



Este libro ha sido publicado con la ayuda y el patrocinio de la Sociedad Española de Italianistas (S.E.I.).

Comité científico: Isabel González, Universidad de Santiago de Compostela, Vicente González Martín, Universidad de Salamanca, Fausto Díaz Padilla, Universidad de Oviedo, Assumpta Camps, Universidad de Barcelona, Pedro Luis Ladrón de Guevara, Universidad de Murcia, Carmen Blanco Valdés, Universidad de Córdoba, Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla, Dolores Valencia Mirón, Universidad de Granada, Paulino Matas Gil, Universidad de Salamanca.

LAS RELACIONES ÍTALO-ESPAÑOLAS: TRADUCCIÓN, LENGUA Y LITERATURA

Estela González de Sande y Mercedes González de Sande: edición literaria

Estela González de Sande: presentación

© De los autores

© ArCiBel Editores S.L., 2013

www.arcibel.es

editorial@arcibel.es

ISBN: 978-84-15335-40-5

Depósito Legal: SE 926-2013

Imprime Publidisa

**LAS RELACIONES ÍTALO-ESPAÑOLAS: TRADUCCIÓN,
LENGUA Y LITERATURA**

**Estela González de Sande
Mercedes González de Sande
(editoras)**

ArCiBel Editores



ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	7
I. TRADUCCIÓN Y RELACIONES LITERARIAS ÍTALO-ESPAÑOLAS	
Aguilar González, Juan, <i>Traducción y polémica en el Settecento: Elisabetta Caminer Turra</i>	11
Angelini, Federica, <i>Traduzione e “affidamento” nella ricezione italiana di Gioconda Belli</i>	21
Contu, Fabio, <i>Eleonora Duse: la divina del teatro italiano</i>	37
Bertomeu Masiá, María José, <i>La traducción italiana de un diálogo español del siglo XVI</i>	63
Valencia Mirón, M ^a Dolores, <i>La devoción traducida: en torno a la oratoria barroca italiana en España</i>	75
II. RELACIONES LINGÜÍSTICAS ÍTALO-ESPAÑOLAS	
Domínguez Ferro, Ana M ^a , <i>La Terminología específica en los vocabularios bilingües. Presentación del Vocabulario Galego-Italiano: Hostalería</i>	95
Liste Lamas, Elsa, <i>El tratamiento de las formas femeninas relativas a profesiones, oficios y cargos en la lexicografía italoespañola</i>	105
Otero Ares, Natividad, <i>La huerta mediterránea en la fraseología ítalo- española</i>	117
Fernández González, Trinidad, <i>Note su alcuni ispanismi alla corte dei Savoia nel Cinquecento, da documenti dell’Archivio di Stato di Torino</i>	131

III. LA MUJER EN LA HISTORIA, LA LITERATURA
Y LA PUBLICIDAD

Cerrato, Daniele, <i>Filoginia e Querella de femmes tra Duecento e Quattrocento in Italia</i>	149
Cosco Silvio, <i>Anita Garibaldi: moglie fedele o donna “fuori posto”? Patria e patriarcato nella retorica storico-letteraria del Risorgimento</i>	167
González Isabel, <i>La imagen de la cultura siciliana de mediados del s. XX a través de La Mennulara de Simonetta Agnello</i>	177
González de Sande, Vicente, <i>La mujer en la historia y en el presente en la narrativa de Carmen Covito</i>	191
Martín Clavijo, Milagro, <i>Roberto Cavosi y los fantasmas del alma: Bellissima Maria</i>	209
De Frenza Lucia, <i>L’universo femminile nel linguaggio della pubblicità tra Ottocento e Novecento in Italia</i>	237
DeMartino, Delio, <i>Pinocchio e la pubblicità</i>	249

PRESENTACIÓN

El libro que presentamos aborda las relaciones lingüísticas y literarias ítalo-españolas y se configura como el segundo volumen de la obra *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*, publicada por el Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona en 2012.

La obra, avalada por la Sociedad Española de Italianistas, contiene un conjunto de aportaciones científicas de italianistas de diversos países, cuyas líneas de investigación se adscriben al sector de la filología italiana.

Al igual que en el primer volumen, la mayoría de los ensayos se centran en el tema de la traducción y las relaciones entre Italia y España. Así pues, el libro se presenta con dos grandes núcleos temáticos: la traducción y las interrelaciones lingüísticas y literarias ítalo-españolas. Junto a éstos, se incluye un apartado sobre el tema de la mujer en la historia, la literatura y la publicidad, que nace como consecuencia del auge de este tipo de estudios entre los italianistas españoles e italianos. Buena prueba de este interés son las referencias a este tema en las otras dos secciones del libro donde se analizan, por ejemplo: el papel de la mujer traductora, la conexión entre autoras y traductoras dentro del proceso traductológico o la atención a la traducción y recepción de mujeres escritoras. Una presencia femenina que también se manifiesta en la sección lingüística con el estudio del género femenino en los vocablos de los diccionarios bilingües.

La primera sección está dedicada a la traducción literaria, donde se incluyen ensayos que atienden a épocas y géneros distintos de la literatura con el denominador común de la traducción, especialmente la traducción al italiano.

En la segunda sección ocupa un papel relevante la lexicografía, la fraseología y el estudio de los préstamos lingüísticos.

El último apartado comprende una serie de artículos que giran en torno al tema de la mujer en un sentido amplio, abarcando diferentes siglos y aspectos: estudio de la obra de escritoras italianas, análisis de la representación de la mujer en la producción de autores contemporáneos, descripción de la misoginia y filoginia en los libros de la Edad Media, la “*donna*” en el *Risorgimento* o la mujer en la publicidad de principios del siglo XX.

Dada la naturaleza del volumen y de sus autores, los capítulos alternan la lengua española e italiana, como ya es habitual en las publicaciones realizadas en España en el sector del italianismo y máxime en una obra que plasma de manera muy concreta los estrechos lazos que unen las culturas italiana y española.

Estela González de Sande

CAPÍTULO I

TRADUCCIÓN Y RELACIONES LITERARIAS ÍTALO-ESPAÑOLAS



TRADUCCIÓN Y POLÉMICA EN EL SETTECENTO:
ELISABETTA CAMINER TURRA

Juan Aguilar González

Como recuerda Catherine Sama (2003), Venecia ha sido un punto clave en la histórica lucha de las mujeres por la igualdad: allí nació Isotta Nogarola en 1418, que reinterpretó la historia de Adán y Eva; Veronica Franco en 1546, la ilustre cortesana que defendió en sus poemas la integridad de la mujer; la monja Arcangela Tarabotti (1604-1652), obligada al monacato por su padre y que desde su celda escribió varias obras que formaron parte de la Querrela de las mujeres; Modesta Pozzo (1555-1592), más conocida como Moderata Fonte, y Lucrezia Marinelli (1571-1653), que escribieron *Il merito delle donne* y *Della nobiltà et eccellenza delle donne* respectivamente, ambos miembros de pleno derecho en el debate sobre la dignidad de la mujer; también fue veneciana Elena Cornaro Piscopia (1646-1684), que si bien no escribió tanto como las anteriores, es recordada por el hito histórico de ser la primera mujer doctorada de la historia.

En esa misma línea se sitúa Elisabetta Caminer Turra, veneciana nacida el 29 de julio de 1751 de la unión de Anna Maldini y Domenico Caminer. Como muchas mujeres que se interesaron por la literatura, aprendió casi todo de forma autodidacta con la rica biblioteca de su padre. La literatura la sedujo y abandonó el oficio que su madre había dispuesto para ella, que no era otro que aguja e hilo. El papel de Domenico Caminer fue clave en la educación de su hija: proveniente de una familia burguesa, fue escritor de teatro, historiador y director de uno de los más importantes periódicos de la ciudad: la Europa letteraria. Prueba de su mente abierta fue el hecho de que incentivara la educación de su hija, contratando para ella un tutor de francés que se alojó en su casa, e instándola a colaborar con el periódico desde muy joven. Ambas decisiones marcaron el

futuro de Elisabetta Caminer: sería periodista y traductora de textos franceses.

Su primera contribución al periódico paterno la hizo con solo diecisiete años y fue la traducción de *La princesse de Babilonie* de Voltaire, que apareció publicada en el periódico francés “*Mercur de France*”. Le siguieron los fragmentos de traducciones de *L’Eufemia ovvero Il trionfo della Religione* de D’Arnaud y *Ericia ovvero la Vestale* de *Gaspard Dubois-Fontenelle*.

El éxito la acompañó y con solo dieciocho años comenzó a publicar traducciones de obras francesas para su representación en los teatros italianos, siendo la primera *L’onesto colpevole e sia l’Amore filiale*, de Georges Fenouillot de Falbaire.

A pesar de las críticas, que las hubo, no le faltó a Caminer el apoyo: literatos italianos y franceses defendieron sus traducciones y su manera de entender el teatro. El público también respondió asistiendo en masa a ver representados los nuevos dramas.

Por aquella época y a raíz de sus traducciones, entró en contacto con el abogado y literato Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808), quien se ofreció como tutor en cuestiones de traducción. El literato nacido en Florencia fue, además de colaborador habitual en la *Europa Letteraria*, director de la Real Galleria de Florencia y del periódico literario *Novelle letterarie*; fue fiel amigo de Elisabetta hasta su muerte.

La gran obra de esta joven veneciana en materia de traducción llegaría en 1772 bajo el título *Composizioni teatrali tradotte*. Nada menos que 4 volúmenes donde se recogían traducciones de obras de distintos países, todas con el denominador común del nuevo drama burgués. Le seguirían la *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, 6 volúmenes que vieron la luz entre 1774 y 1776, más otros dos volúmenes titulados *Drammi trasportati dal Francese Idioma Ad uso Del Teatro Italiano* en 1794.

No solo tradujo obras francesas: se encuentran traducciones del inglés Fielding, del alemán Lessing, del danés Holberg, etc. Sin embargo, Caminer no conocía todos estos idiomas -solo algo de inglés- por lo que todos los textos fueron traducidos desde la previa traducción en francés. Lo que el lector-traductor podría ver hoy en

día como un problema por motivos de fidelidad al original, en la época era algo común.

Algo que llama poderosamente la atención es que en el proceso de traducción la autora realizaba cambios, en ocasiones muy notables, sobre la obra original. No se puede hablar de versión más que de traducción, pues la mayoría de las veces eran cambios que no afectaban a la obra más allá de acortar o eliminar algunas escenas. Los motivos para hacer esto tenían que ver con hacer el texto más representable en los teatros, donde escenas tan largas no funcionaban, y adaptarlos al gusto de Venecia.

El cambio más significativo que la traductora introdujo, y que constituye un capítulo aparte por la polémica que desató, fue en *Le déserteur* de Louis-Sébastien Mercier. En la obra original, el soldado Durimel deserta del ejército francés al encontrarse bajo las órdenes de un feroz coronel al que no quiere obedecer. Se refugia en Alemania, donde vive feliz durante siete años con una viuda y su hija, pero para su desgracia es encontrado y ajusticiado por traidor. Sin embargo, en la versión de Caminer, al soldado se le perdona la vida. En una carta a Giuseppe Pelli Bencivenni del 19 de octubre de 1771, que probablemente le había recriminado el cambio, la autora se defiende argumentando que no era justo condenar a la horca a un hombre que había tenido la mala suerte de servir bajo las órdenes de un bárbaro y que, tras desertar, había pasado años reparando su error, si es que de error se podía hablar.¹

La obra de Mercier tuvo un éxito que sólo su traductora parecía esperar. Fue representada 23 veces y esto no hizo más que acentuar las diferencias entre la literata y sus detractores. Probablemente, los aristocráticos rivales de Caminer veían en el nuevo modelo de teatro una amenaza a su *statu quo*. A los rivales no les importaban tanto las traducciones como que se representaran, probablemente porque eran conscientes de que había más gente en el teatro que en las librerías, y eran conscientes de la fuerza de la representación.

Su decidido apoyo al drama burgués y al Iluminismo le granjeó no pocas enemistades. Entre los más feroces estuvieron el periodista

¹ La correspondencia de Caminer puede ser leída (en inglés) en el excelente trabajo de Catherine M. Sama (ver bibliografía).

Cristoforo Venier y, especialmente, el conde Carlo Gozzi, defensor a ultranza del conservadurismo político y principal artífice del exilio de Carlo Goldoni. Venier fue el primero que la tildó de “letteratuccia” cuando tenía dieciocho años, pero no tardaría en desaparecer de escena debido a que en cierta ocasión sugirió una relación sexual entre Caminer y el abad Fortis, colaborador del periódico, y fue despedido; sin embargo, Gozzi continuaría vituperando su forma de entender el teatro incluso después de su temprana desaparición.

Ya sea por alejarse de los continuos ataques de sus adversarios, o simplemente por acompañar a su marido -el botánico Antonio Turra con quien se casó en 1772-, la pareja abandonó Venecia para recalar en Vicenza, patria de Antonio. El cambio de residencia y la añoranza de la cosmopolita Venecia no disminuyeron las ganas de trabajar de Elisabetta, sino todo lo contrario. Además de contribuir con sus traducciones a la “Europa letteraria”, hizo de su casa un lugar de encuentro donde se dieron cita importantes personalidades del mundo de la cultura. Precisa bien Lukoschik (1998) que no se pueden comparar dichas reuniones con las que se daban en los salones: la residencia de los Turra se convirtió en un lugar de trabajo, un auténtico “centro de operaciones” donde se reunieron los colaboradores del periódico cuando este empezó a ser dirigido desde Vicenza. Incluso su papel era distinto, pues no se limitaba a intervenir esporádicamente ni a estimular el discurso masculino, sino que era ella quien dictaba la dirección que debía seguir el periódico.

El enfrentamiento entre Gozzi y Caminer fue muy áspero, puesto que no se trataba únicamente de una diferencia en materia de gusto literario, de si gustaba más un autor u otro, sino que se contrastaban dos formas de entender la cultura. Por una parte se encontraba el conservadurismo de Gozzi, y por otra la apertura hacia la nueva reforma literaria que pretendía Goldoni, que además fue amigo de Domenico Caminer y vio traducidas algunas de sus obras por su hija cuando empezó a escribir en francés desde el exilio. En Inglaterra y Francia de mitad del XVIII ya se hacía drama burgués, por lo que la traducción de dichas obras ayudaba a la implantación del nuevo gusto.

Las traducciones de esta incansable veneciana no estaban elegidas al azar, sino que respondían a su propia idea sobre lo que era y lo que debía ser el teatro. Hasta el final de sus días concibió el teatro

como un vehículo para educar al pueblo. El problema era que dichas obras proponían una educación que se asentaba sobre el modelo de la burguesía a la que ella pertenecía, resultando un enfrentamiento inevitable:

Caminer sostiene vigorosamente lo scopo pedagogico del teatro ed è convinta che la commozione sia un modo sicuro per ispirare gli spettatori alla virtù. Ma è una virtù di stampo illuministico: i drammi di questo genere hanno come protagonista, per esempio, un disertore dipinto non come traditore del suo principe ma come vittima di leggi ingiuste (i.e. *Le déserteur* di Louis-Sébastien Mercier). Gozzi, dall'altro lato, sostiene che il pubblico va a teatro per divertirsi e non per essere istruito. Inoltre, trova la moralità del teatro borghese tutt'altro che edificante. Per lui, i valori abbracciati dai drammi borghesi sono perniciosi. (Sama, 1998: 66)

En la introducción a las *Composizioni teatrali tradotte* (1772), Caminer defendió su elección del nuevo teatro francés, firmemente sustentado por el genio de Corneille, Racine, Quinault y Molière y expuso cómo las traducciones de buenas obras extranjeras podían ayudar a los propios italianos a hacer y escribir buen teatro. También aprovechó la ocasión para contraatacar al conde Gozzi, al que acusó de no involucrar la mente, sino únicamente los ojos y defender a Goldoni, el único que intentó hacer razonar a un público que prefería ver las “extravagancias” de la Comedia del Arte.

No es de extrañar, pues, que entre sus traducciones y ediciones fueran muy numerosos los tratados dirigidos al tema de la educación: tradujo *L'Ami des Enfants* (1782-1783), de Arnaud Berquin, donde el autor francés afronta la educación de los niños; *Raccolta di opuscoli attinenti l'educazione della gioventù* de varios autores; y *Magasin des Enfants* (1756), de la escritora Jean-Marie le Prince de Beaumont, aunque esta última no se puede asegurar que fuera de ella.

Íntimamente ligada a su labor como traductora estaba su trabajo en el periódico. En 1774 la Europa Letteraria pasó a llamarse *Giornale Enciclopedico*, nombre manifestaba el deseo de convertirlo en un periódico “universal” donde fueran tratados los más variados temas, aunque siempre desde un punto de vista influenciado por el Iluminismo.

No sería el último cambio de nombre: a partir de 1782 comenzó a llamarse *Nuovo Giornale Enciclopedico*, y en 1790 lo cambiaría a *Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia*. Este sería su último nombre, ya que el periódico, como si de un espejo de la situación de la República de Venecia se tratara, comenzó a debilitarse progresivamente hasta su desaparición en 1797, el mismo año que Napoleón invadió el Véneto, marcando así la extinción de la República.

A partir de 1777 empezaría a redactarse en Vicenza con Elisabetta como directora, lo que se puede considerar un verdadero hito histórico si tenemos en cuenta que solo dos mujeres ejercieron como periodistas profesionales en la Italia del *Settecento*: Caterina Cracas (1691-1771) y Eleonora Fonseca Pimentel (1751-1799). La diferencia más notable con respecto a estas periodistas es que Elisabetta Turra fue la primera que ocupó el puesto de directora.

Gracias a la colaboración de importantes personalidades del mundo de la cultura como Alberto Fortis, Giovanni Scola, Melchiorre Cesarotti y Vincenzo Monti entre otros, fue posible difundir la palabra de Rousseau y Voltaire, a pesar de la constante amenaza de la censura. Según Berengo (1962), el *Giornale Enciclopedico* fue el primer y único periódico que dio voz al pensamiento iluminista en el Véneto. El mismo autor afirma que fue un periódico heroico, pues se atrevió a ser un instrumento de batalla cultural y un órgano de propaganda iluminista a pesar de los continuos ataques que recibió por parte de los conservadores.

Uno de estos ataques se presentó en forma de panfleto anónimo donde se criticaban aspectos del *Giornale Enciclopedico* y de su directora. Entre las numerosas quejas, que Caminer respondió punto por punto, se encontraba que su directora se oponía a la pena de muerte, cosa del todo cierta. La directora respondió con su habitual ironía que había cristianos que rezaban a la horca y que condenaban a los periodistas por querer una educación en la que esta no fuera necesaria. En la respuesta se aprecian dos puntos clave del pensamiento de la autora: el rechazo a la pena de muerte —obviamente fue el motivo que le llevo a cambiar el final del *Desserteur*— y la convicción de que el periodista debe ser también un educador.

No es extraño que Caminer se preocupara tanto por la educación, puesto que ella mismo había sufrido la deficiente instrucción que

el Véneto tenía reservada a las mujeres; en su momento se interesó por la ciencia, pero encontró que dicha materia no era adecuada para una jovencita. Ella misma fue traductora porque tampoco pudo ser otra cosa, y así se lo hizo saber al científico Lazzaro Spallanzani en su correspondencia. Siempre se había interesado por la ciencia, pero su condición de mujer la limitaba. Es lógico pensar que Caminer vio en el Iluminismo la forma de escapar al destino que la sociedad de la época le tenía reservado.

Defendió la posición de la mujer desde las páginas del periódico siguiendo una inteligente estrategia: en lugar de publicar textos dirigidos a defender su propósito de manera programada, lo hizo como respuesta a otros de carácter misógino. No expuso sus ideas y esperó las respuestas, sino que, consciente de que ataques misóginos no faltaban en la época, utilizó los escritos de tono machista como pretexto para publicar su defensa de la educación femenina.

Es el caso de la reseña aparecida en agosto de 1772 en las páginas de la *Europa Letteraria* sobre la obra anónima titulada *I Di Geniali della Dialettica delle Donne ridotta al suo vero principio*. El tratado se cree fue escrito por el jefe de medicina Petronio Ignazio Zecchini, algo que tiene mucho sentido, puesto que el texto pretende dar una explicación científico-médica a por qué las mujeres piensan como tales. Resumiendo en dos líneas la propia reseña, en el tratado se atribuye al útero la errónea lógica femenina y sus extravagantes ideas. Como bien señala Lukoschick (2000), la recensión de *I Di Geniali della Dialettica delle Donne* ofreció la posibilidad al periódico de responder a las ideas misóginas vertidas en el tratado supuestamente científico de Zecchini.

Íntimamente ligado a la defensa del sexo femenino estuvo su defensa de una educación digna para las mujeres. Dice Di Giacomo:

Dalla lettura degli articoli firmati dalla direttrice appare chiaro che questa si pone sempre come coscienza critica delle donne del suo tempo, donna pensante, voce di battaglia nel tentativo di far riflettere la altre sui condizionamenti che il genere impone e di promuovere -anche solo sul piano intellettuale- difficili battaglie. Questo fa del giornalismo della Caminer, oltre che uno strumento di promozione culturale, un organo di critica militante che, sotto il velo della letteratura, denuncia ingiustizie e soprusi, tenta di scardinare o almeno smuovere le fondamenta corpose che da se-

coli cementavano la donna in ruoli e posizioni preconstituite. (Di Giacomo, 2002: 28)

En otro capítulo más de la *Querelle des femmes*, Caminer predicó con sus publicaciones -a veces bajo nombres falsos- a favor de la educación femenina. Tuvo poco éxito a pesar de contar con el apoyo del abad vicentino Antonio Revese, que como buen hombre de Dios apoyaba la subordinación de la mujer al marido, pero que al menos defendía que esta no fuera además inculta. La profunda reestructuración del sistema educativo veneciano que tuvo lugar entre 1774 y 1787 no contempló cambio alguno en la nula instrucción femenina, algo normal teniendo en cuenta que dicha reforma se hizo siguiendo las reflexiones de, entre otros, el conde Gozzi. Las mujeres no gozarían de una educación pública hasta 1792.

Caminer luchó durante su vida por una educación para las mujeres, pero esto no debe llevar a equívocos:

[...] il discorso dell'accesso della donna alla cultura non va letto nel senso di un femminismo *ante litteram*, ma come espressione delle profonde convinzioni dell'illuminismo europeo, secondo ogni essere umano ha il diritto, anzi, il preciso dovere di sviluppare, tramite l'educazione, le proprie potenzialità intellettuali. Di esse dovrà infatti poi servirsi nel campo d'azione che -conformemente alla natura, capacità e disposizione- ad ognuno compete, per concorrere alla realizzazione di una società perfetta, scaturita dall'armonica complementarietà dei suoi membri (Lukoschik, 1998: 52).

Por desgracia, la historia de Elisabetta Caminer Turra no tiene un final feliz. A pesar de haber colaborado con gente de la talla de Vincenzo Monti, nadie pareció acordarse de ella cuando un tumor en el seno la obligó a un retiro forzado desde donde intentó salvar lo insalvable. Tras gastar lo poco que tenía en médicos, que le propusieron las más variopintas curas, murió el 7 de junio de 1796 en condiciones de extrema pobreza y sin una lápida que la recuerde.

Habría que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que Angelo Colla (1948-) recuperase esta figura inquieta del véneto del siglo XVIII. Valga este artículo como reconocimiento a una infatigable trabajadora de las letras que entendió la traducción como puente de unión entre dos culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERENGO, Marino, *Giornali veneziani del Settecento*, Milán, Feltrinelli, 1962.

CAMINER TURRA, Elisabetta, *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia: a proprie spese e si dispensa dal Colombani, 1772.

CAMINER TURRA, Elisabetta, *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, a spese di Pietro Savioni stampatore e libraio sul ponte de' Baretteri all'insegna della Nave, 1774-1776.

CAMINER TURRA, Elisabetta, *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da Elisabetta Caminer Turra per servire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicato dalla medema*, Venezia, stamperia Albrizzi a s. Benedetto, 1974.

COLLA, Angelo, "Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo enciclopedico", en *Varieta settecentesche: saggi di cultura veneta tra rivoluzione e restaurazione* 3, 1992, pp. 83-11.

DI GIACOMO, Mariagabriella, *L'illuminismo e le donne: gli scritti di Elisabetta Caminer: utilita e piacere: ovvero la coscienza di essere letterata*, Roma, Università degli studi di Roma La sapienza, Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2002.

FILIPPINI, Nadia Maria (ed.), *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, F. Angeli, 2006.

SAMA, Catherine S., "Verso un teatro moderno. La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi", en Unfer Lukoschik, Rita (ed.), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796): una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998, pp. 63-79.

SAMA, Catherine S., "Becoming visible: a biography of Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) during her formative years", *Studi veneziani*, 43, 2002, pp. 349-388.

SAMA, Catherine S. (ed.), *Selected writings of an eighteenth century venetian woman of letters. Elisabetta Caminer Turra*, Chicago, London, The university of Chicago press, 2003.

SANTANGELO, Giovanni S./ VINTI, Claudio, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli 17 e 18*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981.

UNFER LUKOSCHIK, Rita (ed.), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796): una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998.

UNFER LUKOSCHIK, Rita (ed.), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796): Organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006.

TRADUZIONE E “AFFIDAMENTO” NELLA RICEZIONE ITALIANA DI GIOCONDA BELLI

Federica Angelini
Universidad de Santiago de Compostela

Dentro de ciertos límites, todos somos traductores. Interprètes y traductores de los otros y de nosotros mismos. (Moreno, 1997: 9)

Per affidamento si intende in traduzione il compromesso, basato sulla solidarietà, la fiducia e l'appoggio reciproco, che si realizza tra una scrittrice di un paese in via di sviluppo e la sua traduttrice occidentale.

Il concetto di affidamento nasce in Italia, nell'ambito della politica della differenza, ad opera di Lia Cigarini¹ e della Scuola di Milano.

La parola affidamento compare per la prima volta nel testo “Più donne che uomini” pubblicato nel 1983 in *Sottosopra*, rivista femminista di Milano (Cigarini, 2000: 29-38). Nel testo, che ambiva a ragionare in termini sessuali sul mondo, si dichiarava che il riconoscimento della disparità tra uomini e donne era la pratica di una necessaria contraddizione affinché ogni donna riconosca il proprio valore nella consapevolezza di potersi appoggiare, far affidamento appunto, sul valore delle altre donne.

¹ Lia Cigarini, avvocato milanese, negli anni '60 forma parte di un gruppo di donne che proponeva la demistificazione dell'autoritarismo patriarcale. Assieme ad altre, fonda nel 1975 la Libreria delle donne di Milano. Elabora per la prima volta il concetto di affidamento nel testo del 1983, dove veniva spiegata anche l'importanza e la centralità della figura materna, come colei che, avendoci generato dal suo stesso sesso, ci chiede di interpretare i suoi e i nostri stessi desideri. L'affidamento restituirebbe quindi valore e potere simbolico alla figura materna, in quanto origine della necessità di una mediazione femminile (questo aspetto si perde nell'affidamento applicato alla traduzione). Ci furono molte resistenze all'idea di dover attuare una disparità tra donne, nella pratica, prevista dall'affidamento, di dover raccomandarsi a una donna più forte (politicamente, culturalmente, ecc.) per valorizzarsi e realizzare i propri desideri. Il testo del 1983 era frutto di una redazione collettiva, successivamente ripresa e ampliata (1995: 2000). Cfr. anche (Cigarini, 1996).

Secondo Cigarini, da un lato le donne si sentirebbero alienate dal mondo, costruito secondo canoni maschili; dall'altra aspirerebbero a essere riconosciute, a giocare attivamente in tale mondo. Per realizzare questo desiderio c'è bisogno di una mediazione simbolica e adeguata.

Chiamiamo dunque affidamento la relazione in cui una donna riconosce autorità e prova fiducia verso un'altra donna che può aiutarla a raggiungere i propri obiettivi, modificando al tempo stesso l'ordine maschile esistente. Contro chi sostiene che l'affidamento sia una pratica gerarchica fondata sulla dipendenza, va sottolineato che l'affidamento consiste anche in una relazione di scambio; in quanto il desiderio è di chi propone tale relazione, non di chi aiuta nella sua realizzazione. Chi propone la relazione infatti, cerca chi possa rafforzare al meglio il suo desiderio, ossia si dirige verso chi ha la forza e il sapere necessario per questo.

Nella realtà le donne già ricorrevano a questa pratica molto prima che il concetto fosse esplicitato, consapevoli del bisogno di appoggiarsi a proprie simili per affrontare il mondo.

Il testo "Più donne che uomini", dava naturalmente soltanto un fondamento teorico di questa idea, ma non diceva come questa dovesse esser applicata, poiché la pratica assume differenti caratteristiche in funzione delle esigenze di ciascuna donna.

L'autrice comprovò l'applicabilità del concetto di affidamento nell'ambito in cui opera; il settore giuridico.²

La critica opinava che l'affidamento prevede una gerarchia che si stabilisce tra donne, in quanto le occidentali detengono più potere e maggior accesso alla cultura. Coloro che invece appoggiano questa pratica applicata alla letteratura femminile non occidentale ricordano che il concetto di affidamento nasce in ambito politico al

2 Ad esempio, in un conflitto matrimoniale, le donne preferivano che fosse un'altra donna (avvocato) a difendere e far valere i propri interessi. Da parte sua un avvocato che accetta di difendere solo donne e di lavorare con altre donne-avvocato, manifesta lealtà e partecipazione nei confronti del suo stesso sesso e fiducia piena nel sapere femminile. Contrariamente alle obiezioni di una larga parte del femminismo, che reputa inaccettabile l'affidamento in quanto stabilirebbe una sorta di gerarchia tra due donne, nella realtà sociale abbiamo moltissimi esempi della preferenza accordata da alcune donne verso professionalità del loro stesso sesso.

fine di imporre in questo ambito la differenza, una specificità femminile. Trasportando il concetto in traduzione, non si tratta infatti di stabilire gerarchie ma di associarsi, unire e condividere forze e conoscenze, affinché l'autrice possa, aiutata dalla sua traduttrice, realizzare in larga scala il suo progetto, diffondere le proprie idee fuori dal limitato circuito nazionale, cercando di raggiungere pubblici sempre più vasti.

A partire dagli anni Ottanta cresce visibilmente l'interesse per la letteratura scritta da donne fino a quel momento sconosciute (specialmente se proveniente da letterature minoritarie) che reclamavano un posto nella "letteratura universale".

La traduzione diventa allora mezzo per recuperare e diffondere opere di autrici dimenticate o mai conosciute, nonché strumento di potere che influisce decisamente nella lettura del destinatario con le sue strategie comunicative. Di fondamentale importanza diviene quindi l'atto interpretativo del traduttore; parte attiva e mai invisibile del processo (Baker, 1992).

Assume valore determinante l'ideologia del traduttore, la interiorizzazione che riesce a fare di esperienze previe e l'interpretazione personale, che si oppone al concetto di equivalenza e fedeltà.

Spesso queste autrici non sono conosciute per motivi economici, ovvero perché rendono poco nel mercato editoriale, quindi obiettivo di una traduzione così concepita sarà favorire l'espansione di questa letteratura allo scopo di aumentare la crescita di infrastrutture che sostengano queste autrici minori. È così che sono nate, ad esempio, editoriali impegnate a pubblicare opere scritte da donne per donne: *The Women's Press* e *Virago* (London); *Éditions des femmes* (Paris); *Frauenoffensive* (Munich).

Cosciente e responsabile della sua influenza, la traduttrice presterà speciale attenzione alle caratteristiche interne e esterne del testo, cercando di documentarsi più del consueto per fare proprio l'argomento prima di assumere una sua posizione a riguardo. Suo compito sarà quello di far comprendere al lettore il significato e il contesto di un'opera proveniente da una cultura diversa.³

3 Affinché si realizzi l'affidamento è necessario abolire l'impersonalità del traduttore e favorire invece la sua partecipazione; quindi troveremo spesso nel paratesto interviste, fatti

Hortensia Moreno (1997: 8) sostiene l'esistenza di una identità comune nella letteratura scritta da donne. Secondo la prospettiva essenzialista o femminismo della differenza, solo le donne possono tradurre l'essenza della femminilità espressa nel testo.

Questa idea, se apparentemente può sembrare assurda, trova tuttavia riscontro negli studi etnografici. In molte culture infatti, la differenziazione sessuale si esprime nel modo di parlare, nella scelta del lessico e nelle strategie comunicative adottate. Non si tratta di parlare linguaggi differenti, bensì di diversi modi di parlare la stessa lingua.

Di contro, Simon Sherry (1996: 7) sostiene che il sesso non è sempre rilevante in traduzione, anche se spesso le traduttrici scelgono di tradurre un'altra donna non solo per motivi estetici e di linguaggio, bensì etici e politici. Si tratta di una scelta consapevole anche da parte della traduttrice; non incarico di traduzione quindi, ma desiderio di tradurre un'autrice per la quale si prova ammirazione, un sentimento di empatia o una comunione di interessi (Cfr. Spivak-Devi, Cristina Peri Rossi- Clarice Lispector o, nel caso che vedremo, Margherita D'Amico-Gioconda Belli).

Nel progetto di Spivak, ricercatrice femminista e post-strutturalista attenta ai gruppi subalterni, vedremo come è possibile applicare il concetto di affidamento nell'ambito della traduzione di letteratura femminile post-coloniale contro l'appiattimento linguistico e culturale.

Gayatri Spivak critica le strategie di traduzione del femminismo occidentale, accusato di eurocentrismo e di aver costruito un'immagine unica delle donne dei paesi in via di sviluppo, senza considerare le singole specificità ma tendendo all'omologazione.

La ricercatrice è convinta della necessità di una conoscenza profonda della letteratura che si intende tradurre, per sviluppare anche un'attitudine critica verso quei testi e per non cadere nell'errore di considerarli tutti validi, semplicemente in quanto periferici.

storici e introduzioni atte a orientare politicamente il lavoro o spiegare la voluta assenza di un'orientazione politica. Per cui l'apparato traduttologico assume una grande importanza nel conseguimento di tali obiettivi. Seguendo questa linea, possiamo anche trovare nell'introduzione un *background* della traduttrice.

Il femminismo post-coloniale si preoccupa quindi di evidenziare le differenze tra le diverse esperienze femminili e reclama la necessità di contestualizzazione; l'affidamento risponderebbe dunque all'idea del femminismo post-coloniale di salvare e trasmettere le differenze.

Mette perfettamente in pratica questo concetto Gayatri Spivak, nel momento in cui decide di cimentarsi nella traduzione (dal bengali all'inglese) di Mashaveta Devi ; in questo caso l'etica solidale autrice-traduttrice è persino maggiore, in quanto Spivak, essendo una ricercatrice bengalese entrata nel mondo accademico occidentale, riesce a calarsi perfettamente nei panni dell'altra; questo fa sì che la traduttrice sia particolarmente ricettiva nell'interazione interculturale, appoggiando una causa che condivide pienamente e sente come sua.⁴

Spivak conferisce estrema importanza alla comunicazione autrice-traduttrice, al fine di creare un dialogo continuo che alimenti e orienti la traduzione stessa.

Nel caso Devi-Spivak possiamo parlare di una doppia applicabilità del concetto di affidamento; in quanto la prima a realizzare questo concetto è la stessa Devi nel momento in cui decide di mettere per iscritto le storie orali di donne tribali. L'autrice, infatti, non fa parte delle comunità tribali di cui parla e che lei stessa traduce al bengali (una delle lingue nazionali indiane). Quindi, possiamo parlare di un affidamento di primo grado (Devi che traduce al bengali) e di un affidamento di secondo grado (Spivak che traduce all'inglese). Spivak, caso di traduttrice visibile e implicata, sostiene l'idea di una implicazione responsabile nel processo di traduzione per prepararsi al contatto interculturale e all'inevitabile contagio.

4 Con la sua traduzione Spivak intende far parlare politicamente il testo, facendo in modo che superi le barriere linguistiche e nazionali (Spivak, 1993). Devi è un'autrice indiana attivista, che sceglie di scrivere in bengali per una scelta politica e che troviamo relegata al margine anche dello stesso circuito letterario nazionale. Spivak, cosciente della sua posizione forte di intermediaria privilegiata, decide di collaborare e implicarsi nel progetto e per far ciò non basta il semplice fatto di esser donna (Sherry, 1996). Spivak esprime nel testo la sua posizione in traduzione, aggiungendo un ricco apparato critico (prefazione, intervista con l'autrice, post-facio, note che fungono da glossario). Utilizza quindi (come propone Godayol) informazioni e documenti per facilitare lo scambio culturale con il pubblico-meta. Cfr. (Spivak, 1990); (Godayol, 2007).

In un'intervista radiofonica del 1986 Spivak già sosteneva che solo la partecipazione porta al rispetto, alla differenza. Difendeva così la indispensabile implicazione del soggetto negli studi culturali. Constatato il fatto che sia partecipare che non partecipare comporta rischi, l'unica alternativa sensata è la cooperazione. Ed è proprio questa idea del cooperare il senso ultimo della traduzione intesa con questi parametri.

All'interno di questa linea di pensiero, marcata con forza da Spivak, collochiamo la traduzione e ricezione italiana della scrittrice nicaraguense Gioconda Belli.

È chiaro che la traduzione-affidamento prevede diversi stadi e che il caso di Gioconda non è certo paragonabile a quello della scrittrice indiana tradotta da Spivak, ma risulta interessante constatare che, pur se a diversi livelli e con le dovute differenze, anche questo caso rispetta i parametri traduttologici precedentemente esposti, rientrando in questo particolare ambito della traduzione ad opera di donne che traducono altre donne.

La prima importante differenza è che Gioconda Belli gode di grande popolarità e prestigio nella vita politica e culturale nicaraguense; ciò fa sì che pur parlando di un paese in via di sviluppo, è una donna dotata di risorse e mezzi per imporre il proprio pensiero (la famiglia Belli, di origini italiane, è una delle più influenti del paese).

Proprio per questo è importante il suo caso, per osservare come la traduzione-affidamento sia utile e necessaria a vari livelli, anche a chi ha raggiunto il successo, e di come le stesse scrittrici ne siano estremamente consapevoli.

In questa breve dissertazione si farà riferimento solamente ad alcuni passi tratti da due dei suoi libri di maggior rilievo: *La mujer habitada* e *El país bajo mi piel*⁵, utili per avvalorare il discorso che

5 Come già accennato, la presenza di un buon apparato traduttologico è molto importante per definire la posizione politica e sociale della scrittrice. Le edizioni italiane presentano una breve biografia dell'autrice, una cronologia del Nicaragua e un'intervista all'autrice, tutti elementi utili per una ricezione consapevole anche da parte del lettore italiano. La traduzione assolve quindi anche il fondamentale e delicato compito della ricezione, in quanto a seconda di come i suoi testi vengano tradotti e divulgati nella cultura d'arrivo, si deciderà l'immagine dell'autrice nel nuovo sistema letterario.

andiamo costruendo. Le due opere, così come l'intera produzione della scrittrice, si collocano in un *continuum*, in quanto seguono lo stesso filo storico e tematico e con i loro riferimenti incrociati ci offrono un quadro completo di una vicenda storica e privata: la storia della rivoluzione in Nicaragua raccontata in prima persona.⁶ Proprio come in una staffetta, la scrittrice passa il testimone alla traduttrice, corrittrice della stessa squadra, per arrivare alla meta dividendo gli sforzi.

Fondamentale sottolineare che le due opere, come quasi la totalità, sono pubblicate in Italia dalla casa editrice E/O⁷ e tradotte da Margherita D'Amico, promotrice e traduttrice storica della Belli; ulteriore riprova del rapporto di stima e reciproca fiducia che spesso si instaura tra una scrittrice e la sua traduttrice.⁸

Quello tra la Belli e la D'Amico è un sodalizio che dura ormai da quindici anni; Margherita viene a conoscenza della Belli negli anni '70, mentre la scrittrice si trova in Italia per raccogliere fondi a favore del Sandinismo, e rimane subito affascinata dalla sua grinta, pas-

6 Sull'implicazione di Gioconda nella causa nazionale e rivoluzionaria (Fariña Busto, 2004: 76-79).

7 La casa editrice E/O, ora tra le più importanti case editrici indipendenti, nasce negli anni '70 con il fine di creare ponti e aperture nelle frontiere letterarie e per rendere possibile il dialogo tra diverse culture. Ha portato in Italia scrittori dell'Europa dell'Est e dell'America Latina, interessandosi da sempre alla letteratura femminile. Per contrasti successivamente sorti tra la casa editrice e la stessa scrittrice, Gioconda Belli ha deciso di passare alla Feltrinelli (la stessa casa editrice che pubblica in Italia Isabelle Allende) la quale ha però imposto una sua traduttrice senza avvisare né la Belli né tantomeno la D'Amico. Ciò ha generato la delusione e il malcontento della scrittrice, fortemente amareggiata per l'interruzione forzata di questo lungo sodalizio professionale.

8 A tal proposito come non pensare a Marguerite Yourcenar e Lidia Storoni Mazzolani. Cfr. (Storoni Mazzolani, 1963: 320-330). Marguerite aveva voluto selezionare personalmente la sua traduttrice italiana, preoccupandosi di cercare una studiosa e amante della storia greca, affinché potesse tradurre al meglio le sue *Memoires d'Hadrien*. Essendo a sua volta anche traduttrice, la Yourcenar aveva controllato minuziosamente la traduzione in tutto il suo processo ed era arrivata a stimare tanto Lidia Storoni Mazzolani da provare per lei un affetto sincero, al punto da aggiornarla con lunghe lettere sui suoi spostamenti e dolersi per i dispiaceri dell'amica. Interessante è anche la forte relazione sia intellettuale che personale che unisce la Yourcenar e la Silvia Baron Supervielle (poetessa e traduttrice allo spagnolo delle *Memoires d'Hadrien*); esiste a questo proposito tutta una corrispondenza fra le due, che mostra bene, anche in questo caso, un reale affidamento e un lavoro comune sulla traduzione.

sione e forte sensualità. Nei primi anni '90, grazie ad alcuni amici che lavoravano per una ONG in Nicaragua, si fa portare l'edizione spagnola de *La mujer habitada* e se ne appassiona tanto da iniziarne una traduzione per diletto. Ed è proprio lei a far conoscere l'opera alla casa editrice E/O, proponendo loro la pubblicazione italiana di Gioconda Belli.

Tradurre deriva dal latino *trans-ducere* e significa infatti condurre, portare da una parte all'altra, far passare questo messaggio interculturale.

Tradurre è da sempre un difficile atto (Spivak parla spesso del rischio di tradire il non europeo riportandolo all'europeo) che richiede un magistrale equilibrio di relazioni tra culture e chi traduce sceglie inevitabilmente i suoi percorsi semiologici in base alla propria soggettività. Per questo nella traduzione intesa come affidamento diventa imprescindibile una certa empatia tra le due donne, una simile linea di pensiero e la capacità di calarsi nella pelle dell'altra per non tradirla, ma al contrario per trasmettere nella propria cultura, lingua e paese le sue idee, possibilmente con la stessa intensità.

Ma perché donne che traducono donne?

Recenti studi chiamati *gender translations* sostengono che il genere sessuale influenza le scelte traduttologiche e il punto di vista di chi traduce (Spivak sostiene che bisogna sempre tener conto della voce sessuata dell'autore e che quindi anche la traduzione sarà sempre sessuata).

Gioconda Belli tanto autobiografica, femminista e femminile nei suoi scritti, non poteva non essere tradotta se non da un'altra donna, vicina alla sua sensibilità, al suo modo di essere e alle sue scelte etiche.⁹

9 Si sta sviluppando una nuova generazione di traduttrici consapevoli del loro ruolo di traghettatrici (da una cultura all'altra, da una lingua all'altra) che evitano di adattare il testo di partenza alla cultura di chi traduce. La sensibilità e ricettività alle differenze culturali, sempre importante in traduzione che evitano di adattare il testo di partenza alla cultura di chi traduce. La sensibilità e ricettività alle differenze culturali, sempre importante in traduzione, diventa *conditio sine qua non* nel caso di opere di donne provenienti da paesi in processo di decolonizzazione. In questa nuova ondata di traduttrici Godayol distingue delle sottocategorie: traduttrici di scrittrici del terzo mondo, traduttrici di scrittrici minoritarie, traduttrici-narratrici e traduttrici-scrittrici, cfr. (Zaccaria, 2004: 139-197).

Ed è la stessa Margherita D'Amico a confermarlo.

Già di per sé scegliersi come traduttrice della Belli, cimentarsi con la traduzione de *La mujer habitada*, che poi non è altro che la narrazione in gran parte autobiografica della vita della stessa scrittrice, significa sposare la causa del Nicaragua. Promuovere Gioconda significa infatti promuovere i suoi contenuti,¹⁰ più che il suo modo di scrivere. Tradurla è quindi già un compromesso etico, un sodalizio di idee.

Margherita D'Amico conferma di provare con la Belli complicità ed empatia e di identificarsi in quasi tutto ciò che scrive: (amore fisico, politico, spettacolo della natura, sensazioni corporali, ecc.). La comune sensibilità ha fatto nascere tra le due donne una confidenza che va al di là del rapporto professionale: parlano a lungo, si sono consigliate sulle differenze del lessico italo-spagnolo, si vedono sempre ogni volta che la Belli, sposata con un italo-americano e con un bisnonno originario di Biella, si trova in Italia

Il linguaggio (poetico, femminile, provocatorio, corporale e sensuale) è un aspetto di fondamentale importanza in Gioconda Belli, che decide di usarlo in modo rivoluzionario, trasgressivo, forte, come un vero e proprio strumento di affermazione e di lotta. Utilizzando volutamente un linguaggio esotico, insistendo sulle parole sensoriali e sulla loro musicalità, Gioconda intende recuperare l'indigeno come scelta politica (cfr. i racconti di Itzà ne *La mujer habitada*). Margherita è quindi particolarmente sensibile al suono delle parole, al significante, per cercare di riprodurre la sfumatura delle parole e la loro musicalità. Fedeltà della traduzione dunque che nasce dalla condivisione, da un sentire comune.

10 Margherita D'Amico conosce bene la realtà del Nicaragua dove è stata non per interessi letterari ma personali. Ha fatto parte dell'Associazione Italia-Nicaragua, si è battuta con la scrittrice per una giusta traduzione del titolo del libro all'inglese, ha promosso il pensiero della Belli all'Università delle donne di Milano e all'Alma Mater di Torino. Traduttrice e scrittrice sono andate spesso in giro insieme per la promozione, dando vita a spettacoli teatrali tratti da *La mujer habitada*, ai quali ha partecipato la stessa Belli. Margherita D'Amico è stata anche tra i fondatori dell'associazione torinese *Hiroshima mon amour*, nata per dare spazio all'aggregazione giovanile e da sempre politicamente impegnata.

Quando ad esempio parla di fatti politici e avvenimenti storici Gioconda usa un linguaggio neutro; quando invece tratta argomenti personali dove è direttamente coinvolta (amore, maternità, ma anche azione politica) il linguaggio si fa meno neutro, più marcato. Parimenti, anche la traduzione di Margherita, è più linguistica nel primo caso e più passionale nel secondo, dove il coinvolgimento emotivo è maggiore:

El 27 de diciembre de 1974, el comando Juan José Quezada [...] penetró en la casa del presidente del Banco Central del Nicaragua, José María, “Chema” Castillo, mientras se celebraba allí una fiesta. El comando lo componían cinco mujeres y nueve hombres numerados del cero al trece. Cero era el jefe. Tras liberar a mujeres, músicos y meseros, los guerrilleros conservaron como rehenes a Guillermo Sevilla Sacasa, cuñado de Somoza, a su primo Noel Pallais, a varios embajadores, al gerente de la compañía petrolera Esso, así como a otros líderes políticos y empresarios. (Belli, 2001: 142)

Il 27 dicembre 1974, il commando Juan José Quezada [...] era penetrato nella casa del presidente del Banco Central de Nicaragua, José María, “Chema” Castillo, durante un ricevimento. Il commando era composto da cinque donne e otto uomini, numerati da uno a tredici. Zero era il capo. Dopo aver lasciati liberi donne, musicisti e camerieri, i guerriglieri avevano preso in ostaggio Guillermo Sevilla Sacasa, cognato di Somoza, suo cugino Noel Pallais, vari ambasciatori, l’amministratore della compagnia petrolifera Esso, altri leader politici e imprenditori. (Belli, 2002: 156)

Questo passo, dove Gioconda ci informa dell’audace irruzione del Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale nella casa del presidente Castillo per liberare i prigionieri politici, rientra nel primo caso, in quanto lo stile di Gioconda è neutro e giornalistico e la traduzione letterale al testo originale.

Differente la situazione nel passo a seguire, dove vediamo che l’essere donna è marcato tanto tematicamente che linguisticamente, con scelte di parole più emotive e coinvolgenti anche per la stessa traduttrice che, pur essendo sempre molto fedele al testo originale, si fa coinvolgere dal ritmo concitato del racconto, decidendo magari di tradurre le parole in inglese, di eliminare un’esclamazione, di scegliere un connettivo diverso o sostituire un sostantivo con un aggettivo o un verbo, al fine di consegnare alla trasposizione italiana lo stesso ritmo incalzante e la stessa fluidità dell’originale:

Perdida en el anonimato de una grande ciudad en Estados Unidos, soy una más. Una madre que lleva a su hija al *kindergarten* y que organiza *play-dates*. Nadie sospecha al verme que alguna vez me juzgó y condenó a cárcel un tribunal militar por ser revolucionaria.

¡Ah pero yo viví esa otra vida! Fui parte, artífice y testigo de la realización de grandes azañas. Viví el embarazo y el parto de una criatura alumbrada por la carne y la sangre de todo un pueblo [...]. Experimenté las energías enormes que se desatan cuando uno se atreve a trascender el miedo, el instinto de supervivencia, por una meta que trasciende lo individual. [...] escribo estas memorias en defensa de esta felicidad por la que la vida y hasta la muerte valen la pena. (Belli 2001: 12-13)

Perduta nell'anonimato di una grande città degli Stati Uniti, sono una delle tante, una madre che porta sua figlia all'asilo e organizza giochi per i bambini. Nessuno, vedendomi, sospetta che un giorno sono stata giudicata e condannata al carcere da un tribunale militare in quanto rivoluzionaria.

Ma io ho vissuto un'altra vita. Ho partecipato a grandi imprese, ne sono stata artefice e testimone. Ho vissuto la gravidanza di una creatura partorita dalla carne e dal sangue di tutto un popolo [...]. Ho sperimentato le enormi energie che si scatenano quando si osa superare la paura, l'istinto di sopravvivenza, per una meta che trascende l'individuo. [...] scrivo queste memorie in difesa di quella felicità per la quale vale la pena vivere e persino morire. (Belli, 2002: 11-12)

In questa appassionante autobiografia *El país bajo mi piel*, Gioconda Belli tratta temi prettamente femminili come la maternità, il parto, il connubio uomo-donna e il sesso, che difficilmente potrebbero esser tradotti da una persona dell'altro sesso con la stessa sensibilità e intensità.

La stessa Margherita D'Amico crede che ci sia un modo femminile di tradurre (lei stessa si è dedicata quasi esclusivamente alla traduzione di donne¹¹) e che sia importante esser donna per tradurre un'autrice come Gioconda Belli, perché sono molte le emozioni

11 La D'Amico ha tradotto la spagnola Matilde Asensi (anche lei politicamente orientata, la quale, pur non instaurando contatti personali con i suoi traduttori, dichiara comunque di preferire sempre una traduttrice donna), la storica cubana Acela Caner, (diventata sua amica e con la quale continua a mantenere contatti al di fuori dell'ambito professionale) e Maria Àngels Anglada, scrittrice catalana morta nel 1999. La D'Amico ha anche collaborato a una raccolta di racconti di donne della Costa Rica, esperimento di scrittura ad opera di donne di cultura ed estrazione diversa.

dove si è subito riconosciuta. Afferma anche che con un traduttore uomo sarebbe stato un testo diverso, per un problema di sensibilità e di non condivisione, in quanto è inevitabile un coinvolgimento minore su argomenti prettamente femminili.

Sotto la pelle di Gioconda coesistono quindi diverse pulsioni, due sfere, due modi diversi di sentire ed essere donna. Potremmo definire l'autrice una donna rivoluzionaria, sognatrice, combattiva, ma soprattutto un'idealista romantica, dal suo modo di affrontare la vita e credere in degli ideali.

Nelle sue poesie aveva già celebrato i suoi poteri di donna, creando intorno alla sua figura un alone di scandalo e rispetto, perché non era certo usuale parlare di sesso nella Nicaragua degli anni '70, così come non era comune parlare di donne soggetto, anziché oggetto.

Ne *La mujer habitada*, come lo stesso titolo suggerisce, la protagonista è abitata da una sua antenata e rivive con lei certe emozioni.¹²

Si tratta di due donne vissute in epoche diverse (Lavinia, donna moderna attiva nella lotta sandinista, e Itzà, india che combatte contro i *conquistadores*) ma accomunate dagli stessi ideali e da un identico destino: vivono con coraggio la loro situazione e si confrontano con il loro tempo. Un'antica leggenda indigena sostiene la reincarnazione dello spirito nell'elemento naturale, quindi lo spirito di Itzà rivive nel corpo di Lavinia: "Io, abitante silenziosa del suo corpo, la osservo mentre costruisce solide fondamenta della sua identità". (Belli, 2002: 360)

Centro della vicenda la rivoluzione sandinista del '79, che vede la Belli impegnata attivamente, così come la protagonista del suo romanzo. L'alta dose di autobiografismo rende più umana e accessibile al lettore la stessa rivoluzione: gli uomini e le donne che fanno la rivoluzione hanno una faccia, si divertono, gli si sfilano i calzini e intanto, in questa condizione umana tra pubblico e privato, scrivono la storia.

In appendice all'edizione italiana troviamo un'interessante intervista all'autrice, dove si evince ancora una volta, dal modo in cui è

12 Anche la scelta del titolo richiama chiaramente alla possibilità esclusivamente femminile della maternità, di sentirsi abitate da un altro essere vivente: "la sensazione fisica della gravidanza mi fece sentire piena, abitata, bella." (Belli, 2002: 255)

lei a condurre l'intervista, quanto Gioconda Belli sia indipendente ed emancipata. Gioconda è forte e libera, conduce lei il gioco delle domande, eppure sa di aver bisogno dell'aiuto di un'altra donna per trasmettere un'ideologia e diffondere una realtà, quella della feroce dittatura nicaraguense, che altrimenti rimarrebbe ignota ai più, almeno nei paesi non ispanofoni.

Ribadisce ancora una volta nella sua autobiografia *El país bajo mi piel*: “Nel vortice della mia vita, dimenticai di seguire le notizie sul concorso. Il premio fu una bellissima sorpresa. In quel momento lo considerai anche utile. La visibilità mi serviva. Mi apriva porte e spazi per parlare della lotta in Nicaragua.” (Belli, 2002: 264)

Letteratura quindi, al servizio dell'attività politica.

Se la scrittura e il prestigio acquisito servono alla Belli per continuare a tener vivo il dibattito e consapevolizzare sulla situazione del proprio paese, allora la traduzione assolverà la funzione di allargare al mondo il dibattito trasmettendo questo impegno sociale e politico.

La mujer habitada è tutto un inno al femminismo e al femminile; di Flor, una compagna impegnata come lei sul Fronte Sandinista, la protagonista sottolinea continuamente l'empatia, la complicità e la solidarietà creatasi tra le due, grazie alla comunione di interessi, intenti e obiettivi, nonché dal solo fatto di appartenere allo stesso sesso.

Questi elementi, sono gli stessi che abbiamo enunciato per sostenere la tesi della traduzione-affidamento: una traduzione che va spesso al di là del mero atto del *traducere*, sfociando invece nell'etica, nello stile di vita e nelle opinioni personali di ognuno e creando anche in questo caso una sorta di parallelismo tra la traduttrice e la scrittrice.

Chiaro che per far ciò in maniera coerente, la traduttrice deve sposare per prima tale idea, farla propria, assimilarla, come nel caso di Margherita D'Amico. Solo in questo modo, sentendo il peso della responsabilità etica nell'azione del tradurre, può implicarsi socialmente in ciò che sta traghettando (da un mondo all'altro, da una cultura all'altra) e realizzare così questo matrimonio di idee.

Su una specificità tutta femminile è la stessa autrice a pronunciarsi alla fine dell'intervista rilasciata ad Anna Maria Torriglia nella sua casa di Santa Monica:

Si, c'è un modo femminile di fare le cose. Lasciare emergere le proprie emozioni è molto importante. È importante lasciare che quelle emozioni giochino un ruolo nella lotta politica. [...] Il problema è che oggi molte donne che hanno acquistato potere l'hanno ottenuto camuffandosi da uomini e secondo regole maschili. Ma il cambiamento che io immagino è di altro tipo, più profondo. Bisognerebbe guardare ai valori positivi che ci sono negli uomini e nelle donne e infonderli nella società. (Belli, 1999: 463)

Se c'è un modo femminile di fare politica, ci sarà anche un modo femminile di far traduzioni?

Nell'ottica della traduzione-affidamento in cui ci stiamo muovendo, possiamo quindi dire che anche la traduttrice è una donna abitata, abitata dalla sua scrittrice con la quale condivide sensazioni, emozioni e sentimenti.

*Si ringrazia Margherita D'Amico per la gentile intervista.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAKER, Mona, *In other words*, London, Routledge, 1992.
- BELLI, Gioconda, *La mujer habitada*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- BELLI, Gioconda, *La donna abitata*, Margherita D'Amico (trad.), Roma, E/O, 1999.
- BELLI, Gioconda, *Il paese sotto la pelle*, Margherita D'Amico (trad.), Roma, E/O, 2002.
- CIGARINI, Lia, *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Maria Milagros Rivera Garretas (trad.), Barcelona, Icaria, 1996.
- CIGARINI, Lia, "El affidamento", en *Mediar para reconocer otros mundos en este mundo. Colección año 2468 (vol.8). La mediación en la sociedad de la información*, Castellón, Universidad Jaume I, 2000, pp. 29-38.
- GODAYOL, P., "Capmany, Maria Aurèlia, feminisme y traducció", *Quaderns: Revista de Traducció*, 14 (2007), pp. 11-18.
- FARIÑA BUSTO, M. J., "Una mujer con la cabeza llena de palabras: Gioconda Belli, escribir como testiga", *Hesperia*, 7 (2004), pp. 77-87.

MORENO, H., “Traducción y discurso femenino”, *Traduic*, 12 (1997), 8-9.

SHERRY, Simon, *Gender in Translation*, New York, Routledge, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chackravorty, *The postcolonial critic: interviews, strategies, dialogues*, London, Routledge, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chackravorty, “Can the subaltern speak?”, in Williams Patrick e Laura Chrisman (ed.), *Colonial discourse and Post-Colonial Theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

STORONI MAZZOLANI, Lidia, “Una traduzione e un’amicizia”, in Yourcenar, Marguerite. *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 320-330.

ZACCARIA, Paola, “Translating Borders”, in *La lingua che ospita*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 139-197.



ELEONORA DUSE: LA DIVINA DEL TEATRO ITALIANO

Fabio Contu

LA VITA (1858-1924)

Il nome di Eleonora Duse è uno dei nomi più imponenti di tutta la storia teatrale italiana.

Certamente fra le più grandi attrici teatrali di tutti i tempi e forse seconda, nel suo mito, solo a Isabella Andreini¹, Eleonora vive a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento ed è il simbolo indiscusso del teatro moderno. Mette in scena, infatti, con la sua profonda sensibilità recitativa e la sua grandissima naturalezza, opere di D'Annunzio, Verga, Dumas e soprattutto Ibsen.

Nasce il 3 ottobre 1858 in una stanza d'albergo di Vigevano (in provincia di Pavia), dove la madre, attrice girovaga, sosta per partorire². Così racconta la vicenda Mario Cacciaglia:

Eleonora Duse nacque a Vigevano, allora appartenente al Regno di Sardegna, nell'albergo *Cannon d'Oro*, un lusso per i suoi genitori, che avevano lasciato il carrozzone dei comici per una sistemazione appena più decente in vista dell'imminente lieto evento.

Il padre, che si chiamava Vincenzo, ma aveva optato per un nome d'arte più aulico, Alessandro, era uno dei tanti attori che giravano l'Italia settentrionale, l'Istria e la Dalmazia, interpretando disinvoltamente farse, drammi

1 Numerosissimi gli aneddoti che ne costruiscono in mito. La "Divina" non si trucca mai in scena o fuori scena, né teme di indossare il viola, aborrito dalla gente di spettacolo, né ama le prove, che preferisce nei *foyer* degli alberghi piuttosto che in teatro. Ha una passione per i fiori, che sparge sul palcoscenico, indossa sui vestiti, e tiene in mano giocherellandoci sopra pensiero. Donna dal carattere determinato, recita spesso in piedi con le mani sui fianchi e seduta con i gomiti sulle ginocchia: atteggiamenti sfrontati per quei tempi, che tuttavia la fanno conoscere e amare dal pubblico, e che contribuiscono a costruire il suo mito.

2 Eleonora è figlia d'arte e conduce una vita nomade nella compagnia dei genitori. La famiglia, inoltre, è imparentata con un'altra famiglia di attori girovaghi: i Vitaliani. Sua cugina è, infatti, Italia Vitaliani, attrice piuttosto nota all'epoca.

popolari, commedie e perfino sacre rappresentazioni: erano gli ultimi epigoni della Commedia dell'Arte. Battevano le piccole città in occasione di fiere e mercati, quando i buoni villici, disponendo di qualche svanzica in più, erano disposti a spenderla per vedere i comici, che montavano alla meglio il loro sgangherato palcoscenico un po' dove capitava, in una piazza, un'aia o un camerone. Si spostavano a piedi, su un carro o una barca, come all'epoca di Goldoni. Erano i soliti Italiens che da secoli avevano propagato per tutta l'Europa l'umile arte dei nostri comici recitando, naturalmente a soggetto. Ma quale grande attore non recita a soggetto?

La madre, Angelica Cappelletto, definita nell'atto di nascita [di Eleonora, *n.d.r.*] "benestante", non era mai stata tale: ventunesima figlia di una famiglia poverissima, Alessandro l'aveva incontrata durante i suoi eterni vagabondaggi e l'aveva sposata. (Cacciaglia, 1998: 2)

Eleonora non frequenta una scuola, ma a quattro anni è già sul palcoscenico: recita a Chioggia, nella parte di Cosetta in una riduzione scenica de *I Miserabili* di Victor Hugo³. Per farla piangere, come richiede la parte, qualcuno dietro le quinte la picchia sulle gambe. A cinque anni ha già visitato, al seguito della compagnia teatrale paterna, tutta l'Italia Settentrionale e la Dalmazia. Presto comincia, dunque, la sua carriera d'attrice, incoraggiata soprattutto dalla collega Giacinta Pezzana.

Nel 1870, a soli dodici anni, sostituisce la madre ammalata nei ruoli di protagonista della *Francesca da Rimini* di Pellico, e della *Pia de' Tolomei* di Marengo. Nel 1873, ad appena quindici anni, ottiene il primo ruolo stabile: quello della Giulietta scespiriana. Intanto sostiene parti da "ingenua" nella compagnia paterna, finché nel 1875, a diciassette anni, diventa "seconda" donna nella compagnia Pezzana-Brunetti.

All'età di vent'anni, nel 1878, Eleonora viene assunta con il ruolo di "prima amorosa" nella compagnia Ciotti-Belli-Blanes. Ottiene il primo grande successo l'anno successivo, a ventun'anni, interpretando con struggente sensibilità, a capo di una compagnia con Giacinta Pezzana, la *Teresa Raquin* di Zola, con un'interpretazione che le vale una lettera di plauso dell'autore.

³ Per curiosità: il giorno dell'esordio della Duse coincide con la nascita di Gabriele D'Annunzio (12 marzo 1863). Il poeta avrà un ruolo significativo nella vita e nella carriera di Eleonora.

A partire dal 1880, dopo un incontro con Sarah Bernhardt determinante per la sua carriera, la sua fama si andrà allargando e la Duse si imporrà in breve come la più grande attrice italiana del suo tempo.

Nel 1881 l'attrice sposa Tebaldo Marchetti (in arte Checchi), attore nella sua compagnia, ma l'unione (dalla quale, nel 1882, nascerà Enrichetta, la sua unica figlia) si rivela presto infelice e termina con una separazione definitiva.

Intanto, a ventitré anni, Eleonora è già prima attrice, a ventinove diverrà capocomico: da quel momento sarà lei a scegliere il repertorio, la *troupe*, a interessarsi della produzione e delle finanze. E per tutta la vita imporrà le proprie scelte, portando al successo autori di rottura, come il Verga di *Cavalleria rusticana*, rappresentata con enorme successo nel 1884, a soli ventisei anni. Tra i maggiori successi dell'attrice in questi anni: *La principessa di Bagdad*, *La moglie di Claudio*, *La signora delle camellie* e molti altri drammi di Victorien Sardou, Alexandre Dumas e di Ernest Renan⁴. Al successo professionale si accompagnano, tuttavia, anche le amarezze della vita privata: i continui impegni teatrali, infatti, la costringono alla lontananza dalla figlia Enrichetta, la quale cresce peregrinando di collegio in collegio.

Nel 1882 a Roma incontra per la prima volta Gabriele D'Annunzio. Egli è un giovane pieno di riccioli, sceso da poco dagli Abruzzi ma già con tre opere pubblicate. Compare davanti alla Duse e con melodiose parole le propone, *tout court*, di giacersi con lui. Eleonora lo congeda con sdegno, ma forse anche con un segreto compiacimento. In quel giorno lo descrive "già famoso e molto attraente, con i capelli biondi e qualcosa di ardente nella sua persona." (Mack Smith, 1977: 48)

Ma nel 1884 la Duse si lega ad Arrigo Boito, conosciuto durante la messinscena di *Cavalleria rusticana*, il quale adatterà per lei l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, nel 1888⁵. La relazione con

4 Ernest Renan (1823-1892) è fondamentalmente un filosofo. Nonostante il suo testo maggiore sia *Calibano* (séguito de *La Tempesta* di Shakespeare), Eleonora mette in scena *La badessa di Jouarre*, il 7 dicembre 1886, al Teatro Valle di Roma.

5 Boito traduce il testo scespiriano da una traduzione francese. Sul copione di Boito e sullo spettacolo di *Antonio e Cleopatra* si veda Vazzoler, Laura (1973: 65-119).

Boito resterà sempre segreta e durerà, fra alti e bassi, per diversi anni. In questo periodo, l'attrice frequenta gli ambienti della Scapi-gliatura e il suo repertorio si arricchisce anche dei drammi di Giuseppe Giacosa, amico di Boito.

