieme o non ben intonate" (Croce, 1915: 116).

Quando Ada Gobetti pubblica la *Storia del Gallo Sebastiano*, con lo pseudonimo di Margutte, ci troviamo nel 1940. Sollecitata dallo stesso Croce, che dalla morte di Piero le era rimasto amico affezionato e già dal 1927 l'aveva

incoraggiata a tradurre opere letterarie per gli editori Garzanti e Laterza, il libro vede la luce presso Garzanti sfuggendo al controllo della censura. In quegli anni, la letteratura per l'infanzia italiana di qualità, come ogni espressione culturale che incide sulla formazione dell'immaginario infantile, vive un momento di profonda e grave repressione e regressione: se tra il 1880 e il 1920 il genere aveva conosciuto una notevole fioritura artistica e letteraria, tanto da riconoscere in quegli anni un'"età d'oro" della letteratura per l'infanzia (Colin, 2005), con l'ingresso nel Paese della propaganda fascista si era registrata una preoccupante involuzione. Il regime, infatti, da subito seppe cogliere le potenzialità che la comunicazione narrativa offriva alle giovani generazioni. Scrivono Boero e De Luca che è proprio sul terreno letterario, forse più che altrove, che "è possibile misurare la capacità del fascismo di riuscire a acquisire consensi incidendo sui comportamenti mentali degli italiani. [...] Il regime fascista non lascia la letteratura giovanile libera da ossequi, da servitù culturali e politiche. Tutt'altro. All'ipoteca pedagogica, da sempre accesa sulle storie per bambini, si aggiunge nel ventennio di Mussolini l'ipoteca dell'indottrinamento fascista" (1995: 168).

Va rilevato che la fascistizzazione delle letture infantili vede una accelerazione dopo il 1926, con la presa del potere totale da parte di Mussolini. Prima di quell'anno, si individua una fase caratterizzata dalla cultura idealista diffusa anche attraverso la riforma scolastica del ministro Gentile e dalle raccomandazioni di Lucio Lombardo Radice, che introduce tra le 'buone letture' alcuni classici del Risorgimento italiano (*Le mie prigioni* di Silvio Pellico, la *Storia dei Mille* di Abba), come pure il libro *Cuore* di De Amicis, le opere di Vamba (in particolare *I bimbi d'Italia si chiaman Balilla*) e alcuni autori e fiabisti stranieri come Alcott, Defoe, Verne, i Grimm, Andersen. Tra il 1925 e il 1926 vengono emanati una serie di provvedimenti liberticidi; è soppressa la libertà di stampa, di riunione e di parola; sull'editoria grava il peso dei provvedimenti censori, che vietano di leggere gli autori stranieri e gli scrittori e le scrittrici ebraiche "non graditi" al fascismo, come Laura Orvieto, Cordelia, Lina Schwarz, Annie Vivanti. L'infanzia è sempre più 'reggimentata' e soggetta a un processo di indottrinamento pervasivo, basti pensare all'istituzione dell'Opera Nazionale Balilla (1926) e della Gioventù Italiana del Littorio (1937), che ebbero un forte impatto sull'immaginario collettivo dei più piccoli affidando al libro,

col motto “Libro e moschetto fascista perfetto”, una funzione di educazione intellettuale e morale per la costruzione del consenso. Nel 1929 nelle scuole elementari viene imposto il testo unico di Stato; si vieta la circolazione delle opere straniere tradotte in italiano (Carroll, Kipling, London, Michaelis, tra gli altri), molti periodici e fumetti americani sono dichiarati fuori legge. Ma l’apice si raggiunge nel 1938, con l’istituzione di una Commissione per la Bonifica libraria e, qualche mese più tardi, con l’organizzazione di un Convegno a Bologna sulla letteratura per l’infanzia: inaugurata niente meno che da Filippo Tommaso Marinetti, l’assemblea redige un Manifesto della letteratura giovanile e definisce regole e modelli per i libri scolastici, la letteratura amena, i giornalini e i fumetti, il teatro, la radio, il cinema. Ne esce un’immagine di bambino concepito come “naturalmente fascista”, mentre il libro rappresenta “sostanziale nutrimento, fonte di fede religiosa e patriottica e di tenacia, di spirito di sacrificio e di disciplina” (Boero, De Luca, 1995: 172).

Mentre decine di educatori e di intellettuali vicini al regime contribuiscono a strumentalizzare la letteratura infantile nell’ottica di una edificazione della civiltà fascista, tra le falle di un sistema egemone quanto ottuso entro il quale ancora trovava spazio una letteratura votata al fantastico e

capace di nutrire autenticamente l'universo immaginativo dei più piccoli al di fuori dell'ideologia di regime, si colloca il primo racconto per l'infanzia di Ada Gobetti, nato per gioco e poi divenuto un modello di anticonformismo e di libertà.

3. Fuori dal canone: il contributo alla letteratura per l'infanzia

Gli scritti rivolti all'infanzia di Ada Gobetti risentono appieno non soltanto del clima culturale che la donna respira negli anni in cui vi si dedica, ma anche della formazione giovanile, profondamente antifascista e resistenziale, che si era compiuta vicino al marito Piero nel 'giro' della loro abitazione di Via Fabro a Torino assieme ad amici e intellettuali dissenzienti. La *Storia del Gallo Sebastiano* unisce inoltre alla passione letteraria la vocazione sociale e pedagogica che da sempre anima Ada e che si espliciterà più intensamente negli anni del dopoguerra e sino alla sua scomparsa, nel 1968. È la storia di un gallo diverso, nato "brutto", "storto", "strano" da un indesiderato tredicesimo uovo. La madre Piumaliscia della famiglia blasonata dei Perbenino non se ne fa una ragione: le sue covate avevano sinora prodotto una discendenza degna del proprio nome, ossia magnifici pulcini identici, tutti uguali nella loro

perfezione. Sebastiano è per di più un discolo, un ribelle, irriverente e maldestro nei modi. E vivrà numerose disavventure lontano da casa, incontrerà amici, si guarderà dai nemici, rischiando più volte di finire in brodo, fino al ritorno all'ovile dalla gallina Piumaliscia, che lo accoglierà a braccia aperte:

Perché, anche se Sebastiano aveva girato il mondo e conosciuto genti e paesi, e superate avventure pericolose e terribili – e anche se avesse fatto cose molto più grandi e straordinarie – per lei era e sarebbe sempre stato il galletto maldestro a cui doveva lisciar le penne [...]

– Tu sapessi [...] quanto ho pensato a te! I tuoi fratelli e le tue sorelle son cresciuti, se ne sono andati, han messo su casa per conto proprio, non mi han dato nessuna preoccupazione: tu invece non hai fatto che procurarmi ansie, angosce e affanni, prima ancor d'uscir dal guscio. Eppure, non so il perché, ti ho sempre avuto nel cuore più di tutti! Forse perché gli altri son tutti uguali, anno per anno, così uguali che quasi mi si confondono nella memoria, mentre tu sei tanto diverso e non si sa mai quel che possa accadere con te! (Gobetti, 2004: 131)

Il valore della divergenza, che si oppone all'omologazione e all'ottusità di un pensiero conformante qual è quello fascista, si fa certo messaggio esplicito nel romanzo, soprattutto nel finale e attraverso le parole gravi di un personaggio-chiave del romanzo, il saggio Calisto:

– Vedi – disse Calisto, passandosi un'ala sulla cresta. – I tuoi fratelli son come queste bolle: ottime, simpatiche creature, a vederle dal di fuori, ma dentro, in fondo, non hanno nulla... nulla almeno di quello che conta. Per questo ti pare che ti respingano: invece non fanno che difendersi; han paura, venedo a contatto con

te, o anche tra loro, di scoppiare, di essere distrutti e scomparire. E perciò ognuno sta a crogiolarsi nel suo involucro, felice della sua bolla d'aria.

– E che cos'è quest'involucro che li circonda, che li difende? – chiese Sebastiano che faceva degli sforzi inauditi per capire.

– Si chiama 'egoismo' – rispose Calisto con un gesto vago. E di nuovo tacque, a lungo. Ma il cervello di Sebastiano continuava a lavorare. (Gobetti, 2004: 146)

In un dattiloscritto autografo di Ada conservato presso il Fondo Ada Gobetti del Centro Studi Piero Gobetti si legge che la *Storia del Gallo Sebastiano*

nacque in modo piuttosto singolare e certamente diverso da quello in cui nascono di solito i libri per bambini. Senza ombra di intento didattico, cioè, in risposta anzi a un impulso di evasione non privo però d'un sottinteso ideale educativo. Il bizzarro galletto che non riusciva a camminare al passo con gli altri, incarnava in sé – pure essendo tutt'altro che un simbolo – quel bisogno di anticonformismo che, vivo in tutti i ragazzi di tutti i tempi, assumeva un particolare senso e valore in quel periodo di quasi assoluto e completo conformismo. Perché il gallo Sebastiano nacque in pieno fascismo: e precisamente nel 1938, in occasione di una visita di Mussolini alla città di Torino. (Gobetti, s.d.: 1)

Nel ricordare le origini del romanzo, Ada Gobetti pone la sua opera fuori dal canone della letteratura infantile di quegli anni, poiché non vi riconosce un'intenzionalità didattica, quanto piuttosto una dimensione di piacere tuttavia non priva di spessore ideale. Negli appunti si legge ancora che per sfuggire alla sgradita vicinanza col duce, Ada se ne va nell'amata località di villeggiatura Meana in Val di Susa con il figlio Paolo e il marito Ettore Marchesini. Durante una passeggiata tra i pascoli, per “dar sfogo al loro dispetto”, i tre si divertono a inventare una storia. Scelto un animale come protagonista, il racconto si arricchisce di nuovi episodi ogni

volta che la famiglia esce la domenica per passeggiare, traendo spunto da accadimenti, da conoscenti e amici. Quando Ada decide di trascrivere la storia, Ettore si propone di illustrarla e lo fa con garbo. Il romanzo rimane fermo sino all'estate successiva, quando a Meana Ada legge alcuni brani alle figlie di Benedetto Croce, lo stesso filosofo che aveva impresso una pesante pregiudiziale sulla letteratura per l'infanzia e che ora si accingeva a presentare entusiasticamente il libro dell'amica all'editore Garzanti. Il romanzo conosce poi una discreta fortuna: a seguito delle vicissitudini belliche, Garzanti lo ripubblica nel 1947; nel 1963 esce l'edizione Einaudi e in copertina compare il nome di Ada Marchesini Gobetti: vi saranno numerose altre ristampe, tra cui una di Einaudi Scuola del 1992 con alcune tracce di riflessione per gli studenti e l'ultima della riminese Fara edizioni, del 2004, con prefazione di Goffredo Fofi, da cui nasce uno spettacolo teatrale.

Sul piano della struttura e della funzione, la storia di Sebastiano si dipana classicamente attraverso l'incrocio di una triplice forma di racconto tipica delle narrazioni per l'infanzia: da un lato vi è la fiaba (il *Brutto anatroccolo* di Andersen, fiaba d'autore dalle reminescenze popolari, è senz'altro un modello), poi il romanzo di formazione, infine il racconto morale: in particolare, Sebastiano si inserisce entro quella briosa linea collodiana di personaggi scapestrati, da Pinocchio al Ciondolino di Vamba, e su su sino agli 'omini' di Gianni Rodari, tutti in eterno dinamismo, inclini al viaggio verso luoghi improbabili e sottoposti ad incontri stranianti. L'aspetto iniziatico della fiaba, connesso ai riti di passaggio dall'infanzia all'età adulta, nella *Storia del Gallo Sebastiano*

emerge appieno, così come affiorano gli elementi dell'allontanamento dall'ambiente domestico, dell'isolamento, del pericolo, delle prove da superare, sino al ritorno alla comunità. Ma al grembo materno Sebastiano vi giungerà cresciuto (e qui si manifesta il romanzo di formazione), tanto da comunicare un preciso messaggio anticonformistico ("il nostro eroe farà sempre il contrario di quel che gli altri si aspettano", recitano le ultime righe del romanzo). La stessa Ada Gobetti, anni più tardi, attribuisce al suo lavoro d'esordio una freschezza e un'attualità che risiede nella comicità del personaggio, ma soprattutto nel suo essere "bastian contrario",

per il suo indomabile, fiducioso ottimismo che gli fa superare le più terribili prove mantenendo intatto il suo umorismo, il suo senso critico, la sua volontà di percorrere strade sempre nuove. (Gobetti, s.d.: 3)

Jomarie Alano del Cornell Institute for European Studies di Ithaca, N.Y., ha recentemente dedicato uno studio alla lettura in chiave antifascista della *Storia del Gallo Sebastiano*. La meticolosa disamina illustra i numerosi messaggi sottesi alle vicende del gruppo di animali antropomorfi, come nella migliore favolistica della tradizione. Ne risulta un libro raro e prezioso nato in anni bui, perché si pone come un segnale luminoso di fiducia nel futuro e di libertà: "In contrast to the fascist conformity and bourgeois adaptability it mocked, the story of Sebastiano paid tribute to individuality, liberty and optimism, offering a kind of survival manual for children living during very difficult time" (Alano, 2010: 72).

Il secondo e pressoché sconosciuto romanzo per l'infanzia di Ada Gobetti *Cinque bambini e tre mondi*, invece, viene pubblicato quando la società italiana si presenta ricca di spinte innovative: il paese esce da cinque anni di guerra, dalle leggi razziali, dalle deportazioni, da una difficile conciliazione tra opposte ideologie. “Il movimento resistenziale antifascista e antinazista [...] sono un ricordo vivo e lacerante, ma gli ideali antifascisti ormai scritti nelle norme costituzionali devono, ora, tradursi nel terreno sociale” (Leuzzi, 2014: 37). Sul piano letterario, i testimoni e i protagonisti del periodo più nero per la democrazia e la libertà avvertono l'esigenza di affidare alla memoria collettiva le proprie esperienze: Italo Calvino racconta la guerra partigiana attraverso gli occhi di un ragazzino ne *Il sentiero dei nidi di ragno* (Einaudi, 1947); nel 1954 giunge in Italia, con una prefazione di Natalia Ginzburg, la traduzione del *Diario* di Anne Frank; Pavese, Fenoglio, Vittorini, Renata Viganò scrivono i loro capolavori sulla Resistenza¹ e la stessa Ada Gobetti, nel 1956, ancora una volta incoraggiata da Croce, pubblica per Einaudi uno dei documenti più avvincenti

¹ Tra le molte opere degli autori citati, si vedano di Elio Vittorini *Uomini e no* (Bompiani, 1945), di Cesare Pavese *La casa in collina* (1948), pubblicato da Einaudi nel volume *Prima che il gallo canti*; di Beppe Fenoglio *I ventitré giorni della città di Alba* (Einaudi, 1952); di Renata

e appassionanti della Resistenza, *Diario partigiano*, libro di memorie autobiografiche sugli anni della guerra di Liberazione ancora oggi proposto ai giovanissimi nelle scuole medie inferiori e superiori.

Cinque bambini e tre mondi esce a Torino nel 1952 per la Società Apostolato Stampa; vince il Premio Trieste, poi rimane dimenticato nell'archivio del Centro Studi Gobetti a Torino. Nel 2004 la casa editrice milanese Il Castoro lo ripubblica. L'*incipit* ci fornisce subito le coordinate spazio-temporale entro le quali si snoda l'avventura di cinque ragazzi reduci da un periodo di distruzione:

C'era stata una grande guerra: lunga e terribile. Gli uomini si erano uccisi tra loro, e la terra era piena di rovine.

Un giorno, sul finire dell'inverno, cinque bambini si trovarono sul fianco di una montagna. Non erano fratelli: venivano da luoghi diversi. Ora erano lì, ne bosco deserto, sotto un cielo grigio di nuvole e non sapevano cosa fare. (Prospero Gobetti, 2004: 7)

Lo scenario desolante, realistico a tal punto da non riuscire a separare da una visione tanto tragica i drammatici eventi della seconda guerra mondiale, volge senza indugio verso una finzione narrativa rivolta al fantastico-fantastascientifico e all'avventuroso allorché i ragazzi, trovato un quaderno con su scritto che gli uomini “finiranno col distruggere completamente questa nostra terra” e che

“compito della scienza è quindi trovare il mezzo di evadere per raggiungere altri mondi più sereni”, saliranno su una scala luminosa che li condurrà verso il cielo, dove uno gnomo li indirizzerà verso tre pianeti: Ordindoro, il pianeta delle piante e dei fiori, dove regnano la quiete e l’ordine; Selvaggità, popolato da animali feroci, in cui trovano spazio l’avventura e il pericolo, e Rotomac, il pianeta delle macchine, proiettato verso il futuro e l’invenzione. Ciascun bambino intraprende la propria strada scegliendo il pianeta che predilige e vivrà incredibili avventure che ribalteranno il destino del pianeta stesso; infine i cinque amici uniranno le loro esperienze animate dai principi più autentici di amicizia, pace, ecologia:

[...] ho capito che nulla è impossibile, quando si è veramente uniti, e che volersi bene è la cosa più bella del mondo...

– Anche noi abbiamo imparato qualcosa, oltre che a non litigare, non è vero, Silvia? – disse Gianni. Abbiamo imparato che non bisogna aver paura di ciò che non si conosce; e che a volte basta un po’ di coraggio per superare ostacoli che sembrano insormontabili. (Prospero Gobetti, 2004: 211)

Gli abitanti dei paesi d’invenzione imparano che “lavorando insieme d’amore e d’accordo potevano vivere in pace e letizia”. Non a caso sono i bambini, nella loro spontaneità e innocenza, i portatori di questo importante messaggio che ha risonanza planetaria, gli stessi bambini che a partire da questi valori s’impegneranno nel lavoro paziente di ricostruzione non soltanto delle loro case e città, ma anche

– più in profondità – di una mentalità democratica, responsabile, aperta e libera.

Si ricorda che negli stessi anni in cui Ada Gobetti scrisse *Cinque bambini e tre mondi*, intorno alla rivista “Il Pioniere”, legata al P.C.I. e nata per divulgare tra i ragazzi i principi più avanzati e progressivi della Costituzione repubblicana, trovano spazio, tra gli altri, i personaggi di Chiodino, Cipollino e Gelsomino, i primi due di Marcello Argilli, il terzo di Gianni Rodari, attraverso i quali la propaganda “ideologica” volge verso i temi fondamentali del pacifismo, dell’amicizia, dell’antirazzismo, veicolati mediante le mirabolanti vicende di un gruppo di singolari protagonisti, tutti ‘marchiati’ da un elemento di diversità. Come nei libri di Ada Gobetti, siamo dinnanzi, anche in questo caso, a una narrazione fantastica che si situa lungo una traiettoria fiabistica tradizionale (il viaggio, il mondo al rovescio, la contrapposizione tra il bene e il male, il lieto fine, etc.), che pure si attualizza nell’espressione gioiosa di un bisogno autentico e indifferibile di libertà dalle prepotenze e dalle ingiustizie dei potenti, in un clima politico-sociale ancora carico di tensioni. La letteratura per l’infanzia, tuttavia, grazie all’impegno di Rodari e Argilli, Alberto Manzi, Elsa Morante, Cesare Zavattini, Alfonso Gatto,

Calvino, Donatella Ziliotto ed altri cambia rotta: permangono ancora censure e commissioni di controllo sulle pubblicazioni per bambini, ma aumenta la produzione narrativa di qualità, nascono nuove case editrici e collane di letteratura giovanile; si organizzano convegni e mostre; si istituiscono prestigiosi premi letterari. Si dà avvio, in definitiva, a un processo di rinnovamento concettuale, linguistico e tematico che stravolgerà il canone della letteratura infantile, negli anni a venire sempre più vicina al sentire dei bambini e al tempo stesso dotata di spessore artistico-letterario.

4. Il contributo alla promozione della letteratura per l'infanzia e della lettura

Scrive Goffredo Fofi che “Ada ha potuto partecipare da vicino, da perfetta «operatrice culturale» *ante-litteram*, al travaglio degli anni della ricostruzione, e poi della restaurazione e poi del «miracolo economico», con lucida capacità di agire, al passo con le esigenze e i compiti imposti dai tempi, in una sua «quasi-marginalità» intensamente produttiva” (Fofi, 1982: 9). L’attività pubblicistica, in quegli anni, è intensa: Ada Gobetti scrive su “l’Unità”, “Paese Sera”, “Il Pioniere”, dal 1953 al 1955 dirige con la Bertoni Jovine, come già accennato, la rivista “Educazione democratica”, nel

1955 entra nella redazione di “Riforma della scuola” per poi dare vita, dal 1959, a “Il Giornale dei Genitori”, a cui collaborerà anche Gianni Rodari sino ad assumerne la direzione dal 1968. Come ha accuratamente mostrato Maria Cristina Leuzzi, nelle diverse testate innumerevoli sono gli interventi rivolti a illustrare il nuovo e diverso rapporto che il vivere democratico propone alle nuove generazioni sui temi della scuola, del rapporto alunni-insegnanti, della famiglia, della relazione di coppia dialettica e non autoritaria (Leuzzi, 2014), delle letture, tutti esplicitati con un linguaggio accessibile, chiaro, vivace, “che non pretendono alla «grande pedagogia» e non indulgono a nessuna sperimentazione, ma la cui base è un solido buon senso libero da ogni sorta di conformismo e tuttavia trasferibile, applicabile, realmente «d’uso»” (Fofi, 1982: 9).

Ed è lungo questa virtuosa traiettoria che dopo *Non lasciamoli soli*, Ada cura nel 1960 un’utile pubblicazione per le Edizioni del Giornale dei Genitori, *Dai 4 ai 16. Guida ai libri per ragazzi*, mostrando una straordinaria lungimiranza e sensibilità al tema dell’importanza della promozione della lettura tra i bambini e i ragazzi. Anche in questo caso, pur con un accessibilissimo e breve saggio introduttivo di Lucio Lombardo Radice, non si indugia in discorsi teoretici ma si

tenta di fornire ai genitori uno strumento orientativo concreto affinché sia più facile scegliere buoni libri per i propri figli:

“Il mio bambino (o la mia bambina) non vuol saperne di leggere. Quali libri devo offrirgli perché s’interessi e si appassioni alla lettura?”.

“Mia figlia (o mio figlio) non farebbe altro che leggere. Ma come faccio a sapere quali libri siano utili e adatti?”

Proprio per rispondere a queste domande che spesso si pongono molti genitori abbiamo pensato di compilare questo modesto catalogo che non ha pretese scientifiche, e vuol essere essenzialmente una guida semplice e pratica. (Gobetti, 1960: 13).

Come spiegato nell’*Avvertenza*, la guida è divisa in due parti. Nella prima vi sono i classici per ragazzi, cioè “quei libri consacrati ormai dalla tradizione, che formano un patrimonio culturale di cui i fanciulli dovrebbero entrare al più presto in possesso”. Qui troviamo le favole e le fiabe della tradizione popolare (Esopo, La Fontaine, Perrault, Fratelli Grimm, Calvino, Afanasiev, Pusckin, Andersen, Hauff), le fiabe adattate, gli albi illustrati (si consigliano gli albi degli editori Carroccio, Malipiero, Piccoli, Principato, Sorgente, anche Walt Disney: “Dapprima il bambino si diventerà a guardare le figure; poi il babbo o la mamma gli leggeranno lo scritto; infine, non appena avrà imparato, se li leggerà da sé”); gli autori e le opere suddivisi per età: Collodi, Capuana, Baccini, Barrie, Carroll, Hoffmann, Alcott, Gorki, Kipling, Tolstoj, De Amicis, Yambo, Vamba, Twain, Dickens, Beecher-Stowe, Poe, Jerome...; e i libri adatti alle ragazzine:

oltre a *Piccole donne* e a *I ragazzi di Jo* di Alcott, vi sono anche *Orgoglio e pregiudizio* di Austen e *Jane Eyre* di Brontë. Largo spazio è dedicato ai libri d'avventure, la cui lettura non deve essere proibita ma anzi incoraggiata perché “permette di evadere dai confini della realtà quotidiana”: qui sono annoverati, sotto diverse categorie tematiche, Verne, Stevenson, Cooper, Salgari, London, Conan Doyle, Wells, etc. Tra i romanzi storici compaiono le opere di Dumas, Scott e ancora Stevenson. Invece, tra i grandi capolavori scritti per adulti e di cui l'infanzia si è appropriata troviamo Defoe, Marco Polo, Boccaccio, Shakespeare, Rabelais, Swift, Cervantes, Melville, Gogol, Croce... Tra i classici sono escluse alcune opere come *Il piccolo Lord* perché “invecchiate, non più legate alla realtà attuale senz'aver d'altra parte sufficienti elementi di fantasia” o perché “pur avendo un valore letterario e poetico, sono eccessivamente tristi e possono, in bambini particolarmente sensibili, creare stati d'animo d'esaltazione morbosa” (come *Incompreso o I ragazzi della Via Paal*). Nella seconda parte sono elenati i libri moderni, sia narrativi, sia divulgativi: è interessante leggere dell'importanza che si attribuisce all'albo illustrato per i più piccoli, “in una civiltà essenzialmente visiva”, come pure incontrare, nella sezione dedicata alle rime e poesie,

Lina Schwarz, Ada Negri, Rodari, Novaro... Ci sono inoltre i libri di teatro e le fiabe di Fanciulli, di Rodari, Arpino, Morante, Calvino, Gozzano, Kästner, Baum, St. Exupery; i racconti di vita reale e della Resistenza; i romanzetti (*sic*) per ragazze (“Anche se, in quest’epoca di emancipazione, ragazzi e bambine hanno press’a poco gli stessi interessi e gli stessi gusti, esistono certe opere che – avendo come protagonistae bimbe o giovinette e facendo più direttamente appello alla sensibilità femminile tradizionalmente orientata verso certi modelli – riescono più accette alle ragazze”) di Michaelis (*Bibi*), Spyri (*Heidi*), Anguissola, Visentini; i libri sugli animali; e poi i gialli, la fantascienza (“l’avventura di domani”), le esplorazioni e i viaggi, le biografie romanzate, le storie dei grandi uomini; ed infine i libri per i genitori, tra cui figurano, in un elenco ragionato e qui riportati in ordine sparso, gli studi di Spock, Montessori, Freinet, Bowlby, Wallon, Piaget, Neill, Borghi, Kilpatrick, Valeri. Chiude la guida un approfondimento estremamente attuale sulla funzione formativa della biblioteca pubblica di Maria Rumi dell’Istituto di Pedagogia dell’Università di Roma. Va detto, infine, che non manca, a fianco di ogni volume suggerito, l’indicazione del prezzo affinché i genitori possano programmare i loro acquisti; inoltre i titoli sono elencati “a

partire dalle opere più facili per arrivare gradatamente alle più complesse e difficili”.

Un lavoro meticoloso, ricco, documentato, di grande valore ieri per gli educatori, genitori e insegnanti, oggi per lo storico dell’educazione; un lavoro che denota scelte non casuali, né estemporanee, piuttosto che mostra, in Ada Gobetti e nei suoi collaboratori, una profonda conoscenza delle storie, come pure delle tipologie di libro per fasce d’età, quindi della psicologia dello sviluppo; i criteri di selezione rivelano infatti competenze raffinate sul piano letterario, pedagogico e metodologico che emergono dalle sintetiche e sagaci introduzioni poste prima di ogni elenco. La fiaba, per esempio, si raccomanda come “particolarmente adatta al bambino che ha del popolo primitivo le stesse esigenze di realismo e di fantasia”, quindi si consiglia di procedere per gradi, narrando a voce alta al bambino piccolo le fiabe più adatte al momento, “eliminando certe parti e magari sviluppandone altre”; inoltre è opportuno che i genitori abbiano una piccola biblioteca di fiabe di tutti i paesi.

È comprensibile come sia necessario associare, al contributo di Ada Gobetti alla letteratura per l’infanzia e alla definizione del suo canone, questo eccezionale documento da leggere e da rileggere non solo per approfondire il pensiero di

Ada sulla pedagogia della lettura, ma anche per arricchire l'indagine ermeneutica sulla storia della letteratura infantile stessa di quegli anni e sull'immaginario potente e articolato che da sempre essa produce.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va alla Dott.ssa Angela Arceri e al personale della Biblioteca del Centro Studi Piero Gobetti di Torino, grazie ai quali è stato possibile accedere ai documenti inediti del Fondo Ada Prospero Marchesini Gobetti.

Riferimenti bibliografici

Alano, Jomarie (2012). Anti-fascism for children: Ada Gobetti's story of Sebastiano the rooster. *Modern Italy*, 17: 1, pp. 69-83.

Bacchetti, Flavia (2009). La letteratura per l'infanzia. In Betti Carmen, Di Bello Giulia, Bacchetti Flavia, Bandini Gianfranco, Cattabini Umberto, Causarano Pietro. *Percorsi storici della formazione*. Milano: Apogeo.

Boero, Pino; De Luca, Carmine (1995). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.

Colin, Mariella (2005). *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*. Caen: Presses Universitaires de Caen.

- Colin, Mariella (2012). *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*. Brescia: La Scuola.
- Croce, Benedetto (1915). *La letteratura della nuova Italia*. Vol. III. Bari: Laterza.
- Fofi, Goffredo (1982). Nota introduttiva. In Marchesini Gobetti Ada, *Educare per emancipare (scritti pedagogici 1953-1968)*. A cura di Leuzzi Maria Cristina. Lecce: Lacaita.
- Gobetti, Ada (1972). *Diario partigiano*. Torino: Einaudi.
- Gobetti, Ada (2004). *Storia del gallo Sebastiano*. Rimini: Fara Editore.
- Gobetti, Ada (s.d.). *Presentazione della "Storia del Gallo Sebastiano"*. Dattiloscritto autografo, 1.3. Materiali di lavoro, UA52. Torino: Fondo Ada Prospero Marchesini Gobetti, Centro Studi Piero Gobetti, pp. 1-3.
- Leuzzi, Maria Cristina (2014). *Ada Gobetti e l'educazione al vivere democratico. Gli anni Cinquanta di Ada Prospero Marchesini*. Roma: Anicia.
- Marchesini Gobetti, Ada (1952). *Cinque bambini e tre mondi*. Torino: Soc. Apostolato Stampa.
- Marchesini Gobetti, Ada (1958). *Non lasciamoli soli: consigli ai genitori per l'educazione dei figli*. Torino: La cittadella.

- Marchesini Gobetti, Ada (1963). *Storia del Gallo Sebastiano ovvero il tredicesimo uovo*. Torino: Einaudi.
- Marchesini Gobetti, Ada (1982). *Educare per emancipare (scritti pedagogici 1953-1968)*. A cura di Leuzzi Maria Cristina. Lecce: Lacaita.
- Marchesini Gobetti, Ada (Ed.) (1960). *Dai 4 ai 16. Guida ai libri per ragazzi*. Torino: Edizioni del Giornale dei Genitori.
- Margutte (1940). *Storia del Gallo Sebastiano ovvero il tredicesimo uovo*. Milano: Garzanti.
- Prospero Gobetti, Ada (2004). *Cinque bambini e tre mondi*. Milano: Il Castoro

La letteratura odeporica femminile italiana tra realtà e folklore: Matilde Perrino ed Estella

Canziani

Paola Nigro

Università degli Studi di Salerno

Riassunto: Il contributo analizza scritture femminili “marginali”, prendendo in esame i resoconti di donne che registrarono sulla carta le proprie impressioni di viaggio in diari, lettere, rapporti e testi descrittivi che costituiscono ancora oggi preziosa fonte per la ricostruzione storica del Mezzogiorno d’Italia.

L’indagine intende affacciarsi nel poco conosciuto mondo dell’odeporica femminile raccontata dallo sguardo di viaggiatrici nei cui scritti il rovesciamento del canone letterario tradizionale porta alla realizzazione di una sorta di “contaminazione” che vede la letteratura intrecciarsi con altre discipline quali: l’antropologia, l’economia, l’archeologia, l’architettura, la pittura, ma anche l’etnografia e le tradizioni popolari.

Saranno presi in esame gli scritti odeporici di due donne di epoche diverse: Matilde Perrino, giovane viaggiatrice illuminista che visita la Puglia descrivendo una realtà restituita senza filtri letterari in un resoconto che si colloca a metà strada tra la forma diaristico-epistolare e quella del saggio ed Estella Canziani (1887 – 1964), viaggiatrice dalla doppia nazionalità che dipinge e scrive della realtà abruzzese dei suoi tempi, oltremodo misteriosa e ricca di elementi medievali e folkloristici.

Parole chiave: Letteratura odeporica femminile, Sec. XVIII-XIX, Perrino, Matilde [e] Canziani, Estella

Abstract

The essay analyzes "marginal" female writings, examining the reports of women who recorded their travel impressions on diaries, letters, reports and descriptive texts, which are still a valuable source for the historic reconstruction of Southern Italy.

The survey intends to open up a new window within the collective imagination of an Italy told by tourists whose writings the overthrow of traditional literary canon leads to the realization of a kind of "contamination" in which literature is intertwined with disciplines such as:

anthropology, economics, archeology, architecture, painting, but also ethnography and popular traditions.

Travel writings of two different century's women will be considered: Matilde Perrino, a young illuminating traveler who visited Apulia describing reality without literary filters in a report that lies halfway to the diarist-epistolary form and that to the essay and Estella Canziani (1887 - 1964), a double nationality traveler who painted and wrote of the Abruzzo's reality of his times, extremely mysterious and rich in medieval and folkloristic elements.

Keywords: Female travel literature, Sec. XVIII-XIX, Perrino, Matilde [e] Canziani, Estella

1. La scrittura odeoponica femminile tra immagini di paesaggio, dati empirici e impronte folkloristiche e popolari.

L'incontro di viaggiatori e viaggiatrici con l'Alterità e con la conquista di nuovi spazi geografici e conoscitivi fu determinato dal *Grand Tour*, uno dei più importanti snodi dell'avvento della modernità nella civiltà europea.

Questo vasto movimento culturale che affiancò il neoclassicismo nella letteratura e nell'arte, nell'avviare l'incontro di viaggiatori e viaggiatrici con l'Alterità e con la conquista di nuovi spazi geografici e conoscitivi, favorì non solo la riscoperta del passato di città storiche attraverso testimonianze archeologiche, architettoniche e artistiche che influenzarono di conseguenza pittura, moda e saperi, ma determinò anche il superamento di quei *topoi* letterari che

inizialmente avevano dato impulso ai percorsi standardizzati dai viaggiatori europei (Brilli, 2003).

Partendo dall' assunto che l'Italia con il suo ricco patrimonio storico, artistico e paesaggistico è stata eletta per più di tre secoli a meta privilegiata dai viaggiatori stranieri del *Grand Tour* che muovevano alla volta delle sue rovine fascinate, la relazione si propone di indagare il concetto di "canone letterario" inteso non solo come eredità del passato, ma come costruzione presente del passato, attraverso le immagini restituite dagli scritti di autrici poco note che attraverso il filtro della realtà registrata durante esperienze di viaggio hanno contribuito a veicolare la conoscenza di un Mezzogiorno intriso di visioni antropologiche ed economiche che si intrecciano con identità regionali, geografiche, politiche e culturali.

L'affacciarsi nella scrittura femminile di viaggio ha portato a considerare come la natura, l'arte, gli usi e i costumi dei popoli e la trasmissione delle immagini di paesaggio siano senz'altro gli elementi fondamentali di una letteratura odeporea fortemente "contaminata" e volta a suscitare la meraviglia e l'interesse verso terre impregnate di antichi rituali, facendo riaffiorare impronte inedite, misteriose e inesplorate dei territori attraversati, oltre a leggende, a miti

folcloristici e a tradizioni popolari. In considerazione del fatto che l'apertura verso i viaggi era fortemente preclusa alle donne, in quanto non rispondente al modello della coppia Ulisse-Penelope imposto dalla società tradizionale, il guardare oltre “per comparare” e per valicare confini fisici e soprattutto interiori, vide le donne prendere voce attraverso forme di scrittura privata e pubblica non solo relative a realtà “altre” rispetto al proprio territorio nazionale, ma anche analizzare più a fondo esigenze e bisogni della situazione territoriale di appartenenza (Schlicht, 2011: 11-13).

Quanto detto può essere chiaramente rilevato nel resoconto odeporico di Matilde Perrino,¹ unica viaggiatrice che abbia affrontato sul finire del Settecento un viaggio in una provincia meridionale e che ne abbia descritto gli aspetti agrari oltre alle tecniche volte a favorire produzioni e redditi.

¹ Di Matilde Perrino, giovane viaggiatrice illuminista che visita la Puglia accompagnando il padre Filippo, consigliere regio, non si hanno notizie biografiche certe. La Perrino non fu molto nota alla critica coeva se come dice il Quacquarelli: “Essa a quanto pare, non ci ha lasciato altro che questo libriccino divenuto assai raro e ricordato solo dal Croce, il quale erroneamente attribuisce alla Perrino di aver proposto un aumento della produzione del grano, di dare ai contadini le terre incolte delle Università e dei Baroni” (Quacquarelli, 1944: 75). Fu ignorata persino da Ludovico Bianchini, economista napoletano dell'Ottocento, autore di numerose opere che trattano di economia e di finanza. Per la biografia della Perrino, soprattutto per quel che concerne i rapporti familiari e il tipo di educazione ricevuta, si rimanda a P. Guida 2011.

Di rilievo anche le descrizioni della esploratrice Estella Canziani (1887-1964) che circa un secolo dopo avrebbe registrato, utilizzando scrittura e pittura, l'interesse verso la mitologia del mondo contadino abruzzese, generando una visione fiabesca delle terre visitate, luoghi ancestrali sui quali non era ancora calata la mano incombente e distruttrice della grande industria e dell'urbanizzazione.

Se ne deducono osservazioni antropologiche sugli aspetti magici e rituali della civiltà abruzzese, sulle tradizioni e sui costumi: madri che accudiscono i figli, cerimonie nuziali, donne intente ai lavori domestici, vedove, bambini e soprattutto contadine dalla pelle olivastra di una bellezza ormai in via di estinzione, trasmettentrici di antichi saperi e protagoniste di racconti, filastrocche, poesie, canti d'amore e di fidanzamento, superstizioni e penitenze.

Verso la prima metà del Settecento il confine dell'Italia meridionale è segnato da Napoli, tappa conclusiva di ogni viaggio peninsulare e i pochi viaggiatori che decidono di allungarsi fino al Sud, motivano questa scelta con il desiderio di rendersi conto di persona del degrado sociale, civile e culturale di queste regioni (Scamardi, 1987: 15; Dabbicco, 2000: pp. 43-68).

L'universo dei viaggiatori stranieri e italiani al Sud tra Sette e Ottocento e degli autori di taccuini, resoconti e diari odeporici è piuttosto ampio, anche se pochi di essi si spingono oltre l'area flegrea soprattutto in seguito alle scoperte di Pompei ed Ercolano, lasciando tracce documentarie degne di una certa consistenza e rilievo. Pochi sono altresì coloro che arrivano fino all'area salentino-pugliese e ciò soprattutto non accade a causa dei fermenti dei moti della rivoluzione partenopea.

2. Il Mezzogiorno d'Italia raccontato da viaggiatrici e viaggiatori italiani e stranieri.

L'odeporica femminile nel lungo periodo: Matilde Perrino ed Estella Canziani.

Oltre al mito archeologico e pittoresco delle terre del Sud, esisteva altresì una intensa realtà di fermenti politici e ideologici che era la realtà dei viaggiatori d'impronta liberale che annotavano gli sviluppi delle coltivazioni e dell'agricoltura, fornendo nuova linfa vitale all'ansia riformatrice.

Gli scritti di queste autrici poco note alla critica possono essere inquadrati all'interno di una letteratura

odeporica “meridionale” collocata in uno scenario ideale e atemporale che vede da un lato il viaggiatore straniero scendere in Italia per verificare la veridicità delle “favole antiche” di cui ha sentito parlare e dall’altro l’intellettuale locale, meridionale, progressista e conservatore tendere al lamento per la sua “terra perduta”, ma allo stesso tempo ad annotare gli sviluppi delle coltivazioni e dell’agricoltura.

