# II. ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS



# CAROLINA RISPOLI, UNA VOCE MERIDIONALE DIMENTICATA<sup>1</sup> CAROLINA RISPOLI, A FORGOTTEN VOICE FROM THE SOUTH

Angelo AZZILONNA Università di Salamanca

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

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

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

\_

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

#### ANGELO AZZILONNA

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

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

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

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

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

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

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

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

Il saggio a cui la Rispoli si dedica negli anni conclusivi della sua lunga carriera, corrobora la sua meritevole funzione di meridionalista, espletata ed avvertita come un'autentica dedizione verso la sua Basilicata ed in particolare verso la zona del vulture-melfese per prevedibili legami affettivi che tuttavia, anziché determinare fuorvianti interpretazioni storiche, hanno stimolato pedisseque ricerche sulla natura di alcuni singolari fenomeni che hanno strategicamente attecchito nella piccola regione meridionale. In tal senso, risulta doveroso ricordare la sua opera saggistica che dimostra l'ininterrotto fil rouge politico che lega gli scritti della Rispoli, smaniosa di vivacizzare la piatta opinione pubblica lucana e la critica intellettuale, spesso preoccupantemente assente o unilaterale nelle approssimative e scarse ricostruzioni storiche regionali, che a loro volta, hanno prodotto delle rappresentazioni identitarie fasulle ed arbitrarie. Se è vero che tutti i generi letterari coltivati dall'autrice, compreso il romanzo con cui raggiunge un discreto successo prima del definitivo oblio, presentano pagine impegnate e provviste di un esplicito messaggio civile, partendo da descrizioni di costumi e fatti locali su cui poi si innestano accorate meditazioni, è indubbio che spetta alla saggistica il compito di offrire un'immagine societaria lucana più veritiera o quantomeno più vicina alla sua reale condizione. Si pensi ad esempio al saggio pubblicato nel 1962 Uomini oscuri del Mezzogiorno nel Risorgimento, che con minuziosa dovizia ripropone spaccati storici meridionali con scientifica consapevolezza, espressa attraverso un linguaggio articolato, senza scadere nel prosaico o nel folklorismo che a volte traspare nella pagine narrative giovanili. Infatti, oltre alla commovente dedica materna e all'omaggio che la Rispoli rende alla sua famiglia, giacché in taluni casi, nell'opuscolo si enfatizza il contributo teorico offerto da alcuni suoi antenati per la progressiva democratizzazione di alcune regioni del sud d'Italia, in esso domina un lessico sobrio, un tono cronachistico, idonei ad una particolareggiata disamina di avvenimenti storici con cui scandagliare aspetti antropologici lucani che in un certo modo sono causa e conseguenza degli stessi.