Tuttavia, proprio nel 1888 a Roma al teatro Valle, Eleonora, che sul palcoscenico si è appena redenta da traviate gioie e ha preso in faccia manciate di monete false ed è morta di tisi e d'amore nelle vesti della disgraziatissima *La signora delle camelie*, sta avviandosi ancora in sospiri e lacrime al suo camerino. Ed ecco un giovanotto esile esile, ma tutto scatti ed eleganza, uscire d'improvviso dalla penombra del corridoio e gridarle con perentorio entusiasmo: "O grande amatrice!" Eleonora un po' spaventata, lo guarda un attimo, e prosegue: il giovanotto è ancora D'Annunzio. (Mack Smith, 1977: 48-49)

Attrice sensibilissima, la Duse si preoccupa di rafforzare con lo studio e con la cultura le proprie doti innate: per far questo comincia a rivolgersi a un repertorio di livello artistico sempre più alto, interpretando, oltre al già citato *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, *Casa di bambola* di Ibsen (a trentatré anni, nel 1891) e alcuni drammi di Gabriele D'Annunzio (*La città morta*, *La Gioconda*, *Sogno di un mattino di primavera*, *La gloria*), col quale vive un'intensa quanto tormentata storia d'amore, durata una decina d'anni, non senza interruzioni, che lo scrittore ricorderà in numerose pagine dei suoi scritti e in particolar modo nel romanzo *Il fuoco*, del 1900 (D'Annunzio, 2002)⁶.

Su un esemplare delle sue *Elegie romane*, D'Annunzio ha scritto, assieme alla dedica (*Alla divina Eleonora Duse*), anche una data: quella del giugno 1892. Dai libri è nato in Eleonora il desiderio di un incontro con l'autore. E, nell'incontro, ella "si abbandona alla presa di quegli occhi chiari, si sorprende a dimenticare tutta la sua amara sapienza della vita e a godere della lusinga che essi esprimono." (Mack Smith, 1977: 49)

Ma l'incontro definitivo con D'Annunzio, al tempo poco più che trentenne, avverrà a Venezia nel 1884 e sarà un momento fondamentale sia nella vita che nella carriera artistica di Eleonora. Il tempe-

6 Ispirato alla sua relazione con Eleonora Duse, il romanzo vaneggia i loro imbarazzanti, gelosi segreti d'alcofa rimaneggiandoli con vezzi estetizzanti e vitalismo decadente.

stoso legame sentimentale e artistico che si stabilisce fra l'attrice e il giovane poeta contribuisce in modo determinante anche alla fama di lui. Eleonora, già celebre e acclamata in Europa e oltre oceano, recita, guadagna e si indebita (finanziando ella stessa le produzioni), pur di portare in scena le fallimentari opere teatrali del suo amato. Quando assicura loro il successo e l'attenzione della critica anche fuori dall'Italia, il merito è più di Eleonora attrice che di Gabriele autore.

Ciononostante, egli sperpera il denaro alle spalle di lei, vivendo nel lusso più sfrenato e, nel 1896, le preferisce Sarah Bernhardt per la prima rappresentazione francese de *La ville morte*, così come, nel 1904, le preferirà Irma Gramatica per la parte di Mila di Codra ne *La figlia di Iorio* (testo che pure era stato scritto per la Duse). Periodi di vicinanza e collaborazione fra i due artisti si alternano a crisi e rotture; D'Annunzio segue raramente l'attrice nelle sue *tournées*⁷.

Nei primi anni del Novecento la Duse aggiunge al suo repertorio altre opere di Ibsen, quali *La donna del mare*, *Hedda Gabler* e soprattutto *Rosmersholm*, che rappresenterà al Teatro della Pergola di Firenze nel 1906, con le scene di Gordon Craig.

Ormai universalmente conosciuta, insieme a Sarah Bernhardt, Ellen Terry e poche altre, come una tra le massime attrici di ogni tempo, Eleonora Duse, nel 1909, a cinquantun'anni e al colmo della celebrità, si ritira dalle scene, in parte per motivi di salute, in parte forse anche a causa della rottura definitiva del tormentato legame con D'Annunzio, nello stesso anno.

In seguito, la grande attrice appare in un film muto, *Cenere* (1916), diretto e interpretato da Febo Mari, tratto dal romanzo omonimo di Grazia Deledda. Il film (che rappresenta la nostra unica possibilità di veder recitare la Divina⁸), purtroppo, passa inosservato, ma la Duse non si lascia andare all'abbattimento. Anzi: l'attrice si dimo-

7 Sebbene nel 1898 lo scrittore pescarese affitti la villa trecentesca della Capponcina, presso Settignano, per avvicinarsi alla Porziuncola, la dimora di Eleonora...

8 Con l'eccezione di questo film, l'arte della Duse è andata perduta. Nel 1896 l'attrice conosce Thomas Edison e a sua richiesta recita una parte dell'ultimo atto della *Signora delle camelie* di Dumas, affidandola ad un dispositivo di registrazione. Qualche tempo dopo, un incendio distrugge la maggior parte del laboratorio di Edison, così quest'unica registrazione della voce della Duse probabilmente andrà persa.

stra perfettamente in consonanza con il combattivo clima culturale del suo tempo. Infatti, nel 1917, l'anno delle grandi proteste che le donne operaie organizzano contro la guerra, per la riduzione dell'orario di lavoro giornaliero e per il miglioramento delle condizioni sociali femminili, Eleonora partecipa al "Congresso Nazionale delle Donne" al Teatro Argentina di Roma. Pur non concordando con certe tattiche giudicate troppo aggressive, la grande attrice appoggia totalmente le ragioni di quelle lotte, affermando che coloro che le intraprendono non sono "femministe", ma "donne, donne reali, tutte le donne".⁹

Ma, a causa del fallimento della banca in cui ha depositato tutti i suoi averi, la Duse si ritrova in gravi difficoltà economiche, e deve ricominciare a recitare. Così la "Divina" tornerà sulle scene nuovamente nel 1921 con *La donna del mare* di Ibsen, portato anche a Londra nel 1923. Nel corso di una lunghissima ed estenuante tournée negli Stati Uniti, all'età di sessantacinque anni, il lunedì di Pasqua 21 aprile del 1924, Eleonora Duse si spegnerà allo Shenley Hotel di Pittsburgh, a causa di una polmonite presa per essersi bagnata sotto la pioggia.

È sepolta al cimitero di Sant'Anna di Asolo, in provincia di Treviso, dove l'attrice ha comprato una casa e dove ha lasciato detto di voler riposare per sempre.

FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

Sebbene l'immagine corrente di questa grande attrice sia quella della donna fragile, malata, malinconica e logorata dai nervi tesi, Eleonora Duse, in realtà, è attrice intensa e donna dal temperamento determinato. In lei sfuma la separazione tra donna e attrice. Come ella stessa scrive a un critico teatrale:

Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e nella testa che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a

⁹ Vedi: Milletti, Nerina, (1995: 20-24). L'articolo è anche una testimonianza di un aspetto meno studiato ma significativo della vita dell'attrice: la sua non troppo nascosta bisessualità.

quelli che m'ascoltano, quasi volessi confortarle, sono esse che adagio adagio hanno finito per confortare me.¹⁰

L'innovativo stile della Duse la allontana da qualsiasi categorizzazione secondo i parametri dell'epoca, per quanto lei, per molti aspetti, possa certamente essere posta nel novero dei cosiddetti "mattatori".

Nella sua arte, la Duse anticipa gli aspetti audaci del modernismo, recitando con una libertà sessuale che sconvolge ed entusiasma il pubblico. Tratteggia il profilo dei suoi personaggi con una linearità estrema, chiede le scene e i costumi più semplici, non usa né gioielli né trucco, che per lei costituiscono una maschera. Reagendo naturalmente alle vicende che colpiscono il personaggio da lei interpretato, sorprende il pubblico diventando all'improvviso di un pallore mortale o arrossendo violentemente, secondo le circostanze.

Eleonora, dunque, muta radicalmente il rapporto fra attore e personaggio, attraverso un faticoso lavoro di penetrazione psicologica in ognuna delle proprie eroine. Ciononostante, il totale coinvolgimento che ella vive per ogni rappresentazione, non significa mai perdita del controllo. Anzi: ognuna di queste rappresentazioni diventa, di fatto, una nuova creazione. Le repliche, dunque, non sono mai mere ripetizioni, ma momenti in cui rimettere in discussione, sera dopo sera, la stessa comprensione raggiunta del personaggio e delle sue relazioni.

Questo modo di concepire la messinscena di un'opera la porta a lavorare ogni volta su due livelli: accanto al dramma di partenza, quello scritto dall'autore, a cui rimane fedele, ella compone una sorta di "secondo dramma", raccogliendo e sfruttando elementi di personaggi già interpretati, che vengono caricati, in virtù delle analogie riscontrate, sul personaggio da portare sulla scena. Ogni interpretazione, quindi, diviene la risultante non solo del lavoro dell'attrice sul personaggio e su se stessa, ma anche del suo intero percorso artistico.

Spettacolo dopo spettacolo, Eleonora crea una nuova donna, un nuovo essere umano, e questa pratica ha anche un senso di affermazione della dignità femminile. L'attrice, infatti, si rifiuta di mostrare le donne per come vengono convenzionalmente rappresentate in

10 Citato in: Giampietro (2008).

scena. Desidera rivelare al pubblico la distanza immensa tra le idee comunemente accettate sulla donna e ciò che una donna è realmente. La Duse trova nella comunione con il suo pubblico una vera esaltazione e trascendenza.

Con Eleonora Duse il concetto tradizionale di personaggio muore e lascia spazio a quello che è stato acutamente definito “superpersonaggio fisso”¹¹. In scena lo spettatore non vede semplicemente Nora, Rebecca o Hedda, né, narcisisticamente, sempre Eleonora: egli incontra Nora, Rebecca ed Hedda tutte insieme incarnate in Eleonora, in una creazione in cui diventa impossibile delineare i confini tra l’una e l’altra. Ella, cioè, usa il suo repertorio per costruire questo superpersonaggio, da sovrapporre di volta in volta al personaggio che deve interpretare.

Nonostante si presenti come “mattatrice”, Eleonora si batte, per tutta la vita, in favore della creazione di un teatro più vero, purificato dalle gigionerie dei grandi attori e più naturale: un teatro “senza trucco”¹².

Proprio questa coesistenza di modernità e tradizione nell’arte della Duse costituisce la cifra stilistica dell’attrice. Eleonora rappresenta, infatti, l’apice di quella struttura commerciale e organizzativa che è il teatro delle compagnie. Da questa struttura ella non uscirà mai, rimanendo sempre a capo di una compagnia nomade¹³. Contemporaneamente, però, aspira a un teatro suo, stabile, e prova a realizzarlo in due occasioni (entrambe senza successo): prima nel 1897, in collaborazione con D’Annunzio, e poi nel 1921, in occasione del suo ritorno sulle scene, in collaborazione con Silvio D’Amico.

Anche il repertorio della Duse rivela la coesistenza di questi due elementi: da un lato porta in scena gli autori amati dal grande pubblico (Dumas, Sardou, Sudermann, Praga...), dall’altro ha l’ardire di presentare sulle scene italiane autori decisamente più complessi e di rottura, come Ibsen (di cui lei sarà tra le prime interpreti italiane), o nuovi, come Verga e D’Annunzio.

11 La definizione è di Alice Rifelli. Vedi il sito web: <http://web.dsc.unibo.it/~rifelli/ig/>.

12 Proprio come era lei quando saliva sul palcoscenico, senza ombra di belletto color pesca...

13 Vedi Capitolo I, paragrafo 2.1. del presente lavoro.

Per questa capacità di guardare alla modernità senza snaturarsi, gli esponenti delle più importanti correnti riformatrici dell'epoca -Craig, Stanislavskij, Copeau...- considereranno sempre l'arte e la persona della Duse fundamentalmente vicine alle loro ricerche, cosa che non avviene, per esempio, per la pur celeberrima Sarah Bernhardt¹⁴. George Bernard Shaw illustra meglio di chiunque altro la differenza di stile tra le due attrici, scrivendo che

Sarah Bernhardt è bellissima secondo il concetto di bellezza della sua scuola, ma inverosimile e inumana. [...] Lo stile della Bernhardt costringe lo spettatore ad ammirarla, a compassionarla, a piangere con lei, [...] a prodigarle applausi appena calato il sipario. Tutto ciò è precisamente quello che non fa la Duse. [...] Quando appare sulla scena lascia libero lo spettatore di adoperare il suo binocolo per contare tutte le rughe che il tempo e le privazioni le hanno impresso nel volto. Sono il lasciাপassare della sua umanità e lei non è così sciocca da coprirle con il belletto color pesca. (Shaw, 1984: 95)

In effetti, come Nijinskij fonda una nuova visione della danza, così la Duse fonda una nuova visione del teatro. Dice, a questo proposito, Mario Apollonio che

14 Soprannominata *La voix d'or* ("La voce d'oro"), Sarah Bernhardt nasce a Parigi il 22 ottobre del 1844 e muore nella stessa città il 26 marzo del 1923. Terminati gli studi in Conservatorio nel 1862, entra a far parte della Comédie Française che abbandona nel 1866 per l'Odéon. Viene scoperta sulle scene de *Le Passant* di François Coppée nel 1869 e trionfa come regina del *Ruy Blas* nel 1872; tali interpretazioni la portano a essere richiamata dalla Comédie Française dove interpreta *Phèdre* nel 1874 e *Hernani* tre anni dopo, nel 1877. Nel 1880 si dimette, destando scandalo, dalla Française e crea la propria compagnia teatrale, con la quale parte per l'estero, dove riesce a far fortuna. A New York incontra Thomas Edison e registra su un cilindro sonoro un brano del *Phèdre*. Rientrata in Francia, dirige il Teatro del Rinascimento dal 1893, poi il Teatro delle Nazioni dove interpreta *La signora delle Camelie*. Nel dicembre del 1894 chiede ad Alfons Mucha di disegnare i propri manifesti. I successivi sei anni di collaborazione danno un secondo momento di splendore alla sua carriera che, verso la fine, la vede impegnata anche come attrice per il cinema muto. Il primo film in cui recita fu *Il duello di Amleto* nel 1900. Ne gira otto, di cui due autobiografici. L'ultimo, *Sarah Bernhardt a Belle Isle* (1912), descrive la sua vita quotidiana. Nel 1914 le viene conferita la Legion d'Onore. L'amputazione di una gamba nel 1915, quando l'attrice ha già settant'anni, non le impedisce di continuare a recitare da seduta. Donna dalla cultura raffinata e aperta, allo scoppiare dell'Affaire Dreyfus, Sarah dà il suo sostegno a Émile Zola. Sarah pubblicherà diversi libri e opere teatrali e sarà tra le fonti di ispirazione per il personaggio dell'attrice La Berma, descritta da Marcel Proust ne *Alla ricerca del tempo perduto*, tanto che l'autore della *Recherche* spesso chiama il personaggio, nelle sue lettere, Haras: l'inverso di Sarah.

nessuna delle recenti teorie drammaturgiche, da Craig a Tairov, nessuna delle più ardite pratiche di regia, anche opposte, dalla supermarionetta all'attore creatore, dal preziosismo decorativo degli stilisti all'umbratile tecnica degli intimisti, si sarebbe accorta di sé senza di lei. (Apollonio, 1981: 664)

Una prova eccezionale di questa visione nuova del teatro, sorprendente per una grande attrice, ce la fornisce la costruzione della messinscena del *Rosmersholm* di Ibsen. Spiega Francesca Simoncini:

Le laboriose tappe di avvicinamento a *Rosmersholm* [...] non mostrano, infatti, soltanto il rigore e la serietà con cui Eleonora Duse intendeva rapportarsi al testo e al suo autore. Lugnè-Poe, l'organizzatore di quella estenuante *tournée*, aveva costantemente accompagnato l'attrice, seguendola nei suoi successi e secondandola nel desiderio, a più riprese manifestato, di leggere con lui il testo ibseniano. Quelle ripetute sessioni di lavoro, strappate al ritmo incalzante delle recite e condotte con l'evidente volontà di sondare le pieghe più riposte del dramma, appaiono in realtà molto simili a 'prove di regia a tavolino', tanto più importanti e significative, quanto anomale nella loro eccezionale modalità di svolgimento che mostra la più grande esponente del teatro d'attore italiano, per statuto e per prassi refrattario al teatro di regia, indurre, quasi costringere, uno tra i più importanti rappresentanti della nuova regia europea a studiare con lei il testo. Le barricate, erette a difesa delle due antagonistiche professioni, erano state d'un tratto abbattute e i due diversi sistemi teatrali, tra loro ostili e inconciliabili, si erano confrontati e avevano dialogato. Per volontà della prima attrice, per partecipe concessione del regista. (Simoncini, 2005: 59)

La pratica quotidiana di attrice della Duse si svolge in gran parte fuori dall'Italia e se ne parla come di una rivelazione. Nel 1895, in un articolo per il "Saturday Review", sempre George Bernard Shaw scrive:

La Duse dà l'illusione che la varietà delle sue pose e dei suoi movimenti sia infinita [...] nell'apparente infinità di mutamenti e di inflessioni, è impossibile cogliere una angolosità e una tensione che interferisca con il perfetto abbandonarsi delle sue membra a quella che sembra la naturale gravitazione verso la grazia più armoniosa. È flessibile e morbida, come una ginnasta o una pantera; solo la folla delle idee che trovano espressione fisica nei suoi movimenti è tutta di quella alta qualità che distingue gli esseri umani dagli animali. (Shaw, 1984: 96)

E il giudizio non muta, fra gli spettatori, neanche quando Eleonora, dopo tredici anni d'assenza, torna a calcare le scene. Scrive, a proposito di questa seconda fase dell'attività della Duse, Piero Gobetti:

Si direbbe che nel fenomeno Duse intervenga per l'appunto una responsabilità di questa sorta e che l'attrice, insoddisfatta di rifare il dramma altrui, si trovi non a *recitare* se stessa (come capita allegramente ai cosiddetti attori d'istinto) ma a scrivere, con forte preparazione e come se dovesse concludere, il suo dramma, quasi a giocare con ostentata disinvoltura e con insuperabile timidezza intima il problema della rivelazione della sua individualità. Come se l'oratore incominciasse a dubitare del preparato discorso e dalla sua disperazione nascessero le più pericolose confidenze, come se il profeta sostituisse alla mistificazione e alla predica l'esplorazione con l'ignoto. (Gobetti, 1923: 52)

Come abbiamo detto, nel caso della Duse non si può scindere la donna dall'attrice. La sua rivoluzione del teatro è legata alla sua persona d'attrice, profonda e globale, per quanto diversa rispetto a quella operata dai fondatori della regia moderna come Gordon Craig, con il quale Eleonora lavorerà per lo storico allestimento del *Rosmersholm* di Ibsen, nel 1906.

Eleonora Duse, insieme con Pirandello, rappresenta la più originale risposta alla crisi che il teatro italiano attraversa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, una crisi determinata dalla sua arretratezza rispetto alle innovazioni in corso nel resto d'Europa e in Russia e dallo stanco ripetersi di canoni di recitazione che rendono l'interpretazione degli attori sempre meno credibile. In uno dei suoi scritti più importanti, *L'attore e la Supermarionetta*, del 1907, Gordon Craig riporta quest'affermazione della Duse:

Per salvare il Teatro, bisogna distruggere il Teatro, gli attori e le attrici devono tutti morire di peste... Sono essi che rendono l'arte impossibile. (Craig, 1971: 33)

La rivoluzione di Eleonora Duse si manifesta in tutta la sua consapevolezza.

LA TRADUZIONE DEL *ROSMERSHOLM* DI IBSEN

Esigente e rigorosa, Eleonora scrive continue note ai copioni a tal punto da influenzare infine tutto il testo recitato, per poi stravolgerlo e mutarlo a ogni replica. Ben oltre questa pratica, tuttavia, si spinge l'attrice, quando porta in scena il *Rosmersholm*¹⁵ di Ibsen, probabilmente il suo autore prediletto.

Il testo è già stato da lei rappresentato in francese al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi nel 1898, con la regia di Aurélien-Marie Lugné-Poë, ma l'attrice lo riprende in altre due occasioni: la prima è il 4 dicembre 1905, al Teatro Verdi di Trieste. Eleonora, che debutta a quarantasette anni nel ruolo di Rebecca West, per l'occasione, ha anche tradotto il testo in italiano dalla versione francese curata dal conte Moritz Prozor. La seconda occasione viene esattamente un anno dopo: il 4 dicembre 1906, al Teatro della Pergola di Firenze, questa volta in un memorabile allestimento con le scene di Edward Gordon Craig¹⁶.

La messinscena del testo ibseniano rappresenta un punto di svolta nell'evoluzione artistica dell'attrice: prima di tutto, esso è l'occasione, per Eleonora, di una "disintossicazione" dalla drammaturgia

15 Nel testo, del 1886, di Ibsen, la giovane Rebecca West, proveniente dalla Norvegia, viene assunta come dama di compagnia dalla signora Beate (Felicita, nella traduzione della Duse), moglie del pastore Giovanni Rosmer. La coppia non ha figli e Casa Rosmer ("Rosmersholm", appunto) si presenta come una sorta di spazio immobile, chiusa a ogni giocondità e a ogni spirito di vita moderna. Questa immobilità, però, viene turbata all'improvviso dal suicidio di Beate. Nella vecchia casa continuano, così, a vivere Rebecca e Giovanni Rosmer. Fra i due si crea un legame spirituale forte, seppure casto, che avvince i due esseri, tanto che la giovane donna giunge a risvegliare nell'animo di Rosmer quei principi di libertà, di ribellione alla morale, alla società e all'ordine costituito, che fanno di lui improvvisamente un altro uomo. A questo punto, Rosmer si dimette dalla carica di pastore e finisce con l'attirarsi la feroce inimicizia del rettore Kroll, capo dei conservatori. Ma la sua apostasia non è del tutto riuscita. Riuscirebbe, si completerebbe, forse, se Rebecca divenisse la sua seconda moglie. Ma la donna respinge la proposta matrimoniale e confessa a Rosmer che Beate si è uccisa per colpa sua: l'aveva infatti indotta a credere di aspettare un figlio da lui. Il dramma si chiude con il suicidio di Rebecca e Rosmer (che incarnano l'una la gioia, l'altro la morale) che rappresenta la sconfitta di fronte all'inutile tentativo di conciliare la natura col dovere e l'impossibilità per l'uomo di rinnovarsi.

16 A dimostrazione della stima artistica di cui lei gode da parte di Craig, fra gli oggetti personali della Duse sono stati ritrovati di recente una decina di disegni, fra bozzetti e figurini, che egli aveva preparato per lei in vista di un allestimento dell'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, che però non ha mai avuto luogo.

dannunziana; in secondo luogo, la Duse mostra una finezza non comune nel cogliere il significato profondo dell'opera e nel costruire il proprio rapporto col testo, con Rebecca West e anche con lo stesso Gordon Craig.

Quale chiave interpretativa viene scelta per penetrare nel personaggio di Rebecca West? La Duse, come afferma Francesca Simoncini, riesce a

restituire correttamente la pluritonale interpretazione suggerita da Ibsen per un personaggio che si manifesta costantemente in bilico su un duplice codice espressivo, dove il tessuto verbale e quello gestuale raramente coincidono, anzi appaiono spesso dissonanti e costringono l'interprete a tenere contemporaneamente due tempi, due ritmi recitativi diversi e contrapposti. (Simoncini, 2005: 125)

Fin dal suo aspetto esteriore, la Rebecca di Eleonora Duse si mostra incompatibile con una regolare prima donna. Come afferma sempre la Simoncini,

È il costume a rivelare i segni di uno studio teso a evidenziare la natura anfibia e contrastata del personaggio. [...] Lo strascico e la ricca e nobile acconciatura, due invenzioni aggiunte dalla Duse al ritratto creato da Ibsen, così come i fiori sparsi ovunque, costituiscono alcuni dei tratti pertinenti del ruolo teatrale della seconda donna. [...] Tra le pieghe dell'abito monacale della Duse, così come tra le righe del testo di Ibsen, riemerge ciò che Rebecca West era stata: una seconda donna. (Simoncini, 2005: 92)

La Duse si occupa delle fasi progettuali e delle modalità di messinscena del dramma con una cura per ogni dettaglio che è quasi sacrale, costruendo uno spettacolo d'eccezione nel panorama teatrale del tempo e dedicandovi un'attenzione che potremmo definire "protoregistica". L'evento, infatti, si segnalerà come un irripetibile momento di profonda collaborazione fra teatro d'attore e teatro di regia.

Molti sarebbero gli interrogativi suscitati dall'operazione della Duse: perché far interpretare Rosmer da Carlo Rosaspina e Kroll da Ettore Mazzanti? Cosa significa per la Duse il sorriso donato da Rebecca a Rosmer nell'attimo prima di rifiutarne la richiesta nuziale?

Qual è la reazione della Duse quando vede l'apparato scenografico predisposto nel 1906 da Gordon Craig?¹⁷

Tuttavia, la domanda che intendo pormi in questa sede è: perché la Duse non porta in scena il dramma nella collaudata traduzione di Enrico Polese Santarnecchi, ma s'arrischia a farne una propria, peraltro basata a sua volta su una traduzione francese? E come conduce tale traduzione?

Prego! **Leggete** –

Se la mia traduzione è mal fatta, e non va, vi SUPPLICO di dirmelo francamente [...]. Mando questo lavoro che fra tre giorni “**attaccherò**” le prove a Firenze – e che darò a **Milano (anche a Milano)** verso il **15** del mese venturo. Oso appena mandarlo – perché ne ho fatto, io, da sola alla meglio la traduzione tanto quella di un certo **Polese Santarnecchi** era ignobile e traditrice.

Ho tradotto dal testo di Prozor = = vi mando anche il testo (*Francese*) – Perdonate se mal concio – **ho lavorato e vissuto** là sopra due mesi.¹⁸

Con queste parole Eleonora Duse, a stesura ultimata e ormai quasi alla vigilia della messinscena, invia la sua versione del *Rosmersholm* ad Arrigo Boito. L'edizione francese del conte Moritz Prozor -traduzione ufficiale autorizzata da Ibsen- è, per esplicita ammissione, il testo di riferimento su cui l'attrice sceglie di modellare la sua versione italiana¹⁹. La versione italiana di Polese, “ignobile e traditrice”, viene invece scartata. Perché?

Enrico Polese Santarnecchi lavora per la casa editrice milanese Max Kantorowicz, per la quale cura la “collana Ibsen” (poi riedita da Treves), che, in soli tre anni, fra il 1892 e il 1895, ha dato alle stampe quattordici testi dell'autore svedese, appositamente tradotti

17 A tutti questi interrogativi risponde con precisione il già citato volume di Francesca Simoncini.

18 La lettera, pubblicata in DUSE, Eleonora – BOITO, Arrigo (1979: 971-972), è senza data, ma sicuramente riconducibile al novembre 1905, come nota Roberto Alonge (1995: 109 e 139). Riproduco qui la veste grafica proposta da Raul Radice.

19 Henrik Ibsen ha investito il diplomatico di origine lituana Moritz Prozor anche della cura dei suoi interessi in Francia e nei paesi latini. Anche Luigi Capuana si affida alla traduzione di Prozor per la sua versione di *Casa di bambola*, andata in scena il 9 febbraio 1891 al teatro Filodrammatico di Milano con Eleonora Duse interprete di Nora. Si veda la lettera indirizzata da Ibsen a Prozor il 23 gennaio 1891 ora pubblicata in Ibsen (1995: 157-159).

dal tedesco. Egli è, dunque, il possessore in Italia dei diritti sulla traduzione e sulle messinscène delle opere dell'autore. Oltre a ciò, egli è anche direttore della rivista "L'Arte Drammatica", la quale è impostata sulla difesa della tradizione teatrale vigente in Italia, centrata sul "mattatore". Per questo, egli acquista i drammi di Ibsen, li controlla, li traduce, li addomestica e li immette sul mercato "semplificati" e "rimodellati" in funzione della struttura della compagnia capocomicale, pronti per essere interpretati anche da quegli attori passivamente abituati a concepire la parte come pura e semplice filiazione di un ruolo²⁰.

Ma la Duse, come già abbiamo visto, per questo testo ha in mente un allestimento più moderno e meno legato alla tradizione, per far sì che al pubblico arrivi tutta intera la carica innovativa del teatro dell'autore. La drammaturgia di Ibsen, infatti, possiede una potenza innovativa che, per la sua sottile originalità, evidenzia i limiti e gli anacronismi di una prassi recitativa e di un'organizzazione scenica ormai al tramonto, accelerandone la crisi ed evidenziando l'urgenza di quel rinnovamento che Polese intende invece ritardare il più possibile.

Infatti, il testo di Ibsen viene messo in scena in Italia, per la prima volta, nella traduzione di Polese²¹, da Ermete Zacconi, allora primo attore della compagnia di Giovan Battista Marini. L'attore, che dello stesso autore, nel 1892, ha portato in scena *Spettri* vestendo i panni di un indimenticabile Osvold ridisegnato su misura sua²², l'8 gennaio 1894 -lo stesso anno della pubblicazione di *Rosmersholm*-interpreta, al Teatro Gerbino di Torino, l'austero e tormentato pastore Rosmer. Ma è un fiasco completo! Due mesi più tardi, il 28 marzo 1894, è la compagnia Boetti-Valvassura a rappresentare il dramma, sempre nella traduzione di Polese, al teatro Filodrammatico di Milano. Ed è un altro, inesorabile, fiasco! Ma la causa dei fiaschi è Po-

20 Sulla funzione di Enrico Polese Santarnecchi quale divulgatore e traduttore di Ibsen in Italia e sulle modalità della sua operazione si veda: Simoncini (1993: 123-142).

21 La versione di Enrico Polese Santarnecchi porta il titolo *La fattoria Rosmer*.

22 Nello spettacolo, Zacconi compie un'interpretazione magistrale, in cui unisce un realismo quasi clinico con un virtuosismo dalle vigorose tonalità romantiche, portando in scena una sconvolgente rappresentazione dei sintomi della paralisi progressiva, la malattia del protagonista.

lese, che, in realtà, ha tradotto male il testo, perché non l'ha capito. Spiega ancora la Simoncini:

La sua riscrittura drammaturgica volta [...] a favorire l'importanza dell'azione (interiore e esteriore) di Rosmer, rispetto a quella di Rebecca, toglie all'architettura della *pièce* la sua struttura portante e, paradossalmente, indebolisce le potenzialità del gioco scenico costruito da Ibsen per l'interpretazione maschile che trova consistenza solo se fatta interagire con la sfumata complessità recitativa della sua *partner*. Rebecca non è infatti unicamente il personaggio principale del dramma, ma anche quello cui viene affidato un fondamentale compito strutturale all'interno dell'intelaiatura drammatica. Il significato e l'andamento dinamico dell'azione si palesa, infatti, sulla scena attraverso il filtro della coscienza, a stento domata, di Rebecca. Le sue reazioni, i suoi turbamenti, il suo controllato nervosismo danno la misura, e costituiscono i segni, dell'effettiva importanza di ogni azione teatrale.

Nella versione approntata da Paolo Rindler e Enrico Polese Santarnecchi invece la recitazione varia, sfumata, spesso dissonante e contraddittoria di questo personaggio, costruita dall'autore attraverso un uso sapiente delle didascalie, risulta impietosamente appiattita entro una dizione e una gestualità infedelmente e dannosamente monocordi con evidente scapito, non solo della resa scenica della protagonista femminile, ma di tutto il dramma, così privato di una figura la cui funzione era quella di rischiarare e evidenziare i passaggi più oscuri e importanti del testo. (Simoncini, 1993: 65-66)

Quindi la Duse ha perfettamente ragione a definire "ignobile e traditrice" la versione di Polese. Ella, dunque, rifiuta sdegnosamente quel testo e ne rimane talmente insoddisfatta da decidere di procedere a una vera e propria riscrittura, traducendo nuovamente, da sé e per sé, il dramma. E, per far questo, s'appoggia alla versione francese di Moritz Prozor, filologicamente più attendibile.

Ma come procede? Intanto, confrontando la versione Prozor con traduzioni inglesi e tedesche (non meglio precisate) e, infine, verificandone l'effettiva correttezza sulla versione originale di Ibsen, avvalendosi dell'ausilio di una misteriosa consulente svedese. Ma, in realtà, Eleonora adopera anche certe soluzioni della deprecata versione Polese.

Le tracce a nostra disposizione per ricostruire il percorso di traduzione non sono complete. La redazione integrale e definitiva del copione dusiano è andata perduta, tuttavia ci rimangono alcuni importanti documenti²³. Si tratta di due lezioni -una del primo, l'altra del secondo atto del dramma- riconducibili a due diverse fasi di elaborazione. La versione relativa al primo atto è manoscritta e presenta numerose correzioni di mano della Duse. La seconda (probabilmente la copia per il suggeritore) è invece dattiloscritta e sostanzialmente pulita, fatta eccezione per un unico intervento sovrascritto dall'attrice su una battuta di Rosmer²⁴.

Le carte relative al primo atto, fatta eccezione per le prime due scene e parzialmente per le ultime due, si presentano, a una prima lettura, come la fedele trascrizione della versione di Polese. Ma su questa si inserisce la matita, decisa e puntuale, di Eleonora Duse che corregge, smonta, integra, e riscrive traducendo da Prozor e allontanandosi progressivamente dal rifacimento-tradimento di Polese. La versione italiana, allora, diventa uno strumento di lavoro, una piattaforma, una base da utilizzare in piena libertà. Infine, al lavoro comparativo sulle varie versioni del testo, Eleonora ne aggiunge anche uno di natura "registica", che l'attrice costruisce "sul campo", durante le prove allestite a stretto contatto con i suoi attori.

Per quanto riguarda il proprio personaggio, l'attrice si appropria di Rebecca rendendola viva, mobile, portatrice di una riflessività controllata e padrona di uno spazio che mostra di saper determinare e circoscrivere. Proprio sullo spazio e sui movimenti di scena si orientano molte delle correzioni appuntate di sua mano, indirizzate quasi esclusivamente alle didascalie, fin da quella iniziale²⁵.

23 I documenti sono attualmente conservati presso il Fondo Signorelli della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

24 Tra le carte custodite presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia è rinvenibile anche un foglio sciolto, dattiloscritto, che riproduce alcune battute tra Rosmer e Rebecca pronunciate nell'ultimo atto e un foglio autografo della Duse che riporta alcune battute della prima scena del terzo atto. Vi è inoltre conservata una copia dell'edizione di Moritz Prozor con alcune sottolineature di mano della Duse.

25 Per una approfondita analisi dei movimenti di Rebecca in questa scena rimando a Alonge (2000: 231-250).

Una identica attenzione ai movimenti di scena di Rebecca e alle didascalie che li suggeriscono ritroviamo nell'ultima scena del secondo atto, quella in cui per la prima volta, misteriosamente, la donna rifiuta la proposta di matrimonio di Rosmer. La scena è di capitale importanza per la comprensione del dramma e per la ricostruzione psicologica dei personaggi in scena.

Per la prima volta dall'inizio del dramma, nel finale del secondo atto, Rosmer e Rebecca si fronteggiano, saggiano le loro coscienze, si parlano e si ascoltano seguendo il travaglio della loro interiorità. Nelle frasi che pronunciano, nelle azioni che compiono non si vede soltanto il risultato degli avvenimenti immediatamente precedenti, ma vi è inscritto il significato e il fallimento delle loro intere esistenze.

È Rosmer a interrogare per primo. Egli è angosciato, si sente in colpa per il suicidio di Beata-Felicita. Rebecca appare inizialmente più controllata, ma poi esplose, quando si rende conto che il pastore non abbandonerà mai più quell'opprimente senso di colpa e il pensiero della moglie morta per lui, finché anch'essa, vinta dalla colpa e dal rimpianto, non riesce più a controllare il suo crescente nervosismo e, mentre cammina "torcendosi le mani", si lascia andare al rammarico. Il dialogo tra i due si svolge in un *climax* sempre più serrato, soffocante e privo di sbocco.

Ora Rosmer "si abbandona sulla sedia davanti alla scrivania, poggia i gomiti sul tavolo e si copre il viso con le mani". Egli mantiene un atteggiamento coerente, evidenziato sulla scena da una recitazione uniforme, dove gesti e parole sono coerenti fra loro e formano il disegno di un animo angosciato e abbattuto, desideroso di trovare motivi di rinnovamento che egli spera di individuare nel matrimonio con Rebecca. Di contro, il comportamento di Rebecca è oscuro, incomprensibile, talvolta addirittura contraddittorio. I suoi gesti smentiscono le parole e tradiscono sensazioni nascoste anticipando inedite soluzioni. È come se in Rebecca si manifestasse il contemporaneo insorgere di due tendenze contrastanti: una, controllata e consapevole, si fa luce attraverso l'articolazione verbale; l'altra, inquieta e irrazionale, si esprime attraverso la mimica e i movimenti in scena. Una situazione difficilissima da rendere sulla scena.

Qui le precisissime didascalie di Ibsen si fanno indispensabili. Rebecca parla “dietro a lui, le mani sulla spalliera della sedia”. E la sedia ha una valenza simbolica fortissima, rappresenta la barriera, la distanza insormontabile fra i due²⁶. Ibsen è particolarmente attento a sottolinearne la continua presenza con puntuali didascalie. Tutto il dialogo si svolge attraverso quest’ostacolo ineliminabile, che non scompare neppure con la finale proposta di matrimonio, insieme desiderata e temuta da Rebecca. Si crea, così, un contrasto vigorosissimo tra le parole, da un lato, che sembrano avvicinare i personaggi, e la barriera rappresentata dalla sedia, dall’altro, che evidenzia la loro distanza. Il tutto enfatizzato dall’incoerenza fra i gesti e le parole di Rebecca.

Qui emerge il fraintendimento della versione Polese. Spiega ancora la Simoncini:

Polese e Rindler, oltre a sfrondare con tagli inopportuni la scena, tendono a rimuovere molti degli elementi che rivelano la lontananza e il distacco interiore dei due personaggi. L’angoscia evidente, ma trattenuta e interiorizzata di Rebecca, che la porta a rimpiangere la sua venuta a Rosmersholm, nella versione di Polese viene esteriorizzata più o meno con le stesse parole, ma con diversa attitudine; ella infatti qui non parla ‘torcendosi le mani’, ma “stringendo le mani a Rosmer” con un atteggiamento di comunicatività fisica, non solo sconosciuto, ma reso spazialmente impossibile, nella versione originale. Spariscono inoltre, in questa versione, le importanti e rivelatrici didascalie riguardanti le posizioni di Rosmer e Rebecca nei confronti della sedia, tra loro interposta con la funzione di affermare visivamente un distacco tenuto nascosto dal contenuto delle parole che li mostrano invece in affettuosa confidenza. Nello stesso modo ogni positura di Rebecca, durante questa scena con Rosmer, tende a sottolineare la vicinanza tra i due personaggi anziché il loro sostanziale isolamento. Se dunque, nella versione originale [...] Rebecca “esitante” si avvicina a Rosmer e con fare trepidante e timoroso parla dietro di lui con “le mani sulla spalliera della sedia”, nella traduzione di Polese ella conversa “avvicinandosi” a Rosmer e, “appoggiandosi al braccio sulla sedia”, ascolta, tranquilla e desiderosa le parole che portano Rosmer alla formulazione della richiesta di matrimonio. Siamo in tal modo molto lontani dalla

26 Il copione dusiano recupera la forte valenza di un gioco scenico compiuto con gli oggetti e sugli oggetti di cui Eleonora Duse era splendida interprete. Vedi a questo proposito: Schino (1992: 55-100).

Rebecca nervosa e spaventata che cerca di comprendere le dichiarazioni di Rosmer mentre “come colta da vertigine si afferra allo schienale della sedia”. (Simoncini, 2005: 87)

Le arbitrarie manomissioni di Polese, che interviene distorcendo completamente il senso dei movimenti compiuti dai personaggi, appaiono davvero fuorvianti e la Duse si trova nella necessità di reintegrare, correggere, potenziare. L’attrice, così, abbandona completamente il testo di Polese. Vengono ripristinati il contenuto e l’esatta scansione delle didascalie ibseniane. E ritroviamo tutta la complessità dei rapporti fra i due personaggi e il carattere stratificato del personaggio di Rebecca, che non smette d’esser seduttiva neanche nei momenti di sconforto.

E allora scorriamo le battute finali di questo atto, mettendo direttamente a confronto la versione di Polese e quella di Eleonora Duse per vedere l’abissale distanza che le separa. Rosmer sta chiedendo a Rebecca di sposarlo (Simoncini, 2005: 88):

Edizione di Enrico Polese Santarnecchi	Copione di Eleonora Duse
<p>ROS. Rebecca, vuoi diventare la mia seconda moglie?</p> <p>REB. (<i>con gioia</i>). Io?... io tua moglie?!...</p> <p>ROS. Sì, noi vivremo sempre uniti. Occuperai il posto lasciato vuoto dalla mia povera morta.</p> <p>REB. Al posto di Beata?</p> <p>ROS. Solo in codesto modo potrei cancellarla per sempre dalla mia mente.</p> <p>REB. (<i>tremante</i>). Lo credi possibile, Rosmer?</p>	<p>ROSM. Rebecca (<i>avvicinandosi a lei</i>) Se io ti domando: vuoi essere mia moglie?</p> <p>REB. (<i>resta un istante senza poter parlare. Poi con un’esplosione di gioia</i>). Tua moglie? Di te? Io?...</p> <p>ROSM. Così sia! Proviamo questo mezzo. Formiamoci in uno solo; tu ed io – non vi sia più un vuoto dopo la morta!</p> <p>REB. Io? Al posto di Felicità?</p> <p>ROSM. Così ella sparirà per sempre nel tempo e nell’eternità.</p>

i) Le parole evidenziate in neretto sono state inserite a mano dalla Duse sopra la battuta di Rosmer. Impossibile leggere al di sotto delle correzioni.

ROS. Deve essere così. Non posso, non voglio combattere le battaglie che mi attendono con cariche le spalle di un cadavere. Aiutami a levarmelo d'addosso, Rebecca: con la libertà, la gioia e la passione uccidiamo i tristi ricordi. Tu diventerai mia moglie, la sola moglie che io abbia amato.

REB. (*procurando dominarsi*). No, non ci pensare neppure, io non sarò mai tua moglie.

ROS. Mai? Credi dunque di potermi ancora amare come una volta? Non hai capito dunque che sotto la nostra apparente amicizia, divampa un vero amore?

REB. (*turandosi le orecchie*). Non parlarmene, Rosmer, non parlarmene.

ROS. Ed ora comprendo che anche tu te n'eri accorta.

REB. Taci, taci, e se persisti in questo proposito ti avverto che io abbandonerò la fattoria Rosmer.

ROS. Tu?... tu?... è impossibile.

REB. Ciò che è impossibile è il matrimonio in cui confidi. Non potrò mai divenire tua moglie, non lo potrò mai.

ROS. (*guardandola meravigliato*). In qual modo dici quel non lo potrò!! Per qual ragione?...

REB. (*con debole voce paurosa*). Tu lo credi, Rosmer?

ROSM. Bisogna che sia così! Bisogna! Non posso, non voglio traversare la vita con un cadavere sulle spalle. Voglio sbarazzarmene. sa ch'io abbia avuto. Aiutami Rebecca! – E poi soffochiamo tutti i ricordi nella libertà, nel piacere, nella passione. Tu sarai per me la sola sposa ch'io abbia avuto.

REB. (*con fermezza*). Non parlar più. Mai sarò tua moglie.

ROSM. Che dici? Mai!? Non potrai tu dunque imparare ad amarmi – forse che un fermento d'amore non si nasconde sotto la nostra amicizia.

REB. (*Quasi spaventata le mani alle orecchie, non volendo udire*). Non parlare così. Non dir questo Rosmer!

ROSM. Sì – sì – vi è una corrente – una tensione... Ah! Io vedo che tu la senti come me, non è vero Rebecca?

REB. (*dominandosi riprende la sua calma*). Ascoltami, Rosmer, se tu persisti in questa idea, io parto da Rosmersholm.

ROSM. Tu partire? Non lo potresti ; è impossibile!

REB. È ancora più impossibile diventare tua moglie. Non potrò essere tua moglie!

ROSM. (*guardandola colpito*). Tu dici non potrò – e tu lo dici così stranamente... perché non lo potrai?

<p>REB. (<i>prendendogli le mani</i>). Amico mio: per cagion tua e mia: non domandarmi altro (s'avvia a sinistra).</p> <p>ROS. Fino a che avrò vita ti chiederò sempre "Perché".</p> <p>REB. (<i>voltandosi</i>). Allora tra noi tutto è finito.</p> <p>ROS. Non lo credo: non sarà mai finita tra noi due. Tu non abbandonerai la fattoria Rosmer.</p> <p>REB. (<i>aprendo l'uscio</i>). Speriamolo; ma se tu mi costringi a parlarti, allora sì, tra noi la sarà finita per sempre!</p> <p>ROS. Ma perché?</p> <p>REB. Perché anch'io dovrei seguire il cammino di Beata. Ora lo sai Rosmer!</p> <p>ROS. (<i>tra sé</i>). Ora lo sai! (<i>guardando l'uscio</i>) Ma che cosa avrà voluto dire?!</p>	<p>REB. (<i>prendendogli la mano</i>). Amico, nel tuo interesse e nel mio, non domandarmi perché. Basta Rosmer (lasciandolo si dirige verso la porta a sinistra).</p> <p>ROSM. Da questo momento in poi, non v'è per me, che una sola domanda: Perché?</p> <p>REB. (<i>voltandosi e guardando Rosmer</i>). In questo caso ... tutto è finito!</p> <p>ROSM. Fra te e me?</p> <p>REB. Sì.</p> <p>ROS. Mai saremo divisi l'uno dall'altro. Mai tu lascerai Rosmersholm.</p> <p>REB. (<i>tenuta alla maniglia della porta</i>). No!?! È ben possibile. Ma se tu m'interrogghi ancora tutto sarà finito per me.</p> <p>ROSM. Finito? Come?</p> <p>REB. Sì – poiché in tal caso dovrò seguire Felicità.</p> <p>ROSM. Rebecca!</p> <p>REB. (<i>sempre alla porta, scrollando la testa</i>). Ora, tu lo sai (<i>esce</i>).</p> <p>ROSM. (<i>fissando la porta che si è richiusa</i>). Che intende di dire?...</p>
---	---

Come si vede, le battute che Eleonora Duse scrupolosamente ricomponne non solo restituiscono fedeltà al dettato ibseniano proposto da Prozor, ma rendono più agile e scattante il dialogo, faticosamente schematico e pedante nella versione Polese. Nella rivisitazione operata dalla Duse il colloquio tra i due protagonisti recupera così profondità e teatralità, arricchendosi di sfumature.

Dopo tutto il faticosissimo lavoro compiuto, Eleonora si sente pronta a portarne il risultato trionfalmente sulle scene. Non prima,

però, di aver dato annuncio al pubblico della sua rivoluzione drammaturgica. Per farlo ufficialmente, sceglie, con sottile cinismo, proprio la rivista “L’Arte drammatica”. Il suo direttore, Enrico Polese Santarnecchi, non fa una piega, anche se sembra intravedersi un tono d’ironica sufficienza negli epiteti attribuiti alla grande attrice:

Eleonora Duse, la Maggiore Artista, delle diverse traduzioni inglesi, francesi ed italiane di *Rosmersholm* non ne volle alcuna e da sé si è tradotto il forte lavoro di Ibsen. Tale traduzione fu riveduta e approvata dal conte Prozor, rappresentante di Ibsen per i paesi latini, e di questa sua traduzione ha ottenuto il permesso esclusivo di rappresentazione. La Maggiore Artista ed Intelligentissima Signora ha creduto di non tradurre il titolo perché *holm* è una parola dell’antico sassone, che equivale al latino *culmen*, in italiano culmine, ma intraducibile tanto in italiano come in francese, quanto in inglese. Avrebbe il significato di poggio, di culmine, non certo di fattoria. È il culmine su cui sta questa famiglia Rosmer: tale il senso ed ecco perché Eleonora Duse nella sua traduzione ha lasciato il titolo immutato e cioè *Rosmersholm*.²⁷

Eleonora Duse si affida alla forza del titolo per sottolineare la portata e il senso del suo integrale intervento sul testo. Ma di tale accurato, profondo e originale lavoro di “drammaturgia d’attore”, già solo quindici anni più tardi verrà persa ogni memoria, tanto che un critico, preparato e avvertito, come Silvio d’Amico, recensendo, il 4 maggio 1920, una rappresentazione di *Rosmersholm* così scrive:

Venerdì sera Emma Gramatica ci ha dato al Valle la *Fattoria Rosmer* di Ibsen. Sarebbe meglio tradurre *Casa Rosmer*; perché l’idea della nostra fattoria non ha niente a che vedere con quella specie di ridotto della virtù austera e tradizionale ch’è il vecchio nido dei Rosmer, preso d’assalto e diroccato dalla gioiosa e colpevole furia di Rebecca. Sarebbe anzi necessario ritradurre tutto il dramma, e tutto Ibsen; perché è incredibile di che miserevole strumento si trovino oggi a disporre i nostri disgraziati attori, quando alla loro buona volontà non si offre che la vecchia edizione ibseniana di Treves.²⁸(D’Amico, 1994: 372)

Davvero un’occasione perduta per il teatro italiano.

27 “L’Arte drammatica”, 2 dicembre 1905.

28 Singolare anche notare come Silvio d’Amico rivolga critiche alla esecuzione e all’allestimento scenico del dramma molto simili a quelle a suo tempo rivolte alle prime rappresentazioni del dramma di Ibsen.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALONGE, Roberto, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995.

ALONGE, Roberto, "Rosmersholm. Prologo", *Studi nordici*, VII (2000), pp. 231-250.

[AUTORE NON INDICATO], *Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858 - 1924)*, Venezia, Marsilio, 2001.

BERTOLONE, Paola, *I copioni di Eleonora Duse: Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna, Spettri*, Pisa, Giardini, 2000.

BOLLA, Nino, *Eleonora Duse: la grande tragica*, Roma, Società Nazionale Editrice, 1974.

BRANCA, Vittore, "Vocazione letteraria di Eleonora Duse: con una serie di documenti inediti", *Nuova Antologia*, n. 2178 (aprile-giugno 1991).

CACCIAGLIA, Mario, *Eleonora Duse, ovvero Vivere ardendo*, Milano, Rusconi, 1998.

CRAIG, Edward Gordon, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971.

D'AMICO, Silvio, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. I. 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*, Roma, Bulzoni, 1994.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 2002.

DUSE, Eleonora – BOITO, Arrigo, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979.

GIAMPIETRO, Andrea, "Eleonora Duse. Più grande di tutte", alla pagina web: <http://biografie.studenti.it/biografia.htm?BioID=1223&biografia=Eleonora+Duse>, consultata il 2 giugno 2008.

GOBETTI, Piero, "Confidenze con l'ignoto", in *La frusta teatrale*, Milano, Corbaccio, 1923, p. 52. Ora in *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974.

GUERRIERI, Gerardo, *Eleonora Duse: nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993.

IBSEN, Henrik, *Rosmersholm*, trad. it. di Marcella Rinaldi, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, n. 47, aprile 1984, pp. 158-163.

IBSEN, Henrik, *Vita dalle lettere*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Iperborea, 1995.

MACK SMITH, Denis, *L'Italia del XX secolo*, vol. I, tomo I (1899-1908), Milano, Rizzoli, 1977.

MANGINI, Nicola, "Eleonora Duse nella storia del teatro europeo", *Archivio Veneto*, serie 5, vol. 121, 1983.

MIDDLETON, George, "The lady with the beautiful hands. Some Random Notes on a Casual Meeting With Eleonora Duse", *Theatre Magazine*, Vol. 40, No. 6, a cura di Arthur Hornblow, New York, Theatre Magazine Company, 1924. p. 22, 66.

MILLETTI, Nerina, "Pas d'oubli: Eleonora Duse (1858-1924) a Firenze", *Quir: mensile fiorentino di cultura e vita lesbica e gay, e non solo...*, n. 17 (1995), pp. 20-24.

MOLINARI, Cesare, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.

NUZZI, Cristina (a cura di), *Eleonora Duse e Firenze. Catalogo della mostra tenuta alla palazzina Mangani, Fiesole (Firenze) 8 ottobre - 27 novembre 1994*, Firenze, Firenze viva, 1994.

PAGANI, Maria Pia, "Mirandolina e Vasilisa: due volti di Eleonora Duse", *Viglevanum: miscellanea di studi storici e artistici*, 16 (2006).

RASI, Luigi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986.

RIFELLI, Alice, *Eleonora Duse: la Divina*, sito web elaborato nell'ambito del corso di Informatica Generale, alla Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Bologna, a. a. 2002-2003, <http://web.dsc.unibo.it/~rifelli/ig/>.

RUOCCO, Danilo, "La divina delle divine", *Il Nuovo Giornale di Bergamo*, 21 novembre 2001.

SALIGERI, Dada (a cura di), Catalogo della mostra *Eleonora Duse: un vestire che divenne moda*, Museo Teatrale alla Scala, 3 marzo-1 aprile 1973, introduzione di Carlo Fontana, Milano, Arti grafiche G. Ferrari, 1973.

SCHINO, Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992.

SHAW, George Bernard, *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

SHEEHY, Helen, *Eleonora Duse: la donna, le passioni, la leggenda*. Milano, Mondolibri, stampa 2006.

SIMONCINI, Francesca, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, edizioni ETS, 2005.

SIMONCINI, Francesca, “Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen: *L’anitra selvatica* e *Spettri*”, *Il castello di Elsinore*, n. 16 (1993), pp. 123-142.

STOKES, John, BOOTH, Michael R., BASSNETT, Susan, *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

TORTORA, Matilde (a cura di), *Matilde Serao a Eleonora Duse: lettere*, Napoli, Graus, 2004.

VAZZOLER, Laura, “Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull’*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare”, *Biblioteca Teatrale*, nn. 6-7 (1973), pp. 65-119.

VILLANI, Laura, BIGGI, Maria Ida, VALAZZI, Maria Rosaria (a cura di), Catalogo della mostra *Amarti ora e sempre: Eleonora Duse e Francesca da Rimini*, tenutasi a Rocca di Gradara nel 2006, con la collaborazione di Daniele Diotallevi, Urbino, QuattroVenti, 2006.

VON RIEGER, Federico, *Eleonora Duse*, Milano, Nord-Ovest, 1981.

WEAVER, William, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985.

LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE UN DIÁLOGO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

María José Bertomeu Masiá
Universidad de Valencia

El estudio que presentamos aquí es fruto de un trabajo más ambicioso en el que se lleva a cabo la colación y edición filológica de los testimonios españoles e italianos del *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*, escrito alrededor de 1547 y atribuido a Diego Hurtado de Mendoza. Se trata de un trabajo en curso pero que arroja ya algunos resultados, que presentamos ahora preliminarmente, respecto a la lengua en la que se escribió originariamente la obra.

Como hipótesis de trabajo, consideramos, como se ha hecho de manera tradicional, a pesar de la falta de pruebas sólidas para tal afirmación, que el texto fue escrito originariamente en español y traducido inmediatamente al italiano. Esta traducción lleva el título *Dialogo tra l'anima di Pier Luigi Farnese duca di Parma e Piacenza e Caronte nel passar la barca da questa all'altra vita*, no está fechado pero el manuscrito, así como la mano, son del siglo XVI, por lo que, junto con el tema que el texto aborda, es lógico suponer que se compusiera y tradujera inmediatamente pues, lo que interesaba a la maquinaria propagandística imperial era la rápida difusión, tanto entre los italianos como entre los españoles, de la versión oficial sobre la muerte de Pier Luigi Farnese, duque de Parma y Piacenza e hijo del papa Pablo III, una versión que aplacara los ánimos y evitara así un conflicto abierto entre el emperador y el papa.

La traducción que estudiamos se conserva manuscrita, en dos testimonios diferentes, al menos dos son los que hemos localizado hasta el momento. Uno de los testimonios fue mencionado ya por Ángel González Palencia y Eugenio Mele (1941-43: p.101), aunque nunca ha sido editado ni estudiado; el otro es desconocido.

Se trata de un texto que cuenta aún con muchas incógnitas, desde su autoría, pasando por la fecha de composición y, en realidad, incluso la lengua en la que se escribió originariamente.

Empecemos por relatar brevemente los hechos históricos a los que se refiere el texto. El 10 de septiembre de 1547 un grupo de nobles placentinos encabezados por el conde Giovanni Anguissola¹ entró en los aposentos del duque Pier Luigi Farnese en la ciudadela de Piacenza y lo asesinó. Este acontecimiento fue la culminación, en realidad, de una larga conspiración tramada por Ferrante Gonzaga, Gobernador de Milán, Antonio y Nicolás Perrenot de Granvela – secretarios de estado del emperador - y el propio Carlos V. La correspondencia entre estos personajes² no deja lugar a dudas acerca su implicación en la concepción y el desarrollo de la conjura ni, tampoco, de la importancia fundamental que tuvo la maquinaria propagandística que pusieron en marcha el mismo día de la muerte de Pier Luigi Farnese para dejar sin efecto las sospechas que el Papa y sus partidarios intentaron hacer recaer sobre el emperador y sus ministros.

El asesinato de Pier Luigi Farnese causó una verdadera convulsión en la política internacional del momento y sus repercusiones afectaron a las grandes batallas diplomáticas de mediados de siglo, desde la pugna por la posesión de Parma y Piacenza hasta el traslado y la convocación del Concilio de Trento.

Las consecuencias de estos hechos tuvieron su eco en los años posteriores y fue fundamental el papel jugado por la literatura “oficial”.

El plan tramado por Ferrante Gonzaga para asesinar a Pier Luigi Farnese y tomar la ciudad de Piacenza incluía un punto indispen-

1 Los cabecillas de la conjura fueron cinco: el conde Giovanni Anguissola, el conde Agostino Landi, Girolamo y Alessandro Pallavicino y Gianluigi Gonfalonieri. Sobre los conjurados y sus lazos como feudatarios imperiales véase la obra de Gian Luca Podestà, G.L (1995: 94-95 y 136-153).

2 En especial las cartas entre Carlos V y Ferrante Gonzaga desde marzo hasta septiembre de 1547 que se pueden consultar en el ms. 381 de la Biblioteca Palatina de Parma. También diversas cartas de la correspondencia de Antonio Perrenot de Granvela conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid y la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Sobre esta correspondencia se puede consultar la obra de María José Bertomeu Masià (2009) y, sobre la conjura, véase también la obra de G.L. Podestà (1995: 59-103).

sable: ocultar la participación imperial en los hechos y presentar la toma de la ciudad por parte del Emperador, a ojos de la opinión pública, como una necesidad,³ una obligación moral, pues a Ferrante Gonzaga no le había quedado más remedio que auxiliar a los placentinos para que pudieran guardar la ciudad y evitar así que la ofrecieran a los franceses. Para ello, Gonzaga pactó con los nobles placentinos que, una vez muerto el duque, ofrecerían la ciudad a Gonzaga con la condición de que éste tenía que aceptarla en un día o se la ofrecerían a los franceses; eso, como el resto del mundo sabía, era inconcebible, de manera que se comprendió con bastante facilidad que, ante tal amenaza, el gobernador de Milán aceptara la ciudad sin siquiera consultar al Emperador.⁴ De esta manera, Gonzaga conseguía obtener la ciudad sin involucrar a Carlos V. Esta es la versión oficial que ha permanecido intacta a lo largo de los siglos, durante los cuales se ha ignorado la implicación de Ferrante Gonzaga en la conjura.⁵

Hasta qué punto Gonzaga consiguió, mediante la literatura, difundir su versión de los hechos lo podemos ver en que nadie dudó sobre la participación imperial en el asesinato, ni siquiera los partidarios de los Farnese, si no que se limitaron a censurar al gobernador milanés por haber aceptado una ciudad que no era suya y había sido “robada”.⁶ Los partidarios del Emperador se afanaban en

3 Dice Gonzaga que aceptaría la ciudad “non per elettione ma per necessità”, cfr. Biblioteca Palatina de Parma, ms. 381, ff. 78r-79v, Gonzaga a Carlos V, 23 de julio de 1547.

4 En palabras del propio Gonzaga “Et il modo che loro propongono per honestare la cosa seria che, seguito lo effetto, mandasser qui per huomo a posta a ricercarmi di voler pigliar la città in deposito, et che io, sotto colore di dubitar che non l’accontentando fussero per darla a francesi, mi disponessi ad accettarla per volermi assicurare di tal dubbio.”, cfr. Biblioteca Palatina de Parma, ms. 381, ff. 64r-66v, Ferrante Gonzaga a Carlos V, 13 de junio de 1547.

5 La primera carta que conservamos en la que Gonzaga propone al Emperador el plan a llevar a cabo data del 6 de marzo de 1547, cfr. Archivo General de Simancas, Legajo 1193, ff. 88r.

6 Hasta en el siglo XIX, en el contexto de la unificación italiana, los historiadores hicieron hincapié en la censura de la acción de los nobles placentinos por actuar de manera ‘cainita’, traicionando a un compatriota italiano y dando la ciudad a unos ‘extranjeros’. Véanse, por ejemplo, Odorici, F. (1864); también, a propósito de la interpretación que se hizo en Italia de esta obra: Bartoli, A. (1865: s.3, I, 198-200), Bertolotti, A. (1878: IV s., III, 25-52); De Leva, G. (1884: I, 633-680); Massignan, R., (1907: n.s. II, 7, 1-134).

destacar las atrocidades cometidas por Pier Luigi desde que obtuvo el ducado de Piacenza así como en el hecho de que la intención de los conjurados sólo había sido “liberare alla patria della tirannide di Pier Luisi”,⁷ mientras que los partidarios de los Farnese se centraban en la alabanza del personaje fallecido y en la injusticia cometida contra él planteada como una traición a la patria italiana.

Así se puso en marcha en el bando imperial toda una maquinaria propagandística para difundir la versión oficial de los hechos.⁸

Desde el bando imperial hay tres textos fundamentales. El primero escrito por la mano de Giuliano Gosellini, secretario del propio Ferrante Gonzaga y conocido poeta petrarquista.⁹ Gosellini escribió, entre otros textos de carácter histórico¹⁰, una *Congiura di Piacenza contro Pier Luigi Farnese*. La obra fue escrita casi treinta años después de la conjura, en 1585, cuando se imprimió con un prefacio dedicado a don Luis de Castilla.¹¹

El segundo texto fundamental para el bando imperial fue escrito, en forma de carta a Carlos V, por Lorenzo Capelloni, un historiador ligur que sirvió como secretario de Andrea Doria. En 1551 escribió una obra titulada *Le congiure che furono fatte l'anno del quaranta sette in Italia* dedicada a don Luis d'Avila de Zúñiga, Comendador Mayor de Alcántara, en la que se incluía la *Congiura di Pier Luigi Farnese con lettera a Carlo V*. Hasta el momento sólo hemos encontrado una copia manuscrita del siglo XIX que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma con la signatura ms. B25 del fondo *Manoscritti misti*.

7 Cfr. Biblioteca Palatina de Parma, ms. 381, ff. 64r-66v, Ferrante Gonzaga a Carlos V, 13 de junio de 1547.

8 También desde el bando de Pablo III se publicaron diversos textos con el objetivo de limpiar el nombre de Pier Luigi Farnese y llorar su pérdida. Cfr. Bertomeu Masià, María José (2008).

9 Cfr. Gosellini, G. (1572). *Rime del signor Giuliano Gosellini*. Escribió incluso una obra teatral titulada *Amore della patria. Componimento scenico e bellissimo del signor Giuliano Gosellini nuovamente dato in luce* (1604).

10 Escribió una biografía de Ferrante Gonzaga con el título *Vita del principe don Ferrante Gonzaga in tre libri divisa* (1575); Así mismo, compuso un *Compendio storico della guerra di Parma e del Piemonte* (1878).

11 Hemos consultado la edición de 1864 de Anicio Bonucci.

El tercer texto que nos legó la maquinaria propagandística imperial es precisamente el texto que nos ocupa, un breve diálogo atribuido a Diego Hurtado de Mendoza, embajador imperial en Roma y personaje que formaba parte del selecto grupo de la alta diplomacia imperial, titulado *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*.

La atribución del diálogo a Diego Hurtado de Mendoza arranca de la primera edición de la obra que realizó Adolfo de Castro en 1885, sin embargo, hoy en día esta atribución sigue sin contar con el acuerdo de los estudiosos, al igual que sigue sin establecerse la fecha de composición y la lengua en la que se escribió originariamente. Esto se debe, en nuestra opinión, a que, a pesar de que se han realizado diversas ediciones de la obra, ninguna cuenta con un trabajo filológico riguroso que tenga en cuenta todos los testimonios del mismo.¹² La única prueba que han esgrimido quienes han apoyado la atribución de la obra a Diego Hurtado de Mendoza ha sido la aparición del nombre del embajador en el título de algunos de los testimonios españoles, aunque, en realidad sólo aparece en el ms. 287 y en el ms. 8755 de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero no en los demás testimonios españoles ni tampoco en los italianos; quienes han cuestionado esta atribución tampoco han aportado ninguna prueba.

Hasta el momento conocemos ocho testimonios manuscritos españoles que datan de los siglos XVII y XVIII. Tres de ellos eran ya conocidos gracias a las ediciones que se han realizado y dos no. Cuatro de ellos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid con las firmas siguientes: ms. 8755 (X-53), ff. 22-40; ms. 6149¹³

12 Cfr. Además de la edición de Adolfo de Castro de 1885, hay dos ediciones más: la de A. Morel-Fatio (1914) sobre el ms. espagnol 354 de la Bibliothèque National de France; y una moderna, de de J. López Romero (2004), que toma como punto de partida la de Morel-Fatio, y añade la colación de dos de los testimonios de la Biblioteca Nacional de Madrid, los mss. 287 y 6149.

13 Este testimonio está incompleto. Falta el texto a partir del parlamento de Caronte en el que dice “La luenga edad y la mucha esperiencia haze a los ombres doctos y expertos. Y, estando yo aquí casi desde la creación del mundo y platicando cada día con tantos que pasan en esta mi barca, no te maravilles que por las conjeturas considerado lo passado y sabido [...]”. El texto del testimonio finaliza ahí, falta a partir del resto el parlamento y hasta el final de la obra. En la edición de J. López Romero (2004), el parlamento se encuentra en las páginas 60-61, y faltaría hasta la página 70.