Su tutti questi personaggi ed elementi di riferimento si erge il “paesaggio” rappresentato come un vero e proprio “stato d’animo” crepuscolare, base fondamentale di appartenenza al territorio immaginario e reale del Mezzogiorno. Un discorso andrebbe indirizzato poi al popolo meridionale che, con la sua doppia identità e le sue contrapposizioni, conosce e ama soltanto il suo Sud (Placanica, 1987: 165-179).

L’intellettuale meridionale chiamato a visitare il Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento si discosta senz’altro dalla numerosa schiera di viaggiatori stranieri che percorrono le contrade della penisola per mera curiosità intellettuale, anche perché il suo accostamento alla realtà meridionale è alimentato da una diversa impostazione di analisi della realtà, dovuta anche alla conoscenza del linguaggio delle popolazioni locali. Lo straniero in viaggio nelle terre del Sud,

sulle quali si sono avvicinate civiltà differenti, creando una fitta rete di stratificazioni, è in grado invece di percepire soltanto alcuni aspetti della vita dei popoli visitati e di ricavarne semplici sensazioni e intuizioni, immagini di paesaggio, di usi e di costumi trasposti spesso in una scrittura estremamente figurativa.

Diverso è il discorso di chi, figlio del Mezzogiorno, mostra particolare attenzione agli aspetti concreti delle aree geografiche osservate, ai fattori ambientali prevalenti nel territorio, alla valutazione delle condizioni in cui versa l'agricoltura, prioritaria attività produttiva, e a tutti gli altri settori dell'economia (Poli, 2004: 67).

Tra di essi la giovane viaggiatrice illuminista Matilde Perrino di che visita la Puglia accompagnando il padre Filippo, Regio Consigliere del Regno, in un viaggio di ricognizione per conto del re.

Più di un secolo dopo “la straniera con soldi”, come verrà etichettata la giovane pittrice inglese Estella Canziani (De Rosa, 2011: 323-343), muoverà alla volta degli Abruzzi in compagnia della figura rassicurante e silenziosa del padre, alla ricerca di quel *pictoresque* che aveva da sempre affascinato l'aristocrazia colta inglese e di quello scenario connotato da sentimenti forti e contraddittori del mondo

contadino e paesano tipico dell’Abruzzo, luogo pregno di cultura popolare incontaminata, di mitologia e di antiche tradizioni popolari.

La Perrino è “viaggiatrice occasionale” che al termine della spedizione pugliese pubblica un resoconto in forma di lettera, espressione della sua formazione progressista, avviata agli studi scientifici e filosofici dal padre con il quale ha un rapporto di grande solidarietà, raro per l’epoca, data la chiusura verso i viaggi riservata al popolo femminile (Guida, 2013: 100-107).²

Occorre a questo punto operare una distinzione e specificare che l’intellettuale meridionale non visita il Sud con il mero proposito di “conoscere per ricordare” o per rimuovere dalla memoria le immagini di un glorioso passato, lo attraversa invece con una precisa funzione che è quella di registrare la realtà empirica e i dati oggettivi del territorio che si svelano ai suoi occhi e di realizzare confronti profondi e

² Il riferimento è all’edizione digitale del saggio di Patrizia Guida dal titolo *Il viaggio in Puglia di una giovane donna illuminista del Settecento*. La *Lettera* della Perrino fu pubblicata a Napoli nel 1787 nella stamperia Simoniana ed è stata riedita con il titolo *Matilde Perrino e il suo viaggio per alcuni luoghi di Puglia nel 1964 e nel 1963 per le edizioni Capone di Lecce* con il titolo *La Puglia del ‘700: lettera di una viaggiatrice*. Una versione digitalizzata della Lettera è presente nel sito del CISVA, Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio adriatico (<http://www.viaggioadriatico.it>).

costruttivi per proporre soluzioni atte al miglioramento delle strutture produttive locali.

3. La Lettera sulla Puglia di Matilde Perrino come esordio del “viaggio di inchiesta” tra Illuminismo e innovazioni agrarie

Nella *Lettera di Matilde Perrino ad un suo amico nella quale si contengono alcune riflessioni del suo breve viaggio per alcuni luoghi della Puglia* del 1787 che si colloca a metà strada tra la forma diaristico-epistolare e quella del saggio, si possono riconoscere elementi riconducibili agli esordi del “viaggio di inchiesta” oltre a descrizioni empiriche restituite senza filtri letterari.³

Nella *Lettera* la Perrino non indulge in descrizioni paesaggistiche, ma rivolge l’attenzione agli aspetti socio-

³ Dello stesso periodo storico della Perrino sono le *Relazioni sulla Puglia* di Giuseppe Maira Galanti, storico molisano, memorialista, economista e viaggiatore ufficiale del Regno di Napoli per conto di Ferdinando IV. Galanti iniziò a muoversi tra 1790 e il 1797 tra tutte le province del Regno di Napoli, suddividendo le sue relazioni per argomenti relativi allo *Stato naturale, politico e morale, economico ed ecclesiastico*, organizzati in una sorta di questionario-catechismo da discutere in sede comune tra i maggiori esponenti delle amministrazioni provinciali. Alla Puglia Galanti dedicò tre relazioni: una sullo Stato della provincia di Lecce, una sulla Terra d’ Otranto e un’altra sulla Capitanata. Cfr. S. DABBICCO, *Il Salento*, cit., pp. 43-44.

economici delle realtà visitate, al commercio, all'indole degli abitanti, alla qualità dei terreni e ai prodotti dell'agricoltura, tanto che la prima considerazione personale dedotta nell'attraversare la campagna pugliese è di tipo tecnico e riguarda la meccanizzazione del processo di semina: "Così pensai, che se in quelle contrade introdur si potesse l'uso di uno strumento, che al tempo stesso, che solca, potesse far cader la semenza in una data distanza almeno di due dita, avrebbero allora nutrimento maggiore, maggior ventilazione, e quindi con risparmio sarebbe assai più ubertosa e ricolta" (Perrino, 2006: 9-10).

Se si accosta la figura della Perrino a quella del ben noto illuminista molisano Giuseppe Maria Galanti⁴ si può constatare che la realtà descritta da entrambi è quella dell'antico regime, che l'autore molisano tenta di trasformare proponendo una efficace politica riformatrice (Galanti 1952) che ridimensioni da una parte il patrimonio ecclesiastico e dall'altra il forte potere della feudalità e dell'aristocrazia fondiaria.⁵

⁵ Nel periodo storico in cui vissero Galanti e la Perrino all'alba della Rivoluzione partenopea, è stato riscontrato che particolarmente in Puglia la nobiltà meridionale continuava ad ergersi su posizioni di arretratezza culturale e di conservazione dei privilegi, come nella Terra d'Otranto che costituiva un caso singolare con la sua microfeudalità

Entrano qui in gioco una serie di problematiche già avanzate dal riformatore Galanti relative alla prevalenza nell'agricoltura pugliese di colture estensive, conseguenza di una eccessiva concentrazione di proprietà fondiarie nelle mani di pochi laici o ecclesiastici.

Numerosi divieti e proibizioni avevano contribuito ad appesantire l'economia meridionale, e la Puglia del Settecento, tra la costa barese e quella salentina, nella zona dell'emporio di Gallipoli, era proprio l'esemplificazione di una realtà in cui la libertà di commercio trovava ostacoli nella gestione delle tratte mercantili ad opera di pochi monopolisti (Poli 2004; Longano 1788).

La *Lettera* indaga sulle reali condizioni della periferia del Regno di Napoli e sul complessivo progetto di ristrutturazione e rinnovamento avanzato da Genovesi, rivelandosi una sorta di *lettera-reportage* sulle condizioni della Puglia alla luce della necessità di maggiore uguaglianza civile e di un'istruzione pubblica per tutti i cittadini come fattori determinanti di progresso (Guida 2013).

Nel descrivere le distese di grano, gli uliveti, i vigneti e i mandorleti, la giovane viaggiatrice deplora la mancanza di “piantagioni di celsi” per l'industria della seta e

dell'apicoltura, che, a suo dire, renderebbe, tra cera e miele, il doppio di quello che può fruttare una pecora:⁶

Girando poi gli occhi all'intorno, siccome alcuna piantagione di celsi non potei osservare, dissi tosto tra me, che ivi l'industria della seta dovesse necessariamente mancare; ed in fatti così mi fu riferito, e mi si aggiunse, che in que' Paesi neppur vi è l'arte di saper la seta a perfezione cavare. Che se questa industria a quella Provincia aggiungere si potesse, formerebbe un capo di commercio non poco profittevole per la popolazione medesima. Quel che però mi fè meraviglia si fu, che essendo quegli abitanti non poco accorti ed industriosi, trascurino con sommo lor di svantaggio, il ricco prodotto delle api; poiché si sa per esperienza, che un alveare, quando è propizia stagione, tra cera, e miele, rende al certo il doppio di quello, che può fruttare una pecora; ogni pecora a un di presso rende un ducato, adunque ogni alveare ne rende due (Perrino, 2006: 13).

Sulla linea dei più grandi illuministi riformatori, anche la Perrino pone al centro della sua speculazione la riflessione sul potenziamento dell'agricoltura e del commercio attraverso leggi e innovazioni tecniche e su un modello economico basato sulla centralità dell'uomo e del suo intelletto, sulle sue capacità produttive, proponendo per le terre pugliesi una nuova "Legge agraria" e l'adozione del regime di enfiteusi⁷

⁶ Anche Longano, viaggiatore illuminista farà le stesse considerazioni in merito all'agricoltura del Molise.

⁷ L'enfiteusi o diritto di "locazione perpetua" rappresentava un diritto reale di godimento su fondo altrui, richiedendo all'enfiteuta l'obbligo di pagare al cedente un canone periodico e di migliorare il fondo; dal suo canto l'enfiteuta aveva il diritto incondizionato ed esercitabile in ogni momento di affrancazione del fondo, ossia di acquisirne la proprietà ad un

delle terre incolte. Forte il richiamo alla lezione del Genovesi, fautore della censuazione delle terre che sola può assicurare una rendita certa e costante, perché, diceva l'abate economista, "dove le terre sono con minore disuguaglianza divise, si può meglio coltivarle, e avere più abbondanza [...]", e soprattutto il solo rimedio "è quello del livellare, o censuare in perpetuo i fondi che sono in mano di coloro i quali non possono o non devono coltivare" (D'Atri, 2007: 190-191).

E come Genovesi nelle *Lezioni di commercio* aveva puntato l'accento sull'importanza della "fatica del popolo", così la Perrino si abbandona ad un'ampia digressione sulla laboriosità degli abitanti di Bari e propone una nuova e più moderna concezione della donna agiata che, una volta sottratta ai pericoli dell'ozio, dovrebbe indulgere in attività dello spirito attraverso lo studio di tutte le discipline, incluse quelle scientifiche:

prezzo imposto dalla legge. In realtà il governo borbonico tentava in questo modo di contenere i patrimoni fondiari delle "manomorte" nel Regno di Napoli, rendendo perpetui i contratti di tipo enfiteutico con gli enti ecclesiastici e concedendo all'enfiteuta la piena disponibilità del dominio utile. La scelta dell'enfiteusi in età moderna sembrò però dover scomparire in seguito alla rinascita agricola del Settecento, dal momento che erano aumentati notevolmente i canoni di affitto, e fu proprio allora che questo regime conobbe il maggiore sviluppo, anche perché aveva funzionato molto bene nella provincia di Terra di Lavoro, la più progredita.

È un pregiudizio ridicolo quello delle dame di alcune Città Capitali d'Italia, lo star tutto giorno con un ventaglio alla mano a frascheggiare. L'ozio fu sempre perniciosissimo, giacché illanguidisce la macchina, ingrossa gli umori, rende ottusa la mente. Sarebbero lodevoli le donne, che non potendo attendere a domestici lavori fossero allo studio delle lettere dedicate; ma il non far niente non è certamente un pregio. [...] Datemi gente, che non fatichi, e poi subito dite dunque furti, rapine, assassini, ed ogni altro male pernicioso alla società (Perrino, 2006: 15-18).

La digressione di costume della Perrino sui danni dell'ozio femminile viene a concludersi con parole di commiserazione per quelle donne che puntano sul potere seduttivo della bellezza come strumento di auto-affermazione: “Infelice vanto è quello d'un industriosa apparenza, se mal corrisponde a più stabili, e più plausibili pregi dello spirito” (Perrino, 2006: 15-18).”

L'autrice pugliese, in risposta alla sua missione interiore di denuncia dello stato di arretratezza dell'agricoltura e del commercio del Regno, non indulge in considerazioni sulla descrizione dei monumenti o delle architetture cittadine e, pur elogiando la Cattedrale e il santuario di S. Niccolò di Bari, non si dilunga in descrizioni dettagliate di particolari, ma piuttosto disserta sulla vocazione commerciale della città in contatto con Venezia, Trieste, la Dalmazia e Corfù grazie ai traffici nel Mare Adriatico e all'esportazione di prodotti locali come le mandorle e l'olio.

Consapevole del fatto che il progresso di un popolo è determinato dall'istruzione, anche la Perrino propende per l'istituzione di collegi di educazione sia per orfani che per giovani dotati di ingegno, auspicando l'istituzione di ospedali pubblici da "stabilirsi nelle principali città", oltre ad un programma di prevenzione delle malattie contratte dai contadini durante la raccolta, e alla costruzione di appositi ricoveri da allestire nelle campagne:

Imperciocchè la felicità del Regno tutta dalla buona educazione della gioventù dipende: datemi giovanette bene educate, ed eccole amanti della fatica, costumate, addette ai lavori da loro appresi, e poco soggette agli estremi bisogni: datemi giovani, che qualche arte abbiano appresa, cola quale possano sostenere la vita, e che alla fatica siano dagli anni teneri avvezzi, difficilmente questi potranno incorrere ne' delitti, poicchè seco loro hanno il mezzo da procacciarsi il sostentamento di loro vita [...] Badiamo a migliorar l'uomo, che se cresce come selvaggia pianta, selvaggi saranno ancora i suoi costumi, e le sue azioni (Perrino, 2006: 34).

Da quanto detto finora è possibile rilevare come già con la Perrino tra Settecento e Ottocento ci si trova agli esordi del viaggio di indagine sociologica indirizzato alla scoperta folclorica dello spirito medievale e mediterraneo degli abitanti del Sud.

Bisogna considerare poi che nel corso del XIX secolo una profonda metamorfosi avviene nel gusto dei viaggiatori soprattutto stranieri che si recano a Napoli in cerca di

esotismi e curiosità, tralasciando le vestigia archeologiche del mondo classico per far spazio alle superstizioni popolari, alle leggende, ai miti ancestrali e alle geografie regionali ove usi e costumi si muovevano tra tradizione e folklore (De Rosa, 2011: 323-326).

4. Estella Canziani e il ritratto dell’Abruzzo agli inizi del ‘900. Descrizioni antropologiche tra tradizione e folklore.

Fu proprio in quel periodo storico che, Estella Canziani,⁸ curiosa viaggiatrice dalla doppia nazionalità interessata all’inedito, al misterioso e all’inesplorato penetrò a fondo nel mondo unico e misterioso offerto dalla realtà abruzzese, dalla cultura agreste del territorio e dei suoi aspetti medievali, nel tentativo di ricostruire lo stupore di quell’epoca archetipica dell’umanità connotata da una vita immersa nella natura, ma tuttavia non selvaggia.

L’esploratrice italo-inglese cento anni dopo Galanti attraverserà l’Abruzzo nell’agosto del 1913 toccando i paesi di Castelvecchio, Santo Stefano, Calascio, Castel del Monte,

⁸ Estella Canziani nacque a Londra il 12 gennaio del 1887 e ricevette un’educazione estremamente liberale.

Scanno, Cocullo e l'Aquila, le cui tappe saranno descritte e illustrate di sua mano nel volume *Through the Appennins and the land of the Abruzzi: Attraverso gli Appennini e le Terre degli Abruzzi* pubblicato a Cambridge come resoconto di un percorso dal forte valore etnografico (Canziani, 1928).⁹

Nella sua opera emergono osservazioni antropologiche sugli aspetti magici e rituali della civiltà abruzzese, sulle tradizioni e sui costumi di un territorio in cui sono proprio le donne ad essere le protagoniste indiscusse del resoconto odeporico: madri che accudiscono i figli o donne intente a partecipare a cerimonie nuziali, interessate ai lavori domestici, streghe e ammaliatrici; donne affascinanti e diffidenti, contadine dalla pelle olivastra con ampie sottane e fazzoletti rossi a coprire capelli neri e folti, come nella scena del suo arrivo nella piazza dell'Aquila: "Gruppi di donne e ragazze andavano e venivano con enormi brocche di rame per l'acqua sulla testa. Eravamo giunti intanto sotto l'ombra del viale di platani che porta dritto al cuore della città. Era stato giorno di mercato, sparsi in giro per tutta la piccola piazza

⁹ A distanza di 100 anni dal viaggio in Abruzzo di Estella Canziani, nel 2013 il territorio abruzzese ha ospitato la presentazione di un libro fotografico dal titolo "Abruzzo: un viaggio nel tempo" e di una esposizione curata da Giorgio Marcoaldi nel tentativo di ripercorrere i dipinti dell'esploratrice, operando un confronto con la realtà di oggi e rivelandone unicità e immutabilità.

cesti di pomodori, di peperoni, di frutta” (Canziani, 2009: 36).

La Canziani scruta con occhi vigili la natura degli abitanti dell’Abruzzo con l’intento di esaminarne la personalità e carpire utili informazioni sulle storie, sui canti e sulle cerimonie, assolvendo al duplice ruolo di ricercatrice-assistente, utile per rilevare dati etnografici attinenti al documentario folcloristico. Il resoconto odepórico lascia affiorare una carrellata di immagini di donne testimoni privilegiate delle sue memorie di viaggio; donne dall’aria interessante e dagli occhi neri che scrutano, giudicano e soltanto raramente sorridono.

Si tratta di donne che vengono rappresentate nella loro realtà dura, nel lavoro quotidiano dei campi, nelle faccende domestiche, sulla riva dei fiumi a lavare panni; aspre nei tratti e nel carattere man mano che si procede nelle zone più interne.

Emblema di una bellezza ormai in via di estinzione, le donne abruzzesi affascinano e meravigliano con i loro gioielli sgargianti e sfarzosi nelle zone di montagna, con i loro anelli d’oro e smalto di svariate foggie e con i ciondoli di topazi brillanti; donne che diventano interlocutrici privilegiate dello studio psicologico e antropologico della Canziani, in

quanto trasmettitori di antichi saperi e protagoniste di racconti, filastrocche, poesie, canti d'amore, superstizioni e penitenze (come quella dello "struscio della lingua sul pavimento della chiesa"), oppure di danze che si mescolano agli strani personaggi incrociati dalla viaggiatrice durante il soggiorno, come nel caso dell'incontro con il poeta-pastore.

C'è da notare che nel momento in cui la superstizione si autoimpone come giustificazione alla propria incapacità di comprendere fenomeni che non presentano un'immediata spiegazione, l'istinto tribale si afferma come bisogno psicosociologico e questi culti intrisi di saggezza popolare finiscono per rivestire una funzione socioantropologica (De Rosa, 2001: 334-335).¹⁰

¹⁰ Tra le superstizioni più note quella di infilare una moneta in tasca al morto per consentirgli il passaggio sul fiume Giordano o nella "valle di Giosafat" o la credenza secondo la quale chi non muore di morte naturale viene condannato ad andare ramingo (*j' spierze*). Basti pensare anche alla presenza delle streghe spesso identificate in donne dagli abiti scuri e con fazzoletti sul capo. Si credeva che se le streghe avessero appellato un bambino ricco chiamandolo "poverino" ne avrebbero decretato l'inafausto destino; chiamando "signorino" un bambino povero gli avrebbero determinato una vita felice. Un riferimento a queste credenze si trova anche nell'opera di Pirandello e precisamente ne *La favola del figlio cambiato* del 1933, in cui si narra del figlio bello e sano di una popolana che viene rapito dalle streghe per sostituire il figlio del re nato brutto, storpio e sciocco. Un altro aspetto interessante è anche il racconto dell'*evil eye*, ossia dell'occhio cattivo della persona invidiosa e delle formule per allontanarlo o della pratica dei bambini nella notte di Ognissanti di forare zucche vuote realizzando degli occhi e raffigurando la testa del nonno e della nonna defunti, secondo il costume dell'odierna festa

La Canziani opera altresì un recupero del sostrato linguistico dialettale abruzzese anche perché la resa lessicale del dialetto nella traduzione inglese perderebbe in forza sintattica ed evocativa e la sua scelta anche da un punto di vista linguistico è appunto quella di comunicare questa antica alterità e di renderne ancora “visiva” e tangibile l’esistenza, raccontando le donne attraverso una scrittura che si fa ritratto e ritraendole anche sulla tela dei suoi dipinti.

C’è da dire inoltre che la Canziani preferisce dipingere figure femminili colte nell’espletare azioni di vita quotidiana, come accudire i figli, recitare il rosario, cucinare o lavorare ai ferri indossando i tipici abiti locali, concorrendo con le sue tele a rafforzare l’importanza storico-antropologica attribuita al focolare domestico, mentre l’immagine delle donne forti, dall’incedere libero e disinvolto accosta queste figure ancestrali alle donne orientali suggellando l’antico legame tra Oriente e Occidente, tra mare e montagna, tra isolamento e integrazione, connotazione tipica del territorio abruzzese.

Durante il suo viaggio in Abruzzo Estella Canziani riesce a creare una profonda intimità con i locali, raccontandone la vita quotidiana, la memoria e l’identità, i caratteri delle persone e delle donne desiderose nel silenzio di

incontrare e di confrontarsi con *the otherness*, l'altro, lo straniero, l'Alterità (De Rosa, 2001: 341).

È chiaro che se da una parte il riscatto o la demitizzazione radicale del Sud avviene proprio grazie alle opere dei viaggiatori stranieri in Italia, è pur vero che la disattenzione che la cultura italiana ha riservato ai testi odeporici degli italiani in generale e dei naturalisti ed economisti in particolar modo, ha contribuito a privare la memoria storica del Mezzogiorno di un patrimonio altrimenti valido e forte di nuove conoscenze e di nuove ipotesi (Placanica, 1987:170).

Da questo confronto tra scritti odeporici di autrici appartenenti ad epoche diverse se ne deduce un intento comune di condivisione di un'antica Alterità resa "visiva" e tangibile attraverso una scrittura di viaggio che là dove non si fa ritratto e diventa dipinto, diventa resoconto degli aspetti socio-economici delle realtà visitate, del commercio, dell'indole degli abitanti, della qualità dei terreni e dei prodotti dell'agricoltura.

Riferimenti bibliografici

Brilli, Attilio (2003). *Un paese di romantici briganti: gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino.

Canziani, Estella (2009). *Attraverso gli Appennini e le terre degli Abruzzi: paesaggi e vita paesana*. Sulmona: Sinapsi.

Canziani, Estella (1928). *Trough the Apenins and the lands of the Abruzzi: landscape and peasant life described and drawn*. Cambridge: W. Heffer & Sons.

Dabbicco, S. (2000). Il Salento di fine Settecento negli scritti dei viaggiatori stranieri, in *L' Idomeneo: rivista della Sezione di Lecce, Società di storia patria per la Puglia* (pp. 43-68). Galatina: Panico. Recuperato da <http://www.emerotecadigitalesalentina.it/il-salento-di-fine-settecento-negli-scritti-dei-viaggiatori-stranieri>.

Consultato: data 30/10/2017.

D'Atri, Stefano (2007), La legge sulla Dogana tra prima Restaurazione borbonica e Decennio, in Saverio Russo (a cura di), *All'ombra di Murat. Studi e ricerche sul Decennio francese* (pp. 189-198) Bari: Edipuglia.

De Rosa, Monica (2011). Cultura della memoria e visione antropologica: Estella Canziani e le donne d' Abruzzo, in

- Francesca De Caprio (a cura di), *Immagini di donne in viaggio per l'Italia* (pp. 323-343). Viterbo: Sette città.
- Galanti, Giuseppe Maria (1952). *Relazioni sull'Italia meridionale*. A cura di Tommaso Fiore. Milano: Universale economica.
- Galanti, Giuseppe Maria (1984). *Relazioni sulla Puglia del '700*. A cura di E. Panareo. Cavallino: Capone.
- Guida, Patrizia (2011). *L'altro Risorgimento nella letteratura dei Folliero De Luna*. Lecce: Milella.
- Guida, Patrizia (2013). Il viaggio in Puglia di una giovane donna illuminista del Settecento, in Rosanna Lavopa (a cura di), *La Biblioteca del viaggio nelle Puglie: il Settecento e gli altri secoli: la Puglia e l'Adriatico* (pp. 100-107). Ortelio: Cisva.
- Longano, Francesco (1788). *Viaggio per lo contado di Molise nell'ottobre 1786 ovvero descrizione fisica, economica e politica del medesimo*. Napoli: A. Settembre.
- Perrino, Matilde (2006). *Lettera di Matilde Perrino ad un suo amico nella quale si contengono alcune sue riflessioni fatte in occasione del suo breve viaggio per alcuni luoghi della Puglia*. Edizione e introduzione a cura di G. Cantalice, Ortelio: Edizioni Cisva.

- Placanica, Augusto (1987). La capitale, il passato, il paesaggio: i viaggiatori come «fonte» della storia meridionale, in Mirella Mafri, S. Martelli (a cura di), *Scritti*, III, pp. 165-179. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Poli, Giuseppe (2004). *Città contadine: la Puglia dell'olio e del grano in età moderna*. Bari: Progreedit.
- Quacquarelli, Antonio (1944). Osservazioni economiche di una viaggiatrice settecentesca per Terra di Bari: Matilde Perrino, *Japigia*, XV, p. 75.
- Scamardi, Teodoro (1987). *La Puglia nella letteratura di viaggio tedesca*. Lecce: Milella.
- Schlicht, Claudia Susann (2011). *Donne in viaggio sulla via della scrittura*. Perugia: Morlacchi.

Vanguardia y canon literario: las escritoras en las antologías del futurismo italiano.

Victoriano Peña

Universidad de Granada

Resumen: Además de numerosos manifiestos, revistas y exposiciones, F.T. Marinetti se sirvió de la antología literaria no sólo para promocionarse y mantener viva su labor de difusión del futurismo, sino también como un eficaz instrumento para lograr la ansiada “canonización” de la literatura futurista. Ahora bien, la primera vez que se van a incluir escritoras futuristas en una antología será en el tardío 1939, en el volumen *24 giovani aeropoeti futuristi*. Ni esta tercera gran antología oficial del movimiento vanguardista, ni otras muchas que vendrán después conseguirán (salvo raras excepciones) introducir en el canon literario a las grandes olvidadas del futurismo.

Palabras clave: Escritoras futuristas, antología, canon literario

Abstract: In addition to numerous manifestos, magazines and exhibitions, F.T. Marinetti used the literary anthology not only to promote himself and to perpetuate his plan to disseminate futurism, but also to use these as an effective instrument to achieve his desire to cannonize futurist literature. However, the first time female futurist writers would be included in an anthology would occur in late 1939, in Volume 24 *giovani aeropoeti futuristi*. Except for rare exceptions, neither this third great official anthology of the avant-garde movement, nor many others that followed would be successful in introducing the great forgotten futurists.

Keywords: Female futuristic writers, anthology, literary canon, avant-garde

Las escritoras futuristas, conscientes de la implicación artística innovadora de su quehacer artístico dentro del movimiento de vanguardia, experimentaron con diversos

géneros literarios (desde el manifiesto a la poesía, pasando por la narrativa y el teatro), aplicando y desarrollando magistralmente las conquistas estilísticas propuestas en los muchos manifiestos que jalonaron la aventura estética futurista, como podrían ser las “palabras en libertad”, técnica primordial y definitoria de las primeras décadas de explosión y afianzamiento del futurismo, o la más tardía “aeropoesía”, que representará la mayor aportación estilística de la cada vez más exánime doctrina marinettiana de los años treinta y cuarenta. Aunque la calidad de su producción hoy está fuera de toda duda, la contribución de las mujeres a la configuración teórica y al desarrollo creativo del futurismo italiano es, en su conjunto, bastante desconocida y, exceptuando los escasos pero meritorios estudios que han intentado reconstruirla en sus diferentes y multiformes manifestaciones¹, ha sido, en general, relegada por la crítica, como subsidiaria y menor, respecto a la gran historia de la

¹ En cuanto a la producción artística de estas originales e infatigables creadoras, vid. Franca Zoccoli e Mirella Bentivoglio, *Women Artists of Italian Futurism*. Nueva York: Midmarch Arts Press, 1997 y el más reciente, *Le futuriste italiane nelle arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008. Una amplia y documentada miscelánea de las diversas manifestaciones artísticas de las futuristas, con abundante aparato fotográfico, es la antología de G. Carpi, *Futuriste. Letteratura, arte, vita*. Roma: Castelvechi, 2009.

vanguardia futurista capitaneada por sus destacados protagonistas masculinos.

Esta actitud poco atenta al papel desarrollado por la mujer dentro del futurismo era un comportamiento operante ya entre los propios futuristas en los agitados años de su vigencia, más o menos activa, como genuino movimiento de vanguardia. De esta manera no nos debe sorprender que, a pesar de que F.T. Marinetti, sobre todo a través de las páginas de las revistas más representativas del movimiento, promovió la participación y el compromiso creativo de las mujeres artistas e intelectuales, la primera vez que se van a incluir escritoras futuristas en una antología (instrumento al que tanto recurría el futurismo para promocionarse y mantener viva su labor de difusión y captación de nuevos adeptos²) será en 1939, exactamente treinta años después de su presentación parisina mediante el famoso *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), concretamente en el volumen misceláneo dedicado a la “aeropoesia” futurista, titulado *24 giovani aeropoeti futuristi* (“PEN. Associazione Mondiale Scrittori”,

² La intención de Marinetti era la de publicar antologías de manera periódica, pues esta empresa, la antología poética futurista, cumplía con una función documental de carácter teórico, ya que “solitamente raccoglie i testi di un certo periodo, dando così un rendiconto sullo stato del Movimento, e sulla poetica e prassi vigenti” (Viazzi 1983: 13).

II, 3-4), la tercera gran antología oficial³ de un movimiento vanguardista, que hacía ya más de una década que tenía a su líder e inspirador doctrinal ocupando un sillón de la nada revolucionaria Accademia d'Italia. Eran años, pues, “en los

³ Desde sus inicios F.T. Marinetti recurrió a la antología poética para poner en circulación la obra de los escritores que se adherían al ruidoso e iconoclasta movimiento de vanguardia. Vid. en este sentido, las dos primeras antologías promovidas y coordinadas por Marinetti: *I poeti futuristi* (1912) e *I nuovi poeti futuristi* (1925), ambas publicadas en la editorial oficial del futurismo, Edizioni futuriste di “Poesia”. Es, como mínimo, contradictorio que no haya ningún nombre de mujer al menos en esta segunda antología, pues ya se habían dado a conocer originales escritoras en las páginas de *L'Italia futurista*, especialmente durante el desarrollo de la primera Guerra Mundial. Es bastante llamativo que no se recoja, por ejemplo, el nombre de Maria Ginanni, que ya había publicado los libros *Montagne trasparenti* (1917) e *Il poema dello spazio* (1919) y por la que Marinetti sentía una especial predilección por su entusiasmo a la hora de afrontar los hechos bélicos en la revista futurista florentina. De hecho, éste se deshará en elogios hacia esta actitud de la intelectual futurista cuando en una carta escrita desde el frente le dice: “Siete l'unica donna degna e capace di vivere in questa atmosfera violentissima! Ricordo i vostri gridi infantili di gioia a Viareggio ad ogni *shrapnel* scoppiante sul mare” (“Alla Contessa Maria Ginanni”, en *L'Italia Futurista*, II, 6, 1 aprile 1917, p. 2). A estas dos tempranas antologías siguieron (si bien la dirección de las mismas no corresponderá en exclusiva a Marinetti) la ya mencionada *24 giovani aeropoeti futuristi* (1939), *Carlinga di aeropoeti futuristi di guerra* (1941) a cargo de Gaetano Pattarozzi, *Poeti futuristi savonesi. Poesie di guerra* (1942), la sección titulada “Esempi di poeti”, en el libro de Alberto Viviani, *Dal verso libero all'aeropoesia* (1942) y, por último, *Canzoniere futurista amoroso guerriero* (1943), coordinado, como tendremos ocasión de comentar más adelante, por Marinetti, Acquaviva, Farfa y Giuntini. No llegó a publicarse, aunque fue anunciada en 1915, la antología *I poeti paroliberi*, que tenía previsto recoger “parole consonanti vocali numeri in libertà” de un importante grupo de poetas encabezado por Marinetti, Folgore, Buzzi, Cangiullo, Corra, Settimelli, etc., sin aludir a mujer alguna.

que había que cerrar filas en torno a un movimiento agotado, que era ya, sobre todo, fachada” (Peña 2015: 48).

Las escritoras futuristas antologadas serán, como correspondía al clima ideológico de esos años, Benedetta Cappa Marinetti, Immacolata Corona y Maria Goretti⁴, todas ellas fervientes vanguardistas a la vez que convencidas fascistas. Por supuesto, en esa antología no había ninguna de las artistas verdaderamente innovadoras que, en su mayoría, habían contribuido al debate sociocultural en los primeros años, cuya creatividad se manifestará principalmente desde las páginas de la revista *L'Italia futurista* (1 junio 1916 - 27 enero 1918)⁵. Destacan, entre otras, las desconocidas Emma Marpillero y Enrica Piubellini que firman originales “tavole parolibere”; y Enif Robert, Rosa Rosà, Magamal

⁴ Contiene, además, poesías y composiciones parolíferas de Aschieri, Averini, Buccafusca, Carta, Civallo, D'Albisola, Farfa, Fazzi, Frate, Gerbino, Giardina, Marinetti, Masnata, Olmi, Pacilio, Pattarozzi, Pennone, Sanzin, Scurto, Sorrento y Tedeschi.

⁵ Mención aparte merece la recopilación de manifiestos, que podría ser considerada también como un procedimiento de carácter antológico, por el mismo valor creativo que el futurismo concede a estas composiciones respecto a la prosa y la poesía. En este sentido, conviene recordar que los manifiestos de Valerie de Saint-Point, que, por cierto, también fueron escritos en francés (como el fundacional del futurismo), declamados en público (en París y en Bruselas), que circularon en octavillas como el resto del material futurista de aquellos años, fueron tempranamente incluidos en el volumen *I manifesti futuristi lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, M.me de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*. Florencia: Lacerba, 1914, pp. 69-74 y 118-122,

(pseudónimo de Eva Kühn Amendola) y Fanny Dini que colaboran en la nueva revista de la mano de la que será una de sus grandes animadoras, Maria Ginanni, autora predilecta de Marinetti, como acabamos de señalar⁶. Por esta razón, si bien es cierto que, por una parte, se podría deducir que la intención de Marinetti con esta antología fuese la de imponer “la celebrazione del canone” futurista, por otra, al ignorar los logros del pasado y apostar sólo por las recientes incorporaciones, parecía asimismo que pretendía exclusivamente “la celebrazione del nuovo” (Bello Minciocchi 2007: 18), el lanzamiento y la difusión de las nuevas levadas de jóvenes y entusiastas futuristas. Así ocurre también años más tarde con el volumen coordinado por Marinetti junto a Acquaviva, Farfa y Giuntini (que aportan al libro también un interesante prólogo de estilo parolífero con el título “Canzoni passate passatiste futuriste”), *Canzoniere futurista amoroso guerriero* (Savona, Edizione dell’Istituto

respectivamente.

⁶ La colaboración (fruto, sin duda, de la admiración y la consiguiente promoción) de Marinetti con algunas escritoras futuristas está más que documentada, pues, como es sabido, llegó incluso a compartir con la narradora Enif Robert la autoría de la novela *Ventre di donna* (1919) y prestó un apoyo constante a la proficua actividad artística de su mujer, Benedetta Cappa Marinetti, destacada pintora y mejor novelista.

Grafico Brizio, 1943)⁷, que contiene composiciones de Gladia Angeli, Annaviva, Immacolata Corona, Dina Cucini, Maria Goretti y Maria Ferrero Gussago.

Ya en los años de la posguerra, la primera antología que da cabida a algunas poetas futuristas es la realizada por Mario Verdone, *Il futurismo fiorentino. Documenti per l'avanguardia*, donde sólo se recogen textos de Maria Ginanni (en realidad, Maria Crisi; el apellido Ginanni es una invención que hace un guiño a su condición de esposa del futurista Arnaldo Ginna) y Magamal⁸. A pesar del

⁷ Con un “aerodiseño” de Osvaldo Peruzzi, un dibujo parolífero de Francesco Cangiullo, un diseño de Acquaviva y una xilografía de Prampolini esta importante antología de poetas y músicos futuristas recoge además poesías, composiciones paroliberas y partituras musicales de destacados futuristas de esos años finales de la vanguardia dominados por la “aeropoésia” y el ardiente patriotismo derivado del desarrollo cruento del conflicto bélico mundial, entre los que, además de las poetas citadas arriba, se encuentran: Balestrieri, Barbanelli, Bellanova, Buccafusca, Civello, D’Albisola, Dall’Asta, Desiderio, Gardina, Masnata, Pattarozzi, Pennone, Sanzin, Scurto, Sorrento, Tedeschi, Vercelli, más una “aeropoésia” de Marinetti, “Bombardamenti”, perteneciente a su libro del año anterior, *L’Esercito italiano. Poesia armata* (Roma, 1942).

⁸ Antología publicada en la revista *Il Caffè* (a. XVI, n. 2-3, Roma, junio-julio 1969). Con anterioridad, habían visto la luz otras seis antologías del futurismo que habían ignorado por completo la participación y la producción femenina. Se trata de la brevísima compilación que L. De Libero preparó en 1954 para el número 2 de la revista *Civiltà delle macchine* con el título de “Antología futurista” y de la temprana propuesta (que ampliará años más tarde) de V. Scheiwiller, *Piccola antologia di poeti futuristi* (Milán: All’insegna del pesce d’oro, 1963), así como de los volúmenes de Giuseppe Ravegnani, *I futuristi* (Milán: Nuova Accademia

reconocimiento que supone la incorporación de dos destacadas futuristas por parte de Verdone, la selección es, a todas vistas, escasa, pues fue precisamente en la revista florentina *L'Italia Futurista*, donde tuvo lugar la intervención más activa de las futuristas del primer periodo (entre las que destacan los nombres de Rosa Rosà y Enif Robert, entre muchos otros) en torno a las encendidas polémicas sobre la liberación social y sexual de la mujer relacionadas con el importante papel que estaba llamada a desarrollar durante y fundamentalmente después de la primera guerra mundial. Le seguirán los dos volúmenes publicados en 1974 en la editorial napolitana Liguori realizados por Luciano Caruso y Stelio M. Martini, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, donde, de los 65 autores antologados, solo 5 escritoras representan la producción femenina del “paroliberismo”: Benedetta, que aparece en el primer tomo, y Marietta Angelini, Deserta (Emma Maroillero), Enrica Piubellini y Rosa Rosà en el segundo.

Editrice, 1963), de Ruggero Jacobbi, *Poesia futurista italiana* (Parma: Guanda, 1968), Luciano Caruso, *Futurismo a Napoli. 1933-1935* (Nápoles: Colonese, 1977) y del elaborado por L. De Maria con la colaboración de Laura Dondi, *Marinetti e i futuristi* (Milán: Garzanti, 1994), que no es sino una puesta al día con ampliación de textos críticos, teóricos y teatrales de su anterior estudio y antología de 1973, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo* (Milán: Mondadori).

Aún más llamativa será la propuesta de Glauco Viazzi, en su espléndida antología, casi definitiva en cuanto a recopilación exhaustiva de poetas futuristas, *I poeti del futurismo 1909-1944* (Milán, Longanesi, 1983), donde acoge algunos nombres de las poetas futuristas más destacadas, en su inmensa mayoría pertenecientes al segundo futurismo. Viazzi se muestra extremadamente parco a la hora de incluir en su amplísima selección a las poetas futuristas, pues de los 77 poetas antologados, sólo cita a 5 mujeres: Maria Ginanni dentro de la sección dedicada al grupo de la revista *L'Italia futurista* con 6 poemas⁹, a Laura Serra en la sección “Futuristi negli anni Trenta” y a Maria Goretti, Dina Cucini y Franca Maria Corneli (cuyo nombre en el índice aparece sintomáticamente masculinizado como Franco) en la dedicada a los “Futuristi negli anni Quaranta”¹⁰, concediendo un

⁹ Los poemas seleccionados son: “La piazza del tempo”, “Paesaggio interno”, “Campane”, “Variazioni”, “Liriche ingerenze di altri mondi sul mio” y “Fra due dita”.