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

#### ANGELO AZZILONNA

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

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

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

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

\_

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

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

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

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

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

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

Il saggio della Rispoli offre un'analisi del fenomeno in questione approfondita e animata dalla volontà di individuare un nesso, per niente fortuito, fra l'esplosione del brigantaggio e la realtà fisico-orografica regionale che aggiunta alla scarsa rete stradale e ferroviaria, faceva della Basilicata una terra isolata in cui la maggior parte dei comuni erano privi di strade carreggiabili. Le zone non ricoperte da impenetrabili foreste, o non infestate dalla malaria, presentavano territori incolti e abbandonati, attraversati da fiumi non arginati e sprovvisti di ponti, paesini diroccati, situati a ragguardevole distanza e anche quelli più limitrofi erano difficilmente collegabili fra loro, separati da profonde vallate frastagliate ed elevate montagne, disseminate di anfratti e caverne che di sovente, diventavano rifugi perfetti dei briganti. La scrittrice potentina propone una valutazione complessiva dell'endemico insorgere e del radicarsi dello stesso di tipo tecnico, corredata da riflessioni sulla grave situazione sociale e strutturale di una regione che rispetto al resto d'Italia e del Mezzogiorno, doveva il suo storico ritardo economico e culturale innanzitutto al drammatico ed anacronistico isolamento che peraltro ostacolava ogni tentativo di comunicazione con il resto della penisola, di riscatto civile e di modernizzazione. La dedizione letteraria della Rispoli regala vibranti pagine sulla realtà lucana, asse portante attorno a cui ruotano aneddoti e personaggi, funzionali alla sua lucida e composta denuncia. Così, la dolorosa esperienza del brigantaggio costituisce un valido elemento espositivo sulle problematiche regionali che esigevano attenzioni ed interventi urgenti da parte della classe dirigente del parlamento nazionale. Adesso, è più agevole comprendere il mancato revisionismo della Rispoli circa la dibattutta querelle brigantesca, ben consapevole delle disastrose condizioni socioeconomiche locali, preesistenti alla rivolta stessa. Dalla saggistica rispoliana, in effetti, si può dedurre che l'Unità d'Italia, pur con il suo carico di speranze e messianiche attese da parte delle più arretrate aree meridionali, aveva soltanto fatto affiorare in superficie e rendere di dominio pubblico ciò che era ritenuto normale dalle popolazioni autoctone ed era sconosciuto a gran parte del Nord. Se da un lato la maggiore pressione tributaria e l'obbligo militare provocarono un ulteriore disappunto in tali zone geografiche, dall'altro non va sottaciuto che le masse contadine non potevano vantare affatto uno status migliore durante l'epoca borbonica. Al contrario, vigeva una miseria di fondo e un'ignoranza da isolamento che spesso favorì sterili superstizioni, dovuta come si è precedentemente accennato ad una fatiscente linea ferroviaria, alla precarietà delle rare opere pubbliche che impedivano i collegamenti fra le principali località.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

#### ANGELO AZZILONNA

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

# LEYENDO CARTAS CON GAFAS DE GÉNERO READING LETTERS WITH GENDER GLASSES

# Antonella CAGNOLATI *Universidad de Foggia*

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

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

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

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

## 1. «MI QUERIDÍSIMO…»

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

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

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

<sup>-</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. ITINERARIOS BIOGRÁFICOS EN LAS CARTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> En 1914 se escriben 21 cartas (11 Anna y 10 Filippo); en 1915 se escriben 104, equitativamente divididas a mitad (57 de Anna; 57 de Filippo). Hay que subrayar que las cartas de Anna son siempre mucho más largas y detalladas. <sup>19</sup> Carta de Kuliscioff, 7 de diciembre de 1914.

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

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

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

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

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

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

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

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

# OTRAS LOCURAS FEMENINAS: LA DE GEMMA FERRUGGIA OTHER FEMINIME FOLLIES: GEMMA FERRUGGIA Teresa GIL GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

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

Palabras clave: Gemma Ferruggia, Escritura femenina, Locura.

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

#### TERESA GIL GARCÍA

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

Key words: Gemma Ferruggia, Women Writers, Madness.

#### 1. La obra de Gemma Ferruggia en España

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

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

inmediatamente traducido al inglés (Woman's Folly) y le proporcionó, ya en

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> En los límites de este artículo, solo podemos iluminar un único punto de la novela de Gemma Ferruggia, *Follie muliebri*: la locura o la enfermedad mental femenina. El tema es recurrente en la literatura de fin de siglo (Dolfi: 1993) y a su tratamiento novelesco no podía sustraerse una escritora tan comprometida con las cuestiones de género como esta intelectual milanesa. El texto fue

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

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

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

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

#### TERESA GIL GARCÍA

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

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

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

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

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

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

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

## 2. LO FEMENINO EN FOLLIE MULIEBRI

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

#### TERESA GIL GARCÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### TERESA GIL GARCÍA

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

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

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

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

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

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

#### 3. LA LOCURA EN FOLLIE MULIEBRI

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

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

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

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

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

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

-

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

#### TERESA GIL GARCÍA

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

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

## 4. Conclusión

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

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

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

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

# LAS SOLARIANAS WOMEN WRITERS IN *SOLARIA* REVIEW María Belén HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ *Universidad de Murcia*

Resumen: La revista florentina Solaria, publicada con distintas etapas entre 1926 y 1934 e impulsora de una prestigiosa colección editorial homónima, aparece hoy de forma indiscutible como una de las más influyentes en la cultura literaria italiana contemporánea. En sus páginas se publicaron por primera vez traducciones de los autores extranjeros modernos, como Proust, Kafka, Joyce o V. Woolf; y se valorizaron los italianos Svevo y Saba, entre otros. La revista acogió también a un grupo de escritoras que colaboraron con obras críticas y de ficción. En estas páginas se describe la presencia de las más destacadas, a fin de observar el alcance de su labor en la editoría italiana de entreguerras.