(R5), ff. 57-64; ms. 9673 (Cc.180), ff.191-217; y ms. 287 (C.141), ff.110-128; y, el quinto se conserva en la Bibbliothèque Nationale de France con la signatura ms. espagnol 354, ff. 184ss. Dos de ellos, el ms. 82 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y el ms. Classe VIII, ff. 256-276, del Fondo Magliabecchiano de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, los registra María Teresa Cacho (2005: 66); el tercero lo localizamos en la Biblioteca Casanatense de Roma con la signatura ms. 2263, ff. 4r-11v. Este testimonio está también incompleto y acaba en el mismo momento que el ms. 6149 de la BNM. Se halla en un códice misceláneo que no está fechado, aunque en el f. 34r aparece la fecha de “1588” al final de un texto titulado *Instrucion del Rey Don Phelipe a su Presidente y secretarios*. Parece ser que el manuscrito perteneció al cardenal Casanate pues en el f. 4r aparece su timbre. Además hay, que sepamos, dos resúmenes con el título *Suma de lo que contiene un Diálogo que dicen ordenó Diego de Mendoza sobre la muerte de Pedro Luis Farnesio* que se conservan en la colección Salazar y Castro de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Existen también dos testimonios manuscritos italianos del siglo XVI uno conservado en el fondo parmense de la Biblioteca Palatina de Parma con la signatura ms. 963 y titulado *Dialogo tra l'anima di Pier Luigi Farnese duca di Parma e Piacenza e Caronte nel passar la barca da questa all'altra vita*, que es el testimonio mencionado por Ángel González Palencia y Eugenio Mele (1941-43: II, 101); y otro conservado en los folios 232-237 de un manuscrito misceláneo con la signatura ms. 07212 de la colección Drake Stillman de la biblioteca de la Universidad de Toronto, en Canadá. Lamentablemente parece ser que este testimonio, que es también del siglo XVI, se encuentra en muy mal estado de conservación y la Biblioteca de la Universidad de Toronto no permite su reproducción, por lo que nos ha sido imposible estudiarlo. El manuscrito en el que se encuentra es una miscelánea de 466 folios manuscritos que contiene textos que van desde principios del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. Hay cartas, avisos, discursos, relaciones de sucesos, e incluso un testimonio del *Trattato del flusso e refluxo del mare* de Galileo Galilei.

Ninguno de los editores de la obra, ni tampoco los autores que se han ocupado del texto, aunque haya sido de forma tangencial¹⁴, se han planteado la importancia de los testimonios italianos. Es posible que sólo sean prueba de la gran circulación que el texto tuvo en su momento, pero también podrían ser significativos para establecer la autoría y la lengua en que fue escrito, ya que la cuestión y su difusión interesaba sobre todo a los lectores italianos, por lo que incluso habría que plantear la hipótesis de que hubiera sido escrito originariamente en italiano. De hecho, la opinión de los críticos respecto a la lengua de composición parte de la edición de Morel Fatio (1914: 126-127) quien afirmó que el español del texto tenía “nulle part n’apparaissent des traces d’italianismes et la phrase a partout la marque d’un castillian spontanée et pur” y, esa espontaneidad hacía imposible que fuera una traducción, pero nadie ha aportado ningún tipo de argumentación o prueba a parte de esa afirmación. Además, hasta el momento, no se han estudiado los textos italianos y la lengua de estos parece igual de espontánea y contiene palabras y expresiones italianas de uso espontáneo que no son traducción directa de expresiones españolas, como se puede ver ya en este primer estudio sobre el texto italiano. Presentamos aquí únicamente algunas de las conclusiones preliminares de un estudio que está aún realizándose pues la *collatio* de tantos testimonios es, como sabemos, un trabajo lento y minucioso.

Como hemos comentado, el testimonio italiano que hemos podido estudiar se conserva manuscrito en la Biblioteca Palatina de Parma con la signatura ms. 963. El manuscrito consta de doce folios y está escrito en la humanística cursiva italiana habitual de mediados del siglo XVI. No lleva ningún tipo de marca, indicación del autor ni referencia a un original ya sea italiano o español, ni a un posible traductor. Los únicos datos que contiene se hallan en un breve colofón de dos líneas en latín que dice: “Romae apud Parochianum in foro bulgensi anno 1549. Pauli 3º quinto decimo sub correctione”.

14 Los mismos A. González Palencia y E. Mele, (1941-43: II, 101), que daban a conocer la existencia del testimonio italiano en la Biblioteca Palatina de Parma, no lo toman en cuenta a la hora de plantearse la atribución. Ver también el artículo de R. Foulché-Delbos (1914: 32, 1-86).

Si nos centramos en el estudio de la lengua, podemos observar aspectos que remiten en efecto al español como lengua de base. Así, por ejemplo, las primeras palabras que el alma de Pier Luigi Farnese dirige al barquero infernal:¹⁵ “Ola, ola, o vecchio della barca!”. Los testimonios españoles registran la misma frase en español, “Hola, hola, ah, viejo de la barca”, con la variante de la palabra “hola” con o sin la <h> inicial.

La palabra “Ola” no traduce en italiano ninguna palabra española, desde luego, no el saludo “Hola”, por lo que parece es una copia directa de la palabra española pero eliminando la ‘h’ inicial, grafía que de todas formas vemos en los testimonios españoles.

Unas líneas más adelante, Caronte no reconoce al duque Farnese y éste, enfadado y lleno de soberbia, recita todos sus títulos, entre ellos el de “Marchese di Navarra”, según el texto italiano. Pier Luigi Farnese era en realidad marqués de Novara. La confusión de Novara por Navarra es poco probable que provenga de un italiano que estaría sin duda más familiarizado con el topónimo italiano que con el español. Es una variante que, una vez terminada la colación de todos los testimonios puede ser determinante para la el establecimiento de las relaciones entre los testimonios, el *stemma*, pues dos de los testimonios españoles¹⁶ contienen la misma variante, “Navarra”, que el testimonio italiano frente al resto que presentan la variante “Novara”.

En el lado contrario, en el del italiano como lengua de origen, encontramos algunas expresiones originales italianas sin traducción en español, o incluso palabras de origen dialectal o regional. Es el caso, por ejemplo, de la palabra “cancaro”, propia del napolitano para la italiana “cancro”, y sin correspondencia directa en los testimonios españoles. La palabra forma parte de la expresión “Che gli venghi il cancaro” que en los testimonios españoles es “Válgale la ira mala”.

De la misma forma, encontramos otras expresiones italianas como “Chi non la fa, no l’aspetta” – “Quien no la hace no la teme”

15 Las citas italianas proceden siempre del ms. 963 de la Biblioteca Palatina de Parma, y las citas españolas de la edición de J. López Romero.

16 Cfr. mss. 8755 y 9763 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

en los testimonios españoles; “Oh, come sei balordo” – “¡Qué bobo eres!, en los españoles”; o “ti tenevo per uomo più scaltro” – “Por más avisado te tenía”, en los españoles.

Por lo que respecta a refranes o expresiones hay dos casos particularmente significativos: “spensierato e alla balorda”, expresión procedente de la zona norte de Italia, de Trento y Roveretto, frente a la expresión “tan descuidado, ni tan a lumbre de pajas” de los españoles, locuciones ambas, la italiana y la española, de idéntico significado – desprovisto, descuidado -, que cuentan con tradición incluso literaria¹⁷ y perfectamente ‘espontáneas’.

Caso extremo es el del refrán italiano “Vale più un asino vivo che un dottore morto”, que alude a la mayor importancia de la salud frente a la sabiduría o el estudio. En los textos españoles encontramos una traducción aproximada, “Más vale un asno vivo que un obispo muerto”, pero que no tiene exactamente el mismo significado, pues alude más bien a la importancia de la vida frente a la jerarquía social, y que no cuenta con tradición ni popular ni literaria.

Este estudio preliminar arroja pues resultados demasiado heterogéneos todavía. Esperamos que el trabajo que en la actualidad llevamos a cabo sobre los testimonios, así como la posibilidad de cotejar algún testimonio más, arroje alguna luz sobre alguna de estas cuestiones, si no sobre la autoría o la datación, esperamos que nos permita elaborar una hipótesis razonada y documentada sobre la lengua en que fue escrito el texto o, al menos, sobre la relación entre los testimonios italianos y los españoles.

17 Cfr. El proverbio aparece en obras tan importantes como *La Celestina*, por ejemplo, en cuya magnífica edición crítica podemos encontrar otras apariciones del proverbio Cfr. Rojas, Fernando de (2000: 1149). Ver también: Horozco, Sebastián de (2005: 190).

Referencias bibliográficas

Manuscritos

Florenca. Biblioteca Nazionale Centrale.
Fondo Magliabecchiano, ms. Classe VIII, ff. 256r-276v.

Madrid. Biblioteca Nacional de España.
Ms. 8755, ff. 22r-40v; ms. 6149, ff. 57r-64v; ms. 9673, ff. 191r-217v; ms. 287, ff. 110r-128v.

París. Bibliothèque Nationale de France.
Ms. espagnol 354.

Parma. Biblioteca Palatina de Parma.
Ms. 963.
Fondo Manoscritti Misti, ms. B. 25.

Roma. Biblioteca Casanatense.
Ms. 2263, ff. 4r-11v.

Santander. Biblioteca Menéndez Pelayo.
Ms. 82.

Literatura de consulta

BARTOLI, A., “Pier Luigi Farnese e la congiura piacentina del 1547, cenni storici di Federico Odorici”, *Archivio Storico Italiano*, ser. 3, t. I, 1865, pp. 198-200.

BERTOLOTTI, A., “La Morte di Pier Luigi Farnese: Processo e lettere inedite”, *Atti e memorie delle RR. Deputaz. di Storia Patria per le provincie dell’Emilia*, IV serie, vol. III, 1878, pp. 25-52.

BERTOMEU MASIÁ, María José, “Literatura de propaganda: Obras sobre la muerte de Pier Luigi Farnese (1547)”, *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, 3, 2008, pp. 7-19.

BERTOMEU MASIÁ, María José, *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa: la cuestión de Parma y Piacenza en la correspon-*

dencia del cardenal Granvela. Edición, estudio y notas, Murcia-Valencia, Universidad de Murcia-Universidad de Valencia, 2009.

CACHO, María Teresa, “Función de la actualidad en el diálogo renacentista: el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*”, en *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e-XVI^e et XVII^e siècles. Espagne, Italie, France et Portugal*, Études réunies et présentées par Pierre Civil et Danielle Boillet, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 63-76.

DE LEVA, G., “La guerra di papa Giulio III contro Ottavio Farnese sino al principio delle negoziazioni di pace con la Francia”, *Rivista storica italiana*, I (1884), pp. 633-680.

FOULCHÉ-DELBOSC, R., “Les oeuvres attribuées a Mendoza”, *Revue Hispanique*, 32 (1914), pp. 1-86.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, MELE, Eugenio, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 3 vols. 1941-43.

GOSELLINI, G., *Rime del signor Giuliano Gosellini*, Milano, Paolo Gottardo da Ponte, 1572.

GOSELLINI, G., *Vita del principe don Ferrante Gonzaga in tre libri divisa*, Milano, Paolo Gottardo, 1575.

GOSELLINI, G., *Amore della patria. Componimento scenico e bellissimo del signor Giuliano Gosellini nuovamente dato in luce*, Venezia, Barezzi Barezzo, 1604.

GOSELLINI, G., *Congiura di Piacenza contro Pier Luigi Farnese*, a cura di Aninio Bonucci, Collana Delizie degli eruditi bibliofili italiani, Firenze, Molini, 1864.

GOSELLINI, G., *Compendio storico della guerra di Parma e del Piemonte (1548-1553)*, a.c.di A. Ceruti, Torino, Bocca, 1878.

HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. de Alonso Hernández, José Luis, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio*, ed. de Adolfo de Castro, en *Curiosidades Bibliográficas*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, Atlas, t. 36, 1-7, 1885.

LÓPEZ ROMERO, J., *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Pablo III*, Sevilla, Alfar, 2004.

MASSIGNAN, R., “Il primo duca di Parma e Piacenza e la congiura del 1547”, *Archivio storico per le province parmensi*, Nuova serie (serie II), 7, 1907, pp. 1-134.

MOREL-FATIO, A., “Dialogue entre Charon et l’ame de Pierre-Louis Farnèse”, *Bulletin Italien*, XIV (1914), pp. 126-157.

ODORICI, Federico, *Pier Luigi Farnese e la congiura piacentina del 1547: cenni storici con documenti inediti*, Milán, 1864.

PODESTÀ, Gian Luca, *Dal delitto politico alla politica del delitto. Finanza pubblica e congiure contro i Farnese nel ducato di Parma e Piacenza dal 1545 al 1622*, Milán, EGEA, 1995.

ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea: V centenario, 1499-1999*, ed. de Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, 3 vols., Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

LA DEVOCIÓN TRADUCIDA: EN TORNO A LA ORATORIA BARROCA ITALIANA EN ESPAÑA

María Dolores Valencia Mirón
Universidad de Granada

Es dulce tiranía la elocuencia
que al más fuerte cuidado,
o por fuerza o por grado,
regala, punge, obliga o persuade.
Es alto contrapunto, concertado
con tanta diferencia
que no hay rica excelencia
de instrumento ni voz que tanto agrade.
Incita, disuade,
alegra y entristece,
amansa y embravece,
aprieta y apesura, hiela y arde,
al fuerte y al cobarde
refrena, humilla, anima y engrandece
y a todos mueve, inspira, inflama, instiga (...).
(B. Cairasco de Figueroa, *Definiciones Poéticas, Morales y Cristianas*)

La importancia que han adquirido en los últimos años los estudios españoles e italianos sobre la oratoria sagrada y la necesidad de ampliarlos con aportaciones parciales, son las razones que motivan este trabajo¹.

¹ Estando aún por hacer una historia crítica de la oratoria sagrada en España (también desde el punto de vista literario y, más radicalmente, desde el punto de vista retórico-preceptivo), estas líneas, que forman parte de un futuro trabajo sobre la presencia de la oratoria barroca italiana en España, pretenden ser una breve aportación a esa posible historia.

En primer lugar, habría que señalar la mengua en que nuestra oratoria sagrada se halla, comparándola con la de otras literaturas. Dentro solamente del campo románico y católico, Francia hace gala de una tradición oratoria que, arrancando de las predicaciones medievales, culmina con la obra de grandes oradores como Bossuet, Bourdaloue y Massillon, estudiados a la par de los grandes clásicos. Portugal cuenta con el jesuita Antonio Vieira, misionero también por tierras de América, y mencionado en todos los manuales de historia literaria por su aportación a la oratoria religiosa de la Contrarreforma, e Italia, además de contar con la espléndida labor de un San Bernardino de Siena o un Savonarola, hace gala también de figuras tan relevantes de la religiosidad barroca como Paolo Segneri y Daniello Bartoli.

Por el contrario, en España, hasta bien entrado el siglo XX, la oratoria sagrada había quedado al margen de las modernas investigaciones, llegándose incluso al punto de ignorar un género “que tiene, por lo menos, un popularidad manifiesta y que se adscribe, tanto como los restantes, a los vaivenes y modas literarias, siendo al mismo tiempo transparente vehículo de las ideas y la vida cultural de las épocas en que aparece” (Soria, 1991: X). Afortunadamente, hoy se tiene una clara consciencia de que, además de su interés religioso o eclesiástico, el estudio de la oratoria sagrada pertenece al dominio de la investigación científica y de la problemática literaria y cultural en su sentido más amplio.

Aunque no puede afirmarse que la predicación sea un rasgo exclusivo del Barroco, puesto que ha sido desde siempre el medio usado para difundir el Evangelio, es evidente que ésta adquiere una importancia capital en momentos de confusión doctrinal, como lo fue el siglo XVII, que había heredado del siglo precedente una grave crisis religiosa, motivo principal de la ruptura de la unidad espiritual entre católicos y reformados. Desde mediados del siglo XVI, la estrategia de la Iglesia se planteó en una doble vertiente evangelizadora: recuperar a los que se habían apartado de la fe y consolidar la de los que se habían mantenido fieles a Roma. La profunda crisis abierta por Lutero había demostrado, entre otras cosas, que la fe era bastante débil, y una de las causas se hallaba en su deficiente enseñanza. Al mismo tiempo, la Reforma había puesto de manifiesto que

los cristianos no tenían un conocimiento adecuado de los fundamentos de la fe, y para remediarlo el Concilio de Trento, además de pronunciarse sobre hechos doctrinales, elaboró un verdadero programa de divulgación de la misma doctrina, referido a la formación de los sacerdotes, a la predicación y a la enseñanza del catecismo. En concreto, la predicación fue objeto de una de sus primeras sesiones y como consecuencia en 1546 se dicta el importante decreto *Super lectione et praedicatione*, en el que se señalaba que era indispensable que los sacerdotes enseñaran “ciò che tutti devono sapere per conseguire la salute eterna”, y expusieran “con brevità e chiarezza i vizi da evitare e le verità da mettere in pratica per sfuggire alle pene dell’inferno e acquistare l’eterna felicità” (Morán-Gallego, 2001: 140-141). Como se deduce de lo anteriormente expuesto, durante más de un siglo la Retórica obligatoriamente habría de asumir una gran relevancia en todo Occidente.

“Hablar de la predicación española parece que es hablar de Fray Gerundio. El famoso predicador de Campazas es todavía, para muchos, no una caricatura burlesca de los malos predicadores del tiempo del Padre Isla, sino una figura simbólica de nuestra predicación, el predicador español de todos los tiempos pasados y futuros”. Estas palabras, con las que el P. Félix G. Olmedo inicia el prólogo de su edición de los *Sermones* de Fray Dionisio Vázquez, deberían encabezar cualquier trabajo sobre nuestra oratoria sagrada (Olmedo, 1934:1). Se ha repetido con frecuencia que la decadencia de los pulpitos en España comenzó en la segunda mitad del siglo XVII y que casi todos los sermones que se publicaron desde Paravicino hasta la aparición de *Fray Gerundio* del padre Isla son un cúmulo de necesidades increíbles (Croce, 1899: 23)². Al margen de entrar en ningún tipo de polémica sobre la veracidad o no de esta afirmación, sólo po-

2 Recuerda a propósito Benedetto Croce que España, si no fue la causante del abuso en Italia de los conceptos predicables (“secentismo del contenido” como él los define), también llamados napolitanos, sí contribuyó de manera notable a su difusión con las numerosas traducciones y ediciones de libros españoles de materia teológica y ascética. La reacción en Italia contra el mal gusto que representaban los predicadores conceptistas tendrá lugar en la segunda mitad del siglo XVII con la figura del Padre Segneri, mientras que en España se producirá a mediados del siglo XVIII con la obra satírica del jesuita José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758).

demos decir, aceptando el riesgo que supone simplificar demasiado la complejidad que ofrecía la situación real de la oratoria, que, a lo largo de todo el Siglo de Oro existe una contraposición que es la que opone, en la práctica del púlpito, un estilo sencillo y “natural”, depurado y sobrio, que según sus partidarios, es el más idóneo a la predicación evangélica, a otro estilo más florido y adornado, que también podríamos considerar más preciosista y culto. Ambos estilos hundían sus raíces, al menos en parte, en la preceptiva clásica griega y latina. Por otra parte, es difícil fijar con exactitud en qué momento histórico surgen en el púlpito las primeras manifestaciones de carácter culterano o conceptista ya que desde la segunda mitad del siglo XVI se puede rastrear la aparición de alguno de estos fenómenos. Lo cierto es que, a partir de la divulgación de los grandes poemas gongorinos y hasta el final del siglo XVII, todos los predicadores, y más incluso los teorizadores de cualquier tratado de preceptiva retórica cristiana, tal y como sucedía en el campo de la literatura profana, están implicados en el debate sobre la conveniencia de predicar en un estilo sencillo o en otro más rebuscado. Pero como apunta muy acertadamente Andrés Soria “el culteranismo y conceptismo, como doble expresión de un mismo fenómeno del espíritu, no se dan nunca puros, sin interferencias mutuas” (Soria, 1991: 10).

Esta es la situación de la oratoria española cuando en los últimos años del siglo XVII se empieza a traducir la obra del célebre predicador italiano, el jesuita Paolo Segneri (1624-1694), labor que continuaría durante todo el siglo XVIII, ya que los jesuitas en España pusieron gran empeño en traducir su obra e imprimieron diversas ediciones en Madrid, Barcelona y Valencia, fundamentalmente. Por lo que hasta el momento hemos podido constatar, esta labor traductora de la abundante producción del jesuita italiano se prolongará, aunque en menor medida, durante el siglo XIX.

Por tanto, es evidente la amplísima difusión y enorme fortuna en España del que hoy día es considerado no sólo “il maggior predicatore del secolo” (Asor Rosa, 1974: 289), sino también el “principe degli oratori italiani, per l’eloquenza rapida, calda, sovente polemica e impetuosa, per la logica serrata e progrediente dell’argomentazione, per la classicità della lingua e dello stile”. Precisamente la pureza de su estilo hizo que todas sus obras fueran propuestas como

texto para el buen conocimiento de la lengua italiana y supuso “la reazione viva e quasi totale (...) al gusto pretenzioso, vaniloquente e mariniano dell’eloquenza sacra secentesca”, aun admitiendo que “qualche abuso, tuttavia, dell’antitesi, della metafora, delle immagini colorite, della parola troppo studiata ancora rimane” (Testore, 1953: col. 239)³. Además, la solidez de los argumentos empleados en sus sermones y la supresión de ciertos ornamentos introducidos en la oratoria sagrada por el mal gusto de épocas pasadas, cautivaban a su auditorio.

Este hecho parece evidenciar que la insistencia de las fuentes españolas dieciochescas en la supuesta “decadencia” de la oratoria debe ser entendida como una recuperación de un “topos” recurrente, es decir, un tema manido que no puede ser empleado como una evidencia de la situación de esta época, y el hecho de que la predicación misional alcanzara su culmen entonces explicaría también el enorme éxito de nuestro autor. Además, cabría preguntarse si realmente hubo alguna diferencia entre las propuestas jansenistas y lo postulado por Segneri de cuyas afirmaciones participaron plenamente los misioneros jesuitas de los siglos XVII y XVIII. Esta corriente tuvo presente que la oratoria cristiana era el fruto de una larga sedimentación en la que frente a la inspiración divina, se podían distinguir claramente las aportaciones de la retórica pagana. No renuncian al “arte”, si bien intentaron armonizarlo con la moralidad exigida por la predicación, poniendo el acento en que el predicador debía ser un ejemplo para sus oyentes. Es más, ¿hubo contradicción entre los principios que indicaban la sencillez y una predicación de clara tendencia pedagógico-moralizante, y la práctica habitual de los jesuitas? Es evidente que algunos sectores de la orden contribuyeron decisivamente al conceptismo, pensemos

3 La presencia de Segneri entre las autoridades citadas por el *Vocabolario della Crusca* es muy amplia, porque los despojos abarcan la totalidad de su obra, y constante, porque entra en la tercera edición (1691), continúa en la cuarta (1729-1738) y en la quinta (hasta el año 1923 cuando las autoridades fascistas clausuran la Accademia y el *Vocabolario* se interrumpe en la letra O). Por diversos motivos, nuestro autor se convertirá en uno de los representantes del nuevo curso emprendido por el diccionario. Cfr. a propósito, Stefania Stefanelli, “Segneri e il *Vocabolario della Crusca*”, en Paternostro, R. – Fredi, A. (1999: 279-301).

en Gracián, pero la tónica general no fue esa, dado que la llaneza y la sencillez son una característica de la labor de los misioneros jesuitas. Lo cierto es que en la obra de Segneri se da esa interferencia o contaminación de estilos a que se refería Andrés Soria; hecho que se le reconoce hasta en una época en la que era muy común la condena global de los prosistas barrocos italianos. Concretamente en 1775 (dos años después de que el Papa Clemente XIV, debido, entre otros motivos, a las presiones de Portugal, Francia y España, hubiera suprimido la Compañía de Jesús) Saverio Bettinelli, en su obra *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, elogia a Segneri por su dominio de la elocuencia, de la que lo considera “il fondatore, per comune opinione” (Bettinelli, 1976: 405); no olvidemos que éste no compartía la opinión de los que consideraban que la “buena elocuencia” imitada de los clásicos, profana y enemiga de la fe, no se adecuaba bien a los temas sagrados.

Considerado hoy día un clásico de la literatura italiana gracias a sus aciertos lingüísticos, y, al mismo tiempo, uno de sus autores más discutidos, el nombre de Segneri, como el de tantos otros, se vio oscurecido por la crítica antibarroca que durante años dominó el panorama literario italiano, por lo que puede decirse que sólo hasta hace unos años no se ha superado totalmente lo que ha sido una constante en la historia de la fortuna crítica de su obra: la clara separación entre sus méritos, tanto humanos como literarios, y los defectos que se encuentran en sus páginas, sólo achacables al siglo que le tocó vivir. Sin embargo, en su época era conocido y admirado por todos⁴, hasta el punto de que en 1692 el Papa Inocencio XII lo nombró predicador del Palacio Pontificio en Roma, labor que desempeñó hasta el año 1693, ejerciendo al mismo tiempo como teólogo y consejero espiritual; pero también Segneri, como muchos otros, ha sido víc-

4 Véase a propósito el estudio de A. Franceschetti, “La fortuna critica del Segneri”, donde su autor traza un completo panorama histórico de los juicios referidos al jesuita, profundizando en aspectos fundamentales relacionados con la historia del gusto e identificando las razones que llevan a considerar a nuestro autor como “il primo, o uno dei primi, che si sarebbe liberato dai difetti tipici dei prosatori del Seicento e che avrebbe segnato un rinnovamento fondamentale di quella prosa”; o, por el contrario, a los que ven su obra como “l'espressione caratteristica della peggiore prosa barocca” (Franceschetti, 1999: 11).

tima de la “alterna / onnipotenza delle umane sorti” de foscoliana memoria, que tan pronto celebran y ensalzan a una persona como la relegan al olvido, sin causa seria que lo justifique. Sobre todo en los años del Risorgimento, razones extraliterarias, como su pertenencia a una determinada orden religiosa, explican la repulsa y la condena de su obra. Por lo demás, el hecho de que jesuitismo y barroco compartieran ciertos aspectos, supuso la identificación de ambos términos, reduciéndose las críticas a la peor retórica que sustenta la doble moral de los jesuitas.

Segneri, según su biógrafo Joseph Massei⁵, antes de ingresar en la Compañía de Jesús estudió en el Seminario romano y una vez dentro de la orden tuvo como maestros al célebre predicador Giovanni Paolo Oliva, a Vincenzo Carafa y a Sforza Pallavicino, todos ellos entusiasmados con el que sería el tan esperado reformador de la elocuencia sagrada. Sus estudios se centraron fundamentalmente en las Sagradas Escrituras, en los escritos de los Padres de la Iglesia y en los escritos de los oradores antiguos (sobre todo Cicerón) y modernos. En concreto, las *Orazioni* del escritor latino las estudiaba “affin d’apprendere i modi più forti da convincere gl’intelletti, e da muovere la volontà, applicando al sacro gli argomenti profani di quel gran maestro dell’eloquenza” (Massei, 1742: 5).

Para elaborar una historia de la predicación es necesario volver los ojos a los textos que servían de inspiración o ayudaban a la elaboración de los sermones que los predicadores leían en distintas ocasiones del año litúrgico o los días de fiesta. Los fondos bibliográficos antiguos de todas las bibliotecas de una cierta relevancia po-

5 La imagen que ha llegado hasta nosotros del popular misionero se basa en la biografía oficial que nos dejó manuscrita el también jesuita Giuseppe Massei, *Breve ragguaglio della vita del venerabile servo di Dio, il padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù descritto dal padre Giuseppe Massei della medesima Compagnia*. Aunque se conocen algunas ediciones autónomas del *Ragguaglio* pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, el texto fue publicado por Monti y Pazzoni en el primer volumen de las obras completas de Segneri (Parma, 1701, pp. 1-45), compartiendo, por tanto, la extraordinaria fortuna editorial de sus obras. A lo largo del siglo XVIII, el veneciano Baglioni imprimió toda la obra, *Opere del Padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù, distribuite in quattro tomi, con un breve ragguaglio della di lui vita, en repetidas ocasiones* (1712, 1716, 1728, 1733, 1742, 1754, 1758, 1766, 1773 y 1776). En la edición que utilizamos en el presente trabajo (Venecia, Nella stamperia Baglioni, 1742), el texto del *Ragguaglio* ocupa las páginas 1-62.

seen una gran variedad de manuales de retórica y sermonarios que constituyen las fuentes principales a las que se debía acudir. Entre los autores que destacan en estos fondos se encuentra Paolo Segneri que, además de componer una extensa obra teórica, dedicó veintiséis años de su vida a predicar en las misiones internas o populares de su país. Una de las órdenes religiosas que tuvo una participación más activa en las misiones populares fue la de los jesuitas italianos, quienes, además, introdujeron en ellas un marcado carácter teatral. Y Segneri fue uno de los que iniciaron una nueva forma de predicar, a través del uso de la penitencia pública.

De los modos persuasivos utilizados por este jesuita en la predicación, encontramos pruebas constantes en la extensa obra que escribió⁶. Así, en la premisa al lector con que se abre el celeberrimo *Quaresimale* de 1679 (texto, a pesar de su título, dedicado a la predicación misional porque, salvo algunos sermones que tratan de la Pasión de Jesucristo, en él expone las verdades de la fe y de la moral cristiana), declara que, al componer los sermones contenidos en el volumen, no ha “potuto, posto ciò, metter piede in quella selva vastissima, dalla qual tanti predicatori si sogliono giornalmente fornir di assunti o speculativi o scolastici: ben intendendo essi a prova, che tali assunti (mercé la pompa di quelle alte dottrine con cui si spiegano), sono forse i più validi ad eccitare nel popolo men perito la meraviglia”⁷. Con esta afirmación preliminar el autor parece tomar una prudente distancia de los excesos retóricos y lingüísticos característicos de gran parte de la oratoria sagrada contemporánea, al evocar inmediatamente el peligro de que esa “meraviglia”, cuyo uso exagerado puede presuponer una intencionada aceptación de la literatura profana del momento, pueda imponerse a la fiel exposición del auténtico texto de las Escrituras. A este propósito hay que señalar que la referencia a la ausencia de citas de las fuentes clásicas, hay que tomarla con la debida cautela puesto que de sobra es conocido cómo utilizaron los jesuitas el patrimonio literario de la antigüedad, normalmente no citando de

6 Cfr. F. Pevero, “La retorica e la grazia. Predicazione e persuasione in Paolo Segneri”, en Paternostro, R. – Fredi, A. (1999: 379-399).

7 “A chi legge”, en *Il Quaresimale*, en Segneri, 1742: II.

manera directa, sino como repertorio de lugares retóricos, con una función sobre todo técnica⁸.

Por lo que respecta a las cualidades exigidas al predicador “insegnare, muovere e dilettere”, discurre, fundamentalmente, en los dos capítulos dedicados a la predicación en esa especie de tratado didáctico sobre la misión sacerdotal que es *Il parroco istruito* (Firenze, 1692), obra “in cui si dimostra a qualsisia curato novello il debito, che lo stringe, e la via da tenersi nell’adempirlo. Per maggior utile delle sacre missioni”⁹. De igual modo en *La manna dell’anima*, una especie de guía para llevar a cabo una correcta oración, señala expresamente: “Tre sono le doti richieste in un predicatore perch’egli sia non solo buono, ma ottimo: insegna-re, muovere e dilettere. E queste tre sono quelle che di sé Cristo tacitamente qui insinua, mentr’egli dice: “*Ego sum via veritas et vita*”, perché come via insegna, come verità muove, come vita diletta”¹⁰.

Los párrocos a los que Segneri se dirige son generalmente los que están en contacto directo con las masas pobres e ignorantes del campo, bien conocidas por el autor que sabe a la perfección cuáles son los medios más idóneos para influir en ellas moralmente. En *Il parroco istruito* se indican también los preceptos que se han de seguir para componer los sermones en treinta y ocho apartados, enseñando el modo en que el sacerdote dispondrá del sermón para su lectura, el tono de voz que debía emplearse según el lugar y sección del sermón (exordio, narración, confirmación o epílogo) con el fin de exhortar al oyente; los gestos del rostro y la acción del cuerpo en el transcurso del mismo; así como algunos comentarios sobre el modo de componer cada una de las partes del sermón para lograr un mayor provecho. Así por ejemplo, recomienda usar los tiempos del presente pues afirma que más mueve la Pasión de Cristo representada como actual, que no como sucedida en tiempos remotos. Para

8 Sobre los manuales de retórica en uso en los colegios jesuíticos cfr. A. Battistini, “I manuali di retorica dei Gesuiti”, en AA.VV., *La “Ratio studiorum”. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 77-120.

9 *Il parroco istruito*, en Segneri 1742: IV, 523.

10 *La manna dell’anima*, en Segneri, 1742: I, 150.

finalizar, propone los argumentos que han de usarse con el fin de “persuadir la virtud, o disuadir el vicio” e invita al cura a hacer uso de los tropos y figuras que la retórica enseña, como adorno del estilo y elaboración del sermón¹¹.

Los jesuitas, por mandato de sus *Constituciones*, tenían la obligación de salir de sus colegios hacia plazas, pueblos y aldeas pequeñas a predicar la doctrina. El fin de dichas misiones era la salvación de las almas. En opinión de Herrero Salgado, estos religiosos se diferenciaban de los predicadores de la ciudad ya que “el clero ilustrado no se dignaba predicar a analfabetos y rústicos, incapaces de comprender las sutilezas de sus sermones” (Herrero, 1966: 262). Los temas más recurrentes en la predicación eran la confesión general, el juicio final, el infierno, el sexto y noveno mandamientos, el amor a los enemigos, la muerte y la recomendación del alma, los que callan los pecados, así como la devoción de los pobres, de las ánimas y de la gloria. Por la descripción de su biógrafo sabemos la importancia que en estas misiones tenían la palabra, el cuerpo, los objetos, las imágenes, los lugares y, en general, los comportamientos colectivos con el fin de captar la atención del numeroso público y sembrar afecto y devoción. A todo esto había que añadir el espíritu ardiente y encendido de Paolo Segneri que utilizaba estas imágenes (visuales y discursivas), a modo de tramoya o escenografía, con el fin de enseñar, deleitar y mover o persuadir a sus oyentes, uniendo retórica y teatralidad al mismo tiempo¹². Los argumentos acompañados de movimientos y entonaciones retóricas eran el método más eficaz que utilizaban los predicadores para catequizar y convencer a sus oyentes. No resulta, por tanto, extraño que algún crítico encontrando cierta improvisación en la predicación misional, haya equiparado a los misioneros con los actores de la *commedia dell'arte*, ahora bien, pese a las semejanzas, la misión no puede considerarse una realidad teatral.

11 *Il parroco istruito*, en Segneri, 1742: 523-537.

12 Sobre la relación entre retórica y teatro jesuítico cfr. A. Battistini, *I manuali di retorica dei Gesuiti*, cit., y para la función pedagógica del teatro de los jesuitas en el proyecto cultural que la orden perseguía, cfr. además *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. Atti del XVIII Convegno Internazionale organizzato dal Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

La fuerza de la representación escénica y su compenetración con el arte verbal de la oratoria sagrada¹³ fue puesta de manifiesto por Segneri en repetidas ocasiones. En la citada premisa del célebre *Quaresimale* advierte de la correspondencia expresa entre el sermón escrito y destinado a la imprenta y el pronunciado ante sus feligreses, señalando:

Non legge l'occhio tutto di con diletto ciò che rappresentasi su tante scene, o scurrili o satiriche o maestose? E pure non son'opere quelle, di lor primaria intenzione, ordinate a leggersi: son'ordinate ad udirsi. Non tengo io dunque per regola così certa, come par forse ad alcuni, che ciò ch'è grato ad udire non sia grato a leggere. Basta che chi legge figurisi non di leggere, ma di udire¹⁴.

Esta afirmación no debe entenderse como un mero recurso retórico empleado para tranquilizar a los lectores de sus célebres sermones. A este mismo tema volverá en repetidas ocasiones tomando partido en la famosa querrela sobre la licitud del teatro con el sermón XXXI “In detestazione delle commedie scorrette” de su obra *Il cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali*¹⁵, respecto a la que muestra su oposición moral fundamentalmente basada, como se desprende también de las páginas de su *Quaresimale*, no en los temas tratados o en los actores sino en el poder de la escena sobre los sentidos y las emociones de los espectadores, lo que convierte al teatro, a todo tipo de teatro, en una experiencia cautivante.

Del interés que suscitaban en España los escritos de Segneri es buena prueba el hecho de que se hicieran traducciones indepen-

13 Sobre la asimilación del predicador al comediante cfr. E. Orozco Díaz, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, II-III (1980), pp. 171-188; y Lara Garrido, “La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)”, en *Analecta Malacitana*, VI, 2 (1983), pp. 381-387.

14 “A chi legge”, en *Il Quaresimale*, en Segneri, 1742: II.

15 P. Segneri, “In detestazione delle commedie scorrette”, en *Il cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali*, en *Opere* cit., III, pp. 295-308. Sobre el contenido de este texto y su carácter polémico, cfr. M. D. Valencia, “Escena y control ideológico: la mujer en los debates sobre la moralidad del teatro en Italia (siglos XVI-XVIII)”, en AA.VV., *Mujeres y máscaras (Ficción, simulación y espectáculo)*, Sevilla, Arcibel Ed., 2010, pp. 255-271.

dientes de los sermones de sus obras para utilizarlos en las distintas festividades religiosas; una Miscelánea de 1696 perteneciente a Martín de Asalgorta, arzobispo de Granada, contiene manuscrito el “Sermón del P. Señeri contra las comedias” y una carta impresa en Granada, fechada el 18 de diciembre de 1694, escrita por el Padre Juan Pedro Pinamonte, compañero en las misiones del Padre Segneri, dirigida al Rector del colegio de Florencia, acerca de las virtudes de dicho Padre recientemente fallecido¹⁶.

En contra de la imagen, casi exclusivamente heroico-penitencial, proyectada por una cierta tradición hagiográfica (que tiene su inicio con el *Ragguaglio* del padre Massei), Paolo Segneri demostró también un gran interés por las cuestiones teológicas y morales relacionadas concretamente con el ejercicio de la piedad y la vida de los religiosos. En 1680 había atacado la doctrina quietista y a los partidarios de Miguel de Molinos (entre los que se encontraba inicialmente el mismo Papa Odescalchi, Inocencio XI, que posteriormente condenaría la obra con la Bula *Coelestis Pastor* de 1687) con *La concordia tra la fatica e la quiete*¹⁷, obra de gran equidistancia teológica pero también de una extraordinaria firmeza ideológica, en la que analiza minuciosamente las doctrinas de la *Guía espiritual* de Molinos, argumentando en contra con el apoyo de los Santos Padres y de los místicos más destacados. Incluida en el *Índice*, no se dejó intimidar por esta condena; sabiéndose apoyado por ilustres jesuitas como el viejo Daniello Bartoli o el mismo general de la Compañía, Gian Paolo Oliva, continuó su lucha contra los molinistas hasta su declive total con la prohibición de la *Guía espiritual* del padre Molinos y su condena en 1687, año en el que finalmente la Inquisición levantó el veto a la *Concordia tra la fatica e la quiete*, que, encontrando vía libre, fue traducida al español en 1688. De igual modo, a comienzos de los años noventa, Segneri se convierte en un decidido adversario del “probabiliorismo” del predicador y teólogo español padre Tirso González, misionero rural como él; esta polémica ori-

16 Pertenece a la colección Montenegro y procede del Colegio de la Compañía de Jesús de Granada, fol. 241-262.

17 Cfr. la controversia quietista en J. De Guibert S. I., *La spiritualità della Compagnia di Gesù* (ed. de G. Mucci), Roma, Città Nuova Editrice, 1992, pp. 315-324.

ginó un gran malestar en la Compañía por la actitud combativa del General español que había convertido en blanco de sus críticas a sus propios compañeros.

La fama de Segneri en Italia fue grande ya en su tiempo, y también en España como se desprende de las numerosísimas traducciones y ediciones que conoció su obra sobre todo en el siglo XVIII; sólo en el XIX su fama oratoria parece oscurecerse. A nuestro parecer, el momento central para calibrar la mayor o menor importancia de la recepción de la obra segneriana se encuentra en el XVIII, siglo crítico, didáctico y preceptista, y, supuestamente, de abierta hostilidad al autor y a su siglo. Además tuvo que competir con Gregorio Mayáns y Siscar, el que con toda seguridad fue el autor de la obra más importante en torno a la predicación eclesial. En 1733 publicó el *Orador christiano*, en tres diálogos, para corregir los abusos de la oratoria religiosa, problema que había de preocupar a tantos ilustrados. Mayáns denuncia los desmanes de la elocuencia culterana y la falta de profundidad doctrinal. Exige en el predicador cualidades morales y didácticas, pero subraya además que la oratoria como arte que es, ha de ser objeto de aprendizaje dentro de las reglas que le son propias. El orador debe adquirir los recursos de su arte en fray Luis de León, en Saavedra y en los grandes clásicos de la elocuencia española, a la vez que se muestra muy poco partidario de los sermones franceses e italianos que se traducen, dice “sin juicio ni elección”. Esta obra provocó entre los agraviados la misma reacción que habría de provocar años después el *Fray Gerundio* (Alborg, 1975: 841-842).

Pero, por lo que hasta el momento hemos podido constatar, algunas historias literarias de la época apoyan con su testimonio teórico y crítico lo que en la práctica nos venían diciendo las traducciones: Pablo Segneri es recomendado como modelo para los sermones y para la retórica eclesiástica junto a fray Luis de Granada y a Gregorio Mayáns; para “la pureza del estilo” se sugiere de nuevo “la continua lectura de Diego de Saavedra, de Antonio de Solís, y de Feyjoó” (Rodríguez Mohedano, 1779: 41). En este sentido, este último, Benito Feijoo en sus *Cartas eruditas y curiosas* (carta IV “Qual debe ser la devoción del pecador con María Santísima”), le recomienda al supuesto remitente de su misiva la lectura del *Devoto*

de María, obra escrita por “el piísimo, doctísimo, y discretísimo Padre Pablo Séñeri” (Feijoo, 1774: 152); y en el *Teatro crítico universal* en el discurso sobre la “Racionalidad de los brutos” recuerda que el “doctísimo y discretísimo Padre Pablo Séñeri, en la primera parte del *Incrédulo sin excusa*, capítulo 28, prueba largamente la espiritualidad, è inmortalidad de la alma racional por sus operaciones intelectivas” (Feijoo, 1777: 214).

A modo de conclusión y sin pretender ser exhaustivos he creído conveniente aportar una relación de las traducciones y ediciones que la obra del Padre Segneri conoció en España:

* *Concordia entre la quietud y la fatiga de la oración*. Propuesta por el M. R. P. Pablo Señeri de la Compañía de Jesús, en la respuesta de una carta a una persona religiosa. Tradúcela de italiano en español un religioso de la misma Compañía. Hase añadido en esta traducción una breve noticia de la secta de los Quietistas, con las proposiciones de Molinos, que el autor impugna, y la Santidad de Innocencio XI ha condenado. Barcelona, Rafael Figueró, a la calle de los Algodoneros, 1688. (Precede a la obra un prólogo del traductor en el que hace historia del molinismo y se recogen las proposiciones condenadas). Otras eds.: Madrid, 1710, 1733 y 1767; Barcelona, 1768.

* *El cristiano instruido en su ley. Discursos morales y doctrinales*, traducidos del toscano, por Juan de Espinola Baeza Echaburu, Barcelona, Jaime Giralt, 1693, 4 vols. Otras eds.: Madrid, 1693-1694, 6 vols; Zaragoza, 1699; Madrid, 1713 y 1733; Barcelona, Giralt (sin año, siglo XVIII, hacia 1748); Madrid, 1777, 1858-1859 y 1897; *El catecismo de Señeri o sea “El cristiano instruido en su Ley...”*, Madrid, 1945.

* *El devoto de María, instruido en los motivos y en los medios que le conducen a servirla bien*, en Nápoles, por Antonio Parrino y Miguel Luis Muzi, 1695. Otras eds.: Madrid, 1696; Valencia, 1701; Madrid, 1710; Sevilla, 1715; Barcelona, 1723; Gerona, 1753; Madrid, 1756 y 1894; existe traducción del Apostolado de la Prensa, Madrid, 1954.

* *El confesor instruido*. Obra en que se muestra al confesor nuevo la práctica de administrar con fruto el Sacramento de la penitencia, trad. por Juan de Espinola Baeza Echaburu. Madrid, por Juan

García Infanzón, 1695. Otras eds.: Barcelona, 1702; Madrid, 1710, 1743, 1756, 1760 y 1779; Nápoles, 1758.

* *El cura instruido*. Obra en que se le muestra a qualquier Cura nuevo la obligación que le incumbe, y el cuidado que ha de poner en cumplirla. Traducida en lengua castellana por D. Juan Espínola Baeza Echaburu. En Madrid: Por Juan García Infanzón. Año de 1695, a costa de Marcos Álvarez de Rollán, librero debaxo de los Estudios del Colegio Imperial, 1695. Otras eds.: Madrid, 1713, 1717 y 1783; Barcelona, 1724.

* *El penitente instruido, para confesarse bien*. Obra espiritual... traducida por Juan de Espinosa Baeza Echaburu. En Madrid, Juan García Infanzón, 1695. Otras eds.: Barcelona, 1700; Madrid, 1750.

* *El incrédulo sin excusa*. Obra del P. Pablo Señeri de la Compañía de Jesús. Predicador de N. Smo. P. Inocencio XII, en que se demuestra, que no puede dexar de conocer qual es la verdadera Religión, quien quiera conocerla. Traducida de la Lengua Toscana a la Castellana por D. Juan de Espinola Baeza Echaburu. En Madrid, por Juan García Infanzón, 1696. Otras eds.: Madrid, 1715, 1723, 1762, 1791 y 1794; Barcelona, 1723.

* *Quaresma*. Traducida por Antonio de las Casas, Madrid: Por Juan García Infanzón, 1697-1698. Otras eds.: Gerona, 1697 y 1797; Madrid, 1717 y 1786; Barcelona, 1724 y 1765; *Estudios de elocuencia*. Señeri español, por Juan María Sola. Comprende los discursos cuaresmales del P. Pablo Segneri...nuevamente traducidos y acompañados de notas marginales, análisis y observaciones críticas, 1888-1891, 6 vols.

* *Maná del Alma o ejercicio fácil y provechoso para quien desea darse de algún modo a la oración*. Traducido de italiano en español por Francisco de Rofrán. Madrid, por los herederos de Antonio Román. A costa de Francisco Lasso, 1702, 4 vols. Otras eds.: Madrid, 1717; 1717, con el añadido del *Infierno*, abierto discurso póstumo del mismo autor), 1751, 1756 y 1784; Barcelona, 1724.

* *Sacros panegíricos* del P. Pablo Señeri, traducidos por el P. Ramón Mescarell y Rubi. En Valencia, por Joseph García (Hacia 1705). Otras eds.: Valencia, 1720 (dos reimpresiones); Barcelona, 1720 y 1788; Madrid, 1758; Gerona, 1766; Manresa, 1832 (*La elocuencia de la cátedra. Panegíricos*, trad. por J. M. Mas y Casas) y 1834.

* *Sermones dichos en el Palacio Apostólico a la Santidad de Inocencio XII, por el v. P. Pablo Señeri*. Traducidos del idioma toscano al castellano por D. Juan Melo y Girón, sacerdote valenciano quien los dedica al grande exemplar de prelados Santo Tomás de Villanueva. Con dos índices. Uno al principio de los assumptos, y otro al fin de las cosas más notables. Con licencia en Valencia por Antonio Bordazar, 1721. Otras eds.: Pamplona, 1721; Barcelona, 1763; Madrid, 1778.

* *El Infierno abierto para que le halle el Christiano cerrado, dispuesto en varias Consideraciones de sus penas distribuidas por los siete días de la semana*. En Valencia, por Diego de Vega, delante de la Diputación, 1701. Otras eds.: Madrid, 1702; Mallorca, 1704 y 1751; Vich, 1846.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1975, III.

ASOR ROSA, A., “Daniello Bartoli e la prosa gesuitica”, *Letteratura italiana*, dir. por Carlo Muscetta, Vol. V, t. II, *Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del Barocco*. Roma-Bari, Laterza, 1974.

BETTINELLI, S., *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costume dopo il Mille* (ed. de Salvatore Rossi), Rávena, Longo, 1976.

CROCE, B., *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo*, Nápoles, Tip. Pierro e Veraldi nell'Istituto Casanova, 1899.

FEIJOO, B., *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Joachin Ibarra, 1774.

FEIJOO, B. *Teatro crítico universal*, Madrid, Joachin Ibarra, 1777.

FRANCESCHETTI, A., “La fortuna crítica del Segneri”, en Paternostro, R.- Fredi, A. (1999).

HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación universitaria española, 1966.

MASSEI, G., *Breve ragguaglio della vita del venerabile servo di Dio, il padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù descritto dal padre Giuseppe Massei della medesima Compagnia*, en SEGNERI, P., *Opere*, Venezia, Baglioni, 1742, pp. 1-62.

MORÁN, M.- GALLEGO, J. A., “Il predicatore”, en R. Villari, *L'uomo barocco*, Bari, Laterza, 2002, pp. 139-177.

OLMEDO, F.G., “Prólogo”, *Sermones de Fray Dionisio Vázquez de la Orden de San Agustín (1479-1539)*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.

PATERNOSTRO, R.- FREDI, A., *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, Nueva York, Forum Italicum Publishing, 1999.

RODRÍGUEZ MOHEDANO, R. - RODRÍGUEZ MOHEDANO, P., *Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días*, Madrid, Joachin Ibarra, 1779.

SEGNERI, P., *Opere*, Venecia, Baglioni, 4 vols, 1742.

SORIA, A., *El maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

TESTORE, C., “Paolo Segneri”, *Enciclopedia cattolica*, Vol. IX, col. 239, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1953.



II. RELACIONES LINGÜÍSTICAS ÍTALO-ESPAÑOLAS



LA TERMINOLOGÍA ESPECÍFICA EN LOS VOCABULARIOS BILINGÜES. PRESENTACIÓN DEL *VOCABULARIO GALEGO-ITALIANO: HOSTALERÍA*¹

Ana M^a Domínguez Ferro
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta contribución consiste en presentar el resultado del trabajo llevado a cabo por un grupo de profesores del Área de Italiano de la Universidad de Santiago, dentro del ámbito lexicográfico².

El proyecto pretendía cubrir un vacío en el ámbito lexicográfico gallego, elaborando un vocabulario gallego-italiano que recogiese la terminología específica de un sector económicamente en plena expansión y desarrollo en Galicia, como es el turismo, centrándonos en dos de las microlenguas interrelacionadas (Balboni, 1989: 56-57), relativas a hostelería y restauración. Concretamente, nuestro grupo de trabajo, formado por tres personas, la Dra Isabel González, la Dra Sanmarco y yo misma, con la colaboración del Dr. Couceiro, como asesor en la parte gallega, se ha centrado en la microlengua de la hostelería que abarca también sectores interrelacionados como transacciones comerciales, transportes, burocracia internacional, tiempo libre y espectáculos, etc., todos ellos contextos por los que se mueve el operador turístico.

1 Este trabajo deriva del proyecto de investigación “A terminoloxía galega e italiana do turismo: Hostalería e gastronomía” (TEGAIUR) (PGIDIT06CSC20402PR), subvencionado por la Xunta de Galicia y dirigido por la la catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Santiago, Isabel González, durante los años 2006-2009.

2 Domínguez Ferro, A. M^a-González, I.-Sanmarco Bande, M^a T., *Vocabulario Galego-Italiano: Hostalería. Aloxamento, restauración, economía, lecer, viaxe*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2010. El segundo volumen titulado *Vocabulario galego-Italiano. Gastronomía*, ha sido elaborado también por los profesores del Área de Filología Italiana de la Universidad de Santiago: Buono, B.-De Frutos, C.-Gutierrez Carou, J.-Marchisio, C., Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2011.

ANTECEDENTES Y OBJETIVOS

Ésta no era la primera incursión del área en el campo de la lexicografía, ya que en el año 2000, también bajo la dirección de la Dra. Isabel González, el Área de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, publicó el primer *Diccionario Italiano-Galego*, con un número de entradas superior a 10.000 voces, una obra pionera, puesto que no existía hasta el momento un diccionario bilingüe entre ambos idiomas, dirigida a un público de estudiantes, traductores y estudiosos de lengua gallega interesados en la lengua italiana³.

Tras esta primera publicación, el grupo ha continuado trabajando en el ámbito lexicográfico y esperamos que pronto pueda ver la luz el *Diccionario Galego-Italiano*, lógica continuación del primer volumen que he citado. Sin embargo, estos diccionarios, de carácter general y básico, no cubren las carencias comunicativas de un público interesado en contextos específicos. Concretamente, el proyecto surge debido al interés progresivo que se experimenta en los ámbitos profesional, institucional y docente por la planificación, proyección y desarrollo del turismo. Esta demanda social hace necesaria la creación de herramientas útiles que permitan una mejora del sector servicios y de todos los campos relacionados con el turismo. Al mismo tiempo, en el ámbito de la enseñanza, la creciente incorporación del aprendizaje de idiomas, desde un punto de vista especializado, ha creado la demanda de estudios y materiales didácticos apropiados. Piénsese, por ejemplo, en el Centro Superior de Hostelería de Galicia, que provee al sector hostelero nacional e internacional de directivos cualificados que desarrollarán su labor en empresas de todo el mundo.

3 Su repercusión en el mundo de la italianística y en el ámbito gallego ha sido de gran impacto como lo demuestran las múltiples reseñas publicadas y el aval de dos prestigiosos italianistas, los catedráticos Luca Serianni y Alfonso D'Agostino de la Sapienza en Roma y la Università degli Studi di Milano respectivamente, que no sólo prestaron su asesoramiento sino que también aceptaron prologar la obra. Entre las reseñas podemos citar la de la Profra. Pura Guil de la Universidad Complutense de Madrid en *Cuadernos de Filología Italiana* 8, Servicio de Publicaciones, Univ. Complutense, Madrid, 2001. Asimismo la reseña de M^a I. Campos Vaz-U. Tenreiro López en *Cadernos da Lingua*, 23 (2001), pp. 129-132.

La carencia de vocabularios bilingües especializados en los ámbitos seleccionados para las lenguas propuestas viene determinado por varios motivos que provocan que sean escasísimos los trabajos lexicográficos que tratan las lenguas italiana y gallega conjuntamente. Hay que tener en cuenta que la lexicografía gallega presenta unas características muy concretas⁴. Es una lengua minorizada que, por tanto, no ha desarrollado en condiciones normales el léxico relativo a muchos campos semánticos. Aunque en la actualidad se está intentando solventar el problema, con la creación de entidades como TERMIGAL (Centro Galego de Terminoloxía)⁵.

METODOLOGÍA Y DESARROLLO

A la hora de abordar nuestro proyecto decidimos limitar el *corpus* de trabajo puesto que en el plazo impuesto de tres años era imposible abarcar todos los microlenguajes relacionados con este sector.

En los lenguajes técnicos o específicos hay que tener en cuenta el carácter heterogéneo de su léxico y el importante papel que desempeña el léxico periférico junto al núcleo fuerte (Lázaro Carreter, 1987). El léxico del turismo, cuya producción terminológica más específica atañe sobre todo a la organización turística (hostelería, transportes, agencias de viajes, etc.) presenta, en palabras de M^a Vittoria Calvi:

una marcada dimensión internacional y un fuerte influjo del inglés: pensemos, por ejemplo, en el uso masivo de anglicismos en el transporte aéreo o en las agencias de viajes (*charter, check-in, overbooking, stand-by, IT* o

4 Sobre la situación del gallego vid. M. Rodríguez Neira, "A lingua galega nos comezos do novo milenio" en M^a X. Bugarín López et alii, *Actas da VIII Conferencia Internacional de Linguas Minoritarias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 129-147.

5 TERMIGAL es el organismo encargado de la coordinación general de las actividades terminológicas relativas a la lengua gallega, de promover y llevar a cabo la elaboración de recursos, de garantizar su disponibilidad y de promover el desarrollo de productos de ingeniería lingüística en los que la terminología tenga una especial incidencia. Fue creada en 1997 mediante un convenio firmado entre la Real Academia Galega y la Dirección Xeral de Política Lingüística de la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria. Actualmente, es un proyecto dirigido por M. González González, dentro del Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, y se centra en definir la terminología técnica en gallego.

inclusive tour, etc.). Igual que otros sectores profesionales, el turismo presenta, además, algunos géneros textuales característicos, como las guías turísticas y los folletos o, en el plano de la oralidad, las interacciones entre operadores turísticos y clientes” (Calvi, 2006: 63).

Por ello hemos tenido en cuenta el caudal de léxico periférico, procedente del lenguaje general o de otros lenguajes específicos, como la economía, la geografía o la historia del arte, que caracteriza los textos turísticos no menos que la terminología perteneciente al núcleo fuerte.

Una interesante clasificación de los diferentes componentes del léxico del turismo se encuentra en el diccionario bilingüe inglés-español y español-inglés *Diccionario de términos de turismo y de ocio* (Alcaraz Varó et alii, 2000), elaborado en el campo del inglés con fines específicos, que ofrece un corpus bastante amplio del léxico del turismo, de acuerdo con las necesidades de alumnos de inglés hispanohablantes. Por supuesto que cada lengua tendría que adaptarlo a sus necesidades y retocar el corpus pero a nosotros nos interesa la clasificación de las áreas léxicas, ofreciendo sugerencias interesantes para la descripción de este lenguaje.

Los autores distinguen, ante todo, cuatro grandes sectores dentro de la industria del turismo, que corresponden a sus principales finalidades:

1. El viaje y los seguros que incluyen el vocabulario de las agencias de viajes, los aeropuertos, las estaciones de transporte, etc.
2. El alojamiento, que comprende hoteles y todo tipo de establecimientos hosteleros.
3. La gastronomía, con sus variedades locales y regionales.
4. El recreo y las industrias del ocio, entre las que destacan las visitas al patrimonio cultural (arte y cultura) o ecológico (paisaje y clima), la asistencia a espectáculos y la práctica de deportes.

Estos sectores, además, tienen en común la organización empresarial que atañe a dos principales apartados: La gestión, tanto a nivel macroeconómico (agencias gubernamentales) como en la organización microeconómica (agencias de viajes, hoteles, etc.) y la mercadotecnia, que abarca la promoción y venta de productos turísticos.

Teniendo en cuenta el planteamiento anterior hemos partido para el volumen dedicado a hostelería de los siguientes campos semánticos :

Viaje, alojamiento, restauración y ocio, englobando los dos últimos apartados de la clasificación (gestión y técnicas de mercado) en *economía*, teniendo en cuenta sólo los términos más usuales en la industria turística. Dentro del campo de la restauración nos hemos limitado, debido a la amplitud del campo y a los términos que comparten el ámbito del alojamiento y de la restauración, a los tipos de establecimientos, personal de servicios, mobiliario, utensilios y menaje. El *corpus* de la gastronomía ha sido recogido por el otro grupo de trabajo⁶.

Decidimos ocuparnos en una segunda fase de sectores muy conectados como son la cultura o la historia del arte⁷, la ecología (paisaje y clima), o la práctica de deportes, teniendo en cuenta que en el plazo de tres años y siendo un equipo reducido no podríamos abarcar todo el material con la profundidad que requeriría el proyecto. Por lo que se refiere al corpus y a las fuentes utilizadas teníamos claro que las bases de este proyecto terminológico tenían una finalidad práctica. Por este motivo, el leuario recoge las voces presentes en obras lexicográficas y, al mismo tiempo, los términos de uso vivo y reciente. Como punto de partida hemos manejado:

1. Léxicos y glosarios específicos en otras lenguas
2. Diccionarios y vocabularios monolingües italianos y gallegos
3. Diccionarios bilingües sectoriales italiano-inglés, francés, español, etc.

Además, teniendo en cuenta la rápida y continua evolución del lenguaje del turismo era imprescindible manejar fuentes primarias como los contenidos procedentes de revistas especializadas: por ejemplo publicaciones periódicas como *Hostelería galega*, editada por la Confederación de Empresarios de Hostelería de Galicia

6 Vid. nota 2.

7 Con la intención de cubrir este campo tan relacionado con el turismo están a punto de publicarse tres vocabularios bilingües gallego-italianos, dedicados al léxico de la arquitectura, escultura y pintura, gracias a un proyecto de investigación titulado “Terminoloxía galego-italiana: Belas Artes (BELAR) INCITE09 204129PR, concedido por la Dirección Xeral de I+D de la Consellería de Economía e Industria de la Xunta de Galicia, durante los años 2009-2012 y dirigido por la Dra. I. González.

o *Turismo d'Italia*, publicada por Federalberghi (la Federación de hoteles italianos), la consulta de páginas web de promoción turística, las guías y los textos especializados, realizados por los profesionales del sector o por las instituciones (planes de calidad, memoria de actividades turísticas de Turgalicia, informes presentados por el área de Turismo del *Ministerio dello Sviluppo Economico* de Italia, etc). También hemos recurrido a la red, muy útil en esta ocasión puesto que ofrece información y material muy actualizado como el *Ente Nazionale Italiano di Unificazione*, una asociación privada, cuyos socios son empresas, profesionales liberales, institutos científicos y académicos, que desarrollan una actividad normativa en todos los sectores industriales, y que ofrece información, normativa y documentos sobre varios sectores, entre ellos el turismo (normativa, terminología, etc.) e incluso hemos realizado trabajo de campo con informadores en los ámbitos seleccionados.

Posteriormente, también hemos contado con el asesoramiento y la orientación proporcionada por especialistas gallegos e italianos como los docentes de la Escuela Superior de Hostelería de Galicia.

Todos estos materiales junto con los programas de frecuencias disponibles en el mercado y en la red han permitido al equipo el rastreo y la identificación de los términos empleados con mayor frecuencia en estos ámbitos.

Tras esta fase de recogida del corpus emprendimos la tarea de selección y evaluación del material en función de la frecuencia de uso y la representatividad de los términos, de manera que los neologismos y las voces patrimoniales son frecuentes en el lecionario. Teniendo en cuenta la extensión, nuestra selección se ha limitado al vocabulario esencial.

Después del estudio terminológico, la creación de campos semánticos, la selección de voces y la elaboración de un esquema de entrada abordamos la redacción del vocabulario que consta de una microestructura organizada en árbol, cuando son necesarias subentradas correspondientes a colocaciones y expresiones frecuentes, de manera que resulte claro y didáctico para el usuario. Se han contemplado los siguientes contenidos: voz de entrada, categorización gramatical, equivalencia correspondiente o, en su defecto, sucinta explicación (con capacidad operativa en contextos específicos rea-

les). Por ejemplo dentro de los campos alojamiento y viaje encontraremos la entrada:

equipaxe s.f. *bagaglio* s.m.
equipaxe de man *bagaglio a mano*
facturación da equipaxe *check in*
recollida da equipaxe *ritiro dei bagagli*

Las frases o expresiones aparecerán bajo todas las entradas que figuren en ellas. Así *facturación da equipaxe* que encontramos bajo la entrada *equipaxe*, también aparecerá bajo la entrada *facturación*, de tal modo que se le facilite al usuario la localización inmediata de la información.

Además, el vocabulario se completa con un listado de frases organizadas según determinados contextos y situaciones reales, previas a la realización de un viaje o una vez que se ha llegado al destino, como: la reserva, la llegada al hotel, solicitud de una información, orientación en la ciudad, saludos, despedidas, etc.

LOS DESTINATARIOS

Los potenciales destinatarios pueden pertenecer a varios sectores:

1. Sector turístico:
 - Operadores turísticos
 - Hosteleros
 - Restauradores
 - Empresas gallegas e italianas interesadas en promocionar y difundir en Italia y en Galicia sus productos mediante canales tradicionales o nuevas tecnologías (on-line).
 - Mediadores lingüísticos (traductores y guías)
2. Mundo editorial:
 - Redactores de guías turísticas, revistas especializadas, folletos y material publicitario
3. Ámbito académico
 - Docentes de lenguas aplicadas en Másteres

-Docentes de segundas lenguas en primero y segundo ciclo de la Facultad de Filología.

-Escuelas de Traducción e Interpretación

-Escuela de Idiomas

-Enseñanza de idiomas en Hostelería, Turismo

CONCLUSIONES

En definitiva, hemos pretendido elaborar un vocabulario que facilitara el acceso a la terminología específica de este sector, dado que el diccionario bilingüe de nuestra autoría, resultaba insuficiente ante un lenguaje repleto de tecnicismos y palabras culturales y hemos querido, también, responder a la demanda de un mercado en expansión dado el notable incremento de turistas italianos en la comunidad autónoma gallega. Basándonos en cifras proporcionadas por el Instituto Galego de Estadística, entre los años 1999 y 2004, la ocupación hotelera por parte de ciudadanos italianos muestra un incremento progresivo y sostenido que, en seis años, casi duplica la cifra inicial (pasando de 30.034 turistas a 58.038). En el año 2007 la cifra de visitantes a Santiago crece hasta alcanzar los 228.000. Durante el último Año Xacobeo, celebrado en el año 2010, la afluencia de turistas italianos ha incrementado su afluencia un 10,9% con respecto al año 2009, gracias a la pujanza del turismo cultural y a la mejora de la conectividad aérea⁸.

Por todo ello la finalidad del proyecto ha sido potenciar el conocimiento de la terminología y la difusión de la lengua gallega, mediante la creación de un instrumento eficaz que mejore la atención a los turistas y la proyección de nuestros productos en el extranjero, sirva de herramienta en la enseñanza de lenguas con fines específicos y contribuya al acercamiento entre hablantes pertenecientes a culturas distintas.

8 Datos extraídos del informe realizado por Exceltur: 16-11-2012, <<http://exceltur.org/excel01/contenido/portal/files/Perspectivas%20N%C3%BAmero%2034%20-Verano%202010>>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCARAZ VARÓ, E. - HUGUES, B. - CAMPOS PARDILLOS, M. A. - PINA MEDINA, V. M. - ALESÓN CARBONELL, M. A., *Diccionario de términos de turismo y de ocio. Inglés-Español, Spanish-English*, Barcelona, Ariel, 2006.

BALBONI, P. E., “La microlingua del turismo come ‘fascio di microlingue’”, en Balboni P. E., *Microlingue e letteratura nella scuola superiore*, Brescia, La Scuola, 1989, pp. 56-61.

BALBONI, P. E., *Le microlingue scientifico-professionali. Natura e insegnamento*, Torino, UTET, 2000.

BUONO, B. - DE FRUTOS M^a C. - GUTIÉRREZ CAROU J. - MARCHISIO, C., *Vocabulario Galego-Italiano. Gastronomía*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2011.

BUONO, B. - GUTIÉRREZ CAROU, J., *Vocabulario Galego-Italiano: Pintura*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, (en prensa).

CALVI, M^a V., *Lengua y comunicación en el español del turismo* Madrid, Arco Libros, 2006.