¹⁰ De Laura Serra selecciona su poema más conocido, “Golfo di Napoli” de su libro *Campi Flegrei* (1939), al igual que de Dina Cucini, “Palio vampa del dinamismo senese” del *Aeropoema futurista delle torri di Siena* (1942). De Franca Maria Corneli, dos poemas, “L’ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino” y “L’ansia creatrice del giustacuore d’angora”, su único libro de poesía, *L’aeropoema futurista dell’Umbria* (1943), y de Maria Goretti tres: “Volteggi acrobatici del mio apparecchio sulla lettera A forse suggeritimi da quell’alto campanile”, “Canzone del Petrolio” y “Papavero”, pertenecientes a su obra más conocida, *La donna e il futurismo* (1941).

protagonismo indiscutible al futurismo fuertemente politizado del segundo periodo con la selección de la “aeropoesía”¹¹. Extraña además la poca presencia de nombres femeninos en esta gigantesca y casi exhaustiva antología si tenemos en cuenta que anteriormente Viazzi había publicado otros dos volúmenes antológicos junto a Scheiwiller, donde estarán antologadas las poesías de otras creadoras importantes, que después sorprendentemente desaparecerán del volumen de Longanesi. En concreto, la antología *Poeti del secondo futurismo italiano*, además de Maria Goretti, recoge las composiciones de Benedetta, Pina Bocci y Adele Gloria y posteriormente, más ambiciosa, la titulada *Poeti futuristi dadaisti e modernisti in Italia* (ambos publicados en Milán, en la editorial de Scheiwiller, All’insegna del pesce d’oro, en 1973 y 1974, respectivamente) selecciona la producción de Irma Valeria, Maria D’Arezzo (pseudónimo de Maria Cardini Timpanaro, cuya adhesión al futurismo suele ser considerada por la crítica como breve y superficial) e Immacolata Corona. Las protagonistas del primer futurismo estarán representadas sólo por Maria Ginanni, prescindiendo tanto de la presencia

¹¹ Una decisión que entra en contradicción con lo expresado por el autor en la introducción al volumen, al afirmar que “dalla scelta sono state escluse le poesie politiche, dato che la complessità e l’estensione dei rapporti tra futurismo e fascismo consigliano di raccogliere e studiare a

de Rosà y Robert (Viazzi considera que estas destacaron más como polemistas y narradoras), como de nombres unánimemente aceptados como los de las poetas Fulvia Giuliani e Irma Valeria, sin olvidar conocidos poemas parolíferos Enrica Piubellini, Emma Marpillero, Magamal y Marietta Angelini¹².

La primera antología dedicada enteramente a la producción literaria femenina dentro del futurismo se debe a Claudia Salaris (*Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909/1944*. Milán: Edizioni delle donne, 1982), que recoge un número importante de textos siguiendo criterios temáticos e historiográficos en torno a los momentos considerados fundamentales en la evolución del futurismo. Se trata, como en todas las compilaciones que se llevarán a cabo con posterioridad, de una antología en la que, como no podía ser de otra manera, al recopilar textos producidos hace ya varias décadas, predomina el criterio “canonizante” de corte histórico-literario. Por ello, esta antología no sólo fue pertinente, pues cubrió y llenó de contenido un hueco importante en los estudios de la

parte quanto ad essi si riferisce” (p. 46).

¹² Sí recoge, en cambio, a Marietta Angelini, a Maria Ginanni y a la menos conocida Marchesa Rosati, la brevísima antología que con el título “Il futurismo a Napoli”, Ugo Piscopo realiza en el volumen misceláneo

vanguardia futurista, sino que además tuvo un sobresaliente carácter pionero, ya que reunió por primera vez a estas creadoras singulares y tenaces, que desde el compromiso literario y social reivindicativo de la vanguardia o desde la simple adhesión temporal y esporádica, vieron en el futurismo la platea ideal desde la que expresarse con una sensibilidad vanguardista y, en gran medida, involucrarse en la reivindicación social de la mujer desde posiciones ya sea abiertamente feministas en las primeras décadas del siglo XX, ya sea convencidamente retrógradas coincidiendo, sobre todo, con los años finales del régimen fascista. La antología de Salaris (que parte del prefuturismo, ilustrado aquí por la reivindicación femenina los escritos de la francesa Aurel) agrupa un número importante de escritoras futuristas (un total de 46) y una importante variedad de textos (doctrinales, políticos, literarios, etc., llegando a incluir alguna recetas de cocina futurista) en torno a los momentos, los órganos y las corrientes de los que formaron parte las creadoras vanguardistas, en un periodo de tiempo que abarca desde los orígenes (los manifiestos de Valentine de Saint-Point y las primeras pruebas poéticas de Maria D'Arezzo, Lyda Borelli y Marietta Angelini) a las aeropoetas de los años 40, de Pina

Bocci a Maria Goretti, de Adele Gloria a Dina Cucini y Franca Maria Corneli, entre otras, sin olvidar las creadoras que se reunieron en torno a las revistas *L'Italia futurista* (Maria Ginanni, Irma Valeria, Fulvia Giuliani, Mina della Pergola, Rosa Rosà, Enif Robert, Magamal, etc.) y *Roma futurista* (Futurluce, Elda Norchi, Elisa Pezzani, etc.) o las que destacaron autónomamente en los años veinte como Nené Centonze, Laura Pittaluga o Benedetta, que siguió escribiendo hasta la desaparición del futurismo con la muerte de Marinetti.

Hubo que esperar veinticinco años para que otra estudiosa de la vanguardia futurista, Cecilia Bello Minciacchi, realizase una nueva antología de escritoras futuristas no sólo más amplia (en concreto, 30 literatas con su correspondiente nota bio-bibliográfica), sino que, con un propósito más heterogéneo y ambicioso, recopiló una serie de textos hasta ahora poco conocidos, raros e incluso algunos inéditos formando el corpus literario más exhaustivo hasta la actualidad. *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia* (Nápoles, Bibliopolis, 2007) informa sobre la vasta variedad estilística de este colectivo silenciado, que nunca se organizó como tal, sino que basó su vitalidad y frescura en las aportaciones singulares y originales de cada

una de estas artistas. Al contrario que Salaris, Bello Minciocchi no aporta textos de carácter sociopolítico, que constituyen la punta de lanza del feminismo futurista de los orígenes y que se desarrolló fundamentalmente en las revistas *L'Italia Futurista* y *Roma Futurista*, sino que concede todo el protagonismo al texto literario, contribuyendo de este modo a ilustrar el recorrido estilístico de estas mujeres dentro del movimiento de vanguardia y su aportación al desarrollo literario del mismo. De esta manera, Bello Minciocchi realiza una relectura de la participación de la mujer en el futurismo huyendo de mediaciones críticas sobre la carga feminista e ideológica de los textos doctrinales que también escribieron estas mujeres para centrar su estudio y su selección en la calidad literaria (de ahí su reivindicación de “ritornare al testo”) de estas escritoras silenciadas y olvidadas por el canon literario de la vanguardia italiana.

La tercera y última de estas antologías es la realizada por Giancarlo Carpi, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita* (Roma: Castelvecchi, 2009), con motivo de las celebraciones del primer siglo de la vanguardia futurista. De miras más amplias, el volumen recoge no sólo los testimonios de intelectuales y escritoras, sino también de fotógrafas, pintoras, cineastas, bailarinas, etc., ofreciendo una

panorámica casi exhaustiva de la presencia y la actividad creadora de las mujeres en la histórica vanguardia, demostrando el carácter multiforme y multidisciplinar de la aportación femenina a la evolución estética del futurismo. En este sentido, además de los numerosos manifiestos que influyeron en la creatividad de estas mujeres, Carpi reúne, cronológicamente en siete secciones, los trabajos artísticos más destacados de las futuristas junto a los escritos doctrinales que a lo largo de la vida de este movimiento (1909-1944) modificaron su visión del papel (y el consiguiente reconocimiento) de la mujer en la creación artística¹³.

La inadecuación de la literatura futurista al canon se hace aún más patente si consultamos las antologías generalistas o generales de la poesía italiana del siglo XX como, por ejemplo, los dos volúmenes de Giacinto Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana contemporanea*¹⁴

¹³ Una selección de textos sobre la emancipación femenina y sobre el papel activo de la mujer en la sociedad de la primera parte del siglo XX, que abarcan desde el compromiso político a la reivindicación de la libertad sexual, escritos por las futuristas más involucradas en la lucha por los derechos civiles de la mujer en el movimiento de vanguardia (De Enif Robert a Fanny Dini, de Fulvia Giuliani a Maria Goretti), se encuentra en el volumen de Valentina Mosco y Sandro Rogari, *Le amazzoni del futurismo* (Academia Universa Press, 2009).

¹⁴ En la antología posterior de 1952, Spagnoletti reincide en su voluntad de apartar al Futurismo de la gran tradición lírica italiana, si bien podría

y la de Luciano Anceschi y Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana* (ambas publicadas por la editorial florentina Vallecchi en 1946 y 1953, respectivamente), donde apenas hay espacio para el futurismo; la de Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Milán: Mondadori, 1981), que ni siquiera recoge composiciones de F. T. Marinetti (aunque sí lo hace de P. Buzzi, L. Folgore y A. Soffici), o la más convincente de Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* (Turín: Einaudi, 1969), que aunque sí dedica una amplia sección a “I

llamarnos a engaño el hecho de que inaugure su selección precisamente con el “Manifiesto del Futurismo” (1909), pero sin acompañar al mismo con el nombre de su autor, F.T. Marinetti, como si dicho escrito fuera más bien el fruto de un grupo que de una personalidad relevante de ese mismo grupo. Esta actitud, plenamente acorde con el clima antifuturista de la cultura italiana de la posguerra, queda meridianamente claro en la introducción a la antología, titulada, de manera esclarecedora, “Il punto di partenza”, donde Spagnoletti aprovecha para afirmar que la vanguardia marinettiana no había aportado nada relevante a la poesía italiana (“dal Futurismo non sortì un solo poeta”) admitiendo tan solo su capacidad para contribuir al nuevo clima cultural que traerá a las letras italianas un cambio de rumbo: “è dalla sua nascita che possiamo comodamente rintracciare i documenti di un'altra epoca a noi più vicina, e giungere a giustificare poeti come Palazzeschi, Siffici, Papini e ancora altri, meno fedeli al Futurismo ma non troppo distanti dalle sue ragioni” (Spagnoletti, 1952: 9). Acorde con las ideas de otros estudiosos de la época, como Momigliano y Flora, para Spagnoletti “il clan di Marinetti verso cui furono attirati momentaneamente parecchi nostri poeti d'avanguardia e artisti di autentico valore (Boccioni, Severini, Carrà, ecc.) finì presto in una scuola di ripetuto ed esanime spirito di novità, che doveva denunciare l'origine dilettantesca e puerile dei Manifesti, cui non rimane (...) che un vago e ingenuo senso di poeticità diffusa” (Spagnoletti, 1952: 11).

poeti futuristi” (en la que antologa a F. T. Marinetti, E. Cavacchioli, L. Folgore, P. Buzzi, U. Boccioni, A. Soffici, Farfa y Fillia), ignora, como el resto de los volúmenes comentados, por completo la aportación de las poetas futuristas.

Referencias bibliográficas

- Acquaviva, Giovanni (Ed.) (1942). *Poeti futuristi savonesi. Poesie di guerra*. Savona: Officina d'Arte.
- Anceschi, Luciano-Antonielli, Sergio (1953). *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana*. Florencia:Vallecchi.
- Bello Minciocchi, Cecilia (2007). *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Nápoles: Bibliopolis.
- Carpi, Giancarlo (a cura di) (2009). *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*. Roma: Castelvechchi.
- Caruso, Luciano (1977). *Futurismo a Napoli. 1933-1935*. Nápoles: Colonese.
- Caruso, Luciano - Martini, Stelio M. (1974). *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*. Nápoles: Liguori.

- De Maria, Luciano (1977). *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. Milán: Mondadori.
- De Maria, Luciano (1994). *Marinetti e i futuristi*, Milán: Garzanti.
- Jacobbi, Ruggero (1968). *Poesia futurista italiana*. Parma: Guanda.
- Marinetti, Filippo Tommaso (Ed.) (1912) *I poeti futuristi*. Milán: Edizioni futuriste di “Poesia”.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1925). *I nuovi poeti futuristi*. Roma: Edizioni futuriste di “Poesia”.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1939). *24 giovani aeropoeti futuristi*. Roma: Cuggiani (Número monográfico de PEN, Associazione mondiale scrittori centro di Roma, II, 3-4).
- Marinetti, Filippo Tommaso - Acquaviva, Giovanni et all. (1943). *Canzoniere futurista amoroso guerriero*. Savona: Edizioni dell’Istituto Grafico Brizio.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1981). *Poeti italiani del Novecento*. Milán: Mondadori.
- Pattarozzi, Gaetano (Ed.) (1941). *Carlinga di aeropoeti futuristi di guerra*. Roa: Ed. Mediterraneo Futurista.
- Viviani, Alberto (1942). *Dal verso libero all’aeropoesia*. Torino: Paravia.

- Peña, Victoriano (2015). “Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial: feminismo, creatividad y regeneración social”. *Estudios Románicos*, 24 (2015), 45-56.
- Piscopo, Ugo (1976). *Questioni e aspetti del futurismo*. Napoli: Ferraro.
- Ravegnani, Giuseppe (1963). *I futuristi*. Milán: Nuova Accademia Editrice.
- Salaris, Claudia (1982). *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*. Milán: Edizioni delle donne.
- Scheiwiller, Vanni (1963). *Piccola antologia di poeti futuristi*. Milán: All'insegna del pesce d'oro.
- Sanguineti, Edoardo (1969). *Poesia italiana del Novecento*, vol. 1. Turín: Einaudi.
- Spagnoletti, Giacinto (1952). *Antologia della poesia italiana 1909-1949*. Parma: Vallecchi.
- Viazzi, Glauco (1974). *Poeti futuristi dadaisti e modernisti en Italia*. Milán: All'insegna del pesce d'oro.
- Viazzi, Glauco (a cura di) (1983). *I poeti del futurismo 1909-1944* Milán: Longanesi.
- Viazzi, Glauco - Scheiwiller, Vanni (1973). *Poeti del secondo futrismo italiano*. Milán: All'insegna del pesce d'oro.

Verdone, Mario (1969). “Il futurismo fiorentino. Documenti per l'avanguardia”, en *Il Caffè*, XVI, 2-3.

‘Scritture e scrittrici all’ombra di “grandi” letterati: racconti dall’archivio di Bologna sull’attività di Teresa Carniani Malvezzi’

Paola Populin

Università degli studi Roma2 Tor Vergata

Riassunto: Dagli archivi delle famiglie nobiliari di Bologna emergono dati interessanti per una ricostruzione di una storia letteraria ai confini di canoni e ufficialità. I salotti, in particolare quelli dell’800, centri propulsivi di politica e cultura, frequentati da letterati e artisti di fama, sono animati da nobildonne che non si limitarono al mecenatismo e alla diffusione culturale, ma che praticarono esse stesse la letteratura in una varietà di generi e stili. Esempio su tutte l’attività letteraria di Teresa Carniani Malvezzi, nella quale il confine tra modernità e classicità si stempera in una molteplicità di espressioni spesso rimaste ignote ma che si rivelano fondamentali nei mutamenti sociali e culturali di un’epoca.

Parole chiave: donne, ‘800, generi letterari, mecenatismo.

Abstract: From the archives of the noble families of Bologna emerge/are emerging interesting data for a reconstruction of a literary history at the boundaries of canon and officiality. The literary salons, especially those of the 19th century, propulsive centers of politics and culture, frequented by literates and famous artists, are animated by noble women who did not confine themselves to patronage and cultural diffusion but who practiced literature themselves in a variety of genres and styles. An example of all is the literary activity of Teresa Carniani Malvezzi, in which the border between modernity and classicity melts itself in a multiplicity of expressions often unknown, but which prove to be fundamental in the social and cultural changes of an era.

Key words: women, 19 century, literary genres, patronage

Lo scopo di questo studio è quello di riportare alla luce, dopo anni di silenzio, l'attività letteraria di circoli e salotti che, nella prima metà dell'800 sono crocevia fondamentali per il passaggio dall'antico al moderno, proprio in quella pratica di tradizione classicista e quella tendenza verso la novità europea, tra il *modus vivendi* dell'antica società aristocratica e l'apertura di quest'ultima alle penetrazioni di nuove ideologie. Da tempo infatti stiamo conducendo uno studio alla ricerca di tracce di un pensiero nuovo nella pratica della traduzione dei testi antichi in un momento di transizione della politica europea e, nel prosieguo della ricerca, abbiamo incontrato alcune delle traduzioni di testi ciceroniani della Malvezzi, che offrono interessanti spunti per la nostra indagine. Ci limiteremo qui a vedere quale sia l'interesse conferito alla figura di una letterata del genere e come sia stata accolta la sua attività letteraria. In altro luogo affronteremo la questione della qualità delle traduzioni e la loro interpretazione.

Leggendo qualsivoglia letteratura italiana destinata alle scuole superiori, e dunque alla formazione di base dei giovani in materia di letteratura, è ormai cosa nota che lo spazio dedicato alle scrittrici è davvero minimo; sulla difficoltà della scrittura femminile ad entrare nel canone se ne discute

costantemente e forse proprio una definizione di ‘scrittura al femminile’ ha reso ancor più difficile la questione, creando un codice differenziato e autorizzando quasi l’esistenza di una letteratura a se stante con caratteristiche diverse da quella ufficiale. Tale questione è emersa in modo molto chiaro dalle discussioni nell’ambito del convegno ‘Las Ineditas’¹, ed uno delle esigenze emerse dal momento di studio è quella di poter leggere il testo al di là di quegli elementi che denotano il femminile e che nella lettura si cercano costantemente in un testo scritto da donna: maternità, amore, protezione, sacrificio ed altri di tal fatta.

Quando però ci si accosta, come si diceva, ad un testo di letteratura destinato alla formazione dei giovani adolescenti, si scoprono ancora altre cose. Nel momento infatti della verifica su qualche notizia, che comunque ci attendevamo fosse assolutamente minima, sulla attività letteraria della contessa Malvezzi nella Bologna della prima metà dell’800 – nostro oggetto di studio da un po’ di tempo-, abbiamo constatato che il nome della Malvezzi appare sì, ma solo legato a quello di Leopardi. Nulla di strano, dato il personaggio in questione, ma perché limitarsi a dire che la

¹ ‘Las ineditas’, seminario internacional 29-31 marzo 2017, Facultad de filología, Universidad de Salamanca, organizado dal Grupo de investigación ‘Escritoras y personajes femeninos en la literatura’

contessa Malvezzi fu l'unico amore di Leopardi a Bologna e non citare il motivo per cui Leopardi frequentasse la signora, ossia il suo prestigioso e animato salotto letterario, che a Bologna fu un vero e proprio luogo di scambi culturali e ideologici in un momento molto intenso per una Italia in piena evoluzione?

Naturalmente non si trova traccia neppure dell'attività di scrittrice e delle traduzioni dei testi antichi: questi ultimi in particolare posseggono buone intuizioni e interpretazioni dei testi di Cicerone che in quell'epoca Angelo Mai aveva scoperto e, come si vedrà in seguito, ebbero grandi apprezzamenti dal mondo letterario dell'epoca.

Non è qui il momento di soffermarsi sulla relazione con Leopardi, già peraltro ampiamente ricostruita più volte dalle lettere di Leopardi in studi comparsi a partire dalla fine dell'800, ma è interessante come, in un testo che raccoglie le notizie sugli amori di Leopardi, a cura di C.U. Posocco, questi descriva la contessa così: “non era più giovane certamente, però alla mancanza di giovinezza supplivano una grazia e uno spirito tali da creare “una illusione meravigliosa (lett. 278, 30 maggio)”²

² In quel momento la contessa Malvezzi aveva 40 anni, Leopardi 28.

Le biografie della contessa non sono molte, ma è facile ricostruire la sua attività dall'archivio Malvezzi, custodito a Bologna presso l'Archivio di Stato, e dagli studi realizzati tra la seconda metà dell'800 e la prima metà del '900.

Tra le prime è quella del 1853, quando Diamillo Müller pubblica una raccolta di brevi autobiografie di persone illustri. Tale raccolta era stata realizzata anni prima dal conte Carlo Emanuele Muzzarelli ma, come posto in rilievo nell'introduzione da Müller stesso "le vicende del nostro paese impedirono ad una tale impresa di vedere fino a questo giorno la luce"³. In questa raccolta la contessa Malvezzi si racconta in poche pagine datate 1829; trattandosi di autobiografia vengono a mancare tutte le considerazioni relative al carattere e all'indole, secondo il modello dell'exemplum, ma il racconto stesso è impostato intorno ad un motivo prevalente: la sua attività letteraria. Ciò naturalmente era richiesto dall'impostazione stessa della raccolta, ma la nostra contessa Teresa non manca di sottolineare un dato: il suo essere donna, quasi a voler esprimere l'estraneità di una attività accademica e letteraria dalla vita che le abitudini sociali riservavano al ruolo

³ Müller, D. *Diamilla, Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo*, (1853), Torino, p. 8. Egli allude naturalmente alle complesse vicende legate alle prime due guerre di indipendenza.

femminile. Esordisce infatti, dopo il ringraziamento, in tal modo:

Il mio primo studio fu la geometria, che mi veniva insegnata dal cavalier Giovanni Fabbroni fratello di mia madre, caro all'animo mio e chiaro all'Europa, come dimostra l'elogio che l'illustre bibliotecario di Modena Antonio Lombardi fece per servire alle memorie dell'accademia italiana, cui mio zio ebbe l'onore di appartenere.

A prescindere dalla cura nella scrittura, tale quale manca in molte delle autobiografie contenute nella raccolta, ed evidente già dal gioco caro/chiaro, la contessa sottolinea l'importanza di questa sua prima fase formativa⁴ ponendo in risalto la fama del suo formatore, apprezzato a livello europeo. La sua formazione però è destinata ad avere una limitazione:

Dopo lo studio della geometria quel mio zio preso da vivissimo amore per me, voleva occuparmi in cose più alte; ma mia madre, saggiamente giudicando quanto importi ad una donna l'avvezzarsi buona madre di famiglia, nol permise. Onde suo malgrado dovè mio zio cedere, ed io fui data ai lavori donneschi ed all'economia domestica. Ed a solo ornamento mi fu insegnato la musica, il disegno, la lingua francese, la lingua inglese e il ballo: tutti studi che io feci assai superficialmente.

In quell'ammissione posta a fine del periodo, a suggello non solo di frase ma anche della sua prima giovinezza, Teresa rivela al lettore tutta la sua difficoltà di racchiudere la sua

⁴ Avvenuta prima del 1802, suo sedicesimo anno e anno del matrimonio con il conte Francesco Malvezzi, con conseguente trasferimento a

formazione e di conseguenza il suo futuro entro le mura di un buon matrimonio. Il che subitamente avvenne allorquando, all'età di sedici anni, sposò il conte Francesco Malvezzi, che, come lo definisce, fu “ottimo e caro compagno della mia vita”.

Che l'attività letteraria non fosse propriamente destinata al mondo femminile è evidente anche dalla percentuale di scrittrici o donne illustri presenti nella raccolta del Muzzarelli: tre in tutto su un totale di novantacinque biografie. Altra presenza femminile è quella della poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci⁵ che, come accade per Teresa, nella sua biografia pone in rilievo un dato della sua educazione giovanile e, parlando del padre, dice:

Egli essendo stato fatto, dirò, di quella buona pasta antica, la quale ora è perduta, nulla pose mente all'educazione delle sue figliole, sicuro che poteva essere sufficiente ad esse il saper far la cucina, ed intendere ottimamente all'economia della casa [...]. Fra gli otto anni e i nove io non leggendo altro che i così detti libretti per musica incominciai ad accozzar sillabe e rime; mio padre ne ridea, mia madre amava che io secondassi la mia inclinazione naturale.

Fondamentale è l'aver in ogni caso buone conoscenze e frequentazioni 'letterarie', ma ciò accade solo nelle famiglie nobili, come la famiglia di origine della Guacci non era. Il

Bologna.

⁵ Maria Giuseppa Guacci Nobile (1807-1848) fu una poetessa e fervente

dedicarsi alla letteratura, alla lettura e scrittura, era considerata attività superflua e passatempo visto con un po' di benevolenza indulgente da parte dei familiari, talora momento a cui dedicarsi di nascosto, una volta terminate le faccende donnesche, come racconta la Guacci, in una modalità da romanzo ottocentesco “per signore”:

In casa mia non veniva persona, né pur sapeva io essere al mondo una razza di uomini che leggono sempre e scrivono e stampano e l'uno con l'altro si lacerano [...]
Io scriveva sempre, rubando il momento alle mie donnesche occupazioni, principalmente scrivea di notte tempo, e mi ricordo che non mi ponea in letto dove non avessi fatto alcun verso.

E la medesima cosa nell'ultima biografia presente nella raccolta, quella di Massimina Fantastici⁶:

‘Nel 1805, fu promessa e andò sposa al nobile uomo Luigi Rosellini fiorentino, che allora aveva titolo di segretario intimo della regina d'Etruria. Cresceva in lei di giorno in giorno il desiderio del sapere, insieme con l'inclinazione al far versi; ma le cure del suo nuovo stato, alle quali mai non volle minimamente far difetto, la distolsero con forza invincibile, e per assai lungo tempo, da quei diletti suoi studi. Poche scritture di lei possono quindi citarsi per insino a quel

patriota durante il Risorgimento italiano.

⁶ Massimina Fantastici (1789-1859), poetessa fiorentina attiva in molte accademie del periodo.

tempo in cui le sue quattro figlie non furono collocate in matrimonio.’

Quasi a volersi far perdonare per essersi dedicate alla letteratura, le donne scrittrici si presentano in modo molto diverso da quegli uomini che ‘leggono e scrivono e si lacerano l’un l’altro’ come unica attività, ed esse stesse sono consapevoli di avere un ruolo centrale nella gestione della casa e della famiglia a cui non possono sottrarsi. È anche noto che le arti riservate alle donne siano, come testimoniato in moltissimi casi, solo quelle della musica, danza e disegno: a tali arti non si sottraggono neppure le tre letterate citate, seppur dimostrandosi studentesse distratte.

Una buona ricostruzione della biografia della Malvezzi condotta anche su un consistente numero di lettere dell’Archivio Malvezzi, oltre a quella breve nota autobiografica scritta per il Muzzarelli, è quella fatta da Giuseppina Gandolfi⁷: in essa sono ampiamente trattate tutte le fasi della attività della contessa nell’ambito del suo salotto e nella società bolognese dell’epoca. L’elemento notevole però è proprio nell’introduzione della Gandolfi, che inizia il suo testo con i versi di Vincenzo Monti, amico e

⁷ La contessa Teresa Malvezzi e il suo salotto [1785-1859], 1900, Bologna.

frequentatore del suo salotto, dedicati alla contessa, e continua subito con il riferimento alla definizione leopardiana “dama di molto spirito e di molta cultura”. Sembra quasi voler conferire alla figura della dama una certa autorità derivatale dalle frequentazioni e dal riconoscimento di letterati più che dalla considerazione della sua attività. Infatti prosegue subito dopo:

Una donna che traduce in grave linguaggio un classico latino e ci dà in puro italiano alcune opere di Alessandro Pope, classico tra i poeti inglesi, e scrive essa stessa versi eleganti può muovere il dubbio di essere una pedante. Ma quando si legge avere di lei scritto il Leopardi che le lodi degli altri non contenevano per lui nessuna sostanza, mentre quelle della contessa gli si convertivano tutte in sangue e gli restavano nell’animo, e che essa lo aveva disingannato del disinganno e convinto dell’esistenza di piaceri che egli credeva impossibili e che aveva risuscitato il suo cuore dopo un sonno anzi una morte completa, ; allora tal donna diviene interessante, e sentiamo vivissimo desiderio di conoscere intimamente la dama culta e gentile che ha saputo per un istante irradiare di fede, di amore, di felicità il cuore del più grande e più sventurato poeta de’ giorni nostri.

La biografia dunque inizia con questa considerazione, e i primi capitoli sono dedicati allo sviluppo della narrazione già presente nella breve autobiografia, sottolineando però le difficoltà della giovane contessa a conquistare la famiglia del marito, salvo poi incontrare l’amicizia della suocera Artemisia, che la esorterà a continuare i suoi studi e a praticare la letteratura, come evidente in una bella lettera dell’Archivio Malvezzi e datata settembre 1803.

Ben presto infatti intorno a lei si riuniscono, tramite la frequentazione con il Biamonti, molti dei letterati e mecenati che in quel tempo, riscoprendo i classici, ne reinterpretavano le necessità sullo sfondo di un mondo in trasformazione.

Curiosa è l'introduzione ad una conferenza sul salotto della Malvezzi che fu pronunciata da Giacomo Grippa nel 1898:

Ma prima di condurvi nel salotto della Malvezzi e farvi sentire la sua voce e farvi conoscere ad uno ad uno gli uomini che le siedono vicino, uomini dei quali la storia della patria letteratura registra i nomi e che forse non sospetterete trovare intorno a lei...'

A prescindere dal pregiudizio relativo alla possibilità di frequentazioni riservate ad un salotto di una signora, emerge anche qui la necessità di trovare l'auctoritas di Teresa nelle sue frequentazioni. C'è inoltre una considerazione tale da suscitare alquanto ilarità nella descrizione delle attitudini delle nobildonne dell'epoca, che, non potendo lavorare per ovvie ragioni di casta, si adoperano per evitare la noia dedicandosi al cicisbeismo, al misticismo o, 'le meglio consigliate' alla letteratura.⁸ Passatempo per signore annoiate dunque, e vacuo esercizio di vanità laddove ci si dedichi all'erudizione che, secondo il Grippa, poteva essere l'unica forma in cui si concretizzava lo studio in tempi che egli

⁸ Grippa, pp. 10-11.

definisce gravati da ‘una nebbia di sonno e di tedio’, o ‘di letargo generale’. Eppure è proprio nel letargo generale che il Grippa inquadra il salotto della Malvezzi, aperto di sera ai più grandi letterati e quasi inaugurato dalla grecista Clotilde Tambroni. Progressivamente dunque il Grippa, nel tentativo di dimostrare come il salotto della Malvezzi si stesse accostando alle novità politiche tramite le frequentazioni del Giordani e di altri che anticipano il rinnovamento politico, ne individua il ruolo effettivo in quella società che sembra ancora tardo settecentesca. Crediamo però che questo avvenga per un concorso di tutti gli elementi presenti e, come stiamo tentando di dimostrare in altro studio, una attenzione alle questioni preponderanti che caratterizzano i tempi nuovi si legge anche negli scritti della Malvezzi, soprattutto nelle traduzioni dei classici.

L’opera più nota della Malvezzi è il suo poemetto ‘*La cacciata del tiranno Gualtieri*’ (1827) e altrettanta fama la ebbero i versi ‘*in morte di Vincenzo Monti*’ (1829), ma compose molti versi di ispirazione diversa.

Nella documentazione presente nel testo della Gandolfi vi sono, come dicevamo, molti dati biografici desunti dalle epistole, ma sono ivi pubblicate le sue poesie, tra canzoni, madrigali, sonetti. Proprio nella pratica di scrittura di queste

forme poetiche si mostra la familiarità della Malvezzi con la letteratura e il fatto che ella considera sue fonti la letteratura classica, ma non disdegna il rapporto con le tendenze della letteratura contemporanea.

Nella Strenna dell'Albo Felsineo del 1836, sono pubblicati due componimenti della Malvezzi, di cui uno è un madrigale per nozze, l'altro è la traduzione dell'epigramma dell'umanista Navagero,⁹ riportato di seguito:

Del Navagero, *et gelidus fons est...*
Gelido il fonte e più salubre l'onda,
Verdeggia intorno il suol di molle erbetta,
Qui 'l Sol discaccian con la spessa fronda
Gli alni, e qui l'aura più che altrove alletta
Or mentre il monte, la valle profonda
E i lati campi il Sirio Astro saetta
Fermati o passeggiar sudato, e stanco,
L'ardor, la sete allevia, adagia il fianco.

I versi sono molto semplici, come si conviene alla natura stessa dell'epigramma e alla versione del Navagero e disvelano una dimestichezza alquanto abile con l'uso e la combinazione dei topoi del genere. Dall'esempio ellenistico l'immagine del viandante accaldato che trova ristoro si coniuga con il lied romantico nell'immagine della natura ristoratrice sì ma non solo dolce. Il contrasto tra il monte e la valle profonda enfatizza la forza di un paesaggio che sottende

⁹ Il veneziano umanista Andrea Navagero (1483-1529) fu scrittore, oratore, poeta e ambasciatore in Spagna e Italia.

alla asperità, così come il sole che non scalda, ma ‘saetta’. La stessa cosa si può dire per l’uso, non propriamente elegante ed equilibrato dal punto di vista poetico, del verbo ‘discaccian’¹⁰, in riferimento alla spessa fronda degli ontani che coprono il sole violento e quindi, ancora una volta, rinfrescano il viandante.

Le istanze della poesia contemporanea si affacciano sempre più insistentemente anche nel salotto classico di Ipsinoe Cidonia¹¹ e l’immagine della luna, topos comune del primo ‘800, si fa spazio nei suoi versi.

Vei come splende la falcata Luna,
pel vasto azzurro ciel di stelle adorno
non vince ahi né beltà d’acceso giorno
Notte che i molti suoi fulgori aduna!
Alma beata che a tanta fortuna,
Levata foste in sì chiaro soggiorno;
Letiziata al vero Sole intorno,
Che oscurarvi non può tenebra alcuna.
Deh perchè morte alfin meco pietosa
Non mi disgombra la meschina salma,
sì ch’io pura alcun ben goda a voi presso:
Questo solo è il desire onde l’oppresso
Mio cor si pasce, e mai null’altra calma
Porta conforto a mia vita affannosa.

Vè come splende la falcata luna
E come è il ciel di vaghe stelle adorno
Or ben può dirsi il bel chiaror del giorno
Vince la notte, tanti lumi aduna.
Alme beate che a tanta fortuna
Levate foste in quell’alto soggiorno
Ove fulgete al vero Sole intorno,
né può turbarvi mai tenebra alcuna!
Deh perchè morte alfin meco pietosa
Libera a me non fa la miser alma,
sì ch’io pur tanto ben goda a voi presso?
Posa quindi sperar forse l’oppresso
Mio cor potria, chè qui null’altra calma
Porta conforto a mia vita affannosa.

¹⁰ Il verbo traduce il verbo latino *arcent*, che in genere viene usato con il significato di ‘respingere’, ma in senso difensivo e solo in contesti di significato legati alla guerra: in ogni caso meno forte dell’uso italiano dell’ottocentesco ‘discacciare’.

¹¹ Nome con la quale la Malvezzi fu ammessa all’Arcadia.

In questo sonetto, conservato in un manoscritto¹² autografo dell'Archivio Malvezzi, la luna è divinità splendente in una notte che non oscura, ma consola l'anima in un pace e calma. La sofferenza dell'anima, tra tormento e malinconia porta al desiderio di congiungersi con l'elemento naturale che diventa esso stesso espressione dell'anima. Molto vicino dunque alla sensibilità romantica del lied.

Del resto non è stata l'unica poetessa del periodo ad esprimersi con concetti che già sono in parte romantici pur conservando gli elementi classici.

La Gandolfi sottolinea come Urbano Lampredi (lettere dell'archivio Malvezzi), confronta, nelle lettere indirizzate alla contessa, l'affinità e le differenze con la 'gentil poetessa napoletana' Giuseppina Guacci Nobile.

Se dovessi dire qual differenza o piuttosto somiglianza io trovi fra voi due eccellentissime, direi che in essa si scorge una maggior ricercatezza nell'arte: che in lei le imagini e i pensieri sono più esaltati da una imaginazione dominata dal sentimento del proprio merito non ricompensato dall'avversa fortuna, mentre nei vostri si vede una giustezza e una calma invidiabile, e ciò nasce ancora cred'io dalla vostra condizione stessa e per la qualità delle cose e delle perso ne che vi circondano. Non è già che la Guacci non sia direi quasi idolatrata e rispettata e onorata per li pregi non comuni della sua mente, del core e della condotta morale, ma ella con la madre e credo con una sorella languiscono non dirò nella miseria e povertà, ma prive di certe agiatezze comuni nella vita, e d'una condizione diversa ch'ella ben meriterebbe.

Come sottolinea ancora la Gandolfi, nelle lettere di Lampredi è messo a confronto il sonetto 'alla luna' della

¹² Si riportano qui entrambe le versioni del sonetto: la prima elaborazione è un manoscritto inedito conservato nell'Archivio Malvezzi, la seconda versione fu pubblicata per la prima volta nella citata raccolta di Müller (p. 217) e poi ripreso dalla Gandolfi (p. 54).

Guacci con quello della Malvezzi, e lo stesso Lampredi parla, a proposito della luna di Malvezzi, di una ‘luna che abbellisce una notte placida e serena con l’argentea sua luce’, messa a confronto con l’immagine della luna della Guacci, che ‘tramanda i suoi raggi fra nuvole, e nebbie d’una notte tempestosa’. Da qui la Gandolfi interpreta ‘il canto della Guacci invero è l’eco di una tristezza profonda senza speranze, di una amaritudine senza conforto, di un dolore d’ogni luce muto, fosco come le tenebre che essa invoca; il canto invece della Malvezzi serenamente e dolcemente appassionato, e rispecchia tutto l’animo suo commosso da intensa malinconia, alimentata dalla sua sensibilità e dalle continue meditazioni che le ingrandivano o creavano affanni e dolori.’¹³ Il confronto fra le due e l’insistenza sulla ‘malinconia’ della Malvezzi ha lo scopo di anticipare l’epilogo biografico e la sua malattia nervosa.

Dall’archivio Fabbroni la Gandolfi esamina le lettere a Giovanni Fabbroni, tutte databili tra il ’14 e il ’17: in esse si rivela una Malvezzi in pena costante per la sventurata sorella, che morirà di lì a poco, e per la madre. Secondo la biografia della Gandolfi il peso di queste sventure familiari sarà poi determinante per il carattere stesso della Malvezzi che, come

¹³ P.58-59

si diceva, sarà malinconico e incline ad una partecipazione emotiva intensa anche nei momenti di letteratura.

Non dimentichiamo però che il contesto della creazione letteraria ottocentesca invita lo scrittore stesso a intendere la scrittura e l'atto letterario come una delle passioni più intense, in una dimensione che esalta l'elemento malinconico come espressione dell'arte.

Le frequentazioni letterarie della Malvezzi nel frattempo si ampliano sempre più, grazie all'aiuto del Biamonti, titolare a Bologna della cattedra di eloquenza, e la contessa esplora altri campi della scrittura, soprattutto sul modello dei classici, grazie alla guida di Costa all'incoraggiamento di Monti così come di altri letterati che la condurranno all'attività, di certo a nostro avviso più congeniale a lei, di traduttrice.

È proprio Paolo Costa, in una lettera datata 9 aprile 1827 e indirizzata a Salvatore Betti¹⁴ così si esprime:

La contessa Teresa Malvezzi manda a te e al Biondi per mezzo mio il suo volgarizzamento della *Repubblica* di Cicerone. 'Ti meraviglierai che una donna ardisca di concorrere con gli uomini, e quasi pretenda di emularli, stampando il suo lavoro dopo quello del principe Odescalchi. La Malvezzi è donna piena di modestia, e lontana da quella bassezza propria di molti scrittori d'oggi, ed era disposta a lasciar fra le tenebre la sua fatica quando vide in luce quella dell' Odescalchi. Ma sapendosi per tutta Bologna, che essa aveva in animo di stamparlo, è stata spinta a dare effetto al suo

¹⁴ Letterato e precettore, dal 1819, in casa Odescalchi.

divisamento dal consiglio degli amici suoi, i quali per la sua renuenza la tacciavano di pusillanimità. Ella è contenta di avere un seggio vicino al principe Odescalchi, e di non essere indegna della compagnia di lui.’

Dunque la fatica della Malvezzi è destinata ad essere posta in secondo piano, quasi per una naturale necessità. Nel 1828 Pietro Odescalchi in un suo Ragionamento ¹⁵, scrive:

ma se abbiamo un obbligo sommo alle donne per ciò ch’eelleno seppero operare di grande negli uomini colle dolci loro ispirazioni: se per esse i coltivatori delle lettere ebbero singolari conforti, e con ogni maniera di larghezza furono guiderdonati e protetti: se per esse l’Italia va gloriosa di scritti di tal rinomanza, che in ogni tempo saranno avuti in ammirazione e invidiati dagli stranieri; io stimo che di mille doppii si accresceranno e le glorie del sesso gentile e le obbligazioni verso di esso se ci ridurremo a memoria ciò che le donne studiarono e scrissero in fatto sì di gravi scienze, come di amene lettere.’

È dunque vero che è ancora difficile per un letterato donna avere delle attestazioni di stima indipendentemente dal loro ruolo sociale e dal fatto di essere donne. Pietro Odescalchi infatti, consapevole del fatto che la Malvezzi avesse tradotto l’opera di Cicerone e che lo avesse fatto contemporaneamente al suo lavoro di traduzione, rimase felicemente impressionato dalla traduzione dei libri della

¹⁵ Odescalchi P., Degli obblighi che ha la letteratura italiana verso il sesso gentile, pp. 11-12.

Repubblica di Cicerone, tanto da pubblicare sul *Giornale Arcadico*¹⁶

Ma io, Signora contessa, sono costretto a dovervi pur confessare che, quanto più a mano a mano mi avanzava in quel diligente e critico esame del vostro volgarizzamento, tanto più rimaneva preso tutto di meraviglia, vedendo come que' passi, che per me erano stati di sommissima difficoltà, voi da maestra abbiate saputo felicissimamente intendere, e con assai di proprietà e chiarezza, voltare italianamente.

Attestazioni di apprezzamenti reali, che verranno sia per le traduzioni di Pope che per quelle di Cicerone. Come giustamente osserva la Costa Zalessow, è difficile che tali parole possano essere solo complimenti alla signora e non un attestato di vera stima per la qualità del suo lavoro. Tali riconoscimenti sono più volte testimoniati pubblicamente, nella attività delle diverse Accademie, e non si trovano esclusivamente nelle lettere private a lei indirizzate.

Tra le lettere conservate nell'archivio Malvezzi sono numerosissime quelle che dimostrano quanto la contessa Malvezzi potesse essere apprezzata nel mondo culturale d'epoca e quanto il tutto fosse lontano da quell'ozioso mondo di signore che per evitare la noia si dedicano alle lettere, come sosteneva Grippa, citato in precedenza.

¹⁶ 35, 1827. Citato anche in Costa-Zalessow 1999

In una lettera datata 11 gennaio 1828 il veneziano Antonio Papadopoli (che nella lettera si firma Nino Papadopoli)¹⁷ si esprime in tal modo:

Io aveva disegnato di renderle grazie del dono gentilissimo che ella mi fece, nella mia venuta a Bologna, ma un equivoco mi ha interdetto ch'io adempia questo mio desiderio, perché io le scrivo ringraziandola cordialmente della memoria che serba di me. E perché la povertà del mio ingegno e dei miei studi non mi concedono di dirle il mio giudizio intorno del suo Poema, e della sua traduzione di Pope e di Petrarca, le verrò innanzi col giudizio di due uomini che tengono il campo nella Poesia a' dì nostri, dico del Monti e del Pindemonte, dei quali il primo a viva voce me ne disse grandissime lodi, il secondo poi mi scrisse: "La Signora Malvezzi è per verità donna rara ed io sempre più imparo a stimarla".

Indipendentemente da quanto afferma Pietro Citati nella sua biografia leopardiana¹⁸ relativamente al fatto che Papadopoli detestasse la Malvezzi – cosa che peraltro appare dal tono delle parole nelle lettere tra i due amici Giacomo e Nino -, e se ciò è vero, il giovane Papadopoli ne riconosce purtuttavia il valore, sentendosi non solo in dovere di ringraziare, ma anche di elogiarla con le parole dei due poeti che avevano frequentato il salotto della contessa. È dunque così rilevante la figura della contessa e tale il potere del suo salotto nella società letteraria che non si può ignorarne il valore e non ci si può esimere dal porgliene omaggio?

¹⁷ Papadopoli (1802-1844) fu un letterato e mecenate veneziano. Frequentò Bologna dal 1824 al 1827 e fu allievo di Paolo Costa.

Indubbiamente sì, se constatiamo il numero e il tono delle attestazioni di stima contenute nelle numerose lettere. Nel 1833 Antonio Mezzanotte le scrive, ringraziandola della gentilezza per avergli donato il suo poemetto ‘Il Gualtieri’ . Ne riconosce il valore, sottolineando, come si è constatato in più casi, che è cosa mirabile se compiuta da donne: “ [...] trattare un poema, anche di pochi canti, non è impresa da tutti, e questa addiviene mirabile ove si tratti di Donne autrici di epico lavoro: io però non molto di ciò mi meraviglio, sapendo di essere in Italia, terra di portenti anche in fatto di scienza e di letteratura.” e inoltre trova molto interesse “nei pregi non comuni singolarmente nella parte descrittiva, e molta purezza: di lingua, ed eleganza molta di frasi tolta dai classici.”

Ancora nel 1828 Paolo Costa così si esprime a proposito della prefazione al volgarizzamento del *de republica*: “Lessi subito la prefazione, che mi piacque assaissimo e per la dignità dello stile, e per la gravità dei concetti...”

E di seguito, una volta letta tutta l’opera: “negli ultimi giorni che sono stato in villa, l’ho letta per intero e con sommo diletto, ed ora posso con sincerità ringraziarla e

¹⁸ Leopardi, Milano, Mondadori, 2010, p. 286

rallegrarmi con Lei di questo pregiato lavoro. Somma chiarezza, eleganza senza affettazione, brevità, grazia veramente ciceroniana.”¹⁹

Quando Costa parla di “gravità di concetti”, allude ai contenuti e riferimenti storici alla contemporaneità e al momento storico che la stessa Bologna e l’Italia stavano vivendo come emerge dalla nostra analisi, in corso, sui volgarizzamenti dell’opera di Cicerone.

Ecco le parole rivolte da Anna Pepoli Sampieri sul volgarizzamento:

Con grandissimo diletto, ed ammirazione lessi più volte il suo volgarizzamento; e di vero questo suo scritto è tutto bellissimo, e tutto fiorito d’ogni grazia, oh brava e gloriosa Sig.ra Contessa! Io l’onore grandemente, perché ella è una delle poche donne, che fanno onore al nome italiano. E bene vorrei imitarne l’esempio se non conoscessi che il mio povero ingegno tenterebbe in vano di levarsi a così gran voli.’ E ancora, in una lettera datata 1829²⁰, a proposito dei versi ricevuti: ‘Oh, la leggiadria, e purità di favella! Oh la soavità di stile!

E così molte furono le attestazioni di stima da parte delle altre donne letterate i cui salotti in quel momento erano luogo d’alto ingegno: Isabella Teotochi Albrizzi a Venezia,

¹⁹ Lettera conservata nell’Archivio Malvezzi e datata 30 ottobre 1828, citata parzialmente anche in Gandolfi p. 132.

²⁰ Archivio Malvezzi, lettera da Anna Pepoli Sampieri a Teresa Malvezzi 9 gennaio 1829

Diodata Saluzzo Roero a Torino, Caterina Franceschi Ferrucci²¹.

In una lettera di Isabella Teotochi Albrizzi del dicembre 1827, che viene riportata di seguito integralmente in copia, la nobildonna veneziana elogia le opere della contessa bolognese, e soprattutto la traduzione da Pope – *Il Messia* a cui seguirà più tardi *Il riccio rapito*-, ivi compreso il volgarizzamento del Petrarca, che ella definisce ‘egregiamente voltato in italiano’. Così si esprime:

... io non conosco donna vivente, che con equal valore e il difficil verso o la ancor più difficil prosa maneggi: e questo doppio e rarissimo pregio in persona del nostro sesso, di cui mercè di lei può l’Italia vantarsi, è ben capace di riempire molti di quei vuoti che rendono avara la stima degli ultramontani per noi. Manzoni intanto seppe testè colmare valorosamente quello che ai romanzi spettava.’

La Teotochi Albrizzi la annovera dunque tra i massimi ingegni! Dalle sue parole emerge chiaramente come la volgarizzazione e la traduzione possano essere difficoltose, soprattutto se consideriamo che trattavasi di testi con riferimenti politico ideologici tali da poter interpretare anche i difficili tempi dell’Italia di allora. Un panorama culturale innovativo- il romanzo era assente da tempo e Manzoni, con

²¹ Diodata Saluzzo Roero, poetessa torinese (1775-1840). Caterina Franceschi Ferrucci (1803-1887), scrisse versi ispirati alla cultura classica. Importante la sua produzione saggistica sull’educazione della donna italiana.

la ventisettesima dei *Promessi Sposi*, colma il vuoto- in cui non sfigura l'opera della bolognese. Amici in comune, qui per esempio il Papadopoli e il Mustoxidi, frequentano il salotto bolognese e quello veneziano, facendosi ambasciatori delle rispettive nobildonne ma in realtà, diffondendo la cultura contemporanea in quella miscelanea di istanze che la caratterizza.

Fino al 1836 il salotto della Carniani Malvezzi fu attivo, finchè non si ritirò a vita privata sino al 1859, anno della sua morte, e in questi primi decenni del secolo Teresa fu una delle scrittrici di maggiore fama e acclamata socia delle più importanti Accademie. Il patrimonio delle sue carte svela non solo il suo spirito e le sue doti, ma traccia una ulteriore via per interpretare al meglio la confluenza tra Classicismo e Romanticismo nonché crisi e aspettative di un'epoca.

Riferimenti bibliografici

AA.VV, Albo Felsineo, Strenna, 1836, Bologna, Tipografia della Volpe al Sassi.

Argelati Filippo, Biblioteca degli volgarizzatori, con appendice di A.T. Villa, 1767, Milano, Agnelli editore.

Costa Paolo, Lettere inedite di Paolo Costa, 1838, Firenze, Ricordi.

Costa-Zalessow, Natalia, Teresa Carniani Malvezzi's correspondence with Giovanni Fabbroni: a testimony of early nineteenth century fiorentine and bolognese cultural milieu, *Rivista di studi italiani*, Anno XIX , n° 2, Dicembre 2001, pp. 48-64.

Costa-Zalessow, Natalia ,Teresa Carniani Malvezzi as a Translator from English and Latin, *ITALICA* vol. 76 n.4 ,1999.

Diamillo Müller D., Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo, (1853), Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori.

Gambarin Giovanni , L'unico amore del Leopardi a Bologna, 1939, Torino, ed. G. Chiantore

Gandolfi Giuseppina, La contessa Teresa Malvezzi e il suo salotto [1785-1859], 1900, Bologna, ed. Zanichelli

Grippa Giacomo, Il salotto della contessa Teresa Carniani Malvezzi. Conferenza detta il 4 luglio 1898 per invito della Dante Alighieri.

http://badigit.comune.bologna.it/books/sol/347056_INV.pdf

Musiani Elena, Circoli e salotti femminili nell'Ottocento. *Le donne bolognesi tra politica e sociabilità, 2004, Bologna, Clueb ed.*

Odescalchi Pietro, Degli obblighi che ha la letteratura italiana verso il sesso gentile, Ragionamento del principe Pietro Odescalchi, 1828, Roma, Boulzaler.

Posocco C.U., a cura di, Gli amori di G. Leopardi, 1891, Treviso, Zoppelli ed.

L'educazione femminile in Italia tra XV e XVI secolo

Valeria Puccini

Universidad de Sevilla- Università di Roma Tor

Vergata

*Peccai e peccai e peccai! Perché le porte delle biblioteche non s'aprono
alle spose! E non è vita questa. Non è la mia. Non è la nostra! Peccai,
peccai, e peccai ancora. Peccai perché tra due strade da scegliere non
ebbi lungamente a dubitare. Le donne per bene non hanno una stanza
tutta per sé.*

Veronica Franco, Fabio Vacchi, 2014¹

Durante il Rinascimento, grazie anche alla nuova centralità attribuita all'uomo dal pensiero umanistico, vi fu senza dubbio una maggiore e più diffusa consapevolezza dell'importanza dell'educazione. Una delle principali conseguenze fu l'ampliamento della popolazione alfabetizzata, se intendiamo come tale chi era in grado di apporre la propria firma o di leggere, ad esempio, una lettera

¹ Veronica Franco è un melologo del 2014 per voce recitante, soprano e orchestra, con versi di Veronica Franco, testo in prosa di Paola Ponti e musica di Fabio Vacchi.

personale o un libro di preghiere. Inoltre, per molteplici ragioni quasi sempre legate al desiderio di arricchire e di elevare socialmente la propria famiglia, coloro che potevano permetterselo davano ai propri figli maschi un'istruzione classica, che avrebbe consentito loro di accedere a professioni ritenute prestigiose e remunerative come quella del medico, del notaio o dell'avvocato.

Naturalmente, l'ipotesi che anche le donne potessero usufruire di un simile progetto educativo non era contemplata. Nell'Italia del XVI secolo, la maggior parte della popolazione femminile non aveva alcun accesso ad un'istruzione di tipo scolastico e soltanto le donne appartenenti al ceto borghese o alle classi elevate ricevevano, talvolta, un'educazione che le avrebbe preparate ai loro futuri compiti di mogli e madri, i cui contenuti variavano in misura sensibile a seconda delle possibilità economiche nonché dello scopo che si prefiggeva la famiglia della fanciulla in questione: ad esempio, riuscire ad assicurare alla figlia un buon partito, prepararla al suo ruolo di donna di corte o di potere nel caso delle bambine appartenenti alle famiglie ricche e blasonate o, più prosaicamente, consentirle di aiutare il futuro marito nella conduzione dell'azienda familiare, nel caso delle donne delle classi mercantili.

Alle bambine appartenenti agli strati più poveri della popolazione si impartiva soltanto un'elementare educazione religiosa e, naturalmente, i rudimenti delle cure domestiche, appresi all'interno della famiglia attraverso l'imitazione del lavoro materno. Soltanto verso la fine del Cinquecento, con la felice eccezione del Regno di Napoli come vedremo più avanti, comparvero le prime scuole gratuite, municipali o religiose, che fornivano un'alfabetizzazione di massima ai bambini indigenti, ma quelle riservate alle bambine erano sempre in minor numero rispetto alle scuole maschili e i programmi scolastici erano del tutto differenti: per una fanciulla, soprattutto se priva di mezzi, le cose fondamentali da imparare erano l'economia domestica, il cucito e la buona condotta. Come afferma Paul Grendler, «rango sociale e ricchezza, più di ogni altra cosa, determinavano se una ragazza avrebbe ricevuto o no un'educazione» (Grendler, 1991: 113). Questo non vuol dire che la maggioranza delle donne del Rinascimento fosse ignorante, anzi spesso erano molto preparate e competenti nel loro mestiere o nella gestione delle proprietà di famiglia, ma il loro era un sapere che veniva trasmesso oralmente, di madre in figlia, o comunque in modo informale e non scolastico.

Si tende spesso a credere che il Rinascimento sia stato un periodo particolarmente felice per l'istruzione femminile e per il nuovo riconoscimento sociale attribuito alle donne, ma in realtà i numerosissimi trattati pedagogici che vedono la luce nei secoli XV e XVI e che si interrogano su quale sia il tipo di educazione migliore da impartire alle fanciulle, affermano ancora tutti, come già nei secoli precedenti, che l'unico destino della donna è il matrimonio e la generazione di figli legittimi: «Si può dir che la donna non sia perfetta, s'ella non viene all'atto del matrimonio, nel quale naturalmente parlando, ella ritrova la sua perfezione, che è l'huomo» (Tommasi, 1580: 47).

Nel XVI secolo era infatti impensabile per una donna non essere dipendente, sia giuridicamente che moralmente, dalla tutela di alcun uomo, che fosse il padre, il fratello o il marito; naturalmente restava la scelta (che spesso, tuttavia, tale non era) della vita religiosa: ma, al di fuori di queste categorie canoniche (figlia, sposa, vedova o suora), ad una donna che volesse rimanere onesta e socialmente accettata non erano date altre possibilità. E l'incredibile proliferazione di testi normativi miranti a regolamentare praticamente ogni aspetto della vita femminile è sicuramente una spia dello «sgomento maschile verso l'impossibilità di 'fissare' la donna

al suo posto, di impedire che ella sfugga ai desideri di padri, mariti, fratelli e amanti» (Shemek, 2003: 19).

Ludovico Dolce, famoso poligrafo e curatore di testi per l'editore Giolito de' Ferrari, definito da Carlo Dionisotti "operaio della letteratura"², fu autore di un *Dialogo della institutione delle donne* in cui sembra, apparentemente, sostenere la causa dell'istruzione femminile, affermando che «gli studi delle lettere fanno le donne buone, et più le affermano nella honestà, perciò che tengono prima la mente loro tutta occupata, da poi la innalzano a bel pensiero, di cose nobili, di maniera che non vi lasciano entrar vil consideratione» (Dolce, 1560: 16-17). Se però procediamo nella lettura del testo, non troviamo in realtà niente di molto differente da quanto sostenuto negli altri trattati pedagogici dell'epoca:

Quanto all'imparare [...] io posso credere che non si convenga determinare alcun fine così alla Donna come all'huomo: se non in quanto all'huomo è mestiero la cognition di più discipline, essendo egli tenuto di procurar non pur l'utile di se stesso et della sua famiglia, ma il bene della sua Repubblica, o del suo Prencipe, et parimente de gli amici. Ma la Donna, in cui altro non si ricerca, che 'l governo della casa, vorrei che ella fosse rivolta allo studio della Filosofia morale senza più, perciocché non dee esser Maestra di altrui, che di se medesima, et de' suoi figliuoli; et non le

² Dionisotti, Carlo, *La Guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, p. 173.

appartiene tenere scola, o disputar tra gli huomini (Dolce, 1560: 17-18).

Nelle parole di Dolce vediamo riaffermata la tradizionale separazione tra i compiti assegnati ai due sessi: l'uomo è un animale politico e deve mettere la propria cultura e le proprie abilità al servizio del suo paese, mentre la donna è relegata, ancora una volta, al suo ruolo di sposa silenziosa e casta, custode della casa e dei figli. D'altronde, la principale preoccupazione dei padri dell'epoca era quella di conservare l'onore e la rispettabilità della propria famiglia, che potevano senz'altro essere messi in pericolo da un'educazione troppo disinvolta delle figlie. Per un uomo del Rinascimento, l'idea che le donne potessero avere libero accesso alle Università, agli Studi o alle Accademie era impensabile: esse dovevano accontentarsi, se i loro padri lo consentivano, di approfittare delle lezioni impartite ai fratelli da istitutori o precettori privati. Soltanto pochissime ebbero la fortuna di avere dei genitori che credevano realmente nelle loro potenzialità intellettive e decisero di investire nella loro istruzione: è il caso di figure eccezionali, tutte naturalmente appartenenti ai ceti sociali più elevati, come Isotta Nogarola, di nobile famiglia veronese, la cui madre Bianca Borromeo volle curare personalmente l'educazione umanistica delle sue figlie; di Olimpia Morata, figlia di un umanista insegnante di

grammatica, che venne educata nell'ambiente intellettualmente aperto e stimolante della corte ferrarese di Renata di Francia; di Cassandra Fedele, che intendeva «cercare l'immortalità nello studio»³; di Laura Cereta, la quale credeva fortemente che le donne potessero assurgere a grande fama grazie allo studio e alla conoscenza; donne di notevole cultura e talento, che poterono approfondire la conoscenza di testi letterari, filosofici e di retorica ai quali le loro contemporanee non avevano, normalmente, alcun accesso, e le cui opere possono orgogliosamente stare alla pari con quelle dei migliori umanisti dell'epoca.

Nel Rinascimento, insomma, le donne sono ancora imprigionate nella sfera privata, identificate in base all'appartenenza ad un genere che le condanna ad avere, come unica scelta possibile, quella fra castità e trasgressione sessuale. Ludovico Dolce contempla una sola eccezione, la donna di potere, colei che sarà destinata a governare un regno, per la quale sarà opportuno seguire lo stesso *cursus studiorum* umanistico riservato ai fratelli.

Nel Quattrocento abbiamo l'esempio eccelso di Beatrice d'Aragona (1457-1508), figlia quartogenita di

³ Cassandra Fedele, *Letters and orations*, a cura di D. Robin, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 159.

Ferrante I Re di Napoli, divenuta dopo le nozze Regina di Ungheria. Insieme alle sorelle Isabella ed Eleonora, fu educata a corte dall'umanista Diomede Carafa e le sue letture comprendevano Cicerone e Virgilio. Alla corte d'Ungheria creò la seconda biblioteca più importante del Rinascimento dopo quella papale, la Corviniana, ricca di oltre cinquemila codici, tra cui molti preziosi manoscritti miniati che aveva portato con sé da Napoli.

Nel Cinquecento si può ricordare la figura di Roberta Carafa (1509- 1594), figlia di Antonio Principe di Stigliano, che ricevette anch'ella un'educazione completa e per molti versi eccezionale, che univa il programma tradizionale basato sullo studio delle lettere, della matematica e della musica all'arte equestre e militare, secondo l'usanza tipica del Rinascimento napoletano e che, nel castello avito di Maddaloni, da lei ristrutturato e trasformato in una splendida villa rinascimentale, fu la padrona ammiratissima di una corte colta e raffinata.

Infine, Sebastiano Valerio ci ricorda l'illustre esempio di Bona Sforza d'Aragona, regina italiana di Polonia:

Era stata educata per comandare, per imperare, la figlia del duca di Milano, Gian Galeazzo Sforza e di Isabella d'Aragona, a sua volta figlia di Alfonso II d'Aragona, re di Napoli. Aveva ricevuto, nel castello di Bari, un'educazione da vera e propria *philosophia*, come sarebbe stata poi definita, basata sui classici, da Cicerone a Petrarca. Aveva appreso, sotto la guida del maestro Crisostomo

Colonna e con le cure del maggiore umanista pugliese, Antonio Galateo, a combinare virtù muliebri e maschili (Valerio, 2017: 142).

Un'altra preziosa testimonianza relativa all'educazione che poteva essere impartita alle fanciulle nobili ci è offerta dalle parole di Giuliano de' Medici, uno dei protagonisti del *Cortegiano*: «Voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinione di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano» (Castiglione, 1965: 255). La citazione, tuttavia, ci interessa anche perché mette in risalto due valori fondamentali che dovevano connotare la donna rinascimentale, ovvero la «discreta modestia» e il «dar bona opinione di sé», valori in mancanza dei quali si perdeva inevitabilmente la propria reputazione: ancora una volta, dunque, si ribadiva la necessità di tenere sotto stretto controllo la moralità delle donne, la cui irrazionale sessualità – se liberata – avrebbe potuto costituire una grave minaccia per l'ordine sociale stabilito.

In realtà, il fatto che questi umanisti si preoccupassero così tanto di selezionare le letture alle quali le fanciulle potevano avere libero accesso, è una testimonianza indiretta ma preziosa dell'esistenza di un pubblico di donne lettrici, la

cui moralità, a quanto pare, doveva essere attentamente custodita. Dolce, come altri scrittori dell'epoca, si sofferma ad elencare quali siano, a suo giudizio, gli autori più adatti ad una fanciulla in formazione e quelli invece da evitare assolutamente: tra i buoni libri, egli pone naturalmente i testi religiosi, purché selezionati con attenzione (ad esempio, il Vangelo e gli Atti degli Apostoli ma non tutta la Bibbia; Ambrogio, Agostino, Girolamo, Cipriano, Ilario e Gregorio); ma anche Platone, Seneca, Cicerone e Virgilio («il quale non consiglierai però che si leggesse tutto»); tra i testi moderni, la *Cristeide* e l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, «le divine opere del dottissimo Bembo», i *Dialoghi* di Sperone Speroni e il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, insieme ovviamente a Petrarca e Dante, ma «tra quelli che si debbono fuggire, le novelle del Boccaccio terranno il primo luogo». Tuttavia, Dolce si sente in dovere di aggiungere questa frase: «ma non però la mia discepola sia tanto intenta a sì fatti studi, che ella lasci da parte i lavori convenienti, et essendo congiunta a marito, i governi della casa, perché questo non ricerca Iddio» (Dolce, 1560: 19-20).

Anche Giovanni Michele Bruto, autore nel 1555 di un trattato intitolato *Institutione di una fanciulla nata nobilmente*, sostiene l'importanza di limitare e sorvegliare

attentamente le letture delle ragazze, le quali però, a suo giudizio, sarebbe meglio non venissero affatto istruite nelle lettere: “Veggio essere opinione d’alcuni che le picciole fanciulle si debbano ammaestrare da suoi prim’anni nelle lettere; che io tuttavia in niuna guisa posso farmi à credere che bene sia. [...] Nelle lettere adunque a me non pare egli, in guisa alcuna, che si debba fanciulla ammaestrare; nella quale intendiamo, che sia maggior ornamento l’honestà et il vero valore, che la lieve fama del molto sapere, et delle molte scientie, che ella si habbia acquistate” (Bruto, 1555: 20, 26).

Tra gli autori la cui lettura non può assolutamente essere concessa alle fanciulle senza minare la loro onestà, Bruto pone tutti i poeti latini come Catullo, Ovidio, Propertio e lo stesso Virgilio, censurato per aver raccontato la peccaminosa storia di Enea e Didone, così come i miti greci e romani che raccontano degli scandalosi amori fra divinità pagane. Come sostiene Antonella Cagnolati,

Oltre a riconfermare i pregiudizi relativi alle capacità intellettuali del gentil sesso, ovviamente considerato inferiore agli uomini, l’autore [...] non solo costruisce un muro di diffidenza e sfiducia nei confronti delle potenzialità cognitive delle donne ma, in un momento in cui si andavano moltiplicando i testi rivolti esplicitamente al pubblico femminile, distrugge qualsiasi velleità di acquisire una cultura che potrebbe far deviare il retto corso della formazione religiosa e morale delle fanciulle, rendendole impudiche e desiderose di emulare le vicende narrate dagli antichi poeti (Cagnolati, 2001: 13).

Della stessa opinione è Joan Lluís Vives, l'umanista spagnolo autore di un trattato sull'educazione femminile pubblicato agli inizi del Cinquecento, il *De institutione feminae christianae*, scritto per un'altra donna di potere, la regina Caterina d'Aragona, moglie di Enrico VIII, opera che riscosse un grandissimo successo divenendo ben presto il testo più autorevole in materia. Riferendosi alla lettura dei lirici greci e latini, così egli scrive:

Profecto ridenda est maritorum dementia qui permittunt suis uxoribus ut eiusmodi legendis libris astutius sint pravae. [...] Feminae igitur hi omnes libri non secus quam vipera vel scorpius aversandi sunt. Si qua est quae sic horum librorum teneatur lectione ut ponere de manibus nolit, huic non modo illi extorquendi sunt, sed si aegre ac invita meliores evolvit, danda opera vel a parentibus vel ab amicis ut nullos legendo litteras desuescat, et (si fieri potest) dediscat penitus (Vives, 1996: 48-50).

Insomma, l'apertura di questi dotti umanisti nei confronti dell'istruzione femminile era, nella maggior parte dei casi, soltanto apparente: la donna doveva sì essere istruita, ma nei limiti di quanto poteva essere utile alla sua formazione morale e religiosa. D'altronde, perché ci si doveva preoccupare di impartire loro un'educazione classica, se non avrebbero mai avuto accesso a professioni rigorosamente riservate agli uomini? Era poi opinione comune – contrastata soltanto da pochissimi umanisti – che un'eccessiva istruzione avrebbe distratto le donne dal loro principale dovere, la

gestione della casa e della famiglia, e avrebbe aperto le loro menti con il rischio di mettere in discussione l'idea, tutta maschile, del ruolo che dovevano rivestire nel mondo.

Gli autori del XVI secolo non fanno, in realtà, che ricalcare le orme dei loro predecessori, come Paolo da Certaldo, Francesco da Barberino e Leon Battista Alberti⁴, che avevano già affrontato tali tematiche, affermando con decisione la pericolosità sociale dell'istruzione delle donne in base ad «una concezione dell'onore femminile incentrata sull'integrità fisica, premessa necessaria alla certezza della prole cui trasmettere il patrimonio familiare» (Zarri, 2000: 146).

Nel sedicesimo secolo, una voce maschile fuori dal coro è quella di Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, medico tedesco che nel 1529 pubblica il suo *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*⁵, nel quale sostiene la completa uguaglianza intellettuale fra uomo e donna, diversi soltanto dal punto di vista biologico ma ugualmente dotati da Dio dei

⁴ Nel 1300 Paolo da Certaldo scrisse *Il Libro di buoni costumi*, un manuale didascalico finalizzato alla formazione del buon cittadino; Francesco da Barberino fu autore, agli inizi del XIV secolo, di un trattato dal titolo *Reggimento e costumi di donna*, dedicato espressamente all'educazione delle donne; Leon Battista Alberti pubblicò nel secolo successivo i *Libri della famiglia*.

⁵ Agrippa von Nettesheim, H. C., *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, a cura di M. Ricagno, Aragno, Torino, 2007.

doni dello spirito. Come sottolinea Roland Antonioli, «L'influence la plus évidente, toutefois, et la plus profonde sur les contemporains est le plaidoyer pour l'éducation des femmes et la reconnaissance de leur rôle dans la société» (Antonioli, 1985: 38). Il testo avrà molto successo in Italia perché sarà copiato e diffuso da Ludovico Domenichi⁶, scrittore e poligrafo nonché entusiasta sostenitore della creatività letteraria femminile, anche se – probabilmente – i suoi fini non erano altrettanto nobili rispetto a quelli di Agrippa.

Riguardo all'acquisizione delle abilità della scrittura e della lettura, è opportuno ricordare che nel Cinquecento le due cose non erano necessariamente connesse – come avviene oggi nella pratica quotidiana della didattica - e potevano anche essere apprese in fasi diverse della vita, a seconda delle proprie personali esigenze. Inoltre, imparare a scrivere comportava anche spese aggiuntive per l'acquisto del materiale necessario come carta e inchiostro, che non tutte le famiglie potevano o volevano permettersi. Non c'è dubbio, in verità, che fosse comunque più utile saper leggere che scrivere, soprattutto per chi abitava in città: «Per qualunque

⁶ Domenichi, L., *La nobiltà delle donne*, G. Giolito de' Ferrari e fratelli, Venezia, 1552.

suddito del Regno poteva risultare assai importante, infatti, prendere immediatamente visione di editti, bandi, grida con cui le autorità, comprese quelle ecclesiastiche, comunicavano al popolo le proprie decisioni e volontà. Scritture di questo genere pervadevano gli spazi pubblici, i rituali politici e quelli della Chiesa, i luoghi di lavoro e di preghiera e inducevano un bisogno sociale alla lettura» (Novi Chavarria, 2009: 159-160).

Chi, al contrario, viveva in campagna, aveva scarsissime occasioni di confrontarsi con la lettura di un qualsiasi tipo di testo e, d'altra parte, per la maggior parte delle persone era sufficiente saper apporre una firma su di un documento, dal momento che durante tutto l'arco della vita difficilmente si sarebbero presentate altre occasioni per scrivere. In caso di particolari necessità, come ad esempio dover inviare una lettera ad un familiare lontano, si poteva ricorrere ai servizi di uno scrivano, una figura professionale che, pur avendo perso molto del suo prestigio, esisteva ancora nel XIX secolo.

La capacità di far di conto era invece molto più diffusa della scrittura, perché anche una cameriera che doveva recarsi ogni giorno a fare acquisti per conto della padrona o un contadino che si recava al mercato per vendere i prodotti della

sua terra avevano la necessità di acquisire tale abilità. Inoltre, come abbiamo già ricordato, molte donne ricevevano una sia pur approssimativa alfabetizzazione dovuta alle esigenze del lavoro che avrebbero dovuto svolgere, accanto ai mariti, nella gestione quotidiana della bottega di famiglia. Nei monasteri, dove le fanciulle delle classi sociali più elevate venivano rinchiuso a prescindere dal loro consenso per non disperdere il patrimonio familiare, oppure per ricevervi un'adeguata educazione in un luogo sicuro in vista del matrimonio, si insegnava anche la matematica, abilità indispensabile per chi, in futuro, poteva trovarsi a gestire i libri contabili del proprio convento.

Ma è corretto affermare, come spesso si è fatto, che nel XVI secolo la maggior parte delle donne fossero analfabete e che la scrittura fosse un privilegio riservato agli uomini? Probabilmente le cose non stanno proprio così se, come dice Tiziana Plebani, «È necessario puntualizzare che il ristretto accesso alla scrittura non riguardava esclusivamente le donne; non è dunque una questione legata al *gender* e mal si farebbe a interpretarla in tale chiave: la maggior parte della popolazione europea all'inizio del Cinquecento non era in grado di tenere la penna in mano e/o comunque non ne avvertiva la necessità o il bisogno. Saper scrivere non era di

pertinenza degli uomini ma di pochissimi tra loro» (Plebani, 2007: 245).

Naturalmente non stiamo riferendoci a scritture letterarie e, in ogni caso, si tratta purtroppo di un campo ancora poco indagato, il che non consente di ricostruire con certezza quale fosse il grado di istruzione a cui una donna dell'epoca poteva accedere. Volendo focalizzare l'attenzione sul Regno di Napoli, agli inizi del XVI secolo la sua capitale, già celebre in epoca aragonese per lo splendore della sua corte ed il mecenatismo dei suoi sovrani, era una grande e popolosa città, probabilmente la più grande nel Mediterraneo dopo Istanbul. Ma qual era il livello medio di istruzione della sua popolazione femminile e che tipo di educazione vi ricevevano le donne?

Probabilmente, come è stato dimostrato dagli studi sull'editoria e sul mercato dei libri⁷, anche nel Regno di Napoli le donne costituivano un pubblico di lettrici attento ed esigente, pubblico che si era enormemente ampliato con l'avvento della stampa e, soprattutto, delle prime edizioni

⁷ Tra i numerosi studi in proposito, Napoli, M.C., *Lettura e circolazione del libro tra le classi popolari a Napoli tra '500 e '600*, in *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di Studi (Salerno, 10-12 marzo 1987), a cura di M. R. Pellizzari, Napoli 1989, pp. 375-390; Zari, G., *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, Edizioni di Storia e Letteratura,

tascabili, economiche ed accessibili. Naturalmente, i più importanti tipografi del tempo impararono ben presto a tenere nella dovuta attenzione queste nuove ed esigenti acquirenti, pubblicando libri a loro espressamente dedicati. E non leggevano soltanto testi religiosi, come avrebbero voluto i loro precettori, bensì i proibitissimi romanzi cavallereschi e le licenziose raccolte di novelle tanto deprecate dagli autori dei trattati sulla corretta educazione femminile.

Notizie sui libri posseduti dalle donne sono ricavabili anche dai loro testamenti, dal momento che nel Cinquecento un libro era ancora un oggetto relativamente costoso, qualcosa di prezioso da trasmettere di madre in figlia. Dall'analisi di questi documenti è emerso che la maggior parte delle donne possedeva soprattutto testi religiosi di piccolo formato, come i libri d'ore o le vite dei santi, ma anche semplici manuali di economia domestica, di cucito o di ostetricia, raccolte di ricette di cucina o testi che insegnavano come preparare medicine per ogni tipo di malattia. Molti dei libri destinati al pubblico femminile erano in realtà scritti da uomini e contenevano le consuete esortazioni alla castità, al silenzio e all'obbedienza totale al marito: non sapremo mai se

le donne effettivamente li leggessero e quali fossero davvero le loro preferenze.

Anche a Napoli, le donne appartenenti alle classi superiori venivano generalmente istruite in quelle arti ritenute per loro formative, come la conversazione piacevole, il canto, la musica e la danza. Baldassarre Castiglione, nel *Cortegiano*, ci fornisce la sua opinione riguardo all'insegnamento della musica, che non era però condivisa da molti suoi contemporanei:

La musica penso che insieme con molte altre vanità sia alle donne convenientesi e forse ancor ad alcuni che hanno similitudine d'omini, ma non a quelli che veramente sono; [...] e ricorderò quanto sempre appresso gli antichi sia stata celebrata, et tenuta per cosa sacra, e sia stato opinione di sapientissimi filosofi il mondo esser composto di musica ... (Castiglione, 1965: 78).

Ed è proprio nell'ambiente delle corti napoletane e dei circoli culturali che gravitavano intorno ad esse che le donne, nella prima metà del XVI secolo, si trasformarono da fruitrici della letteratura ad autrici esse stesse, scoprendo nella lirica petrarchesca codificata da Pietro Bembo il mezzo espressivo che più si confaceva alle loro esigenze. Agli inizi del Cinquecento, invece, la scrittura femminile era ancora rivolta prevalentemente all'ambito spirituale, con la produzione di trattati di argomento religioso, agiografie di santi o sacre rappresentazioni. D'altronde in quell'epoca il convento,

comunque riservato alle figlie delle famiglie più agiate per il costo della dote necessaria per esservi accolte, era l'unica istituzione nella quale alle donne fosse concessa la possibilità di ricevere un'istruzione completa nonché di avere accesso alla lettura, generalmente di testi sacri e devozionali, ma non solo. Sappiamo che nel XVI secolo a Napoli vi erano almeno venticinque monasteri, alcuni dei quali ospitavano le figlie della migliore nobiltà del Regno in palazzi spesso mirabili per la loro architettura e lo splendore e la ricchezza degli ornamenti delle chiese. Al momento della monacazione, la badessa del convento prometteva di prendersi cura della nuova consorella, fornendole vitto, vestiario e assistenza nelle eventuali malattie; vi era però anche una formula precisa, che ritroviamo trascritta negli atti notarili dell'epoca, con la quale il monastero si impegnava a fornire un'istruzione adeguata *ad assistendum in choro*, ovvero che consentisse di ben comportarsi nello spazio della chiesa riservato alle monache e dal quale esse partecipavano alle funzioni religiose, leggendo e cantando.

Nonostante le nuove regole e i divieti sempre più pressanti imposti dalla Chiesa a partire dal Concilio Tridentino, che richiamò tutti i monasteri femminili ad una rigida osservanza della clausura, vietando espressamente la

presenza al loro interno di libri profani e addirittura di penne e calamai nelle celle, vi sono numerosi esempi di monache che riuscirono a coltivare anche gli studi classici e a pubblicare le loro opere, scritte generalmente a beneficio spirituale delle consorelle, e che erano portate ad esempio per la loro eccezionale conoscenza delle lingue antiche e delle sacre scritture⁸.

L'appartenenza delle donne alle classi alte non era, tuttavia, garanzia sufficiente per ricevere un'istruzione completa. La poetessa Laura Terracina, pur appartenendo ad una famiglia della nobiltà napoletana, non aveva ricevuto un'educazione classica e non conosceva né il greco né il latino, come afferma in una delle sue poesie: «non ho letto io né Greco, né Latino;/ma son d'ogni virtù priva e distante» (Terracina, 1548: 59). Al di là del canonico *topos modestiae*, dai suoi versi traspare, però, la conoscenza di autori come Dante e Petrarca, già considerati dei classici all'epoca, e non mancano i riferimenti a scrittori a lei contemporanei che sembra conoscere bene e di cui, evidentemente, aveva letto le

⁸ Elisa Novi Chavarria riporta l'esempio delle quattro sorelle Parascandolo, Laura, Giulia, Lucrezia e Claudia, che nel 1579 fondarono in Napoli il monastero di S. Andrea delle Dame e quello di Suor Geronima Macedonio, appartenente alla stessa comunità, che godette di grande reputazione come medico. Novi Chavarria, E., *Sacro, pubblico e privato*, cit., p. 147.

opere: Serafino Aquilano, Tebaldeo e Cariteo, Matteo Bandello, Angelo Di Costanzo, Luigi Tansillo e tanti altri poeti appartenenti, come lei stessa, all'Accademia degli Incogniti. E conosceva così bene l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, testo che rientrava in quella pernicioso letteratura cavalleresca la cui lettura era fortemente sconsigliata alle donne, da comporre un poema intitolato *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso*, abile e fortunata rielaborazione dell'opera ariostesca che conobbe ben trentatré ristampe.