CALVI, M^a V., *El léxico de la enseñanza de ELE con fines específicos.*, Ed. Centro virtual Cervantes. Internet, 14/11/2012, <http://cvc.cervantes.es/lengua/aeter/conferencias/calvi.htm>

CALVI, M^a V., “Pautas de análisis para los géneros del turismo”, en *La lengua del turismo. Géneros discursivos y terminología*, ed. de M^a V. Calvi-G. Mapelli, *Studies in Language and Communication*, vol.138 (2011), pp. 19-45.

DE FRUTOS, M. C. - MARCHISIO, C., *Vocabulario Galego-Italiano: Arquitectura*, Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela, (en prensa).

DOMÍNGUEZ FERRO, A. M^a - GONZÁLEZ, I. - SANMARCO BANDE, M^a T., *Vocabulario Galego-Italiano. Hostalería: Aloxamento, restauración, economía, lecer, viaxe*, Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela, 2010.

DOMÍNGUEZ FERRO, A. M^a. - GONZÁLEZ, I., *Vocabulario Galego-Italiano: Escultura*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, (en prensa).

GONZÁLEZ, I. (dir.), *Diccionario Italiano-Galego*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 2000.

LÁZARO CARRETER, F., “Viejo lenguaje ¿Nuevas ideas?”, en Alvar, M. (coord.). *El lenguaje político*, Madrid, Fundación Friedrich Ebert, 1987, pp. 33-48.

EL TRATAMIENTO DE LAS FORMAS FEMENINAS RELATIVAS A PROFESIONES, OFICIOS Y CARGOS EN LA LEXICOGRAFÍA ITALOESPAÑOLA

Elsa Liste Lamas
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar el tratamiento dado a la flexión de género en el campo semántico de las profesiones, los oficios y los cargos¹ en la lexicografía bilingüe español-italiano/italiano-español.

Nuestro interés en llevar a cabo un estudio de estas características es múltiple y viene motivado por tres factores principales. En primer lugar, porque no conocemos ningún trabajo contrastivo español-italiano centrado en esta cuestión. En segundo lugar, porque la presencia de obras lexicográficas recientes (una de ellas publicada en abril de 2012) nos permitirá trazar un estado de la cuestión más actualizado sobre el tema que aquí nos interesa, frente a las numerosas propuestas de reforma monolingües. Y, finalmente, porque tras haber realizado un estudio análogo centrado en la lexicografía bilingüe hispanoalemana², constatando diferencias en el tratamiento de las formas femeninas en ambos idiomas (divergencias sin duda motivadas por dos realidades lingüísticas diferentes y medidas institucionales distintas), queremos ahora comparar el español con otra lengua románica. La elección del italiano no es fruto del azar, ni responde a criterios de preferencia personal: nos parece que Italia y España muestran dos realidades paralelas, al menos en cuanto al papel de la mujer en el mundo laboral.

1 Nos referimos aquí a cargos académicos, políticos, militares y de la administración.

2 Elsa Liste Lamas, “El discurso de género en el campo semántico de las profesiones y de los oficios en la lexicografía hispano-alemana”, presentado en el *XXVII Congreso Internacional de Jóvenes Lingüistas* (Sevilla, noviembre de 2012) y pendiente de publicación.

ESTUDIO LEXICOGRÁFICO

Nuestro trabajo toma como punto de partida los lemarios español/italiano de las siguientes tres obras lexicográficas: *Diccionario Medio di Spagnolo* (2007) de la editorial Garzanti, *Diccionario Avanzado Italiano* (2011) de la editorial Herder y *Il Grande dizionario di Spagnolo* (2012) de la editorial Zanichelli³.

Para poder observar qué tratamiento reciben las formas femeninas relativas al campo semántico de las profesiones, los oficios y los cargos, hemos elaborado un listado basado en el repertorio de Eulàlia Lledó Cunill (2006) titulado *Las profesiones de la A a la Z: en femenino y masculino*⁴. Dicho glosario, compuesto por unas 3.182 voces, incluye términos que no están estrictamente relacionados con el ámbito que nos proponemos estudiar, lo que nos ha llevado a eliminar aquellas voces relacionadas con la religión y los títulos nobiliarios (por ejemplo *obispo*, *monje*, *conde* o *príncipe*), voces históricas (como *gladiador* o *trovador*), así como aquellos términos que, según nuestro punto de vista, no designan estrictamente profesiones, oficios o cargos⁵, viéndose reducido el listado inicial a 2.238 voces.

A continuación, hemos cotejado nuestro listado con los lemarios de los tres diccionarios mencionados, documentando de esta manera 1.677 voces⁶, de las cuales 1.574 aparecen en Zanichelli, 1.005 en Herder y 1.025 en Garzanti. Un total de 819 son recogidas por los tres diccionarios (197 sólo en Herder y Zanichelli, 165 exclusiva-

3 De aquí en adelante: Garzanti, Herder y Zanichelli. El diccionario Herder, que cuenta con 90.000 entradas, así como el diccionario Garzanti, compuesto de 180.000 voces y acepciones, son, sin duda alguna, las obras de mayor divulgación en el ámbito de la enseñanza del italiano en España. Cuentan, además, con la valoración positiva de la crítica lexicográfica: véase al respecto San Vicente (2008). El diccionario Zanichelli es, por su parte, el diccionario más reciente y posee el leuario más amplio del mercado de la lexicografía italoespañola (190.000 voces).

4 El hecho de que no contemos con un repertorio análogo en italiano ha provocado la elección de acometer este análisis a partir del leuario español-italiano (y no viceversa).

5 Así pues, descartamos aquellas voces estrictamente relacionadas con transacciones económicas o inmobiliarias (como *acreedor*, *alquilado* o *beneficiario*) y aquellos términos familiares y coloquiales (*sacamuélas* o *canguro*, por ejemplo) recogidos en el repertorio de Eulàlia Lledó Cunill (2006).

6 El hecho de que una de las voces del repertorio de Lledó forme parte de los lemarios analizados no garantiza que ésta se incorpore a nuestro listado como voz documentada. Sólo hemos seleccionado aquellos términos que, en el desarrollo del artículo, recogen la acepción referida a profesión, oficio o cargo.

mente en Garzanti y Zanichelli y 20 en Herder y Garzanti), mientras que 392 voces aparecen exclusivamente en Zanichelli, 59 en Herder y 21 en Garzanti⁷.

En nuestro cotejo hemos comprobado si se realiza o no la correspondiente flexión de género de las voces españolas seleccionadas, para luego observar de qué manera éstas son traducidas al italiano. Presentaremos a continuación los resultados obtenidos, así como un análisis de éstos.

RESULTADOS DEL ESTUDIO

Lemario español/italiano

Después de haber comparado nuestro listado con los lemarios de los tres diccionarios, hemos podido comprobar que la mayoría de las voces presentan bien flexión de género, bien caracterización gramatical masculino/femenino:

	Herder	Garzanti	Zanichelli
Voces flexionadas	584	632	1.013
Voces con caracterización gramatical (m/f)	284	300	414

Fig. 1: Voces españolas flexionadas o con caracterización gramatical masculino/femenino

No obstante, también hemos documentado en los tres diccionarios tanto formas exclusivamente masculinas⁸, como exclusivamen-

7 Nos ha sorprendido comprobar que un diccionario de las características del Garzanti no recoge un número tan importante de voces, algunas de las cuales serían de esperar en una obra de ese tamaño. Se trata de términos como *aeronauta*, *biofísico*, *campanero*, *ceramista*, *codirector* u *obstetra*. El diccionario Herder, por su parte, ha resultado ser más productivo en este campo de lo que imaginábamos *a priori*, incluyendo voces como *oboe*, *orfeonista*, *linotipista* o *silvicultor*; aunque hemos echado en falta otras como *demógrafo*, *paleólogo* o *butanero*. Finalmente, y a pesar de que la mayoría de las voces que conforman nuestro listado pueden ser documentadas en Zanichelli, cabe preguntarse si voces como *anglista*, *fisionomista*, *hilador*, *platero* o *vicepresidente* no deberían tener cabida en una obra lexicográfica de estas dimensiones.

8 Dada la extensión de este trabajo, resulta imposible reproducir aquí la totalidad de las voces exclusivamente masculinas, con lo cual nos permitimos ofrecer una selección de éstas. Las voces documentadas en los tres diccionarios está marcadas con un asterisco: *albañil*, *alfarero*, *anticuario*, *árbitro*, *artesano*, *ballenero*, *bombero*, *butanero*, *buzo*, *cabo*, *calafate*, *canciller*, *cerrajero*, *chef*, *chófer*, *contramaestre*, *deshollinador*, *enterrador*, *estañador*, *ferroviario*, *fletador*, *gondolero*, *grumete*, *herrador*, *herrero*, *jinete*, *ladrillero*, *mañ-*

te femeninas⁹, siendo el Herder el que presenta mayor proporción de voces no flexionadas o sin caracterización gramatical (m/f), seguido del Garzanti y del Zanichelli.

	Herder	Garzanti	Zanichelli
Voces exclusivamente masculinas	214	88	142
Voces exclusivamente femeninas	13	5	4

Fig. 2: Voces españolas exclusivamente masculinas o femeninas

Antes de presentar cuáles son las voces computadas como exclusivamente masculinas o femeninas, nos gustaría detenernos en los criterios en los que basamos nuestra clasificación.

El hecho de que una voz se documente en un artículo encabezado por un lema flexionado no garantiza que ésta presente flexión de género o caracterización gramatical. Así, tal y como muestran los ejemplos (1) y (2), la flexión sólo es válida para la categoría adjetivo, mientras que el sustantivo lleva la marca de género masculino:

- (1) **arrocero, -a** 1. *adj* risicolo, -a; 2. *m* risicoltore (Herder)
- (2) **marinero, ra** *agg.* marinaio | *s.m.* marinaio (Garzanti)

De la misma manera, en el diccionario Herder documentamos voces incluidas en artículos en los que no sólo el lema, sino también los equivalentes aparecen con flexión de género, conservándose, no obstante, la marca del masculino, como es el caso en el siguiente ejemplo:

- (3) **agrónomo, -a** *adj/m* agronomo, a (Herder)

Teniendo en cuenta lo expuesto en el prólogo del lecionario español-italiano, entendemos que la marca del masculino es sinónima de “sustantivo”, mientras que las formas flexionadas remiten al adjetivo: “Quando a un lemma corresponde più di una qualifica

tre, marinero, marmolista, matarife, mimo, oficial, orfebre peón, picadora, sobrecargo, soldador, timonel, trombón, vicealmirante o vicecónsul.

⁹ Presentamos aquí también una selección de algunas voces exclusivamente femeninas: *azafata, comadrona, costurera, limpiadora, o matrona.*

grammaticale, per es., aggettivo o sostantivo, si indica con le abbreviazioni *adj/m* (aggettivo e sostantivo maschile), *adj/f* (aggettivo e sostantivo femminile) e *adj/s* (aggettivo e sostantivo maschile o femminile.” (Herder: 518)

En efecto, el caso presentado en (3) no se produce de manera sistemática para los lemas a los que corresponden más de una categoría gramatical, como se puede ver en (4):

(4) **informátic**|*a f* informatica; ~**o**, **-a** *adj/s* informatico, -a (Herder)

Más complejos resultan ser los casos como (5), en los que encontramos un lema al que sólo le corresponde una categoría gramatical, con equivalentes flexionados y manteniendo la marca del masculino:

(5) **prove|edor**, **-a** *m* fornitore, trice (Herder)

Optamos por contabilizar estos casos (en total cuatro de 218) como voces correctamente flexionadas, dado que tanto el lema, como los equivalentes presentan flexión de género, considerando así la marca del masculino como un error.

Procedimos al revés con los casos como (6), que incluimos como formas exclusivamente masculinas:

(6) **piscicultor** *s.m. e f.* piscicoltore (*m.; f.* – trice) (Garzanti)

Consideramos que para estos lemas no flexionados en español existe claramente una forma femenina y que, por lo tanto, la marca de caracterización gramatical masculino/femenino no tiene cabida.

Si nos centramos ahora en el tipo de voces exclusivamente masculinas, podemos afirmar que éstas presentan una gran diversidad, lo que dificulta su clasificación por sectores profesionales, a lo que habría que añadir el hecho de que sólo 34 de éstas son comunes a los tres diccionarios. Sin embargo, parece que el sector naval y marítimo (*artillero*, *ballenero*, *timonel* o *marinero*), el sector del metal (*acerista*, *chapista*, *herrero* o *ferrallista*) o el sector de la construcción (*albañil* o *peón*) siguen siendo ámbitos masculinos en los diccionarios. En lo que a los equivalentes se refiere, éstos

también aparecen como exclusivamente masculinos, a excepción del ya mencionado caso de *cobrador* y otros cinco más en el diccionario Zanichelli, que presentan flexión de género o caracterización gramatical (m/f)¹⁰.

En cuanto a las formas exclusivamente femeninas, mucho menos numerosas que las sólo masculinas, se puede observar que el diccionario Herder, pese a ser el de menor extensión, es aquí también el que presenta mayor proporción de estas voces.

Desde un punto de vista cualitativo y al contrario de las voces únicamente masculinas, las formas sólo femeninas se dejan sistematizar más fácilmente, puesto que la mayoría está relacionada con la puericultura (*comadrona, matrona, niñera*) o con labores de costura (*bordadora, costurera, pantalonera*).

Los resultados hasta ahora obtenidos permiten identificar tres tipos de problema en el tratamiento lexicográfico de las profesiones, los oficios y los cargos.

En primer lugar, hallamos una serie de denominaciones de oficios que van quedando el desuso (por no decir obsoletas) y que tradicionalmente eran consideradas propiamente masculinas o femeninas. Pensemos en voces como *herrador* o *bordadora*, por ejemplo. Se podría creer que carecen de flexión de género en el diccionario por los motivos que acabamos de mencionar. No obstante, el hecho de que se documenten voces análogas flexionadas como *esquilador(a)* o *hilander(a)* invalida dicha hipótesis. Cabe, por lo tanto, preguntarse si estos términos no deberían de recibir un tratamiento homogéneo.

En segundo lugar, se documentan voces relativas a profesiones, oficios y cargos vigentes en la actualidad, que se presentan sin flexión de género o caracterización gramatical, como es el caso de *albañil, bombero, canciller*¹¹, *chófer, ebanista* o *gondolero*. Sin afán de restarle importancia al grupo de voces anteriormente citadas, consideramos que el tratamiento de estos casos reviste mayor gravedad, dado que se trata de profesiones, oficios y cargos ejercidos

10 *Balancero, botones, empedrador, metalista* y *saxofón*.

11 Tanto el español como el italiano prescinden de crear la forma femenina para la voz *canciller*, mientras el alemán ahora sí emplea el término *Kanzlerin*.

de facto y *de iure* por mujeres. Lo mismo sucede con las profesiones *comadrona*¹² o *matrona*, consideradas tradicionalmente como femeninas y que, actualmente, también son ejercidas por hombres.

Una vez analizada esta cuestión en el leuario español-italiano de las tres obras lexicográficas consultadas, queremos ahora comprobar cómo se presentan en el leuario italiano-español las voces equivalentes del italiano.

Si, en primer lugar, nos centramos en las formas documentadas como exclusivamente masculinas, podemos observar una reducción de éstas, debido a que parte de ellas pasan a presentar flexión de género o caracterización gramatical (m/f) en los leuarios italiano-español:

	Herder	Garzanti	Zanichelli
Voces exclusivamente masculinas	110	62	62
Voces con flexión o caracterización gramatical (m/f)	46	0	18
Voces no documentadas	58	26	62

Fig. 3: Tratamiento de las voces españolas exclusivamente masculinas en los leuarios italiano/español

Esta cuestión, que sólo afecta a los diccionarios Herder y Zanichelli se deja ilustrar, por ejemplo, con el par *gondolero/gondoliere*. En el leuario español-italiano del diccionario Zanichelli, la voz española *gondolero* contiene la categoría gramatical “masculino” y su equivalente italiano es *gondoliere*. Sin embargo, al buscar la voz *gondoliere* en el leuario italiano-español, no sólo se recupera la forma italiana *gondoliera*, sino también su equivalente femenino en español (*gondolera*). Esto es ejemplo de que el número de voces exclusivamente masculinas disminuye considerablemente al pasar de un leuario a otro y apunta directamente a una falta de coherencia en su tratamiento entre ambas partes del diccionario.

Otro factor responsable de la disminución de las voces exclusivamente masculinas es la falta de circularidad entre los leuarios.

12 El diccionario Zanichelli es el único en incluir *matrono*.

En efecto, se puede dar el caso de que una voz española no se documente en el leuario italiano-español porque en el leuario español-italiano se propone a su vez un nuevo equivalente español. Por ejemplo, en el leuario español-italiano del Garzanti, se ofrece la voz *macellaio* como equivalente de *matarife*; sin embargo, en el leuario italiano-español *macellaio* tiene como único equivalente *carnicero* (sin considerar la acepción que correspondería a la equivalencia *matarife*).

Finalmente, otra causa que motiva la reducción de voces españolas exclusivamente masculinas es el uso de unidades pluriverbales como equivalentes italianos. Así, la voz *hacendista*, al ser definida como *esperto di finanza pubblica* en el leuario español-italiano del diccionario Garzanti, difícilmente puede ser recuperada en la parte italiano-español.

Si pasamos ahora a las formas documentadas como exclusivamente femeninas en los leuarios español-italiano, también se puede observar una reducción de éstas y falta de circularidad (de la que hemos proporcionado ejemplos anteriormente).

	Herder	Garzanti	Zanichelli
Voces exclusivamente femeninas	6	1	0
Voces con flexión o caracterización gramatical (m/f)	1	1	1
Voces no documentadas	7	3	2

Fig. 4: Tratamiento de las voces españolas exclusivamente femeninas en los leuarios italiano/español

Equivalentes italianos

Abordamos a continuación la cuestión de los equivalentes italianos, que ya hemos anticipado de manera indirecta. El español y el italiano, pese a ser lenguas morfológicamente similares, presentan patrones de feminización diferentes con respecto al campo semántico que aquí nos interesa. Mientras el español va adoptando, con mayor o menor dificultad, las formas femeninas (Nissen, 2002), el italiano muestra una tendencia a la neutralización, sobre todo en lo que a profesiones o cargos de prestigio se refiere. Esta neutralización se cristaliza en la utilización del masculino para designar

ambos géneros o en la elección de formas complejas como *il medico donna* o *la donna medico* (hoy en día menos utilizadas), puesto que socialmente en Italia las formas equivalentes femeninas parecen considerarse de menor prestigio o incluso a veces peyorativas (Hellinger, 1990: 119-120; Marcato & Tühne, 2002).

Justamente en estos casos observamos diferencias notables entre el español y el italiano, es decir, que a una voz española flexionada o con caracterización gramatical (m/f), puede corresponderle una voz italiana no flexionada. Sin embargo, tal y como mostramos a continuación, el tratamiento de estas voces varía considerablemente en función del diccionario.

	Herder	Garzanti	Zanichelli
<i>abogado,</i> <i>abogada</i>	<i>avvocato,</i> <i>avvocatessa</i> <i>(desp)</i>	<i>avvocato,</i> <i>avvocatessa</i>	<i>avvocato,</i> <i>avvocata</i>
<i>alcalde,</i> <i>alcaldesa</i>	<i>sindaco,</i> <i>sindachessa</i> <i>(iron),</i> <i>sindaca (raro)</i>	<i>sindaco,</i> <i>sindaca</i>	<i>sindaco,</i> <i>sindaca, (donna)</i> <i>sindaco</i>
<i>capitán (m/f),</i> <i>capitana</i>	<i>capitano,</i> <i>capitana (iron)</i>	<i>capitano (m)</i>	<i>capitano</i>
<i>consejero,</i> <i>consejera</i>	<i>consigliere (m/f)</i>	<i>consigliere,</i> <i>consigliera</i>	<i>consigliere,</i> <i>consigliera</i>
<i>ingeniero,</i> <i>ingeniera</i>	<i>ingegnere</i>	<i>ingegnere,</i> <i>ingegnera</i>	<i>ingegnere (m)</i>
<i>médico,</i> <i>médica</i>	<i>dottore,</i> <i>dottoressa,</i> <i>medico</i>	<i>medico (m),</i> <i>dottore,</i> <i>dottoressa</i>	<i>medico (m)</i>

Fig. 5: Tratamiento de algunas profesiones y cargos

Se puede observar claramente que los diccionarios no coinciden a la hora de presentar la flexión de género femenino más adecuada, fiel reflejo de un uso vacilante en la lengua italiana actual.

No obstante, señalamos y valoramos negativamente que los diccionarios Garzanti y Zanichelli marcan como exclusivamente

masculinas voces como *capitano*, *medico* o *ingegnere*. También es cuestionable la inclusión de la voz *avvocatessa* como equivalente de *abogada* en el diccionario Zanichelli, sin añadir etiqueta alguna, referida a la connotación negativa (despreciativa) inherente al uso de este término. El diccionario Herder, que sí incluye la marca *desp* en el leuario español-italiano, en la parte italiano-español recoge las formas *avvocato/avvocatessa* con sus equivalentes *abogado/abogada* sin utilizar ninguna marca de uso que advierta sobre la peculiaridad de la forma femenina italiana.

CONCLUSIÓN

El contenido de los diccionarios y la mentalidad de las sociedades en las que estos son producidos mantienen una relación muy estrecha, en la que los primeros funcionan como espejos de las segundas. Así pues, el carácter generalista que impregna las obras lexicográficas permite entender cómo sus redactores y, por extensión, la sociedad contemporánea ven la realidad circundante.

En nuestro estudio hemos podido comprobar que, desde un punto de vista lexicográfico, numerosas profesiones, así como oficios y cargos siguen siendo un dominio exclusivamente masculino y que, al mismo tiempo, la forma femenina cuenta con una visibilidad notablemente inferior, lo que evidencia un cierto grado de discriminación de género; en muchos casos, mostrando un claro desajuste con la realidad del mundo laboral actual¹³.

En este sentido, tenemos la certeza de que no se ha alcanzado el grado de concienciación y sensibilización suficientes a nivel social. Las obras lexicográficas son fiel reflejo de conceptualizaciones anacrónicas aún latentes y, de este modo, se alejan de la realidad o del progreso de la sociedad que describen.

En cuanto a la técnica lexicográfica empleada en las tres obras tomadas como ejemplo en este estudio, hemos podido apreciar cierta falta de rigor y sistematicidad en el tratamiento de las formas femeninas relativas a profesiones, oficios y cargos. Deberían llevarse

13 Para profundizar en reflexiones sobre la falta de visibilidad de las mujeres en la lexicografía monolingüe ver los trabajos de Forgas Berdet (2009) y Lledó Cunill (2004).

a cabo revisiones más exhaustivas del caudal léxico empleado; de esta forma se podría suplir la falta de coherencia entre los lematarios español-italiano e italiano-español, los problemas relativos a la circularidad, así como los errores en la marcación de categoría y género que hemos señalado a lo largo del presente trabajo.

Somos conscientes de que la sociedad actual debe seguir avanzando para lograr una paridad real entre hombres y mujeres. Y deseamos que las obras lexicográficas acompañen e incentiven este ineludible proceso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUÉS, R. & A. PAODAN (coord.), *Il Grande dizionario di Spagnolo*, Bologna, Zanichelli, 2012.

CALERO FERNÁNDEZ, M^a. A., “El léxico de los oficios, profesiones, cargos y tratamientos”, en Lledó Cunill, E. (coord.), *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22^a edición del DRAE*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2004, pp. 97-196.

DI CATALDO, P., *Il Dizionario Medio Garzanti Spagnolo*, Milano, Garzanti, 2007.

FORGAS BERDET, E., “Siguiendo pistas: la emergencia de la mujer en el diccionario”, en Vigara Tauste, A. M. (dir.), *De igualdad y diferencias: diez estudios de género*. Madrid, Huerga & Fierro, 2009, pp. 77-96.

GIORDANO, A. & CALVO C., *Diccionario Avanzado Italiano*, Barcelona, Herder Editorial, 2011.

HELLINGER, M., *Kontrastive Feministische Linguistik. Mechanismen sprachlicher Diskriminierung im Englischen und Deutschen*, Ismaning, Max Hueber Verlag, 1990.

LLEDÓ CUNILL, E., “Ministras y mujeres”, *En femenino y masculino*, (1999), pp. 46-49.

LLEDÓ CUNILL, E., “Presencia femenina suprimida, modificada (respecto a la edición de 1992 del diccionario) o nueva”, en

Lledó Cunill, E. (coord.), *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22^a edición del DRAE*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2004, pp. 279-372.

LLEDÓ CUNILL, E., *Las profesiones de la A a la Z: en femenino y en masculino*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2006.

MARCATO, G., *Donna e linguaggio*, Padua, Cleup, 1999.

MARCATO, G. & THÜNE, E. M., *Gender and female visibility in Italian*, en HELLINGER, M. & H. BUBMANN (eds.), *Gender Across Languages: the linguistic representation of women and men*, Vol. 2, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 187-217.

NISSEN, U. K., "Gender in Spanish: Tradition and innovation", en HELLINGER, M. & BUBMANN H. (eds.), *Gender Across Languages: the linguistic representation of women and men*, Vol. 3, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 251-280.

SAMEL, I., *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995.

SAN VICENTE, F., *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española*, Vol I-II, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, 2008.

SUARDIAZ, D. E., *El sexismo en la lengua española*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2002.

LA HUERTA MEDITERRÁNEA EN LA FRASEOLOGÍA ITALO- ESPAÑOLA

Natividad Otero Ares
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Italia y España, dos países distintos y un mismo mar. Un mar que desde el principio de los tiempos ha marcado su cultura, su modo de vida y el carácter de sus gentes. Un mar que durante siglos ha ido arrastrando de una orilla a otra toda la sabiduría de ambos pueblos y les ha permitido compartir una visión del mundo muy similar. Un mar que siempre ha bañado las fértiles tierras de su cuenca concediéndoles una luz y un color característicos. Italia y España son dos países indisolublemente unidos al mar Mediterráneo y, en consecuencia, también entre sí.

A su alrededor ha surgido una cultura concreta que, más allá de fronteras políticas, inunda la vida de todos los pueblos que han tenido la fortuna de estar bañados por él. Uno de los aspectos más característicos de esta mediterraneidad es, sin duda, el tipo de alimentación seguido tradicionalmente en estas tierras, basado en el consumo diario de frutas, verduras y hortalizas. El cultivo de estos productos ha sido desde siempre muy fecundo en toda la cuenca mediterránea, llegando incluso a constituir un elemento fundamental de la cultura popular de países como España e Italia.

Por todo ello, nos gustaría reflexionar acerca de cómo las lenguas española e italiana, guardianas cada una de todos los recuerdos, vivencias y anhelos de su pueblo, han sabido plasmar esta cultura agrícola mediterránea en la creación de algunas unidades fraseológicas¹ que, sin darnos apenas cuenta, tanto los hablantes

1 A partir de ahora UUFF.

de una como de otra empleamos diariamente. No se pretende, en tan poco espacio, elaborar un elenco exhaustivo de todas estas unidades lingüísticas en español e italiano, sino simplemente acercarnos a algunas de ellas y descubrir cómo una misma realidad puede ser interpretada de muy distintas maneras en dos lenguas aparentemente tan cercanas.

Antes de nada, es imprescindible decidir con qué tipo de UUFF vamos a trabajar. Para ello debemos recordar que la fraseología es un campo cuyo estudio ha conseguido adquirir cierta relevancia sólo en las últimas décadas, lo que ha provocado que todavía no exista un consenso generalizado incluso en lo que a nomenclatura se refiere. De hecho, “a pesar de que los estudios sobre este campo han ido en aumento, la variedad terminológica tanto para referirse a la disciplina general como a los distintos fenómenos y elementos pone de manifiesto su inestabilidad” (Santamaría, 1998: 300).

Por UUFF entendemos todas las expresiones lingüísticas que, como recuerda Santamaría (1998: 299), forman parte del llamado discurso repetido de Coseriu, es decir, “todo lo que tradicionalmente está fijado como expresión, giro, modismo, frase o locución y cuyos elementos constitutivos no son reemplazables o re-combinables según las reglas actuales de la lengua”.

Con el objeto de realizar la categorización y posterior selección de las expresiones que nos interesan, en este trabajo hemos optado por la propuesta de Corpas (1996) que “ordena y esclarece algunos aspectos de las UUFF hasta el momento confusos y su clasificación se convierte en la que mayor aceptación alcanza entre los estudiosos dedicados a la fraseología en España” (Quiroga, 2006: 201)².

El criterio seguido por Corpas es el de “enunciado (acto de habla) y fijación ya sea en la norma, el sistema o el habla” (Quiroga, 2006: 21) y, aunque prevé tres tipos de UUFF, en realidad se establecen dos grandes grupos: el de aquellos elementos que constituyen por

2 Por motivos de espacio no podemos detenernos a reflexionar sobre disquisiciones de índole teórica, pero es conveniente recordar que, aunque Corpas Pastor (1996) es un referente fundamental, el trabajo de Quiroga (2006) está plenamente centrado en la fraseología italoespañola y supone una buena recapitulación de todos los postulados (españoles e italianos) existentes al respecto.

sí solos actos de habla, llamados enunciados fraseológicos, y el de aquellos que carecen de autonomía, necesitando otro enunciado, un contexto, para adquirir sentido completo. Estas últimas serán principalmente las unidades que analizaremos. Aunque Corpas las divide en colocaciones y locuciones, en este trabajo no se harán distinciones al respecto. Y puesto que la lengua de partida para la elaboración de este trabajo es el español, aplicaremos el criterio de Corpas también a las UUFF italianas³.

Además de recoger las expresiones que incluyen nombres de frutas, verduras y hortalizas, también consideramos algunas locuciones que contienen denominaciones de frutos secos y legumbres, pues estos alimentos han sido el sustento fundamental del pueblo mediterráneo durante mucho tiempo y han dado lugar a algunas de las UUFF más características de las lenguas española e italiana. No es casualidad, por ejemplo, que en español existan expresiones como *ganarse (o buscarse) los garbanzos*⁴ o *ganarse (o buscarse) las lentejas* que indican la necesidad de hallar un medio de vida para subsistir.

Para facilitar al lector la localización de todas las expresiones que utilizamos, se ha preferido colocar al final del capítulo un apéndice en el que figuran todas las UUFF presentes en estas páginas, en el que se encontrarán también las referencias bibliográficas empleadas.

Más allá de la denominación que se quiera aplicar a las unidades que aquí presentamos, el objetivo fundamental del trabajo es poner de manifiesto la existencia de una misma cultura agrícola entre España e Italia y la repercusión que ésta ha tenido en la conformación de un rico universo fraseológico en cada una de las lenguas de estos países.

3 Paula Quiroga (2006: 68-69) pone de manifiesto la existencia de una clasificación de la fraseología italiana muy similar a la de Corpas realizada por Voghera (2004) que, sin embargo, aún siendo “la clasificación más general y completa sobre los fenómenos del discurso repetido en italiano, se ocupa solamente de una pequeña parte de estas unidades, que en español equivaldría, aunque no totalmente, a la categoría de las locuciones”.

4 Seco recoge, además, otra variante: *ganarse (o buscarse) las habichuelas* (2004: 579).

LA HUERTA MEDITERRÁNEA EN LA FRASEOLOGÍA ÍTALO-ESPAÑOLA

Dado que frutas, verduras y hortalizas forman parte de la tradición y la realidad diaria de los países mediterráneos, no es de extrañar, pues, que con el paso del tiempo, las palabras usadas en español y en italiano para designar estos alimentos hayan ido adquiriendo connotaciones diversas y hayan sumado a su significado original otros matices que han permitido a la lengua plasmar todo tipo de situaciones de la vida cotidiana.

El mundo agrícola constituye, seguramente, una fuente inmensa de léxico y de expresiones que hoy tal vez han perdido su valor referencial, pero no su frecuencia de uso. Muchas veces incluso resulta totalmente imposible entender la relación existente entre una determinada unidad fraseológica y su significado en la lengua actual. *Piantare/ vendere carote*, por ejemplo, se usa en italiano como sinónimo de *raccontare bugie* (Torrini *et alii*, 1999: 391), sin que se pueda establecer ninguna relación evidente entre una acción y otra.

La abundancia de ciertos cultivos en España e Italia ha provocado la proliferación de UUFF en las que el alimento en cuestión es empleado para indicar que algo tiene poco o ningún valor. De hecho, tanto en español como en italiano es muy común oír expresiones como *me importa un bledo*⁵ o *non m'importa un fico secco* para indicar que algo tiene menos importancia incluso que este tipo de alimentos, juzgados tradicionalmente productos de escaso valor comercial. Sin embargo, estos no son los únicos vegetales considerados de poco valor, ni estas las únicas expresiones en las que aparecen. En español decimos también *me importa un pimiento* o *me importa un pepino* pero si el verbo utilizado es otro distinto a *importar*, suele recurrirse a otro vegetal: la patata. Así, podemos encontrar locuciones como *no saber ni patata* o *no entender ni patata* para indicar, justamente, que alguien no sabe nada o no entiende nada (Seco, 2004: 753). En italiano, en cambio, independientemente del

5 Sanmartín Sáez (2004: 107) hace notar que, en este tipo de construcciones, “la afirmación literal adquiere un valor negativo, es decir, si algo importa poco (...) quiere decir figuradamente que no importa nada; es una forma afirmativa de negar, empleada en otras expresiones como importar un comino”. Nótese la diferencia respecto a la locución italiana en la que sí existe un elemento de negación manifiesto.

verbo usado, se toman casi siempre *cavolo* o *fico secco* como elementos representativos de la ausencia de valor, por lo que a menudo encontramos expresiones como *non capire un cavolo*, *non valere un cavolo* o *non fare un cavolo* siendo posible sustituir *cavolo* por *fico secco* en cualquiera de ellas.

A propósito de los higos secos, Pittàno (1992:146) nos recuerda que “in molti paesi dell’area mediterranea questi frutti non vengono neppure venduti e si offrono gratuitamente”. De hecho, en italiano existe también la locución *fare le nozze coi fichi secchi*⁶ que se usa cuando alguien pretende “fare qualcosa d’importante senza disporre dei mezzi adeguati e quindi farla male, in economia” (Quartu, 2012: 252).

La evidencia de que, a pesar de las similitudes, cada país cuenta con una concepción del entorno propia y singular es precisamente esta: la existencia de una misma idea plasmada a través de la lengua de manera distinta. Si en España son alimentos como el pimiento o el pepino los considerados de menor valor, en Italia en cambio, son *il cavolo* e *il fico secco*⁷, pero el trasfondo es siempre el mismo. Por este motivo, no es de extrañar que en español encontremos locuciones como *no tener ni para pipas* usada para “ponderar la escasez de dinero” (Seco, 2004: 803), pues las pipas representan un alimento muy arraigado en la cultura española, mientras que su importancia en el contexto italiano es casi anecdótica.

Conviene recordar además que en italiano, además de las coles y los higos secos, existen otros vegetales que, debido a su escasa consideración, han entrado a formar parte de UUFF con el significado de ‘cosa de poco valor’. Existen, por ejemplo, expresiones como *consolarsi con l’aglietto*, que se puede usar para decir que alguien se conforma con poco o *mangiare pan e cipolla*, que, además de tener ese mismo significado, se puede utilizar también cuando alguien come poco o mal.

El contrapunto a esta visión pobre de los vegetales lo marca, como podemos comprobar en la siguiente UF, la carne, considerada

6 Existe una variante: *fare le nozze coi funghi* (Quartu, 2012: 252).

7 En español, el higo seco figura también en alguna locución como sinónimo de nada (Seco, 2004: 525), pero su uso es mucho menos habitual que en italiano.

un alimento mucho más valioso y difícil de conseguir: *prender il cavolo in mano e il cappone sotto*, quiere decir “di due cose mostrare la meno significativa e tenere nascosta quella più importante” (Torrini *et alii* 1999: 395).

Además de ser considerados alimentos de escaso valor, los vegetales también han servido a la lengua para definir el físico o el carácter de las personas. Por ejemplo, para describir exteriormente a una persona la característica más llamativa de las frutas, verduras y hortalizas suele ser el color. En español, por ejemplo, es muy común emplear la UF *ponerse rojo como un tomate* para indicar que alguien se ruboriza porque siente mucha vergüenza, mientras que en italiano, en este caso, se suele decir *diventare rosso come un peperone*. Sin embargo, en español existe también la construcción *rojo/colorado como un pimiento* y en italiano *rosso come un pomodoro*, aunque esta última no goza de una difusión tan amplia como su par española. En este caso la principal diferencia entre el español y el italiano es simplemente una preferencia de uso y no tanto una distinta traducción lingüística de la misma realidad.

Otros ejemplos en los que el color de un determinado fruto sirve para hacer referencia a un rasgo físico humano lo encontramos en la expresión *pel di carota* usada de manera despectiva en italiano para referirse a una persona pelirroja, o en la locución *essere giallo come un limone*, en la que se establece semejanza entre el color de los limones y la palidez de una persona enferma. Con este mismo significado tenemos en español la expresión *tener cara de acelga* aunque, en este caso, la relación es menos obvia.

Además del color, también la forma de algunos vegetales ha sido un elemento fundamental en la creación de UUFF referentes al cuerpo humano. La cabeza, con su forma redondeada u ovalada, se asemeja bastante a algunas frutas y hortalizas y esto ha dado lugar, en ambas lenguas, a locuciones como *grattarsi la pera*⁸ o *estrujarse el melón* para indicar que alguien está preocupado por algo y que necesita reflexionar en busca de una solución. En este caso, estas frutas funcionan como sinónimo de cabeza. Aunque el vegetal que se usa más a menudo en italiano para referirse a la cabeza es la

8 En Quartu & Rossi (2012: 302) se presentan también otras variantes: *grattarsi la zucca*.

zucca. Encontramos, por ejemplo, *avere sale in zucca*⁹ para decir de alguien que es muy inteligente; lo contrario, *essere una zucca vuota* que indica que una persona actúa de manera poco inteligente; *essere una zucca dura*¹⁰, dicho de alguien que es muy testarudo; o *essere fuori di zucca*, es decir, estar loco o muy enfadado. En español ocurre lo mismo pero con otro fruto: el coco. Son muchísimas las locuciones en las que se usa esta palabra de manera figurada como equivalente de *cabeza*¹¹, pero dado que es este un elemento ajeno al contexto mediterráneo, no nos detendremos a analizar las UUFF que lo contienen.

El hecho de que algunos vegetales sean utilizados, en determinadas ocasiones, como sinónimo de cabeza ha propiciado que estos alimentos se hayan convertido también en insultos relacionados con la falta de inteligencia de las personas. Así, encontramos expresiones como *ser un melón* o *ser un berzas*¹², en español, o *essere una patata*, en italiano que se usan normalmente para llamar a alguien tonto o bobo.

Este tipo de connotaciones negativas se percibe claramente en las UUFF con frutas, verduras y hortalizas usadas para describir el carácter de una persona. En italiano, por ejemplo, existen construcciones como *essere una mela marcia*, igual a la expresión española sobre la manzana podrida en un frutero y *essere doppio come le cipolle*¹³, referido a alguien que es falso e hipócrita y, como la cebolla, posee varias capas que no permiten saber cómo es en realidad. En estos casos, la metáfora es un recurso que se hace patente en la extrapolación de características propias de los vegetales aplicadas a la forma de ser de las personas.

9 El diccionario Zanichelli recoge, en cambio, la locución *essere senza sale in zucca* y en Quartu & Rossi (2012: 356) encontramos *non avere sale in zucca*. En estos casos, al existir elementos negativos en la frase su significado es el opuesto, es decir, ‘ser tonto o poco inteligente’.

10 También *essere duro di zucca* (Quartu & Rossi, 2012: 445).

11 Sanmartín Sáez (2004: 250) recoge: *comerle el coco a alguien, comerse alguien el coco, darle vueltas al coco, estar mal del coco, tener mucho coco*.

12 En Seco (2004: 184), encontramos la locución *estar con la berza*, que quiere decir ‘estar atontado’.

13 Tal y como se recoge en Quartu & Rossi (2012: 95), exista también la posibilidad de emplear *essere doppio come una cipolla*, en singular.

En español, encontramos *ser más fresco que una lechuga*, dicho de una persona que es muy descarada y *tener muy mala uva* que suele aplicarse a alguien que tiene muy mal carácter.

En italiano, también podemos recurrir a este tipo de UUFF para definir una determinada actitud. Si alguien se hace el gracioso y no consigue serlo se dice que *ha fatto lo spirito di patata* y si una persona es engreída se dice que *è il più bel fico del paniere*. Cuando una persona no sabe guardar un secreto se dice que *non tiene un cece in bocca* y cuando habla mucho se emplea la UF *bollire come una pentola di fagioli*.

En este mismo sentido, cuando alguien no pronuncia bien y no se le entiende al hablar, se suele decir que tiene la boca llena de comida. En italiano, concretamente, se dice *avere il cece in bocca*, pero también podemos encontrar variantes en las que los garbanzos son sustituidos por nueces, castañas o patatas¹⁴. En todo caso, se trata siempre de alimentos de consistencia pastosa, que dificultan la pronunciación cuando se están masticando. En estas dos últimas circunstancias (*bollire come una pentola di fagioli* y *avere il cece in bocca*), más que existir una equiparación entre un vegetal y una persona, como hemos visto en otras ocasiones, se produce una semejanza entre determinadas acciones que los humanos hacemos con los vegetales (cocinar, comer) y un rasgo particular de la personalidad de un individuo.

Lo mismo ocurre con otra UF presente de manera muy similar tanto en italiano como en español: *essere come il prezzemolo* o *ser el perejil de todas las salsas*, usado para hablar de alguien que siempre está en todas partes o que “*si mette sempre di mezzo*” (Quartu, 2012: 329). El paralelismo que se establece en este caso entre el perejil y la persona no se realiza a partir de un rasgo inherente a esa planta, sino a partir de una particularidad que la cocina mediterránea le ha otorgado: la característica de estar presente en una gran cantidad de recetas.

Más allá de la descripción personal, los vegetales aparecen también en un buen número de locuciones que los hablantes de español e italiano usamos para describir todo tipo de situaciones, tanto positivas como negativas. En italiano, por ejemplo, *i fagioli* suelen

14 *Avere le noci in bocca* (Quartu & Rossi, 2012: 249); *avere la castagna in bocca* (Quartu & Rossi, 2012: 79); *avere le patate in bocca* (Quartu & Rossi, 2012: 293).

relacionarse con circunstancias muy positivas. De esta manera, *andare a fagiolo* se usa cuando las cosas van bien y *capitare a fagiolo*¹⁵ significa ‘ocurrir en el momento oportuno’. En estos casos, en español solemos recurrir, en lugar de a una legumbre, a una fruta: la pera. Coloquialmente es muy habitual escuchar *esto es la pera*, para aludir a una situación particularmente “exagerada o extraordinaria” (Seco, 2004: 774) aunque, en alguna ocasión, puede emplearse también con connotaciones negativas.

Si hablamos, en cambio, de locuciones relativas a circunstancias negativas de la vida, comprobaremos que también en esta ocasión las fraseologías italiana y española recurren a menudo a los vegetales. Vemos, por ejemplo, cómo el fuerte sabor de algunos alimentos representa de manera figurada una situación desagradable de la vida, como en el caso de la locución *mangiar l’aglio* que significa “essere costretti ad accettare una situazione sgradevole” (Quartu & Rossi, 2012: 7) o *hacer morder el ajo* que quiere decir ‘mortificar a alguien’. Esta característica del ajo representa también el origen de la locución *repetirse más que el ajo*¹⁶, que suele emplearse con personas que, de tanto repetir lo mismo, acaban siendo pesadas.

El engaño y la mentira son también elementos frecuentes en las locuciones que recurren al campo como fuente de inspiración. En las primeras páginas hemos visto la UF *piantare/vendere carote*, que significa ‘mentir’, pero existen otras muchas que poseen un significado similar. Por ejemplo, *prendere in castagna qualcuno* quiere decir “cogliere in fallo, sorprendere in flagrante” (Pittàno, 1992: 236), mientras que en español, *estar en el ajo* significa ‘ser partícipe de un asunto turbio y oculto’. Cuando existe un “enredo o una situación poco clara” (Seco, 2004: 980) de la que sospechamos, solemos decir que *hay tomate*; mientras que cuando alguien se encuentra envuelto en un grave problema de difícil solución, se dice que está *metido en un berenjena*¹⁷. Además, a nivel coloquial,

15 Quartu & Rossi (2012: 139) recoge otras variantes como *cadere a fagiolo*, *cascare a fagiolo* o *venire a fagiolo*.

16 En esta locución, el ajo puede ser sustituido por el pepino dando lugar a la expresión *repetirse más que los pepinos* (Seco, 2004: 773).

17 También es frecuente *meterse en berenjenales* (Seco, 2004: 184).

el español recurre a los vegetales incluso para “despedir con malos modales” a alguien (Sanmartín Sáez, 2004: 342), mandándolo *a freír espárragos*.

Otro ejemplo es la locución *cadere come una pera*¹⁸: recuerda el momento en el que esa fruta, estando madura, se desprende del árbol y significa “essere facile vittima di un inganno” (Torrini *et alii*, 1999: 80). Precisamente, esta expresión se emplea también cuando alguien “s’innamora improvvisamente e a un punto tale da non ragionare quasi più.” (Quartu & Rossi, 2012: 302). Se produce, pues, una extensión del primer significado figurado de la expresión y el amor pasa a ser entendido también como un engaño.

Curiosamente, las UUFF que contienen esta fruta no sólo se emplean para señalar el inicio de una relación amorosa, como acabamos de ver, sino también el final. Cuando un miembro de la pareja decide romper la relación y alejarse del otro se emplea la locución *dare le pere*¹⁹, que alude “al fatto che con la frutta il pranzo è concluso, e gli ospiti possono essere congedati” (Quartu & Rossi, 2012: 302). La similitud en este caso con el español es evidente, pues en esta lengua se dice *partir las peras*.

En términos amorosos, también existe la expresión *dar calabazas a alguien* que, aunque puede ser empleado en otro tipo de situaciones, suele aplicarse a casos en los que alguien rechaza “un requerimiento amoroso” (Seco, 2004: 227).

Otra circunstancia interesante, que a menudo representamos mediante imágenes del mundo vegetal, es el deseo de algo que se nos antoja imposible. Si en español existe la locución *pedirle peras al olmo*, la lengua italiana opta por *voler cavare sangue da una rapa*, que pone de manifiesto la difícil e improductiva tarea de intentar extraer líquido de un nabo. En español, además, contamos con la expresión *no caerá esa breva*, que se usa “para expresar que se consideraría una suerte que sucediera lo que se acaba de expresar” (Seco, 2004: 205). Las brevas, a diferencia de los higos, son considerados frutos de mucho valor, por eso aparecen aquí como símbolo de una situación benévola.

18 Quartu (2012: 302) recoge también las variantes *cadere come una pera matura*, *casarci come una pera cotta*, *cadere come una pera cotta*.

19 Si *dare le pere* significa ‘abandonar a alguien (en términos amorosos)’, *ricevere le pere*, como se recoge en Torrini *et alii* (1999: 118) significa ‘ser abandonado’, en ese mismo sentido.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar a lo largo del capítulo, el español y el italiano son dos lenguas que reflejan el espíritu de sus hablantes a través de una creatividad lingüística que halla en la fértil huerta mediterránea una fuente de sabiduría. La forma cambia a veces, pero la esencia es siempre la misma: la representación de la realidad a través de UUFF basadas en los frutos de la tierra, símbolo de una misma cultura y forma de entender el mundo.

Este trabajo presenta tan sólo una pequeña muestra de este vasto universo fraseológico construido en torno al mundo agrícola. Con él queremos evidenciar que, tanto en una parte como en otra del Mar Mediterráneo, a pesar de los cambios sociales que también han afectado a la gastronomía, nuestro arraigo a las frutas, verduras, hortalizas y legumbres es tan grande que las tenemos siempre en la boca, incluso cuando no nos las comemos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUÉS, R. & A. Padoan, *Il Grande dizionario di spagnolo*, Bologna, Zanichelli, 2012.

COSPAS PASTOR, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

DI NATALE F., Zacchei N., *In bocca al lupo! Espressioni idiomatiche e modi di dire*, Perugia, Guerra Edizioni, 1996.

PITTÀNO, G., *Frase fatta, capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Bologna, Zanichelli, 1992.

QUIROGA, P., *Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva*, Granada, Granada Lingüística, 2006.

SANMARTÍN SÁEZ, J., *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

SANTAMARÍA PÉREZ, M. I., “El tratamiento de las unidades fraseológicas en la lexicografía bilingüe”, *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 12 (1998), pp. 299- 318.

SECO, M., *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar, 2004.

TAM, L., *Grande dizionario di spagnolo*, Milano, Hoepli, 2008.

TERMIGNONI, S., *Mil expressões idiomáticas e coloquialismos italiano-português*, Porto Alegre. Edipurcs, 2009.

TORRINI, G., C. Alberti, M. L. Santullo, G. Zanchi, *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore*, Bologna, Zanichelli, 1999.

---*Diccionario Real Academia Española* (DRAE): versión en línea última edición (2001) <<http://www.rae.es>> [diciembre 2012]

APÉNDICE

Unidades fraseológicas en español

Acelga: *tener cara de acelga* (Tam, 2008: 16).

Ajo: *Estar en el ajo* (Seco, 2004: 123). *Hacer morder el ajo* (DRAE, 2001, versión on-line). *Repetirse más que el ajo* (Seco, 2004: 123).

Berenjena: *Meterse en un berenjenal* (Sanmartín Sáez, 2004: 94; Seco 2004: 184).

Berzas: *Ser un berzas* (Sanmartín Sáez, 2004: 95).

Bledo: *Importar un bledo* (Sanmartín Sáez, 2004: 107; Seco 2004: 189).

Breva: *No caerá esa breva* (Sanmartín Sáez, 2004: 131; Seco 2004: 205).

Calabaza: *Dar calabazas a alguien* (Sanmartín Sáez, 2004: 167; Seco 2004: 227).

Espárragos: *Mandar a freir espárragos* (Sanmartín Sáez, 2004: 342).

Garbanzos: *Ganarse (o buscarse) los garbanzos* (Seco, 2004: 488).

Lechuga: *Ser más fresco que una lechuga* (Sanmartín Sáez, 2004: 497).

Lentejas: *Ganarse (o buscarse) las lentejas* (Seco, 2004: 579).

Melón: *Ser un melón* (Sanmartín Sáez, 2004: 37). *Estrujarse el melón* (Sanmartín Sáez, 2004: 555).

- Patata:** *No saber/ entender ni patata* (Seco, 2004: 753).
- Pepino:** *Importar un pepino* (Sanmartín Sáez, 2004: 657).
- Pera:** *Ser la pera* (Seco, 2004: 774). *Partir las peras* (Seco, 2004: 774). *Pedir peras al olmo* (Seco, 2004: 774).
- Perejil:** *Ser el perejil de todas las salsas* (Seco, 2004: 776).
- Pimiento:** *Importar un pimiento* (Seco, 2004: 800). *Rojo/colorado como un pimiento* (Seco, 2004: 800).
- Pipas:** *No tener ni para pipas* (Seco, 2004: 803).
- Tomate:** *Ponerse rojo como un tomate* (Seco, 2004: 980). *Haber tomate* (Seco, 2004: 980).
- Uva:** *Tener mala uva* (Seco, 2004: 1008).

Unidades fraseológicas en italiano

- Aglio:** *Consolarsi con l'aglietto* (Torrini et alii, 1999: 105; Quartu & Rossi, 2012: 7). *Mangiar l'aglio* (Torrini et alii, 1999: 296; Quartu & Rossi, 2012: 7).
- Carota:** *Piantare/vendere carote* (Termignoni, 2009: 115; Torrini et alii, 1999: 391). *Pel di carota* (Quartu & Rossi, 2012: 76).
- Castagna:** *Prendere in castagna qualcuno* (Di Natale, 1996: 88; Pittàno, 1992: 236; Quartu & Rossi, 2012: 79).
- Cavolo:** *Non valere un cavolo* (Di Natale, 1996: 80; Quartu & Rossi, 2012: 73). *Non capire/fare un cavolo* (Quartu & Rossi, 2012: 73). *Prender il cavolo in mano e il cappone sotto* (Torrini et alii, 1999: 395).
- Cece:** *Non tenere un cece in bocca* (Quartu & Rossi, 2012: 84). *Avere il cece in bocca* (Termignoni, 2009: 36; Torrini et alii, 1999: 43; Quartu & Rossi, 2012: 84).
- Cipolla:** *Mangiare pan e cipolla* (Torrini et alii, 1999: 297). *Essere doppio come le cipolle* (Termignoni, 2009: 61; Torrini et alii, 1999: 157; Quartu & Rossi, 2012: 95).
- Fagioli:** *Bollire come una pentola di fagioli* (Termignoni, 2009: 42). *Andare a fagiolo* (Di Natale, 1996: 14; Pittàno, 1992: 25; Quartu & Rossi, 2012: 139). *Venire/ Capitare a fagiolo* (Termignoni, 2009: 140; Torrini et alii, 1999: 89; Quartu & Rossi, 2012: 139).
- Fico (secco):** *Non importare un fico secco* (Torrini et alii, 1999: 357; Quartu & Rossi, 2012: 146). *Fare le nozze coi fichi secchi*

(Di Natale, 1996: 58; Pittàno, 1992: 146; Torrini *et alii*, 1999: 230; Quartu & Rossi, 2012: 252). *Essere il più bel fico del paniere* (Termignoni, 2009: 63; Torrini *et alii*, 1999: 161; Quartu & Rossi, 2012: 252).

Limone: *Essere giallo come un limone* (Torrini *et alii*, 1999: 158).

Mela: *Essere una mela marcia* (Di Natale, 1996: 49; Termignoni, 2009: 79). *Mezza mela* (Arqués & Padoan, 2012: DVD-Rom).

Patata: *Essere una patata* (Quartu & Rossi, 2012: 293). *Fare dello spirito di patata* (Termignoni, 2009: 85; Torrini *et alii*, 1999: 209).

Peperone: *Essere/ Diventare rosso come un peperone* (Di Natale, 1996: 46; Termignoni, 2009: 56; Torrini *et alii*, 1999: 138; Quartu & Rossi, 2012: 391).

Pera: *Grattarsi la pera* (Quartu & Rossi, 2012: 302). *Cadere come una pera* (Torrini *et alii*, 1999: 80; Quartu & Rossi, 2012: 302). *Dare le pere* (Torrini *et alii*, 1999: 118; Quartu & Rossi, 2012: 302).

Pomodoro: *Rosso come un pomodoro* (Torrini *et alii*, 1999: 138).

Prezzemolo: *Essere come il prezzemolo* (Di Natale, 1996: 41; Pittàno, 1992: 94; Termignoni, 2009: 60; Torrini *et alii*, 1999: 152; Quartu & Rossi, 2012: 329).

Rapa: *Voler cavar sangue da una rapa* (Pittàno, 1992: 59; Termignoni, 2009: 141; Torrini *et alii*, 1999: 90; Quartu & Rossi, 2012: 359).

Zucca: *Avere sale in zucca* (Di Natale, 1996: 21; Pittàno, 1992: 40; Torrini *et alii*, 1999: 57; Quartu & Rossi, 2012: 356). *Essere una zucca vuota/ essere una zucca dura* (Quartu & Rossi, 2012: 445). *Essere fuori di zucca* (Quartu & Rossi, 2012: 445).

NOTE SU ALCUNI ISPANISMI ALLA CORTE DEI SAVOIA
NEL CINQUECENTO, DA DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO DI
STATO DI TORINO

Trinidad Fernández González

Nel corso del secolo XVI si consolidarono i profondi cambiamenti geopolitici occorsi negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia, eventi che mutarono, allo stesso tempo, gli assetti della politica europea (Galasso, 2000: 5-8). In Italia, infatti, i primi segnali di questo cambiamento si ebbero allo scadere del secolo, nel 1494, con la discesa nella Penisola di Carlo VIII, in risposta alla richiesta d'aiuto di Ludovico il Moro. Pochi anni più tardi, nel 1512, Luigi XII, nuovo re di Francia, decise di riprovare l'impresa in territorio italiano, questa volta, però, con l'obiettivo di conquistare il ducato di Milano, allora in mano agli Sforza e terra della sua ava Valentina Visconti (Cognasso, 1971: 304). Questa seconda discesa riaprì il conflitto che si protrasse fino al 1559, anno della pace di Cateau-Cambresis.

In questa congiuntura, la posizione a cavallo tra le Alpi del ducato sabauda rese il versante piemontese scenario di battaglie e oggetto di contese e angherie, a causa delle continue scorrerie degli eserciti stranieri. Nel 1504, quando Carlo II di Savoia successe sul trono ducale al suo fratellastro, dovette affrontare una situazione poco favorevole, nella quale doveva competere con la Francia, la Svizzera e l'Impero, senza però riuscire a fronteggiare il loro potere a causa della sua deficitaria situazione finanziaria e istituzionale¹.

¹ Nei primi anni del suo governo, da una parte, dovette lottare con i problemi derivanti dall'alleanza con la Francia, dalla crescente forza svizzera e dal ritorno della monarchia francese in Lombardia, che rendevano il Piemonte un'isola circondata dai feudi transalpini; e, dall'altra, fu costretta a destreggiarsi tra i complessi problemi politici derivati dalle fazioni Savoiarde e da quella Piemontese che componevano il ducato (Merlin, 2000: 82).

Nel 1519, questa situazione già precaria, ereditata dal precedente duca e peggiorata dal governo di Carlo II, si stava aggravando ancora di più con l'ingresso sulla scena politica europea di Carlo I di Spagna, futuro imperatore del sacro romano impero. La sua apparizione comportava la dichiarazione di guerra tra la Francia e l'Impero, perché gli interessi di entrambi i sovrani si scontravano e fin dall'inizio del conflitto il ducato sabauda era divenuto un punto strategico per le due potenze. Con l'inizio della guerra in Lombardia (1522-1525), la posizione del ducato divenne insostenibile, dovendo sopportare la presenza dei due eserciti (ivi: 309-310). E, quando nel 1530, Carlo II, a causa della sua politica di neutralità, ormai senza appoggi alle corti di Francia e di Spagna, si recò a Bologna in occasione dell'incoronazione di Carlo V, si rese conto del malcontento del nuovo imperatore, stanco dell'ambiguità del cognato. L'ancora di salvezza gli giunse dalla mano della duchessa Beatrice di Portogallo, che riuscì a vincere le diffidenze dell'imperatore e si fece donare la contea di Asti e il marchesato di Ceva, nonostante tutte le implicazioni che questo dono comportava, in particolare l'inimicizia dichiarata di Francesco I (Merlin, 2000: 310-312).

Nel 1535, prima dell'invasione francese del ducato sabauda, una nuova guerra tra Francia e Impero bussava alle porte come conseguenza della morte di Francesco II Sforza, rimasto senza erede, e il passaggio del Ducato di Milano sotto il potere di Carlo V in virtù del «Trattato di Madrid», eventi che portavano la Francia a ritrovarsi circondata dall'Impero e, far sì che il Piemonte divenisse nuovamente lo scenario di questo ulteriore scontro. Gli ultimi anni prima dell'occupazione francese (1536) segnarono per Torino e il Piemonte una fase di instabilità e violenze, poiché queste continue guerre tra le due potenze erano sfociate anche in una sorta di guerra civile tra i gruppi partigiani di Spagna e di Francia, che tendevano a farsi giustizia da soli. Perciò quando, nel 1536, le truppe francesi invasero i territori del Ducato, la popolazione li accolse a braccia aperte, fino al 1547, quando, con lo spostamento delle guerre nelle Fiandre, il Piemonte visse un periodo di relativa calma che durò fino alla fine di questi conflitti nel 1559 con la stipula della Pace di Cateau-Cambrésis, che obbligava la Francia e la Spagna a lasciare il Piemonte.

Il Cinquecento per la penisola italiana rappresentò un secolo di svolte: a livello politico, segnò la perdita della sua indipendenza; e, a livello linguistico, si assistette al consolidamento definitivo del volgare sul latino, all'unificazione del vernacolo italiano nel segno della teoria bembesca e delle tipografie e, infine, alla conclusione della demunicipalizzazione e omologazione linguistica della lingua delle cancellerie.

Le assidue spedizioni armate di stranieri durante tutta la prima parte del secolo contribuirono ad intensificare il contatto diretto tra le popolazioni italiane e le loro lingue, favorendo la penetrazione dell'elemento straniero (in particolare del tedesco², dello spagnolo e del francese³), fino ad allora limitato ai, seppur continui, contatti politici e diplomatici e agli scambi commerciali e culturali tra le diverse corti europee (Migliorini, 1961: 289-234).

La lingua straniera che influì maggiormente sull'italiano cinquecentesco fu lo spagnolo⁴, sia perché gran parte della penisola italiana era, direttamente o indirettamente, sotto l'egida di Carlo V, sia per la forza di penetrazione dei prestiti attraverso le relazioni di viaggio delle scoperte geografiche coeve ispaniche e lusitane.

A partire dall'anno Mille e fino alla prima metà del Quattrocento, le relazioni fra l'Italia e la Spagna dopo il Mille erano avvenute durante la Riconquista, mediante scambi commerciali e mercantili (genovese, pisani e catalani erano rivali nel Mediterraneo), lungo il cammino di Santiago e mediante la scuola di traduttori di Toledo (ivi: 797) ma con l'avvento dei Re Cattolici i rapporti culturali fra i due paesi ripresero e aumentarono nel Cinquecento a partire da Car-

2 Delle tre lingue, il tedesco fu la lingua meno nota nella penisola, malgrado i frequenti contatti con l'impero. Difatti le comunicazioni tra penisola e la cancelleria dell'imperatore avvenivano in latino (Migliorini, 1961: 314).

3 L'ingresso di francesismi nel Quattrocento diminuisce, sebbene continui a rappresentare fino al Cinquecento la fonte più corposa di forestierismi della lingua italiana, quando verrà sostituita dallo spagnolo (Morgana, 1994: 686-690).

4 La diffusione degli ispanismi fu favorita dalla traduzione di numerose opere spagnole. Inoltre, un personaggio del calibro di Castiglione raccomandava lo studio della lingua castigliana; altri autori italiani scrivono in questa lingua e nella seconda metà del Cinquecento si pubblica la prima grammatica spagnola per italiani (1566) e il primo dizionario bilingue italiano-spagnolo nel 1570 (D'Agostino, 1994: 805-806).

lo V, che stabilì un dominio in Italia diretto con viceré e governatori o indiretto fino al 1700⁵.

I territori in cui dapprima si diffusero gli ispanismi furono le città dell'Italia centro-meridionale e in Sicilia, aree soggette alla corona di Aragona⁶. In questi territori, gli ispanismi penetrarono nella lingua delle cancellerie e spesso nei dialetti, dove si registra un uso quotidiano e in grande quantità di vocaboli relativi all'ambito burocratico e amministrativo. Per quanto riguarda le prime testimonianze scritte, queste risalgono a testi napoletani della seconda metà del secolo XIV e nella lingua "cortigiana" romana si possono documentare la diffusione e l'adattamento delle voci nei primi decenni del Cinquecento, e il loro numero dipendeva da chi sedeva sul soglio pontificio (Beccaria, 1968: 137-140).

Situazione molto diversa si riscontra al Nord, territorio non sotto l'influenza delle corone iberiche, dove emergono i primi esempi di ispanismi in alcuni scrittori alla fine del Quattrocento, sebbene solo nella prima metà del secolo XVI⁷, in seguito all'arrivo nella penisola delle truppe imperiali, avvenne un fitto contatto tra le popolazioni di questi territori e la cultura spagnola. Nonostante l'influsso dello spagnolo si estenda in quest'area più tardi che al sud, questo fu molto forte. Prova dell'alto livello di penetrazione dei prestiti iberici nei vernacoli, sono i *Gridari* milanesi dei secoli XVI e XVII, i quali sono infarciti di ispanismi. La loro comparsa in questi bandi e avvisi implicava una perfetta conoscenza da parte della persona, alla quale erano rivolti; e le relazioni degli ambasciatori e diplomatici italiani alla corte di Spagna (*ibidem*).

5 Il Settecento è un periodo recessivo per la lingua spagnola in Italia, iniziato già nelle ultime decadi del Seicento (D'Agostino, 1994: 793).

6 Questa è la prima fase di entrata di prestiti ibero-romanzi nella penisola italiana. In questi anni, assistiamo principalmente alla penetrazione di forme catalane, in particolare via i dialetti, e meno di castiglianismi. Questa situazione continuò immutabile fino alla seconda metà del Quattrocento, quando i castiglianismi presero il sopravvento (D'Agostino, 1994: 793).

7 "Nuclei di cultura spagnola, si localizzano, ai primi del Cinquecento, oltre che a Napoli e a Roma, anche a Ferrara (dove arrivò nel 1503 Lucrezia Borgia), a Mantova (Isabella d'Este era figlia di Eleonora d'Aragona), a Urbino e successivamente a Milano e per un breve periodo anche a Torino." (D'Agostino, 1994: 804).

La presenza d'ispanismi in tutta l'Italia fu molto fitta e massiccia e continuò nel corso del Seicento. Si constatano, oltre che in ambito amministrativo, nella vita sociale (insulti, titoli di signore, formazione del femminile di *marchese*), nel linguaggio quotidiano, nell'abbigliamento (nomi di stoffe, guarnizioni, vesti, ornamenti), in cucina, nelle misure, nella vita militare, nella marina ecc. (Galasso, 2000: 214-217).

Il lessico iberico non influenzò soltanto le pratiche scritte degli uomini della cancelleria ma entrò a fare parte della letteratura. Le loro tracce si riscontrano nelle commedie italiane di questi secoli, soprattutto quando vi compaiono personaggi spagnoli con connotazioni comiche o tipologicamente caratterizzanti; e penetrò con forza anche, con minore successo, nella sintassi, nell'introduzione di alcune strutture grammaticali (Migliorini, 1961: 396-397).

Nel caso specifico della storia linguistica dello stato sabauda innanzi tutto occorre ribadire che è stata sempre influenzata dalla sua posizione a cavallo tra le Alpi, e che questo prolungato contatto tra i due paesi diede luogo alla presenza di due aree linguistiche diverse: una savoiaro-francese e una piemontese-italiana. Questa diversità linguistica favorì a lungo un sostanziale bilinguismo della classe dirigente⁸, fino a quando non maturò una scelta italiana⁹ (Marazzini, 1996: 6). Inoltre, la sua posizione geografica faceva sì che gran parte della popolazione piemontese fosse familiarizzata con la cultura francese¹⁰, favorendo da sempre la penetrazione di numerosi

8 Nel Cinquecento, a corte diversi personaggi impiegano indistintamente il volgare e il francese (Fernández González, 2012: 949) come, ad esempio, Ludovico Gallarato (delle 24 lettere presenti, scritte tra il 1523 e il 1525, soltanto due sono in italiano), Bartolomeo di Gattinara (delle 6 lettere scritte nel 1536 soltanto una è in italiano), Giovanni Achardi (fino al 1553 le sue lettere sono in lingua francese e soltanto dal 1555 in poi userà come mezzo di comunicazione l'italiano) e Benedetto Cacherano di Bricherasco (fino al 1561 usa entrambe e successivamente all'editto ducale soltanto l'italiano).

9 Emanuele Filiberto favorì l'uso della lingua italiana nei suoi territori. La spinta al processo di italianizzazione linguistica si materializzò con la riforma legislativa di Testa di Ferro, concretizzata nel 1561 a Vercelli nei Nuovi Ordini et Decreti in materia civile, mediante la quale il duca imponeva l'obbligo del vernacolo nei suoi territori per alleggerire i processi giuridici e renderli più comprensibili a tutti (ivi: 934-935).

10 Montaigne, nel 1581, di ritorno dal suo viaggio in Italia, mentre attraversava il Piemonte, notava che già poteva respirare aria di casa non perché si parlasse francese, ma perché le parlate locali gli erano familiari. Più significativa fu la testimonianza di un gruppo

vocaboli francesi, molti dei quali s'incontrano in relazioni diplomatiche o in racconti di viaggi relativi ai più diversi settori, dal mondo militare (professioni, strutture o armi), al lessico ed espressioni di ambito generale¹¹.

Per quanto riguarda, invece, l'influenza degli iberismi in questi territori, come d'altronde per le restanti corti settentrionali, si dovette aspettare il secondo decennio del XVI secolo con l'avvento della guerra in Lombardia, poiché fino alla prima metà del Cinquecento, l'afflusso di ispanismi nella cancelleria sabauda era stato abbastanza limitato. Proprio con l'arrivo del duca Emanuele Filiberto si osserva una maggior influenza sulla lingua della cancelleria (cf. materiale della sezione "Materiale Militare"). Egli aveva stretto un forte rapporto con l'imperatore, forgiato durante gli anni al suo servizio, e dal quale ricevette enormi influenze, non soltanto a livello linguistico (il duca parlava perfettamente la lingua castigliana¹²), ma anche politico (Merlin, 2008: 213).

Tuttavia, il culmine dell'influsso spagnolo sulla lingua della cancelleria sabauda si produsse nell'ultimo quarto di secolo, durante il regno del duca Carlo Emanuele I, in seguito al suo matrimonio con la figlia di Filippo II, Caterina Michela, perché sia l'Infanta sia il folto gruppo di iberici, che costituivano il suo seguito

di veneti che nel 1549 affermava che gli abitanti della regione non erano né italiani né del tutto francesi, ma francesi in carne ossa (Marazzini, 1984: 39).

Fortissima era la presenza del francese in Asti, per molti anni dominata dai francesi. Gli abitanti di questa città «si consideravano come dei veri Francesi», tanto che il loro maggior poeta dell'epoca, G. Giorgio Alione, affermava che «noi Astesi in ogni luogo ci consideriamo Galli» (Merlin, 2000: 103).

11 Al lessico militare appartengono i termini *artegliaria*, *ingegnere*, *sargente* e *trinchiere*; e in ambito generico constantiamo i termini *achinea*, *affair*, *astaggi*, *avantagio*, *brasar*, *corriero*, *cosino*, *davantagio*, *delfinato*, *derrobate*, *fairi*, *gentilome*, *iarda*, *incor*, *insina*, *intertenire*, *madamisela*, *mariagio*, *metre*, *plisir*, *regaglio*, *sortire*, *tuttavolta*, *tesoriero* e *undeman*; e, infine, riscontriamo l'espressioni. *si vene a parlamento* (Fernández González, 2012: 915).

12 Ved. la testimonianza dell'ambasciatore veneto Francesco Morosini del 1570 "a me ha detto più volte, che se gli occorresse dover fare un lungo ragionamento di cose serie, non lo sapria far meglio in alcuna lingua, che nella spagnola. Parla anco eccellentemente il francese, essendo si può dire quella la sua lingua naturale, poiché tutti li duchi passati parlavano sempre francese, così come parla ora sua eccellenza quasi di continuo italiano" (Migliorini, 1961: 313-314).

personale, rese abituali in quegli anni l'uso di determinate parole ed espressioni spagnole nel linguaggio della corte¹³ (Merlin, 2000: 336).

Di seguito analizzeremo in dettaglio la situazione degli ispanismi presenti nei documenti della cancelleria sabauda e facenti riferimento a questo secolo. Tali documenti sono conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, nelle sezioni: *Materie politiche per rapporto all'interno*, *Materie militari*, *Materie economiche*. *Lettere di Ministri*. *Spagna e Lettere principi, duchi, sovrani*. Prima di studiare lo stato dell'introduzione del lessico della penisola iberica e di capire il vero livello della penetrazione e influenza di questi prestiti è doveroso fare alcune precisazioni. La prima: uno dei principali problemi per valutare l'influenza del lessico castigliano nell'italiano sia nella capacità di differenziare tra i prestiti di castiglianismi, lusismi e, anche, catalanismi (numerosi specialmente in alcuni dialetti meridionali e nel sardo); e, inoltre, a questo si deve aggiungere la difficoltà di decidere, in alcuni casi, se si tratta di castiglianismi o lusismi, castiglianismi o catalanismi o catalanismo o provenzialisimi¹⁴ (D'Agostino, 1994: 791-792).

La seconda che per studiare i documenti a disposizione è necessaria una tripla distinzione del materiale studiato, basata sull'origine della persona che scrive la lettera e, nel caso si tratti di un soggetto dei natali italiani, se è stata scritta nella corte sabauda (o, comunque, in territorio italiano) o fuori ma non alla corte spagnola¹⁵, o dalla corte spagnola. A partir da questa distinzione, abbiamo distinto tra documenti redatti da spagnoli nella corte sabauda¹⁶, personaggi

13 “alla corte dei Savoia nel periodo dell'Infanta Caterina d'Austria, sposa del Carlo Emanuele I nel 1585: è difatti l'epoca di più evidente ispanizzazione, e non soltanto nei costumi esteriori, nella moda, nel cerimoniale, ma nella vita (e nella parlata dunque) domestica e quotidiana” (Beccaria, 1968: 146-147).

14 In questo studio non faremmo la distinzione tra castiglianismi, lusismi e catalanismi.

15 Cfr. documenti del capitano Battista Insula redatto da Asti, Vercelli, Augusta, Milano e Ratisbona (Faldoni. *Lettere particolari*).

16 D'ora in poi indicheremo gli esempi di autori di provenienza spagnola con l'abbreviazione “ASCS”, ad eccezione di quelli presenti nei carteggi dell'Infanta Caterina Michela che indicheremo con l'abbreviazione “IC”.

italiani con residenza permanente in Italia¹⁷, e, infine, ambasciatori italiani nella corte spagnola¹⁸.

L'ambito in cui il peso dello spagnolo è più forte, è senza dubbio quello lessicale, la cui influenza si riscontra in settori molto diversificati, nonostante molti casi avessero una vita effimera. Questa permeabilità verso il modello esterno della lingua cancelleresca non deve colpirci, perché è una sua caratteristica intrinseca e la loro maggior o minor presenza dipendeva unicamente dai legami più o meno stretti, con il paese dal quale proveniva il prestito, in questo caso la Spagna (Beccaria, 1968: 32-33).

Possiamo fare una prima distinzione tra i prestiti che appaiono sporadicamente, come quelli che appartengono all'ambito giuridico o all'ambito del commercio dove abbiamo riscontrato un'unica testimonianza rispettivamente per *stabilimenti* "Legge, ordinanza" (AIII) e *traffico* "commercio" (AICS).

È più interessante, invece, notare il volume e la consistenza in altri settori. Un ambito dove l'influsso spagnolo perdura è quello attinente all'ambito militare. Molti di questi termini si possono riscontrare già nel primo quarto di secolo durante la guerra di Lombardia (1522-1525), nei documenti diretti al duca sabauda redatti dai soldati al servizio della Maestà Cesarea (cfr. Antonio e Juan de Leyva) e nelle Minute di Patenti del 1560, emanate dal duca Emanuele Filiberto. Alcuni di queste voci sono: *alfiere*¹⁹ (AIII, IC), *amutinati*²⁰ (AICS, DCE), *armata* (AIII, IC), *argozil* (AIII), *bandoliere*²¹ (IC), *celade* (DCE, IC), *infanteria* (AIII, DCE) *mandato*

17 D'ora in poi useremo l'abbreviazione "AIII" per gli esempi riscontrati nei documenti redatti da italiani nella corte sabauda o in Italia (soldati, segretari, consiglieri ducali ecc.), tranne per gli esempi tratti dal materiale di Emanuele Filiberto che verranno indicati con la sigla "DEF" e di quelli di suo figlio per i quali useremo l'abbreviazione "DCE".

18 D'ora in poi con l'abbreviazione "AICS", faremo riferimento agli esempi di ispanismi tratti dai testi degli ambasciatori italiani nella corte spagnola.

19 Cfr. le varianti *alphero* (AIII) e la forma spagnola *alferes* (DEF).

20 Cfr. *mottinati* (DEF).

21 Il De Mauro (De Mauro, 2000) sostiene che questo termine penetrò in italiano dal fr. *bandoulière* < dallo sp. *bandolera* ma noi riteniamo che è, in questo caso, che si deve all'influenza spagnola.

(AIII), *maestro di campo* (AIII), *mostra* (ASCS), *ronda* (AIII), *sfilata* (DCE), *soldadesca* (DCE) e *troppe*²² (DCE, IC).

Un altro importante gruppo di parole proveniente dallo spagnolo è costituito da quello relative alla marina, tra le quali possiamo evidenziare: *armata* “flotta” (AICS, AIII), *flotta*²³ (AICS) e *galera* (AIII).

Un ulteriore campo nel quale lo spagnolo influì maggiormente in questi anni è nella lingua dell’amministrazione. Alcuni esempi di lessico appartenente a questo gruppo sono: *arrendamento*²⁴ (AIII), *assentate* “registrate” (AIII), *comenda* “carico” (DEF, IC), *contador*²⁵ (AIII, DCE, AICS), *comendador*²⁶ (IC), *conservatore maggiore del patrimonio* (AICS), *contribuzione* “tassa” (IC), *corregidore* (AICS), *despazava* < sp. “despachar” (ASCS), *dispachio*²⁷ (AIII, DCE), *hazienda* (AICS), *libranza* (AIII), *librare* (AIII), *licenziato* (AICS), *paperi* “documenti” (AICS), *veador*²⁸ *generale* (AIII) e *vicere* (ASCS, AIII, IC, AICS).

L’influenza dello spagnolo penetra, in particolare, nella vita cortigiana. Da questo ambito, riscontriamo due espressioni di rispetto presenti in quasi tutti i documenti, tranne in quelli di Emanuele Filiberto: *basare li mani*²⁹ (ASCS) e nella variante *baso li piedi e mane* (ASCS); e *restar servita* (AICS) in *resti servita*³⁰ (AIII; DCE, IC).

Nella cancelleria sabauda, come d’altronde nel resto della penisola, si diffonde largamente l’uso spagnolo nei titoli. Di grande vitalità è l’impiego della forma *signore* (ASCS, AIII, DEF, IC, AICS)

22 Cfr. *troppe* (IC). Questo termine francese ma entra attraverso lo spagnolo (*ibidem*).

23 Vocabolo di origine francese “*flotte*” ma penetra nell’italiano attraverso lo spagnolo “*flota*” (*ibidem*).

24 Forma molto estesa nel napoletano (Beccaria 1968:36), ma rara nel nostro, documentato soltanto in *Lettere particolari*.

25 Cfr. *contatore* (DCE, IC).

26 Cfr. *commendatore maggiore* (AICS). Questo è un termine italiano, ma che grazie alla forza espansiva dello spagnolo nel Cinquecento ebbe un rinnovato impulso. Difatti non a caso, tal volta l’azione dello spagnolo si limita a rinvigorire un termine già presente in italiano, dovuto al prestigio della voce foranea. (De Agostino, 1994: 806).

27 Cfr. *dispachio* (AICS) o le varianti *spachio* (DCE) e *spacchio* (AICS).

28 Cfr. *veadore* (IC), *vehadore* (DCE) e *veidore della hazienda* (AICS).

29 Cfr. *basciandoli le mano* (AIII) e *bacio le mani* e *bascio le mani* (DCE, IC).

30 Cfr. *resti servito* (AIII).

e *signora*³¹ (ASCS, AIII) e la forma di cortesia *don*³² (ASCS, AIII, DCE, IC, AICS).

Situazione ben diversa si riscontra nell'impiego della forma *donna* "doña", la quale venne usata di rado, nelle *Lettere particolari* appare soltanto in due occasioni nella firma dei documenti di donna Camilla Pallavicino; e una nella forma spagnola *doña* (AICS).

All'inizio della loro vita, in genere, i prestiti servono a descrivere realtà provenienti del paese di origine, come titoli, istituzioni peculiarità del paese che provengono (Migliori, 1961: 394) ma con il trascorrere degli anni, a volte, si può assistere a un'evoluzione nel loro uso come nel caso della combinazione di *signor* e *don* + il nome e il cognome. Questo impiego è unicamente riscontrato nei documenti redatti da italiani che non sono mai stati a contatto diretto o almeno prolungato con spagnoli. Alcuni degli esempi riscontrati sono: *Signor Don Ferrante de Gonzaga* (AIII), *Signor Don Proana* (AIII), *Signor Don Ugo de Moncado* (AIII) e *Signor Don Giovanni de Figueroa* (AIII).

Un'altra evoluzione la riscontriamo nell'impiego di *don*, all'inizio unicamente usato davanti al nome o ai cognomi di personaggi di provenienza spagnola, in seguito all'arrivo dell'Infanta Caterina Michela e del suo seguito, il suo uso si estende anche a personaggi italiani, come evidenziano le forme *Don Amadeo* (DEF), *Don Giuseppe* (IC) e *Don Michele* (IC).

Altri titoli di provenienza spagnola sono *Grandi* (AICS) o la forma apocopata *gran* (IC), *infanta*³³ (AICS, IC) riferito ai figli del re spagnolo, riscontrati unicamente nei documenti redatti da autori italiani nella corte spagnola e nelle lettere dell'Infanta Caterina d'Austria.

Le forme di cortesia *quella, essa, ella, lei* fino al secolo XV sono molto vitali, ma pian piano lasciano spazio alle allocuzioni tipiche dello spagnolo. Infatti, nel Cinquecento, malgrado si constatino an-

31 Cfr. *signora* (ASCS, AIII).

32 Non abbiamo mai riscontrato nel carteggio di Emanuele Filiberto la forma "don".

33 Cfr. *infante* (AICS). La prima attestazione isolata si riscontra nel Trecento nel Villani, ma il termine verrà diffuso in particolare nel Cinquecento e Seicento (D'Agostino, 1994: 799).

cora le forme italiane, sono molto più estese quelle provenienti dalla penisola iberica come, ad esempio: *Soa Cesarea Maestà* (AIII), *Sua Serenissima persona* (AIII), *Serenissima Signoria Infanta* (AIII), *Sua Maestà* (ASCS, AIII), *Vostra Altezza* (ASCS, AIII, DCE, IC) e *Vostra Excellentia* (ASCS, AIII).

Un altro campo dove gli ispanismi entrano con forza è il settore delle parole d'uso comune, indice della gran forza di penetrazione della lingua spagnola (Migliorini, 1961: 397): *agradisco*³⁴ “ringraziare” (DCE), *creanza* (AIII), *creato* (AIII, AICS), *disgravio* (AIII), *falta* “mancanza” (DCE), *perdonanza* (AIII), *piego*³⁵ “plicco” (DEF, IC, AICS), *platta* “argento” (AICS), *regalo* (AIII, DCE), *regalare* (DCE) e *tavardiglio* “tifo” (AICS).

Di particolare interesse sono gli ispanismi semantici presenti nei documenti studiati come, ad esempio, *armata* “flotta” (AICS, AIII), *marchiare* “andare via” (DCE), *tenere* “avere” (ASCS) e *tocar* “suonare” (AIII).

L'influenza della lingua spagnola durante l'ultimo quarto di secolo si evidenzia nell'uso di certe frasi fatte (anche se di natura spesso effimera), da una parte, quelle riscontrabili unicamente nei documenti che formano parte del carteggio tra il duca Carlo Emanuele I e Caterina d'Asburgo: *a pedir di bocca* (DCE), *al ratto* “poco dopo” (DCE), *dar parte* “rendere noto” (IC), *dar prescia o darsi prescia in dia prescia alla sua gente*³⁶ (DCE) e *si doni prescia* (DCE) e, infine, *fare mercede in mi facci tanta merce* (IC).

Concludiamo il panorama degli ispanismi nel Cinquecento con i casi di lingua ibrida presenti in scritti di personaggi che soggiornarono a lungo tra gli spagnoli (marinai e viaggiatori) o nella corte ispanica. Molti sono gli ispanismi male adattati o brutti calchi, presenti in traduzioni del secolo XVI e XVII di opere geografiche e nel carteggio degli ambasciatori, come, ad esempio nel nostro caso, in quello dell'ambasciatore Carlo Pallavicino (anni 1580-1581): *Ale magna* “Germania”, *agravio* “offesa”, *Castella*, *cruzada*, *cruzadi* “crociato”, *apadrinato* “fare da padrino” e *reina*.

34 Cfr. *agradisca* (IC).

35 Cfr. *plico* (AIII).

36 Cfr. *farei dar prescia* (IC).

Occorre, altresì, sottolineare la presenza di un folto numero di ispanismi, presenti unicamente in documenti redatti da personaggi spagnoli, e provenienti da refusi o disguidi, dovuti all'influenza della loro L1 nella L2: *algune* (IC), *ayer* (ASCS), *bombardero* (IC), *cama* (IC), *como* (IC), *connmigo* (ASCS), *descargarla* (ASICS), *desta* (ASCS), *donde* (IC), *Gruiascho* (ASCS), *las terras* (ASCS), *lebar* (ASCS), *para* (ASCS), *Piamonte* (ASCS), *termino* (ASCS) e *tres* (ASCS).

Nei documenti da noi studiati, l'influenza ispanica, oltre all'ambito lessicale, come abbiamo evidenziato, si constata a livello grafico nell'adattamento di parole italiane alla forma spagnola come: *churma* < genov. *ciusma* (AIII); e a livello morfologico, formazione del femminile di marchese, che presenta le forme *marchesa* (AIII, DEF) e *marchionissa* (AIII). Questa forma femminile non è molto estesa. Nel fondo studiato delle *Lettere particolari*, si riscontrano circa 300 ricorrenze della forma maschile, contro i sei della forma femminile distribuita come segue: una forma *marchessa*, del 1558 in Costa d'Arignano; una forma *marchionessa* e una forma *marchionissa*, entrambe presenti nella firma del carteggio di Francesca Fieschi di Gonzaga del 1525; e, infine, tre forme di *marchesa*: una del 1520 in Francesca Fieschi di Gonzaga; una in un documento di Giorgio Aiazza, referendario di Vercelli del 1543; e, la terza e ultima, in Nicolao Balbo in una missiva del 1550.

Infine, a livello sintattico, ritroviamo soltanto l'ellissi del sostantivo: *con l'altra mia [lettera] scrisse* (DCE), *Circha il restante delli 74 [scuti]* (AIII), *de 26 del passato [mese]* (AIII), *Il signor comisaro duo [giorni] è stato qua* (AIII). Si deve sottolineare che, in generale l'influsso della sintassi spagnola, per quanto riguarda il territorio del Piemonte, è privo di conseguenze durature e rilevanti, come d'altronde nella maggior parte delle regioni italiane (Beccaria, 1968: 22).

L'influsso dello spagnolo, nella lingua cancelleresca della corte sabauda, presenta un ritardo abbastanza notevole se paragonata con le altre corti italiane, meridionali e settentrionali, in particolare, per il numero dei prestiti e il livello di penetrazione nei vernacoli piemontesi. Nel resto d'Italia, il grande afflusso di ispanismi avvenne nelle prime tre decadi del Cinquecento mentre in quest'area soltanto

verso la fine della seconda metà del secolo, in seguito al matrimonio del duca Carlo Emanuele I.

Gli ispanismi cinquecenteschi che penetrano nella lingua dello stato sabauda abbracciano diversi settori, oltre a livello generale, sono degni di risalto il gran numero riscontrato a livelli tecnici, specialmente in ambito militare, amministrativo e della vita sociale (titoli, vassallaggio). Il loro impiego, seppur non sempre frequente e, nella maggiore parte, effimero, è un indicatore della preminenza politico-culturale della Spagna e della conoscenza del termine nella corte sabauda.

Tra il lessico attinente al linguaggio specialistico spicca il filone relativo al mondo cortigiano, per la sua maggiore vitalità. In particolare, per quanto riguarda le forme *signore* e *don*, le allocuzioni tipiche spagnole di cortesia (*Vostra Altezza, Vostra Eccellenza* ecc.), e le espressioni di *restar servito* e *basare le mani*. Inoltre, la forza di penetrazione delle forme spagnole *signore* e *don* nel vernacolo italiano si evidenzia nell'evoluzione del loro impiego: da una parte, si constata l'uso congiunto delle due forme; e, dall'altra, la forma *don* verso l'ultimo quarto del Cinquecento estende il suo uso davanti a nomi di personaggi italiani.

La preminenza culturale e politica della corona spagnola si avverte in particolare in ambito militare e amministrativo, dove il segretario o l'ambasciatore tende a tradurre o a calcare la voce ispanica. Difatti, per constatare l'influenza iberica nel linguaggio militare, basta soffermarci a leggere gli ordini emanati da Emanuele Filiberto per il mantenimento della disciplina nei suoi castelli, o le istruzioni per i pagamenti degli stipendi degli ufficiali e dei soldati, per poter trarre numerosi esempi.

Per quanto riguarda la presenza degli ispanismi in ambito generale, nella cancelleria sabauda contrariamente a quanto avviene altrove (cfr. i *Gridari* cinque-secenteschi della città di Milano) non si evince né una vigenza d'uso né un livello di penetrazione alto tra le classi più basse ma si limita al ristretto mondo della corte (cortigiani, segretari, ufficiali dell'esercito, ambasciatori). Testimonianza di quanto appena detto è il loro basso numero nelle *Lettere particolari*, in cui si riscontrano tracce soltanto in documenti di uomini a contatto diretto con la corte sabauda e con gli spagnoli (cfr. Erasmo Doria

o Stefano Doria), e in documenti di donne appartenenti alla nobiltà (cfr. Francesca Fieschi di Gonzaga).

Ad ogni modo, non si può negare un certo livello di penetrazione, sebbene non duraturo, delle forme spagnole almeno tra la ristretta cerchia di persone che frequentavano la corte. Questo non è dimostrato unicamente, come finora detto, dall'introduzione di lessico specialistico, ma anche dalla presenza di voci tipicamente spagnole come *plata* "argento", che evidenziano il prestigio della lingua spagnola nella corte.

Prima di concludere, vorremmo sottolineare che, nonostante l'effimera vita degli ispanismi e il loro basso numero nella cancelleria sabauda, possiamo retrodatare alcuni vocaboli rispetto alla loro prima datazione attuale: a) *bandoliere*, datato dal De Mauro (De Mauro, 2000) nel 1611, è possibile collocarlo nel 1589; *dispacchio*, datato dal De Mauro (*ibidem*) nel 1563, possiamo anticipare la sua prima apparizione in Italia al 1533; *paperi*, il Beccaria (Beccaria, 1968: 43) data la sua prima apparizione nel 1638, noi possiamo anticiparla fino al 1580; dal 1596, prima comparsa fornita dal D'Agostino (D'Agostino, 1994: 806) per *plico*, noi possiamo retrodatarlo fino al 1526; *regalare*, il D'Agostino (*ibidem*) lo colloca nel 1598, noi lo abbiamo riscontrato dal 1580; *ronda*, il D'Agostino (*ivi*: 808) data la sua prima comparsa nel 1568, noi nel 1561; il De Mauro (De Mauro, 2000) data *sfilata* nel 1630, noi qualche decennio prima nel 1589; e *soldadesca* (DCE), datata dal De Mauro (*ibidem*) nel 1614, noi possiamo retrodatarla anche fino al 1589.

Quindi, possiamo concludere evidenziando da una parte che l'impatto degli ispanismi tra le classi basse cinque-seicentesche fu abbastanza ridotto, tranne in quei pochi casi che calarono nei dialetti delle regioni come *creato* e *creanza* (Beccaria, 1968: 137-153) e, dall'altra che si riscontra una circolazione maggiore tra il ristretto cerchio della corte, specialmente tra le persone a contatto diretto con gli spagnoli e sono più numerosi gli ispanismi attinenti al linguaggio specialistico. Inoltre, occorre sottolineare come questo impatto avvenne in un arco di tempo molto breve, persino nel caso dei vocaboli che ebbero una diffusione notevole.

Materiale consultato degli Archivi di Stato di Torino:

- «Materie politiche per rapporto all'interno. Lettere particolari»³⁷;
- «Materie Militari. Materie Militari per categorie. Ordini e Regolamenti (Faldone 1);
- «Materie Militari. Materie Militari per categorie. Ufficio Generale del soldo (Faldone 1);
- «Materie economiche. Materie economiche per categorie. Finanze» (Faldone 2);
- «Materie economiche. Materie economiche per categorie. Materie di commercio» (Faldone 1);
- «Lettere di Ministri. Spagna» (Faldoni 1,2, 3, 4, 5);
- «Lettere principi, duchi, sovrani» (Faldoni 8, 13, 14, 15, 35, 36, 37 e 38).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BECCARIA, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana nel Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.

D'AGOSTINO, Angelo, "L'apporto spagnolo, portoghese e catalano", in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni & P. Trifone, Torino, Einaudi, 3 voll., vol. III, 1994, pp. 790-824.

DE MAURO, Tullio, *Il dizionario della lingua italiana*, edizione con CD Rom, Torino, Paravia, 2000.

37 Faldoni A17, A20, A23, A24, A33, A38, A47, A48, B1, B2, B3, B6, B8, B9, B10, B16, B88, B89, B110, B111, B117, C11, C13, C14, C15, C22, C24, C25, C26, C38, C39, C42, C45, C46, C51, C52, C53, C56, C58, C62, C63, C64, C68, C69, C70, C79, C80, C84, C87, 88, C92, C93, C95, C104, C105, C108, C110, C111, C112, C115, C116, C117, C126, D1, D3, D4, D8, D9, D10, D11, D16, D22, D23, D25, E2, E3, F6, F10, F14, F22, F34, F35, F39, F42, F61, F62, F65, I2, G2, G25, G34, G38, G41, G52, I2, L9, L25, L26, M4, M25, M32, M43, M46, M48, M50, M58, M59, M60, M61, M62, M63, M64, M65, M66, M67, M70, M73, M76, M78, M79, N1, N2, O2, O12, O23, P2, P3, P10, P11, P14, P19, P23, P31, P58, P63, P64, P69, R41 e R45. Abbiamo studiato unicamente i documenti redatti in italiano tra il 1500 e il 1561, prima dell'editto ducale di Emanuele Filiberto, per cui imponeva l'obbligo di impiego del vernacolo nei suoi territori.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Trinidad, *La koiné cancelleresca nella corte sabauda nel primo 500*, 2012.

FORMENTIN, Vittorio F., “Dal volgare toscano all’italiano”, in *Storia della letteratura italiana*, cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, IV, 1996, pp. 177-252.

GALASSO, Giuseppe, “La crisi della libertà italiana”, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, IV, 2000, pp. 5-52.

MERLIN, Pierpaolo (a cura di), *La grande storia del Piemonte*, Firenze, Centro Stampa Editoriale Bonechi, II, 2000.

MERLIN, Pierpaolo, *Manuel Filiberto, Duque de Saboya y General de España*, Madrid, Actas, col. Pasado, Vivo, 2008.

MIGLIORINI, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961.

MORGANA, Silvia, *L’apporto spagnolo, portoghese e catalano*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni & P. Trifone, Torino, Einaudi, 3 voll., vol. III, 1994, pp. 971-719.

**III. LA MUJER EN LA HISTORIA,
LA LITERATURA Y LA PUBLICIDAD ITALIANAS**



FILOGINIA E QUERELLA DE FEMMES TRA DUECENTO E QUATTROCENTO IN ITALIA

Daniele Cerrato
Universidad de Sevilla

Femina sordida, femina fetida, digna catenis;
Mens male conscia, mobilis, impia, plena venenis,
Horrida noctua, publica ianua, semita trita,
Vipera pessima, fossa novissima, mota lacuna.¹ (Puig, 1995: 74)

Intorno alla seconda metà del XII secolo, uno scrittore anonimo iniziava così la sua lettera di risposta ad una missiva di un'antica amante. Si tratta di uno dei generi letterari che contraddistingue il Medioevo: quello della letteratura misogina, sviluppatasi tanto in prosa come in verso, che vitupera le donne, mettendone in luce difetti e vizi, anche attraverso il turpiloquio o l'insulto².

Molti studi degli ultimi anni analizzano diversi aspetti di questa tradizione testuale nel Duecento e Trecento. Si va da studi di carattere più generale, come nel caso di Pereira (1981), De Matteis (1986), Casagrande (1990), Skinner (2001), solo per citarne alcuni, che affrontano questioni legate alla situazione della donna in differenti contesti e riflettono sugli atteggiamenti di violenza ed esclusione attuati nei loro confronti, a contributi che esaminano gli scritti degli apologisti e dei padri della chiesa, come come nel

1 "Femmina sozza, femmina perfida, degna di catene, anima senza coscienza; volubile, empia, carica di veleno, orrida civetta, porta aperta a tutti, vicolo ben battuto, vipera terribile, ultima tomba, pozza burrascosa". La traduzione dal latino è personale.

2 Sul tema si vedano ad esempio Puig Rodriguez Escalona, Merce, *Poesía misógina en la Edad Media latina (XI-XIII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995; Percan, Josip, *"Femina dulce malum": la donna nella letteratura medievale latina*, Roma, Kappa, 2003, Archer Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres, Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.

caso di Kari Elisabeth Børresen (1979), Jean Lecquerq (1985), di Jacques Dalaurun (1990), Georges Duby (1997), fino a lavori che analizzano i contenuti misogini di opere come il *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca³, o il *Corbaccio* di Giovanni Boccaccio⁴. Invece, sono scarsi gli studi sui cosiddetti testi filogini e a difesa delle donne in questo stesso periodo, poiché la maggior parte si riferiscono all'epoca rinascimentale. Difatti, le prime opere con queste caratteristiche si fanno risalire al XV e XVI secolo. Si pensi ad esempio, all'opera di Juan Rodríguez del Padrón, dal titolo *Triunfo de las donas*⁵, per quanto riguarda la Spagna, e all'opera di Cornelius Agrippa di Nettesheim (1549), intitolata *De nobilitate et praeecelentia foeminei sexus* (Nobiltà e preminenza del sesso femminile)⁶, per quanto riguarda l'Italia. Prima di questo periodo soltanto *De claris mulieribus*, pubblicato nel 1361, viene considerato il primo testo filogino della letteratura italiana, il quale a sua volta influenzerà l'opera di Cristina da Pizzano, *La città de femmes*⁷, che darà inizio alla cosiddetta *Querelle de femme*.

Il nostro studio pretende analizzare alcuni testi poetici e in prosa, che, tra Duecento e Quattrocento, presentano tematiche relazionate

3 Cfr. ad esempio, Ruju, Salvatore, *L'antifemminismo in Francesco Petrarca*, Sassari, Tip. e leg. Galizzi & C., 1909.

4 Cfr. ad esempio, Cazalé Bérard, Claude, "Filoginia/misoginia", in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 116-141.

5 Per una edizione moderna dell'opera si veda ad es. Rodríguez Del Padrón, Juan, *Obras completas*, edición de César Hernández Alonso, Editora Nacional, Madrid, 1982. Tra i testi a difesa delle donne presenti nella letteratura spagnola dello stesso periodo vanno almeno ricordate, oltre al già citato *Triunfo de las Donas* di Rodriguez Del Padrón, l'opera di Diego Valera intitolata *Defensa de las mujeres*, quella di Alvaro de Luna *Defensa de las virtuosas mujeres* ed infine il *Triunfo de las Donas* di Róis de Corella. Per un'analisi specifica delle tre opere e di altri testi spagnoli filogini si rimanda a Archer Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, cit. pp. 287-325.

6 Per quanto riguarda il testo di Agrippa, si veda Agrippa di Nettesheim, Cornelius, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, dalla lingua francese nella italiana tradotto, con una orazione di M. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime, Vinegia 1549. Per una edizione recente si può consultare Agrippa di Nettesheim, Cornelius, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, a cura di M. Ricagno, Torino 2007.

7 Per una edizione moderna del testo dell'autrice cfr. Christine de Pizan, *La Città delle Dame* a cura di Patrizia Caraffi, ed. originale a cura di Earl Jeffrey Richards, Milano, Luni editrice, 1997.

alla difesa ed eccellenza femminile, e che costituiscono un precedente ed una testimonianza importante di letteratura filogina.

I poeti del Dolce Stil Novo offrono un'immagine del femminile costantemente vincolata all'amore e all'idealizzazione della donna. Invece, tra le canzoni che si sono conservate di Guittone D'Arezzo, la numero XX (*Ahi lasso, che li boni e li malvagi*⁸), si scosta da queste tematiche, per presentare un tono rivendicativo e, allo stesso tempo, polemico con la tradizione misogina.

Ahi lasso, che li boni e li malvagi
omini tutti hano preso acordanza
di mettere le donne in despregianza;
e ciò più ch'altro far par che lor agi.
Per che mal aggia el ben tutto e l'onore
che fatto han lor, poi n'han merto sì bello;
m'eo sarò lor ribello
e prenderò solo la defensione,
e aproverò falso lor sermone,
e le donne bone in opera e in fede.
ma voglio che di ciò grazi' e mercede
rendano voi, gioia gioiosa, Amore.
Non per ragion, ma per malvagia usanza,
sovra le donne ha preso om signoria,
ponendole 'n dispregio e 'n villania
ciò ch'a sé cortesia pon'e orranza.
Ahi, che villan giudizio e che fallace! (Guittone, 1828: 177)

Guittone dichiara di voler difendere il genere femminile dalle accuse maschili, che si presentano come lo strumento di cui gli uomini si sono serviti per sancire una supremazia culturale e naturale del proprio sesso. Una larga tradizione letteraria ("li boni e li malvagi omini tutti hano preso acordanza") a partire dai testi greci di Semonide, Esiodo, Aristotele, passando attraverso quelli latini (Giovenale, Tertulliano, Cipriano) per finire con quelli dei padri della Chiesa (San

8 Per le citazioni dell'opera di Guittone si fa riferimento a *Rime di fra Guittone d'Arezzo*, a cura di Valeriani L., stampato per Gaetano Morandi e figlio, Firenze, 1828, 2 v.

Girolamo e Sant Agostino), teorizza la presunta inferiorità femminile e identifica nella donna la colpevole di tutti i mali dell'umanità⁹.

Le accuse maschili, sostiene Guittone, non possono trovare nessuna giustificazione plausibile ("non per ragion"), e sono da far risalire a un pregiudizio di fondo ("malvagia usanza"). Guittone, prende spunto da modelli francesi del secolo XII, e Andrea Poli (2000) ne evidenzia la corrispondenza tematica e formale con un sirventese del poeta provenzale Aimeric de Belenoi, dove le donne vengono difese dall'accusa d'aver indotto l'uomo a commettere il peccato originale, ma a sua volta sembra dare spunto ad un sonetto di Leonora della Genga: "Tacete o maschi a dir che la natura"¹⁰ del XIV secolo, sia per il tema, sia per il tono.

Guittone sottolinea come i comportamenti che nelle donne si reputano biasimevoli, sono degni di essere celebrati negli uomini. Nel proseguo della sua difesa femminile, osserva inoltre, come i crimini più gravi siano commessi soprattutto dagli uomini e non dalle donne.

Embola, robba, aucide, arde o desface,
periura, enganna, trade o falsa tanto
donna quant'om? non già, ma quasi santo
e 'l fatto so, ver' ch'è quel d'om fallace. (Guittone, 1828: 178)

Nella sua difesa della donna si serve della presunta superiorità dell'uomo, come mezzo per scagionarla. L'uomo, se davvero fosse più forte e più saggio della donna, dovrebbe dimostrarlo, invece di tentarla ed indurla all'errore¹¹.

9 Nell'alto Medioevo Oddone di Cluny (X secolo) come monito ai monaci del suo ordine, scriveva a proposito delle donne: "Se gli uomini potessero vedere ciò che è sotto la pelle, la vista delle donne darebbe loro la nausea [...] come possono desiderare di abbracciare questo sacco di escrementi?" Cfr. Dalaurun, Jacques, "La donna vista dai chierici", *cit.* pag. 29.

10 Il sonetto "Tacete o maschi a dir che la Natura" attestabile intorno al 1360 si trova pubblicato per la prima volta nell'opera *Topica Poetica* di Andrea Gilio da Fabriano. Cfr. Gilio Da Fabriano, Giovanni Andrea, *Topica poetica di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nella quale con bell'ordine, si dimostrano le parti principali, che debbono avere tutti quelli, che poetar disegnano. Et oltre di questo, si insegna a conoscere, il genere, i luoghi topici, e con bel modo, ancora le figure*, Oratio de' Gobbi, Venezia, 1580, p.75.

11 Anche la poeta messicana Sor Juana Inés De La Cruz in una famosa redondilla rivol-

Poi più savere e forza en l'om si trova,
perché non si ben prova?
Non vol, ma falla e fa donna fallare:
adonque che diritto ha 'n lei biasmare?
Già non e meraviglia qual s'arende,
ma qual s'aiuta e [qual se] defende,
poi d'entro e de for tanto assalto tene. (Guittone, 1828: 178)

Si tratta di un argomento simile a quello che utilizzerà Isotta Nogarola, per confutare le tesi di Lodovico Foscarini, che sosteneva la maggiore colpevolezza di Eva, nella sua opera *De pari aut impari Evae atque Adae peccato (Chi peccò più Adamo o Eva?)*, Nogarola osserva come Eva rappresenti una creatura più debole e corruttibile rispetto ad Adamo, essere saggio e perfetto che è, quindi, da reputarsi il vero responsabile del peccato originale¹².

Per rafforzare le sue tesi, Guittone sottolinea come lo stesso Dio ami maggiormente la donna rispetto all'uomo, dal momento che ha scelto per lei un'origine più nobile creandola dalla carne e non dal fango.

Deo, che mosse Sé sempre a ragione,
de limo terre l'om fece e formòne,
e la donna dell'om, siccome appare;
adonqu'è troppo più naturalmente
gentil cosa che l'omo e meglio è nata,
e più sembra ch'amata
ella fosse da Dio nostro signore. (Guittone, 1828: 178)

La preferenza di Dio, nei confronti delle donne, viene evidenziata anche alcuni secoli più tardi da Suor Arcangela Tarabotti, che

gendosi agli uomini scriverà: "Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón./sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis:/si con ansia sin igual/ solicitáis su desdén./ ¿por qué queréis que obren bien/ si la incitáis al mal? [...]. Cfr Sor Juana Inés De La Cruz, *Obra selecta*, edición, selección, introducción y notas de Luis Sainz de Medrano, Barcelona, Planeta, 1987, p. 56.

¹² Le opere di Isotta Nogarola si trovano riunite in Nogarola, Isotta, *Complete writings: letterbook, dialogue on Adam and Eve, orations*, edited and translated by Margaret L. King and Diana Robin, Chicago : University of Chicago Press, 2004.

in *Paradiso Monacale*¹³ osserva come Dio ama tutte le Creature, ma particolarmente la Donna. Anche Moderata Fonte ne *Il merito delle donne*¹⁴, sostiene come Dio ama maggiormente le donne, e per questo la loro presenza sulla Terra è superiore rispetto a quella degli uomini.

Alla canzone *Ahi lasso che li boni e li malvagi* si richiama un'altra canzone di Guittone, la XLIX, *Altra fiata aggio già donne parlato*.

Altra fiata aggio già, donne, parlato
a defensione vostra ed a piacere;
ed anco in disamore aggio tacere,
ove dir possa cosa in vostro grato;
ché troppo ho di voi, lasso, indebitato
non vostro merto già, ma mia mattezza.
Onta conto e gravezza
onor tutto e piacer che di voi presi.
Non che 'l dico vo pesi;
ma debitor son voi, ché fabricate
ho rete mante e lacci a voi lacciando:
di che merzé domando,
e prego vi guardiate ad onne laccio
ed a li miei più avaccio;
ed io v'aiuterò com'io v'offesi,
se libere star, più che lacciarvi, amate. (Guittone, 1828: 182)

Guittone, dopo aver ricordato di aver già difeso le donne in altre occasioni, afferma di sentirsi in debito con loro per aver utilizzato, in alcuni casi, la poesia come mezzo di seduzione (“ma debitor son voi, ché fabricate ho rete mante e lacci a voi lacciando”), e si ripro-

13 *Paradiso monacale* costituisce la terza opera di Sor Arcangela Tarabotti dopo che l'autrice aveva già pubblicato altri due testi che trattavano della monacazione come nel caso di *Semplicità ingannata* e *Inferno monacale*. Si veda a proposito Tarabotti Arcangela, *Paradiso monacale libri tre, con un soliloquio a Dio*, Guglielmo Odoni, Venezia, 1643.

14 Una edizione e uno studio attento dell'opera di Moderata Fonte è quello realizzato da Adriana Chemello in Moderata Fonte, (pseud. Di Pozzi De Zorzi Modesta), 1988, Adriana Chemello (ed.) Eidos, Venezia, 1988.

mette di addestrarle per evitare di cadere nelle trappole degli uomini. Nei versi successivi della canzone, Guittone sottolinea come le donne debbano aspirare all'esempio di Maria, odiando il vizio ed amando la virtù, difendendosi dalle insidie e guardandosi dai possibili inganni maschili.

La difesa delle donne si sviluppa oltre che nella poesia anche nella prosa, come nel caso di *De lodo delle femine*¹⁵, di Andrea Da Grosseto, autore fiorentino vissuto tra la metà del Duecento e l'inizio del Trecento.

Andrea Da Grosseto racconta come un uomo potente e ricco, di nome Melibeo, mentre era in città a divertirsi, rinchiuso in casa la moglie Prudenza e la figlia. Tre nemici di Melibeo entrarono in casa attraverso delle scale e percossero le donne ("e la figliuola percossero in cinque luoghi, cioè negli ochi nel orecchie ne la bocca nel naso ne le mani, e quasi meza morta la lassiaro"). Una volta tornato Melibeo si disperò e non sapeva come darsi pace. Allora la moglie Prudenza iniziò un discorso che Andrea da Grosseto riporta con il titolo di "De lodo delle femine". Nel suo discorso Prudenza dice di voler spiegare i motivi del perché le donne sono buone: "Audite e intese queste cose a scusa e difendimento de le femine. Odi e intendi cinque altre ragione, per le quali si può provare che le femine son buone (Tozzi, 1913: 142).

Prudenza osserva come i consigli delle donne siano da seguire e cita alcuni esempi di donne che diedero buoni consigli come Rebecca, che seppe consigliare il figlio Giacobbe, Giuditta, che salvò la sua città da Oloferne, Abigaill, che difese il marito Nabal dall'ira di David, che lo voleva uccidere, così come Ester seppe dare buoni consigli ai Giudei. Un altro motivo per cui i consigli delle donne sono da seguire è perché così vuole Dio.

Unde, quando Domenedio volse fare l' uomo, quando ebbe fatto Adam disse: faciamoli aiuto. Così traendoli una costola del corpo fece Eva, e Dio chiamò la femina adiuto: et perciò che l' uomo de' essere adiutato e consigliato da la femina. Et ben si può chiamare la femina aiuto e consiglio; perciò che senza la femina lo modo non potrebbe durare (Tozzi, 1913: 143).

15 Andrea Da Grosseto, "De Lodo de le femine" in Tozzi, Federigo *Antologia D'Antichi scrittori senesi (dalle origini fino a Santa Caterina)*, Siena, 1913, pp. 142-145.

La terza ragione è dovuta al fatto, continua Prudenza, che l'intelligenza delle donne è più acuta e sottile come sostiene anche il detto "che è meglio che auro e pietra preziosa, senno; e che è meglio che senno la femina: e che è meglio che femina neente". Per dimostrare il quarto motivo viene ricordata una frase di Seneca, il quale affermò che "secondo che neuna cosa è meglio che la femina benigna". Infine l'ultima ragione è quella che sottolinea anche Catone, dicendo "siati ad mente la lingua de la tua moglie se ella è utile. Et sappi che ne la buona si truova la buona compagnia; unde è usato di dire : che buona femina è fedel guardia e buona cosa".

Una volta terminato il discorso della moglie Prudenza, Melibeo si dice disposto a seguire i suoi consigli e a farsi guidare da lei.

Allora Melibeo vedendo questo, forbendosi alquanto la faccia, disse: le composte parole e savie son fiadon di mele e dolcezza dell' animo e santa dell' ossa. Abbo in verità cognosciuto per le tue buone parole e savie, e per esperienza, che tu se' savia e discreta e fedele ad me e in tutte le mie utilità; et imperciò mutando tutto lo mio proponimento, ho volontà e desiderio di reggeree di portarmi per tuo consiglio. (Tozzi, 1913: 144-5)

Altro testo filogino è l'opera trecentesca composta in volgare e che trovò larga diffusione anche in Europa, dal titolo *Fiore di virtù*¹⁶, divisa in trentacinque capitoli che presentano alternativamente un vizio e una virtù, ricollegati ad un animale.

16 Si tratta di un testo che per lungo tempo è stato considerato anonimo o comunque di dubbia attribuzione e solo in seguito allo studio di Carlo Frati "Ricerche sul *Fiore di virtù*", *Studi di filologia romana*, 6, 1893, p. 242- 449, è stato attribuito, in base ad una didascalia presente nel manoscritto Gaddiano 115 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che riporta "fratris Thome de Gozadinis de Bononia, ordinis Benedicti". Il frate Tommaso di cui si fa menzione si identificherebbe con il notaio bolognese Tommaso Gozzadini. Anche su questa attribuzione sono stati sollevati dubbi, dal momento che non si hanno notizie certe sulla vita religiosa di Gozzadini e una sua possibile entrata in convento. Altre problematiche riguardano la lingua del Fiore, composto prima in volgare bolognese e solo successivamente toscanizzato, così come la datazione dell'opera. Cfr. ad es. Corti, Maria, "Il mito di un codice. Laurenziano Gaddiano 115", in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, p. 185-197, 1959, e sempre della stessa studiosa Corti, Maria, "Le fonti del «Fiore di virtù» e la teoria della "nobiltà" nel Duecento", *Giornale storico della letteratura italiana*, 136, pp.1-82, 1959.

L'opera inizia trattando di definire cosa siano l'amore e la benevolenza, e si preoccupa di differenziare i vari tipi di amore: verso Dio, verso i parenti, verso gli amici, il cosiddetto innamoramento e l'amore naturale. In particolare l'innamoramento, inteso come concupiscenza, viene condannato, dal momento che interpreta la donna solo in quanto oggetto in grado di soddisfare le pulsioni sessuali maschili, rispetto all'amore intellettuale che privilegia, invece, anche altri aspetti.

Lo primo amore è si è concupiscenza, che è quando l'uomo ama la donna solo per diletto che voglia di lei e non per altro, come fanno la maggior parte delle persone [...] sicchè tutto il diletto dell'amore della concupiscenza si è nella dilettazione corporale, abbandonando lo intellettuale diletto, lasciando il maggiore per lo minore, siccome cosa che non cura d'altro del proprio diletto suo; non guardando alcuno onore e piacere per la donna pure che possa soddisfare all'animo suo, a modo che fanno le bestie; e però propriamente non si può chiamare amore. (Fiore, 1856: 15-16)

Dopo aver terminato la sua presentazione sulle tipologie di amore, l'autore annuncia le motivazioni che lo spingono a voler difendere le donne:

Perchè dalle donne discende lo informamento d'amore, sono fermo d'essere loro difensore a ciascuno che dice di loro, per ordine. E imprimamente archerò certe autorità di savj che hanno detto bene delle femine, e poi dirò l'autorità di coloro che n'hanno detto male; e alla fine concorderò queste autoritadi insieme e darò verace soluzione, volendo tagliare le lingue a' malvagi dicitori. (Fiore, 1856: 18)

Vengono dunque citate varie fonti che attaccano o difendono le donne. Tra gli argomenti a favore si sostiene, ad esempio, come siano le donne a permettere che l'umanità possa continuare ad esistere, e come la virtù e la loro intelligenza siano superiori a quelle degli uomini, anche se questo non sempre emerge a causa della differente formazione: "Se le femine non fossono, gli uomini invecchierebbono, e perirebbe il mondo; e se le femine si dessino alle scienze e alle usanze del mondo come fanno gli uomini, s'alluminerebbono per la loro sottigliezza" (Fiore, 1856: 18).

Il tema della inferiorità femminile, non come fatto naturale ma, come conseguenza della mancanza di formazione¹⁷, anticipa la “querella de femme” e verrà ripreso da Christine de Pizan¹⁸ e prima ancora da alcuni testi delle petrarchiste marchigiane (Arriaga, 2012: 94).

Nel proseguio del testo si esaminano e si confutano molti dei giudizi misogini intorno alle donne, come quando si contesta a Salomone, che nei suoi proverbi afferma di non aver mai trovato nessuna donna buona:

S'egli non ne trovò, ci sono stati assai di quegli che n'hanno trovate delle buone; e non si può negare che innanzi da lui e dietro a lui è stato delle buone, delle quali non mi fa mestiero di dire, perchè ell'è cosa palese. (Fiore, 1856: 21)

La donna viene assolta da essere la causa dei mali del mondo. L'autore afferma che, anche volendo esaminare i crimini commessi dalle donne, sono sempre di gran numero inferiore rispetto a quelli degli uomini:

Dall'altra parte, chi vuole bene ragguardare gli mali che si fanno, pochi ne fanno le femine, appo quello fanno gli uomini E certo coloro che ne dissono male, potrebbero tacere. (Fiore, 1856: 16)

Altro documento interessante, che risale al secolo XV, è il testo anonimo *La Defensione delle donne*. Si tratta di un'opera, composta in seguito alla richiesta di una donna (forse potrebbe trattarsi di una delle principesse Gonzaga), come accenna l'autore nel prologo, pur non svelando l'identità della committente:

17 Già Socrate nel V libro della Repubblica di Platone insisteva sulla necessità di una stessa istruzione e formazione culturale tra uomini e donne, in modo che entrambi potessero adempiere ad esempio, alla funzione di guardiani, sottolineando come una educazione adeguata possa fare in modo che “non ci sia nessuna occupazione propria della donna in quanto donna e dell'uomo in quanto uomo”.

18 Christine de Pizan, oltre al noto *la Cité de femmes*, compose al principio del XV secolo il *Livre de trois vertus*, che forniva alla donna aristocratica tutta una serie di insegnamenti relativi alla gestione ed organizzazione della proprietà privata e tutto ciò che poteva essere utile per poter amministrare una attività agricola e/o commerciale.

Mi apparecchio pigliare
la defensione delle donne
contra li loro invidi e maledici detrattori.
Ne la quale cosa, benché
io sappia dovere essere esposito
al mal dire e vario impaperarmi
di molti, che diversamente
mi biasmaranno, nondimeno
non mi è parso, per qualunque
mio incomodo o pericolo, dovere
recnsare tale opera, che voi
mi aveste commessa, e la ragione
richiedesse eh' io pigliassi per defensione
delli innocenti. (*Defensione*, 1876: 5)

Dopo una invocazione alla Vergine Maria, si iniziano a trattare le tre principali accuse che vengono rivolte alle donne:

Tre cose sono specialmente, le
quali per le maggiori e di più importanza
soleno essere opposte e
gettate in occhio con detestazione
alle donne da' suoi malivoli e maledicenti
detrattori. Prima; che tutte
siano di poco ingegno e cervello;
seconda, che siano impudiche
tutte e dionestissime; terzia,
al ben fare difficili et inettissime,
ma ad ogni male, inganni,
fraudi, insidie, tutte siano attissime
et accomodate. (*Defensione*, 1876: 15)

Le accuse maschili sono costruite basandosi sulla testimonianza degli autori che in passato hanno attaccato le donne nelle loro opere, su stereotipi, detti popolari e luoghi comuni, che con il tempo si sono andati radicando nel tessuto sociale.

Si tratta dunque, non solo di confutare questa arbitrarietà di giudizi, ma anche evidenziare i meriti e le virtù che contraddistinguono il genere femminile:

Ma noi, arditamente
opponendoci centra tante calunnie
di maledici impudentissimi, non
per studio di contenzione, ma per
defensione di verità, primamente
ci sforziamo di purgare le donne
dalla falsa et indebita accusazione:
dopo, adoperando sempre lo aiuto
della verità, non fraudaremo il loro
nome di sue debite laude e titoli,
i quali si hanno con sudore e virtude
acquistati. (*Defensione*, 1876: 18)

L'autore confuta la prima calunnia nei confronti delle donne, sostenendo che condannare le donne nella loro interezza, accusandole di essere imperfette, significa accusare Dio che le ha create a sua somiglianza, senza dimenticare che la donna è stata creata dalla carne e non dal fango come l'uomo, e per questo può considerarsi più nobile.

Si ricordano, in seguito, le apportazioni delle donne nell'ambito pubblico e politico, in quanto regine e condottiere, ma anche per il loro ruolo in un ambito privato e domestico:

Madri di famiglia, por venire alle
cose private, averne vedute più volte
con sua opera e ingegno avere sostenuto
la casa sua e tutte le facultadi
die per sciocchezza di mariti
minava e presto saria perita! (*Defensione*, 1876: 43)

Contemporaneamente, si sottolinea il ruolo e la condotta esemplare delle donne rimaste celibi, e di quelle che hanno condotto una vita monacale. Per quanto riguarda la seconda calunnia, si osserva che se anche si volesse accusare le donne, certamente la lussuria e la libidine non sono maggiori rispetto agli uomini e anche al momento del peccato originario, Dio punì entrambi. Tra gli argomenti in loro difesa, si ricorda, ad esempio, il fatto che sono quasi esclusivamente gli uomini a pagare per ottenere sesso.

Per quanto riguarda la terza calunnia, che sostiene l'inclinazione al male da parte delle donne, si osserva come spesso le colpe che le vengono attribuite, siano in realtà da imputare agli uomini che trasferiscono le proprie mancanze e nefandezze al genere femminile.

Le più volte convertano nelle
donne le colpe e le cagioni de' suoi
errori. E perché non gli manchi a
cui possano imputare li suoi difetti
e dove possano scaricare le immundizie
de' suoi vizii, acciò che,
come quando si purga il ventre,
così si possano alleviare delle colpe
di suoi peccati, le impongano ad
altrui, escusandosi come stoltamente
si credono, volendo che le
donne siano come cloache e ricettacoli
di ogni loro scellerità e turpitudine,
benché a torto e falsamente. (*Defensione*, 1876: 59)

La *Defensione* passa, quindi, ad esaminare quelle che sono le argomentazioni di cui si servono gli uomini per portare avanti le loro accuse. Spesso gli uomini si richiamano alle fonti antiche, come ad esempio le Sacre Scritture, ma di qui attingono solo gli esempi negativi che vedono protagoniste le donne, mentre tacciono quelli che si riferiscono agli uomini. Anche per quanto riguarda il peccato originario, si torna a sottolineare come non ci fosse malizia nella donna, e che l'uomo avrebbe dovuto evitare di mangiare il frutto che gli era stato porto. Il primo libro si conclude dopo aver affrontato e difeso le donne da altre accuse prive di alcun fondamento, come ad esempio, il loro legame con il diavolo e la sua natura maligna.

Il secondo libro "in laude delle donne" vuole, non solo sottolineare il contributo femminile alla cultura e alla società nel corso della storia, ma restituire alle donne le opere e i meriti che gli uomini le hanno usurpato e di cui si sono fregiati ingiustamente.

Tutte le cose che si soleno attribuire
a li uomini, si come propini

loro e peculiari ornamenti di
laude, quelle medeme vediamo e
troviamo essere state tolte a fare
da molte donne clarissime, e non
manco estrenuamente o generosamente
maneggiate et amministrare
che da essi uomini. (*Defensione*, 1876: 93)

Nella seconda parte, inoltre, *La defensione delle donne* anticipa il tema dell'eccellenza femminile, che si ritroverà anche nell'opera di Lucrezia Marinelli *La nobilta' et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli huomini*, pubblicata nel 1591. Viene infatti presentato un grande catalogo di donne eccellenti: nelle Lettere, come ad esempio Saffo, Polla Argentaria, Cornificia, Proba, Nicostrata, Ortensia, eccellenti in profezia, nell'amministrazione dello stato e in ambito militare, come Semiramide, Zenobia, Didone, eccellenti nella pittura e scultura come Irene greca, Tamiris Ateniese, Marzia Romana, eccellenti nelle invenzioni come Ceres, Isis, Minerva, Panfile. Si passano, quindi, in esame altre donne ritenute eccellenti, si tratta di vergini e/o martiri come Ippo, Tuccia, Agnese, Cecilia, di mogli eccellenti per pudicizia, amore e fede come Lucrezia e Chiomara, Sulpizia, Julia, Porzia, Ipsicratea, o vedove integerrime come Judith, Artemisa, martiri come Maccabea, Sinforosa, Felicita, solo per citarne alcune. Viene dedicato spazio anche alle donne che per affermarsi e compiere imprese dovettero fingersi uomini; è questo il caso della papessa Joanne, Eufrosina, Egizia, per concludere con altre donne che si distinsero per virtù e gesti degni di essere ricordati.

Anche la *Difensione delle donne*, così come le due canzoni di Guittone, il *De Lodo delle femine* e il *Fiore di Virtù*, costituiscono dei documenti importanti all'interno del dibattito della querelle de femmes. Si tratta di testi che, pur restando vincolati al gioco di rimandi e citazioni, che contraddistinguono questi secoli della letteratura, sembrano contenere, *in fieri*, tutta una serie di tematiche e problematiche come la differenza sessuale e culturale uomo/donna, che costituiranno le basi del dibattito che nei secoli successivi si svilupperà in Italia.

Contemporaneamente, la superiorità maschile teorizzata a partire da Aristotele¹⁹, viene esaminata e messa in discussione, e viene riaffrontata la questione femminile che aveva occupato ampio spazio in molti dei testi della letteratura medievale, in particolare tra gli autori della Scolastica, così come torna a presentarsi, sotto altre forme, il dibattito che ruota intorno alla questione del peccato originario, al matrimonio e alla relazione uomo-donna²⁰. È lecito supporre, allora, che la disputa che si instaurò tra Cristina Da Pizzano e Jean de Meun, autore del *Roman de la Rose*, e il dibattito intorno alla querelle de femmes, che si intensificherà con le trattatiste medievali italiane, possa trovare antecedenti in ambito francese, dove già a partire del secolo XII si affermano generi come la tenzone, il partimen e lo scambio di coblas, nel quale si cimentano anche alcune delle trobadoritz, e nel contesto italiano, nell'ambito dei circoli poetici siciliano e toscano, dove questi generi letterari si diffondono. Così la letteratura italiana ci fornisce un nuovo spunto per disegnare una mappa europea dei generi della disputa e del dibattito, che si erano già estesi anche ad altre letterature come, ad esempio, quella spagnola²¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGRIPPA DI NETTESHEIM, Cornelius, *Della nobiltà et eccellenza delle donne*, dalla lingua francese nella italiana tradotto, con una oratione di M. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime, Venezia, 1549.

19 Sulla appropriazione del femminile come simbolico e sulla subordinazione culturale della donna si veda ad es. Allen Prudence, *The concept of woman. The Aristotelian Revolution, 750 BC- AD 1250*, Montreal, Eden Press, 1985.

20 Sul tema si veda ad esempio Percan Josp. B., *Femina dulce malum. La donna nella letteratura medievale latina* (secoli X-XIV), Roma, Edizioni Kappa, 2003.

21 Cfr. ad es. Martínez Torrejón José Miguel, "Debate y disputa en los siglos XIII y XIV castellanos", *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, edición de Juan Paredes, 1995, pp. 275-286.

AGRIPPA DI NETTESHEIM, Cornelius, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, a cura di M. Ricagno, Torino, 2007.

ALBISTUR, Maité, Armogathe, Daniel, *Histoire du féminisme français. Du moyen âge à nos jours*, Bordeaux, Des femmes, 1977.

ALLEN PRUDENCE, *The concept of woman. The Aristotelian Revolution, 750 BC- AD 1250*, Montreal, Eden Press, 1985.

ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres, Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.

ARRIAGA Mercedes et alii, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*, Sevilla, Arcibel, 2012.

BERTINI Ferruccio et alii, *Medioevo al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

BØRRESEN, Kari Elisabeth, *Natura e ruolo della donna in Agostino e Tommaso*, Assisi, 1979.

CASAGRANDE, Carla, “La donna custodita”, in *Storia delle donne in Occidente*, sotto la direzione di Georges Duby e Michelle Perrot, vol. II, “Il Medioevo”, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 88-128.

CORTI, Maria, “Il mito di un codice. Laurenziano Gaddiano 115”, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, p. 185-197, 1959.

CORTI, Maria, “Le fonti del «Fiore di virtù» e la teoria della “nobiltà” nel Duecento”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 136 (1959), pp.1-82.

DA GROSSETO, Andrea, “De Lodo de le femine”, in Tozzi, Federigo *Antologia D’Antichi scrittori senesi (dalle origini fino a Santa Caterina)*, Siena, 1913, pp. 142-145.

DALAUUN, Jacques, “La donna vista dai chierici”, in Georges Duby e Michelle Perrot *Storia delle donne in Occidente*, vol. II, “Il Medioevo”, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp.24-55.

DE MATTEIS, Consiglia M., *Idee sulle donne nel Medioevo*, Patron, Bologna, 1986.

---*Fiore di Virtù*, edizione di Agenore Gelli, Firenze, Le Monnier, 1856.

DE PIZAN, Christine, *La Città delle Dame* a cura di Patrizia

Caraffi, ed. originale a cura di Earl Jeffrey Richards, Milano, Luni editrice, 1997.

DUBY, Georges, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma, Laterza, 1997.

DA FABRIANO GILIO, Giovanni Andrea, *Topica poetica di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nella quale con bell'ordine, si dimostrano le parti principali, che debbono avere tutti quelli, che poetar disegnano. Et oltre di questo, si insegna a conoscere, il genere, i luoghi topici, e con bel modo, ancora le figure*, Venezia, Oratio de' Gobbi, 1580.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obra selecta*, edición, selección, introducción y notas de Luis Sainz de Medrano, Barcelona, Planeta, 1987.

---*La defensione delle donne* di autore anonimo, a cura di Francesco Zambrini, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1876.

MAESO FERNÁNDEZ, María Estela, "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas" in Bestard Comas, Joan, García Pérez Manuel (ed), *Familia, valores y representaciones*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp.17-30.

MODERATA, Fonte, (pseud. Di Pozzi De Zorzi Modesta), 1988, Adriana Chemello (ed.), Venezia, Eidos, 1988.

MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel, "Observaciones sobre la defensa de las mujeres en algunos textos medievales", *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Edición de Juan Paredes, 1995, vol. 3, pp. 397-406.

NIEBRZYDOWSKI, Sue (ed.), *Middle-Age women in the Middle Age*, New York, Boydell & Brewer, 2011.

NOGAROLA, Isotta, *Complete writings: letterbook, dialogue on Adam and Eve, orations*, edited and translated by Margaret L. King and Diana Robin, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

OPITZ Claudia, "De la misoginia del «Martillo de Brujas» a la filoginia de Agrippa Von Nettesheim: la imagen de la bruja y la «Querelle des femmes» hacia 1500", en *Acta historica et archaeologica Medievalia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, N° 19, pp. 355-363.

PERCAN JOSP, B., *Femina dulce malum. La donna nella letteratura medievale latina* (secoli X-XIV), Roma, Edizioni Kappa, 2003.

PERNOUD, Regine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

POLI, Andrea, “Una scheda provenzale per Guittone. Le canzoni XX, Ahi lasso, che li boni e li malvagi, e XLIX, Altra fiata aggio già, donne, parlato”, in *Filologia e critica*, 25 (2000), pp. 95-108.

---*Rime di fra Guittone d'Arezzo*, a cura di Valeriani L., stampato per Gaetano Morandi e figlio, Firenze, 1828, 2 v.

PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, Mercé, *Poesía misógina en la edad media latina* (ss. XI-XIII), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.

RIVERA GARRETA, María-Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Puv, 2005.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Obras completas*, edición de César Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982.

RUJU, Salvatore, *L'antifemminismo in Francesco Petrarca*, Sassari, Tip. e leg. Galizzi & C., 1909.

SKINNER, Patricia, *Le donne nell'Italia medievale. Secoli VI-XIII*, Roma, Viella, 2001.

TARABOTTI, Arcangela, *Paradiso monacale libri tre, con un soliloquio a Dio*, Venezia, Guglielmo Odoni, 1643.