Altre suddite del Regno di Napoli, pochissime in verità se paragonate al totale della popolazione femminile dell'epoca, riuscirono ad esprimere liberamente la loro creatività letteraria e ad imporsi in un mondo solitamente riservato agli uomini, come la famosissima poetessa Vittoria Colonna, appartenente ad una delle famiglie più potenti del tempo, o la stessa Laura Terracina, che riuscì a penetrare nella realtà, tutta al maschile, delle Accademie umanistiche. Altre donne diedero sfogo all'estro artistico nel segreto delle loro dimore-prigione, come Isabella di Morra, anch'essa di estrazione aristocratica, le cui liriche furono scoperte ed apprezzate soltanto dopo la sua prematura morte per mano dei fratelli e che pagò con la vita il desiderio di emanciparsi da

una soffocante realtà provinciale attraverso la cultura. Ma si potrebbero menzionare tantissime altre poetesse oggi più o meno dimenticate le quali, anche nel Regno di Napoli, contribuirono con il loro talento a quel grande fenomeno artistico ed editoriale che fu il petrarchismo in Italia e in Europa.

Sarebbe però, a mio avviso, sbagliato vedere in questo il sintomo di un'emancipazione culturale effettiva della popolazione femminile dell'epoca: come si può evincere dalla lettura del *Cortegiano*, è vero che la dama di palazzo occupava a corte un posto privilegiato, in funzione del suo compito di piacevole intrattenitrice e di ispiratrice della creatività maschile, ma le aristocratiche napoletane non godevano affatto, tranne poche singolari eccezioni, di maggiore libertà rispetto alle loro sorelle meno fortunate ed erano comunque sempre considerate esseri deboli e facilmente corruttibili, bisognosi della tutela maschile. La speculazione filosofica e la retorica restavano al di là della portata delle donne, che dovevano soltanto allietare l'atmosfera degli incontri con la loro bella presenza, limitandosi a riflettere, come in uno specchio, i discorsi elevati dei cortigiani⁹.

⁹ Sulla condizione della donna nella società aristocratica napoletana nel

Non era così per i loro coetanei maschi: Carlo De Frede parla di una vera e propria fioritura a Napoli, sin dalla metà del XV secolo, di scuole in cui si insegnava la cultura umanistica, secondo quanto mostrato anche dal magistero didattico di Pontano¹⁰. E bisogna ricordare, a tale proposito, la scuola fondata e diretta da Lucio Giovanni Scoppa, che aprì ufficialmente intorno al 1543, ottenendo pubblici riconoscimenti proprio dal Viceré Pietro di Toledo che aveva invece posto fine, per ottemperare al volere della politica assolutistica di Carlo V, alle esperienze dello *Studium* e delle Accademie napoletane. Sebastiano Valerio ci ricorda la fioritura dei *ludi letterarii* nel Regno di Napoli tra XV e XVI secolo, ovvero scuole di grammatica “laiche” rivolte a giovani talentuosi ma poveri di mezzi, che «alimentò anche

Cinquecento si veda il saggio di A. Cirillo Mastrocinque, *Costumi nella Napoli del Rinascimento*, in «Archivio storico delle province napoletane», 1968, pp. 311-321 e M. A. Del Grosso, *Donna nel Cinquecento tra letteratura e realtà*, Edisud, Salerno, 1989. Molto più recentemente, si sono occupati dell'argomento alcuni studiosi che hanno pubblicato i loro contributi nel volume collettaneo *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Viella, Roma 2008. Si vedano, in particolare i seguenti articoli: E. Novi Chavarria, *Reti di potere e spazi di corte femminili nella Napoli del '500*; E. Papagna, *Tra vita reale e modello teorico: le due Costanze d'Avalos nella Napoli aragonese e spagnola*; M. Cassese, *Giovanna e Maria d'Aragona: due sorelle napoletane «doppio pregio ad una etade» e il rapporto con il potere nel '500*; S. Peyronel, *I carteggi di Giulia Gonzaga*.

¹⁰ Valerio, S., *Grammatica, lessico e filologia nell'opera di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Lessicografia a Napoli nel Cinquecento*, a cura di D.

una significativa produzione editoriale di testi destinati proprio ad essere utilizzati nelle scuole»¹¹. Ma la situazione nel Regno di Napoli, in confronto con il resto dell'Italia, vedrà anche una precoce apertura delle scuole religiose ad opera dei Gesuiti, già operanti nella capitale intorno al 1550.

Naturalmente, in queste scuole non era consentito l'accesso alle donne. In realtà, siamo ben lontani dall'averne un quadro chiaro e definitivo della situazione: se si confrontano i dati estrapolati dalla produzione tipografica dell'epoca destinata ad un pubblico femminile con quanto, al contrario, veniva suggerito nella trattatistica sull'educazione della donna, è evidente che qualcosa non torna. Anche se l'influenza di questi trattati sul ricco dibattito rinascimentale intorno all'educazione femminile non può certo essere negata, probabilmente la situazione reale, sia in Italia che nel resto d'Europa, era estremamente variegata e difficile da inquadrare in schemi precisi e definitivi. Purtroppo, gli studi sull'educazione femminile nel Rinascimento, e in particolare nell'Italia meridionale, sono ancora molto limitati e c'è tanto da indagare.

Defilippis e S. Valerio, Bari: Adriatica Editrice, pp. 28-29.

¹¹ Valerio, S., *Grammatica, lessico e filologia nell'opera di Lucio Giovanni Scoppa*, cit., pp. 29.

Per quanto ne sappiamo oggi, la storia quasi mai ha conservato memoria delle esistenze femminili e sono pochissimi i nomi di donne che, per un motivo o per l'altro, sono giunti fino ai giorni nostri. Spesso si tratta di storie delle quali siamo venuti a conoscenza soltanto perché le loro protagoniste subirono i rigori della legge e qualche particolare delle loro vite trapela attraverso le carte processuali, come nel caso delle tante donne accusate di stregoneria. O di quelle donne colte a cui accennavamo all'inizio, che ci hanno lasciato le loro opere letterarie, così brave e preparate da suscitare lo stupore e l'invidia dei loro contemporanei maschi, che non riuscivano ad inquadrarle se non come "mostri", esseri in qualche modo devianti dalla normale natura femminile, silenziosa e remissiva. Stiamo parlando, tuttavia, di eccezioni, di donne straordinarie le cui vite – per alcune fortunate coincidenze - avevano potuto espandersi ben al di là degli angusti confini domestici in cui erano, al contrario, relegate tutte le loro consorelle. Per la maggior parte della popolazione femminile del Regno, la realtà quotidiana era ben diversa, come ha sottolineato Maria Ludovica Lenzi: «Tra maternità incessanti e morti precoci, incapacità giuridiche e conseguente inettitudine agli affari, obbedienze religiose e castità imposte, la concessione delle

briciole di una pur fervida e nuova cultura umanistica non poteva migliorare né compensare la realtà di una condizione femminile profondamente triste e subalterna» (Lenzi, 1982: 107).

Riferimenti bibliografici

Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius, *De nobilitate et praecellencia foeminei sexus*, a cura di M. Ricagno (2007), Torino: Aragno

Antonioli, Roland (1985), *L'immagine de la femme dans le De nobilitate et praecellencia foeminei sexus d'H. C. Agrippa*, in *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Literaria 14*, pp. 27-39

Bentley, Jerry H. (1995), *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli: Guida Editori

Bruto, Giovanni Michele (1555), *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*, Anversa: C. Plantin

Cagnolati, Antonella (2001), *Giovanni Michele Bruto e l'educazione femminile: La institutione di una fanciulla nata nobilmente (1555)*, in «Annali dell'Università di Ferrara», Nuova serie, Filosofia, Discussion Papers, n. 64, Ferrara

- Castiglione, Baldassarre (1965), *Il libro del cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino: Einaudi
- De Frede, Carlo (1960), *I lettori di umanità nello studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli: L'Arte Tipografica
- Del Grosso, Maria A. (1989), *Donna nel Cinquecento tra letteratura e realtà*, Salerno: Edisud
- Dionisotti, Carlo (1967), *La Guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, pp. 163-182
- Dolce, Ludovico (1560), *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne*, Venezia: G. Giolito de' Ferrari
- Domenichi, Ludovico (1549), *La nobiltà delle donne*, Venezia: G. Giolito de' Ferrari e fratelli
- Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel (2008), Roma: Viella
- Donne e religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII*, a cura di G. Galasso e A. Valerio (2001), Milano: Franco Angeli
- Erdmann, Axel (1999), *My Gracious Silence. Women in the Mirror of 16th Century Printing in Western Europe*, Luzern: Gilhofen & Ranschburg GmbA

- Fuiano, Michele (1973), *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli: Libreria Scientifica
- Grendler, Paul (1991), *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari: Laterza
- Guida, Patrizia (2008), *Scrittrici di Puglia: percorsi storiografici femminili da XVI al XX secolo*, Galatina: Congedo
- King, Margaret (1991), *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari: Laterza
- La donna nel Rinascimento meridionale*, a cura di M. Santoro (2010), Atti del Convegno Internazionale, Roma 11-13 novembre 2009, Pisa-Roma: F. Serra
- Lenzi, Maria Luisa (1982), *Donne e madonne. L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino: Loescher
- Lirosi, Alessia (2015), *Libere di sapere: il diritto delle donne all'istruzione dal Cinquecento al mondo contemporaneo*, Roma: Edizioni di storia e letteratura
- Masetti Zannini, Gian Lodovico (1980), *Motivi storici della educazione femminile (1500-1650): I. morale, religione, lettere, arte, musica*, Bari: Editoriale Bari
- Napoli, Maria Consiglia (1989), *Lettura e circolazione del libro tra le classi popolari a Napoli tra '500 e '600*, in

- Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di Studi (Salerno, 10-12 marzo 1987), a cura di M. R. Pellizzari, Napoli, pp. 375-390
- Novi Chavarria, Elisa (2001), *Donne e istruzione. Itinerari del messaggio religioso*, in G. Galasso, A. Valerio, *Donne e religione a Napoli: secoli XVI-XVIII*, Milano: Franco Angeli, pp. 47-66
- Novi Chavarria, Elisa (2008), *L'educazione delle donne tra Controriforma e riforme*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», XIV (2007), Brescia: Editrice La Scuola
- Novi Chavarria, Elisa (2009), *Sacro, pubblico e privato. Donne nei secoli XV – XVIII*, Napoli: Guida Editore
- Novi Chavarria, Elisa (2014), *Donne, gestione e valorizzazione del feudo. Una prospettiva di genere nella storia del feudalesimo moderno*, in «Mediterranea. Ricerche Storiche», vol. XI, pp. 349-364
- Plebani, Tiziana (2007), *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, II, Treviso: A. Colla Editore

- Plebani, Tiziana (2007), *Il «genere» dei libri. Storia e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano: Franco Angeli
- Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli (1991), Bari-Roma: Laterza
- Sabbatino, Pasquale (1995), *L'idioma volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria del Rinascimento*, Roma: Bulzoni
- Santoro, Marco (1984), *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Napoli: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale
- Shemek, Deanna (2003), *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Mantova: Tre Lune Edizioni
- Terracina, Laura (1548), *Rime*, Venezia: G. Giolito de' Ferrari et Fratelli
- Terracina, Laura (1549), *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso*, Venezia: G. Giolito de' Ferrari
- von Tippelskirch, Xenia (2011), *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma: Viella
- Tommasi, Francesco (1580), *Reggimento del padre di famiglia*, Firenze: Stamperia di Giorgio Marescotti

- Valerio, Adriana (2006), *I luoghi della memoria. Istituti religiosi femminili a Napoli dal IV secolo al XVI secolo*, vol. I, Napoli: Voyage Pittoresque
- Valerio, Sebastiano (2007), *Grammatica, lessico e filologia nell'opera di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Lessicografia a Napoli nel Cinquecento*, a cura di D. Defilippis e S. Valerio, Bari: Adriatica Editrice
- Valerio, Sebastiano (2017), *Bona Sforza a Venezia: l'orazione di Cassandra Fedele e le lodi di una regina*, in *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*, a cura di E. M. Moreno Lago, Sevilla: Benilde Ediciones, pp. 142-150
- Visceglia, Maria Antonietta (1988), *La donna aristocratica tra modello cortigiano e ideale cavalleresco*, in *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli: Guida, pp. 141-174
- Vives, Juan Luis (1996), *De institutione feminae christianae. Liber primus*, a cura di C. Fantazzi e C. Matheussen, Leiden-New York-Köln: Brill
- Wiesner-Hanks, Merry E. (2017), *Le donne nell'Europa moderna*, Torino: Einaudi
- Zarri, Gabriella (1996), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura

Zarri, Gabriella (2000), *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino

Amelia Pincherle Rosselli, un autora olvidada

Jose V. Romero Rodríguez

Universidad de Valencia

Resumen: Amelia Pincherle Rosselli (1870 – 1954) se definió a si misma como «la primera mujer italiana en componer una obra teatral», sin embargo, este hecho no ha impedido que su obra haya quedado olvidada y haya pasado desapercibida por todos los críticos literarios. Amelia Rosselli es, de hecho, más reconocida por ser la madre de Carlo y Nello Rosselli, intelectuales que contradijeron el régimen fascista de Mussolini, que por todo cuanto consiguió como autora de teatro.

Palabras clave: Teatro, feminista, dramaturga.

Abstract: Amelia Pincherle Rosselli (1870 – 1954) was, according to her own words, “the very first Italian woman who wrote a play”, however, her works has been forgotten and literary critics never appreciated her. Amelia Rosselli is, in fact, better known as the mother of Carlo and Nello Rosselli, two Italian intellectuals who fought against the Mussolini fascism, rather than for everything she reached as a playwright.

Keywords: Theatre, feminism, playwright

Los primeros años del s. XX fueron años de grandes cambios para la sociedad europea, que vio cómo se transformaba su estructura y su carácter en un periodo corto de tiempo. Estos cambios se vieron reflejados en la literatura con la llegada de nuevos géneros literarios gracias a la aparición de conflictos políticos y sociales. En consecuencia,

s. XX se define como un primer gran paso hacia la modernidad debido a la gran cantidad de nuevas necesidades planteadas que buscaban una solución. Uno de los movimientos más importantes es el feminismo, que coge fuerza a partir de 1900 en busca de un mayor reconocimiento para la mujer. Son muchas las mujeres que surgen en este momento reivindicando la situación de desigualdad de las mujeres.

En este contexto aparece Amelia Pincherle Rosselli (1870-1954) quien despuntó por su afán de solucionar los problemas sociales a través de la gestión de varias organizaciones. Nació en el seno de una familia acomodada de origen judío que pertenecía a la burguesía veneciana. Si bien ella fue la primera de su familia intelectual en destacar dentro del ámbito sociocultural, no fue la única. A ella se le suman su nieta, la poetisa Amelia Rosselli, su sobrino, el escritor Alberto Moravia, y dos de sus hijos, Carlo y Nello Rosselli, periodistas e historiadores que asumieron un compromiso político y lucharon por solucionar las desigualdades. Entre sus acciones destaca la formación del partido político “Giustizia e Libertà”, fundado por Carlo Rosselli, desde el que defendieron y divulgaron su ideología.

Ambos fueron asesinados por grupos fascistas en una emboscada en Francia.

En Amelia Rosselli encontramos el sentido de la igualdad y la justicia que heredó de sus padres y que practicó a lo largo de toda su vida. Sus padres se definían como patriotas, defendiendo su pensamiento en la lucha activa en favor de la unificación de Italia y de la eliminación de barreras raciales. Dentro de su familia, ella fue la pequeña de cinco hermanos, hecho que influyó en su carácter, pues fue la última en dejar el núcleo familiar. Su marcha fue impulsada por su boda con el compositor Joe Rosselli, compositor de origen italo-británico de quien se separaría años más tarde. Amelia Rosselli se caracterizó por su constante lucha por deshacer las desigualdades sociales con las que se iba enfrentando en cualquier ámbito. En seguida mostro una clara ideología feminista que confirmó presentando varias mociones de mejora de la situación de la mujer, tanto en el ámbito personal como profesional.

Así pues, ella demostró que los derechos por los que luchaba eran posibles a través de sus propias experiencias; este punto fue determinante para tomar la decisión de separarse de su marido, con quien nunca perdió el contacto, en 1903 y mudarse a Florencia con sus tres hijos. Su

búsqueda de una sociedad más libre y justa la llevo a posicionarse como firme opositora del fascismo desde sus inicios, ideología que compartía con sus hijos, asesinados en 1937 por grupos fascistas. Esta oposición al régimen la convirtió en la víctima de numerosos ataques personales contra ella, su familia, su casa y todos los que allí trabajaban. Aunque ella denunció este acoso, demostrando que no le intimidaban las repercusiones que las denuncias pudieran tener, jamás se hizo nada para poner fin a esta situación (Rosselli, 2001: 181-183). La persecución hacia la familia Rosselli se agravó hasta el punto tener, o mejor dicho, verse obligada a emigrar a los Estados Unidos junto con sus nueras y nietas después del asesinato de sus hijos. Amelia Rosselli se convirtió de esta forma en el eje central de la familia.

La composición de obras literarias de esta autora se inició poco después del nacimiento de su primogénito, con la colaboración en varios periódicos para los que escribió artículos, reseñas y cuentos. Su obra contiene textos narrativos y teatrales, así como poesía, es muy variada y no se centra en ninguno en concreto. Sin embargo, destacó en el teatro, donde sus obras fueron muy bien recibidas por el público y la crítica desde el principio. Su importancia en este género se debe a que ella fue la “primera mujer, en Italia, que

escribía para el teatro” (Rosselli, 2001:114), como ella misma recuerda en sus memorias.

El inicio de su éxito se fecha en 1898, cuando venció con su opera prima, titulada *Anima*, el Concurso Dramático de la Exposición Nacional. La obra fue representada por primera vez en el teatro Gerbino de Turín por la prestigiosa compañía teatral “Teatro dell’arte” dirigida por Alfredo de Sanctis (Alberti, 2006: 97). Este premio le supuso un gran reconocimiento en todo el país. Su segundo drama, *Illusione*, estrenado en el teatro Carignano en 1901, dividió la opinión del público y la crítica, ya que no obtuvo tanto reconocimiento por parte del público, pero sí por parte de la crítica, que la consideró “una obra superior a la anterior” (Rosselli, 2001: 114). No volvió a representar una obra teatral hasta 10 años después como consecuencia de todas las actividades que realizaba y su dedicación para desarrollar otros campos literarios. Por ello, a partir de 1911 se estrenaron sus obras en dialecto veneciano *El rèfòlo* y *El socio del papà* de la mano de la compañía de Ferruccio Benini en el teatro Quirino de Roma y en el teatro Goldoni de Venecia. Por último, compuso un drama histórico, *Emma Liona*, que no fue representado y que solo llegó al público a través de su publicación en 1924.

Amelia Rosselli fue una mujer muy comprometida con la sociedad, por lo que al mismo tiempo que desarrollaba su producción literaria, formó parte de organizaciones que apostaban por el desarrollo de la sociedad. En este campo destacan varias agrupaciones dedicadas a velar por la protección de las mujeres, al Comité del Consejo Nacional de las Mujeres Italianas y la fundación, junto a sus hijos, de una casa orfanato para niños que habían sido víctimas indirectas de las catástrofes que estaba causando la IGM, sobre todo huérfanos.

La importancia de esta autora reside, por tanto, en la determinación por mejorar la sociedad y suprimir sus desigualdades. Si bien estaba en contra de cualquier tipo de injusticia social, Amelia destacó por su firme defensa del feminismo. Conocía de primera mano la situación de incompreensión de las mujeres, tanto por lo personal como por todas las historias de las mujeres de su entorno. Así que desde muy pronto se interesó por las formas en las que las mujeres se desenvolvían, lo que la llevó a encontrarse con que, por ejemplo, las sirvientas no tenían capacidad de agrupación como gremio, lo que las dejaba expuestas ante la imposibilidad de conseguir derechos básicos de los trabajadores.

Como vía de difusión de la situación de las mujeres y sus problemas cotidianos utilizó la literatura. Con sus obras plasmó y denunció la desprotección de las mujeres, su inestabilidad y la situación general de la sociedad. Su propuesta fue arriesgada, puesto que para ser escuchada tenía que agradar a quienes propiciaban y generaban ese tipo de actitudes. Amelia Rosselli encarnó tramas y personajes que reproducían situaciones corrientes y reconocibles, que confería verosimilitud a la escena. La familiaridad de los argumentos conseguía estimular la empatía del público con sus personajes principales.

Las tramas de sus obras se caracterizan, en general, por la sencillez que aporta una historia con un único argumento. Esta característica consigue centrar la atención del público para que entienda cuál es realmente la cuestión de la que se está hablando, evitando que conflictos secundarios eclipsen los hechos que realmente importan. La historia principal de la mayor parte de sus obras de teatro gira entorno a los problemas que sacuden la vida de mujeres, donde queda constancia de cómo es considerada de forma diferente una misma situación según se trate de hombres o mujeres.

Los personajes principales que retrata, mujeres en su mayor parte, siempre están marcados por algún momento

doloroso de su pasado, momentos que ellas intentan olvidar y superar, pero que no consiguen superar debido a las barreras y obstáculos que les impone el pensamiento de la sociedad. Los hombres se posicionan en el lado contrario, es decir, si ellas son quienes sufren, ellos son, en su mayoría, quienes provocan el sufrimiento e impiden que ellas avancen, perpetuando así la posición del hombre como opresor de las mujeres.

En la obra de esta dramaturga se remarcan las características de estos dos tipos de personajes, configurando por un lado a aquellos que perpetúan las actitudes machistas y a quienes luchan contra estos comportamientos. Se observa como en los textos de Amelia Rosselli los personajes son prototípicos y, cada uno a su estilo, cumplen con las expectativas de género impuestas por la sociedad a la que pertenece cada uno. En relación con lo anterior, también se ve cómo esta dramaturga escoge entre varios tipos de personajes y replica su carácter en diferentes roles.

Las mujeres que presenta Amelia Rosselli en sus obras tienen todas una actitud positiva ante la vida y ante su situación personal, a pesar de ser conscientes de no encontrarse en una situación social propicia. Todas las mujeres parten desde el principio con la dificultad de su

situación personal a lo que se le suma el hecho de ser mujer en una sociedad que las infravalora. Todas ellas son orgullosas y no se dejan denigrar de ninguna manera, puesto que aceptan sus circunstancias. Los hombres se encuentran en el caso contrario, no padecen la desaprobación de la sociedad con lo que su estatus se encuentra intacto. Se resguardan bajo las construcciones sociales establecidas, esgrimiendo su inmovilismo como si fuera la única opción válida para la sociedad. Sí que se aprecia, en algunos de estos personajes masculinos, un atisbo de cambio, un pequeño giro hacia una civilización más abierta, pero poco después vuelven a demostrar que, en realidad, en la base de su pensamiento no ha cambiado nada.

Entre los personajes femeninos destacan las protagonistas de sus dos dramas principales: Olga, protagonista de *Anima*, y Emma, protagonista de *Illusione*. Ambas deben hacer frente a su pasado; en el caso de Olga una situación que no escogió ya que fue violada, en el de Emma un error del que se arrepintió al instante, le fue infiel al marido. Las dos se esfuerzan por demostrar que, a pesar de todo, ellas poseen el valor que la sociedad ha decidido eliminarles porque, aunque el resto de personas no quieran verlo, ellas tienen (y tendrán siempre) capacidad de decisión,

es decir, el poder de otorgarle a los demás la importancia que quieran darles. Esto, por lo tanto, las sitúa por encima de todos aquellos que las consideran indecentes, ya que tienen en su mano la posibilidad de alejarlos de su vida. En resumen, poseen la libertad de la que el resto carece.

Merece especial atención también Aneta, la hija de la comedia *El socio del papá*. Ella es, debido a su carácter, el personaje más notorio de todos cuantos aparecen en la obra. Si bien no se trata de un personaje principal ni se relaciona con la trama de la obra, resulta un personaje importante porque invita a reflexionar sobre el estado de la sociedad. Ella atrae la atención a través de su particular lucha, que nadie en su casa comprende ni apoya, pero que no por ello pierde la esencia que tiene. Marca con descaro los problemas de los que adolece el país, reivindicando la necesidad de prohibir la prostitución y de conseguir mejores condiciones a las mujeres de servicio.

Los principales personajes que se muestran como opuestos a los personajes femeninos anteriores los encontramos también en las dos primeras obras de esta autora, *Anima* e *Illusione*. En *Anima* son dos los personajes masculinos que aparecen enfrentados en comportamiento a Olga, los cuales, a pesar de las diferencias que tienen entre sí,

resultan tener la misma actitud con diferente pensamiento. Ambos son estáticos y consideran que su opinión es la acertada sin recapacitar sobre ella, no esconden sus razones y las defienden con ímpetu. Son la clara representación de una gran parte de los hombres de su época. En el drama *Illusione*, aparece Alberto, marido de Olga, quien se lamenta de su situación y de no haber sabido reaccionar como él cree que se esperaba que hiciese. Es un hombre atormentado por sus ideas, demuestra que hay una gran diferencia entre lo que hace, aunque su decisión consiga elevarlo moralmente a ojos de sus vecinos, y lo que esperaban que hiciese.

Es importante resaltar las ideas de Bepi, el hijo mayor de la comedia *El socio del papá*, puesto que representa a todos aquellos hombres que parecen introducir cambios en la sociedad, pero que en realidad no concretan ningún cambio realmente importante. En este sentido, el personaje considera más importante su decisión acerca de no bautizar al hijo que esperan él y su mujer que la opinión de la mujer sobre el bautizo, restringiendo la voz y la opinión de su mujer a la suya propia.

A pesar de lo actuales que se mantienen los temas que se tratan en las obras de Amelia Rosselli no se encuentra entre las autoras destacadas de la literatura italiana. Casi

ninguna de sus publicaciones ha sido reeditada y actualmente es muy complicado conseguir una copia de sus principales obras. La única obra que ha sido reeditada es la primera de las que publicó, *Anima*, que fue recuperada en 1997 por Natalia Costa-Zalessow cuando, como ella misma explica, se recopilaron textos de mujeres para una antología titulada *Modern Drama by Women 1880s-1930s*, y ella lo encontró en la biblioteca de la Universidad de California (Costa-Zalessow, 1997: 33).

Sus obras presentan un mundo dominado por hombres donde el papel de la mujer es minimizado o anulado y eso mismo sucedió con la propia Amelia Rosselli y sus obras, dado que el canon literario en Italia fue establecido por hombres que no debieron saber ver los méritos de esta autora o no les gustaron por la fuerza de su mensaje que, sin embargo, sigue vigente.

Riferimenti bibliografici

Alberti, M. “La drammaturgia di Amelia Pincherle Rosselli”,
in *Atti del Convegno “Ricordo di Amelia Pincherle Rosselli”*, *Quaderni del circolo Rosselli*, Firenze, Alinea,
2006, pp. 95-106.

- Calloni, M.-Cedroni, L. (a cura di), *Politica a affetti familiari. Lettere dei Rosselli ai Ferrero (1917-1943)*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Ciuffoletti, M.-Corradi, G.L. (a cura di), *Lessico familiare. Vita, cultura e politica della famiglia Rosselli all'insegna della libertà*, Città di Castello, Edimond, 2002.
- Ciuffoletti, Z. (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare 1914-1937*, Milano, Mondadori, 1997.
- Rosselli Pincherle, A., *Anima: Dramma in tre atti*, a cura di Natalia Costa-Zalessow, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Rosselli Pincherle, A., *El socio del papà: Commedia in tre atti*, Milano, Fratelli Treves, 1912.
- Rosselli Pincherle, A., *Emma Liona: Dramma in quattro episodi*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1924.
- Rosselli Pincherle, A., *Illusione: Commedia in tre atti*, Roma – Torino, Roux e Viarengo, 1906.
- Rosselli Pincherle, A., *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, Il Mulino, 2001.

**IL TEMA DI STRINGENTE ATTUALITA' DEI
RIFUGIATI, PERSONE IN FUGA DA GUERRA,
VIOLENZA E FAME
ANALISI DRAMMATURGICA DI *VIVO IN UNA
GIUNGLA, DORMO SULLE SPINE*
DI LAURA SICIGNANO E SHAHZEB IQBAL**

Roberto Trovato

Università di Genova

Riassunto: Nell'articolo viene indagato uno dei testi più recenti di Laura Sicignano. Anche se il lavoro ha una direzione politica, presenta una dimensione poetica perché l'autrice non fa teatro-documento

Parole chiave: Studio, testo teatrale, drammaturgia contemporanea, Italia

Abstract: In the article was investigated one of the latest text by Laura Sicignano. Even if her work has a political direction, it present a poetic dimension because the author doesn't make documentary- theater.

Key words: Studio, Play, Contemporary Playwriting, Italy

La *pièce*, il cui titolo deriva da un verso di un poema popolare pakistano che viene ripreso nella venticinquesima scena, è indicativa della nuova direzione, intrapresa dalla

giovane autrice¹ a partire dal 2011, e cioè di una drammaturgia realizzata con un gruppo di giovani rifugiati giunti in Italia dopo drammatici viaggi dai paesi più difficili di Asia e Africa. Di queste persone l'autrice ha ascoltato con attenzione le drammatiche testimonianze. Scritto nel 2015, il testo di cui mi occupo è ad oggi il quarto capitolo della *Trilogia degli stranieri*, dopo *Odissea dei ragazzi*, *Bianco & Nero* e *Compleanno afgano*.

Il lavoro ha debuttato nella cinquantunesima edizione dell'importante Festival estivo di Borgio Verezzi il 6 agosto 2017². Il testo verrà successivamente rappresentato in vari

¹ In un articolo precedente dal titolo *Nel labirinto dello sfruttamento, nel dedalo dei soprusi. Analisi di due pieces di Laura Sicignano*, che è stato pubblicato negli atti del seminario internazionale e interdisciplinare, *Las ineditas*, svoltosi all'Università di Salamanca dal 29 al 31 marzo 2017, ho analizzato due testi di questa autrice, *Donne in Guerra* e *Scintille*. Nella stagione 2017-18 la Sicignano ha realizzato la messa in scena di tre nuovi lavori: *La duchessa*, scritto e diretto da lei, messo in scena il 27 maggio 2017 nel teatrino Duchessa di Galliera; *Andy Warhol Superstar*, testo steso con la Vannucci e con propria regia, coproduzione Teatro della Tosse e Teatro Cargo, il cui debutto ha avuto luogo il 1 luglio 2017 al Festival di Asti.

² Del Festival fondato nel 1966 e diretto per oltre un trentennio da Enrico Rembado, Stefano Delfino è direttore artistico dal 2002. Delfino è stato collaboratore del Festival dal 1973, dapprima come responsabile dell'ufficio stampa e poi negli anni Novanta come consulente artistico. Attualmente è nel direttivo regionale dell'Agis. Delfino ha ispirato anche la rassegna estiva "...e le stelle stanno a guardare" con il Teatro della Tosse ad Apricale ed ha contribuito a lanciare il Festival di Villa Faraldi e il Teatro Salvini a Pieve di Teco. Giornalista professionista de "La Stampa" dal 1971, inizialmente come corrispondente da Finale Ligure, dal 1980 come responsabile della redazione di Imperia (fino al settembre

teatri italiani. Ad interpretarlo nei ruoli dei tre protagonisti sono Amanda Sandrelli³, Luca Giordana e il giovanissimo Alessio Zirulia, nei ruoli rispettivamente dell'avvocata Viviana, del responsabile di un centro di accoglienza e di Sher, “adolescente dal passato e dalla personalità indecifrabile”(S. Zanovello, su *Il secolo XIX*, 5-8- 2017)⁴.

2009). Sebbene sia in pensione dal 2010 è rimasto come collaboratore esterno del quotidiano torinese. Corrispondente anche per altre testate, tra cui la Rai e l'Agi, per tre mandati è stato eletto nella giunta regionale dell'Associazione Ligure Giornalisti (Fnsi) e per un quarto nel direttivo regionale. E' autore di pubblicazioni varie, tra cui i libri di racconti *Quel profumo di mandarini*, *Dundindei?*, *Quarti di luna*; il romanzo-saggio *Non soldi ma cioccolata*; il romanzo *Era d'estate* e, a sua cura, *La scena, le stelle: I 25 anni del Premio Veretium 1971-1995*, Genova, Costa&Nolan, 1995 e *In scena al chiaro di luna. 40 anni di teatro a Borgio Verezzi*, Savona, Marco Sabatelli, 2006. Su questa rilevante manifestazione teatrale estiva si vedano anche *Dieci anni di teatro a Verezzi : Proposta ligure per un turismo culturale*, a cura di S. Delfino e P.P. Cervone, Verezzi: Ente Provinciale per il Turismo - Savona; Comitato Manifestazioni Culturali di Borgio Verezzi, 1976; *La scena, le stelle: 25 anni di teatro a Borgio Verezzi*, a cura di M. Mancioti, Genova, Costa&Nolan, 1991; *Una storia lunga un festival - 50 anni di teatro a Borgio Verezzi*, a cura di S. Delfino e Ufficio cultura e turismo Comune Borgio Verezzi, Albenga, Litografia Bacchetta, 2016. In questo festival, la Sicignano aveva ottenuto lusinghieri consensi già nel 2011 con *Questa immensa notte* della Moss con Livia Galantini e Orietta Notari e nel 2012 con il suo *Scintille* nell'interpretazione di Laura Curino.

³ La Sandrelli, interprete completa e profondamente umana, era stata vent'anni prima protagonista a Borgio di *Inferno97* allestito alla Cava dei Fossili.

⁴ La recensione intitolata *Amanda Sandrelli e Luchino Giordana*. “Non chiamateci figli d'arte. Qui contano solo le emozioni” rivendica da parte dei due interpreti principali (la prima figlia del cantante Gino Paoli e dell'attrice Stefania Sandrelli, e il secondo dell'attore Andrea Giordana), l'orgoglio di aver compiuto un percorso originale rispetto a quello dei rispettivi genitori.

La scenografia volutamente scarna ed essenziale è di Stefania Battaglia, autrice anche dei costumi. Un contributo rilevante al fortunato esito dello spettacolo è stato dato anche dalle luci di Andrea Narese e dal video e suono di Luca Serra. Lo spettacolo, coproduzione fra il Teatro Cargo e il Teatro delle donne di Calenzano (Firenze), è basato su ciò che un giovane rifugiato pakistano ha raccontato alla Sicignano⁵. Il copione sceneggia ciò che accade ad un minorenne, Sher, arrivato in Italia, dopo un'avventurosa fuga dal proprio paese che lo ha visto attraversare Pakistan, Iran, Turchia e Grecia. Arrivato in Italia il giovane, dopo essere stato affidato alla trentaseienne avvocatessa Viviana, viene accolto in una comunità per minori richiedenti asilo. L'iniziale ostilità tra il ragazzo e la tutrice si trasforma per gradi in affetto. Il rapporto tra i due viene giudicato con malcelato sospetto dal direttore della comunità, il quarantenne Paolo, che con l'avvocatessa ha da tempo intrecciato una relazione. Paolo, uomo a suo dire infelicamente sposato, è convinto che l'affetto del giovane verso la tutrice non sia sincero e che anzi questi la stia

⁵ A proposito della scrittura con i rifugiati la Sicignano precisa che “questa nasce dalla loro esigenza di raccontarsi e di essere testimonianza. Io ascolto le storie di queste persone che mi venivano raccontate affinché potessi darne forma teatrale e redigo i copioni in libertà, ma con il rispetto dovuto alle vite di queste persone”.

manipolando. A quanto precisa la Sicignano, “il ragazzo si protegge da un ambiente nuovo e ostile, nascondendosi dietro una fitta rete di bugie”. Le relazioni tra i tre personaggi di questo lavoro che si articola in trentadue scene, alcune delle quali molto rapide, è un incontro tra solitudini, dove la verità emerge unicamente a frammenti per la difficoltà di dialogo tra persone che appartengono a culture tanto diverse. Non a caso nella parte finale della *mail* inviata a Viviana da una località che non viene indicata il giovane fa una dichiarazione drammatica:

A casa mia avevo paura. La paura, sempre la paura. La paura di essere uccisi per strada per niente. Le feste dove uomini ubriachi si mettono il fucile sotto la gola per dimostrare che non hanno paura di morire, ma negli occhi si vede la paura. La paura di uccidere, perché quando uccidi, muore un pezzo di te. Paura di girare di notte. Paura di finire in un ospedale per i poveri, dove crepi perché i poveri contano come i cani. Tutto questo non si può cambiare. Sono scappato dal Pakistan perché non ero capace. Mio padre non mi parlava. Parlava solo con mio fratello perché lui il mitra ha imparato a usarlo a dodici anni. A me il mitra spacca la spalla, mi scappa di mano e cade per terra. Il figlio grande non è capace di sparare. Ma la paura non basta per i vostri documenti. Non basta avere paura di uscire di casa con una pistola in tasca, non basta dimostrare che non ho forza di ammazzare nessuno e che quindi mi farebbero fuori in un giorno solo, nel mio paese. Per questo devo raccontarvi bugie. Le altre storie che ti ho raccontato sono vere, ma non sono la mia storia. Sono le storie che ho sentito durante il viaggio di tante persone che scappavano come me. Io sono diventato tutte queste storie. Io non potevo dirvi la verità. La verità da voi non funziona.

Alla mia domanda circa la rispondenza di ciò che l'autrice ha scritto e le testimonianze delle persone da lei ascoltate nel tempo la Sicignano mi ha detto: “Direi che non mi sono distaccata in nulla dalle testimonianze dei rifugiati: insieme abbiamo creato questi lavori in condivisione: loro hanno messo a disposizione le loro biografie, il loro vissuto, il loro punto di vista, io il mio e la mia competenza artistica”. Lo spettacolo intende scuotere le coscienze su una delle grandi piaghe del nostro millennio: l’immigrazione. Esemplari a tale proposito sono le immagini “di bambini deformati, folle di donne velate in fuga, scuole sventrate da bombe, [...] scontri tra uomini armati” tratte da *google* e mostrate da Viviana nella nona scena dello spettacolo e poi le cicatrici viste sul corpo del giovane (scena ventisettesima): Vibranti sono pure la denuncia contro quanti, come il direttore della comunità che accoglie i minori immigrati, speculano economicamente su di loro (scene quinta⁶ e diciassettesima⁷), la stigmatizzazione dell’utilizzo frequente di psicofarmaci per tenere calmi i giovani ospitati⁸ e sulle

⁶Viviana dice a Paolo: “Più minori richiedenti asilo, più soldi per la tua comunità”.

⁷ Rivolto a Viviana il giovane esclama lapidario “Lui ruba i soldi che arrivano per noi ragazzi. E’ d’accordo con gli altri operatori”.

⁸ A Viviana che dice “Gli psicofarmaci creano dipendenza”, il cinico Paolo replica con un lapidario “Ci hanno sempre risolto molti problemi”.

frasi razziste cui è fatto oggetto da parte di alcuni italiani nonostante il giovane lavori⁹ Queste ultime sono all'origine della reazione rabbiosa di Sher (scena ventesima). Forti sono anche la polemica per la scarsa considerazione per le donne nel loro lavoro¹⁰ (scena quattordicesima) e l'elogio della cultura.

Il testo mette a confronto storie vere di migranti alla ricerca di un rifugio in Europa per scappare da guerre, paura, miseria, violenza e fame. La *pièce* rappresenta, come accennavo in precedenza, l'ultimo capitolo ad oggi di un personale percorso di teatro civile in cui la Sicignano tocca grandi temi con un linguaggio capace di parlare al pubblico di diverse età. L'autrice e regista ribadisce un convincimento a cui è sinora rimasta sostanzialmente fedele: il teatro ha il compito di suscitare emozioni indimenticabili, ma anche rabbia profonda per ciò che ci accade attorno.

⁹. A quando riferisce il giovane, il negoziante a cui consegnava le locandine del cinema, convinto che venga portato via il lavoro agli italiani, esclama scandalizzato: "Adesso anche a distribuire locandine, questi immigrati".

¹⁰. Emblematico è il sotto riportato scambio di battute fra Viviana e Paolo: VIVIANA. "Mi hanno eletta nel consiglio dell'ordine. Non me lo sarei mai aspettata". PAOLO "Mi inchino". VIVIANA "Piantala. Sai che incarico mi hanno assegnato". PAOLO "Lider maximo". VIVIANA "Arredi dell'ufficio e organizzazione cocktail: sono l'unica donna eletta". PAOLO "Non te la prendere. E' l'Italia". VIVIANA "Ci rido su".

Viviana, una donna emblematica della generazione dell'autrice, ha fatto una scelta netta a favore della carriera per la propria piena realizzazione personale, ma anche per concretizzare uno dei sogni del padre, che nello spettacolo, viene ricordato con sincero affetto tre volte (scene quinta¹¹, ventesima¹² e trentunesima¹³). La protagonista, mi ha precisato la Sicignano,

è una donna di oggi, alla ricerca della verità: nel mondo, attraverso il suo lavoro con gli stranieri; e nei rapporti sentimentali, che deve ricalibrare rispetto alle abitudini delle generazioni precedenti. Il rapporto uomo donna per la nostra generazione è diverso; gli uomini non hanno ancora fatto i conti con la nostra emancipazione e noi stesse a volte ci sentiamo in colpa per essere andate avanti. Viviana per quanto emancipata vive ancora di retaggi antichi che la rendono in parte succube di un rapporto sbagliato con un uomo che la inganna e la manipola. Lei vuole incarnare il desiderio del proprio padre (operaio e comunista) di riscatto sociale (lei ha studiato e difende i *deboli*). Ma le contraddizioni sono tante: i *deboli* a volte delinquono proprio a causa della propria condizione di povertà e ignoranza. Relazionarsi costantemente con categorie disagiate e culturalmente diverse rende Viviana quasi un'alienata sociale. Nonostante i riconoscimenti ottenuti grazie allo zelo e alla bravura nel lavoro, Viviana resta sola ed emarginata perché non si inserisce nel normale ciclo della famiglia borghese. Forse non è in grado, ma forse non è quel che fa per lei: perciò inconsciamente sceglie una relazione con un uomo sposato. Ma questa *routine* viene scardinata dall'arrivo del diverso, dello straniero che butta

¹¹Dialogando con Paolo commenta orgogliosa: “Lui ha degli ideali”.

¹²Viviana parlando col giovane pakistano dice:“Lui era venuto via (da Napoli) perché era poverissimo, niente lavoro, ma non si sentiva furbo abbastanza per la camorra. Al Nord ha lavorato tutta la vita in fabbrica: di giorno lavorava, di sera studiava e ha imparato il comunismo”.

¹³Viviana rivolta a Paolo che la vorrebbe con sé dopo essersi finalmente separato dalla moglie dice “Sono successe tante cose. Ora ho bisogno di vedere mio padre e stare un po' con lui al mare”.

all'aria il fragile equilibrio di Viviana e quindi anche di Paolo. Paolo, come lui stesso si definisce lucidamente, è un uomo mediocre. Forse semplicemente un uomo medio: fedifrago, un po' presuntuoso, abbastanza pigro, manipolatore. Il tutto senza eccessi però. Solo alla fine, forse anche lui proprio grazie allo scontro con la diversità, decide di cambiare vita, compiendo un gesto che riscatta il personaggio.

Falaksher, questo è il suo nome completo, è prima di tutto un ragazzino che ha visto troppa vita. Viene da un paese lontano, ma ha la saggezza e il cinismo di un vecchio, perché il mondo gli ha insegnato a fingere per sopravvivere. Viene considerato con sospetto dagli altri perché straniero, quindi modifica il proprio comportamento che sarebbe forse solo il comportamento di un ragazzino. Ha accessi di ira, come tutti i giovanissimi, perde il controllo a volte, ma poi è perfettamente in grado di indossare una maschera, mille maschere, per salvarsi. Anche lui manipola Viviana, per bisogno non solo materiale, ma bisogno di affetto, bisogno di ascolto. Due solitudini che si incontrano e che però potranno condividere solo un breve tratto di strada, perché la differenza culturale, più che anagrafica, è troppo grande. Ma resterà l'affetto e il ricordo ed entrambi avranno dato qualcosa all'altro.

Questo testo, già tradotto in inglese, francese, tedesco e russo, ha ottenuto vari e prestigiosi riconoscimenti¹⁴ Il lavoro è imperniato sui rapporti umani, le contraddizioni delle nostre anime, le ipocrisie a cui siamo costretti anche dalle nostre stesse paure. Lo straniero è colui che scardina le abitudini, ma in fondo è uguale a noi. Contribuiscono ad alleggerire la drammaticità del tema affrontato dall'autrice con tanto piglio e forza alcune sequenze, che Viviana vede due volte, una da

¹⁴ Dopo la presentazione alle "Letture europee" al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, ha ottenuto a Parigi il Premio alla Traduzione Antoine Vitez nel 2015. Il testo è stato finalista al Premio Fratti 2016 e, sempre lo

sola e l'altra col giovane profugo (scene ventunesima e trentesima) sul proprio *computer*, di un brillante film commedia, *Totò, Peppino e la mala femmina*, diretto nel 1956 da Camillo Mastrocinque con l'interpretazione tra gli altri di Totò, Peppino De Filippo, Vittoria Crispa, Teddy Reno e Nino Manfredi. Probabilmente quella proiettata anche al giovane potrebbe la divertente scena in cui Totò¹⁵ detta al fratello la lettera alla malafemmina che secondo loro ha distolto dagli studi il nipote, oppure potrebbe essere quella dell'incontro surreale avvenuto al loro arrivo a Milano con un vigile urbano per chiedergli informazioni dove possano trovare il giovane. In quell'occasione il dialetto milanese del vigile viene scambiato dai due sprovveduti fratelli per tedesco.

Il copione, che nello spettacolo da me visto al debutto presenta qua e là una certa durezza nella resa delle didascalie, che, a mio avviso, avrebbero potuto essere restituite in maniera più funzionale non già da una voce fuori campo ma dalle battute degli stessi interpreti, si dipana come una sorta di diario, raccontando i diversi giorni in cui si articola la

scorso anno, ha vinto il Premio Inedito al Salone del Libro di Torino.

¹⁵Sull'attore italiano rinvio all'agile libro di Sonia Pedalino, *Totò e la maschera. L'incredibile comicità mimica del grande e unico Antonio de Curtis*, Firenze, Firenze Atheneum, 2007 e alla bibliografia riportata alle

vicenda. Apprezzabili sono, per unanime riconoscimento della critica, le proiezioni di spezzoni degli orrori tipici dell'attuale società pakistana. Il tema centrale del lavoro è indubbiamente l'immigrazione clandestina, analizzata da diversi punti di vista: quelli di burocrati, avvocati, esponenti di centri di accoglienza. Il messaggio che arriva alla fine dello spettacolo, mette in discussione le iniziali certezze di Viviana, ricordandoci che ci troviamo di fronte a persone più sfortunate di noi e non di rado con un vissuto atroce alle spalle”.

Silvia Andreeetto su “Il secolo XIX” del 6 agosto, fin dal titolo della recensione sottolinea che in scena è realizzato un “intense dialogo di un giovane pakistano”. Nella critica comparsa quello stesso giorno su “La stampa”, firmata da Marina Beltrame, si legge che la relazione tra il giovane pakistano e della avvocatessa sua tutrice,

molto conflittuale all'inizio, si trasforma gradualmente in profondo affetto. Sher racconta la sua fuga attraverso Pakistan, Iran, Turchia e Grecia con un'organizzazione di trafficanti, ma il motivo per cui è scappato continua a restare un mistero: il ragazzo si protegge da un ambiente nuovo e ostile nascondendosi dietro una fitta rete di bugie”. Subito dopo la critica aggiunge: “L'arrivo dello *straniero* scardina il fragile equilibrio della vita di Viviana, mette in discussione le sue certezze e fa emergere ipocrisie che la donna, fino ad allora, non aveva volute vedere. La relazione tra i personaggi è un incontro tra solitudini, dove la verità emerge solo a frammenti”.

A proposito dell'interpretazione degli attori sono interessanti due sintetiche dichiarazioni, la prima della Sandrelli e la seconda di Giordana. L'attrice ha detto alla Zanovello: "Affronto il mio personaggio come uno scavo sui rapporti tra uomo e donna che la nostra nuova realtà multiculturale svela in modo diverso, inaspettato, drammatico". Per parte sua l'attore afferma orgogliosamente: "Qui contano soltanto le emozioni che suscitiamo e gli applausi ci dicono se ci siamo riusciti"¹⁶.

Pur con le debolezze connaturate al fatto di essere una prima nazionale, e come tale non ancora del tutto roduta, la rappresentazione trasmette in molti momenti tensione, coinvolgendo emotivamente il pubblico. In *Vivo in una giungla, dormo sulle spine* non si parla solo di immigrazione. In effetti nei dialoghi si colgono, sia pure solo accennati, tematiche che spaziano dalla condizione della donna nell'attuale società, ai ritmi frenetici di una vita troppo centrata sul lavoro, dal confronto con l'emigrazione di ieri, dal Sud al Nord Italia, all'odierna crisi industriale.

¹⁶ Le due dichiarazioni si leggono nella recensione sopra segnalata della Zanovello.

Riferimenti bibliografici

- Andreetto, S. “Vivo in una giungla” *in scena l’ intenso dialogo di un giovane pakistano*, su *Il secolo XIX*, 6- 8- 2017.
- Beltrame, M. *Sandrelli e Giordana a Borgio*, su *La stampa*, 6- 8- 2017.
- Delfino S.- Cervone, P:P, a cura di, *Dieci anni di teatro a Verezzi : Proposta ligure per un turismo culturale*, Verezzi: Ente Provinciale per il Turismo- Savona; Comitato Manifestazioni Culturali di Borgio Verezzi, 1976.
- Manciotti, M., a cura di, *La scena, le stelle: 25 anni di teatro a Borgio Verezzi*, Genova, Costa&Nolan, 1991.
- Delfino, S. *La scena, le stelle: I 25 anni del Premio Veretium 1971-1995*, Genova, Costa&Nolan, 1995.
- Delfino, S., *In scena al chiaro di luna. 40 anni di teatro a Borgio Verezzi*, Savona, Marco Sabatelli, 2006.
- Delfino, S. -UFFICIO CULTURA E TURISMO COMUNE BORGIO VEREZZI, a cura di, *Una storia lunga un festival - 50 anni di teatro a Borgio Verezzi*, Albenga, Litografia Bacchetta, 2016.

Pedalino, S. *Totò e la maschera. L'incredibile comicità mica del grande e unico Antonio de Curtis*, Firenze, Firenze Atheneum, 2007.

Zanovello, S., *Amanda Sandrelli e Luchino Giordana* “Non chiamateci figli d’arte. Qui contano solo le emozioni”, su *Il Secolo XIX*, 5-8-2017.

Escritura femenina y canon literario: La obra de Paola Baronchelli

María Dolores Valencia Mirón
Universidad de Granada

Resumen: Uno de los principales temas de discusión en el campo literario en estos primeros años del siglo XXI es la importancia de leer a los clásicos y el sentido que pueda tener aún la vigencia del canon occidental. El presente estudio, centrado en la obra de la escritora y periodista Paola Baronchelli, es un ejemplo del “grande scarto” que las escritoras llevan a cabo desde los siglos pasados respecto al canon del sistema literario. De igual modo, pone de manifiesto que la ausencia de una escritora de la historia de la literatura no tiene porqué ser sinónimo de ausencia de calidad, y que tanto la defensa de lo minoritario como la reivindicación de la diferencia puede suponer una salida a la globalización actual de la industria editorial.

Palabras clave: subjetividad, canon, literatura italiana, escritura femenina.

Abstract: One of the main topics of debate in the literary field in these first years of the XXI century relies on the importance of reading the classics and the sense that still may make the western literary canon. The present study, centered in the work of the writer and journalist Paola Baronchelli, is an example of the “grande scarto” that the female writers carry out since the past centuries about the literary system’s canon. In the same fashion, it highlights that the absence of a woman writer from the literary history does not have to be paralleled with a lack of quality and that both the defense of the minority as well as the vindication of the difference can be a solution to today’s globalization of the literary industry.

Keywords: subjectivity, canon, Italian literature, feminine writing.

Es evidente que a lo largo del siglo XX la revolución de las mujeres ha puesto en discusión el canon del pensamiento

occidental, puesto que existen diferencias de género, de raza y de cultura y ningún ser humano debe ser silenciado. Por ello, hoy, frente al código cultural dominante, se pretende dar a conocer la cultura de las mujeres, dar voz a su pensamiento y a su palabra.

Últimamente, uno de los principales temas de discusión en el campo de la literatura es la importancia de leer a los autores clásicos y la relevancia o el sentido que pueda tener aún un canon occidental. No cabe la menor duda del papel fundamental que desempeñan dichos “clásicos” y las “grandes obras de la literatura” como puntos de referencia dentro del aluvión de libros editados anualmente; pero, en cierto modo, sería lícito plantearse un cambio de enfoque que no tuviera sólo como referente el restrictivo canon tradicional¹, es decir, el valor estético y puramente literario de ciertos textos, sino que, al ser la literatura un hecho esencialmente moral, un reflejo fiel de la vasta experiencia humana, considerara también ciertos aspectos histórico-sociales y culturales.

¹ En su defensa del *Canon occidental*, a mediados de los años 90, Bloom había realizado una selección elitista y especialmente restrictiva que por su calidad estética se oponía a las teorías americanas del multiculturalismo, del marxismo, del nuevo historicismo y del feminismo, es decir, a toda la llamada “Escuela del resentimiento” (Boom, *El canon occidental*, 1995: 16).

El indispensable trabajo de recuperación de la producción femenina italiana de los siglos pasados no debería servir para contraponerla a la masculina, ni para constatar la infelicidad femenina, ni siquiera para recuperar obras maestras perdidas y elaborar un nuevo canon, sino para “visualizzare e accogliere linguaggi tutti da investigare, forti però delle riflessioni fatte in questi anni, non solo riguardo la differenza di genere, ma anche riguardo il testo, i contesti, la lettura, il rapporto tra chi legge e ciò che viene letto” (Anna Santoro, 2001: 39-40). La investigación y el análisis de la producción literaria femenina que se ha llevado a cabo en Italia en los últimos cuarenta años gracias a la lectura de los textos, a la reconstrucción de los contextos y al reconocimiento de la diferencia, plantearon la necesidad de revisar la noción tradicional de sistema literario y de literatura italiana como corpus de textos neutro en un momento (y no parece casual) en el que algunos críticos consideraban necesario afrontar la noción de “historia literaria” codificada por De Sanctis (la *Letteratura italiana* de Einaudi, dirigida por Asor Rosa, es una muestra palpable de ello), antes de que las academias anglosajonas exportaran a Italia, con fines muy diferentes, el “problema del canon”. Si había cambiado el mundo y también estaba cambiando la relación entre sujeto y

objeto, consecuentemente debía cambiar la noción de cultura (masculina y occidental) porque, en realidad, “si riteneva che la scrittura maschile (le scritture maschili) fossero il generale, il centrale, l’unico soggetto possibile, l’unico punto di vista idoneo a stabilire canoni e scale di valori [...] Questo soggetto maschile universale (al suo interno, certo, articolato) nutriva la nozione di libro (di mondo) como objeto cerrado, magari segreto, da *penetrare* per coglierne i significati: in questo modo poteva essere detta neutra sia la scrittura sia la lettura” (Anna Santoro, 2001: 42). El nutrido e interesante grupo de escritoras que desarrollan su labor intelectual a caballo entre los siglos XIX y XX confirma la existencia del ya conocido *punto de vista femenino*. Cada una presenta sus propias peculiaridades, pero todas tienen algo e introducen en la narrativa italiana una gran novedad: la voz narrante es ahora la de una mujer; y ese punto de vista, que consiste en un posicionamiento frente al mundo y en una percepción de este diversos, lo encontramos en los textos de Annie Vivanti, Sibilla Aleramo, Anna Franchi, Jolanda, en nuestra escritora Donna Paola y en los de muchas otras.

La escritora y periodista Paola Baronchelli Grosson, nacida en Bérghamo en 1866, irrumpió en el campo periodístico en 1895 con el pseudónimo de Donna Paola –

con el que firmó siempre sus escritos – en la *Scena illustrata* de Florencia con una columna, “Calende e idi”, de análisis político, filosófico y literario que mantuvo hasta el año 1914 y cuyo éxito se debió, en parte, al carácter polémico de sus artículos. A lo largo de su trayectoria profesional colaboró, como tantas otras escritoras de la época, en numerosas revistas y periódicos entre los que destacan: *Almanacco della donna italiana*, *Corriere di Napoli*, *Vita femminile*, *La Tribuna*, *Gazzetta del popolo*, *Donna di Torino*, entre otros. De igual modo, desarrolló una intensa actividad como conferenciante de temas referidos a la mujer que posteriormente reflejó en una serie de reportajes aparecidos en la revista *Donna* de Turín².

Como es sabido, la región de Lombardía jugará un papel fundamental en el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad italiana de la segunda mitad del siglo XIX. El tema del trabajo honesto y de la consiguiente retribución que éste conlleva o el de la actividad filantrópica como algo fundamental para despertar la necesaria solidaridad, está presente prácticamente en todas las

² Sobre el papel femenino en los periódicos y revistas italianos de estos años, véase el interesante libro de Elisabetta Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*. Roma: Editori Riuniti, 1987.

escritoras lombardas poseedoras de un estatus profesional bastante definido y, por ello, consideradas por los escritores como sus colegas a todos los efectos. De hecho, la sociedad literaria del momento, impregnada de un laicismo evolucionista, acepta a las mujeres escritoras, con algunas reservas referidas sobre todo a cuestiones de estilo (Arslan, 1998: 64), con verdadero entusiasmo, como un signo de los tiempos y del progreso, y, generosamente, les concede determinados ámbitos de estudio, como el de la investigación psicológica, en los que la mente femenina muestra más sagacidad que la del hombre, y un género literario concreto como el “romanzo d’analisi”, por ser éste un terreno propicio para la creatividad femenina. Así pues, en los últimos decenios del siglo XIX la inferioridad y la discriminación femeninas coexisten en la escuela, en la política y en el trabajo (lacas contra las que lucharán las defensoras de la emancipación de la mujer y las feministas), con la consideración y el respeto con que son tratadas las escritoras moderadamente progresistas, cuya función principal consistía en “una certa diffusione della cultura nelle masse, della scrittura per l’infanzia a scopi pedagogici, dei manuali di buone maniere; ma anche, come si diceva, dell’analisi dal di dentro dell’altra metà del mondo” (Arslan, 1998: 66). En este

clima, de clara legitimación de la escritura y de la función de la mujer en la sociedad, se formó nuestra escritora.

Narradora fecunda, y en ocasiones de gran calidad, obtuvo un amplio favor de público gracias también a su temperamento versátil que le permitió escribir relatos, artículos, ensayos críticos, novelas y algunos textos teatrales como *Vortice* publicado en la revista *Pagine libere* (XI, 1 de junio, 1906)³ y *Sovrana* compuesto en 1913 y representado el mismo año en el teatro Argentina de Roma. Aunque no dejó de escribir hasta su muerte en 1954 en Quarto dei Mille, su actividad literaria disminuyó mucho durante el periodo fascista⁴.

Su fama se acrecentó con la publicación de dos novelas, *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (1901)⁵ y *Questi tempi*, publicado por entregas en *La*

³ Dedicada a temas de política, ciencia y arte, tal y como reza el subtítulo, se trata de la revista del sindicalismo revolucionario fundada 1906 en Lugano por Angelo Oliviero Olivetti y Arturo Labriola.

⁴ Hasta el momento no existe ningún estudio monográfico sobre esta autora. Cfr. M. Antellig, “Donna Paola”, en *Almanacco italiano Bemporad*, VIII (1903), p. 388 y ss; R. Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*. Rávena: Longo ed., 1975 y la exhaustiva voz redactada por C. D’Alessio, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60 (2003).

⁵ Milán: Aliprandi, 1901. Para más información sobre esta novela, vid. mi artículo “Paola Baronchelli: el compromiso de una intelectual entre literatura y periodismo”, en M. Martín Clavijo (ed.), *Escritoras desde los márgenes: Transfiguraciones, Teatro y “Querelle des femmes”*. Sevilla:

sera entre los años 1903 y 1904. El éxito de su primera novela (tuvo tres ediciones) le cogió por sorpresa, pero Donna Paola se queja de que muchos críticos no entendieron el sentido de su obra, unos la consideraron divertida, quizás porque, a pesar de contener un suicidio, “v’eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono ormai pocadeschi” (Donna Paola, 1906: 13); y otros pornográfica “forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio”(Donna Paola, 1906: 14), apostilla con sorna la autora. Y, a pesar de que la obra trata temas “delicados” como el suicidio, el adulterio y el amor lésbico, ella se siente orgullosa del éxito moral conseguido, porque, a su entender, la misión del escritor no consiste sólo en hacer una obra de arte, “la perfezione dell’opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole” (Donna Paola, 1906: 15). En esta novela, escrita en forma epistolar, nuestra escritora, como la mayoría de las feministas de su época, defendía la igualdad entre los sexos, el divorcio entre parejas infelices e imputaba la menor creatividad de la mujer a los muchos siglos de

Benilde Ed., 2017, pp. 329-343.

opresión masculina, al tiempo que reivindicaba el derecho a la sensualidad y al uso libre del cuerpo⁶.

La actitud positiva, anticonformista, agresiva, pero leal, de su escritura, frente al habitual tono femenino insinuante y algo servil, es una característica más del área lombarda, no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas y ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la “nuova etica”⁷. De su enorme vis polémica es buena prueba el artículo *Coscienze in esame* (1907) publicado en un número monográfico de la revista *Pagine libere* con motivo de la muerte de Giosuè Carducci, en el que, con un lenguaje agudo y esencialmente cáustico, criticaba el “sincerismo conservatore” del artículo *Esame di coscienza* que Ugo Ojetti acababa de publicar el día de los funerales del poeta en el *Corriere della sera* convocando a sus contemporáneos ante el

⁶ Estos temas recibirán un gran impulso con la publicación en 1906 de la novela *Una donna* de Sibilla Aleramo que tanto malestar social habría de provocar. Si tenemos en cuenta que la primera edición de *Le confessioni di una figlia del secolo* de Donna Paola tuvo lugar en 1901, comprenderemos la importancia y la actualidad de su pensamiento en aquellos años de incipiente defensa de los derechos de la mujer.

⁷ Cfr. A. Buttafuoco, “Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento”, en AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*.

féretro del gran poeta e invitándoles a abandonar la mentira y a hacer un severo examen de conciencia. Donna Paola les pregunta a los lectores y al autor del artículo si tenía que morir el poeta para que las conciencias mentirosas escrutasen en su interior y llegasen a una conclusión tan vehemente y, sobre todo, para que también “un giornale conservatore – vale a dire convinto dell’utile ed interessato alla continuazione di ogni menzogna – si sentisse trascinato in una inimaginabile febbre di sincerità” (Donna Paola, 1907: 659). En realidad, sus dardos van dirigidos a cierta prensa (tal y como señala la escritora el *Corriere* es solo un ejemplo), que, aduladora tras la muerte del poeta, se había mostrado bastante silenciosa en vida de éste. Y, utilizando para su argumentación la obra *Menzogne* de Andrea Lo Forte-Randi, pone de relieve que este autor demuestra, complacido, en sus más de quinientas páginas, la *necessità* de la mentira religiosa, *l’utilità* de la mentira monárquica, *l’imprescindibilità* de la mentira del matrimonio y, naturalmente, *l’assurdità* de la mentira socialista. Ahora bien, argumenta Donna Paola, que estamos rodeados de mentiras por doquier, es una vergonzosa y triste verdad histórica, pero que un escritor nos venga a cantar la belleza, la moralidad y la nobleza de esta terrible tirana y

proclame su continuidad, es algo que hiela el alma y destruye toda esperanza en un nuevo tipo de vida civil. Y concluye diciendo:

Certo, non sarà questo il vivere civile che il *Corriere della sera* ha il compito di patrocinarlo e di conservare, anche se, dinanzi l'esanguine ed ancor fiero cadavere del Poeta d'Italia, esso senta improvviso l'orrore della sua falsità e l'impeto anelante verso un avvenire purificatore. Sarà un altro vivere civile – quello a cui, tendendo la mano augusta e veemente, il gran morto ha indirizzate le nostre coscienze e ci ha fatti ansiosi di indirizzare le azioni nostre (Donna Paola, 1907: 661).

Las ideas anticonformistas de la escritora lombarda la convierten en estos primeros años del siglo XX en punto de referencia en lo que a la defensa de los derechos de la mujer se refiere, sobre todo cuando en 1910 escribe un libro brillante y provocador, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata* (Lanciano, Carabba)⁸, en el que desde una perspectiva nada convencional, condensa todas sus ideas sobre los problemas de la mujer en su vertiente social, política y legislativa. Naturalmente, la obra fue duramente criticada y puso a Donna Paola en el punto de mira de la sociedad bien pensante, entre otros motivos porque no duda en describir un imaginario Palazzo Montecitorio como

⁸ Para más información sobre esta obra, vid. mi estudio “Provocación y anticonformismo en los primeros años del siglo XX: *Io e il mio elettore* de Paola Baronchelli” (en prensa).

un lugar donde burocráticamente “si discettava di divorzio d’ufficio e di scuole per il matrimonio, di parità giuridica e di integrità personale della donna” (Donna Paola, 1910: 41). Sin embargo, encontró defensores de prestigio como Rosalia Jakobsen, una autoridad crítica en la Florencia literaria de comienzos de siglo, que le dedicó una halagadora reseña en la *Tribuna* de ese mismo año anunciando la próxima publicación de la obra; crítica que la escritora lombarda, orgullosa, y dando muestras de nuevo de su carácter combativo, enviará, en defensa de su integridad intelectual, con una carta a Pietro Niccolini, presidente de la *Società Dante Alighieri* de Ferrara, que la había invitado a dar una conferencia que, por diversos motivos, no llegaría a pronunciar:

Le ho mandato la *Tribuna* [...] - con un magistrale articolo della illustre critica Rosalia Jakobsen - perché Ella constatasse ancora una volta che non sono quella ‘prima venuta’ che le era stato suggerito di credere. [...] E che ocupando uno fra i primissimi posti della gerarchia letteraria femminile, ho diritto di essere esigente nel modo di trattamento [...] Quanto al libro, se lo vuol leggere (ma le saprà di forte agrume!) ne faccia richiesta mandando l’importo di lire 3 al Carabba editore, Lanciano (Abruzzo). È il modo più spiccio” (Mellone-Muscardini, 2015: 72).

De igual modo, Flavia Steno, en una reseña periodística de 1910, no ahorra comentarios positivos sobre la autora y sobre el texto en cuestión, pues, a su entender, ninguna mujer

ha escrito ni dicho lo que la escritora lombarda osa decir y escribir (Stolfi, 2007: 157).

El interés del contenido de *Io e il mio elettore* se pone de manifiesto al abordar una cuestión siempre actual y presente en la opinión pública de entonces, relacionada con la educación de la enseñanza religiosa. En primer lugar, la autora se plantea a quién corresponde su enseñanza: a la escuela, como querrían los clericales o a la iglesia, como defienden los anticlericales. A su modo de ver, a ninguna de las dos, por supuesto. Si acaso a la familia. Donna Paola, que fue recluida durante cinco años en un convento de monjas por lo que se esperaba que hubiera logrado una buena formación religiosa, confiesa que el resultado fue todo lo contrario a lo esperado, puesto que salió de allí deseando liberarse de cualquier idea religiosa y decidida a abandonar todo tipo de culto eclesiástico. No obstante, mostrándose respetuosa con todas esas mujeres que no ven ninguna salvación fuera de la fe católica, argumenta que si fuera una de ellas habría respondido que la religión es un sentimiento y no un conocimiento. La religión se siente, no se aprende:

la religione deve instillarsi nell'anima infantile, non dietro l'imposizione del programma scolastico [...]. Deve avere il suo altare accanto al focolare domestico: quivi, ove si onora il padre e la madre, si

deve apprendere ad onorare Dio [...]. La religione deve essere il lavoro e l'onestà del padre, la saviezza e la modestia della madre, l'obbedienza e la devozione dei figli [...] (Donna Paola, 1910: 207-208).

Y muestra su estupor porque en un “ridicolo paese” como el suyo, tras años de discusiones entre masones y clericales, se tenga que legislar sobre un asunto que pertenece a lo más íntimo del individuo, llegando algunos “ridicoli padri di famiglia” a pedir incluso que se introduzca esta materia en los programas oficiales.

A pesar de su escepticismo y amargura frecuentes, relacionados más bien con la sociedad, en lugar del ideal cristiano, el ideal que con orgullo predica Donna Paola, debería estar centrado en la vida, en creer que la vida es noble, alta, pura y hermosa, y en que nosotros debemos ennoblecerla y purificarla, “questo, nessuno potrà chiamare materialismo volgare; questo, nessuno potrà non chiamare idealismo, anzi, misticismo!” (Donna Paola, 1910: 217).

Ante el pesimista panorama que describe, la escritora lombarda considera que la mejor solución sería demoler la sociedad para levantar otra mejor sobre sus cimientos. Pero, abandonando estos sueños utópicos, piensa que la mejor vía para modificar la humanidad consiste en renovar la educación de la juventud, porque la que en su época se imparte “è così terribilmente assurda, da costituire il più urgente pericolo per

la società e il più odioso misfatto per l'individuo" (Donna Paola, 1910: 220); y no toda la culpa es de los educadores ni del materialismo o, dicho con más propiedad, del positivismo que no es fuente de inmoralidad sino religión de la verdad, la culpa es de los ideales especuladores del momento. Para educar bien a la juventud, el remedio, a su entender, consiste en rechazar toda retórica, toda mentira y engaño y empezar por corregirnos nosotros mismos; en una palabra "smettere di predicare Sparta e di vivere Bisanzio", y recordando a Balzac señala que donde el escritor francés escribía "Se vostra moglie vi tradisce, correggetevi", nosotros debemos decir "Se i nostri ragazzi sono cattivi, correggiamoci" (Donna Paola, 1910: 230), puesto que la peor influencia la reciben de nosotros. En lo que se refiere a la enseñanza que se imparte en las escuelas, Donna Paola reniega de la prosopopeya académica italiana que no inculca en las jóvenes, consideradas seres vanos y de mentes desequilibradas, incapaces de proferir un juicio sereno ni un razonamiento objetivo, un concepto sano de la vida ni un válido sentimiento de responsabilidad social; igual sucede con los jóvenes que carecen de fe en un ideal y de energía para enfrentarse a la vida⁹. Aún sabedora del escándalo que provocaría, se muestra

⁹ En 1905, nuestra escritora se había pronunciado extensamente sobre la

partidaria de que el Código civil y penal, el “*vademecum* del professionista dell’esistenza”, sea materia obligatoria en las escuelas, porque le parece paradójico, por no decir absurdo, que ignoremos el manual que regula el sistema y las normas del perfecto ciudadano. Además, en la vida no todo es blanco o negro y el contrato recíproco que nos une en una colectividad está compuesto de innumerables aspectos heterogéneos modelados por la tradición y la costumbre: prejuicios, afectos, intereses, egoísmos, sentimientos, etc.; si bien es cierto, argumenta Donna Paola, que la verdadera ley moral no necesitaría tantos formalismos, pero desgraciadamente es así. De la educación femenina casi prefiere no hablar porque:

a tutte le crocifissioni dei maschi, aggiungete il cilicio del ‘dovere’ di trovar presto un marito, il più presto possibile, il più ricco possibile, il più idiota possibile [...] ed avrete l’inferno femminile, cioè l’educazione femminile. Perché il comico ed il tragico sta in ciò: che tutti questi errori, propinati a maschi e a femmine, costituiscono l’educazione morale ed

falta de ideales de la sociedad de la época: “Noi tutti soffriamo, oggi, intollerabilmente di questa mancanza di ideale [...] Noi ci sentiamo smarriti in una selva, sospesi nel vuoto, stiracchiati d’ogni banda; sensazioni atroci tutte di confusione, di smarrimento, di dilacerazione. Le antiche fedi religiose non bastano più al nostro cuore; le nuove fedi positive e sociali non bastano ancora alla nostra intelligenza e sono incompatibili nel nostro cuore... Ci sentiamo troppo nuovi per quelle, troppo vecchi per queste” (Donna Paola, 1905: 6).

anche religiosa, che i parenti impartiscono alla loro progenitura! (Donna Paola, 1910: 228).

Por lo que respecta a la educación sexual no sólo se muestra a favor de ella sino que la considera “uno dei caposaldi dell’educazione generale, per il miglioramento morale e fisico della razza futura” (Donna Paola, 1910: 239). La deberían enseñar también el padre y la madre, porque la educación sexual es también una educación religiosa, de la religión de la naturaleza. A todo ello también ayudaría la educación mixta, naturalmente, cuya ventaja reside en la diversidad de gustos y aficiones que los antiguos sistemas educativos se han encargado de acentuar cada vez más, profundizando en el abismo, y que los nuevos sistemas intentan nivelar, porque, a decir de Saint Évremond, sentencia nuestra escritora, “lo studio avvia l’uomo, il commercio con le donne lo perfeziona” (Donna Paola, 1910: 244). Un claro ejemplo de la dificultad que para una mujer suponía huir de la imagen estereotipada que el hombre proyectaba sobre ella, es Viviana, la protagonista de la exitosa novela de Donna Paola *Le confessioni di una figlia del secolo*, que en sus cartas, que imagina publicadas tras su suicidio, traza su testamento espiritual y reivindica el reconocimiento de su personalidad lejos de los estereotipos femeninos que los distintos hombres

de su vida le habían impuesto. Se trata de un alma atormentada y confusa, que es incapaz de llevar hasta el final lo que le dictan el corazón y la mente y que no logra adaptarse a una realidad que no acepta en grado alguno.

Continuando con sus reivindicaciones feministas en esta novela, a propósito del tema que nos ocupa, nuestra escritora pone de manifiesto que la misión de la mujer ha sido siempre natural, mientras que la del hombre sólo ha sido social: “la donna fu plasmata per esser femmina – ogni caso – e nulla più”, mientras que “l’uomo fu plasmato per tutto, fuorché per essere maschio. [...] la sessualità maschile è stata mantenuta ad incidente; la femminile è stata elevata ad istituzione” (Donna Paola, 1906: 19). Por ello, toda la existencia femenina gira en torno al pecado, ésta es la tragedia de las mil Vivianas de nuestro tiempo, señala la escritora; “per le donne – per tutte le donne – il peccato è l’ossessione; la sostanza del peccato, l’amore, è l’invasamento. Non si vive che per quello, sia tenendolo sempre dinanzi nell’ansia di sfuggirlo, sia tenendolo sempre dinanzi nello spasimo di goderne” (Donna Paola, 1906:21). Y este es el error fundamental de la educación femenina; por ello, si el feminismo lograra que en la mujer desapareciera toda preocupación por su sexualidad, “esso sarebbe abbastanza

benemerito, anche se altro non conseguisse” (Donna Paola, 1906: 22).

Nacionalista desde el punto de vista político, la escritora lombarda aborda por vez primera esta cuestión, presente en el debate de la Italia de aquellos años, en su obra *Io e il mio elettore*, donde pone de manifiesto que, desgraciadamente, los italianos carecen de lo que ella denomina “poesia della patria”, a pesar de que ha pasado medio siglo desde la unificación del país, “gli italiani sono ancora da fare” (Donna Paola, 1910: 298); y, aunque se muestra algo optimista para el futuro, califica de tibio el nacionalismo del momento, porque “il senso della nazionalità non si impronta, né in trenta né in cinquanta anni” (Donna Paola, 1910: 302). Nuestra escritora fue, con Amalia Gugliemminetti, Flavia Steno y Térésah, una de las pocas voces femeninas que, recién terminada la guerra de Libia, fueron invitadas a opinar sobre este asunto en el volumen *Il nazionalismo giudicato da letterati, artisti, scienziati, uomini politici e giornalisti italiani* (1913)¹⁰. De sus respuestas a las tres preguntas de la encuesta, destaca su adhesión al nacionalismo (necesario para lograr una patria fuerte) siempre

¹⁰ Ed. de Arturo Salucci, Génova: Libreria editrice moderna, 1913. “Scarso ma eletto il manipolo delle donne che hanno partecipato all’inchiesta [...] e favorevoli in massima al Nazionalismo” (p. XII).

y cuando éste signifique consciencia nacional, “ma guardo con sospetto un nazionalismo, che si mantiene soltanto come partito político”; a un nacionalismo que ha de ser únicamente democrático: “piuttosto neutrale che anticlericale, piuttosto anticlericale che conciliatorista; nè triplicista nè antitriplicista: alleato più di se stesso che d’altri, ma pronto ad allearsi a chi garantisca utilità” (Salucci, 1913: 15). Más tarde, en 1917, con motivo de un artículo aparecido en la *Idea nazionale* de Roma, en el que se hablaba de la falta de sentimiento patriótico y nacional de las mujeres italianas, nuestra autora afronta de nuevo esta cuestión preguntándose si la mujer italiana siente amor por su nación y, en caso de no ser así, se pregunta por las causas. El asunto, señala, no radica en que la mujer burguesa italiana haya estado en manos de religiosas francesas o inglesas, como opinaba el articulista, sino que la cuestión, a su parecer, es más grave, porque “sta nella perfetta, assoluta, programmatica estraneità della donna alla vita nazionale, per cui nè alcuno le ha insegnato mai nè alcuno le ha permesso ch’ella si facesse almeno autodidatta nella scienza della vita política ed economica della nazione, nella scienza della bellezza, della grandezza, della storia, della lingua, dello spirito, dei morti, dei figli venturi della Patria”, que es lo que crea, según al autor del artículo, “il

senso vivo e concreto dell'amore per la Patria" (Donna Paola: 1917: 190). Por tanto, no se trata de enseñarles a las mujeres "ejemplos patrióticos" que han conocido ya en la escuela, sino más bien de entender que el "patriotismo è un gesto" y "lo spirito della nazionalità una consapevolezza"¹¹.

Del breve análisis realizado hasta el momento, puede deducirse tanto el interés de un libro como *Io e il mio elettore*, considerado en su época como "il più importante libro di donna apparso da molti anni a questa parte, un libro di battaglia, un libro di polemica, un libro di coraggio e di fede" (Stolfi, 2007: 159), como lo que es más interesante, el de la obra de una escritora rebelde, sincera, molesta para la crítica: "i suoi libri hanno principii malsani" (Casati, 1925: 89) y, en consecuencia, olvidada y excluida del canon.

Todo esto nos lleva a la consideración de que si aceptamos la idea de que el canon supone la selección y, por

¹¹ En aquellos años de fervor patriótico, el sentimiento de pertenencia a una nación y la obligación moral de participar personalmente en un acontecimiento de tal relevancia como la guerra, se debió en parte a la propaganda puesta en marcha por el gobierno italiano, de cuya influencia no se libró ni siquiera la infancia. Es interesante señalar al respecto, el patriotismo de ascendencia deamicisiana presente en la trilogía que escribe Donna Paola con un único protagonista, Pippetto, modelo del buen italiano para las jóvenes generaciones en los años anteriores a la llegada del fascismo: *Pippetto vuol andare alla guerra* (Florencia: Bemporad, 1916), *Pippetto difende la patria* (*Ibid.*, 1920) y *Pippetto fa l'italiano* (*Ibid.*, 1925, aunque escrito en 1920).

tanto, también la exclusión, de autores que sirven de modelo y que en sus textos plasman la memoria cultural y literaria de una colectividad, parece evidente que con el canon se puede forzar el orden social. Salirse de este orden puede considerarse subversivo, “funzione del canone è anche sempre l’integrazione sociale e ciò che si contrappone a tale obiettivo, viene combattuto come pericoloso” (Böhmel Fichera, 2008: 101).