ANITA GARIBALDI: MOGLIE FEDELE O DONNA “FUORI POSTO”? PATRIA E PATRIARCATO NELLA RETORICA STORICO-LETTERARIA DEL RISORGIMENTO

Silvio Cosco
Universidad de Sevilla

L'impegno delle donne nella causa risorgimentale si dispiegò su diversi fronti. Spesso, la partecipazione delle donne al dibattito culturale, ideologico e politico e alle reti cospirative costitutive del processo d'unificazione avvenne, entro spazi a loro familiari: “case, salotti, perfino conventi (nel caso delle cospirazioni), reti familiari, amicali ed epistolari.” (Guidi, 2000: 579)

Lo hanno fatto nel secolo, l'Ottocento, che le ha insignite dell'ingrato titolo di “regine dello spazio domestico”. Questa folta partecipazione femminile (giornaliste, infermiere, finanziatrici ecc.) alle varie fasi del Risorgimento ci restituisce, però, l'immagine di un secolo di donne libere, quanto meno nell'indole e nell'ispirazione, e sinceramente appassionate all'ideologia che sostengono e a cui, spesso, sacrificano la vita. Sono le donne a organizzare ospedali, curare i feriti, creare carceri più umane e fondare scuole per istruire altre donne. Dalle “giardiniere” di Mazzini (dai cortili delle ville dove si tenevano le riunioni), vere e proprie carbonare e cospiratrici, alle scrittrici e poetesse dimenticate che incendiarono gli animi a suon di versi patriottici fino alle donne che impugnarono le armi e combatterono in prima linea: Anita Garibaldi, Giuseppa Bolognara, Luigia Battistotti, Anna Rogna Contini, Giuseppina Lazzeroni, Erminia Mannelli, le sorelle Vadalà, Colomba Antonietti e altre ancora. Così, più che di un Risorgimento femminile si dovrebbe fare riferimento a più risorgimenti: quello letterario nei versi di Laura Beatrice Oliva o Isabella Gabardi, solo per citare le più celebri, quello progandistico dei salotti di Bianca Milesi, Laura Mantegazza, Giuditta Bellerio e tante altre, quello del e “dal” convento di Enrichetta Caracciolo che

introdusse idee liberali nel contesto monacale, e quello delle “garibaldine” che combatterono, a alcune morirono, in battaglia. Tutte queste figure stanno ora attraversando una fase di recupero da parte della Storia e degli studi di genere. Già perché la Storia, successivamente, le mise da parte oppure le “celebrò” in modo “patriottico-patriarcale”. Conseguita la vittoria, e fatta l’Italia, i nuovi equilibri sembrarono i vecchi; nella memoria patriottica dell’Italia unita le donne armate “divennero figure di un tempo eroico e mitico, distante ed eccezionale” (Guidi, 2000: 581). La retorica storico-letteraria cercò di assimilare queste valorose figure storiche in modelli rassicuranti o comunque accettabili secondo i canoni della femminilità dettati dal patriarcato. Ma questa storicizzazione maschile non riuscì a smorzare del tutto l’impatto che queste gloriose eroine avevano sui lettori, ne a impedire, ora, che le loro vite possano essere rilette e ri-raccontate scomponendo l’apparato retorico del patriarcato e ripartendo proprio da quei testi che falsamente le celebravano. I patrioti risorgimentali, solo in qualche caso, fecero propria (spesso solo “a parole”) la causa della emancipazione femminista: Pisacane, Garibaldi, Salvatore Morelli. Più spesso, in realtà, si limitarono ad accettare le donne come preziose alleate (non potendo fare altrimenti), per poi posticipare a data da stabilire il riconoscimento dei diritti più semplici.

La presenza di donne nelle file dei carbonari o dei garibaldini poteva non essere così diffusa, ma neanche troppo eccezionale. Era una figura reale, quella delle donne combattenti, su cui si soffermarono le cronache, che “dovette introdurre la dimensione di una possibilità, anche per le patriote che restavano fedeli al proprio ruolo domestico” (Guidi, 2000: 581). Lo testimonia Camillo Boldoni, difensore di Venezia durante la prima guerra di Indipendenza, nello scrivere alla moglie Amalia: “quanto ti son grato che non sei venuta: quanto sei saggia” (Lettera in Archivio di Stato di Napoli, Alta polizia, fasc. 44). Si intende, da queste parole, che la partecipazione della donna alle attività militari fosse quantomeno dibattuta all’interno delle coppie di liberali.

“Se non avessi Rosa (la figlioletta di otto anni) mi vestirei da uomo e verrei a fare il soldato” (Filippini, 2006: 118), confidava nel 1848 la scrittrice Caterina Francesca Ferrucci al marito che combat-

teva in Lombardia come volontario. Il desiderio di far parte della storia ferveva, quindi, in moltissime donne, e diverse lo realizzarono anche a costo della vita dopo aver abbattuto, vestendosi da uomo o nascondendosi dietro una divisa, la barriera dello spazio domestico a cui sarebbero dovute essere relegate. Scrive Laura Guidi, “nel vestire panni maschili è il ruolo domestico ad essere deposto, e con esso la esclusione dalla scena politica e militare”. Margherita Nardini si doleva “della gonna imbecille che la cinge, per non aver campo di cingere la spada per la libertà”. Vestire da uomo, in certi casi, sostiene Laura Guidi “non ha lo scopo di mascherare la propria femminilità, ma, più radicalmente, quello di affermare la propria partecipazione come donna agli spazi e alle “attività maschili” (Guidi, 2000: 583). Nel secolo dell’ “angolo del focolare”, la donna reclama spazi di partecipazione sociale e civile. E un fucile.

La più conosciuta eroina del Risorgimento italiano è senz’altro Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, meglio conosciuta come Anita Garibaldi, con il cognome dell’uomo che conobbe nel 1839 e del quale diventò amante, sposa, madre di quattro figli e compagna di battaglia. Essendo Anita tanto celebre, si potrebbe incappare nell’errore di non aver “nulla di nuovo da dire” sulla sua figura, cantata, sceneggiata, narrata in questo secolo e mezzo di storia che ci separa dalla sua morte. Invece, al contrario, proprio questa fama ha permesso che Ana Maria da Silva sia la figura storica più difficile da “ripulire” dall’alto contenuto di manipolazione patriarcale, più bisognosa di un’adeguata ricollocazione storica.

Offuscata dalla fama del marito, Anita dedicò la sua vita alla libertà e all’indipendenza dei popoli. Per non lasciare solo il generale, dissero i biografi, o forse più semplicemente per convinzione propria, si travestì da uomo, si tagliò i capelli, indossò l’uniforme e combatté il nemico sino alla fine. Provata dai combattimenti e indebolita dalla quinta gravidanza, esalò l’ultimo respiro tra le braccia del marito. Un’eroica e romantica morte resa immortale nell’immaginario collettivo dall’iconografia immediatamente successiva che vuole Anita “sacrificata” per la patria: bianca e indifesa morente nelle braccia del forte, fiero e premuroso marito.

La vita di Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, però, va molto al di là di quella di una fedele e rispettosa moglie. La retorica postri-

sorgimentale si limitò ad ammettere che “tanta parte si ebbe nella vita dell’eroe dei due mondi, che volle seguire il marito nei campi di battaglia, curarne le ferite ed essergli larga di conforti e di aiuto” (Angeloni, 1911: 17). Ma Anita trasgredi, invece, “ripetutamente le norme morali del suo tempo” e si rivelò una moglie tutt’altro che sottomessa partecipando alle battaglie “di sua iniziativa, spesso contro la volontà del marito” (Guidi, 2000: 584).

Nata il 30 agosto 1821 in Brasile a Morrinhos, nello stato di Santa Catarina, da una figlia di mandriani, Anna ebbe una gioventù tutt’altro che facile. Ben presto dovette far fronte alla morte del padre e di tutti e tre i fratelli maschi. Sembra che la famiglia dovette lasciare Morrinho per la capitale Laguna per scappare alla vendetta di un carrettiere: quest’uomo si era visto rifiutare le sue infime “avances” dalla tredicenne Anita che, dopo avergli sfilato all’uomo il sigaro di bocca, pensò di spegnerglielo sul viso per sottolineare il suo rifiuto. Un anno dopo, nel 1835, però Anita andò in moglie, spinta dalla famiglia, a Manuel Duarte, un calzolaio pigro e sempre ubriaco. Ana si trasformò in “Anita” all’età di diciannove anni in una di quelle giornate in cui, repressa la sua indole da un matrimonio di convenzione, si recava in spiaggia a prendere “boccate di libertà”, e a godere di qualche momento di pace.

Proprio qui, probabilmente da una imbarcazione ormeggiata, la spiava Giuseppe Garibaldi. In Brasile erano tempi agitati e Laguna era stata presa dai “farraposos”, i rivoluzionari che anni prima si erano ribellati contro l’imperatore Pedro II e avevano proclamato la repubblica di Rio Grande. Tra questi guerriglieri c’era un proprio gruppo di esuli italiani che aveva combattuto nel loro paese contro il dominio austriaco, ed ora erano affidati al comando di un biondo generale che aveva attraversato l’Atlantico per sfuggire a una condanna a morte.

Nelle sue memorie, affidate alla penna dell’amico Alexandre Dumas, Garibaldi ricordo come in questo momento si sentisse abbattuto per la morte dei più intimi commilitoni e avesse maturato la “necessità”, mai passategli per la testa di puro avventuriero, di “possedere una moglie”. Nell’ “esigenza” di Garibaldi, viene tristemente riflesso il ruolo che il secolo aveva affibbiato alla donna:

Dunque io avevo bisogno d'una donna (...). Solo una donna poteva guarirmi -una donna, vale a dire l'unico rifugio, il solo angelo consolatore, la stella della tempesta. Una donna è la divinità che s'implora mai invano, quando la si implora col cuore e soprattutto quando la s'implora nel momento della sventura.” (Dumas, 1860: 76)

Nella prosa dello scrittore francese il pensiero di Garibaldi assume poetica e melodia, ma non smette di riflettere tutti gli stereotipi ottocenteschi. La pretesa di descrivere la donna con queste categorie oggi suona, o dovrebbe suonare, inaccettabile. Allora, dovette apparire una sorta di celebrazione agli occhi non solo degli autori ma di molti lettori. Puntualmente, proprio in questo momento di necessità, Garibaldi s'imbatté in Anita: alta, forte, giovane e bella la brasiliana colpì a tal punto Garibaldi da indurlo a scendere a terra per scoprire dove abitasse. Lì, forse fu invitato dallo stesso ignaro Duarte a venire a casa: “m'incontrai con un individuo del luogo, che avevo conosciuto ai primi momenti dell'arrivo nostro – scrisse Garibaldi nelle *Memorie* - egli invitommi a prender caffè nella di lui casa” (Dumas, 1860: 77).

Garibaldi si presentò con il poncho e il cappello che contrastavano con la sua immagine di gringo biondo dagli occhi azzurri e fu immediatamente catturato dall'ardore del carattere di Anita. Difficile sostenere se quella fu una fuga d'amore o un vero e proprio rapimento, ma il calzolaio Duarte aveva già fatto la sua epoca (addirittura *Le memorie di Garibaldi* fanno pensare che sia stato ucciso dal patriota italiano). Il condottiero, vedendo la ragazza per la prima volta, le rivolse un “macho” “Angelo, sarai mio” (Dumas, 1860: 77). In definitiva, tramite una semplice rilettura critica dello stesso racconto avallato dall'eroe di Nizza, si hanno tutti gli elementi utili per contrastare l'immagine idilliaca della coppia Anita-Garibaldi, e soprattutto di quell'amore incondizionato che il generale, secondo i posteri, riserbò alla sua musa.

Dopo l'incontro, Anita e Giuseppe vissero un po' di tempo in città, ma per i repubblicani la situazione peggiorò ed il pettegolezzo infuriante contro la coppia obbligò gli amanti a trasferirsi in una delle barche della flotta: la Itaparica, fiore all'occhiello fra le navi dei ribelli. Forse il rapporto tra i due fu così intenso perché per Anita l'amore era legato all'odore della polvere da sparo, alle canzoni di

guerra ed ai preparativi per il combattimento. Ma c'è, certamente, una gran differenza fra l'attesa della guerra ed il combattimento in atto: così quando Garibaldi vide scorgere la corazzata imperiale Andorinha avvicinarsi alla sua meno attrezzata flotta, "ordinò" alla ragazza di scendere a terra e trovare rifugio. Quest'ultima, infischandosene, lasciò il nascondiglio e incominciò a caricare le armi, per servirle ai commilitoni, o per sparare lei stessa al nemico, che ricopriva di insulti mentre incitava i suoi alla lotta. Tutt'altro che una "donna al suo posto", da qui in poi Anita fu sempre in prima linea, incurante del pericolo. "Se ne sta ritta sulla poppa della barca, mentre il nemico non cessa mai il fuoco" (White Mario, 1892: p. 67), dovette ammettere lo stesso Garibaldi.

Nonostante le difficoltà, una cannonata diretta dalla costa costrinse alla ritirata la nave nemica. Fu comunque una vittoria effimera, le forze imperiali erano troppo potenti e repressero i farraposos che, costretti a darsi "alla macchia", alternarono combattimenti a strategiche ritirate nel bosco. Anita era già incinta quando, in uno di questi conflitti, venne fatta prigioniera dalle truppe imperiali brasiliane, all'inizio del 1840, nella battaglia di Curitiba. Ma l'imperatore, colpito dal temperamento della giovane, le concesse di cercare il cadavere del marito sul campo di battaglia. Anita, approfittando della distrazione delle guardie, afferrò un cavallo e fuggì. La inseguirono, e la diedero per spacciata quando la videro lanciarsi coraggiosamente fra le ripide di un fiume. Rinvenuta mezza morta da un gruppo di contadini, Anita fu rianimata con po' di caffè: recuperate le forze vagò nella giungla, smarrendosi, finché riuscì a ricongiungersi con Garibaldi nell'accampamento di Vacaria, nel Rio Grande Do Sul. Quella notte il comandante venne a sapere che sarebbe stato padre di Menotti, il primogenito della coppia, che nacque e fu allattato nei monti.

Alla fine la coppia riuscì a trovare rifugio a Montevideo. In Uruguay le uniche battaglie furono quelle fra i due giovani amanti: si dice che Giuseppe compisse tutti gli stereotipi del donnaiolo italiano e fosse accolto più di una volta da Anita con due pistole, una per uccidere lui e l'altra per liquidare la donna del momento. Tuttavia, Garibaldi amava (così diceva) la sua compagna, ammirandone (questo sicuramente) il valore ed il coraggio. A queste qualità della moglie non avrebbe mai rinunciato.

Proprio durante il soggiorno uruguayano, il 26 Marzo 1842, la coppia si sposò e stando alle *Memorie* del generale, Garibaldi dovette dichiarare formalmente di avere notizia certa della morte del precedente marito di Anita. Ebbero gli altri tre figli: Rosita (1843) morta a soli 2 anni, Teresita (1845) e Ricciotti (1847).

Nel 1848, alla notizia delle prime rivoluzioni europee, Anita si imbarcò con i figli per Nizza dove venne ospitata dalla madre di Garibaldi. Il marito la raggiunse con qualche mese di ritardo per partire poi entrambi quando, scoppiata la guerra in Italia, i piemontesi chiesero aiuto a Garibaldi in chiave antiaustriaca.

Così il garibaldino Hoffstetter sottolineò la singolare combinazione di femminilità e audacia in Anita dopo averla vista in azione: “sui 28 anni, dalla tinta assai bruna, dai lineamenti interessanti e delicatissima di corpo, ma al primo fissarla si scorgeva in lei l’amazzone” (White Mario, 1892: 252). Il 9 febbraio del 1849, l’eroina presenziò con il marito alla proclamazione della Repubblica Romana, ma l’invasione franco-austriaca dell’urbe, dopo la battaglia del Gianicolo, obbligò i due ad abbandonare la città. Con 3.900 soldati, Garibaldi lasciò Roma scappando dalla persecuzione degli eserciti di Francia e Spagna. A Nord li aspettava l’esercito austriaco: il divario di forze era allora spropositato. Nonostante la gravidanza, Anita affrontò il suo destino fino alla fine, combattendo con il pancione di 5 mesi nascosto alla meno peggio sotto l’uniforme. Fuggendo verso nord con esercito francese, papalino e spagnolo alle calcagna, i due fecero sosta nella piccola repubblica di San Marino, dove furono ricevuti come eroi. Qui erano al sicuro, almeno Anita ed il nascituro, e avrebbero potuto accettare il salvacondotto dell’ambasciatore americano. Ma il piano era quello di raggiungere la città di Ravenna e l’indomita brasiliana si rifiutò di lasciare il marito. Abbandonate le mura di San Marino ricominciò la fuga, preso atto che combattere sarebbe significato morte certa, ora che erano anche inseguiti dall’esercito austriaco.

Nelle valli di Comacchio si consumò la tragedia: i garibaldini si sparpagliarono su strade diverse per sfuggire alla caccia degli austriaci e della polizia papalina. Garibaldi rimase solo con il fedelissimo Capitan Leggero e Anita, che subì un aggravamento delle sue condizioni. Affetta da febbre alta, perse conoscenza e fu trasporta-

ta nella fattoria Guiccioli, in località Mandriole, vicino a Ravenna. Qui cercarono disperatamente di rintracciare un medico, il quale, una volta accorso, potette solo constatare la morte della giovane: era il 4 agosto 1849 e Anita non aveva ancora ventotto anni, di cui 11 passati al fianco del marito. Anita morì tra le braccia del marito, ed “è questa l’immagine che l’iconografia patriottica ha preferito tramandare: il sacrificio di Anita” (Guidi, 2000: 585).

La sua vita è stata senza dubbio consacrata alla storia: portano il suo nome località, vie, monumenti in tutto il mondo. Solo resta il legittimo dubbio che più che il coraggio, si sia troppo voluto risaltare, e con effetti nell’immaginario collettivo, la sua dedizione al marito. Non una moglie ideale, non un prototipo ottocentesco di donna, quella che è ancora rappresentata a Roma con una pistola in mano nel colossale monumento equestre sulla collina del Gianicolo, in uno dei pochi monumenti “veramente celebrativi” di Ana Maria Jesus Ribeiro da Silva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archivio di Stato di Napoli, Alta polizia, fasc. 44.
- ANGELONI, V., *Le donne nel Risorgimento italiano*, Venezia, Emporio, 1911.
- BARBIERA, R., *Italiane gloriose*, Milano, Vallardi, 1923.
- BERTI, D., *Le donne italiane nel risorgimento*, Torino, 1892.
- DA FORIO, G., *Vita di Garibaldi*, Napoli, Perrotti, 1870.
- DE GIORGIO, M., *Le italiane dall’Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- DUMAS, A., *Le memorie di Garibaldi*, Milano, Sonzogno, 1860.
- FILIPPINI, N. M., *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- FOGLI, A., Giuliani, I., *Anita Garibaldi-vita e morte*, Mandriole-Ravenna, Marcabò, 2001.
- GIOVANNINI MAGONIO, G., *Italiane benemerite del Risorgimento Nazionale*, Milano, Cogliati, 1907.

GUIDETTI, G. (a cura di), *Epistolario di Caterina Franceschi Ferrucci edito ora la prima volta, con lettere di scrittori illustri a lei*, Reggio Emilia, Guidetti, 1910.

MACAULAY TREVELYAN, G., *Garibaldi e la difesa della repubblica romana*, Bologna, 1907.

MARKUN, P. *Anita Garibaldi: uma heroína brasileira*, 5ª edição, São Paulo, Senac, 2003.

MODENA, C., *Giuseppe e Anita Garibaldi - una storia d'amore e di battaglie*, Editori Riuniti, Biblioteca di Storia, maggio 2007.

GUIDI, L., "Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale", *Studi storici*, 2 (2000), p. 571-587.

ROCCELLA, E., SCARAFFIA, L., *Italiane*, Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2004.

SIERRA, J., *Anita Garibaldi: Guerrillera en América del Sur, heroína de la unidad italiana*, Buenos Aires, editorial Suramericana, 2003.

WHITE MARIO, J., *Garibaldi e i suoi tempi*, Milano, Treves, 1892.



LA IMAGEN DE LA CULTURA SICILIANA DE MEDIADOS DEL S. XX A TRAVÉS DE *LA MENNULARA* DE SIMONETTA AGNELLO¹

Isabel González
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Simonetta Agnello nació en Palermo en el seno de una familia de la pequeña aristocracia. Su primera novela, *La Mennulara* fue todo un acontecimiento literario primero en Italia donde obtuvo varios premios importantes y después en España donde consiguió el “II Premio Novela Europea Casino de Santiago 2004” compitiendo con escritores de la talla de Vargas Llosa (*El paraíso en la otra esquina*) o Günter Grass (*A paso de cangrejo*), que quedaron finalistas. Este certamen, selecciona a las obras ganadoras mediante un triple jurado formado por los residentes, estudiantes y personas que desarrollen su actividad profesional en Compostela, por los socios del Casino de Santiago y diez representantes de instituciones de la ciudad. El premio que ya ha va por la octava edición tuvo entre sus finalistas a varios autores italianos como por ejemplo Tabucchi con su *Tristano morre*². Las novelas se traducen al gallego y se promocionan por todas las librerías de Santiago para fomentar la lectura y el espíritu europeísta convirtiendo a toda la ciudad de Santiago en jurado.

1 Simonetta Agnello Hornby, *La Mennulara*, Milano, Feltrinelli, 2002. Traducción de Carlos Gumpert, Barcelona, Tusquets editores, 2003. Las citas, si no se dice lo contrario, son de esta edición.

2 También el italiano Alessandro Baricco con *Seda* fue galardonado con el Premio Arzobispo San Clemente, galardón otorgado por los estudiantes del Instituto Rosalía de Castro que eligen todos los años a un escritor gallego, otro español y otro extranjero y que tiene como objetivo promover la lectura entre jóvenes.

Recuerdo que en la entrega del premio a Simonetta Agnello (febrero del 2005), la escritora siciliana agradeció el premio precisamente porque se trata de un premio democrático, que lo conceden los lectores y no la crítica y consideró “una gran tragedia” que Galicia no sea más conocida en Europa porque es un país de gran cultura y entusiasmo haciendo un parangón con su tierra natal prometiendo incluso escribir una nueva novela con las experiencias vividas en nuestra tierra.

La Mennulara, novela ambientada en Sicilia, comienza el lunes 23 de septiembre del año 1963, cuando el Doctor Mendicò asiste a la muerte de Maria Rosalía Inzerillo, una mujer de 55 años, más conocida con el nombre de La Mennulara, porque de niña era recolectora de almendras, una mujer singular, verdadera protagonista de la novela, y termina el miércoles 23 de octubre, un mes después.

Desde el primer momento extraña el hecho de que la Mennulara que desde niña sirve en el palacio de la importante familia Alfallipe, con los años acaba por convertirse en la única administradora de la fortuna familiar.

Ambientada en el pueblo siciliano de Roccacolomba en la década de los años sesenta, la historia nos transporta a un mundo regido por sus propias reglas y tradiciones.

La novela que empieza misteriosamente ¿quién es la criada que impone a sus señores la realización, a su muerte, de toda una serie de cosas, sigue *in crescendo* cada vez con más y más misterio ¿de dónde le viene el dinero que les da a los tres hijos de su ama todos los días 25 de cada mes a condición de que se desplacen a Roccacolomba y vayan a visitar a su madre? ¿cómo es que la criada tenga una fortuna tan inmensa? ¿cómo consiguió tanto dinero? ¿por qué más que una criada es y se comporta como una ama, una criada-ama? En definitiva ¿por qué la Mennulara fue siempre el eje de la familia? ¿qué tiene que ver ella con la mafia? ¿por qué quiere vivir, por lo menos hasta el otoño? Ella sabía que tenía un tumor y cuando el médico le había dicho que era posible que llegara al otoño ella respondió: “Me basta con morir a finales de septiembre” (p. 112).

Tuvo una infancia terrible, ya a los seis años empezó a trabajar en la cuadrilla de las mennularas y a pesar de ser la más pequeña era la que mejor hacía el trabajo: "... ninguna lo hacía mejor que ella: se afanaba con concentración y tozudez... Sus deditos no dejaban escapar ninguna almendra, ninguna aceituna, ningún pistacho, como si sus yemas tuvieran ojos" (p. 116). Y tras la muerte de su padre, a la edad de ocho años, era ella la que mantenía a su madre y a su hermana.

Es una mujer guapa, que desde pequeña tiene un agudo sentido de la dignidad, de su propia dignidad a pesar de su posición económica y social, una mujer extrañamente leal, fiel, generosa y lo más misterioso todavía, culta en los temas que le interesaban: "En los últimos años, presumo que desde que tenía más tiempo, leía muchísimo y se interesaba por la literatura moderna" según opinión de su sobrino (p. 214). Y en opinión del cura Arena, que era el que le escribía las cartas, la Mennulara era "créeme, la persona más inteligente que he conocido" (p. 271) le dice al médico.

Por el contrario, muchos en el pueblo la consideran: avariciosa, mentirosa y oportunista. Y ahí empieza el misterio: saber qué armas usó la Mennulara con Alfallipe padre para llegar a administrar todo su patrimonio, un patrimonio que, como veremos, los hijos reclaman con desesperación. Se pensaba que recibía objetos robados de saqueadores, cumpliendo órdenes de su amo —Orazio era un ávido coleccionista— y que, por lo tanto, estaba implicada en el tráfico de restos arqueológicos y que tal vez hubiese comprado "falsificaciones, creyendo que eran auténticas" (p. 246).

La Mennulara, en fin no deja de sorprender en toda la novela. Casi al final, en una carta que el abogado escribe a un amigo y que este relee después de la muerte del amigo y de la menulara, Orazio le confiesa: "Durante casi treinta años hemos estado en contacto cotidiano, en nuestros respectivos papeles de amo y *criata*. Pero sólo hace cinco años que comprendí que siempre la había amado, que las demás mujeres palidecen a su lado" (p. 275).

Desde la primera línea de la novela choca mucho el poder de la Mennulara sobre la familia a la que servía³, desde las primeras pá-

3 Las criadas, como miembros del servicio doméstico solían vivir con los señores y es-

ginas nos intriga porque era una situación nueva: “Fue difícil para ella y para nosotros, las personas de la casa Alfallipe, adaptarnos a que fuera la Mennulara la que mandara, en la casa y en los campos; ¡era una situación tan nueva y distinta!” (p. 48). El marido de Carmela, una de las hijas de la señora que era muy mala persona, le tenía verdadero pánico: “Massimo Leone no se había atrevido a acompañar a Carmela aquella mañana, cuando Santa había llamado, despertándoles, para informarles de que la Mennulara estaba ya moribunda. Había preferido quedarse en casa Alfallipe, a pocos minutos de distancia, en espera de noticias. Sólo cuando Carmela le llamó para anunciarle que la mujer había entrado en coma se sintió autorizado para reunirse con ella. De manera instintiva, seguía obedeciendo la orden de la Mennulara: “Juro por el alma de mi madre que en mi casa, donde yo vivo, él no pondrá pie”, una auténtica excomunión. Llevaba casado con Carmela siete años y ni siquiera se le había permitido entrar en la portería ni telefonar a su mujer cuando estaba en aquella casa. Cuánto había odiado y seguía odiando con todas sus fuerzas, a la maldita Mennulara. Ahora por fin estaba muerta. Massimo se sentía liberado” (pp. 21-22).

Aunque frecuentemente piensen que a fin de cuentas no dejaba de tratarse de una criada, siempre la han temido, incluso después de muerta, bien es cierto que una de las razones por las que la obedecen es con la esperanza de obtener su herencia.

La criada es muy consciente de todo lo que les ha dado en vida a la familia Alfallipe y por ello redacta un testamento muy particular porque como reza el mismo: “Esto un verdadero testamento no lo es, porque os he dado todo lo que os tocaba, y no tengo nada vuestro que daros, pero os pido que hagáis lo que os digo por última vez y recibiréis algo más” (p. 23), que no es otra cosa que la mera realidad de los hechos.

Su poder es grande y por ello deja escrito que a su funeral tendrán que estar presente toda la familia a la que sirvió durante tanto tiempo y “porque me lo merezco” como afirma. No quiere que a su funeral vayan sus sobrinos por lo que les pide que no los avisen.

taban ligados a ellos muchas veces a lo largo de varias generaciones. La Mennulara había entrado en la casa Alfallipe a los 13 años y allí estuvo hasta su muerte, a los 55 años.

Pero tal vez lo más duro que les pide y que los Alfallipe tendrán que hacer es poner una esquela en el periódico que ella deja redactada palabra a palabra y que les va a obligar a decir “Apesadumbrada anuncia la familia Alfallipe entre llantos su inconsolable pérdida eterna”.

EL PUEBLO SICILIANO DE LOS AÑOS CINCUENTA

Desde el primer momento conocemos el **aspecto físico del pueblo siciliano de Roccacolomba**, la típica villa siciliana del interior que parece suspendida entre el pasado y el presente y que, como muchos otros pueblos sicilianos, se resiste a dejar pasar el tiempo: sus calles estrechas, sus edificios amontonados, sus construcciones irregulares, sus innumerables escalinatas: “La calle medía unas decenas de metros apenas, pero parecía más larga por su estrechez y por los numerosos rincones creados por los edificios de dos o tres plantas que a lo largo de los siglos se habían ido multiplicando al azar, amontonándose unos sobre otros y englobando las construcciones originales hasta formar casi dos murallas contiguas e irregulares, interrumpidas solamente por dos arcos que las perforaban como un túnel y através de las cuales se abría paso hasta el valle una de las muchas escalinatas que constituían la principal red urbana de Roccacolomba, un típico pueblo del interior enrocado en las laderas de la montaña” (p. 18), de una belleza extraordinaria, fundado en el s. XVII por los príncipes Di Brogli, que se resiste a perder su tejido social pero que con el paso de no muchos años va a cambiar totalmente.

Y desde las primeras páginas conocemos **las costumbres del pueblo en el momento imponente de la muerte de un paciente**: “El doctor Mendicò, repentinamente, se sintió muy cansado... Había permanecido en la misma postura durante más de una hora, sosteniendo las manos de la Mennulara entre las suyas, acariciándole los dedos con un movimiento circular y delicado, incesante... Le cerró los párpados con delicadeza. Después le compuso las manos entrelazándole los dedos, se los colocó con cuidado sobre el esternón, arregló la sábana tirando de ella hasta cubrirle los hombros y por

último se levantó para comunicar a los Alfallipe⁴ la muerte de la Mennulara” (p. 17).

Sabemos como eran **las habitaciones de las mujeres**, atiborradas de imágenes de vírgenes y santos, por contraste con la de la difunta: “Faltaban, en aquella habitación, el toque femenino y el elemento religioso: el fárrago de imágenes sagradas, estatuillas de la Virgen y de los santos locales, botellitas llenas de agua bendita traídas de lugares lejanos, que solían amontonarse sobre las mesillas de las mujeres; faltaba incluso un rosario” (p. 18).

La ceremonia del pésame

Uno a uno, todos los miembros de la familia presentes recibieron abrazos y besos, y se vieron estrechados en prolongados apretujones que les dejaron impregnados del sudor de las axilas de las vecinas y de los olores de la comida que estaban preparando: una mezcla de ajo, tomate, perejil y miga de pan, un olor antiguo que acomunó a los Alfallipe en la misma sensación de repugnancia hacia las clases bajas” (p. 20). En seguida empieza a pasar todo el pueblo para expresar su condolencia y para hacer lo que se hacía en los pueblos sicilianos de ese momento: “En el cuarto resonaban los discursos enfáticos del luto. Justo en ese momento se elevó de la sala de estar la voz estridente de una mujer que parecía vocear sus mercancías en el mercado: ¡Una santa era esa mujer! ¡Qué vida de trabajo y de sacrificios! ¡No se merecía morir! (p. 26) y la voz quedó apagada entre el coro ininteligible de todas las vecinas que entonaban a la vez las alabanzas de la Mennulara. Y aunque algunos parientes de la señora de Alfallipe, como por ejemplo Margherita Fatta, su prima quiere seguir la tradición: “quería atenerse a las saludables tradiciones del luto y enviar algo dulce y apetitoso a la pobre Adriana como almuerzo de duelo, en tácito reconocimiento de su dolor por la muerte de la Mennulara” (p. 66), el luto ya no era lo que había sido y la familia se resiste a llevar: “Doña Lilla dijo que no tenía vestidos negros; doña Carmela dijo que ella, por respeto hacia su marido, de lutos no quiere oír hablar; solo el profesor Gianni se pone la corbata negra,

4 Era la familia de terratenientes sicilianos con los que trabajaba la Mennulara.

pero sin el brazalete de duelo en el brazo, dice que ya no se usa, ¡él vive en Catania y lo sabe!” (p. 63)

Y así durante toda la mañana y la tarde, e incluso en días sucesivos, la familia Alfalipe se vió envuelta en la inacabable sucesión de llamadas y visitas para dar el pésame por la muerte de la criada.

La relación del médico del pueblo con sus pacientes

Era una delicia ver como el doctor Mendicò tenía una afectuosa relación de amistad con los pacientes. Los enfermos eran fieles y devotos de sus tratamientos y de sus consejos, pero lo realmente curioso es que cuando él no estaba localizable, su hermana –con la que él vivía- “repartía consejos y a veces llegaba a sugerir remedios a los pacientes, para gran satisfacción de éstos: por no hablar de las jóvenes madres, que casi preferían consultarle a ella cuando se trataba de gripes y resfriados de sus pequeños” (p. 40).

Conocemos los remedios de la época, por ejemplo las sangrías: “A falta de otro remedio para la fiebre alta, había que practicarle.... ante la mirada ansiosa del marido y la asustada de la hija, a la luz temblorosa de una vela.... las sanguijuelas en los hombros” (pp. 42-43).

El chismorreo

Todo el vecindario y todo el pueblo son curiosos y están ávidos de noticias. A unos les parecía una mujer sedienta de poder “fagocitadora y opresiva en su devoción hacia los Alfalipe, hasta el extremo de haber persuadido a Orazio y a Adriana [los amos de la casa] para que colaboraran con ella en dificultar la boda de Carmela [una de las hijas] con Massimo Leone” (p. 159) y, en cualquier caso era notorio que en aquella familia no se hacía nada sin la aprobación de la Mennulara.

Rita, la hija del notario, que había ido de visita a casa de los Alfalipe tuvo que pasar por la vergüenza de ser maltratada por la criada cuando se negó a servirle el café: “Yo a esa puta no la sirvo” dijo la Mennulara y se marchó dejando la bandeja tirada sobre la mesa y cerrando de golpe la puerta de la sala.

Naturalmente se la consideraba la amante del abogado e incluso que era lesbiana y se entendía con la mujer del abogado, su ama:

“A Adriana los hombres no le gustaban; probablemente la criada se parecía en eso a ella, o había querido secundar las tendencias de su ama por propia conveniencia o por vicio. Rita no tenía duda alguna de que entre ambas mujeres se daba una preexistente relación sáfica, ésa era la clave del misterio” (p. 162).

Conocemos que las porterías eran un punto de encuentro y hablarías para las personas de casa de los ricos; en las porterías se daban todo tipo de chismorreos, se daban toda una serie de informaciones utilísimas que a través de las mujeres de los porteros llegaban a sus amos que llevaban luego a los círculos de reuniones y a los salones. Como es natural en esas porterías –por ejemplo la del Palazzo Ceffalia- se empezó a especular desde el primer momento en que se conoció la muerte de la Mennulara: que si era ambiciosa, codiciosa, vulgar, descortés, que si se le habían subido todos los aires de los Alfallipe... porque incluso no se la vio nunca paseando con las demás criadas los domingos...que era la primera vez que unos amos “o como se dice ahora, unos empleadores domésticos” (p. 81) ponen una esquila por una criada, y qué esquila.

Y en la portería del señor Vito Militello, una semana después de la muerte de la Mennulara, se hace un análisis de la situación y se cuenta que los Alfallipe “la habían tomado con la pobre Mennulara, y decían unas cosas que ponían los pelos de punta. Ladrona, deshonesto, hasta puta la llamaban, y menudas perfidias se decían entre sí, hermanos y cuñados” (p. 284), para a continuación decidir ir a otra casa para ver si así se enteran de más chismorreos.

La sumisión de la mujer al marido

Por supuesto la mujer no tenía libertad de movimientos, todo lo tenía que consultar con el marido. El señor Fatta, un elegante y adinerado vecino de Roccacolomba que vivía en un palacio importante cerca del imponente palacio de los príncipes Di Brogli, mientras hablaba a su mujer, Margheritta, una auténtica señora, prima de Adriana Alfallipe, el ama de la Mennulara, le advierte: “Pero tú, tú eres mi mujer, tienes una posición prominente en este pueblo, y como yo normalmente no iría al entierro de la criada de un pariente o de un igual a mí, lo mismo espero de ti. Por descontado, podrás ir a visitar a Adriana, antes y después del entierro” (p. 57).

Carmela Alfallipe es maltratada por su marido Massimo Leone físicamente: "... empujó a Carmela hasta el dormitorio y entornó la puerta. En silencio, la molió a patadas y puñetazos en muslos, caderas, vientre, ingle, pecho y espalda; los moratones no los vería nadie, él sabía hacer bien las cosas" (pp. 135-136) porque sabía que su mujer no diría nada y tampoco la criada que como persona de casa Leone, no le contaría nada a nadie. Y también de palabra: "Las únicas palabras que Massimo dirigió a su mujer, según sostuvo la multitud de empleados y peatones que se había formado a su alrededor, eran. "¡Anda!" y "¡Vamos!"", como si fuera un asno" (p. 135).

La fuerte oposición entre los nobles y los paisanos

La novela logra presentarnos el contraste entre el pueblo llano que no tiene más remedio para vivir que servir a una aristocracia ya decadente que acaba por depender de unos criados que al final serán los verdaderos amos.

El pueblo estaba dividido en dos partes muy diferenciadas: Roccolomba Alta, que se recortaba majestuoso y noble "las luces de las casas sobre la montaña creaban la ilusión de un belén iluminado, a cuyos pies yacían aplastadas las casuchas de Roccolomba Baja" (pp. 74-75). Las casas de los ricos, que en muchos casos eran verdaderos palacios, en este caso la de la familia Alfallipe era enorme, con habitaciones de servicio las habitaciones de las criadas, en el entresuelo estuvo ocupado en tiempos por la numerosa servidumbre "donde Mennù había dormido sola durante años" (p. 31) -incluido el cochero y después chófer-, cuarto de plancha, antecocina, enorme cocina, etc. frente a la casa de la Mennulara: "A esta última frase ya de por sí representativa de la diferencia de clases le siguen otras como: "Lilla se estremeció ante la idea de que, desde la muerte de su padre, su madre hubiera vivido en el mismo inmueble que un pescadero, el electricista de casa Alfallipe y un empleaducho. Agradeció la suerte de haberse podido marchar a Roma, lejos de aquel pueblo inmundo" (p. 20). Y el desprecio de los primeros por los pobres: Después de recibir el pésame todos los Alfallipe se vieron impregnados del olor que les dejaron los vecinos y vecinas, una mezcla de ajo, tomate, perejil y miga de pan "un olor antiguo que acomunó a los Alfallipe en la misma sensación de repugnancia hacia las clases bajas" (p. 20).

Los nobles habitaban, naturalmente enormes palacios; desde la caída de los Borbones la oligarquía de Roccacolomba se había mantenido compacta, “disfrutando de un largo periodo de estabilidad y bienestar” (p. 46) y tenían cocheros, cocineros, criados, niñeras, porteros, etc. Y vemos que las familias de estas ‘personas de casa’ que era como se las llamaba, miraban por encima del hombro al resto de los pueblos del pueblo que carecían de amos y “además, se sentían en cierta manera protegidas, aunque también amenazadas, según las posiciones de sus amos, por el otro gran componente de la sociedad del latifundio: la mafia” (pp. 46-47).

Naturalmente algunos se resisten a que amos y criados sean iguales: “A la tumba de la familia van también las criadas, ahora ¡somos todos hermanos! (p. 82), dice el agrimensor Bommarito añadiendo: “Él jamás de los jamases se gastaría ni una lira en la esquila de una criada, sólo faltaría; esa misma noche tenía que acordarse de hablarlo con su mujer antes de que empezara a hacer promesas y a llenarle la cabeza de pájaros a su Antonia” (p. 83) porque se negaba a que las cosas cambiaran.

La gente se maravillaba de la extraordinaria carrera de la Mennulara “que de criata llegó a ser mujer de negocios y administró los bienes de los Alfalipe salvándolos de la bancarrota” (p. 122) y de no verse en la calle como tantos otros.

La mafia

Después de haber sido reducida por el fascismo, en aquellos tiempos pasaba por una fase de rápido ascenso. La mafia es de un enorme peso en esta novela. Intuimos de una u otra manera su poder y desde el principio nos damos cuenta de que algo tiene que ver con la Mennulara.

En efecto, el pueblo contempló asombrado la presencia de Vincenzo Ancona en el entierro de la Mennulara, un capo mafioso que se esfumó “como si hubiera sido una aparición, sin el menor ruido de pasos, sin el menor chirrido de los goznes de la puerta: había desaparecido junto a sus hombres” (p. 101). Y es que todo el pueblo veía algo raro, algo oculto que no se entendía bien. Después de discutirlo muy arduosamente quedaron en pie dos teorías: o que el capo mafioso fuese el padre de la Mennulara y por eso ella era tan

astuta como él o que Vincenzo Ancona hubiera sido su amante. Era tal el miedo que se tenía por este capo mafioso que desde ese momento se empezó a pensar que la propia Mennulara fuese una mujer mafiosa y creció el respeto por ella.

En una ocasión, en una oscura tarde de diciembre, cuando la Mennulara regresa de los campos en compañía del chófer de los Alfallipe “eran los tiempos del bandido Giuliano, de las protestas de los braceros, de la lucha entre el viejo orden y la mafia, en profunda fase de transformación” (p. 105), tres hombres bloquean la carretera porque los estaban esperando, eran mafiosos y querían advertir a la Mennulara de que tuviera cuidado con lo que hacía, pero ella se encaró: “Hacedme el favor de ir a referir a don Vincenzo Ancona que la Mennulara le envía sus saludos y que no tardaré en llamarle,.. y que no se preocupe, *fimmina di panza* soy yo, y nunca dejaré de serlo” (p. 107). *Fimmina di panza* es una expresión siciliana calcada de *uomo di panza* (que guarda todo en la barriga) que significa mafioso que sabe guardar el secreto y seguir fielmente los códigos de la mafia.

El pasado que se resiste a morir y la modernidad que no acaba de llegar

Una vez leído el testamento la familia estalla, mejor dicho cada uno reacciona como era de esperar: La madre contenta porque la criada le deja la casa pero preguntando quién la va a cuidar ahora que la criada ya no está. Massimo Leone, el marido de Carmela maldiciendo su mala suerte e insultando a su mujer porque lo había engañado diciéndole que al morir, la Mennulara le iba a dejar su herencia. Carmela llorando y acurrucándose junto su madre. Gianni, el hijo mayor tratando de calmar a su cuñado, recordándole que no estaba en su casa y que no gritara pues podrían oír los vecinos que ya venían para el duelo. Lilla, la otra hija controlando con esfuerzo la rabia que le henchía el pecho por ver que la Mennulara lo había organizado todo incluso haciéndoles a ellos que pagaran el funeral y que insertaran en el periódico un anuncio tan humillante para la familia. En definitiva se trata del pasado que se resiste a morir y la modernidad que no acaba de llegar: En la sala contigua empezaron los ritos del duelo: “¡Una santa era esa mujer! ¡Qué vida de trabajo y de sacrificios! ¡No merecía morir! Decía en alto la voz de una mujer

que parecía vocear las mercancías en el mercado, fiel reflejo de un pasado y las conversaciones de los miembros de la familia Alfallipe médicos y abogados los hijos.

Pero ya se nota un pequeño cambio y, por ejemplo Elvira, la mujer de un empleado de Correos y secretario de la sección de Roccolomba del Partido Comunista Italiano, acaba de alabar a la Mennulara diciendo que le han contado que ésta había servido a la Familia Alfallipe toda la vida... se interrumpió, “arrepintiéndose de haber usado el término burgués “servido”, avergonzada de su propia ignorancia” (p. 93).

CONCLUSIÓN

A través de la traducción de la obra de Simonetta Agnello conocemos la cultura siciliana de mediados del siglo XX: los conflictos entre ricos y pobres, entre los señores y los criados, entre nobles y el pueblo llano y los problemas políticos de una Italia en la que la derecha conservadora se enfrenta a una izquierda con ideas más modernas.

Como la novela está muy bien documentada, a través de sus páginas vamos viendo una crónica de los cambios que poco a poco se van experimentando en el s. XX. En primer lugar descubrimos la personalidad de la protagonista, la Mennulara, amada por unos y odiada por otros, una mujer que es más ama que criada y cuyo misterio no se descubre hasta el final: fue violada siendo casi una niña por el hijo del capo mafioso Vincenzo Ancona porque en esa época los jefes mafiosos se saben con derecho a hacer lo que les plazca. En efecto, el padre lo arregla todo, paga el silencio de la familia que había presenciado los hechos –en su casa descansaban las mennularas- rogándoles que abandonaran el campo y comprándoles una frutería, y no dejando nunca de vigilarlos, y hablando con el abogado Alfallipe para que la Mennulara entre al servicio de su casa. Pasa el tiempo y la Mennulara va a ver al capo, le recuenta todo lo que pasó y le pide tres favores: ayuda para invertir un dinero que tiene, protección para el futuro y que vaya a su funeral si ella muere antes. En definitiva, la Mennulara no era más que una pieza en las manos de la mafia local.

Pero la novela ofrece una imagen desacostumbrada de la mafia centrada en el honor. No hacen falta documentos escritos, basta la palabra dada y Don Vincenzo Ancona le da a la Mennulara su palabra de honor y cumple todo al pie de la letra.

Leyendo la novela nos da la sensación de estar en la Sicilia del *Gattopardo*, aquella Sicilia que un siglo después todavía sigue debatiéndose entre el pasado y el presente, que se resiste a cambiar o como dice el príncipe de Salina cuando le ofrecen la posibilidad de ser senador del nuevo Reino de Italia “Algo debe cambiar para que todo siga igual”. También aquí se lucha por un pasado que se resiste a morir y una modernidad que nunca acaba de llegar.



LA MUJER EN LA HISTORIA Y EN EL PRESENTE EN LA NARRATIVA DE CARMEN COVITO

Vicente González de Sande
Universidad de Salamanca

Carmen Covito, pese a haberse dedicado desde su más tierna infancia a la escritura, sobre todo de cuentos y relatos breves, irrumpe en el mundo de la literatura *senior* en 1992, con la publicación de la novela *La bruttina stagionata*, todo un éxito de ventas en Italia durante muchos meses y traducido a seis idiomas¹, por el que la autora recibirá grandes reconocimientos; entre ellos, los premios Rapallo-Carige Opera Prima 1992 y Bancarella 1993, así como la satisfacción de ver su obra adaptada a un monólogo teatral² y al cine³.

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Nápoles con una tesis sobre Schopenhauer y sus relaciones con la filosofía india, se ha dedicado por completo al mundo de la cultura y de la literatura, desempeñando numerosas actividades: profesora de escuela media y superior, publicista, escenificadora de tebeos, periodista cultural, redactora editorial, estudiante de arqueología, traductora... toda una vida de frenética y variopinta actividad enfocada, como ella misma dice, “a nascere come scrittrice”.

Carmen Covito, difícil de catalogar, reacia a las etiquetas y sumamente trasgresora, tanto en su propia vida como en su literatura, podría definirse como una mujer moderna en el más amplio sentido

1 Concretamente, al francés, al alemán, al español, al holandés, al griego y al rumano.

2 Ira, Rubini (adaptación); *La bruttina stagionata*, monólogo interpretado por Gabriella Franchini bajo la dirección de Franca Valeri. Producido por el Teatro Franco Parenti de Milán.

3 Anna Di Francisca, (dirección); *La bruttina stagionata*. Dirección de escena de Anna di Francisca y Giovanni Robbiano. Intérpretes: Carla Signoris, Edi Angelillo, Milena Vukotic, Fabrizio Gifuni, Angelo Sorino, Toni Nardi. Producido por Goodtime Enterprise en colaboración con Radiotelevisión Italiana, 1996.

de la palabra. Una mujer que, tras el fracaso de un matrimonio de 18 años con un japonés que conoció durante unos cursos de verano en Salamanca y a caballo entre diferentes lugares del mundo, Madrid, Tokyo, Brescia, Milán, se asentará en Milán, donde comenzará a vivir como “single”, al igual que algunos de sus personajes femeninos más representativos, porque ese status no significa estar solo, sino libre para hacer una vida absolutamente normal, con muchos intereses y con una vida social muy intensa.

Y, precisamente, los personajes femeninos serán los principales protagonistas en la mayoría de sus escritos, por lo que hemos querido dedicarles nuestro estudio, deteniéndonos, concretamente, en la temática de la mujer en la historia y en el presente, y, relacionados con ésta, otras, como la femineidad, la relación hombre-mujer; la maternidad, el matrimonio, el trabajo liberador y la libertad personal.

La narrativa de Carmen Covito es esencialmente de personajes y en ella la trama es casi siempre un pretexto para que sus seres de ficción actúen y se caractericen prácticamente sin que pase nada. Por esa razón las temáticas suelen ser repetitivas y se constituyen en núcleos que se van desarrollando de manera semejante en las diversas narraciones.

Como ya hemos señalado, la mujer ocupa casi siempre el papel protagonista en la mayor parte de las narraciones de Carmen Covito y no es una casualidad que así sea. Es cierto que la autora repite una y otra vez que ella no pretende hacer literatura de “género”, ni siquiera literatura dedicada a las mujeres, pero es evidente que las temáticas en torno a la mujer ocupan un lugar privilegiado en sus obras y que en ellas se reflejan las numerosas perspectivas con las que ésta ha sido vista y juzgada por los hombres y por otras mujeres.

La idea general que se deduce del conjunto de las narraciones es que la mujer es un ser que no debe desarrollar su personalidad en función de conseguir una mayor o menor igualdad o semejanza con el hombre, ni tampoco en función de la diferencia de sexo, sino que se identifica por el resultado de una evolución y lucha a lo largo de siglos que ha conseguido la libertad para poder configurar su personalidad, sin interferencias, imposiciones y ni siquiera consejos. Desde esa premisa, encontraremos tanto en los cuentos como en las

novelas de Carmen Covito tipos de mujeres diferentes, pero encaminados la mayor parte de ellos, especialmente los de las protagonistas, a conseguir su autonomía.

Por otra parte, veremos también cómo en la búsqueda de esa autonomía y de esa personalidad individualizadora cabrán muchos tipos de mujeres, desde el tipo Marilyn Monroe, definida por la belleza corporal y el vacío mental, hasta Mafalda Fitz-Fulke, identificada incluso corporalmente con el macho, pasando por tipos como Mariolina Labruna, la mujer “bruttina” y “stagionata”, representante de un elenco de mujeres muy presentes en esta narrativa; Vibia Tirrena, la mujer liberal, culta, activa; Arianna Maj, emprendedora y cada vez más libre de prejuicios; Cettina Schwarz, la aventurera emancipada; la “single” urbana de mediana edad, solitaria y atenazada por el miedo a su entorno, etc., etc.

En las narraciones, además, se plantearán muchas problemáticas en torno a la mujer, de las que hemos considerado para analizar, las que consideramos más importantes y recurrentes en la obra de Carmen Covito, como son la relación con el hombre en las situaciones de pareja o matrimonio, la femineidad, ateniéndonos a la mayor o menor relevancia que se le da al aspecto físico; la maternidad; la familia y la importancia que se da al trabajo entendido como el mejor instrumento para la liberación y autonomía de la mujer.

Entre los tipos más recurrentes de la mujer hemos señalado el de la “bruttina” (feúcha), que define a una mujer de unos cuarenta años, ni guapa ni fea, que vive en un ámbito urbano, generalmente de una gran ciudad del norte de Italia como Milán o Brescia, soltera, viuda o divorciada; es decir que se define como Carmen Covito lo hace de sí misma como “single” y esa situación la expone a que los espabilados intenten aprovecharse de ella.

Este prototipo de mujer, probablemente el más querido por nuestra escritora, ha ido evolucionando a lo largo de la historia de la humanidad y del iter narrativo de Covito, aunque en este caso en menor medida. Se parte de un estadio en el que las mujeres así definidas tienen una cierta incapacidad para aceptar el componente femenino de su personalidad y para aceptar incluso su aspecto físico con el que se muestran al exterior, a los demás; sufren traumas sociales que, en algunos casos, son irreversibles; desconfían de los

demás y todo su afán es sentirse satisfechas de sí mismas, a través de la libertad que da el trabajo y la liberación sexual.

Esta visión de la mujer comparece ya en su primer cuento importante: *Corpi di ballo*, de 1985, y se desarrolla con nuevos matices en otros textos narrativos de Covito como *La bruttina stagionata*; *Regina, detta Gina*; *Oggi, l'amore...*; *L'elisir di Cambise*; *L'erba del vicino*, y de forma más o menos relevante en otros, especialmente en las novelas.

Esta perspectiva en la consideración de la mujer tiene sus raíces en el menosprecio histórico de la misma, fundamentalmente porque se le achaca el incumplimiento de su papel principal para el imaginario social de servir al placer y bienestar de su marido y procrear y cuidar a los hijos. Ese era el concepto de mujer que prioritariamente había transmitido la historia y que durante generaciones ha sido el válido para la mayor parte de las culturas. Ahora, con sus narraciones Carmen Covito intenta cambiarlo, demostrando que una mujer que vive sola, madura y no demasiado agraciada físicamente, puede ejercer un papel importante, incluso de primer orden, en la sociedad actual.

El compendio, podríamos decir el manual, de esta temática es la novela de 1992: *La bruttina stagionata*, cuyo título ya, junto al párrafo de Marcel Proust que antecede al texto narrativo: “Lasciamo le donne belle agli uomini senza immaginazione”, anuncian claramente que en el mundo de hoy este tipo de mujer puede ser protagonista y que es necesario adecuar la idea tradicional de la mujer a los tiempos modernos, porque son las propias mujeres las que han cambiado, valorizándose ellas mismas y haciéndose valorar ante los demás:

Se fosse nata lei nel 1480, Marilina è sicura che sarebbe stata esattamente come è oggi: intenta a sopravvivere da sola, senza potere, senza un nome e senza un soldo. E in più sarebbe stata senza computer. (Covito, 1992: 312)

Sin embargo, si bien ésta sea la visión principal de la mujer que encontramos en la narrativa de Carmen Covito, también se visualiza de manera diferente, aunque, en algunos casos, sea sólo para poner

de manifiesto que ése no es el estatus adecuado para una mujer actual. Esa es la situación del tipo de mujer que identificamos con el prototipo de Marilyn Monroe. La actriz, nacida en 1926 y muerta en 1962, caracterizada por su belleza y por su banalidad es una de las opciones que la mujer tiene de estar en la historia. Ya en *La bruttina stagionata* la narradora juega a confundir/identificar el nombre de Marilina con Marilyn y Merilin, como si se sugiriese una especie de identificación de la protagonista con la actriz, cuando en realidad tienen muy poco que ver una con otra. Quizá la narradora vea en esa identificación sugerida una aspiración muy oculta en el fondo de Marilina de ser como Marilyn, lo cual obligaría a una interpretación diversa de su personalidad e implicaría una contradicción con la visión que tenemos de ese personaje.

Marilyn Monroe es protagonista de un cuento del año 2000: *Stand by me*, en el que se la presenta como una mujer superficial, cuya presencia física no le sirve para protegerse de las agresiones de los demás, sino que incita a ella. Y, sin embargo, el prototipo de mujer que representa Marilyn ha sido uno de los más valorados en los últimos tiempos, y, a mi entender, todavía en la narrativa de Covito se plantea la duda sobre si sigue siendo válido o no o si es una aspiración legítima de la mujer actual ser valorada fundamentalmente por su aspecto físico y por su sumisión a un hombre protector.

Desde el cielo, el Señor no duda de que la actriz encarna también un modelo femenino positivo:

Bimba mia, e chi non ti voleva? Tu eri Marilyn Monroe, mica uno straccio per i pavimenti, ti decidi a crederci o no? Oggi ti amano tutti, e anche quando eri viva sei stata molto amata. (Covito, 2000: 3)

Pero de todos los tipos de mujer que hay en la obra de Carmen Covito, el máspreciado es el que da un paso más desde la “bruttina” a un personaje femenino que representa a una mujer totalmente independiente, liberal en sus actitudes morales y liberada en todos los aspectos mediante el trabajo. En esta consideración de la mujer no entra para nada el aspecto físico –casi ni siquiera se hacen menciones a él para describirla-, ni su edad, ni su extracción social. Ahora lo que se presenta y aprecia es una mujer bien formada cultural y

profesionalmente, que compite con los hombres y con otras mujeres en el mundo del trabajo y de las relaciones sociales.

Ese prototipo femenino comparece por primera vez en la narrativa de Carmen Covito en el cuento, escrito en 1997, titulado *Scheletri senza armadio*, y concretamente está representado por la protagonista, identificada solamente como “la zia”. Ésta es un tipo de mujer fuerte, profesionalmente muy cualificada y de alto “standing” social y económico, conseguido a través del propio trabajo, pero que ha de renunciar a muchos de sus sentimientos naturales para alcanzar la autostima y el reconocimiento de los demás.

En el pasado comparecen figuras femeninas semejantes en relatos como *Cleopatra e Cesare* y *De rerum natura*. La protagonista de este último, una maestra innominada que vive en el año 50 d.C., es un ejemplo claro de este tipo de mujer y es, a su vez, precursora de la protagonista de la última novela de Covito: *Le ragazze di Pompei*, de 2012, donde la mujer, encarnada en la figura de Vibia Tirrena y de otros personajes femeninos, como Corinna y Rubria, han alcanzado ya no sólo su libertad y autonomía personal, sino que también han logrado superar al hombre, mediante su educación y su gran capacidad profesional, a pesar de vivir en un pueblo y en una época eminentemente patriarcal:

Odio il modo di dire “Fatti i fatti tuoi”. Viene usato dalle stesse persone che quando cerchi di comunicare un’idea che ti rende felice o di esporre un progetto che ti sta molto a cuore rispondono sempre e soltanto: “Ma chi te lo fa fare?”. Nessuno me lo fa fare, papà. Quello che voglio fare, lo faccio. E dunque mi sto già facendo i fatti miei anche se a te sembra che voglia sempre impicciarmi nei tuoi. (Covito, 2012: 15)

Vibia es un ejemplo del pasado válido para el mundo actual, un eslabón perfectamente cerrado en la antigüedad, que se abrió en perjuicio de la mujer y que ha costado generaciones volver a cerrarlo.

En la temática en torno a la mujer se engloban dos subtemas: el matrimonio y la maternidad, que recurrirán en la narrativa de Covito, ocupando un espacio muy importante.

Frente a la institución del matrimonio, la idea predominante es negativa, en cuanto en ella hay habitualmente una parte dominante, que suele ser el hombre, que acaba por limitar la libertad de la mu-

jer. En líneas generales suele verse como conveniente o aceptable entre personas de una o dos generaciones anteriores, de capacidad intelectual limitada, de poca cultura o pertenecientes a civilizaciones muy tradicionales, como la japonesa.

La idea que sobrevuela sobre esta institución es que ni siquiera es válida para romper la soledad: “In fondo stare soli da soli non è peggio di stare soli in due”, afirmará Serenella, personaje principal de *Milano Poesia* y más taxativamente lo hará Cettina:

Mi strinsi nelle spalle e sentenziai: “il matrimonio se lo conosci lo eviti”
Non mi sentivo buffa proprio per niente. E forse avevo sbagliato lo slogan, perché adesso mi sembrava che quello fosse della campagna contro l’Aids. Avrei dovuto usare “Il matrimonio danneggia gravemente la salute.”
(Covito, 2002: 92)

Aparte de los traumas que aparecen como consecuencia de relaciones matrimoniales, casi siempre en los personajes femeninos de los cuentos y de las novelas, también hay muchos juicios directos, generalmente puestos en boca de la narradora o de la protagonista, en los que se señalan las características de esta institución, vista por el universo de los personajes de Covito.

Una idea recurrente es que el matrimonio es un contrato como otro cualquiera, donde el amor tiene muy poco que ver:

Hai ragione. In effetti il matrimonio tra innamorati è altrettanto poco saggio del matrimonio tra sconosciuti. L’istituzione matrimoniale è come una società, dove ognuno dei soci mette quanto ha di meglio per ottenere il massimo profitto nell’interesse comune: è per questo che il matrimonio tra amici è la scelta più razionale, e, se così si può dire, il male minore...
(Covito, 2012: 105-106)

Esa sociedad de ayuda e intereses mutuos funciona sobre todo cuando la parte débil, la mujer, respeta las cláusulas del contrato y acepta que el marido no las respete. Así funciona, por ejemplo, el matrimonio formado por la hermana de la protagonista de *Scheletri senza armadio* con un arquitecto siempre infiel e incluso es la situación que se da, a pesar de las diferencias, en el relato *Cleopatra e Cesare*.

Solamente cuando el matrimonio se produce entre personajes pertenecientes a una clase social baja es cuando encontramos pro-

totipos de mujeres que secularmente han aparentado sumisión en público ante el hombre, siendo en realidad las dominadoras, al menos en la casa y en los asuntos prácticos. Un ejemplo excepcional es el representado por el matrimonio formado por Ur-nasir y Nam-tar-anna del cuento *Ziusura*. Ella es la única que tiene un sentido práctico de la vida y una inteligencia tal que la lleva a descubrir la escritura en la Sumeria del siglo VII antes de Cristo:

Da vedova belloccia e benestante, potendo masticare la sua cannuccia in pace, Nam-tar-anna avrebbe certamente concepito fino in fondo la sua brillante idea dei pittogrammi e, chissà, perché no, mi avrebbe partorito lì in cortile tutto il sistema di scrittura cuneiforme in anticipo. (Covito, 2005: 5)

En la mayoría de los casos esa sociedad acaba no funcionando y rompiéndose, mediante el abandono de una de las dos partes, a través del divorcio e incluso del asesinato de la pareja, como sucederá con el matrimonio formado por Angioletto Maj y Olga Allori, padres de Arianna.

El divorcio es la solución más habitual en el caso de que la mujer tenga cultura y disponga de un trabajo que le permita ser autónoma en todos los sentidos. Entonces el divorcio suele ser fácil y hecho de mutuo acuerdo, aunque, en realidad, en el fondo de la mujer divorciada queda un cierto resquemor en la mayor parte de las narraciones, unas veces porque sigue añorando al marido y otras porque siente haber perdido el tiempo con él:

Ma io non ho spazio, non ho tempo, perché io lavoro, da quando ho divorziato da quel buona niente manesca del mio ex marito (che sollievo! Non ne potevo più)... (Covito, 1997a: 2)

Solamente en el cuento *Ma chi è andato sulla luna* encontramos a un marido, que acepta mal el divorcio, pues se pasa la vida espionando a su ex mujer y a su nuevo marido con el pretexto de ver a su hija.

La reluctancia al matrimonio se pone más claramente en evidencia en las novelas, ya que la abundancia de personajes permite plantear relaciones de diverso tipo entre ellos.

En *La bruttina stagionata*, Marilina tiene perfectamente claro desde el principio que la mejor situación para ella es permanecer

soltera. Lo hace por convicción y porque los pocos matrimonios que conoce han terminado en el fracaso o en pura costumbre.

La situación en *Del perché i porcospini attraversano la strada* es un poco más compleja en lo que al matrimonio se refiere. La visión que de esta institución tiene Arianna Maj es totalmente negativa, porque su modelo principal y muy próximo es el de sus padres, cuyo resultado ha sido, aparentemente, la anulación y entontecimiento de Olga. Esta odia ese resultado y teme que también ella sufra el mismo destino, si sigue los pasos de su madre, a la que considera una mera cosa:

...le cose come lei badavano soltanto a cucinare, a fare giù la polvere dai mobili, a vestirsi a modino con le gonne e le camicettine ben stirate, a sorridere tutte zittine e buone se parlavano gli uomini, ma sapevano fare i loro conti, e l'idea di poter diventare una cosa così anch'io mi spaventava come quando di notte mi svegliavo da un brutto sogno di scheletri e cimiteri, perché se diventare donna voleva dire quello, voleva dire diventare morta. (Covito, 1995: 47)

La experiencia de sus padres, terminada en tragedia, corrobora su idea de que el matrimonio sólo supone traumas y cadenas para las mujeres, como las que ella soporta en su relación con Gabriel Téllez.

En las otras tres novelas: *Benvenuti in questo ambiente*, *La rossa e il nero* y *Le ragazze di Pompei*, el matrimonio cuenta con presencias casi testimoniales de esa institución. En la primera encontramos el constituido por Santavergine Miriam y sus innominados maridos y el de Sandrina y Marco. Su convivencia primero como novio-amante, es ya prácticamente un negocio comercial y sexual. Explícitamente lo declara Sandrina:

- Hai ragione, me ne dovrei proprio andare da quella casa. Senti, ti andrebbe di sposarmi in regime di separazione di beni?
- Quando vuoi, giuggola.
- Allora, è deciso. (Covito, 1997:235)

Algo parecido sucede en la última novela de Covito: *Le ragazze di Pompei*, donde la protagonista, Vibia, llega al matrimonio dos veces

por deseo de su padre y para conseguir las ventajas legales que el matrimonio comportaba para la mujer en la Roma del siglo primero después de Cristo:

Data in sposa all'età di tredici anni, ebbi a quindici un figlio che morì quasi subito... Ne conseguì un divorzio, dopo il quale riuscii a opporre un'efficace resistenza passiva a tutti i tentativi di farmi risposare, finché, verso il quarto anno, dichiarai che, se proprio dovevo, avrei ceduto a condizione che il secondo marito me lo scegliesse io. (Covito, 2012: 23-24)

Sin embargo, la valorización del matrimonio en el mundo romano, hace que aparezcan en la novela varias relaciones matrimoniales, casi todas de conveniencia, especialmente cuando se producen entre personas pertenecientes a las clases altas.

Por lo que se refiere a la maternidad, cabe decir que los personajes de la narrativa de Covito no son, en general, muy proclives a expresar explícitamente sentimientos de maternidad, sobre todo los femeninos que desempeñan el papel de protagonistas, pues, como hemos ido viendo, suelen representar a mujeres que viven solas y poco afectas al matrimonio o al compromiso y a las ataduras que implican los hijos. Conscientes de que la maternidad es una apetencia muy fuerte para la naturaleza femenina y un requerimiento por parte de la sociedad, algunos personajes intentan explicar las causas de su negativa a ser madres. Así, Marilina:

Quando qualcuno le domanda perché non ha voluto avere figli, Marilina di solito risponde che non le va l'idea di imporre questo mondo a chi non ha nessuna possibilità di scegliere se starci o no, e a volte si premura di aggiungere argomenti più accettabili, come l'entropia del sistema terracqueo, lo squilibrio nord-sud, il costo di un bambino occidentale. Ma la vera ragione è che ha avuto paura di rispecchiarsi in un nuovo corpo infelice. (Covino, 1992: 130)

Ese tipo de justificaciones para rechazar la maternidad recurre con cierta frecuencia, pero, casi siempre, son explicaciones teóricas, no sentidas y condicionadas por la personalidad de las mujeres solitarias y temerosas de ser incapaces de verterse en otro ser. Sin embargo, los ejemplos de búsqueda y aceptación de la maternidad no son nada infrecuentes en la narrativa de Covito y, en algunos casos, esos sentimientos son de gran intensidad.

La maternidad ejercida con dedicación y vocación plena y por encima de cualquier otro sentimiento es la temática fundamental del cuento *Cleopatra e Cesare*. Cleopatra vive y actúa, sin atenerse a ningún tipo de moral y ley, para que el hijo que ha tenido con Cayo Julio César, Cesarión, consiga ocupar el alto lugar que ella cree que le corresponde como heredero suyo y de su padre. A él se dirigirá siempre con palabras de cariño: “mio figlio”, “amore mio”, “Cesarione mio caro” y ante su presencia siente el arrobo normal de una mujer que antes de ser reina es madre.

Pero, ni siquiera el inmenso amor y la gran capacidad de protección de la madre salvarán a Cesarión de la mano asesina.