Paola Baronchelli, como tantas otras escritoras de estos años que fundaron revistas o colaboraron en los periódicos más importantes de la época (algunas se relacionaron con los movimientos feministas internacionales, participaron en congresos y pronunciaron conferencias) tenían en común, con sus respectivas peculiaridades, que eran mujeres transgresoras y comprometidas con la sociedad de su época, todas ellas afrontan en sus escritos cuestiones generales como la guerra, el trabajo, el desempleo, los problemas del matrimonio como ningún escritor lo había hecho hasta el momento: “È questo il grande ‘scarto’ compiuto dalla scrittura femminile: il mondo e i suoi valori, le abitudini, i comportamenti, le mentalità, vengono ribaltate” (Anna Santoro, 2001: 47), y este desplazamiento del punto de vista conlleva una visión absolutamente inédita en el quehacer literario.

Referencias bibliográficas

- Arslan, Antonia (1998). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milán: Angelo Guerini.
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola) (1906). *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*. Génova-Turín-Milán: Renzo Streglio ed.
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola) (1905). *La rinascita dell'ideale. A proposito di "Primavera di idee" e di "Controcorrente" di Arnaldo Cervesato*. Roma: Ufficio della nuova parola.
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola) (1907). "Coscienze in esame". *Pagine libere*, I (1907), pp. 658-661.
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola) (1910). *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*. Lanciano: Carabba.
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola) (1917). *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)*. Milán: Riccardo Quintieri.

- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Böhmel-Fichera, Ulrike (2008). “Prospettive femminili e femministe nel dibattito sul canone”. *BAIG*, I (2008), pp. 100-106).
- Casati, Giovanni (1925). *Dizionario degli scrittori d'Italia*, vol. I. Milán: Ghirlanda.
- Melone, Francesca-Muscardini, Giuseppe (2015). “Gli spropositi di Danna Paola. Un corrosivo carteggio tra Paola Baronchelli Grosson e Pietro Niccolini”. *AOFL*, X (2015), pp. 59-76.
- Salucci, Arturo (Ed.). (1913). *Il nazionalismo giudicato da letterati, artisti, scienziati, uomini politici e giornalisti italiani*. Génova: Libreria editrice moderna.
- Santoro, Anna (2001). “Creatività ed etica della lettura di genere”. *Quaderns d'Italia*, 6 (2001), pp. 37-52.
- Stolfi, Valeria (2007). *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con “Il secolo XIX” e “La Chiosa”*, Milán: Lampi di stampa.

La presenza delle scrittrici nelle antologie di Giovanni Pascoli

Sebastiano Valerio

Università di Foggia

Riassunto: La presenza delle scrittrici nelle antologie scolastiche di Giovanni Pascoli, *Sul limitare* e *Fior da Fiore*, non è particolarmente fitta e tuttavia studiarne la presenza e la collocazione aiuta a far intendere come l'universo poetico pascoliano si caratterizzi per un'idea di canone ampia e inclusiva. In questo senso, è importante notare che le scrittrici, italiane ed europee, siano inserite in ampi percorsi di lettura, non in quanto rappresentanti di "genere", ma come importanti momenti dello sviluppo del pensiero e della letteratura.

Parole chiave: Pascoli, antologie, canone letterario, scuola.

Abstract: The presence of the women writers in the anthologies of Giovanni Pascoli for the school, *Sul limitare* and *Fior da Fiore* is not particularly significant, but studying their presence, we can understand how the poetic universe in Pascoli characterizes for an idea of a inclusive canon. In this sense, it is important to note that Italian and European women writers are included in broad reading paths, not as "gender" representatives, but as important moments in the development of thought and literature.

Keywords: Pascoli, anthologies, literary canon, education.

Le forme di organizzazione del canone letterario italiano, nel corso del secondo Ottocento, hanno ricevuto un'importante svolta dal proliferare di strumenti messi a disposizione della nascente scuola unitaria, che dopo il 1861

doveva diventare uno dei più importanti fattori dell'unificazione linguistica e culturale del paese. Fare perno sulla letteratura, che sin dalle origini non aveva rinunciato ad una dimensione nazionale, era per certi versi naturale, non solo perché, nel corso dei secoli, la letteratura era stata davvero un fattore di identità ben riconoscibile, ma anche perché lo strumento linguistico utilizzato, che era stato preservato e alimentato anzitutto dalla letteratura nonostante, anzi a dispetto delle dominazioni straniere, diventava ora la lingua dell'Italia unita (De Mauro, 2003, 2-3). Strumenti privilegiati di questa educazione nazionale, che in verità preesistevano alla stessa nazione come pratica scolastica, erano le storie della letteratura, tra cui emerse presto quella del De Sanctis, e le antologie, che, se per un verso avevano anzitutto l'obiettivo di fornire esempi concreti e imitabili di bello stile (Fornaciari, 1850, 3), dall'altra finivano per collaborare a disegnare un canone letterario piuttosto evidente.

Nei primi anni della scuola italiana, si moltiplicarono le iniziative editoriali volte a fornire antologie per i diversi gradi scolastici (Lando, 2015), al punto che è anche difficile tracciare un quadro complessivo delle pubblicazioni di quegli anni, ma certo si segnalano, oltre che la ripresa delle

antologie del Fornaciari, che avevano avuto una grande fortuna editoriale lungo tutta la seconda metà del secolo, le opere di Morandi, Targioni Torzetti, Ferrari e soprattutto l'antologia *Lettere italiane* curata da Carducci e Brilli (De Nunzio, 2002; Cantatore, 2006)¹. Inutile quasi dire che la presenza femminile in queste come altre antologie fosse pressoché nulla, come ad esempio nell'antologia del Fornaciari, o ancora in quella del Tommaseo. Nelle *Lettere Italiane* di Carducci e Brilli (Martini, 2003), invece, uno spazio già più ampio era riservato alle scrittrici².

In questo contesto l'apparizione sul mercato editoriale delle antologie pascoliane pubblicate dall'editore palermitano Sandron (Colin, 2013; Elli, 2006), *Sul limitare* (1900) e *Fior da fiore* (1901), rappresentò una novità che incise profondamente non solo nel contesto dell'Italia di primo Novecento, ma anche nel canone scolastico del secolo che si apriva, in cui *Fior da fiore* in particolare fu destinata ad un successo vastissimo, che durò fino almeno agli anni

¹ Per un inquadramento della questione cfr. *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento: antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di R. Cremante, S. Santucci, Bologna, CLUEB, 2009 e, a cui rimando per una più puntuale bibliografia.

² Nelle *Lettere italiane*, a cura di G. Carducci e U. Brilli, Bologna, Zanichelli, 1889, si incontravano Alessandra Macinghi negli Strozzi (sec. XV), Veronica Gambarà, Caterina de' Ricci da Siena, Suor Maria Celeste Galilei.

Cinquanta. A dire il vero Pascoli aveva già pubblicato per Giusti di Livorno due antologie di testi classici, *Lyra romana* nel 1895 e *Epos* nel 1897 (Pascoli, 2005), ma le antologie italiane costituirono una novità di grande impatto a causa di diversi fattori, a cominciare da un'apertura alle letterature straniere, proposte in ottime traduzioni d'arte, alle forme letterarie meno tradizionali, come la letteratura popolare e dialettale e anche la prosa scientifica, e ovviamente anche ad una presenza, limitata, ma importante e innovativa, della letteratura di genere.

Il titolo stesso dell'antologia *Fior da fiore* traeva ispirazione dal *Purgatorio* dantesco (XXVIII, 41-42), dove appare «una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fior», che era poi Matelda, la quale, sottolinea Pascoli nell'Introduzione, altri non è che l'arte (Pascoli 1901, IX). Gli studenti a cui si rivolge in queste pagine sono invitati a sentirsi vicini a Matelda, alla sua operazione di cogliere con lietezza fior da fiore, perché l'arte è imitazione e «consiste, per l'uomo, nel far da sé quello che vede nato fatto intorno a lui. E ce ne sono tante, di arti; ma si riducono tutte a operare il bene per l'utile suo e altrui, con altrui e sua gioia»³. L'arte

³ Sulle figure femminili e sulla loro importanza nel mondo poetico pascoliano rimando a C. Chiummo, *Oltre il nido: il mondo femminile pascoliano*, «Rivista pascoliana», XXIV-XXV, 3, 2013, pp. 379-417.

più alta è la poesia, la poesia pura, di cui è figura proprio la Matelda ritratta nel paradiso terrestre da Dante: «per ora quel che vi s'insegna e quel che dovete apprendere, sotto il nome generico di cultura e di letteratura, è l'arte sovrana e suprema: l'arte di intendere i pensieri altrui e di esprimere agli altri i pensieri vostri» (Pascoli 1901, XI-XII), definizione mirabile del potere e delle finalità educative della letteratura. Una siffatta letteratura, in quella che è la logica della poetica del fanciullino, che democratizza la cultura poetica con il suo punto di vista che rende grande ciò che è piccolo (Pascoli, 1992, 32), democratizza e apre anche la scelta antologica verso i confini inesplorati della letteratura, compresa appunto la letteratura di genere, certamente non concepita nella sua autonomia (che sarebbe stato storicamente e culturalmente impossibile a quell'altezza cronologica), ma ricompresa, senza preclusioni, nel mondo poetico del fanciullino pascoliano, che non conosce o, meglio, che supera le limitazioni della tradizione. In altre parole, le scrittrici vengono accolte nel panorama poetico di Pascoli, perché in quella visione della poesia salta, in qualche modo, il canone della tradizione fondato su una classificazione meramente retorica della scrittura, influenzata appunto dal bello stile e dalla tradizione storica, per comprendere in esso una varietà

di forme letterarie e di generi che segnano il dispiegarsi degli interessi del poeta di San Mauro verso territori della cultura considerati fino ad allora periferici.

Un'altra donna, Circe, suggerisce il titolo di *Sul limitare*, perché è lì, sul limitare del suo palazzo, che si affacciano gli stranieri: Circe non è però la maga malefica della tradizione, è piuttosto la donna che ammansisce le fiere (Pascoli 1900, VIII) e che tesse una grande tela, che è poi la letteratura, scritta per coloro che vengono da un lungo viaggio, dunque anche per gli uomini d'oggi, suggerisce Pascoli, uomini che, giunti finalmente nella terra dove c'è scuola e c'è scienza (Pascoli usa il maiuscolo per scriverlo), possono finalmente, dopo secoli, ambire a soddisfare la propria natura e accedere al sapere. C'è chi resta sul limitare del palazzo, Pascoli invece invita i "suoi" studenti ad entrare e ad esplorare quello spazio: vi troveranno le letture che il Pascoli studente ha avuto più care, quelle che lo hanno impressionato e colpito. «Il mio fanciullo», scrive Pascoli intendendo con esso il lettore che vuole educare, «legge tutto e tutti» (Pascoli 1900, XVI), con quell'apertura alle diverse forme di letteratura, di cui abbiamo già detto, che non rinunciano mai al rapporto diretto e pieno con la verità.

In *Sul limitare* la presenza di genere è percentualmente assai scarsa (come pure in *Fior da fiore*), ma è pur una presenza, che include solo Caterina Pigorini Beri e Matilde Serao. Bisogna dire che il medesimo brano della Pigorini Beri (1845-1924)⁴, che era apparso per la prima volta sul numero 75 della «Nuova Antologia» del 1884, era stato già pubblicato dal Martini nelle *Prose italiane* (Martini 1895, 467). L'autrice era stata attiva nel campo antropologico e pedagogico, in cui si era interessata principalmente di educazione femminile, avendo anche diretto la Scuola normale di Camerino. Fu autrice di novelle, romanzi, ma nota anzitutto per le ricerche in ambito folklorico, nel presentare le quali non rinunciò mai ad uno spiccato gusto narrativo, proponendo così un modello intellettuale che non poteva che interessare al Pascoli che in quegli anni si arrovellava sul rapporto tra scienze positive e letteratura, anche in chiave scolastica. La scrittrice veniva qui

⁴ Caterina Pigorini Beri (1845-1924) fu insegnante, pedagogista e antropologa e si dedicò in modo specifico al folklore. Cfr. C. Pariset, "Caterina Pigorini Beri", *Archivio storico per le province parmensi*, XXV (1925), pp. 118-124; Id., "Caterina Pigorini Beri folklorista", *Il folklore italiano*, I (1925), pp. 236-250; S. Lanaro, *Nazione e Lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia 1870-1925*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 117-119; A. Baldi, "Antropologia italiana della seconda metà dell'Ottocento: dagli interessi per la cultura delle popolazioni altre alle ricerche in ambito folklorico", in *Alle origini dell'antropologia italiana: Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, a cura di F. G. Fedele e Alberto Baldi, Napoli, Guida, 1988, pp. 117-177: 158-160.

presentata (Pascoli 1900, 344-345) solo per un brevissimo brano, estrapolato dal contributo originario, in cui in poche pennellate veniva rappresentata la festosa atmosfera di una fiera di paese all'interno di una *Fiera* (questo il titolo) ed era curiosamente inserita in una sequenza di brani che trattavano perlopiù di ornitologia (di Paolo Savi) o di liriche di argomento ornitologico di Giovanni Prati. In realtà tutta la sezione XVIII dell'antologia, intitolata *Quadri e suoni*, era appunto un alternarsi di quadri di vita campestre (vi figuravano brani da *Il sabato del villaggio*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il passero solitario*, *La ginestra* di Leopardi, ma anche brani dai *Promessi Sposi*, liriche di Zanella e Poliziano) e prose di taglio scientifico, tra cui anche le poche righe della nostra.

Matilde Serao viene invece riportata per un più lungo brano tratto da *Dal vero* (Serao 1879, 75), una raccolta di novelle e bozzetti, fortemente influenzata dal naturalismo francese e da Bourget, che riescono comunque a far dialogare, come è stato detto, «il vero non disgiunto dal sentimento» (Bianchi, 2009), cosa che Pascoli doveva sicuramente apprezzare; come aveva apprezzato questo brano, intitolato *Il bosco* (Pascoli 1900, 355), che nell'originale della Serao aveva come titolo *Nel bosco* ed era

un bozzetto in cui narrava le impressioni ricavate da una visita al bosco di Caserta fatta nel 1878, di cui veniva riportato solo un brano tratto dalla seconda parte, in cui la Serao rappresentava il bosco come organismo vivente, con una propria lingua: «Il bosco sorride, parla, canta: si odono dintorno lievi sospiri di benessere, voci indistinte e vaghe, confusi mormorii che sembrano parole di gioia balbettate da labbra infantili». La lingua della natura era voce, come spesso nella poesia e nella riflessione pascoliana, in cui i suoni della natura, i versi degli uccelli avevano acquisito una piena dignità linguistica e poetica, in quella prospettiva della poetica del fanciullino che qui Matilde Serao inconsapevolmente pare quasi evocare, quando scrive di “labbra infantili”. Anche questo brano era inserito nella medesima sezione in cui era apparso, poche pagine prima, il brano della Pigorini Beri. Un rapporto diretto tra Pascoli e Matilde Serao è a dire il vero testimoniato solo a partire dal 1902, quando la scrittrice chiede al Pascoli di collaborare alla nascente rivista «La Settimana», a cui Pascoli in effetti poi offrì alcune sue liriche⁵.

⁵ Sono tre le lettere conservate nell'Archivio di Castelvecchio, datate 1 aprile 1902 (G.45.14.5), 12 maggio 1902 (G.45.14.6) e 23 maggio 1902 (G.45.14.7). Su «La settimana» del 4 maggio 1902, a seguito della prima lettera della Serao, Pascoli pubblicò *Canto della sera*, poi inclusa nei

Più corposa la presenza femminile in *Fior da fiore*, per quanto ancora esigua. Ampio spazio è dato all'opera di Ersilia Caetani Lovatelli (1840-1925)⁶, che Pascoli aveva conosciuto già nel 1895, quando la scrittrice gli aveva inviato alcuni dei suoi volumi, sollecitata dal comune amico Gaspare Finali. La nobildonna romana era stata la prima donna ad entrare nell'Accademia dei Licei, per i suoi interessi di archeologia e di antiquaria, e aveva dato vita ad uno dei più attivi e importanti salotti romani, di cui erano stati ospiti, tra gli altri, Carducci e D'Annunzio. Invano la contessa cercò di avere ospite Pascoli nel suo salotto, come testimoniano le lettere e i biglietti indirizzatigli a partire dal febbraio del 1895 quando lo ringraziava per l'invio, proprio per il tramite del

Canti di Castelvechio col titolo *Passeri a sera*, mentre a seguito delle sollecitazioni contenute nelle successive missive pubblico sul numero del 15 maggio dello stesso anno un'altra lirica destinata poi ai *Canti, Canto di marzo*. Sulla rivista cfr. W. De Nunzio Schilardi, «*La settimana*» di *Matilde Serao*, Pisa, Giardini, 2006, e sul rapporto con Pascoli si veda in particolare p. 13.

⁶ Su Ersilia Caetani Lovatelli cfr. la voce *Caetani Ersilia*, a cura di A. Petrucci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973 e G. Marchetti Ferrante, *Ersilia Caetani Lovatelli e il suo tempo*, «Nuova Antologia», CCCXXIII, 1926, pp. 220-231; G. Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nella memoria d'un contemporaneo*, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 120-121; P. Ghione, *Il salotto di Ersilia Caetani Lovatelli a Roma*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia*, a cura di M.L. Betri – E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 487-508; L. Nicotra, *Archeologia al femminile. Il cammino delle donne nella disciplina archeologica attraverso le figure di otto archeologhe classiche vissute dalla metà dell'Ottocento ad oggi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004, pp. 29-46.

Finali, di *Lyra romana*, a cui ricambiava inviando due suoi volumi⁷. Il rapporto epistolare continuò a lungo⁸, anche se non intensissimo, e continuarono tra i due pure gli scambi di pubblicazioni, sempre accompagnati dall'invito della Caetani Lovatelli a recarsi suo ospite a Roma, cosa che non avvenne mai, nonostante qualche promessa⁹, al punto che, in una cartolina datata 5 luglio 1900, la nobildonna si spinge a definirsi «dolentissima che Ella sia un mito, non facendosi mai vedere»¹⁰. Cionondimeno, Pascoli dovette nutrire qualche ammirazione per la studiosa, se ben due brani di quella che in nota (Pascoli 1901, 200) definisce «l'illustre donna» (a cui chiedeva scusa per i tagli operati nell'antologia), finiscono in *Fior da fiore*. I due brani, intitolati *L'Acquataccio* (Pascoli 1901, 200-203) e *I giornali presso i Romani* (Pascoli 1901, 363-368), erano tratti dal volume della Caetani Lovatelli *Nuova miscellanea archeologica*, che era uno dei volumi che aveva ricevuto in dono¹¹. Nei due brani, Ersilia Caetani

⁷ Archivio Pascoli, Castelvecchio di Barga, biglietto del 17 febbraio 1895, coll. G.37.25.10.

⁸ Nell'archivio di Castelvecchio sono conservate 9 missive di Ersilia Caetani Lovatelli, che vanno appunto dal 1895 al 1904.

⁹ Lettera inviata dalla Caetani Lovatelli a tale "Bernabei" (Felice?) il 5 giugno 1895 e reindirizzata al Pascoli, Archivio Pascoli, Castelvecchio, coll. G.37.25.9.

¹⁰ Cartolina illustrata, inviata il 5 luglio 1900, Archivio Pascoli, Castelvecchio, coll. G.12.1.113.

¹¹ È conservato, con notevoli segni di lettura, nella Biblioteca di

Lovatelli, come spesso aveva fatto, attualizzava la propria ricerca archeologica, che aveva ancora il sapore dell'antiquaria, ed è probabilmente questo aspetto, l'idea appunto dell'"antico sempre nuovo", quello che colpì Pascoli. Ersilia Caetani Lovatelli infatti con uno stile accattivante, che rendeva l'inchiesta archeologica sulle festività in onore di Cibele una riflessione di tipo antropologico, faceva rivivere un rito che sembrava precedere il carnevale. Il secondo, più lungo brano, *I giornali presso i Romani*, aveva invece un carattere squisitamente antiquario: tentava di dimostrare quali fossero i canali di diffusione delle notizie nell'antica Roma, anche in questo caso con il ricorso ad una prosa narrativa, che era ben distante dal rigore filologico, ma che aveva il pregio di tradurre in forma popolare e divulgativa lo studio dei classici. La scrittrice non rinunciava a mettere continuamente a raffronto antico e moderno, ora per sottolineare che gli *Acta* romani parevano somigliare alle cronache del «Messaggero» (Pascoli 1901, 367), ora per immaginare le matrone romane al pari delle donne moderne impegnate nella lettura mattutina delle notizie. Anche nel caso di questo brano, che come il precedente era incluso in una sezione antiquaria

Castelvecchio (coll. XI 2 G 27), con dedica autografa «Al chiarissimo Giovanni Pascoli / con grato animo l'autrice». I brani sono contenuti rispettivamente alle pp. 103-130 e alle pp. 47-54.

dell'antologia, quanto doveva aver colpito Pascoli era proprio la capacità di mettere in relazione antico e moderno, in una forma piacevole e discorsiva, tesa a dimostrare come i fenomeni culturali dell'antichità fossero basi e premesse necessarie per leggere anche il presente. La Caetani Lovatelli accolse con grande favore questa scelta di Pascoli e lo ringraziò con una cartolina:

Gentil.mo professore,
ho acquistato in questo momento il suo grazioso volume *Fior da fiore*, nel quale Ella ha voluto farmi l'onore di inserire due dei miei scritti. Mi affretto quindi a rendergliene le più vive grazie ed esternargliene ad un tempo la mia gratitudine. Quando avrò finalmente la fortuna esternarle a voce i miei sentimenti per Lei?
Vale et salve
E. Caetani Lovatelli¹²

Fior da fiore era però arricchito da altre presenze femminili, a cominciare da due lettere di Maria Celeste Galilei al padre (Pascoli 1901, 481-482), scrittrice che era già presente, anche se con un'altra lettera, nell'antologia di Carducci e Brilli (Carducci-Brilli 1883, 425-426). La narrazione delle traversie in cui si trovò Galileo Galilei sono presentate attraverso la lente degli affetti familiari, a dire il vero molto tenuti a freno dalla vigilanza con cui suor Maria

¹² Cartolina illustrata datata Roma, 28 novembre 1900 (ma 1903, come da timbro postale), Archivio Pascoli, Castelvecchio, coll. G.8.4.88.

Celeste Galilei, al secolo Virginia, suggeriva al padre «di prevalersi più che mai di quella prudenza che gli ha concesso il Signor Iddio», nella speranza di usufruire della «clemenza» del papa. Inserite in una serie di ritratti di uomini illustri, e precedute da un ritratto dello stesso Galilei di Vincenzo Viviani, le due epistole intendono riportare la vicenda storica ad una dimensione domestica e familiare, mostrando, tra le righe di una scrittura molto sorvegliata, la delicatezza di un rapporto filiale che induce Maria Celeste Galilei a prendersi cura dei problemi del padre, pur nella difficile posizione in cui si trovava. Anche questa era dunque una scelta di brani che era in perfetta consonanza con l'universo poetico ed etico pascoliano, con la ricerca di una dimensione intimistica e familiare anche delle vicende di maggiore evidenza storica, e così il ritratto di Galileo poteva completarsi proprio grazie a questo elemento.

Nella sezione in cui maggiormente presente era la lirica, la descrizione della sera era affidata ad una quartina tratta dal sonetto 58 delle *Rime amoroze* di Vittoria Colonna, sotto il titolo, pascoliano, di *Aspetta la sera!* (Pascoli 1901, 541), in cui l'invito ad attendere la sera della vita veniva qui isolato dal contesto originario, per sottolineare che «sempre è dubbioso il nostro miser stato». Dobbiamo ricordare che nel

1840 la produzione poetica di Vittoria Colonna era stata riproposta grazie all'edizione curata da Pietro Ercole Visconti (Colonna 1840).

Altra poetessa inserita nella raccolta era l'inglese Elisabeth Barrett Browning (1806-1861), tradotta da Giuseppe Chiarini (Pascoli 1901, 542-546). Veniva integralmente riportata la lirica *Il pianto dei fanciulli* (titolo originale: *The cry of the children*), secondo la traduzione che il Chiarini aveva pubblicato nel 1874 (Chiarini 1874, 379-387). Elisabeth Barrett Browning, già moglie di Robert Browning, aveva vissuto a lungo in Italia, accompagnando il movimento risorgimentale, ed era morta ed era stata sepolta a Firenze: la rappresentazione dell'infanzia sfruttata e brutalizzata dalla nascente civiltà industriale aveva colpito Pascoli che corredò questa lirica con una lunga nota a pie' di pagina, nella quale lamentava come, se dopo tante sofferenze e questa denuncia in Inghilterra il lavoro minorile non era stato più tollerato, «l'Italia tollera tuttavia lo scempio delle membra ancor tenere e dell'anime ancora innocenti. E i piccoli Calabresi o gl'infelici *carusi* delle solfatare ebbero i loro poeti! Sono in Italia più sordi i cuori?» e aggiungeva poi che proprio nei giorni in cui rileggeva quelle pagine l'Italia era scossa «da un brivido d'orrore, apprendendo il martirio di

bambini italiani, venduti da' loro genitori a ingordi *negrieri*, là nelle vetrerie francesi» (Pascoli 1901, 542)¹³. È probabile che Pascoli, pensando a letterati che avessero speso la propria opera per denunciare questa situazione in Italia, si riferisse a *La tratta dei fanciulli* di Giuseppe Guerzoni e al poema di Giacomo Zanella, *Il piccolo calabrese* o ancora ai *Piccoli schiavi bianchi* di Errico, edito dallo stesso editore Sandron di Palermo, che aveva pubblicato le antologie pascoliane¹⁴. La lirica della poetessa inglese è dunque un pretesto per introdurre una riflessione sulla funzione civile della poesia, incastonata com'è tra il brano dal titolo *Il pianto del cuore* di Raffaello Lambruschini, in cui il pianto del cuore è espressione di stima, amicizia, amore schietto anche tra padroni e sottoposti, in ossequio al quel socialismo umanitario che caratterizzò il Pascoli, e il brano *La poesia* di Giuseppe Mazzini, in cui viene ribadito il valore civile della

¹³ Pascoli forse pensava a Giacomo Zanella, *Il piccolo calabrese*, Firenze, Barbera, 1871, a Giuseppe Guerzoni, *La tratta dei fanciulli*, Milano, Treves, 1869, o ancora a Giuseppe Errico, *Piccoli schiavi bianchi*, Torino, Paravia, 1895. Negli anni seguenti il dibattito si sarebbe ulteriormente acceso: Olimpia De Gaspari, *Il racconto del piccolo vetraio*, Torino, Paravia, 1903; Giuseppe Errico, *Piccoli schiavi bianchi*, Palermo, Sandron, 1903.

¹⁴ Su questa letteratura cfr. L. Luatti, *Venduti, girovaghi e randagi: bambini e ragazzi per il mondo nella letteratura per l'infanzia*, in *Rapporto Italiani nel mondo 2014*, a cura di D. Licata, Todi, Tau, 2014, pp. 144-154.

poesia, vero «pensiero del mondo», mentre si sostiene che dove non c'è poesia «la società, perduto ogni vincolo d'amore, intristisce nell'individualismo e muore» (Pascoli 1901, 546). I fanciulli della poesia di Elisabeth Barrett Browning finiscono proprio così, intristiti da una società che nega loro anche il dono della fede perché, commentando i versi in cui Dio viene crudamente rappresentato «muto... come un sasso» e somigliante al padrone che li sfrutta, Pascoli, in nota, scrive rivolgendosi ai suoi giovani lettori: «Ricordate, o buoni fanciulli, che la pia e forte poetessa vuol qui mostrare come quei poveretti martiri perdano nella loro cieca vita anche il dono sovrumano della fede» (Pascoli 1901, 545). In questa ottica, Pascoli colloca la lirica della poetessa inglese come esempio di poesia sociale, che è in grado di agire concretamente, grazie alla sua carica di denuncia e alla capacità che la poesia ha di incidere individualmente sugli uomini e in generale sulla società.

La pur sparuta presenza di scrittrici nell'opera antologica di Pascoli assume un significato importante proprio per le ragioni sopra esposte: è il segno di una complessiva apertura del canone alla scrittura femminile, che avviene senza preclusioni, con una scelta di brani che, anch'essa, tanto in *Sul limitare*, quanto, e maggiormente, in

Fior da fiore, segna in modo evidente questa apertura a quelli che abbiamo prima definito i confini spesso inesplorati della scrittura letteraria, con una specifica e significativa attenzione posta alla funzione sociale della letteratura. D'altro canto, ma certo in continuità con tale visione della letteratura, la scelta dei brani delle scrittrici selezionate sfugge pure a quella che sarebbe potuta essere una visione legata alle attività a cui la tradizione aveva confinato il mondo femminile. E così che i brani selezionati parlino di archeologia, antropologia, folklore, questioni sociali e sfruttamento del lavoro, spesso con accenti scientifici e linguaggio verista, non deve destare meraviglia, quando si voglia considerare il senso complessivo dell'operazione antologica di Pascoli, a cui, anche da questo punto di vista, la cultura del Novecento italiano è profondamente debitrice.

Riferimenti bibliografici

- Bianchi Patricia, “Il lessico delle passioni nelle novelle di Matilde Serao: Fior di passione, Le amanti, Gli amanti”, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 30 e 31 gennaio 2004), a cura di M.R. Alfani, P. Bianchi, S. Disegni, Grumo Nevano, Marchese, 2009, pp. 162-175;
- Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*, a cura di C. Ossola, Bologna, Mulino, 1978;
- Caetani Lovatelli Ersilia, *Nuova miscellanea archeologica*, Roma, Accademia dei Lincei, 1894;
- Cantatore Lorenzo, *Scelta, ordinata e annotata: l'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi 2006;
- Carducci Giosue – Brilli Ugo, *Letture italiane. Scelte e annotate a uso delle scuole secondarie inferiori*, Bologna, Zanichelli 1883;
- Chiarini Giuseppe, *Poesie: storie, canti, traduzioni di Heine, traduzioni di poesie inglesi*, Livorno, Vigo, 1874;
- Chiummo Carla, “Oltre il nido: il mondo femminile pascoliano”, *Rivista pascoliana*, XXIV-XXV, 3 (2013), pp. 379-417.

- Colin Mariella, “Le antologie scolastiche di letteratura italiana: *Sul limitare* e *Fior da fiore*. Pedagogia e poetica”, *Rivista pascoliana*, XXIV-XXV, 3 (2013), pp. 203-218;
- Colin Mariella, “Pascoli entre ‘alunni’ et ‘fanciullini’. Pédagogie et poétique dans ses anthologies pour les écoles”, *Transalpina*, 2007 (10), pp. 197-214.
- Colonna Vittoria, *Le rime di Vittoria Colonna corrette su testi e penna e pubblicate da Pietro Ercole Visconti*, Roma, Salvucci, 1840;
- De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Bari, Laterza, 2003;
- De Nunzio Wanda “Le cretomazie didattiche”, in *Letteratura italiana: esempi di metodologia e didattica*, a cura di F. Tateo, vol I: *Percorsi del testo letterario*, Bari, Graphis, 2002, pp. 17-36;
- Elli Enrico, *Un’idea di canone. Foscolo Carducci Pascoli*, Novara, Interlinea, 2006, pp. 119-142;
- Finzi Giuseppe, *Antologia di prose e poesie classiche e moderne*, Torino, Loescher, 1894;
- Ferrari Severino, *Antologia della lirica moderna italiana. Annotata e corredata di notizie metriche*, Bologna, Zanichelli 1891;

- Fornaciari Luigi, *Esempi di bello scrivere in poesia*, Giusti, Lucca, 1850⁵;
- Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento: antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di R. Cremante, S. Santucci, Bologna, CLUEB, 2009;
- Lando Mariangela, *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione*, tesi di dottorato, ciclo XXVII, Padova, 2015, pp. 465-475;
- Martini Ferdinando, *Prose italiane moderne: libro di lettura*, Firenze, Sansoni, 1894;
- Martini Stefania, "Da Carducci antologista a Pascoli antologista", *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LXVI (2003), pp. 129-161;
- Morandi Luigi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna per le persone colte e per le scuole*, Città di Castello, Lapi, 1902;
- Nava Giuseppe, "Pascoli e il romanzo storico archeologico", *Rivista Pascoliana*, XXIV-XXV, 3 (2013), pp. 57-64;
- Pascoli Giovanni, *Fior da fiore*, Palermo, Sandron, 1901;
- Pascoli Giovanni, *Fior da fiore*, a cura di C. Marinucci, Bologna, Pàtron, 2009;

- Pascoli Giovanni, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben,
Milano, Feltrinelli, 1992;
- Pascoli Giovanni, *Lecture dell'antico*, a cura di D. Baroncini,
Roma, Carocci, 2005;
- Pascoli Giovanni, *Sul limitare*, Palermo, Sandron, 1900;
- Serao Matilde, *Dal vero*, Milano, Perussia & Quadrio, 1879;
- Serao Matilde, *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, Napoli, Dante
& Descartes, 2000
- Targioni Tozzetti Ottaviano, *Antologia della prosa italiana*,
Livorno, Giusti, 1888;
- Tommaseo Niccolò, *Lecture italiane*, Milano, Reina, 1854.

Le seduzioni di Amalia Guglielminetti

Vanna Zaccaro

Università degli studi Aldo Moro di Bari

Riassunto: *Le seduzioni* è il diario d'amore, di un amore tormentato, quello di Amalia Guglielminetti per Guido Gozzano, raccontato attraverso i travestimenti classici: le terzine e i sonetti dei suoi modelli, Dante e Petrarca, e le atmosfere decadenti dell'altro suo maestro, D'Annunzio. Ma è anche il diario di un difficile, faticoso, contraddittorio viaggio alla ricerca della sua identità di donna.

Parole chiave: Identità, seduzioni, poesia.

Le seduzioni (Seductions) is the diary of the tormented love of Amalia Guglielminetti for Guido Gozzano told through the classic (literary) disguises: the tercets and sonnets of her models, Dante and Petrarch, and the decadent atmospheres of her other master, D'Annunzio. But it is also the diary of a difficult, contradictory and draining journey in search of her woman's identity

Key words: contradictory and draining journey in search of her woman's identity.

Amanda Guglielminetti compie, tra '800 e '900, l'arduo percorso della ricerca del sé, dell'autorappresentazione, dello svelamento, insieme a donne che si autodefiniscono «nuove» perché si propongono con una diversa identità femminile, come Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Matilde Serao, Ada Negri, Neera, Paola Baronchelli Grasson, Paola Lombroso, Giannina Franciosi, Maria Montessori. A questo crocevia «affollato» — secondo

la definizione dell'Arslan (Arslan, 1988: 14)— sono infatti numerose le donne che in quegli anni praticano lo spazio aperto della politica e della cultura, pur attraversandolo con «ambiguità», oscillando tra la tensione, la necessità di confrontarsi con il proprio essere femminile e la «spinta di ognuna ad esistere per sé» (Zancan, 1988:14).

Assai complicato risulta allora il rapporto con il maschio: l'uomo infatti è nello stesso tempo, attratto e spaventato da questa donna nuova che, tra tabù e coscienza (è l'espressione che usa la Nozzoli (1978: passim) per dire le contraddizioni in cui si muove la donna all'inizio del secolo), riproponendosi come peccatrice o angelo tutelare, secondo gli stereotipi propri dell'immaginazione maschile, vorrebbe apparire libera e alternativa rispetto a norme e leggi sociali consolidate fuori e contro la struttura familiare, finisce per rivivere le contraddizioni ed i tabù, lasciando intatto il pregiudizio borghese della rispettabilità della famiglia. L'uomo continua a vederla come angelo o diavolo, sorella o amante, madre o prostituta, compagna e non donna — le lettere tra Amalia Guglielminetti e Guido Gozzano sono esemplari anche per la ricostruzione di questa dinamica dei sessi — negandole la piena identità che a gran voce reclama.

La rappresentazione del sé per queste donne oscilla tra il modo in cui ci si vede e quello in cui si appare allo sguardo maschile, uno sguardo appannato e obliquo perché la ricerca del sé, della propria identità sessuale ossessiona anche il maschio, e soprattutto il maschio intellettuale. Pensiamo a Gozzano, a D'Annunzio, a Pirandello, a Pitigrilli. La crisi di identità bene rappresenta questa età della crisi e l'androgino, la figura del mito platonico, partecipe di entrambi i sessi, immagine di perfezione e di assoluto che comporta l'annullamento delle differenze sessuali, ne è l'epifenomeno.

Ambiguità, contraddittorietà saranno cifre comuni a questi percorsi, ma certo alla donna toccano gli sforzi maggiori derivanti dallo «squilibrio di stato», come lo definisce la Buttafuoco (A. Buttafuoco, 1988: 144), cui vengono sottoposte e che ci vengono testimoniate, ad esempio da donna Paola Baronchelli, giornalista e scrittrice: «Noi donne di questo secolo abbiamo sofferto di più, perché ci è toccato fare le equilibriste, perché, nel mentre ci concedevano i doveri della cittadina, della contribuente, della professionista, della lavoratrice, non ci concedevano i diritti relativi, tenendoci così librate fra due forze contrapposte» (Donna Paola, 1910:176); e da Sibilla Aleramo che osserva: «Gli uomini ebbero in questo secolo a trasformare solo le

idee, mentre le donne dovettero inoltre modificare l'indirizzo totale della propria esistenza, facendo d'un sol tratto quel cammino che i primi avevano per-corso lentamente e faticosamente sin dagli inizi della civiltà » (S. Aleramo, 1978:131).

La Guglielminetti è esemplarmente tutta in questa vicenda, in cui con volontà caparbia costruisce e rappresenta questo suo percorso, e con tensione inquieta vive il desiderio di vedersi riconosciuta una identità e una dignità di donna e sperimenta la ricerca delle parole e delle immagini per dirsi, una ricerca assolutamente moderna e originale di comunicare per immagini in cui la rappresentazione di sé oscilla tra un modo proprio di «vedersi» e quello in cui appare allo sguardo maschile. Da oggetto a soggetto. Dal «corpo nascosto» dell'angelo del focolare, a quello della donna della Belle époque, alla donna liberty dell'Art Nouveau, al modello dell'androgino, alla donna emancipata.

Amalia attraverso la scrittura — in quegli anni scelta trasgressiva e rottura radicale dei ruoli sociali imposti dalla cultura dominante di tipo maschilista — e l'iconografia, strumento di comunicazione immediata, di assoluta modernità, compone la sua immagine, anzi si proietta in una sequenza di immagini che dicono il suo viaggio interiore, tra

scomposizioni/ricomposizioni, alla ricerca del sé. Viaggio che compie da «randagia», da *outsider*, «quella che va da sola» come ama definirsi, scegliendo per sé una soluzione che ne individua l'originalità e la separatezza.

La Guglielminetti nasce nel 1881 — fa parte della generazione degli anni '80 che, collocandosi in un'età di trapasso, tra gli anni del decollo industriale e quelli che precedono la Grande Guerra, affronta con esiti più o meno drammatici il processo di democratizzazione della cultura — a Torino, da agiata famiglia borghese. Sono anni di vivacissimi fermenti e contraddizioni in cui la città di Torino, cerniera tra l'Italia e l'Europa, città-laboratorio, vive una stagione culturale intensissima, tra innovazione e conservazione: la rivoluzione industriale, l'avvento della società di massa, la nascita del socialismo, del movimento emancipazionista femminile sono di fatto condizionati da quella è stata definita l'ipoteca positivista, dai retaggi della cultura risorgimentale e della tradizione retorica che caratterizza, per Giuseppe Zaccaria (Zaccaria, 1978) tutta la cultura torinese primo novecentesca, e come testimoniato dagli studi di Bollati, Castronuovo, Dionisotti, Bobbio, Spriano, etc.

Riceve una rigida educazione dal nonno paterno — il padre muore prematuramente e la madre non si occupa di lei — uomo autoritario e severissimo, rigido, clericale e severo custode del focolare domestico. Amalia si dichiara ben presto estranea a quelli che chiama i lavori di «Aracne e Penelope», per educarsi «de' vati al canto», come leggiamo nel sonetto *Sogni e ricami* in *Voci di giovinezza*, la raccolta poetica con la quale esordisce appena diciottenne, edita da Roux e Viarengo, presso cui pubblicavano autori come Capuana, De Roberto e la Deledda. Si consacra quindi alla scrittura: una scelta anticonformista, trasgressiva, che deciderà della sua vita.

La sua formazione, da autodidatta, comprende lo studio dei classici, soprattutto di Petrarca, dal quale apprende le tecniche di versificazione del sonetto, ma anche i contemporanei, e tra questi, significativamente, Swinburne e D'Annunzio, che «divora con il delizioso piacere che esala dalle cose proibite e pericolose» e che diventa modello di vita e di arte (D'Annunzio la definirà «l'unica poetessa che abbia oggi l'Italia»).

Nel 1907 pubblica il suo secondo libro di versi, *Le vergini folli*, in cui si riverbera l'educazione ricevuta in un istituto religioso per fanciulle, le Fedeli Compagne di Gesù. Il

libro¹, ottiene un notevole successo, anche di pubblico. Le accoglienze della critica a *Le vergini folli* sono infatti positive. Non solo Gozzano, che esprime il suo entusiasmo in una lettera all'autrice e in un articolo apparso sul n. 7-8 di «La Rassegna latina» del 1907, ma anche Arturo Graf e Pastonchi scrivono recensioni molto positive. Borgese ne parla nel suo libro *La vita e il libro* e il giudizio che ne dà è sicuramente molto incoraggiante (“artista di tale strepitosa forza che bisogna lasciarla sola”). Dino Mantovani, critico de «La Stampa», vede in Amalia un insieme di Gaspara Stampa e di Saffo¹. Amalia entra così a far parte del mondo culturale torinese, apre un salotto letterario che accoglie critici come Calcaterra e Pastonchi, i poeti Vallini e Giannelli, i giornalisti Bensi e Vagliano, conosce Thovez, Graf, Borgese che la definisce la Saffo dalle chiome di viola. E Guido Gozzano, con il quale stringe una intensa relazione umana e culturale, testimoniata dal fitto carteggio *Le lettere d'amore di G. Gozzano ad Amalia Guglielminetti*, che con fasi alterne si protrae dal 1907 al 1916, data della morte del poeta

¹ Il cui manoscritto, dato in lettura ad Arturo Graf, fu da questi pubblicamente definito «collana preziosissima» di versi «belli e nuovi»¹ e successivamente, a pubblicazione avvenuta, in un biglietto ad Amalia, Graf scrisse: «la sua ispirazione è viva, schietta, delicata quanto più si possa dire, e l'arte la seconda a meraviglia. Quelle sue figure di fanciulle e donne son cose di tutta gentilezza, e molti sonetti son di squisita fattura. E

(pubblicato a cura di S. Asciamprener dalla Garzanti nel 1951). Il loro rapporto si gioca sul terreno dell'incontro e della poesia, e le lettere, seppure sottoposte all'ambiguità della finzione letteraria, ci consentono in controtelaio di riconoscere i tratti di due complesse personalità alla ricerca di identità.

Per Gozzano l'incontro avviene innanzitutto sul piano letterario: «Le giuro, cara Signorina, che non conosco nella letteratura muliebre italiana, presente e passata, opera di poesia paragonabile alla sua. La degna ghirlandetta di sonetti che Ella ha saputo forgiare (*Le vergini folli*) Le dà il primissimo posto non fra le donne (fra le donne Ella non ha competitori: le donne non sanno scrivere) ma fra gli ingegni virili di più belle speranze» (lettera del 5 giugno 1907). Gozzano aveva certamente compreso che ne *Le vergini folli* Amalia aveva voluto indagare sulla condizione di verginità claustrale cui erano costrette le educande, sulla irrequietudine e disagio emotivo tale condizione che provocava. Disagio che evidentemente avvertiva la stessa poetessa. Ma l'inferno luminoso che è la verginità paragona ai gironi dell'inferno, quasi ad esorcizzare il pericolo che ne può derivare: «i suoi sonetti, tecnicamente euritmici, disinvolti nell'atteggiamento,

il tutto par che le venga così spontaneo!»

nobilissimi nella rima ricca [...] sono superiori a quelli di Gaspara Stampa [...] anche Madonna Gasparina fu vittima della maniera del suo tempo, come noi lo siamo del nostro, con gl'imparaticci dannunziani» e che «il lettore ha l'impressione di essere per qualche istante ammesso in un giardino claustrale: ad ogni svolto di sentiero, fra i cespi di gigli e gli archi de' rosai, una nuova coorte di vergini si fa innanzi cantando una nuova sorta di martirio o di speranza. Ella compie nel suo libro, Egregia Guglielminetti, quasi un vergiliato, e conduce il lettore attraverso i gironi di quell'inferno luminoso che si chiama verginità» (lettera del 5 giugno 1907). La bellezza di Amalia, i richiami erotici e sessuali della sua prorompente femminilità, spaventano infatti il poeta che desidera solo un incontro di spiriti («le donne di un fascino spirituale come Voi non hanno il diritto di essere belle»; «la bellezza è la terribile nemica della serenità della nostra amicizia»). Gozzano, che la elegge come sua musa ispiratrice, non la vuole come donna (la chiama «compagno d'arte», «fratello di sogni», «il buon compagno») e la Guglielminetti subisce un rapporto che la vede in posizione di vinta («Non mi sfuggite, Guido, non abbiate paura di me, io non voglio farvi del male»); subisce le nevrosi dell'uomo al quale la sua concessione totale, la «cosa carpita », risulterà

«umiliante, mostruosa, intollerabile». L'amore per Gozzano, il suo desiderio di farsi amare e accettare, le fanno dimenticare la sua «volontà aspra e solitaria» e si consegna a quel destino di inferiorità/infelicità femminile che aveva intuito e narrato ne *Le vergini folli*, fino a giungere a rinnegare la sua identità di donna:

Voi rimpiangerete ch'io non sia un uomo. E lo rimpiango anch'io intensamente. Almeno potrei far valere il meglio di me stessa, dare a ciò che amo la mia forza più buona, dare a voi una fraternità non solo di parole vane. Insomma io non sono che un essere ibrido male adatto a vivere fra gli schemi anche leggiadri della mia femminilità, sospetto male e male giudicata se tento di varcare i confini (26 ottobre 1907).

A questo atteggiamento si può forse ascrivere l'ambiguità della sua posizione di fronte al nascente movimento femminista, che probabilmente le viene «ispirato» dai giudizi certo non generosi espressi da Gozzano nei confronti delle rivendicazioni delle donne. Del resto non dimentichiamo che negli ambienti intellettuali torinesi avevano trovato largo credito le tesi di Lombroso e Weininger. Nel 1908 la Guglielminetti partecipa al primo congresso nazionale femminista tenutosi a Roma, organizzato da un gruppo di intellettuali che si propone di definire il ruolo che la donna nuova andava assumendo nella società. Le lettere che mandò a Gozzano nella circostanza non sono per nulla dettate da simpatia nei riguardi delle protagoniste, né riesce

migliore la definitiva conclusione su quel "consesso di gente sprovvista di ogni grazia di gesti e d'ogni eleganza di spirito" (30 maggio 1908). Si tratta di "donne d'ogni età e d'ogni presenza, ma tutte così poco accoglienti, così poco fraterne, così intimamente sconosciute e ostili quasi l'una all'altra da destare in me un senso sordo di antipatia sdegnosa per tutto ciò che sa di riunione femminile". Di Sibilla Aleramo sa dire soltanto che «ha l'aspetto di una governante di buona famiglia, che porta i panni smessi della padrona e che ha una faccia florida e inespressiva da massaia».

Ma anche questo non serve: Guido non la vuole, non la ama, non è il suo 'tipo': ricordiamo che nei famosi versi de *La signorina Felicita* egli si fa beffe delle "intellettuali gemebonde", che leggono Nietzsche, dichiarando invece la sua preferenza per le donne semplici, di buon senso e d'istinto pratico, Gozzano si difende dalla presa della donna, ma anche da se stesso, sfuggendo, prendendo distanza, usando l'ironia.

La risposta di Amalia a un «onesto rifiuto» del poeta sarà non solo nella rinuncia sdegnata e dolorosa all'amore²,

² Al poeta la Guglielminetti resterà comunque sempre legata. A dieci anni dalla sua morte, scriverà di lui: "Guido Gozzano affermava di non vivere, si dichiarava un arido spaventoso, un distruttore sentimentale permeato di un lirismo quasi istintivo, quasi indipendente dalla sua volontà di scrittore,

ma soprattutto nella nuova immagine che si costruisce e affida alle sue poesie: a partire dalle *Seduzioni* la Guglielminetti si propone ora come donna spregiudicata e fatale, come «quella che va sola», così scrive nell'epigrafe alla raccolta lirica, un'autodefinizione che l'accompagnerà per tutta la vita e che sceglierà come suo epitaffio.

Amalia ha maturato ormai diffidenza e nei confronti del maschile di cui è emblema Gozzano; ne abbiamo conferma in un articolo su «La Stampa», di cui è collaboratrice nel 1912 intitolato *Aridità sentimentale*:

Questi piccoli uomini di gelo che ignorano che cosa sia tremore di commozione e angoscia di desiderio, che non sanno l'ansia acerba del dubbio, la corrosiva asprezza della gelosia, la febbre mortale delle vane attese, il male divino dell'annientamento passionale, che mancano di ciò che dovrebbe essere uno degli elementi intellettuali più incitatori del desiderio, la curiosità [...] e gli scrittori nostri svelano o lamentano o vantano in versi o in prosa la loro inettitudine alla sensibilità d'amore o vestono un saio di candida umiltà tra francescana e pascoliana o parlano di cose semplici e di sentimenti miti, educando fiori d'orto o bruchi di crisalidi, solo concedendosi a oneste intermittenze la riposante letizia di qualche svago ancillare [...].

e poi nel nuovo volume di poesie, il canzoniere in distici di ottonari e novenari a rima interna (il verso

senza cuore e senza sensi, incapace di desiderare, incapace di amare e saper voler bene con una tenerezza fanciullesca, pressoché infantile, sapeva confidarsi con un abbandono quasi femminile”.

prediletto da Gozzano), *L'Insonne*, pubblicato nel 1913, in cui ribadisce la forza e la vitalità dell'amore, ma introduce l'amarezza per il disincanto amoroso.

La lirica di apertura, *Risposta a un saggio*, appare verosimilmente la risposta alle poesie di Gozzano *L'onesto rifiuto* e *Una risorta*. Nella sezione *La guarigione* di questa raccolta viene riletto l'incontro con Gozzano in chiave ironica, senza nessuno di quegli incantesimi che lo caricavano di significati vitali e profondi. Gozzano diventa il protagonista di una scena piuttosto ridicola, dove tutto il suo onesto rifiuto si rivela essere in fondo solo la paura di un coinvolgimento fisico ed emotivo.

Su *L'insonne* il giudizio che ne diede il giornale «La Donna» (20 giugno 1913) fu questo:

Artisticamente parlando, *l'Insonne* è una sicura ed alta affermazione. La Guglielminetti vi è intera: con una materia sua, con una forma sua, con uno stile suo. *Le Seduzioni* già avevano svelato il suo ingegno robusto, dato la nota fondamentale del suo temperamento e quindi della sua poesia, segnate le qualità e le audacie. Le prime liriche sono forse di più dilettevole lettura, più varie di tono se non di sostanza; le nuove sono monocordi, ma molto più mature e profonde. Là ancora si possono risentire influenze letterarie; qui la personalità artistica dell'autrice emerge forte, indipendente, caratteristica e s'impone. *L'Amante ignoto* l'ha guarita da ogni influsso dannunziano... Lo stile conciso, serrato, sdegnoso di aggettivi, è un martello che batte il suo distico e lo piega a movenze originali, con un'armonia aspra talvolta di dissonanze, ma che foggia e scolpisce e incide la sua materia con segno gagliardo. Certo la Guglielminetti nell'*Insonne* si è occupata

più di dar preciso e forte rilievo al suo concetto, che di forbiere la sua parlata e il suo verso; dopo la minaccia di virtuosismo che aveva fatto capolino in alcuni brani dell'*Amante ignoto*, questo più secco colpo di pollice con cui plasma la sua materia ha un merito grande anche se dobbiamo notarne qualcuno trascurato o meno sicuro e meno efficace. Forma e sostanza si compenetrano mirabilmente, sì che l'espressione muta, pronta e fedele, con una gamma delicatissima ad ogni fluttuar del pensiero, ha snelle insidie, punte acute, improvvise asprezze, languori morbidi, il tutto chiuso nel breve esametro raddoppiato e rimato alterno... Io vedo nell'*Insonne* non solo un'affermazione, ma un orientamento verso una via più ampia, verso una più complessa e composta verità: credo la Guglielminetti destinata a segnare un'orma profonda nella poesia italiana.

Amalia, con la maschera della vamp (viene ricordata per lo più come donna fatale, protagonista di tempestosi amori: una icona dell'art déco, quale appare nel bel ritratto di Mario Reviglione, sdraiata su un divanetto in posa da diva del muto), in questa raccolta lirica crea il personaggio della *femme poète*, che, come osserva la Frabotta (Frabotta, 1983), risveglia l'interesse del pubblico e della critica non tanto per quello che scrive, ma se quello che scrive rispecchia la violenza sentimentale e psicologica di un personaggio d'eccezione, ben diverso e riconoscibile nella routine letteraria.

Ma anche questo personaggio è insidiato dall'amarezza, dalla irrequietezza, segno della contraddizione che vive e a cui è costretta.

Abbandonata la poesia, comincia a sperimentare altre forme di scrittura e si propone come autrice di novelle, che *La Stampa* ospita in primo luogo, e romanzi «rosa» che diventano veri e propri best-seller. Nel 1913 uscì il primo volume di novelle, *I volti dell'amore*, sempre pubblicato a Milano da Treves, cui fecero seguito, presso il medesimo editore, *Anime allo specchio* (1915), recensito molto positivamente su *L'Illustrazione Italiana* da Giacinto Cottini che definisce Amanda "giovane e squisita novellatrice [che] considera l'amore come l'ara luminosa e affascinante, donde discendono tutte le roventi scie dell'esistenza" ; *Le ore inutili* (1919); sempre a Milano apparvero poi *La porta della gioia* (1920), *Quando avevo un amante* (1923), *Tipi bizzarri* (1930) A fianco delle novelle si può collocare anche la produzione di fiabe, che comincia nel 1916 con *La reginetta chioma d'oro* (Milano) e prosegue con *Fiabe in versi* (ibid. 1922), *Il ragno incantato* (ibid. 1922), per finire con *La carriera dei pupazzi* (ibid. 1925). Collabora a riviste letterarie e a quotidiani come «*La Donna*», «*La Lettura*», «*Scena illustrata*

Il suo sperimentalismo nasce dal bisogno di rivolgersi ad un pubblico più vasto, alle cui esigenze è attenta, ma soprattutto le serve a dare voce alle mutazioni culturali e di

gusto della società degli inizi del secolo. Scrive Daniela Curti (Curti,1987: passim):

Nel passaggio dalla poesia alla prosa la scrittrice si rivolge presumibilmente allo stesso pubblico che le aveva riservato il proprio consenso fino ad allora: c'è infatti in tutte le novelle un' evidente pretesa di letterarietà in rapporto all'ambiente e ai personaggi descritti e in cui si sentono chiaramente suggestioni dannunziane[...].L'ambizioso tentativo dell'autrice di inserirsi nella tradizione letteraria aulica si scontra con le esigenze di un pubblico che chiede sì ambienti e personaggi raffinati in cui identificarsi, ma che pretende anche di accedere a quel mondo attraverso canali che non gli risultino eccessivamente difficoltosi e impegnativi. Proprio dall'esigenza di conciliare questa doppia richiesta deriverà l'ambivalenza di linguaggio di tutta la sua narrativa, in bilico fra tradizione letteraria alta e moduli narrativi bassi, con uno spostamento progressivo verso il prevalere deciso di questi ultimi.

Alla donna fatale subentra la donna dinamica e moderna: Amalia si propone ora come una donna emancipata, non solo con i suoi atteggiamenti, ma anche con il suo abbigliamento. L'immagine che offre di sé attraverso fotografie e ritratti, che si preoccupa di divulgare su riviste e giornali, avvia quella che Bossaglia definisce «una resurrezione iconografica» (Bossaglia, 1993). Ma ovviamente, il mondo maschile fa fatica ad accettarla: su iniziativa del giornale politico-umoristico il «Numero» si dà inizio ad una satira irriverente, se non proprio dissacratoria, attraverso la pubblicazione di feroci caricature e di parodie delle sue poesie. Boine le consiglia: «Legga Weininger la

Guglielminetti, e veda preciso!». Insomma, alla Guglielminetti si contestava l'arditezza dello stile e del pensiero. A confermare questo tipo di opinione concorsero non tanto le prove teatrali (la più conosciuta *Nei e cicisbei*, in *Comoedia*, 1920, n. 8, venne stroncata da Antonio Gramsci, e così pure da Vincenzo Cardarelli), quanto i due romanzi pubblicati nel frattempo: *Gli occhi cerchiati d'azzurro* (Milano 1920, più volte ristampato), e soprattutto *La rivincita del maschio* (sebbene la copertina rechi la firma di S. Tofano, Torino 1925). In quest'ultimo si descrive un'orgia allestita dal protagonista per le sue tre donne, nella quale si fa uso "d'una densa polverina bianca e lucida" e non mancano neppure, rilegate in pelle umana, le *Memorie* del marchese de Sade, chiaramente 'influenzati' dai romanzi molto noti di Pitigrilli (*Mammiferi di lusso*, Milano 1920; *Cocaina*, ibid. 1921).

Peraltro, in un successivo libretto, *Il pigiama del moralista* (Roma 1927), la Guglielminetti si dimostrava attenta osservatrice di altri costumi del mondo in via di trasformazione, a partire dall'importanza assunta dalla *réclame*.

Nel 1925, la Guglielminetti viene invitata a Parigi da madame Aurelle, femminista e scrittrice, amica di Marinetti. Rientrata a Torino nel 1926 fonda il quindicinale «*Le*

Seduzioni», a cui collaborano Pirandello, Trilussa, Martinetti, Da Verona, Bracco, D'Ambra, Zuccoli, e di cui cura le rubriche di costume *Con mani di velluto* e *Indiscrezioni*, scrivendo, tra l'altro, di Rodolfo Valentino, di Joséphine Baker, di psicanalisi. Nella rubrica *Indiscrezioni* accusa la letteratura di quegli anni di produrre solo delle storielle, delle freddure, dei pettegolezzi. Il riferimento è ai tardofuturisti, agli ex vociani, a gli ultimi crepuscolari, ma anche a Croce, Pirandello, D'Annunzio, a Sibilla Aleramo, a Annie Vivanti, mentre mostra di apprezzare Grazia Deledda, insignita del premio Nobel nel 1927.

Dal 1917 Amalia aveva stretto una relazione con lo scrittore Pitigrilli: è ancora un rapporto tormentato. Più che amante, l'uomo, più giovane di Amalia, afferma di sentirsi «un fratello sotto alta e benigna protezione di una sorella maggiore» (in effetti l'appoggio della già affermata scrittrice lo aiuterà a farsi conoscere e ad avere successo!).

A Torino, per volontà di Pitigrilli, quali concorrenti delle *Seduzioni* erano sorte due altre iniziative, *Le Grandi Firme* (1924) e *Le Grandi Novelle* (1926): una accesa rivalità si tramutò presto in uno scambio di cattiverie sempre più atroci, e sempre meno condite d'ironia, che finirono con l'approdare in tribunale. Quando il loro rapporto entra

fatalmente in crisi, trasformandosi da «prodigio» in «malefizio» (così Pitigrilli in una dedica: «ad Amalia Guglielminetti, velenoso e inebriante fiore tropicale apparso per un prodigio e scomparso per un malefizio sull'orizzonte grigio della mia vita») lo scrittore la descriverà come «quintessenza dell'erotismo», «dominatrice di uomini e di belve», «iettatrice».

La relazione si conclude drammaticamente, nelle aule del tribunale: Amalia è incolpata di aver falsificato alcune lettere di Pitigrilli con parole oltraggiose nei riguardi di Mussolini. La Guglielminetti è riconosciuta inferma di mente e rinchiusa in una casa di cura per malattie mentali. Questa volta non riesce a superare lo scacco. Come Laura Santelso, la «signora della Quietè» del suo romanzo *I volti dell'amore* che muore “dell'indifferenza del suo amante”, è sola, ricoverata in una clinica, presagio di una fine imminente.

Ancora un guizzo dell'antica scintilla: vorrebbe «fondare una casa di salute mentale per le malattie nervose». Sa che alla malattia nervosa è condannato chi non "si adegua", e quindi soprattutto la donna.

Ma è ormai ‘domata’. Pochi amici le rimangono accanto negli ultimi anni della sua vita: Scavini, Bontempelli, e soprattutto Diodata, la madre di Gozzano. È infelice, e

perciò insopportabile a se stessa e agli altri. Per la Morandini l'esito di questa vicenda di Amalia è «superba metafora del precipitare della malattia e del consenso», segno del sostanziale fallimento della sua ricerca di autonomia (Morandini, 1980: 24). Andrebbe forse letto nome una dolorosa e inevitabile tappa del cammino delle donne, ma anche come conseguenza delle sue «scelte».

Torna a Torino dove muore nel 1941 in seguito ad una caduta durante un bombardamento aereo.

È sola. Del resto, lei è « quella che va sola ».

A questa esaltante e dolorosa scelta Amalia era dunque giunta dopo aver sperimentato l'impossibilità di seguire percorsi diversi, tanto che la Curti (Curti, 1988: 199) ritiene che questa scelta non nasca da una istanza autentica della sua personalità quanto da condizionamenti affettivi e culturali, e che l'aggressività delle sue «seduzioni» appartengano al cliché della maschera della superfemmina. Amalia rinuncia all'amore, ad avere per compagno un uomo, ed è una rinuncia dolorosa. Infatti, l'emancipazione della donna per lei non passava obbligatoriamente attraverso la rinuncia al suo potere di seduzione sull'uomo; al contrario, il voler piacere e compiacere l'uomo resta elemento cardine del suo femminile. Amalia, come le scrittrici dei primi del '900, oscilla

continuamente tra il desiderio di parità con gli uomini e il rimpianto della sua femminilità che è sacrificata per seguire le nuove modalità di riscatto, dicotomia che non è mai superata e che rende ambiguo il cammino verso l'emancipazione e la ricerca di sé.

Della Guglielminetti riproponiamo *Le Seduzioni*, antologia di liriche già da me curata e pubblicata nel 2001 per l'editrice Palomar, che possiamo definire la sua autobiografia lirica. Il titolo riprende quello del componimento d'apertura della raccolta e, significativamente, fa riferimento a tutto ciò che può affascinare la donna «nuova»:

colei che ha gli occhi aperti ad ogni luce / e comprende ogni grazia
di parola / vive di tutto ciò che la seduce. / Io vado attenta perché
vado sola / e il mio sogno che sa goder di tutto / se sono un poco
triste mi consola. / In succo io ho spremuto ogni buon frutto, / ma
non mi volli saziare ancora / nessun mio desiderio andrà distrutto. /
Perciò, pronta al fervor, l'anima adora / per la sua gioia, senza
attender doni, / e come un razzo in ciel notturno ognora / mi
sboccia un riso di seduzione.

È una raccolta di liriche (in cui sono evidenti le suggestioni di Petrarca, Leopardi, Pascal, D'Annunzio, Swinburne), che documentano appunto, pur nella fiction letteraria, le tappe di questo percorso di ricerca. La raccolta si presenta come un canzoniere, ordinato dalla poetessa per raccontare sì la sua storia di amore e di disinganni per Guido

Gozzano (Marziano Guglielminetti definisce infatti la raccolta «un parziale diario lirico degli amori di Amalia e Guido M. Guglielminetti, 1987:73), ma soprattutto per interrogarsi e definirsi, tanto che A. Piromalli (A. Piromalli, 1982: 725) definisce *Le seduzioni* «manifesto di vita della donna moderna» (la «donna è una creatura moderna che mantiene i sensi sempre desti ed è pronta al gioco di finzione»), manifesto-poesia che propone un eros vitalizzante, allarga i limiti della morale borghese comune, contro il costume tardo ottocentesco. La struttura profonda delle composizioni è costruita attraverso il dialogo tra un io e un tu, che è certamente l'uomo amato/odiato, ma è soprattutto l'io in un dialogo con le altre se stessa. Si legga *L'altro volto*, testimonianza esemplare di questa difficile e dolorosa ricerca/riconoscimento d'identità, in cui Amalia interroga la sua immagine riflessa nello specchio (occorre ricordare che è un topos di quegli anni?).

Oltre lo schermo d'una lastra tersa m'interroga mi scruta l'altro volto,

e muta io indago lo stupor raccolto ch'esso dagli occhi troppo grandi versa.

Da tempo, sempre ugual, sempre diversa, o taciturna, io ti conosco, io ascolto

il tuo pensier vigile, da molto tempo il mio sguardo con il tuo conversa.

Tu, chiusa nello specchio, mi somigli, sei forse un'altra me, ma sempre come una straniera, tu mi meravigli.

Nuova mi resti e spesso tu, con tale allor mi fissi io fosca ombra di
chioma,
ch'io ti chiedo: — Chi sei? Qual è il tuo male?

Ma tutta la poesia della Guglielminetti può definirsi poesia-specchio, cioè poesia autobiografica, che riflette i tratti di un io sfrangiato e mutevole; lo sguardo di Amalia è riflesso su se stesso, il suo io è un «soggetto per sé». Pure la ricerca di sé persona non conduce a far combaciare l'io con il sé che si riflette allo specchio: il testo specchio rimanda cioè un'immagine nella quale non ci si riconosce completamente perché il processo di ricostruzione, di autorappresentazione è una narrazione, una rielaborazione del reale. Per spiegarsi bisogna interpretarsi, ma il modo in cui spieghiamo la nostra vita è condizionato dalle nostre intenzioni, dalle nostre convinzioni interpretative e dai significati a noi imposti dall'uso della nostra cultura³.

Perciò l'altra da sé, l'alto volto che la «interroga», la «scruta», appare allo sguardo di Amalia «sempre uguale, sempre diversa», «nuova», «straniera», che non conosce/riconosce: «chi sei?». Non è lo sfiguramento di demaniana

³ Cfr. C. LOCATELLI: «L'imperfezione del "bios autobio-grafico" va collocata nell'ambiguità dell'oggettivazione del referente "esperienza" e nell'insaturabilità del contesto che ne può praticare (miticamente) l'oggettività» (in *Passaggi obbligati: la differenza (auto) biografica come politica contestuale*, Atti del convegno «Passaggi», Firenze, settembre

memoria, ma una ricerca/incontro dei volti molteplici del sé, che, attraverso il dialogo, conducono ad una ritrovata (ma sempre in itinere) identità femminile.

Le seduzioni, dicevamo, è anche un canzoniere d'amore, il diario dell'amore tormentoso e tormentato per Guido.

Gozzano, ben lontano dall'incarnare il sogno d'amore cantato in *Le vergini folle* e *Le voci di giovinezza*, ha demolito, con le sue insicurezze e le nevrosi, qualsiasi illusione. All'uomo e al suo «gioco crudele» indirizza varie terzine *L'ingannatore*, *Una mano*, *Insegnamenti* e il sonetto *Crudeltà*.

L'amore da piacere, desiderio, avventura si è tramutato in inganno, finzione, amarezza «erbe amare come le cicute / ed ortiche che pungono segrete» (*Il giardino segreto*). L'uomo amato si rivela un despota, «mostro di crudeltà», cui la donna dapprima si abbandona («più non mi apparterrò, sarà cosa / chiusa nel pugno del dominatore» per un «destino orribilmente bello » la cui meta è l'ignoto), cedendo («Io cedo, m'abbandono, m'anniento: / tu, come impetuosa ala di vento, / m'investi, mi travolgi, mi riscuoti») alla «muta cupidigia» dell'uomo amato dalla «mano ambigua, di pallore /

femmineo, di linea virile: mano bella di dolce ingannatore»
(*Una mano*).

Poi inverte i ruoli: «Un giorno anch'io saprò, ridendo un poco, / dire a qualcuno che molto amore agogna / — ti voglio bene — dirglielo per gioco / perché gioisca della mia menzogna» (*Schermaglie*).

Amalia ormai riconosce la differenza dei sessi nel modo di amare: «Ah! Le donne sono più spontanee e vivaci... l'uomo è pauroso per superbia e per calcolo..., la donna affronta tutto quanto desidera con amore e curiosità» (lettera a Guido del 24 giugno del 1909). Ed è questo che la rende più forte: «Ma fragil donna, in sorta d'amore ebbi un dono costante / l'orgoglio umiliante di sentirmi io la più forte» (*L'insonne*). Antepoendo all'«aridità sentimentale» di Gozzano la sua passionalità e sensualità di donna, proclama di fronte alle ragioni dei «piccoli uomini di gelo» il diritto al piacere erotico della donna⁴.

⁴ Così in un suo articolo comparso su «La Stampa» l'11 luglio 1911 dal titolo *Aridità sentimentale* la Guglielminetti rivendica la «capacità passionale della donna lamentando «la decadenza del sentimento e delle passioni dell'uomo moderno». «Ma questi giovani autori del nostro tempo ignorano che cosa sia tremore di commozione e angoscia di desiderio, non sanno l'ansia acerba di un dubbio, la corrosiva sprezza della gelosia, la febbre mortale delle vane attese, il male divino dell'annientamento passionale! Adesso sono le donne a incuriosirsi degli uomini, e gli uomini se si sottraggono a questa specie di violazione con un grazioso e dignitoso riserbo: "curiosa di me, lasciami in 'pace!". Io penso se questi piccoli

La Guglielminetti propone sé stessa (attenzione, è lei a proporsi così, non l'uomo a vederla così) come donna fatale dalla «grazia perversa di pantera»: un'immagine che corrisponde certo alle suggestioni dell'estetismo e del decadentismo, al gusto, al clima tardo dannunziano e dell'art nouveau. Il decadentismo offre alla sua poesia le componenti del mistero, dell'erotismo, del nomadismo; il dannunzianesimo la ricerca del bello, la raffinata eleganza delle gemme, delle sete, dei profumi, delle parole: «Dolci turchesi ed ametiste strane... / tutto mi piace... / m'attira un frutto pendulo in un orto» (*Le gemme*). Così la sua ricerca del piacere, lo slancio vitale le fanno dichiarare, svelare senza ipocrisie i propri stati d'animo, la sua voglia di vivere e di godere di qualunque esperienza: «I desideri giova tener desti / fin che il buon tempo dell'amor seduce... Godi, ama, piangi,

uomini di gelo che hanno ucciso il desiderio, che non possono né sanno più amare, dovrebbero piuttosto arrossire o piuttosto singhiozzare». Soprattutto afferma il diritto essenziale delle donne di parlare di sé, rifiutando schemi e classificazioni di ginecologi e psichiatri: «non bastano più i ginecologi e gli psichiatri che hanno sezionato i corpi, ascoltato i cuori e misurato i crani delle donne, a svelarne l'intima essenza».

Su come la donna fatale, in apparenza svincolata da vincoli sociali imposti, cinicamente interessata al proprio io, occupata a coltivare l'esercizio di una sensualità scoperta, diventi poi il luogo dell'istintualità, della carnalità elementare secondo un preciso progetto ideologico del fascismo che ribadisce l'inferiorità della donna rispetto all'uomo, cfr. Achilli Tina (1991), *Le maschere dell'eros*, in *I best-seller del ventennio*, a cura di De Donato, Gigliola, e Gazzola, Vanna, Roma, Ed. Riunite: 32.

odi, combatti, sali: / La vita è chiusa nel tuo pugno breve
(*Avidità di vivere*).

Confessare apertamente e con violenza i suoi sentimenti
“Asprigna io sono e rido un poco acerba; / mordere più che
accarezzare mi piace / ed apparire più che non sia superba”
(*Asprezze*).

Ma questo autoritratto che si disegna e ci propone è poi
anche una maschera che indossa per esorcizzare, nascondere
il suo disagio interiore, lo scacco subito come donna
innamorata.

A dir meglio la sua nuova condizione psicologica («mi
piacerebbe distrarmi, correre il mondo, essere corteggiata, far
del male, vivere intensamente per sete di movimento, di lotta,
non per desiderio di amore», lettera del 22 giugno 1908) e il
suo progetto di costruzione sta l'epigrafe « quella che va
sola», e le numerose poesie che riflettono la ricerca mai elusa
di un amore autentico, vero: «Amore è il tuo avversario: non
già questo / che a tratti or sì, or no fra noi balena, / ma un
altro, assai nel mio cuore più desto» (*Un rancore*) e della
maternità: “La donna con il volto fra le mani / nell'ombra di
sua gran chioma raccolto / pensa: — Avrò ancora il mio nome
e il mio volto / fra un anno, oppure fra dieci anni, o domani? /

Darà la carne quasi fatta a brani / a un figlio ancor nel suo
mister sepol-to, / o isterilita, l'offrirà allo stolto / desio,
all'arsura dei piaceri insani?" (Il destinatario). O quando
nasconde la sua sofferenza sotto la maschera del volto. "Ma
goda o soffra l'anima convulsa, / il marmo della fronte non
con-fessa / gioia d'amore o strazio di ripulsa. / Quando più
sfatta io piego su me stessa / più s'impetra la maschera del
volto; / ma quando cedo dall'angoscia oppressa / piango non
vista il mio pianto raccolto" (*Pallore*).

Amalia vuole trovarsi, e per questo sa che deve rinunciare alle illusioni, riconoscere gli inganni, non piangere più, darsi un nuovo progetto di vita. Con amara ironia (la scuola di Gozzano!) scrive ad Ada Negri, chiamandola sorella, come sorelle sente tutte le donne per il comune destino di sofferenza: «Ada, io non piango più. Or so che il pianto / agli occhi nuoce e che una vista chiara / giova a seguir per ombre un bell'incanto. / Le catene cambiai con due monili / pesano meno in qualche agile gara / e adornano meglio i miei polsi sottili » (*Per Ada Negri*).

Così si congeda dalla sua immagine di amante respinta, pantera lasciva, sfinge vendicativa e misteriosa; raggiunta la consapevolezza della propria maturità di donna, si assegna il compito di dare voce alle altre donne, le sorelle che ancora

non sanno riconoscersi e dirsi. Così ne / commiati chiude la raccolta con la lirica *La mia voce*: «Io non volli cantar, volli parlare, / e dir cose di me, di tante donne / cui molti desideri urgon l'insonne / cuore e lascian con labbra un poco amare. / E amara è la mia voce talvolta / quasi vi tremi un riso d'ironia, / più pungente a chi parla che a chi ascolta». È una voce amara per il disinganno, pungente, ma più per lei stessa che sa le fatiche dei trave-stimenti e degli svelamenti.

D'ora in poi, sarà occupata non solo nella ricerca-conferma di sé, ma anche nello sviluppo di una identità intellettuale del femminile e nella sperimentazione di forme espressive ad esse rispondenti, nel progetto di farsi voce delle donne. Affida alle scrittrici, alle intellettuali, il compito di farsi portavoce di questo bisogno di riscatto delle donne. Come scrive nel già citato articolo *Aridità senti-mentale* sono le scrittrici, che ormai costituiscono una « categoria sociale a sé » con uno status professionale, che « denudando la loro anima d'ogni finzione e d'ogni menzogna » possono consegnare l'individualità femminile alla scrittura come « documento umano di straordinaria verità, svelando finalmente agli uomini ignari, scettici e cinici un poco di quel mistero torbido e doloroso che si nasconde in colei che fu chiamata «urna di tutti i mail».

La Guglielminetti insomma non solo rivendica il valore della femminilità (si ricordi quando si rammaricava di non essere uomo!), ma afferma il diritto essenziale di dirsi da sé, e affida alle intellettuali il compito di dire per le altre, quelle donne che ancora non avevano sentito il dovere o non erano riuscite ad uscire dal silenzio in cui da sempre vivevano e ridefinire il proprio destino. Certamente questo nuovo volto della Guglielminetti va composto con quello che già conosciamo di «superfemmina», di donna «voluttuaria» e con quello delle sue eroine che — come dice la Nozzoli — sembrano «prefigurare la scelta di una via libera e alternativa al di fuori delle convenzioni borghesi e finiscono per ricadere nelle contraddizioni di un ruolo prestabilito, sottoponendo la propria eccezionalità ai freni di una dorata e lussuosa subordinazione» (Nozzoli, 1978: 16). L'eccezionalità della personalità della Guglielminetti finirebbe per funzionare come scandalo ed eversione istituzionalizzata e garantirebbe perciò la persistenza del ruolo storico della donna madre e moglie.

Ma non possiamo non considerare che l'arduo cammino dell'emancipazione della donna deve prevedere soste, ritorni, che la storia, la cultura, la geografia impongono.

Questo nuovo volto della Guglielminetti, che non coincide più e solo con l'autorappresentazione di sé, ma si connota nella relazione e si identifica, si riconosce e si costruisce in quanto rivolto verso l'altro, le altre, è quello che consente di individuare nelle autobiografie delle donne la funzione di ricostruzione del soggetto femminile.

Riferimenti bibliografici

- Aleramo, Sibilla, 1978, *La donna e il femminismo*, Roma: ed. Riuniti.
- Arslan Antonia (1988), *Ideologia e autorappresentazione*, in *Svelamento*, a cura di Buttafuoco Annarita e Zancan Marina, Milano: Feltrinelli,.
- Bossaglia, Rossana, 1993, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell' età del decò*, Nuoro: Illisso.
- Curti, Daniela (1988), *Quella che va da sola*, in *Svelamento*, cit.
- Donna Paola 1910, *Io e il mio elettore*, Lanciano: Carabba
- Frarotta, Bianca Maria (1983), *Alle soglie della perdita femminilità poetica*, in «Empoli», n. 1.
- Guglielminetti , Amalia (2001), *Le seduzioni*, a cura di Zaccaro Vanna, Bari: Palomar
- Guglielminetti, Marziano (1987),. *Amalia la rivincita della femmina*, Genova: Costa & Nolan,
- Guglielminetti, Marziano, (2002), *Amalia Guglielminetti: «Vergine folle» o «Femminista»?* , in AA. VV., *La fama e il*

- silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia: Marsilio.
- Guglielminetti, Marziano (2007), *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, Firenze : Olschki
- Morandini, Giuliana, (1980), *Amalia Guglielminetti i volti dell'amore*; in *La voce che è in lei*, Milano, Bompiani.
- Nozzoli, Anna (1978), *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana delNovecento*, Firenze: La Nuova Italia.
- Piomalli, Antonio (1982), *Amalia Guglielminetti, Novecento, IV*, Milano: Marzorati.
- Raffo Silvio, (2012)., *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti.*, Milano: Bietti,
- Spaziani, Maria Luisa, (1992), *Donne in poesia*, Venezia: Marsilio
- Zaccaria, Giuseppe (1978), *Riviste e gruppi intellettuali in Piemonte nell'età giolittiana*, in AA.VV., *Istituzioni e movimenti nell'età giolittiana*, in Atti del convegno, Cuneo.
- Zaccaro, Vanna (2005), *Shaharazàd si racconta. Temi e figure nella letteratura femminile del novecento*, Bari: Palomar.
- Zancan, Marina, (1988), *Una biografia intellettuale, Sibilla Aleramo*, in *Svelamento*, cit.