Ejemplo de maternidad querida y mantenida por la protagonista y su madre es el que encontramos en *La bruttina stagionata*. A pesar de la aversión de Marilina por el matrimonio y la maternidad, no puede por menos que reconocer la devoción con que su madre, Ersilia, le corresponde, sufriendo los reproches e incluso los desdenes y manteniendo sin fisuras las relaciones con su hija. Ersilia es una mujer tradicional, que se siente madre ante todo. Con sus sesenta años, viuda y con muchos problemas reales, se aferra a su maternidad, procurando por todos los medios que los lazos con su hija permanezcan vivos, aunque la mayor parte de las veces sea el teléfono el que sustituya a la relación directa. Aun así, Ersilia es el prototipo de madre actual que, desoyendo el tráfago de la vida moderna y las desafecciones familiares, sigue amparando y conectando a la hija con la historia y los sentimientos familiares:

Era qui, ancora, il vecchio cordone ombelicale tante volte reciso, e la teneva unita senza scampo a quel corpo terribile, presente, confortante a suo modo. Aveva dopotutto qualcuno al mondo. Quella era sua madre. E fu quasi dispiaciuta di aver stroncato volontariamente una genealogia che aveva avuto lunghe radici e rami fitti di uomini e donne, zii, cugini, bisavoli, trisavoli, e adesso aveva solo un ramo secco che non avrebbe mai gemmato, lei, sterile per orgoglio, per odio, per ribrezzo. (Covito, 1992: 129)

Una actitud semejante, aunque más intensamente trágica, es el amor maternal que manifiesta Olga Ollari, madre de la protagonista de la novela *Del perché i porcospini attraversano la strada*. Apparentemente, es una madre normal, cerrada en los convencionalismos

y poco proclive a expresar sus afectos como madre hacia su hija, Arianna. Incluso ésta llega a verla como una figura castrante, agobiada y enfadada por ser madre:

Era ignorante, stupida, acquattata pericolosamente nella sicurezza che non avrei potuto avere mai una vita diversa dalla sua, mai uno strappo nell'ordine noioso della sua gerarchia casa-bottegachiesa che mi filava addosso da bambina come un ragno peloso... "Corri, corri, fai, fai, che tanto dovrai crescere anche tu"... l'idea di poter diventare una cosa così anch'io mi spaventava... perché se diventare donna voleva dire quello, voleva dire diventare morta. (Covito, 1995: 46-47)

Sin embargo, bajo ese envaramiento de Ersilia y de su pose de madre solícita, que sirve de amparo a la familia, manteniéndose impertérrita ante las adversidades y la hostilidad social, vive un amor materno muy profundo, al que se le ha impedido durante años expresarse.

Es no sólo el amor por Arianna, sino sobre todo por el hijo impedido, Mino, tenido con un hombre distinto a su marido, que le han arrebatado y del que ha debido alejarse por imposición de éste; aunque a escondidas y saltándose los convencionalismos lo ha cuidado con mimo. El desgarró profundo sufrido por esa separación ahonda más el sentimiento maternal de Ersilia y el odio hacia el marido, sólo resuelto matándolo.

Expresiones extremas de amor maternal son las que manifiestan algunos personajes de la novela *Benvenuti in questo ambiente* y del cuento *Oggi, l'amore*. En la primera, Lucia, una mujer deforme con diez tetas, que, por amor a su hijo, el doctor Ugo Digrosso, se ha prestado a ser sujeto de los experimentos de cirugía plástica de su hijo.

Lucia ha renunciado a tener una vida normal, ha aceptado vivir siempre encerrada en una habitación de la casa para que su hijo progrese en su carrera. Para ella no hay normas ni moral que le impidan hacerlo, porque, en su opinión, la mayor satisfacción de una madre es la felicidad y el bienestar de su hijo, al que considera una parte de su propio cuerpo:

Per me, ero qualcosa che finalmente mi piaceva: essendo donna e incinta, io dunque eravamo in due dentro un unico guscio. Entità doppia ma equilibrata. Edificio compresso ma coerente. E sempre più pesante. Mio figlio

decisi di chiamarlo Ugo proprio perché era un nome che, a pronunciarlo dentro di noi, dava un piacevole senso di pesantezza. E anche perché non conoscevo nessuno che si chiamasse così. Ugo non doveva niente a nessuno fuori di me. Ci siamo costruiti l'uno con l'altra. Insieme. (Covito, 1997: 140)

La maternidad configura, y es algo tan consustancial a Lucia que, a pesar de dedicar ese inmenso cariño a su hijo, fuera de todo límite, todavía tiene capacidad de dar afecto a su hija Sandrina. La forma de hacerlo es, paradójicamente, alejándola de ella, para que no corriera el riesgo de ser como ella. La renuncia al afecto inmediato que da el contacto madre-hija es otro supremo acto de amor maternal:

Ma non volevo che Sandrina, crescendo, diventasse una mia replica. No di certo. Lo so io quanta fatica costa dover combattere ogni giorno contro gli oggetti che non vogliono stare al loro posto e insistono a passarti oltre la pelle e inglobarti... Perché, se da ragazza il mio problema era che non avevo una gran compattezza e tendevo a scheggiarmi in mille pezzi, terrorizzati ma taglienti e duri, dopo mi è capitato molto spesso di diventare una pappa adesiva che si incolla ad un'altra persona, e ci trova un piacere rassicurante, e volendo ritirarsi rischia sempre di non trovare più l'esatto limite, il confine preciso che divide una pelle da un'altra pelle. (Covito, 1997: 142-143)

Eso, claro está, no le impide gozar y participar de sus éxitos, aunque sea desde una distancia voluntariamente aceptada.

Otro grado extremo de sentimiento de la maternidad es el que manifiesta Irene, personaje del cuento *Oggi, l'amore*, mujer abandonada por su compañero y obligada por ello a educar sola a su hija Samarcanda, niña inteligente y llena de preguntas, que la madre no sabe resolver y que son causa de continuos litigios entre ambas. Por ello, ante la convicción de que ella sola no podrá poner fin a esta situación ni educar adecuadamente a su hija, decide cambiarse de sexo: convertirse en un hombre, porque, como afirmará usando el título de una obra de Stefano Pirandello: "un padre ci vuole":

Perché, mi ha spiegato Irene le più moderne teorie pedagogiche condannano i rapporti esclusivi tra una madre e una figlia: fino a che è piccolina, sì, va bene, la tenerezza e l'amore materno e tutto quanto, ma dopo no, dopo un padre ci vuole. (Covito, 1998: 5)

El sacrificio de Irene-Ireneo no parece dar los frutos buscados, porque Samarcanda se espanta del cambio y se niega a aceptar y creer que la decisión tomada por su madre haya sido como consecuencia de su amor hacia ella.

La temática de la maternidad frustrada, tan habitual en las literaturas occidentales, aparece en dos cuentos: *Scheletri senza armadio* y *Oggi, l'amore*. En el primero, la que funge de madre es la tía del personaje masculino, mujer que, habiendo permanecido soltera por decisión propia y habiendo tenido un aborto, intenta verter su sentimiento maternal en el hijo de su hermana, en su sobrino Mimmo. De hecho, ella se considera plenamente capacitada para educarlo adecuadamente: "Io saprei come raddrizzarlo", y entabla una relación madre-hijo con él, aunque este tipo de relación no se deba solamente a la necesidad de satisfacer sus ansias de maternidad, sino también por egoísmo personal, al suponer un alivio para una soledad que está comenzando a serle insoportable:

Devo uscire di questo vecchio nido di fantasma. Guarderò avanti, come ho sempre fatto. Per Mimmo voglio organizzare un bel futuro... A me basta che faccia un po' o di compagnia. (Covito, 1997b: 8)

En el segundo relato, *Oggi, l'amore...*, la maternidad se ejerce sobre la hija de otra. Giulia, la protagonista, cuida a Samarcanda, la hija de su vecina, haciendo de verdadera madre en las largas ausencias de ésta, ayudándola en sus deberes, haciéndole la comida, jugando y conversando con ella y creándose la ilusión de que la madre no volverá nunca y ella podrá convertirse realmente en madre:

Però non si può mica mettere al mondo qualcuno e poi farsi ammazzare come se niente fosse. Eh no. Ho deciso. Della bambina mi occuperò io. E pazienza per il mal di testa. (*Ibid*: 4)

La soledad, aparentemente querida de las protagonistas de la narrativa de Carmen Covito, se convierte a veces en un peso insoportable para el personaje, que busca vías alternativas para expresar sentimientos maternales. La necesidad de cuidar a otro ser, que se considera muy cercano, lleva incluso a extender los afectos, semejantes a los expresados por la maternidad, a los animales. Así sucede

en el cuento *Regina, detta Gina*, cuyo título corresponde al nombre y al hipocorístico de una perra: “una cockerina bionda”. La protagonista acoge una perra abandonada y después se resiste a devolverla a su dueña, sintiendo un desgarró al tener que hacerlo semejante al de la pérdida de un hijo:

Adesso le telefoniamo, alla tua padrona. Mica ho bisogno della compagnia del cane di un'altra, io. Mica sono una vecchia arraffona, io. Mica sono randagia e abbandonata, io. Quella li, invece, mi sa tanto.... (Covito, 1997a: 2)

La maternidad no deseada se resuelve a veces con el abandono del hijo en manos de su padre, como sucede en *Benvenuti in questo ambiente*, en el que la turista italiana deja el niño al padre tunecino, pero en bastantes ocasiones se recurre al aborto. En algunos casos, es una forma de solucionar un embarazo forzado por una violación y, consecuentemente, no querido; en otros, es simplemente porque la pareja no está madura o no desea tener un hijo. En *Scheletri senza armadio* coinciden ambas circunstancias. La protagonista aborta tras haber sufrido una violación y su hermana lo hace porque ella y su marido se sienten incapaces de aceptar las obligaciones que un hijo comporta.

En el cuento *È vietato far piangere i bambù* el aborto se presenta como una consecuencia de la superstición de las mujeres japonesas y se muestra de una manera irónica. Sin embargo, en *Milano Poesia* el aborto se describe con toda su crudeza y con una especie de desinterés, de desprecio o de rabia por parte de la protagonista:

Ne sono certa quel pezzetto di me che fui così luciferinamente soddisfatta di perdere (i bambini non mi piacciono, e stop) non c'è più: seppellito, bruciato, buttato nella spazzatura, e mi sta bene, perché è vero che ci avevo messo tutta una vita a farmi venire quel fibroma, ma neppure allora che mi sentivo all'acme della mia carriera di mostro immaginario mi spinsi fino a credere che un mio reperto fosse meritevole di qualche specie di immortalità sotto spirito o sotto formalina. (Covito, 1993: 38)

Al lado de las diversas temáticas que giran en torno a la mujer, destacan otras dos, que representan la meta final más importante

para los personajes femeninos de una cierta relevancia: el trabajo y, como consecuencia de éste, la libertad personal.

Trabajo cualificado y libertad constituyen un binomio inseparable y constitutivo de la personalidad de las mujeres con un papel destacado que pueblan el mundo narrativo de Covito. En el caso de los personajes secundarios, generalmente, se acepta que las mujeres sigan desempeñando su papel tradicional de esposas, madres y amas de casa.

Para hacer evidente la importancia y la forma de conseguir trabajo y libertad, nuestra autora confiere una serie de características a sus protagonistas, que coadyuvan a alcanzar el resultado deseado. Son mujeres –y muy pocas veces hombres- que se mueven en un ambiente ciudadano, preferentemente situado en el Norte de Italia, en el entorno de Milán-Bérgamo-Brescia y algunas proceden del Sur, su tierra de origen, que abandonan por no ofrecer precisamente oportunidades de trabajo y por los condicionantes negativos que allí tiene la mujer.

En ese ámbito muy industrializado es donde cabe que una ciudadana de edad media, con buena formación académica y cultural, preferentemente soltera o divorciada, consiga tener un puesto de trabajo de alta o media cualificación, suficiente para satisfacer sus necesidades y para igualarla con el hombre.

La única posibilidad en ese espacio es la del traslado a un tiempo y un espacio antiguos donde determinadas mujeres consiguieron ese nivel de formación y de relativa libertad personal.

Carmen Covito confiere una gran relevancia a esta temática, que recurre en sus narraciones, basándose siempre en la premisa de que la mujer –y en menor medida el hombre, aunque hay algunos ejemplos como el de Nureddin- ha luchado a lo largo de la historia para encontrar la manera de ser autónoma respecto al padre, al hermano o al marido y sólo lo ha conseguido cuando ha tenido una educación que le ha posibilitado conseguir un trabajo digno y con él una autonomía económica, que implica ineludiblemente una libertad de acción y de pensamiento.

Prototipos de este proceso de liberación por el trabajo hay muchos en los textos que analizamos: Felipa -"Pipa"- Osorio, la abogada de Camacho; Arianna Maj; Tetsuko Moriyama; Marilina La-

bruna, la maestra del relato *De rerum natura*; Vibia Tirrena; Cettina Schwarz; etc., etc.

Todas ellas miran siempre adelante y siguen seguras de que no serán las leyes, ni la generosidad de los hombres, ni el cambio de moral, sino la preparación y el trabajo personal lo que hace que la mujer no tenga que ser menospreciada ni distinguida por su género, sino tratada en plan de igualdad en todos los niveles. De ahí que, frente a los muchos avatares y dificultades con los que las mujeres de la narrativa de Covito se encuentran, puedan blandir la mejor defensa: “Ho il mio lavoro”, al que se aferrará en las desgracias la protagonista innominada de *Milano Poesia*, o “Quello che voglio fare, lo faccio”, con el que Vibia Tirrena reafirmará su libertad frente a su padre y a la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COVITO, Carmen, *La bruttina stagionata*, Milano, Bompiani, 1992.

COVITO, Carmen, “Milano Poesia”, en *Nuovi Argomenti*, n. 46 (abril-junio de 1993), pp. 47-55.

COVITO, Carmen, *Del perché i porcospini attraversano la strada*, Milano, Bompiani, 1995.

COVITO, Carmen, *Benvenuti in questo ambiente*, Milano, Bompiani, 1997.

COVITO, Carmen, “Regina detta Gina”, en *L'età forte. Storie di donne per le donne*, Fondazione Giovanni Lorenzini, 1997 (a). Edición distribuida gratuitamente en la campaña nacional de información sobre la salud de la mujer en la menopausia.

COVITO, Carmen, *Scheletri senza armadio e altri racconti*, La Tartaruga, 1997 (b). El libro, agotado, ha sido incluido en la antología preparada por Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento* (2001).

COVITO, Carmen, “Oggi, l'amore”, *Donna* (marzo de 1998). Relato incluido en el e-book *Racconti dal web* (2001).

COVITO, Carmen, “L’elisir di Cambise”, *Corriere della Sera* (29 de agosto de 1999). Relato incluido en el e-book *Racconti dal web* (2001).

COVITO, Carmen, “Stand by me”, en *Amica*, n 34 (23 de agosto de 2000). Relato incluido en el e-book *Racconti dal web* (2001).

COVITO, Carmen, *La rossa e il nero*, Milano, Mondadori, 2002.

COVITO, Carmen, “Cleopatra e Cesare”, *Corriere della sera* (5 de agosto de 2003).

COVITO, Carmen, “Ziusura”, en *I racconti delle fate sapienti*, edición de Francesca Pansa, Milán, Frassinelli Paperback, 2005.

COVITO, Carmen, “L’erba del vicino”, en *Alle signore piace il nero*, edición de Barbara Garlaschelli y Nicoletta Vallorani, Milán, Sperling & Kupfer, 2009.

COVITO, Carmen, *Scheletri senza armadio e altri racconti*. Nuova edizione accresciuta, Edizione d’Autrice, prima edizione digitale febbraio 2012.

COVITO, Carmen, *Le ragazze di Pompei*, Siena, Barbera, 2012.

COVITO, Carmen, *Racconti dal Web*, libro digital producido por Carmen Covito, Edizione d’Autrice, 2001 y 2012. Público dominio en www.carmencovito.com. Contiene los siguientes cuentos: “Ma chi è andato sulla luna?”; “Regina, detta Gina”; “Oggi, l’amore”; “L’elisir di Cambise”; “Stand by me...”; “Non vero (e bello). La probabile storia di Guido Gozzano e della signorina Felicita”, y “De rerum natura”.

SICILIANO, Enzo, *Racconti italiani del Novecento*, v. III, I Meridiani, Milán, Mondadori, 2001.

ROBERTO CAVOSI Y LOS FANTASMAS DEL ALMA:
BELLISSIMA MARIA

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

La nueva dramaturgia italiana está poblada de seres, de fantasmas, de individuos que ya no están, que están muertos, pero que reviven en la memoria de los presentes, de tal manera que aparecen en escena como si estuvieran vivos. Personajes obsesionados, traumatizados, por acontecimientos de un pasado reciente o lejano, que no consiguen superar esa pérdida, que siguen viviendo entre esos muertos que, a pesar de todo, están cargados de una energía y una expresividad que son capaces, en muchos casos, de guiar la acción dramática, de erigirse en protagonistas de la obra. Son los “fantasmi della mente, della memoria, dell’anima” (Recensioni libri, 2003), “l’immagine personificata del ricordo, la proiezione della loro coscienza”, “un’ombra, un sedimento della memoria.” (Doninelli 2003: 10) que encontramos en *Bellissima Maria* de Roberto Cavosi, pero también en otros dramaturgos italianos contemporáneos como en *Quattro bombe in tasca* de Ugo Chiti (Chiti, 2004), en *Kren* de Francesco Randazzo y en *Maratona di New York* de Edoardo Erba (Erba, 2002).

Roberto Cavosi es un hombre de teatro en todos los sentidos: actor, dramaturgo y director. Él mismo se considera “molto ‘democrático’, ho fatto l’attore, il regista, mi sono prodotto spettacoli da solo caricando e scaricando scene, e pertanto so l’impegno che ci vuole per ‘fare teatro’ e il rispetto che si deve ad ogni singola persona”. (Faye, 2012)

Empieza su andadura como actor, tras diplomarse en la Academia “Silvio d’Amico” de Roma y trabajará en importantes compañías, tanto privadas como en teatros “stabili”; como actor profesional trabajará también para la radio y para el cine. Le han

dirigido con éxito grandes directores de la altura de Ronconi, Sequi, Squarzina, Triodo, Fabbri y Risi. Sin embargo, como él afirmará en una entrevista a Faye en *Pinkafé*: “mi mancava qualcosa. In realtà mi sentivo un po’ stretto nei panni di un solo personaggio a dire, per di più, parole non mie e anche se eccezionali come quelle di Shakespeare o Goldoni, non sufficienti, a mio avviso, per farmi sentire del tutto appagato”. (Faye, 2012) Es, por tanto, en esta faceta de autor donde Roberto Cavosi se siente más cómodo y le da la posibilidad “di mettere in scena in miei sentimenti, le mie idee. Certamente non con la presunzione di cambiare il mondo ma almeno per cominciare a cambiare me stesso”. (Faye, 2012)¹. Cavosi escribe para el teatro, como veremos, pero también para la radio² -“un’esperienza bellissima, ma pur sempre a mio avviso un’esperienza teatrale”-. Un claro ejemplo lo tenemos con “Teatrogiornale”, “un mix di cronaca e teatro” que surge de una decisión de Cavosi:

Mi chiedevo come poter creare un’informazione dove non tutto fosse spettacolo compresa la morte stessa delle persone, ma che invece fosse riflessione. Tornai alla tragedia greca, dove era proibito mostrare azioni violente, azioni che viceversa potevano solo essere raccontate, magari da un messaggero. Ecco “Teatrogiornale” era questo, un messaggero quotidiano che ci raccontava, a volte anche con ironia, il nostro vivere, facendoci però capire l’orrore della violenza. Forse è superfluo ricordarlo, ma messaggero in greco antico si dice anghelos.... (Faye, 2012)

1 Tiberia Matteis en el estudio que hace sobre la obra de Cavosi señala también esta necesidad como creativo y las razones que le llevan a convertirse en autor teatral: “dopo un decennio di attività come interprete, la scelta di rivolgersi all’invenzione creativa di nuovi copioni deriva dalla pulsione di concepire una realtà scenica in cui potersi muovere con assoluta indipendenza, offrendo la giusta concretezza ai fantasmi del proprio immaginario. La sensazione di trovarsi schiacciato fra le buttute pensate da un altro e le direttive di un regista suscita in Cavosi la volontà di cimentarsi nella ricerca e nella composizione drammatica di argomenti e situazioni che da spettatore amerebbe trovare sul palcoscenico.” (Matteis, 2004: 11)

2 Su producción de textos radiofónicos es muy abundante y regular para Radio 1, 2 y 3. Entre ellos podemos destacar: Oltre la barricata, Aglaia, Il mago Merlino, seis “radiogiornali” para la serie Appuntamento col delitto y los radiodramas Lauben, La rosa di fonte, Il bosco di Benedetta, Il Maresciallo Butterfly, Samanta e Don Giovanni y Teatrogiornale.

Precisamente por una de las transmisiones de este último programa ideado por Cavosi, la *fiction* “Il pellegrino” ha recibido en 2002 el “Premio Europeo di Varsavia”, Menzione Speciale della Giuria. (Faye, 2012) Ha escrito también, y con éxito, guiones para la televisión.

En esta sede nos interesa fundamentalmente su experiencia como dramaturgo, y en este sentido algunos críticos lo han calificado “uno degli scrittori teatrali più seri e impegnati nella ricerca drammaturgica contemporanea” (Recensioni libri, 2003), “uno dei più importanti del panorama italiano” (Doninelli, 2003: 7). Cavosi escribe su primer texto teatral en 1987, *Martha e Ulli*, que luego reelaborará en 2002 con el título de *Lauben*. A partir de ese momento su carrera como dramaturgo es muy larga: *L'uomo irrisolto*; *Viale Europa* (finalista en el Premio IDI 1991 y ganador del Biglietto d'Oro Agis 1992); *Luna di miele*; *Sissi* (Premio Teatro Stabile di Bolzano e Alto Adige 1993); *Rosanero* (Premio IDI 1993 y Biglietto d'Oro Agis 1996); *Il Maresciallo Butterfly* (Premio Giuseppe Fava 1995, y Tercer Premio Teatro Italiano Contemporaneo “SIAE - SACD” (París) por su traducción al francés, 1998); *Piazza della Vittoria*; *Cavaliere di Ventura* (Premio Scheda Teatrale di San Miniato 1992 y Premio Piccoli Spettatori 1998), *Le tentazioni di Erodiade* (finalista del Premio Riccione Teatro 1999), *Bellissima Maria* (Premio Riccione Teatro 2001), *Cinema Impero, Il lettore, Gassosa* (Premio “Studio 12” per un monologo, 1994), *Anima Errante* (Premio Candoni Arta Terme 2001), *Antonio e Cleopatra alle corse* (Premio Speciale della Giuria al Premio Riccione Teatro), *La strana morte di Trepilov Constantin Gavrilovic*, *Nuvole*, *La Passione secondo Maria*, *L'orizzonte di K.*, *Notte d'Epifania*³, *Addiopizzo*.

Además, ha recibido numerosos premios y reconocimientos: 1993. Premio “I.T.I. Maratea” por la actividad desarrollada, 1993, Premio Diego Fabbrì por los valores humanos expresados, 2001, Premio “Hystrio” a su carrera, 2001, Premio Imola 2006.

3 Cavosi, Roberto, *Notte d'epifania*, Perugia, Edizioni Corsare, 2008.

La obra *Bellissima Maria*⁴ es la tercera de su *Trilogia della luna*⁵, junto a *Diario ovulare di Erodiade* y *Anima errante*. Se trata de volumen publicado en 2003 y por la que el dramaturgo merinés ha recibido importantes reconocimientos: en 1999 es finalista al “Premio Riccione Teatro” con *Diario Ovulare d’Erodiade* y en 2001 consigue dos importantes premios: “Premio Candoni Arta Terme” per opere commissionate con *Anima Errante* y el “Premio Riccione Teatro” por *Bellissima Maria*⁶. Una trilogía dedicada por entero a la figura de la mujer⁷.

4 Datos sobre la primera representación en Chiusi, en el Teatro Mascagni, 15 de febrero de 2003: dirección de Sergio Fantoni; escenografía de Nicolas Bovey; vestuario de Annamaria Herinreich; música de Paolo Vivaldi; producción de La Contemporanea '83; personajes: Maria- Ottavia Piccolo, Rocco- Ivano Marescotti, Patrizio- Fausto Marciano, Massimo-Lorenzo Carmagnini, en <http://www.rsn.it/oldnew.php?d=2004-01-30>.

5 Cavosi, Roberto, *Trilogia della luna: Diario oculare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Milano, Ubulibri, 2003. Las citas de esta obra se tomarán de esta edición.

6 “A conferma di un felice momento di evoluzione creativa, Roberto Cavosi chiude la trilogia interiore iniziata qui a Riccione col *Diario ovulare di Erodiade* e proseguita da *Anima errante*, con un testo sorprendente, anche se non immune da qualche frettolosità nella stesura linguistica. Ma al centro di una storia che, dietro l’apparente quotidianità minimalista, sembra inseguire una fantasia dei racconti di Hoffman o un incubo di Poe rasentando qualche apologo biblico, l’autore crea un’altra superba immagine di donna, una nuova Maria ben lontana però dall’essere angelica, dall’immediatezza prepotente nel prendersi tutto il piacere e nel restare naturalmente pura, inconsapevolmente predestinata a concedersi all’amore quasi incestuoso del figliastro, mentre una condanna la lega all’immagine galleggiante tra i vivi del marito gettato in un burrone: un doppio rituale da magia nera costringe lei, sarta, a cucire sempre nuovi vestiti per lui, e lui, investigatore privato, a cercare di ingrandire il fotogramma del delitto che documenta la propria fine, in una storia d’amore e di maledizioni che, a ritmo di mambo, supera i confini tra il bene e il male, tra la morte e la vita”. (Premio Riccione 2001).

7 Esta trilogía continúa con el protagonismo que Cavosi concede a la mujer en gran parte de sus piezas teatrales ya desde sus inicios tanto en el teatro como en la radio: *Lauben*, *Sissi*, *La guardiana di oche*, *La stanza di Venere*, *Luna di miele*, *Rosanero* y *Piazza della Vittoria* son tan sólo algunos de los ejemplos que podríamos traer hoy aquí. Es tan central el papel de la mujer en su teatro que el autor ha afirmado sobre su trilogía: “Il mondo femminile mi regala spazi che non trovo in quello maschile. La donna è portatrice di un’universalità, di un rapporto intrinseco con la terra e col cosmo impensabili per la sfera sensibile maschile. Forse è un mio limite d’autore, ma per descrivere con pari profondità i sentimenti di una sola donna mi ci vorrebbero almeno cinque personaggi maschili”. (Cavosi, 2003: 124) De hecho, la luna es precisamente el símbolo de la mujer en este volumen: “è quindi al centro di ogni mia creazione, ne sta alla base stessa, in un tragitto reversibile che mi porta dalle ‘antiche Madri’ ai giorni nostri e viceversa. Ed è questo un altro punto caro alla mia poetica: la radice antropologica dell’essere umano in contrasto col nostro essere uomini

En este caso en su papel de madre⁸.

Con esta trilogía se abre una nueva fase de experimentación teatral para Cavosi, aunque mantiene importantes lazos con lo que han sido constantes en su producción: la figura de la mujer, el recurso a la mitología, a la historia sagrada o profana⁹, y el tema de la relación entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. En este sentido, Roberto Cavosi, considera *Bellissima Maria* una obra “dove il bene e il male, la vita e la morte, danzano insieme a ritmo di un mambo cannibale, dove tutti si affannano per rispondere a una domanda tanto banale quanto imprescindibile: ‘Vale la pena vivere?’.” (Cavosi, Postfazione 2003:123)

“Il più bello dei tre testi, forse il testo più bello che Cavosi abbia scritto finora: *Bellissima Maria*” (Doninelli, 2003: 10), es la historia de cuatro personajes, siempre en escena, aunque la luz y la acción se mueva de un espacio a otro. Se trata de Rocco, el padre y detective privado, su mujer en segundas nupcias, Maria, modista de trajes de novia, Patrizio, hijo de Rocco y boxeador, y Massimo, amigo de Patrizio y también púgil. Se trata de una escena en la que conviven varios espacios diferentes¹⁰: la habitación de matrimonio, el cuarto

oggi. Esiste ancora un legame tra questi due elementi? E se esiste come si sviluppa? È stato con *Diario ovulare d'Erodiade* che ho preso maggiormente coscienza di questa mia necessità di approfondimento. Una approfondimento-ricerca che tuttora perseguo. Antiche Madri, terra e universo, corpi e bagliori di infinito, paura e stupore si traducono attualmente nelle emozioni e nelle parole che ricerco, nei sentimenti che compongono la *Trilogia della luna*.” (Cavosi, 2003: 124)

8 Sobre el tema de la maternidad en este volumen véase Martín Clavijo (2006).

9 Para la estudiosa de la obra de Cavosi, T. Matteis, “il mito, la storia e la religione sono le fonti primarie del suo immaginario poetico che sembra volersi concentrare sull’ineluttabilità del destino umano rintracciata attraverso l’analisi psicologica.” (Matteis, 2004: 40). El propio autor así también lo señala: “Per me è sempre stato importante partire da un mito, da un archetipo per sviluppare i miei testi, fin dai primi. Tranne rare eccezioni, mi sono sempre ispirato a miti femminili, o a figure che, pur essendo storiche, vanno oltre qualsiasi connotazione temporale, come nel caso della Vergine”. (Cavosi, 2003: 124)

10 Este espacio múltiple y paralelo aparece ya señalado en la primera acotación: “l’azione si svolge ai nostri giorni. La scena è unica e contiene tutti i vari luoghi deputati: sala da ballo, palestra di kick-boxing, stanza del cucito, camera matrimoniale, camera oscura. Quando una scena è spezzata da un’altra, a discrezione della regia, è possibile continuare a farla vivere, attraverso delle azioni contemporaneamente alla scena che la divide.” (p.85) Stanca también destaca este aspecto particular del espacio en *Bellissima Maria*: “Dall’inizio alla fine della rappresentazione si assiste ad una scena quasi unica animata dai protagonisti

de costura, el gimnasio con el ring de boxeo, la habitación oscura de Rocco para revelar fotos y la sala de baile. En estos cinco espacios se va a vivir el drama de una familia condenada eternamente a ser infeliz. Se trata de una versión muy nueva y diferente del mito de Fedra, donde Maria y su hijastro Patrizio se enamoran y, como en el mito, la obra de Cavosi se irá llenando de muertos, aunque esta vez la única superviviente sea la mujer: primero será Patrizio el que mate a su padre delante de Maria y, más tarde, no soportando los remordimientos, peleará a muerte con Massimo hasta conseguir que le mate a puñetazos. De hecho, la muerte de Rocco, que debería haber supuesto para la pareja el comienzo de una nueva historia de amor, de disfrutar libremente de sus sentimientos y darse al placer de amar y ser amados, se convertirá para los dos, no sólo para Patrizio, en una tortura diaria, “si sentono perseguitati dal ricordo dello scomparso, inseguiti dalla sua ombra, dibattuti tra l’orrore per l’azione criminosa e l’estasi che dai loro corpi proviene alla loro anima.” (Stanca, 2009)

El tema dominante en la obra es, por un lado, el amor y cómo éste lo viven de manera distinta los tres personajes del triángulo amoroso, pero también los remordimientos, la incapacidad de continuar adelante tras la muerte, la negación casi de esa muerte, hasta tal punto de dejar con vida en la mente, en la memoria y de manera obsesiva a Rocco. El resultado no podría ser otro: la vida de los amantes se convierte en un infierno en el que irrumpe continuamente la sombra del padre y marido.

En las reseñas que se han escrito sobre este espectáculo, los autores han destacado la gran fuerza de sus diálogos, muchas veces fragmentados, el uso magistral del montaje de las escenas¹¹ y

che, pur in ambienti diversi della casa, saranno sempre presenti con i loro dialoghi rapidi, concisi, sentenziosi, le loro ossessioni, allusioni, la loro ricerca d’evasione, i loro rimorsi, la loro ansia di riscatto”. (Stanca, 2009)

11 En la reseña que desde Drammaturgia.it se hace de esta obra se subraya la “potenza assai percepibile nei frammenti del dialogo, nel taglio delle scene, nelle folgorazioni spaziali. [...] uso magistrale del montaggio e con la capacità di incidere i contorni emotivi dei singoli personaggi e delle loro arie” (Recensioni libri, 2003)

la importancia de la música¹² y del lenguaje¹³ usado por Cavosi. En algunas ocasiones se ha calificado esta obra como *noir*¹⁴, con una trama estructurada casi como un policíaco¹⁵, “un incubo di Poe” (motivación del jurado que le confiere el Premio Riccione Teatro 2001), donde un investigador privado, Rocco, intenta resolver un nuevo caso de adulterio, el suyo.

REALIDAD Y FANTASMAS

Al igual que los personajes del Infierno de la *Divina Commedia* de Dante, los protagonistas de Cavosi viven en su infierno personal, condenados a la eternidad a un sufrimiento que en algunos momentos se nos antoja poco humano. Es el infierno de la vida cotidiana: Maria y Patrizio no pueden vivir su historia de amor plenamente mientras viva Rocco, pero tampoco pueden prescindir de la otra persona, incluso muerta. La angustia en la que se encuentran antes del asesinato de Rocco es poca con respecto a la desesperación en la que ambos caerán tras su desaparición. Será esa angustia, esa desesperación la que se personifica continuamente en Rocco que al desaparecer de sus vidas se hace todavía más presente que antes de su muerte, porque la existencia física de una persona acaba con la muerte, pero en la memoria permanece, no sale de la cabeza de los dos asesinos. Rocco está presente en cada una de sus palabras, en sus gestos, incluso en el cuerpo del propio Patrizio, que es el Rocco cuando era joven. Todo, tanto lo que Patrizio y Maria tienen, como lo que no tienen y nunca tendrán, les une a Rocco, a su pesar, para su desesperación, para su perenne angustia, como subraya Stanca:

12 “Una musica è sottesa a tutto il testo, e non mi riferisco solamente ai vari mambo che punteggiano l’azione; mi riferisco al ritmo della sceneggiatura, agli agili zapping tra una scena e le altre, alla magistrale capacità di scrivere -attraverso il testo- una vera e propria regia affascinante e cadenzata.” (Recensioni libri, 2003)

13 “Il suo linguaggio alto, epifanico, viscerale e travolgente possiede la sacralità di un universo verbale che anela a realizzarsi nella carnalità della messa in scena.” (Matteis, 2004: 41)

14 “Un *noir* sensuale e misterioso, dove corpi e passioni si intrecciano tra l’odore di una palestra di kick-boxing e i passi di un ballo tribale e profano.” (Bellissima Maria, 2003)

15 Algunos críticos consideran que es precisamente “la struttura a *thriller* dell’intreccio che è tanto piaciuto alla critica (e forse anche alla giuria che gli ha conferito il Premio Riccione 2001) è l’aspetto più fragile del dramma.” (Recensioni libri, 2003)

Egli è morto da tempo, ucciso s'è detto, e la sua è stata soltanto l'immagine personificata del ricordo che perseguita i due amanti, la proiezione della loro coscienza. Era presente perché così era nei loro pensieri e così Cavosi ha pensato di esprimerli procurando all'opera un'atmosfera da *thriller*, una situazione ancor più sospesa di quella creatasi prima della scoperta. (Stanca, 2009)

Por eso me parece tan interesante estudiar precisamente cómo se puede llevar a escena este sentimiento de culpa, este recuerdo obsesivo, este convencimiento de que ese amor no será viable, antes porque en medio estaba Rocco vivo, marido y padre, y ahora porque está Rocco muerto, pero más vivo y más presente que antes en la vida de los dos amantes.

Rocco es la sombra que se cierne sobre sus vidas, sobre sus corazones. El personaje de Rocco es todo eso y mucho más, porque no tiene un significado sólo con respecto a Maria y a Patrizio, sino que también lo tiene para él mismo, para la búsqueda de la verdad, de su verdad, de su identidad.

Sobre la escena ¿a qué estamos asistiendo? ¿se trata de realidad o de sueño? ¿los personajes que se mueven por el palcoscénico son reales o sólo sombras? Rocco, Maria y Patrizio ¿quiénes son realmente? ¿son personas o tan sólo la proyección de sus culpas? A lo largo de toda la obra los consideramos personas reales, vivas, que interactúan en la realidad. Pero en las páginas finales, a pesar de que algún indicio lo habíamos tenido ya antes en varias ocasiones, nos damos cuenta de que Rocco está muerto.

“Io ho ucciso mio padre” declara Patrizio a su amigo púgil Massimo segundos antes de morir¹⁶. Esta es la revelación esencial, fun-

16 La verdad sale a la luz en la p.120 -la última es la 121- de la boca de un Patrizio a punto de morir en lo que ha sido casi un suicidio -ha obligado a su amigo a pelearse en serio y ha bajado la guardia en el momento más importante-:

PATRIZIO: Io ho ucciso mio padre.

MASSIMO: Cosa stai dicendo?

PATRIZIO: Io l'ho ucciso. Una spinta leggera, non più violenta d'un soffio di vento. È volato per almeno cento metro, senza un grido. Maria la vedevo tutti i giorni, l'ascoltavo parlare, la sentivo muoversi, la sentivo la notte abbracciata a quell'uomo.

MASSIMO: Non è vero...è stato un incidente. Tu non eri nemmeno lì...è così, no?

damental sobre la que se sustenta toda la obra de Roberto Cavosi, el dato que al lector-espectador le falta para recomponer el puzzle sobre este triángulo amoroso formado por padre, hijo y madrastra. Es en este momento en el que tomamos conciencia de que Rocco, el padre, está muerto, de que lo ha matado su propio hijo por amor de una mujer, Maria, su madrastra. Con esta noticia cobran intensidad los sentimientos de los dos personajes vivos, de Patrizio y de Maria: su remordimiento, su obsesión continua con Rocco, por un lado, su odio hacia él porque les priva de un amor que consideran, sobre todo Maria, puro, pasional, total, pero, por otro, y a la vez, su afecto por él. Nos encontramos ante dos personajes enfrentados a un destino que les supera, unidos y a la vez separados por un amor que puede ser lo único que dé sentido a sus vidas.

La rivelazione finale getta un'ombra sinistra e angosciosa su tutta la vicenda rappresentata: le tensioni di gelosia, amore, passione, odio fra i tre protagonisti che abbiamo visto dipanarsi durante l'azione non risultano, dunque, a consuntivo, episodi reali ma fantasmi della mente, della memoria e dell'anima. Fino a quel momento, per i quattro quinti del testo, abbiamo creduto che il padre e il figlio e la madre fossero veri, in carne e ossa. Solo alla conclusione si capisce che il padre è l'Ombra del Padre, il simulacro di una colpa e di un rimorso, il segno –per i due amanti– di un impedimento alla libertà, di richiamo all'ordine insostenibile. (Recensioni libri, 2003)

El personaje de Rocco, objeto de amor y odio, de remordimiento sin lágrimas, a pesar de estar muerto, se encuentra en escena casi continuamente, tanto solo, como con Maria o con su hijo. Doninelli en la prefación a la obra ha señalado:

Rocco è solo un'ombra, un sedimento della memoria. Anche se sulla scena si comporta come un vivo, Rocco è già morto, il suo destino è già tutto compiuto. Ma il teatro compie il miracolo, sacro e profano, sacro perché

PATRIZIO: Gli parlavo della scuola sottufficiali mentre Maria sorrideva ad entrambi. Che bel pomeriggio pieno di sole, passato sul ciglio di un burrone. Che caldo c'era. E quante foto ci fece mio padre quel giorno...e quante gliene feci io, abbracciato a Maria...mentre cadeva...nella spinta ho fatto scattare la macchina, inavvertitamente... [...] Maria è bellissima, è così innocente. [...] Non riesco nemmeno a piangere per quello che ho fatto, che cosa si merita uno come me... (*muore*) (pp.120-121)

profano, di concedere a Rocco uno scampolo di destino: i conti che, su questa terra, Maria e Patrizio devono fare con Rocco e la sua morte misteriosa sono anche i conti che Rocco, benché morto, deve ancora fare con se stesso. (Doninelli, 2003: 10)

CULPABILIDAD Y REMORDIMIENTO A ESCENA

Esta desesperación, esta obsesión que acomuna a los tres protagonistas se va a ver reflejada en la obra con la repetición de motivos. Por un lado, el padre, que, en un principio no es consciente de la doble traición, aunque la posibilidad de que Maria sea adúltera se le pasa repetidamente por la cabeza, cosa que, por otro lado, no nos puede extrañar ya que su profesión —a la que se dedica en cuerpo y alma— es la de investigador privado especializado en separaciones y divorcios. Es, por tanto, un muerto que no es consciente de su muerte, que la estudia e investiga como si la de otro adúltero se tratase. Desde el principio de la obra nos encontramos con Rocco que imprime una y otra vez una foto de un hombre que cae por un barranco a la vista de una mujer. Esta imagen de Rocco con la foto y sus elucubraciones se repite casi de forma obsesiva. De hecho, Cavosi intercala numerosas escenas de Rocco en la habitación oscura entre escenas muy significativas de la pasión que nutren madrastra e hijo.

Ya hemos dicho al introducir la obra la importancia que el montaje tiene en este espectáculo y la abundancia de escenas y su articulación en los dos tiempos que lo componen. Rocco, ya muerto desde el principio, está presente en un gran número de escenas: de las veintidós escenas del primer tiempo, aparece en once de ellas —en cuatro de ellas solo en su habitación oscura, en cuatro con Maria, en dos con Patrizio y en una los tres personajes juntos. Por lo que respecta al segundo tiempo, Rocco aparece en ocho de las dieciséis escenas que lo componen —cuatro solo en la habitación oscura y otras cuatro con Maria. Es interesante indicar cuándo el autor va a intercalar las escenas en las que Rocco aparece solo, aquellas en las que se ocupa de revelar y ampliar continuamente la foto. En estas escenas en particular se nos muestra a un Rocco obsesionado por resolver un caso más sobre adulterio, de los muchos que ha llevado en su vida, sólo que en este caso hay un muerto y hay algo que le inquieta desde el primer momento.

Uno di quelli a cui si da la cacica: una 'lepre' ... è caduta in un burrone. (Mostra le foto a Patrizio) È una storia che mi ha scombussolato. Maria le ha già viste... Mi sento le budella andaré tutte per conto loro. È una brutta sensazione. Mi è rimasta addosso, Riesco a scacciarla solo pensando a voi. (p.97)

A Rocco le corroe descifrar sobre todo qué objeto lleva en la mano el muerto y no parará hasta averiguarlo, como si su vida dependiera de ello. Se trata de un exposímetro que, al principio de la obra, él mismo declara haber perdido: “Ho perso l’esposimetro.[...] Quello è una specie di portafortuna per me, ce l’ho da sempre. È il mio esposimetro. Il primo esposimetro che ho comprato.” (p.97)

La primera escena del cuarto oscuro, la quinta del primer acto, aparece justo detrás del encuentro entre Patrizio y Maria en el que se hace evidente lo que los dos sienten el uno hacia el otro y el tormento en el que viven; aunque no se confiesen abiertamente sus sentimientos, el espectador intuye la desesperación, ve claro que no es un capricho pasajero, asiste a la rabia de Patrizio que golpea con fuerza tanto a Massimo como el saco de boxeo. En esta escena Rocco está revelando la foto mientras introduce el tema de la traición; en este momento, se convence de que “Maria non è capace di tradire. [...] Non fa parte della sua natura, quando ama lo fa con tutta se stessa” (p.91)

Por otro lado, la escena densa de desesperación de los dos amantes en el cuarto de la costura está rodeada de dos escenas de Rocco: la escena nueve y la once: en la primera Rocco observa las fotos del precipicio mientras canta un mambo; en la siguiente Rocco brevemente habla de lo feliz que le ha hecho y que le hace Maria para terminar sentenciando: “Dio mio... quanto mi piace. Perderla sarebbe la mia fine”. (p.95)

La brevedad de las escenas de Rocco, su intensidad, su amor por Maria, su búsqueda frenética por encontrar la verdad de las fotos, enmarcan y hacen todavía más intensa la desesperación de los otros dos personajes, perdidos en su pasión sin salida. Es el amor el que mueve a todos, aunque como afirma Maria, haya que ser deshonestos y sucios para acallar al corazón: “Bisogna essere disoneste per acquietare il proprio cuore. Oscene... sporche. Patrizio...” (p.95)

Rocco, que nunca estaba en casa, siempre en el trabajo, siempre fuera investigando a sus adúlteros, ahora está en todo momento, en todas las habitaciones, incluso en los lugares reservados a Patrizio, el gimnasio, o a Maria, el cuarto de costura.

Una intercalación de escenas casi obsesiva, de lo repetitiva que es, pero que sólo al final se revela tan dramática, tan importante: Rocco es testigo, a través de la foto, que sin querer ha sacado su propio hijo segundos después de arrojarle al barranco, de su propia muerte, de su asesinato, y bajo la mirada de su propia mujer que, minutos antes, le abrazaba cariñosa.

La repetición de motivos con Patrizio va a ser también fundamental en la obra: el hijo repite continuamente que se va, que en breve va a ingresar en la escuela de suboficiales¹⁷, como si esa decisión pudiera romper con este triángulo amoroso que hace daño a todos, como la única manera que tiene de salir de esa situación de pesadilla, de tener que vivir los tres bajo el mismo techo, una situación que se revela insostenible, claustrofóbica. Patrizio se aferra a esta idea de la escuela de oficiales como el que se agarra a un clavo ardiendo, pero a medida que se acerca la fecha de ingresar las fuerzas le van fallando.

Otro motivo que se repite a lo largo de la obra tiene que ver con Maria y su obsesión por el traje de baile de Rocco que va a coser a lo largo de la obra. El traje alude al momento en el que se conocieron y se amaron, en una sala de baile, por lo tanto, para Maria, ese traje -con el que, además, aparece siempre vestido Rocco a lo largo de toda la obra- significa ese amor que les ha unido y esa necesidad de que todo sea como antes: “Voglio rifarti il vestito da ballo” (p.110) Su obsesión queda patente en este continuo coser y volver a coser el traje de baile de Rocco; un traje que está por todas partes: “Tra i vestiti da sposa Maria ha posizionato alcuni manichini con i vestiti di Rocco, altri li ha appesi su grucce volanti, altri sono composti sul pavimento, assemblando sempre giacca e pantaloni come se la donna avesse ricostruito il corpo di Rocco.” (p.110)

17 Patrizio le dice a Maria cuando ésta le va a ver al gimnasio: “Tra due settimane comincio la scuola sottufficiali...” (p.90); más tarde repetirá: “Tra due settimane parto e sarà tutto finito”. (p.94)

De hecho, la presencia de este traje es tan patente que en un momento dado Maria le reprocha a un Rocco ya muerto: “Di cosa ti lamenti, non vedi che pensó solo a te? (Allude ai manichini) (p.110) En estas dos escenas, la cinco y la once, vemos claramente cómo Rocco está siempre presente, su traje, con lo que simboliza, está presente, multiplicado en el cuarto de la costura de Maria, y ésta no puede hacer otra cosa que coser siempre ese traje: Rocco multiplicado hasta el infinito, no sólo en su mente, sino también físicamente, un traje que Patrizio moverá, como si él también quisiera expresar esa obsesión que lleva dentro, esta presencia física del padre en todo momento: “Patrizio prende l’abito per i pantaloni e lo muove. Ora l’abito dondola per la stanza.” (p.116) Un traje que, tanto Maria como Patrizio definen como “maledetto” (p.116) Como si con este traje Maria fuera capaz de recomponer su pasado, de darle un sentido a lo que ha pasado, ha recomponer lo que sintió por Rocco, a quitarse ese remordimiento que no la deja vivir:

MARIA: Io non vivo più Patrizio, non dormo più.

PATRIZIO: Nemmeno io.

MARIA: Tuo padre no ci lascerà mai.

PATRIZIO: (Ricolpisce con forza il vestito). Guardalo, guardalo. (Allude al vestito che ondeggia dal soffitto, gli dà ancora un altro colpo. (p.116)

Porque, además, será ese traje el que Maria pondrá a Rocco en su funeral. Es el traje que cierra el círculo de su relación, el principio y el final.

MARIA: Chissà quante volte ancora dovrò cucire il tuo abito per essere sicura che non ci sei più?

Rocco va a prendere il vestito nel suo armadio che ora è vuoto e contiene il solo abito confezionato dalla donna. Rocco, indossa un abito idéntico.

ROCCO: Guarda: è uguale all’abito che indosso.

MARIA: ... sono stata io a mettertelo... eri sdraiato senza vita sulla pietra dell’obitorio... ti ho messo la camicia, ed i pantaloni... ti ho stretto la cravatta e ti ho abbottonato la giacca... un bottone alla volta impiegandoci forte tutta la giornata... [...] Ti avevo allacciato io le scarpe... [...] Giaccevi freddo... [...] Erano di marmo le tue mani. [...] Quanti baci dovrò dare a Patrizio per cancellare il tuo volto? Per seppellirti per sempre? [...] Sono stanca Rocco. Ho cucito tanto per arrivare ad essere stanca... [...] Non ce la faccio più a cucire, non riesco più: mi ferisco continuamente le mani.” (pp.118-119)

DE AMOR Y MAMBO

Un elemento recurrente en el espectáculo es el de la música, el del mambo, ese baile cubano de ritmo alegre y rápido, que se revela como la pasión amorosa, cómo aquello puro, inocente, fundamentalmente único y valioso que puede tener alguien; algo que te hace sentir bien, te da felicidad, te hace sentir vivo, en contacto con la persona amada. Por eso, en este espectáculo el mambo está fundamentalmente relacionado con Maria, el ser que ama por encima de todo y que consigue mantener su pureza, su inocencia a pesar de todo, un personaje nacido para amar, que “richiama l’energia vivificante dell’ancestrale mondo tribale”. (Matteis, 2004: 32), “l’unico vero motore dei rapporti interpersonali” (Matteis, 2004: 33), porque son las mujeres las que testimonian “con la loro precoce sofferenza l’incubo di non poter rispondere al richiamo della vita.” (Matteis, 2004: 33)

Será Maria la que baile con Rocco, un baile bonito, fuerte, pasional, tanto al principio como al final de la obra (escenas una y tres del primer tiempo y una y dieciséis del segundo).

El mambo, ese sentimiento puro, es lo que Maria ofrece a Patrizio y lo que él rechaza al inicio, con ímpetu, con fuerza, con decisión, con la rabia del que está a punto de ceder: “Maria va mettere un mambo al registratore. [...] Entra Patrizio. Senza dire una parola spegne il Mambo. [...] Maria si alza e va a riaccendere il mambo. Rientra patrizio. Rispegne il mambo. Maria rimette il mambo”. (p.91) Será también ella la que intente enseñar a bailar a Patrizio, sin mucho éxito, ya que su amor está corrompido desde el inicio.

Maria cerca d’insegnare a ballare a Patrizio. La donna, in sottoveste, ha in testa un velo da sposa. Patrizio è praticamente nudo. Tra i due c’è allegria ed abbandono. [...] Dalla radio nel bagno arriba “Mambo caliente” o un mambo altrettanto frenetico:

PATRIZIO: Non ce la farò mai.

MARIA: Un, dos, tres, quattro... Ti porto io, farò tutto io per te, lasciati andare, devi solo lasciarti andare.

PATRIZIO: Più di così cosa vuoi che mi lasci andare?

MARIA: La tua mano regge la mia, come sull’altare... Striscia il piede si-

nistro, indietro la gamba destra di slancio e ricomincia. È la cosa più facile del mondo. Da solo avanti!

PATRIZIO: Non ce la faccio. Dammi una tigre da tenere per la coda, un pescecane da mordere, ma questo è contro ogni regola...” (p.101)

Mambo es la trasposición clara y muy gráfica del amor, de la manera que lo entiende Maria: “Il dovere di un corpo è quello d’essere e di vivere per quello che è. Non ci devono essere freni, non ci devono essere ripensamenti. Non è colpa mia se siamo fatti di sangue, non è colpa mia se in questo giardino ci sei stato messo tu.” (p.101) En este sentido, como afirma Antonio Stanca, “il dramma risulta sofferto soprattutto dai due uomini, uno per essere stato tradito, l’altro per aver ucciso, mentre Maria ne sarà afflitta di meno perché, ‘bellissima’, crederà di trovare continue risorse per ogni problema nel piacere della bellezza, nella vista, nel godimento di essa.” (Stanca, 2009)

El velo de esposa ayuda también a Maria a explicar la pureza de este amor, a pesar de estar condenado por la moral, por la sociedad, a ser un amor impuro, no permitido.

PATRIZIO: Salvami Maria.

Maria prende da terra il velo da sposa e lo mette in testa a Patrizio.

PATRIZIO: Noi non saremo mai liberi.

MARIA: Se non si può cambiare il cielo basta ignorarlo. Non è difficile. Il cielo è di chi si sposa in bianco. Il nostro abito sono le dita delle nostre mani, le nostre ginocchia, la nuca... le labbra. Dammi la tua mano e sposiamoci, fossi anche tua madre e tu fossi Caino. (Bacia la mano di Patrizio) Sposiamoci, così: senza candele, senza cerimonie soltanto guardandoci negli occhi. Cercando le nostre lingue... (p.102)

Es el velo de esposa el que aparecerá en distintas ocasiones a lo largo de la obra para hablar del amor puro, de lo que Maria y Patrizio non van a tener nunca.

PATRIZIO: Ti sta bene quell’abito. (Un abito da sposa che ha cucito Maria)

MARIA: È troppo bianco.

PATRIZIO: Per noi due sì... troppo bianco. (p.95)

Este mismo velo de esposa que Maria ha usado en el “matrimonio” con Patrizio lo guardará éste en su armario del gimnasio y será

allí donde lo encuentre Massimo. Luego se lo pondrá en el ring. En las escenas cuatro y cinco se pelearán por este velo. Massimo está convencido de que ese amor no conducirá a nada: “È inutile che cerchi di prendere il velo, non te la sposerai mai quella lì”. (p.112), pero Patrizio se aferra a él, a Maria, a lo que hay entre ellos, con fuerza, con rabia.

Para Maria, el amor es fundamental, es natural, fisiológico, intuitivo, necesario para vivir: “Tutti si accoppiano in questa terra desolata, tutti. Gli animali, le piante, anche le pietre s’accompiano. [...] E qualche volta si lasciano.” (p.104) En este sentido, el personaje de Maria está muy cerca de otras protagonistas de las obras de Roberto Cavosi, como afirma la estudiosa Matteis:

Colte di sorpresa sulla soglia dell’estremo giudizio in una crisi che le inchioda alle loro ultime parole, stanate da un rifugio che non protegge o condannate a una marginalità senza riscatto, le protagoniste di Cavosi si rivendicano l’esclusiva della dinamica scenica e dimostrano di poter monopolizzare l’azione e i suoi esiti futuri. La loro capacità di essere si lega a una richiesta infinita di amore che pervade tutto il teatro dell’autore meranese nella convinzione che l’inappagamento affettivo sia la ragione primaria di ogni catastrofe personale. (Matteis, 2004: 33)

Ella baila como cuando ama: “Il ballo della donna è un ballo sensuale e d’abbandono. Fatto ad occhi chiusi. Struggimento e grande energia si combinano in sincopi imprevedibili ed esaltanti.” (p.107) Y con Patrizio lo que puede y quiere bailar es un “Mambo caníbal”: “Se amo Patrizio è perché sono felice d’amarlo. Un corpo da amare non può essere diverso da quello di Patrizio. Io, io gli ho insegnato cosa significa possedere, come l’avevo insegnato a te (Rocco).” (p.112) Por eso, ante la culpabilidad que mortifica a Patrizio, ella se mostrará segura: “L’odore della nostra pelle, del nostro sudore toglierà il rimorso, il profumo dei capelli... delle parole”. (p.116) Ella es la que podrá asumir toda la culpa sobre sus espaldas: “Io prenderò solo su di me la colpa. Lasciala a me”. (p.116)

Será también ella la que baile sola en otras ocasiones en esa búsqueda del amor por encima de todo, aunque en algunos momentos la desesperación es tal que ella misma se tendrá que imponer el baile.

Esplodono alla radio le note di “Accidental Mambo”.

MARIA: Balla Maria, l’ago scorre, il filo cuce. Balla Maria, balla... Cosa fai non Balli? [...] Che succede? Non hai voglia di ballare stasera? Balla Maria, balla... Non hai voglia? Balla... (p.115)

Esta escena, la nueve, está justamente detrás del momento en que Rocco, siempre en el cuarto oscuro, cree haber descubierto la verdad, tanto sobre la fotografía que continuamente revela, como su propia verdad.

LUCHA A TRES BANDAS

A lo largo del espectáculo asistimos a una pelea a tres bandas, tanto física como verbal, entre los tres personajes, pero también consigo mismos. Esta lucha encarnizada y que no repara en muertos generalmente se revela a través del dolor físico, que será también recurrente en la obra. Ya al inicio nos encontramos con un Patrizio que necesita pelear para darse algo de paz, necesita descargar esa angustia vestida de agresividad que cada vez le resulta más difícil controlar. Es un Patrizio irritable, de mal humor continuo, con malas contestaciones sobre todo a Maria, huidizo, que intenta evitar todo contacto con ella, incluso verla. Sólo que no puede evitar pensar en ella, imaginarla sobre todo en brazos de su padre. Y Maria que se pica con la aguja y se hace sangre continuamente mientras cose y vuelve a coser el traje de baile de Rocco, se prueba y reprueba los velos de novia que cose. Para ella coser es la única manera de no pensar, de sufrir menos, de que el tiempo pase y calme la tempestad; por eso, cose y cose, sin dormir, sin descansar, haciéndose daño continuamente en las manos con la aguja de la máquina de coser. Incluso el mambo se convierte en un combate, en una lucha entre dos, aunque sea de carácter erótico.

Pero sin duda es el ring el espacio dedicado a la lucha. Es el lugar donde se sitúa preferentemente Patrizio, junto a Massimo, pero en el que pelearán también Rocco y Maria. En el gimnasio Patrizio descarga su desesperación, su sentimiento de culpa, a base de puñetazos y a su compañero, Massimo, siempre le está pidiendo más, más golpes, más fuerza.

PATRIZIO: Devi colpire più forte.
MASSIMO: Non è un incontro.
PATRIZIO: Dacci dentro. [...] Non ti fermare, stai picchiando troppo piano.
MASSIMO: Ti farei male.
PATRIZIO: Te lo faccio io. (p.88)

Incluso Maria prueba a boxear: estamos en la escena cuatro del primer tiempo, cuando se acerca a ver a Patrizio. En principio, empieza a empujar al saco y Patrizio le enseña: “Prova a dargli un pugno. Così, Maria, così! [...] Quando porti un colpo devi essere... cattiva: tutta la tua forza deve concentrarsi nel pugno, è il sacco che deve avere paura di te non tu del sacco.” (p.90)

De puños hablará también más tarde Massimo: “Ognuno di noi serra nel pugno chiuso il segreto della sua abilità, della sua potenza, delle sue paure.” (p.100) Efectivamente, en esta frase de un púgil está la verdad de estas peleas, los miedos de Patrizio y Maria encerrados en esas manos.

Maria busca el combate directo con Patrizio, como si fuera ese contacto físico el único que el otro le permite, le obliga a combatir como un hombre (p.96), se sube al ring, se desviste y le pide los guantes, le obliga a atacar dándole una torta, hasta que Patrizio la golpea y la tira al suelo: “Maria lo schiaffeggia. Patrizio la colpisce mandandola al tappeto. Lei cerca di rialzarsi ma ricade subito perdendo i sensi”. (p.96) Y se volverá a poner los guantes de boxeo también en casa (escena diecinueve) mientras bebe desesperada y piensa en Patrizio.

La mayoría de las conversaciones entre Maria y Patrizio son casi peleas verbales, se realizan al mismo ritmo que cuando éste boxea con Massimo. Se trata siempre de diálogos muy rápidos, donde los puñetazos vienen directamente con las palabras, concentrados, directos a hacer daño, llenos de desesperación, pero también del amor que les une.

PATRIZIO: Smettila di parlare. Mi fa male.
MARIA: Lo so.
PATRIZIO: Noi non siamo sposati.
MARIA: Lo so.
PATRIZIO: Il mio accappatoio.
MARIA: Prenditelo.
PATRIZIO: Perché sei entrata in questa casa?

MARIA: Per non dormiré la notte.
 PATRIZIO: Se è per questo non dormo neanche'io.
 MARIA: Forse per doverti aspettare. Come una mamma.
 PATRIZIO: Ti sta bene quell'abito. (Un abito da sposa che ha cucito Maria)
 MARIA: È troppo bianco.
 PATRIZIO: Per noi due sì... troppo bianco.
 MARIA: Non sei tornato per l'accappatoio.
 PATRIZIO: Chiudi la bocca.
 MARIA: Com'è la mia bocca? Può piacere ad un ragazzo come te?
 PATRIZIO: Noi non abbiamo nient'altro da dirti.
 MARIA: L'hai sognata la mia bocca? Ti dà fastidio come tu lo dai a me?
 (p.95)

Como vemos, en un principio una escena de este tipo puede parecer absurda, se habla de una cosa, pero se refiere a otra, se habla de fastidio, pero lo que hay debajo es otra cosa bien distinta.

Pero es la pelea entre padre e hijo la que tendrá un impacto dramático mayor. En la escena veinte Rocco se acerca al ring de Patrizio. La conversación la lleva desde el primer momento el padre: le habla de la vida, de cómo están distanciados, de la fotografía del hombre que ha caído en el barranco. Luego, le pide que peleen, pero Patrizio lo rechaza varias veces. Rocco le provoca con el relato de un boxeador al que él le pilló mientras cometía adulterio y se enfadó, como también está ahora Rocco enfadado “anch'io mi sono incazzato, incazzato come mai in vita mia.” (p.104) Empiezan a pelear, pero Patrizio sólo se defiende. Rocco no hablará claro hasta el final:

ROCCO: Il tuo sudore ha sciolto l'odore di canfora. [...] C'è l'odore di tua madre su di te. C'è l'odore di Maria.
 PATRIZIO: Cosa dici?
 ROCCO: Ho passato troppe notti con lei per non saper distinguere quell'odore. Non mi sono mai fatto una doccia dopo una notte con lei per sentire il suo odore tutto il giorno, per sentirla con me. È il mio odore... ed ora è diventato anche il tuo. (p.105)¹⁸

18 Esta relación entre el olor de alcanfor de Patrizio y el de Maria ya aparece en la escena trece del primer tiempo. Rocco ya intuye algo: “C'è odore di canfora in questa casa. Patrizio ne usa troppa dà la nausea. Copre tutti gli altri odori. Io ho bisogno di sentiré gli odori: la saliva di Maria, il profumo del suo seno. L'odore del suo sudore. Santo sudore che mi rende eterno, che di notte al solo pensiero mi fa venire come un bambino.” (p.96)

La pelea ahora se vuelve más fuerte por parte de Rocco, Patrizio ahora ni siquiera se defiende, se deja golpear una y otra vez. Con esta escena termina el primer tiempo:

ROCCO: Se eri inocente mi avresti ammazzato di botte.

PATRIZIO: Toglimi questa colpa, solo tu lo puoi fare. Lasciami vivere papà. Lasciami la mia vita. (p.106)

De la pelea cuerpo a cuerpo se llega en breve al intento de matar al padre en el baño: “La radio è caduta in acqua per sbaglio. L’ho urtata senza volerlo... [...] Mio padre... è vivo. È pazzesco: è vivo! È ancora vivo. È vivo”. (pp.114-115)

La pelea final entre Massimo y Patrizio será el enésimo intento de Patrizio de quitarse la mancha de esa culpa con la que ya no puede luchar de otra manera. En la escena anterior, la once, ha sentenciado “Siamo colpevoli Maria. [...] Il rimorso è un’ombra che t’uccide senza farti morire, ti ammazza solo per farti vivere” (p.116). Sabe muy bien que no puede hacer otra cosa que morir y provocará a Massimo hasta que éste le pegue con todas sus fuerzas. Será entonces cuando bajará la guardia:

MASSIMO: Ma che ti prende oggi? Mi sembri matto.

PATRIZIO: Hai paura?

MASSIMO: Non è un incontro, siamo fra di noi...

PATRIZIO: Facciamo che sia un incontro.

MASSIMO: Ma sei diventato scemo! Patrizio siamo amici,...fermati...

Patrizio! [...] Sei un animale, una bestia. [...]

PATRIZIO: Devi riuscire a buttarmi giù perché io non mi fermo. [...] Colpiscimi! Avanti! Io ti ammazzo.” (p.117)

La pregunta de Massimo ante esta situación es fundamental: “Con chi cazzo stai combattendo?” (p.117)

LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD Y DEL PERDÓN

Bellissima Maria es la historia de dos amantes, pero es también la historia de Rocco, su lucha por la verdad, por encontrar un sentido a su vida y también a su muerte. Rocco no es sólo un fantasma, una sombra, un muerto cuyo recuerdo no permitirá vivir a Patrizio y Maria. Rocco es también un hombre que busca la verdad y que no

renunciará hasta encontrarla. Para ello volverá una y otra vez hacia el pasado¹⁹.

Es esta perspectiva la que convierte, en cierta manera, esta obra en un thriller, en una historia de investigación detectivesca, en la historia de un crimen y su investigación, aunque Cavosi va a ir más allá de esa muerte, hasta llegar a preguntarse por el sentido de la vida, por el significado del bien y del mal en la sociedad actual. Una reflexión que, a lo largo de la obra, se verá ampliada con las afirmaciones de los otros protagonistas, especialmente de Maria. Rocco se convierte así en un filósofo, que, a partir de un crimen pasional, se descubre también a sí mismo. Y lo hará siguiendo los métodos que conoce, los de su profesión de detective privado especializado en adulterios. Con esta misma profesionalidad que le ha siempre caracterizado, Rocco analizará poco a poco su muerte, desde fuera, de la manera más objetiva y neutra. Rocco será a la vez el muerto descrito y el investigador que escruta la única prueba con la que cuenta, una fotografía del hombre muerto en el barranco y una mujer arriba con un traje de chaqueta verde menta. Se trata de un crimen, el de Rocco, pero también de una traición, la de Maria con su hijo. En un principio, Rocco se queda anclado en esta posibilidad de traición de dos cuerpos, pero poco a poco, irá más allá; esa no es, al fin y al cabo, la traición que le importa:

Qual è il peggior tradimento? Quello della vita che c'inganna facendo della morte la sua amante da passeggio? Ogni tradimento è vissuto come un'ingiustizia: ma l'ingiustizia di sentirsi traditi dalla vita stessa è insopportabile. Ecco: giudicare se la vita valga o non valga la pena d'essere vissuta è rispondere al quesito fondamentale. Il resto, se il mondo abbia tre dimensioni o se lo spirito abbia nove o dodici categorie, viene dopo. Questi sono giochi: prima bisogna rispondere. (p.99)

Del aspecto más material de la traición, Rocco se va acercando más a la filosofía, para hablar de moral, de ética en la sociedad ac-

19 Esta vuelta al pasado en busca de la verdad no aparece sólo en esta obra. Como afirma Matteis, caracteriza gran parte de la dramaturgia de Roberto Cavosi: "il viaggio a ritroso che permette di inseguire il valore dell'esistenza partendo dalla sua negazione, l'attimo estremo che impone di ripercorrere nella memoria tutto il passato è un elemento ricorrente nella scrittura di Cavosi." (Matteis, 2004: 37)

tual. Son reflexiones que van exculpando poco a poco a Maria y a Patrizio de su crimen:

Ha ragione mio figlio sono un guardone che cerca di pescare i ragazzini mentre si fanno le seghe. Per cosa poi? Per affidarli ad una morale che nemmeno ho scritto io. Nemmeno Dio l'ha scritta: quando creò l'uomo lo lasciava unirsi alle bestie! La paura l'ha scritta, la paura d'uccidere ed essere uccisi e non parlo solo della carne... (p.102)

Rocco nos va a hablar sobre la 'perdición' del individuo en una sociedad que no hace más que imponer normas, moral, castigos,...: "Mangia di questo, non mangiare di quello... fu già dai tempi del Paradiso Terrestre che cominciamo a perderci..." (p.107) Y, sobre todo, una sociedad que impone el miedo por encima de todo. Es el miedo que hace que no escuchemos nuestro cuerpo, que sigamos las normas, que no nos apartemos de la moral enseñada, que dejemos los instintos apartados de nuestra vida, que nos alejemos de sentimientos tan puros como el amor, cualquier amor, y que podamos llegar a matar para preservar esa ley²⁰. Rocco se pregunta cómo han podido cambiar tan poco las cosas, cómo puede continuar vigente la historia de Adán y Eva y llegará a la conclusión en su obra: "Niente paura: la cacciata del paradiso, il serpente, l'ira di Dio, sono cose lontane non appartengono a questa società. A nessuno verrà fatto del male..." (p.121) Pero será tarde cuando Rocco perdona a Patrizio y Maria.

Rocco en un principio se siente vivo, pero a medida que va avanzando la obra, se arraigará en él cada vez más un sentimiento de soledad, de frialdad, está más cercana su convicción de estar muerto, también físicamente:

Solo. Maria mi sento solo! Che presa per il culo. Non ho più compagnia. Forse nemmeno quella di me stesso. È il disincanto. M'è rimasto soltanto l'odore schifoso degli acidi per le foto. È osceno. Puzza, puzza da far vo-

20 Como ya hemos visto en el apartado sobre el mambo y el amor, es Maria el personaje más primitivo, más humano, menos influenciado por la sociedad y, por tanto, más puro, como la consideran también los dos protagonistas masculinos. Para ella "non esistono buoni e cattivi in questo mondo, esistono soltanto maschi e femmine." (p.108) y no se puede ir en contra los instintos, en contra el amor, en contra de la felicidad.

mitare. Fa lo stesso puzzo dei fiori marci nei cimiteri. È come la peste. C'è qualcuno qui? Rocco ci sei? Maria? (p.109)

La idea de la muerte se hace cada vez más patente, como se refleja en este diálogo de Rocco con Maria:

È una soluzione la morte? Dimmi. Sarebbe davvero una soluzione? La mia, quella di Patrizio o la tua? [...] Saresti in grado di accettare di morire? Con la morte si porterebbe con sé tutto ciò che si sente. Se i tuoi santi orgasmi diventassero un grido di morte non sarebbe un modo per prolungare la tua vita? (p.111)

Pero será sólo después de analizar una y otra vez la única prueba que tiene, la foto del hombre en el barranco, que se dará cuenta realmente de que ese hombre, la 'lepre', como lo llama él continuamente, no es otro que él mismo:

Il mio esposimetro è in fondo al burrone. Là in fondo: dov'è più buio. [...] Come misurerò la luce d'ora in poi? Se avevo una speranza di ritrovarlo ora non ce l'ho più. È andato perso per sempre. C'è puzza di marcio laggiù: è marcio. Immondo. [...] Lo sai cosa significa tutto questo? La 'lepre' ha il mio esposimetro in mano. E solo io potevo tenere in mano quell'esposimetro. [...]...nel volo ho stretto il mio esposimetro forte, più forte che potevo mentre la morte m'inghiottiva. Ma non mi ha portato fortuna. Dev'essermi schizzato via quando ho abbracciato la terra... [...] mentre cadevo con la coda dell'occhio vedevo sull'orlo del burrone quella donna col vestito verde menta, la vedevo nel bagliore di un controluce che si allontanava. (pp.118-119)

Se trata de una verdad que se ha ido descubriendo poco a poco, a pesar de que “era così semplice da capire, la verità era così a portata di mano, bastava solo alzare il sudario che mi copriva gli occhi.” (p.115)

Rocco tiene que descubrirse muerto, tiene que entender su muerte. Sin este paso, seguirá siendo un fantasma, tanto para él mismo como para Maria y Patrizio, y su muerte no habrá servido para nada. “Rocco deve vivere dopo la vita quanto basta per rendersi conto del proprio sacrificio.” (Doninelli, 2003: 11) De que Rocco encuentre la verdad, y de que lo haga a tiempo, depende también su perdón y la felicidad de los otros dos: “solo così Patrizio e Maria potranno uscire a loro volta dall'orribilità della colpa, riguardandola per quello che essa è: la distorsione di un grido, la corruzione di un amore, lo stordimento di

una verità”. (Doninelli, 2003: 11) De hecho, esta obra habla también de perdón, como analiza en el prólogo Doninelli:

È il bisogno di essere perdonati, che accomuna vincitori e vinti, chi aveva ragione e chi aveva torto, assassini e vittime. Se Rocco riguadagna la propria morte, anche Patrizio e Maria potranno spurgare la loro colpa, erompere nel confiteor, obbligando Dio, o chi per Lui, al perdono promesso. Se le nostre azioni sono meschine, ognuno di noi però non smette di cucire l’abito da sposo, l’abito dentro il quale ci sia concesso –non per nostra forza- di compiere [...] un’azione completamente buona. (Doninelli, 2003: 11)

En este sentido, Luca Doninelli habla de ‘teatro purgatorio’, precisamente por “la tensión trágica dei personaggi e la vocazione di questi alla speranza. Si tratta di (un) testo in cui, alla disperazione del presente o del passato si contrappone l’ansia di un riscatto.” (Recensioni libri, 2003). “La tensione naturale verso un sentimento che salvi dal nichilismo di un tacito ripiegamento su se stessi anima i percorsi esistenziale di queste eroine della quotidianità e prospetta un itinerario di redenzione in alternativa all’ineluttabilità di un destino tragico.” (Matteis, 2004: 33) Es ésta también una característica de la obra de Cavosi, donde la desesperación no tiene que concluir en catástrofe necesariamente, donde la redención existe.

Traspaiono in questa, come nelle altre due opere contenute nel volume, una volontà di recupero, di redenzione dal male, un’aspirazione al bene, alla salvezza, che distinguono l’autore da molti altri dei nostri giorni poiché lo mostrano propenso a risolvere lo stato di smarrimento rappresentato, a riportarlo entro i termini del razionale, del logico. Inoltre i richiami al mito, anche se sottesi, evidenziano come egli cerchi, nel passato più lontano, le tracce, i segni di quanto succede ora, come tenda a provare, stabilire una continuità tra l’uomo antico e il moderno, a dimostrare i loro caratteri come eterni, ad estendere la loro figura e identificarla col messaggio e significato dell’opera. (Stanca, 2009)

UN RELATO CIRCULAR

Bellissima Maria es un relato circular, empieza y termina casi de la misma manera, como si, a pesar de todo, se volviera de nuevo, sin otra posibilidad, al punto de partida, al momento en que se conocen y enamoran Maria y Rocco, antes de que ésta conociera a Patrizio. Este es, al fin y al cabo, el deseo de todos los protagonistas de la

obra, volver a un tiempo anterior, puro, antes de la pasión no tolerada por la moral y antes del delito. Por eso, la obra vuelve al principio, a esa Maria que cose su vestido de boda, que baila con Rocco un mambo y donde Patrizio todavía no existe para Maria.

Sergio Fantoni, director de la obra para la compañía “La Contemporanea 83” nos habla también de

un racconto circolare che torna ineluttabile da dove è partito: da quello spazio immutato e immutabile, dove tutto torna a svolgersi come un vecchio film, già visto, e dove si consuma, per l’eternità, sempre uguale, la scena del loro primo incontro, il principio di tutto, dove Maria e Rocco continuano a ballare lo stesso mambo ‘cannibale’, a ripetere le stesse parole, e a porsi, sempre, la stessa domanda: perché? (Fantoni, 2003)

Además, nos encontramos con distintos paralelismos o repeticiones al principio y al final de la obra. Es como si al inicio sólo se nos ofrecieran algunas de las palabras de los protagonistas, alguno de sus pensamientos. Al final, esas palabras, esos pensamientos permanecen, aunque alterados sustancialmente por una hecho que lo cambia todo. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en la primera escena donde asistimos al baile de cortejamiento de Rocco y Maria: “Rocco era l’uomo per me, lo capii dal primo ballo. Anzi dal primo sguardo. [...] Il mio abito da sposa venne benissimo, però non mi piaceva. A Rocco non l’ho mai detto. Era cucito bene...ma...non mi piaceva”. (pp.87-88) Sin embargo, en la última escena de la obra las palabras de Maria al respecto no son exactamente las mismas: ha entrado en su vida Patrizio: “Rocco era l’uomo per me, lo capii dal primo ballo. Anzi dal primo sguardo. [...] Per il nostro matrimonio avrei cucito l’abito più bello che avessi mai fatto. Poi però... È successo qualcosa: prima delle nozze ho conosciuto Patrizio. Che stupida: l’ho guardato...e sono arrossita...” (p.121)

Bellissima Maria “si conclude circolarmente, ma in modo imprevedibile, tra l’odore di canfora di una palestra di boxe, i passi di un alienante mambo e una domanda –“perché?”– che ritorna e suona come una maledizione.” (Radio Studio, 2004)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---*Bellissima Maria*, Eventi. Parma. Eventi e spettacoli a Parma e provincia, 17 ottobre 2003, <http://eventi.parma.it/page.asp?IDCategoria=23&IDSezione=58&ID=24870>

CAVOSI, Roberto, *Trilogia della luna: Diario oculare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Milano, Ubulibri, 2003.

---, *Postfazione*, en Cavosi, Roberto, *Trilogia della luna: Diario oculare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Milano, Ubulibri, 2003, pp.123-4.

CHITI, Ugo, *La recita del popolo fantastico (una trilogia). Il Vangelo dei buffi, 4 bombe in tasca, I ragazzi di via della Scala, cinque storie scellerate*, Milano, Ubulibri, 2004.

DONINELLI, Luca, *Introduzione, L'assorbimento del rito. Appunti sulla lingua teatrale di Roberto Cavosi*, en Cavosi, Roberto, *Trilogia della luna: Diario oculare di Erodiade, Anima errante, Bellissima Maria*, Milano, Ubulibri, 2003, pp.7-11.

ERBA, Edoardo, *Maratona di New York e altri testi*, Milano, Ubulibri, 2002.

FAYE, "Luci della ribalta: è di scena Roberto Cavosi", *Pinkafé*, 11-06-2012, <http://pinkafe.blogspot.com.es/2012/06/luci-della-ribalta-e-di-scena-roberto.html>.

GREGORI, *Maria Grazia*, "Maria? Bellissima, ma sexy come mamma Bovary", *L'Unità* (14 marzo 2003).

FANTONI, Sergio, "La contemporanea 83 presenta Bellissima Maria di Roberto Cavosi", *Aprite il sipario*, stagione 2002-2003, <http://www.apriteilsipario.it/archivio/panoramica02-03/schede/sch158.htm>

MARTÍN CLAVIJO, Milagro, "La maternidad a escena: "Trilogía della luna" de Roberto Cavosi", *Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006, pp.279-297.

MATTEIS, Tiberia, *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004.

---"Premio Riccione per il Teatro", 46° edizione, Riccione, 29 settembre 2001 verbale della Giuria, pp.1-4, <http://www.riccione-teatro.it/sites/default/files/2001.pdf>.

QUADRI, Franco, “Il triangolo di ossessioni fra padre, madre e figlio “Bellissima Maria” di Roberto Cavosi, con la regia di Sergio Fantoni”, *La Repubblica* (3 marzo 2003).

RANDAZZO, Francesco, “Kren”, *Drammaturgia.it*.

---Radio Studio Nord Hit Station, <http://www.rsn.it/oldnew.php?d=2004-01-30>

---“Recensione a *Trilogia della luna*”, *Rivista trimestrale on-line di drammaturgia geopolitica Matità*, ManifattuAE-bottega di critica e ricerca #01 febbraio-marzo-aprile 2003.

---“Recensioni libri, Roberto Cavosi, *Trilogia della luna*, Milano, Ubulibri, 2003”, en *Drammaturgia.it*, 2003, <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=1898> (autore s.f.)

ROCHIRA, Alberto, “‘Bellissima Maria’ di Cavosi con Ottavia Piccolo”, *Piccolo* (21/02/2003).

STANCA, Antonio, “A teatro d’eternità (Dal mito ad oggi)”, *Educazione & Scuola* (4 junio 2009), <http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/cavosi.htm>

---*Una ‘Bellissima Maria’ per un noir sensuale e misterioso*, Comune di Grosseto, Ufficio stampa, 2003, <http://www.gol.grosseto.it/puam/comgr/uffstamp/news10.php>



L'UNIVERSO FEMMINILE NEL LINGUAGGIO DELLA PUBBLICITÀ TRA OTTOCENTO E NOVECENTO IN ITALIA.

Lucia De Frenza
Università degli Studi di Bari

IL LINGUAGGIO DELLA *RÉCLAME*.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando la pubblicità in Italia entrò in modo evidente a far parte dei costumi e della cultura della Nazione, le inserzioni inondarono letteralmente i periodici ed i giornali, a circuito locale o nazionale, i cartelloni s'insinuarono nei paesaggi urbani e le insegne luminose fecero la loro vistosa comparsa sui palazzi e per le strade. Le agenzie pubblicitarie, tra cui ben presto primeggiò la Manzoni & C., fondata a Milano nel 1863 (Trotta, 2002: 84-86), guardarono con molto interesse ai vantaggi della comunicazione commerciale attraverso la stampa popolare, dal momento che pubblicare piccoli annunci era meno costoso che realizzare cartelloni d'autore ed, inoltre, quelli avevano anche una maggiore incidenza sul pubblico rispetto al materiale informativo settoriale, cioè volantini, cataloghi e stampe inviate direttamente ai rivenditori.

Alla fine dell'Ottocento la popolazione italiana era in gran parte analfabeta; mentre è evidente che la comunicazione commerciale privilegiò proprio la scrittura per esercitare la sua influenza sui bisogni collettivi. Quest'apparente antitesi esprime, invece, la scelta per un certo tipo di target fatta all'inizio dalla pubblicità, o dalla *réclame* come fu chiamata in Italia fino ai primi decenni del Novecento, target rappresentato dal ceto borghese cittadino con una cultura almeno di base. L'inserzione nel quotidiano o in altre pubblicazioni periodiche popolari, quindi, fu predisposta per rispondere ai bisogni non voluttuari espressi da questa specifica fascia di popolazione, attenta a sé ma non propensa ad eccedere nel consumo (Ceserani, 1997:

118). In effetti, furono più frequenti gli annunci di rimedi, anche fantasiosi, utili alla cura della propria persona, rispetto a prodotti per soddisfare la vanità ed il lusso, perché garantivano agli uomini l'efficienza e la continuità lavorativa e alle donne l'integrità delle funzioni procreative, argomenti che avevano maggiore presa tra il ceto medio. In termini più specifici, la comunicazione commerciale privilegiò i prodotti medici ed i farmaceutici, che nella seconda metà dell'Ottocento stavano trovando una loro diffusa collocazione sul mercato, dovuta allo sviluppo della produzione industriale dei galenici specializzati (composti che replicavano formule elaborate da medici o preparati originali di farmacisti venduti con nome o marchio di fabbrica) e dei primi farmaci di sintesi, oltre ai cosmetici e agli alimenti dietetici, che in un senso più ampio occupavano la stessa nicchia di mercato (Sironi, 1992: 18-22).

Per quanto riguarda gli aspetti legati alla comunicazione, la *réclame* alla fine dell'Ottocento doveva ancora acquisire una sua identità espressiva, che sarà possibile sia con lo sviluppo degli strumenti grafici sia con una riflessione critica sui propri limiti ed obiettivi. Le prime realizzazioni non raggiunsero un grande livello artistico; tuttavia, furono pervasive e tenaci. Dominò all'inizio la strategia di riproporre lo stesso messaggio invariato su una molteplicità di supporti: dall'inserzione all'etichetta, dal gadget al manifesto.

Il contenuto testuale nei primi annunci fu preponderante sugli altri elementi grafici (Lomagno, 1996). Quando si usarono delle immagini per illustrare il prodotto, si ricorse ad un simbolismo ingenuo e a *cliché* naturalistici ripresi dalla stampa popolare, mentre al volgere del nuovo secolo il Liberty aggiunse il suo segno caratteristico, fatto di linee dinamiche e decori ispirati al mondo vegetale o floreale (Ginex, 1997: 62-71). La costruzione stilistica dell'annuncio, affidata a grafici in genere non professionisti, mirava solo alla descrizione del prodotto: le informazioni dovevano servire ad identificarlo, distinguendolo da eventuali contraffazioni; a verificarne l'utilità rispetto ad una necessità già percepita e a specificare il modo per procurarselo. Gli avvisi risultavano, perciò, prolissi e monotoni.

Nel Novecento gradualmente si affermò una tipologia di annunci, nati con l'intento di suggerire scelte specifiche ai consumatori. Fu inventato lo slogan commerciale, che sfruttava molti artifici linguis-

tici (allitterazioni, rime, termini tecnici usati nel gergo quotidiano) e l'immagine-marchio, un'icona ben riconoscibile, decontestualizzata, che nell'immaginario collettivo s'identificò con il prodotto. La pubblicità scoprì il grande potere di condizionamento esercitato sulla gente e la tecnica pubblicitaria divenne sempre di più un'arte autonoma e di pari livello rispetto alle altre arti applicate che emersero nel Novecento, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale (Tosi, 2001).

LA RÉCLAME PER LA DONNA.

“Quando la malattia sarà contro di voi le Pillole Pink saranno con voi” recitava lo slogan di un ricostituente specifico per i malesseri femminili, brevettato in Canada da Georges Tylor Fulford e venduto in Francia, Inghilterra, in Italia e in decine di altri Paesi nel mondo a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento (Loeb, 1999). Le Pillole Pink, come indicava il messaggio pubblicitario, contenevano tutti gli elementi (in particolare ossido di ferro e solfato di magnesio), per dare al sangue una nuova ricchezza e per tonificare il sistema nervoso: utilissimi, quindi, perché l'organismo non ha altri mezzi di difesa che il sangue ed i nervi. Questo farmaco era proposto come cura dell'anemia delle giovinette, disturbo che se non risolto in tempo poteva impedire alle stesse di diventare donne robuste, della stanchezza cronica, della nevrastenia e dei disturbi gastroenterici. Da Parigi veniva un altro rimedio, il Ferro Quevenne, indicato per anemia, clorosi, perdite e povertà di sangue, il cui avviso ripetutamente nell'arco di alcuni decenni fu pubblicato su giornali e riviste italiane. Anche le case farmaceutiche nazionali proposero i loro tonici e ricostituenti, come il Ferropeptol Victoria, l'Ischirogeno Battista, l'Iperbiotina Malesci, i Glomeruli Ruggeri e nei primi anni del Novecento l'Euvisor (Filippi, 2005).

A partire dalla seconda metà del XIX secolo tali prodotti ebbero un largo impiego per il trattamento delle anemie e delle sindromi da affaticamento tipiche del gentil sesso. Il pallore e la languidezza, le guance scavate e gli occhi vividi, propri dei tisici, ammirati come espressione di massima grazia muliebre nelle eroine del Romanticismo, alla fine dell'Ottocento avevano perso un po' della loro attrat-

tiva estetica; tuttavia per parecchie signorine dei ceti alti costituivano ancora un modello indiscutibile di bellezza. Al fine di contrastare tale identificazione, che portava a gravi rischi per la salute, la medicina igienica del secondo Ottocento usò la pubblicistica educativa (almanacchi, riviste e testi scolastici). Gli accenni alla salute alimentare della donna non furono, tuttavia, recepiti in maniera diffusa, per la difficoltà di vincere il pregiudizio, secondo il quale la donna, in particolare la borghese, era un soggetto poco rilevante, che usciva dall'ombra o quando la sua esistenza era minacciata (nei periodi "critici" di trasformazione della sua identità di genere: l'inizio o la fine della fertilità) o quando era impegnata nel compito magistrale della procreazione (Capatti, Montanari 1999: 348). Per il patologo ed antropologo Mantegazza la donna doveva mangiare di meno dell'uomo e spesso, perché la sua costituzione era equiparabile a quella dei bambini (Colella, 2003: 142). D'altronde, su questi argomenti dettero il loro contributo anche i farmacisti, i quali s'ingegnarono nel proporre un campionario vario e pittoresco di rimedi ricostituenti, diretti soprattutto, ma non solo, alle donne in preda ad una fisicità e ad una sensibilità provate da troppa consunzione. A tutte si voleva suggerire un nuovo ideale di bellezza, che nasceva da una condizione generale di benessere fisico: bellezza come salute, come forza interiore, "sangue ricco e puro", che dava forme arrotondate, colore alle gote, luce agli occhi e rosso alle labbra. La bellezza femminile si evolveva verso un modello di donna in salute e senza turbamenti interiori (Paquet, 1997: 74-5; Vigarello, 2007: 185-197).

Tra le patologie nominate più frequentemente nelle inserzioni pubblicitarie dell'epoca vi era la "clorosi". Questa sindrome fu descritta per la prima volta da Johannes Lange nel 1554 e chiamata "morbus virgineus", proprio perché sembrava colpire prevalentemente le donne nel periodo post-puberale (Corbellini, 2012: 22-25). Era caratterizzata da pallore, affaticamento, palpitazioni, amenorrea e diverse disfunzioni dell'apparato gastro-intestinale. Fino alla metà del XVIII secolo venne considerata una patologia di origine nervosa; in seguito, si privilegiò l'aspetto della funzionalità riproduttiva e, quindi, si fecero dipendere i diversi sintomi dal ritorno in circolo del sangue "cattivo" non espulso con la mestruazione. Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando i rilievi biochimici del

sangue furono accolti nella prassi diagnostica, s'iniziò ad associare la clorosi ad un'anemia dovuta a carenza di ferro. Questa sindrome interessò prevalentemente le signorine di buona famiglia e, in casi limitati, le giovani figlie del popolo o qualche ragazzo debilitato da studio eccessivo o da vita sedentaria. La sua connotazione sociale l'accostava ad altre patologie tipicamente femminili diffuse nell'Ottocento, come l'isteria o la recente nevralgia (Tagliavini, 1986: 479-91). Esse erano originate probabilmente da un forte disagio psicologico, conseguenza di regole costrittive di comportamento, imposte alle giovinette di famiglie facoltose per impedire che potessero esprimere una sessualità troppo prorompente o una personalità indipendente (Brumberg, 1988). Nelle clorotiche l'anemia era prodotta anche da un disordine alimentare, che oggi può essere definito anoressia nervosa, scaturito da quelle stesse costrizioni socio-culturali, le quali imponevano alla giovane donna di assumere solo cibi delicati e di rinunciare alla carne, perché espressione della mascolinità (Colella, 2003: 199).

Nell'idea di considerare la malattia come un'alterazione del sangue, fluido nel quale dimorava la vitalità dell'organismo, si palesavano, inoltre, strascichi vitalistici, che la medicina di fine Ottocento non aveva ancora messo da parte. Trasferiti nella terapia, questi davano alimento all'offerta dei tanti rigeneranti e depurativi del sangue che si trovano decantati dalla *réclame* (Pogliano, 1994). Così il Ferro-China Bisleri era presentato come "L'unica cura del sangue", il Rigeneratore Lombardi e Contardi come la cura del "sangue imperfetto", per non parlare delle Emulsioni peptoniche come l'Emulsione Scott all'olio di fegato di merluzzo e la China Guacci, potente riparatore delle forze. Tutti questi ricostituenti erano a base di ferro, albumina e globuli rossi. L'albumina, ottenuta dalle chiare d'uovo, era stata utilizzata fin dall'antichità per diversi usi, mentre in campo farmaceutico era entrata in quanto ritenuta componente del sangue. A partire dalle ricerche di Liebig (1840) sui composti carbonati presenti nei tessuti animali e vegetali, che avevano fatto constatare l'identità di alcuni elementi chimici presenti negli organismi dei due regni della natura, primo fra tutti l'azoto, si era sovrapposta alla suddivisione tra alimenti di origine vegetale e alimenti di origine animale quella tra alimenti azotati chiamati "albuminosi", che

servivano a ricostituire gli organi e i tessuti, ed alimenti “combustibili”, che servivano solo a produrre calore. I primi arricchivano il sangue e davano forza. Numerosi tonici proposti alla fine dell’Ottocento erano pubblicizzati, in effetti, come prodotti “albuminosi”. Altri ricostituenti erano opoterapici. Molto pubblicizzata in Italia fu l’Iperbiotina Malesci, brevettata nel 1896 dallo Stabilimento Chimico Farmaceutico Malesci di Firenze e proposta per la cura delle malattie nervose, mentali e debilitanti, per la senilità, l’impotenza e le polluzioni, il cui principio attivo era costituito del “succo testicorganico, estratto da giovani e sani animali, col metodo del professor Brown Sequard”. Nella maggior parte di questi preparati alla cura dei sintomi della clorosi, dell’anemia e dei disturbi psicosomatici e dell’umore era associato un effetto rigeneratore sul fisico, finanche il recupero della giovinezza. Questo, per esempio, suggeriva l’annuncio delle Pilules Apollo, a base di “vesiculosine” estratto dai vegetali, che, oltre a correggere l’obesità, regolarizzavano le funzioni organiche, ringiovanivano la figura e restituivano al corpo l’agilità ed il vigore: “E il segreto di tutte le signore che vogliono restare giovani e svelte”. Queste pillole erano prodotte dalla casa farmaceutica J. Ratié di Parigi e in Italia vendute dalla farmacia Zambelletti di Milano. Dalla stessa azienda francese venivano le Pilules Orientales per la bellezza, la ricostituzione e la solidità del seno. E ancora per la valorizzazione del *decolté* era proposta la Galeghina Vervier all’estratto di galega officinalis. Grande successo ebbero i rigeneratori della capigliatura, come la Chinina Migone, i rimedi per la cura dei piedi e le paste dentifrice. Sicuramente in quest’epoca la ricerca della bellezza non s’identificava più soltanto con la cura degli elementi esteriori (viso e vestiario), ma consisteva in una serie di attenzioni rivolte a tutte le parti del corpo ed anche alla buona funzionalità degli organi interni, soprattutto dell’apparato digerente (questo spiega la produzione esorbitante di lassativi).

Un’altra categoria di farmaci, che già nella seconda metà dell’Ottocento fece la sua comparsa negli annunci pubblicitari, fu quella dei prodotti per le affezioni dell’apparato genitale e per le malattie trasmesse sessualmente (Messini, 1988: 77). Se si contano i rimedi, per ovvie ragioni di riservatezza quelli specifici per le signore sono meno presenti rispetto a quelli maschili. Per gli uomini gli annun-

ci elencavano esplicitamente le varie patologie; solo in pochi casi queste erano definite “malattie segrete”. Alla donna si proponevano preparati per ridurre i fastidi della gestazione, in particolare stomatici e ricostituenti contro la nausea e l’inappetenza, come l’Antemetin del Laboratorio Carcano di Milano o l’Enolito Pagani. Molto diffusi furono i galattofori, come quello di Nestore Prota-Giurleo di Napoli o il Puer - Polveri di Sant’Anna, prodotte dalla Società Puer di Roma. Infine, vi erano i rimedi per i dolori mestruali e disturbi vaginali, come quelli offerti dalla farmacia Colombo di Rapallo. Questa profusione di preparati sottoposti alle donne avvalorava l’immagine di una figura femminile “eternamente malata” (Ehrenreich, English, 1973: 103-9), cioè fragile ed ancora assoggettata ad opprimenti condizionamenti sociali. Nel corso dei primi decenni del Novecento l’autonomia femminile iniziò a costruirsi.

LA DONNA NELLA *RÉCLAME*.

La *réclame*, che sempre più massicciamente venne accolta nelle pagine di quotidiani e periodici popolari a partire dagli ultimi decenni dell’Ottocento, soprattutto quella medica e farmacologica, fu costruita in modo da presentare i prodotti non in base al meccanismo d’azione che determinava la loro efficacia, ma solo per gli effetti che ne derivavano sulla salute di ognuno. In effetti, Laurent Martin già in quest’epoca ritrova una “mauvaise publicité”, per il fatto che molti di quegli annunci promettevano insperati benefici e guarigione rapida senza concreto fondamento (Martin, 2004: 154). Al di là di un giudizio troppo severo per una libertà che, mancando una disciplina sulla pubblicità dei farmaci, approvata in Italia solo nel 1927 (R.D. del 3 marzo, n. 478), dava ampi spazi d’espressione anche ai ciarlatani, è, comunque, vero che l’annuncio commerciale dell’epoca puntava soprattutto ad associare l’uso di pillole, sciroppi ed altri rimedi all’idea di un ritrovato benessere psico-fisico. L’iconografia che accompagnava tali annunci, quando fu più elaborata, consistette in immagini di grande serenità, evocative di atmosfere magiche o di una sacralità fuori dal tempo. Il paradosso di accostare la propaganda di articoli scientifici ad immagini che non insistevano sulla credibilità del prodotto, affidata, invece, alle attestazioni

rilasciate da medici o malati, ebbe prima di tutto una motivazione estetica, che consisteva nella conformità a stereotipi già sperimentati nella stampa popolare ed utilizzati anche per altre categorie di oggetti, e, in secondo luogo, una motivazione comunicativa, in quanto il fine era rassicurare e far leva sulla fiducia irrazionale dei malati per qualsiasi cosa potesse alleviare la loro sofferenza. Il farmaco acquistava un potere magico, presentato come il mezzo per ottenere salute, felicità e forza. Solo a partire dagli anni Venti del XX secolo iniziò ad apparire nella propaganda farmaceutica il richiamo agli oggetti della ricerca (l'alambicco, la beuta ed il microscopio) e alla produzione industriale (le ciminiere fumanti, i macchinari ed i reparti operativi).

Diversi soggetti all'inizio furono utilizzati per la *réclame*: luoghi esotici, che facevano pensare alla fuga dal quotidiano; ambientazioni classiche, simbolo di una tradizione durevole, e soprattutto le figure femminili, eteree silfidi o spumeggianti fate, dee armate o donnine delicate, la concubina oggetto di desiderio o la severa matrona. Non si dimentichi che l'obiettivo era sempre quello di gratificare l'aspettativa maschile, perché era soprattutto al consumatore e non alla consumatrice che ci si voleva rivolgere.

Nelle immagini pubblicitarie dei prodotti di bellezza e d'igiene s'impose un gusto neo-rococò, come nel marchio dell'*Estrait triple aromis* della Società Anonima Saponi Amidi e Affini di Milano, che raffigurava una scena galante in abiti settecenteschi, o quella del sapone *Tanton* della Valsecchi e Morosetti, che mostrava due delicati puttini incorniciati. In altre realizzazioni il gusto Liberty con le sue linee semplici ed eleganti espresse a pieno le sue potenzialità. Questo stile è stato indicato come il primo linguaggio grafico, che ha unificato a cavallo tra Ottocento e Novecento la produzione figurativa, architettonica e decorativa. Per quanto riguarda la grafica pubblicitaria, in effetti, sia le raffigurazioni per i manifesti murali, che la decorazione dell'imballaggio, il marchio o la spicciola inserzione si servirono, in genere, di identici elementi stilistici. Gli illustratori recepirono gli esempi più alti della grafica d'arte e ne fecero un uso generalizzato. In qualche caso, almeno fino alla fine dell'Ottocento, il nuovo stile si mescolò a contaminazioni veriste; nei decenni successivi fu più evidente l'uniformità della scelta, che

ormai aveva trasformato sia il disegno che il carattere tipografico del messaggio (Ginex, 1997: 65).

L'immagine della donna fu molto sfruttata. Si preferì raffigurarla come divinità minore, ninfa delle acque o nuova fata della modernità, la luce. In un manifesto per le Pillole ricostituenti Grocco della Società Pegna di Firenze (1898), Giovanni Maria Mataloni ritrasse una giovane donna fuori dal tempo e dallo spazio, nuda ed inginocchiata, sotto una pioggia di petali bianchi. Anche la donna come allegoria fu ripresa in diverse raffigurazioni: in genere era l'immagine della patria, ma poteva anche simboleggiare la farmacia, come nel lavoro di Vittorio Corcos per le Pastiglie Paneraj della farmacia Paneraj di Livorno (1890), che inscriveva il volto di donna nel sole raggianti della salute. Era soprattutto identificata con la giovinezza, che respingeva malattia e morte, come nel ritratto realizzato nel 1910 da Luigi Rossi per il calendario del Fernet-Branca, amaro corroborante e digestivo messo in commercio dai fratelli Branca di Milano nel 1845. La donna ammiccante, ritratta in una posa lasciva, fu il soggetto, invece, di un altro lavoro grafico realizzato per il Fernet-Branca dal pittore livornese Adolfo Belimbau. La stampa del 1908 voleva cogliere attraverso la sensualità romantica e mondana della posa della donna la raffinatezza di un liquore, che, nato come depurativo, aspirava ad entrare nelle case signorili, identificandosi con la naturalezza ed il gusto di quella classe. La ditta utilizzò diversi strumenti per pubblicizzare l'amaro: dopo aver pubblicato per anni i suoi annunci nei giornali, a partire dal 1886 iniziò la stampa di un calendario commerciale in cromolitografia, nel '90 avviò una raccolta delle fotografie artistiche delle insegne dei bar, che oggi costituisce un archivio molto interessante della storia del decoro urbano e degli esercizi commerciali, e fece realizzare molti manifesti da grafici di grande levatura, come Leonetto Cappiello e Giuseppe Amisani. Il marchio della ditta, rimasto fino ad oggi invariato, in cui si vede un'aquila che stringe negli artigli la bottiglia d'amaro mentre sorvola il mondo, fu ideato da Leopoldo Metlicovitz e utilizzato per la prima volta in un calendario del 1895. I calendari commerciali già alla fine dell'Ottocento entrarono a far parte del costume nazionale: essi, a discapito del variare degli stili artistici o della categorie di prodotti pubblicizzati, hanno mantenuto invariata

la predilezione per lo stesso soggetto iconografico, la giovane donna simbolo dell'appagamento che scaturisce dalla merce acquistata (Ginex, 1997: 61).

Dalla donna incantata degli inizi del Novecento si passò alla donna più comune, longilinea e flessuosa, della raffigurazione Decò. Anche nella grafica pubblicitaria l'immagine della borghese opulenta fu sostituita dalla giovane dall'aspetto androgino, flessuosa, sportiva ed abbronzata. La pubblicità dei cosmetici documentò questo passaggio. Infatti, se fino alla fine dell'Ottocento andò di moda la pelle dal colorito eburneo e senza difetti, all'inizio del Novecento cominciò ad essere esaltata la carnagione sana e ben colorita. La cipria doveva avere sostanze protettive per l'epidermide e dare delle delicate gradazioni di colore, come la cipria di bellezza Florodor della società Sauzé Frères di Parigi; il sapone più apprezzato era quello, che, oltre a detergere, non ostacolava i processi naturali di rigenerazione della pelle, come il francese Nils della Ischin o l'italiano Palmolive. Il trucco della donna cambiò ripetutamente nel giro di pochi decenni, perché l'avvicinarsi delle proposte dell'industria dei cosmetici sostenne un gioco al *camouflage*, per adattare l'espressività femminile alle diverse occasioni e al mutare delle mode (Paquet, 1997: 83-5). La pubblicità, oltre a suggerire, l'articolo, poteva anche trasformarsi in un manuale d'uso e fornire piccole lezioni di *maquillage*. La donna nuova, più indipendente e sicura di sé, sorrideva dagli annunci pubblicitari ed ammiccava alle novità del Ventesimo secolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALDINI, M., *Il linguaggio della pubblicità. Le fantaparole*, Roma, Armando, 2003.

BRUMBERG, J.J., *Fasting Girls: The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

CAPATTI, A., MONTANARI, M., *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

CESERANI, G.P., *Il secolo finisce, la Lombardia cresce*, in Cimonelli, D., Ginex, G. (eds.), *Storia della comunicazione dell'industria lombarda 1881-1945*, Milano, Silvana, 1997, pp. 104-139.

COLELLA, A., *Figura di vespa e leggerezza di farfalla. Le donne e il cibo nell'Italia borghese di fine Ottocento*, Firenze, Giunti, 2003.

CORBELLINI, G. (ed.), *Stili alimentari e salute di genere*, Milano, Franco Angeli, 2012.

EHRENREICH, B., English, D., *For her own good: 150 years of the expert's advice to women*, London, Writers and Readers, 1973.

FILIPPI, M., "Specialità farmaceutiche e cultura medica nelle inserzioni su *La Domenica del Corriere* (1899-1909)", *Medicina & Storia*, 9, (2005), pp. 5-33.

GAUDIANO, A., *Storia della chimica e della farmacia in Italia dalle più lontane origini ai primi anni del Duemila*, Roma, Aracne, 2008.

GINEX, G., *Dall'arte all'arte pubblicitaria*, in Cimonelli, D., Ginex, G. (eds.), *Storia della comunicazione dell'industria lombarda 1881-1945*, Milano, Silvana, 1997, pp. 35-103.

LOEB, L., "George Fulford and Victorian patent medicine man: Quack mercenaries or smilesian entrepreneurs?", *Canadian Bulletin of Medical History*, 16, 1 (1999), pp. 125-45.

LOMAGNO, P., *Appunti per una storia della pubblicità farmaceutica*, Roma, Performance, 1996.

MARTIN, L., "La «mauvaise publicité». Sens et contresens d'une censure", *Le Temps des médias*, 1, 2 (2004), pp. 151-162.

MESSINI, C., *Il farmaco nelle prime immagini pubblicitarie*, Foligno, CO.GRA.FO, 1988.

PAQUET, D., *Storia della bellezza. Canoni, rituali, belletti*, Torino, Gallimard, 1997.

POGLIANO, C., *Temi della medicina ottocentesca*, in AA.VV., *Storia delle scienze. Vol. 4, Natura e vita: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 192-225.

SIRONI, V.A., *Le médicament et son image. Évolution historique de la communication pharmaceutique*, in Thoër C., Lebouché B., Lévy J.J., Sironi A.A. (eds.), *Médiàs, médicaments et espace public*, Presses de l'Université du Québec, 2010, pp. 11-28.

SIRONI, V.A., *Le officine della salute. Storia del farmaco e della sua industria in Italia dall'Unità al Mercato Unico Europeo (1861-1992)*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

TOGNOTTI, E., “Storia di una malattia scomparsa, la clorosi, dal morbus virgineus all’anemia (XVI-XX secolo)”, *Medicina nei Secoli*, 22, 1-3 (2010), pp. 721-42.

TOSI, A., *Language and society in a changing Italy*. Clevedon, Cromwell Press, 2001.

TROTTA, M., *La pubblicità*, Napoli, Simone S.p.A, 2002.

VIGARELLO, G., *Storia della bellezza. Il corpo e l’arte di abbellirsi dal Rinascimento ad oggi*, Roma, Donzelli, 2007.

VILLANI D., *Storia del manifesto pubblicitario*, Milano, Omnia, 1964.

ZANCA, A. (ed.), *Il farmaco nei tempi. Dal laboratorio all’industria*, Milano, Farmitalia Carlo Erba, 1989.

PINOCCHIO E LA PUBBLICITÀ

Delio De Martino
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

LA DIFFUSIONE DI PINOCCHIO IN PUBBLICITÀ

Pinocchio è l'unico personaggio della letteratura italiana, che, nella società globale, si è diffuso entrando massicciamente nelle agenzie pubblicitarie di ogni angolo del pianeta. Il suo successo pubblicitario è addirittura superiore a quello di Dante, che è stato sfruttato all'interno di campagne pubblicitarie di respiro europeo e americano, ma solo occasionalmente legandosi a prodotti particolari come il videogioco *Dante's Inferno*. Il personaggio di Collodi invece presenta un respiro davvero mondiale moltiplicato dal fortunato film d'animazione della Disney (1940). Non a caso è l'unico personaggio letterario a cui è stato dedicato un intero convegno, organizzato dalla Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", proprio sul rapporto con la pubblicità¹.

A partire dalla pubblicazione del romanzo il successo del personaggio ha accompagnato poi lo sviluppo della pubblicità e la sua diffusione lo ha rapidamente fatto entrare in testi pubblicitari, gadget e *merchandising* promozionale.

I MOTIVI DELLA FORTUNA

Diversi sono i motivi all'origine della sua fortuna nell'ambito della dodicesima arte. Innanzitutto il romanzo è stato scritto proprio nell'epoca in cui stava nascendo la *réclame* e l'industria pubblicitaria muoveva i primi passi. Nel 1881, quando uscì sul *Giornale per i bambini* la prima puntata delle avventure di Pinocchio, la ri-

¹ Bernacchi 1997, in part. Aroldi 1997 e Belcari 1997.

voluzione industriale stava dando grande impulso alla nascente arte pubblicitaria.

All'interno del romanzo d'altronde vi sono numerosi echi propagandistici e commerciali. L'atmosfera delle fiere, dei mercati e delle vendite trapela in numerosissimi punti del romanzo. L'acquisto e la vendita sono uno dei temi cruciali nella favola, dall'acquisto dell'abecedario con i soldi della vendita della casacca di Geppetto alla sua successiva vendita per comprare i biglietti dello spettacolo di burattini. Poi, quasi una preconizzazione delle derive del commercio, è lo stesso protagonista nelle sembianze di un ciuchino che viene venduto al mercato. Infine la redenzione di Pinocchio avviene quando impara a lavorare e a guadagnare i soldi necessari per comprare il latte a Geppetto.

Ma vi sono anche riferimenti più espliciti proprio alla dodicesima arte. Nel capitolo IX per esempio si descrive il cartello del teatrino dei burattini di Mangiafuoco, presso il quale è attirato Pinocchio, nonostante sia analfabeta, grazie al richiamo multimediale della musica. Nel capitolo XII si segnala la "pubblicità ingannevole" del gatto e della volpe nei confronti dell'ingenuo protagonista. Nel capitolo XXX a convincere il burattino ad andarsene nel Paese dei balocchi non è una classica pubblicità ma sono le parole suadenti dell'amico Lucignolo, che sfruttando il rapporto di amicizia e confidenza riesce con astuzia a convincere Pinocchio, inizialmente deciso ad obbedire alla sua coscienza. Si assiste dunque al funzionamento di una delle forme più moderne di pubblicità: il cosiddetto marketing virale. Diversamente dalla pubblicità di tipo convenzionale il *viral marketing* sfrutta infatti il passaparola di persone di cui ci si fida. Come spiega Artusi:

Il marketing virale rappresenta una forma di *permission marketing*, dove il mittente del messaggio è per il destinatario, un "trusted contact", vale a dire una persona di cui si ha fiducia. Tale concetto è quindi una modalità di passaparola, attraverso cui delle informazioni possono essere trasferite a centinaia o migliaia di persone, le quali, a loro volta, provvederanno a comunicarle ad altri per diffonderlo. (Artusi, 2008: 141)

Il grande numero di bambini saliti a bordo del carro diretto al Paese dei balocchi conferma le grandi capacità di diffusione e di

rapidità di questa strategia pubblicitaria già all'epoca del romanzo.

Nel capitolo XXIII dimostrando grande modernità nella struttura editoriale, è addirittura inserita una riproduzione del cartello pubblicitario del grande spettacolo di cui è protagonista Pinocchio trasformato in asino. Si tratta come spiega l'autore di uno dei "cartelloni di vario colore, attaccati alle cantonate delle strade" voluti dal direttore del circo per promuovere il debutto del "ciuchino Pinocchio":

**GRANDE
SPETTACOLO DI GALA**

* * *

**PER QUESTA SERA
AVRANNO LUOGO I SOLITI SALT
ED ESERCIZI SORPRENDENTI
ESEGUITI DA TUTTI GLI ARTISTI E
DA TUTTI I CAVALLI D'AMBO I SESSI
DELLA COMPAGNIA**

**E PIÙ SARÀ PRESENTATO
PER LA PRIMA VOLTA IL FAMOSO**

**CIUCHINO
PINOCCHIO**

**detto
LA STELLA DELLA DANZA**

* * *

IL TEATRO SARÀ ILLUMINATO A GIORNO

Successivamente il direttore del Circo presenta al pubblico lo spettacolo con la famosa *discorsa*:

Rispettabile pubblico, cavalieri e dame! L'umile sottoscritto essendo di passaggio per questa illustre metropolitana, ho voluto procrearmi l'onore nonché il piacere di presentare a questo intelligente e cospicuo uditorio un celebre ciuchino, che ebbe già l'onore di ballare al cospetto di Sua Maestà l'Imperatore di tutte le Corti principali d'Europa. E col ringraziandoli, aiutateci della vostra animatrice presenza e compatiteci!

Secondo Tempesti (2004: 239) questo discorso sarebbe una "enfaticizzazione buffonesca" di un celebre cartellone dell'epoca di una Sonnambula, raccolto da Angelo Gatti (1895). Il manifesto, che sarebbe servito da ipotesto del romanzo Collodi, recava questo testo:

Essendo di passaggio in questa Rispettabile Città una Sonnambula allieva di madama Giraud, si previene questo Rispettabile Pubblico che essa dà consultazioni private dà più schiarimenti sopra qualunque siasi oggetto, come per liti, matrimoni, ecc. Essa si propone di dare tutte quelle spiegazioni possibili in lingua italiana. Venite, accorrete, conoscitori del bene e dell'incontestabile, venite a consultare con la Sonnambula, che ella vi darà tutti quegli schiarimenti che potete desiderare su qualunque genere e perfino di poter prevenire e curare da sé qualsiasi malattia mediante praticare quelle istruzioni che ella vi spiegherà. Ella vi farà conoscere anche chi vi ama, chi vi odia, vi tradisce e vi biasima. La Sonnambula sarà lieta di lasciare ciò decidere dagli spettatori.

Altri profondi motivi di un così vasto utilizzo pubblicitario di Pinocchio sono riscontrabili anche nelle formule narrative di Colodi. Alcuni temi sono infatti preziosissimi per le strutture narrative della pubblicità. *In primis* la trasformazione da burattino a ciuchino e da burattino a bambino vero è un utilissimo elemento magico, facilmente assimilabile al prodotto da promuovere e alle sue capacità soprannaturali. Ancor più il tema della menzogna è fondamentale perché, in un gioco ironico di rimandi, crea un'opposizione tra la presunta veridicità dell'azienda e la fallacia della concorrenza. Inoltre il carattere birichino del personaggio ispira simpatia ed è diventato icona dell'italianità, ma si è trasformato negli ultimi decenni anche in simbolo di umana fragilità. Infine a livello iconografico è semplicissimo rendere riconoscibile il personaggio semplicemente con un naso pronunciato e quindi facilita il lavoro ai grafici e agli artisti.

LE CAMPAGNE

Numerosissime e per prodotti diversissimi sono le campagne incentrate sul burattino. Pier Francesco Bernacchi ne ha raccolte parecchie a partire dalle prime forme di annunci sui libri delle *Avventure di Pinocchio* fino ai moderni annunci commerciali e politici –come quelli contro le “menzogne” di Silvio Berlusconi-, arrivando alle pubblicità d'autore. Non possono essere dimenticati nemmeno i numerosi spot televisivi, tra i quali i più famosi risultano forse quello della Findus e il ciclo di Accademia del mobile (vd. *infra*).

Il mito di Pinocchio nel complesso si presenta davvero trasversale giacché si presta alla promozione di variegatissimi prodotti: dagli alimentari (ad esempio Kraft), alle automobili (Toyota), alle catene di elettronica (Tien 21), alle vernici (Sadolin e Trebitt), ai diari (Comix), alla politica (campagne contro Prodi) e ai mezzi di comunicazione di massa (il quotidiano spagnolo *La Vanguardia* e la pay tv Sky).

Figurine

Fra le più antiche forme di pubblicità di Pinocchio, come per altri personaggi letterari, rientrano le figurine pubblicitarie della Liebig, in particolare la serie 1764 (anno 1961) intitolata *Le avventure di Pinocchio* e comprendente *Nascita di Pinocchio*, *Pinocchio la Volpe e il Gatto*, *Pinocchio prende la medicina*, *Pinocchio va al paese dei Balocchi*, *Pinocchio nel pesce-cane*, *Pinocchio diventa un ragazzino perbene*. L'iniziativa delle figurine pinocchiesche fu intrapresa anche da un'altra azienda che realizzò molte serie pubblicitarie: Lavazza. Più o meno negli stessi anni nella serie XXXIX furono inserite immagini delle *Avventure di Pinocchio* con disegni più moderni ed emozionanti ma anche meno raffinati rispetto alla Liebig. Come si è già ricordato, alcuni annunci pubblicitari pinocchieschi furono inseriti direttamente in edizioni del romanzo, secondo un modello che avrebbe fatto scalpore in anni più recenti quando nel 2001 Luigi Malerba inserì nel suo romanzo *Città e dintorni* alcune pubblicità dell'Omnitel. Esempi sono i manifesti inseriti nell'edizione Midy (Milano, 1963) de *Le avventure di Pinocchio* con illustrazioni di Alberto Longoni (Bernacchi, 1997: 175). Le pubblicità hanno come soggetto un Pinocchio malato e bisognoso di medicinali e reclamizzano Polisilion contro i bruciori di stomaco e il farmaco Penetracyn.

Le più famose campagne

Anche un manifesto tanto famoso da essere diventato ormai un classico, quello di Annamaria Testa per la Ferrarelle con lo slogan *Liscia gassata o Ferrarelle?*, ha avuto come soggetto Pinocchio (1982, fig. 1) in tre versioni: senza naso, con naso ricurvo e con il classico naso allungato.

Ma tra le più interessanti si inserisce sicuramente la pubblicità d'autore di Oliviero Toscani per la campagna United Colors of Benetton della collezione primavera-estate 1991 (fig. 2).



fig. 1



fig. 2

In questo manifesto Toscani declina il tema dell'antirazzismo metaforizzato dalla varietà dei colori – già affrontato in molti manifesti con altri soggetti - attraverso una moltiplicazione epanalettica del burattino in diversi colori. I cinque Pinocchi, replicati in diverso colore, diventano anche simbolo dell'artigianato italiano e della fantasia dell'azienda. Questo manifesto ebbe tanto successo che il tema fu ripreso poco dopo (autunno-inverno 1993/1994) da un'azienda concorrente della Benetton, Stefanel, con un manifesto nel cui *visual* campeggiava un mastro Geppetto con un tronco tra le braccia (fig. 3). Il tema era quello della fantasia come spiegato dall'*headline* "La fantasia fa" e dalla *bodycopy*: "La fantasia fa vedere quel che altri non vedono, sentire quel che altri non sentono, fare quel che altri non fanno. Stai con noi dalla parte della fantasia".

Ad ogni modo la moltiplicazione del burattino è all'origine di diverse campagne come quella dell'arredobagno Cesame, in cui un esercito di Pinocchi invade il bagno e gioca con due bambini (fig. 4).



fig. 3



fig. 4

Il naso allungato quale metafora della menzogna è invece l'idea alla base la campagna per le assicurazioni private Arca vita (Financial communication, 1995). La genesi e le finalità della campagna sono raccontate da Notarini (1997) che racconta come il personaggio abbia permesso di dare del bugiardo al cliente senza offenderlo, inserendo vicino al naso allungato le bugie relative alla pensione pubblica.

Oltre alle campagne raccolte nel volume del convegno si possono citare altre pubblicità in particolare audiovisive che a volte hanno segnato l'immaginario collettivo. È infatti in televisione che le possibilità espressive di Pinocchio raggiungono i più alti risultati, poiché è possibile illustrare il meraviglioso della metamorfosi del burattino in bambino o l'allungamento del naso, soprattutto negli anni della neotelevisione quando gli effetti speciali iniziarono a essere disponibili a costi accessibili e quindi si diffusero massicciamente (Abruzzese-Colombo, 1994)².

Già in Carosello vi sono molte apparizioni della creatura colloidiana: *Pinocchio '5* (Giusti, 1995/2004: 381), 1959, a cui seguirono l'anno seguente *Pinocchio al circo* e *Pinocchio allo zoo*, oltre a un carosello del 1963-1964 a cartoni animati per i biscotti Maggiora e a un altro del 1967 della Fabbri Editori per la pubblicazione di *Pinocchio a puntate* (Carotti, 2010: 39). Ma, come si è detto, è solo negli ultimi decenni che Pinocchio ha davvero lasciato un segno nell'immaginario collettivo grazie agli spot.

Una delle più conosciute e riuscite campagne televisive è quella dei sofficcini Findus (1989, fig. 5) in cui Pinocchio si comporta maleducatamente con Geppetto finché assaggia un sofficcino e magicamente si trasforma in un bambino buono ed educato.



fig. 5

2 *Sub voce* "Effetti speciali".

La doppia antropomorfizzazione (di Pinocchio ma anche del sofficino che sembra sorridere dopo essere stato tagliato con la forchetta) rientrano nel già accennato tema della metamorfosi, un tema molto funzionale al discorso pubblicitario giacché “si inserisce nel paradigma dell’oggetto magico - il prodotto - che permette (e promette) l’acquisizione di uno status differente” (Aroldi, 1997: 143).

Di stampo totalmente diverso è lo spot per la Krakt (Agenzia: JWT Italia, 1999) interpretato da Michael Cadeddu allora famoso come Lenticchia, il bambino della trasmissione di Raiuno *Solletico* e successivamente divenuto famoso per aver recitato in *Un medico in famiglia*. Lo spot simula lo stile amatoriale di una soggettiva del bambino che sta girando un video con la sua videocamera nella cucina di casa. Mentre registra il video, il bambino ironicamente interroga un pupazzo di Pinocchio: “Ehi. Li hai presi tu i miei Lunchables? No? Bugiardo!”. Infine legge il *claim*: “Club Lunchable. La merenda preferita di Paolo”.

Dopo la campagna della Comix (2008), in cui la favola è riletta dal punto di vista anticonvenzionale di adolescenti di strada, e dopo lo spot Sky per i programmi sicuri dove Pinocchio passava attraverso un metal detector, un’importante serie dedicata a Pinocchio è quella di Accademia del mobile. L’azienda nel corso di vari anni dal 2006 fino ad oggi ha realizzato un vero e proprio ciclo dedicato a Pinocchio e sull’analogia tra i mobili e il burattino, entrambi realizzati in legno massello. La serie presenta infatti il materiale del prodotto come vivo e capace di trasformarsi in un bambino. Lo stile rispetto ad altre pubblicità è più serio in quanto il vero target sono le famiglie di uno status sociale alto.

Nel primo episodio Pinocchio è presentato come un burattino di legno inanimato sulle gambe di un padre di famiglia seduto vicino alla moglie in attesa. Prefigura quindi una prossima nascita all’interno della giovane coppia. Già in questo primo spot infatti il padre bussa sul legno del corpo di Pinocchio in attesa che si trasformi in un bambino. Nel secondo episodio il burattino prende vita e bussa sui mobili per verificarne la qualità. Ma si scopre che si trattava solo del sogno di un bambino: il figlio della coppia sognava di essere il personaggio di Collodi. Le immagini dei gesti di Pinocchio e del bambino e si ripetono con una struttura chiasmica suggerendo una corrispondenza tra favola e realtà. Nel terzo i burattini sono cresciuti: sembrano due

adolescenti che dialogano sulla soddisfazione per i mobili in legno massello di alcune coppie a cui hanno appena fatto visita.

Anche all'estero Pinocchio è entrato in molte campagne televisive e in numerosissimi manifesti come lo spot per il quotidiano *La Vanguardia* – 1990, in cui il giornale foderà il naso, metafora delle bugie degli altri mass media.

Spesso si incontrano Pinocchi a bordo di automobili (De Martino, 2011, 61, 165, 181) solitamente in compagnia di Geppetto: già negli anni '50 il Pinocchio del film Disney, insieme al babbo e al grillo parlante, erano testimonial di uno spot della Hudson Hornet. Più recentemente si segnala il manifesto Fiat con Pinocchio con il naso lungo posto nel bagagliaio di una Fiat Idea alla cui guida c'è Geppetto sovrastato dall'*headline* "Hey it's time to believe in the room you get from the folding seats" (Leo Burnett Brasil, 2005). Nello spot del Toyota Fun Cargo (agenzia Hakuhodo, 2002) invece Pinocchio inventa bugie contro la qualità dell'auto per evitare che Geppetto lo accompagni a scuola proprio come nel capitolo VIII del romanzo. Altri spot sono quello delle vernici Trebitt dove Pinocchio vuole farsi verniciare (Trebitt, wood 2007 Try *Advertising Agency*), preceduto nel 1998 dallo spot delle vernici Sadolin (Idea Plus DDB Needham), quello dei negozi di elettronica (Tien 21 con il gatto e la volpe che vendono elettrodomestici fasulli, 2007), e quello dei prodotti contro le termiti (Top Exterminating) in cui Pinocchio rimane senza naso (2008).

Se poi si prendono in considerazione i manifesti, il numero dei Pinocchi pubblicitari sale vertiginosamente e sarebbe un'impresa ardua fare una cernita completa: si va dalle compagnie aeree (Alitalia) fino ai televisori Lg passando per le librerie (Book store) e i jeans (Levi's, 2001).

La lettura psicoanalitica

Una caratteristica di molti manifesti che lega la pubblicità a una corrente della critica letteraria è la lettura psicoanalitica della storia del burattino. Molti critici hanno sottolineato l'interpretazione del naso di Collodi quale evidente metafora fallica³. Come afferma Lu-

3 Cfr. ad esempio Tempesti 2004, p. 120.

setti ad esempio “le due circostanze nelle quali di fatto il Naso di Pinocchio si allunga, ci mettono sulla strada di un preciso simbolismo sessuale, che spiega molto meglio il tema della vergogna stessa” (Lusetti, 2010: 164). O ancora leggendo ad esempio il commento di Servadio (1977, 120) si nota che: “Il fatto che quando dice bugie, la punizione di Pinocchio consista nello spropositato allungarsi del naso è interpretabile come una evirazione *a contrariis* o, se si preferisce, una rappresentazione per mezzo dell’opposto... Non c’è dubbio inoltre che un uomo il cui organo genitale venisse, per magia mostruosamente ingigantito, si sentirebbe non meno ridicolizzato e reso impotente che se fosse evirato”. Molti manifesti si inseriscono sul solco di questa lettura spostando il naso allungato dal volto alla zona inguinale. Tra i prodotti più noti pubblicizzati in questo modo vi sono i jeans Levi’s (fig. 6). Il manifesto australiano (agenzia Celmenger BBDO 2001) è diviso in due parti e propone una similitudine tra il Pinocchio fallico su cui vi è lo slogan “Re-engineered for enjoyment” e il dettaglio di un pantalone su cui vi è la scritta “Re-engineered for the human body”. Un Pinocchio con un fallo allungato di legno su sfondo bianco è testimonial anche dell’energy drink White night (Belgio 1999, agenzia Equation, fig. 7).

Molto simile è il Pinocchio del manifesto per il giornale *Playboy Magazine*, in cui però l’ironia è sottolineata dall’*headline*: “Nobody reads Playboy” (fig. 8). Un altro burattino ritratto secondo questa iconografia è quello del manifesto del giornale *Das Magazine* (1999, Svizzera, fig. 9).

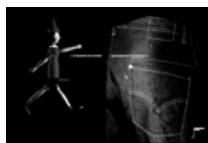


fig. 6



fig. 7



fig. 8



fig. 9

Pinocchio e la pubblicità politica

Tra i temi a cui si è prestato il personaggio di Collodi va menzionata anche la politica: proprio per il noto carattere bugiardo, Pinocchio può denunciare le falsità dei politici di schieramento opposto. Si ritrovano così Berlusconi-Pinocchio (manifesto del comitato per il sì al referendum sulle televisioni dell'11 giugno 1995, fig. 10), ma anche Prodi-Pinocchio (cartolina per la protesta promossa da Alleanza Nazionale contro la legge finanziaria del governo Prodi, fig. 11).



fig. 10



fig. 11

Oppure manifesti meno schierati politicamente come la campagna di incoraggiamento all'affluenza alle urne per l'elezione del parlamento Europeo (Annamaria Testa, 1979) con lo slogan "Ha paura solo chi è piccolo e solo". Anche all'estero il Pinocchio politicizzato funziona come dimostra uno spot contro Miguel Vargas della repubblica dominicana (2008).

Pinocchio e la pubblicità sociale

Il burattino è un'icona peculiare anche perché oggi è il principale personaggio letterario italiano ad essere entrato all'interno della pubblicità sociale, ovvero quella pubblicità non orientata direttamente a un fine commerciale ma finalizzata a modificare un comportamento sociale o a sensibilizzare l'opinione pubblica su un tema di rilevanza sociale. Il burattino, per la vocazione pedagogica del romanzo, si presenta infatti adatto a suggerire comportamenti corretti a bambini e ad adulti non solo in Italia ma in tutto il mondo.

Numerosi sono i casi e gli ambiti di applicazione del mito collodiano a temi sociali come nella campagna *Non rompiamogli le*

favole. Per una nuova tv dei ragazzi (opuscolo Coop sulla proposta contro l'interruzione pubblicitaria dei programmi per bambini, 1999), già analizzata nel volume di Bernacchi.

A volte si osserva che la storia destinata a bambini si trasforma in un veicolo per trasmettere messaggi su temi "proibiti ai minori": per esempio il naso erettile può leggersi in chiave freudiana, come già ricordato, come metafora fallica. Così sul lungo naso del burattino di legno bugiardo si srotola un profilattico nell'annuncio peruviano contro la diffusione dell'Aids (2000). Lo slogan si riferisce al carattere bugiardo di Pinocchio: "Aids doesn't allow lies" (De Martino, 2010: 124) (fig. 12).

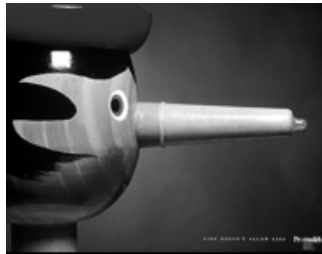


fig. 12

Simile è lo spot sul sesso sicuro Unimex Veracruz e Mercado-tecnica, 2008 in cui Pinocchio mente sulle sue capacità sessuali. Di tema sociale è anche lo spot per la libertà di stampa in cui l'obiettivo della fotocamera allungandosi si trasforma in un naso di Pinocchio mentre vengono affermate delle falsità: "Los periodistas nunca son censurados, nunca son perseguidos nunca son insultados, nunca son agredidos".

Tra i più recenti audiovisivi, si può ricordare il video contro l'abuso minorile dei servizi sociali del Canada (Centres Jeunesse) del 2011 in cui un bambino-Pinocchio, vittima di abusi, raccontava delle bugie per proteggere i suoi parenti.

Un ultimo esempio è quello della campagna di So Accao Solidarity Movement (2012) nel cui *visual* campeggia un Pinocchio seduto per terra ad elemosinare in compagnia di un cagnolino.

All'opposto alcune campagne sottolineano il ribaltamento assiologico degli originali valori del romanzo, tipico del mondo attuale. Esempiare è un manifesto della Pepsi in cui Geppetto stufo delle

marachelle del burattino lo getta nel fuoco del suo camino (Brasile 2007, Agenzia ALMAPBBDO). La campagna conferma la volontà dell'azienda di puntare sui valori di trasgressione e giovanile anticonvenzionalità in antitesi invece alla Coca Cola che si presenta come garante della tradizione.

CONCLUSIONI

Pinocchio è davvero una creatura letteraria globale e globalizzata come conferma anche questo *excursus* del suo riuso nell'ambito della dodicesima arte. Letteratura, biografia collodiana, ermeneutica letteraria, arte e cinema, sono elementi che si fondono nella riscrittura pubblicitaria di uno dei più importanti e conosciuti classici letterari italiani. Pinocchio viene continuamente manipolato in numerose e diversissime versioni, dando luogo in alcuni casi a vere e proprie opere d'arte postmoderna. Inoltre entrando nelle agenzie pubblicitarie di tutto il mondo, il burattino diventa ambasciatore di un'intera cultura sociale e letteraria, promuovendola in tutte le fasce sociali in maniera forse ancora più trasversale di quanto sia riuscito a fare il cinema.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRUZZESE, Alberto, COLOMBO Fausto (a cura di), *Dizionario della pubblicità*, Bologna, Zanichelli, 1994.

AROLDI, Piermarco, "Pinocchio tra intermedialità e pubblicità", in Bernacchi 1997, pp. 139-148.

ARTUSI, Marco, *Internet marketing experience*, Parma, Ed. Len Strategy, 2008.

BERNACCHI, Pier Francesco (a cura di), *Pinocchio nella pubblicità*, presentazione di Pier Francesco Bernacchi, Scandicci (Firenze), la Nuova Italia, 1997.

CAROTTI, Carlo, *Lavoro e produzione editoriale, pubblicità compresa*, in Carotti-Andriani 2010, pp. 11-46.

CAROTTI Carlo, ANDRIANI Giacinto (a cura di), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Milano, Franco Angeli, 2010.

DE MARTINO Delio, “*Io sono Giulietta*”. *Letterature & miti nella pubblicità di auto*, Bari, Levante, 2011.

GATTI Angelo, *Nelle vie (i piccoli spettacoli)*, Bologna-Modena, Treves, 1895.

GIUSTI Marco, *Il grande libro di Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995, Frassinelli, Pragma-Poggio Berni (Rimini), 2004.

LUSETTI Volfango, *La predazione nella fiaba*, Roma, Armando, 2010.

NOTARINI Nazareno, “Pinocchio nella comunicazione assicurativa. Un’idea per accorciare il naso ai clienti”, in Bernacchi 1997, pp. 131-137.

SERVADIO, Emilio, *Psicologia, simbolismo e iniziazione nelle “Avventure di Pinocchio”*, Roma, Edizioni mediterranee, 1977.

TEMPESTI, Fernando (Introduzione e commento), COLLODI Carlo, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 2004³ (1993¹).



Sevilla
2013