Palabras clave: Revista Solaria, Literatura italiana, Gianna Manzini, Nevra Garatti, Natalia Ginzburg.

Abstract: The Florentine litterature review Solaria, published with different stages between 1926 and 1934 and the promoter of a prestigious collection of the same name, today appears unquestionably as one of the most influential in contemporary Italian literary culture. In its pages translations of the modern foreign authors, like Proust, Kafka, Joyce or V. Woolf were published for the first time; and the Italians Svevo and Saba among others- were appreciated in front of the fashion of that time. In addition, Solaria hosted some prominent women writers, who collaborated with critical and fiction works. This paper describes the presence of the most outstanding of them, in order to observe the importance of women writers works in the Italian culture between the wars.

*Key words: Solaria* Review, Italian Litterature, Gianna Manzini, Nevra Garatti, Natalia Ginzburg.

## 1. EL PROYECTO CULTURAL DE SOLARIA

La revista *Solaria* nace como necesitad de expresión de un grupo de intelectuales oprimidos por una cultura fuertemente politizada. En una utópica república de las letras<sup>1</sup>, su nombre ('sol' y 'aire') aspiraba a un espacio incontaminado para la cultura y el arte, donde fuera posible el ejercicio crítico de la literatura italiana en diálogo con Europa, justamente cuando se cerraban las fronteras al exterior y se imponía la radical nacionalización de las letras.

En palabras de Elio Vittorini - secretario de la revista en 1930 -, ser *solariano* era sinónimo de una posición ideológica abierta: "Solariano negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista..." (Vittorini, 1977: 421). En el año de su fundación, 1926, Florencia se había convertido en el centro de la vida literaria del país, gracias a la proliferación de innumerables publicaciones defensoras de la independencia de la cultura; y también debido a la transferencia de la intelectualidad piamontesa tras el cierre de la revista *Il Baretti*, dirigida por Piero Gobetti<sup>2</sup>.

En las páginas de *Il Baretti*, considerada junto a *La Ronda*<sup>3</sup> el principal antecedente de *Solaria*, ya habían sido descubiertos autores como Eugenio Montale, Debenedetti, Morra, etc.; así como autores contemporáneos franceses y rusos que sucesivamente serían publicados en *Solaria*.

A diferencia de las revistas que la preceden, *Solaria* nace sin un programa manifiesto, hecho insólito en el contexto cultural italiano del tiempo. La razón para ello fue la voluntad de afrontar los retos de la época desde la propia experiencia, libre de

<sup>2</sup> La revista turinesa fue cerrada por la censura fascista en 1928; entonces un nutrido grupo de sus colaboradores pasó al proyecto de *Solaria*, revista que mantuvo las relaciones internacionales durante algunos años más.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Véase el texto conmemorativo de B. Tecchi: "Significa il nome di una città ideale, che noi inventiamo, Sole e Aria, probabilmente, e insieme un che di solitario." (Tecchi, 1946:1).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La revista florentina *La Ronda* (1919-1922), dirigida por Vincenzo Cardarelli apenas concluida la guerra, aspiraba a restaurar la tradición literaria italiana, reeditando a Leopardi entre otros clásicos; a la vez que prestaba especial atención al estilo y la elegancia formal, a fin de reivindicar el estatuto literario frente al compromiso político.

#### LAS SOLARIANAS

prejuicios (Briosi, 1976); pues no se sintieron deudores de partidismos ni dogmas. Por otra parte, su línea de acción tenía una vinculación directa con la red de revistas europeas que marcaron el modernismo. Entre ellas destaca por afinidad el ejemplo de la revista londinense *The Criterion*, que declara la importancia de adquirir en primer lugar el conocimiento de la herencia local; en segundo lugar, de la herencia de fuera de su país; y en tercer lugar, como suma de lo anterior, de la herencia común a toda la historia de la humanidad, que se aúna en la cultura griega, latina y hebrea (Hernández González, 2014). De ahí la necesidad de internacionalizar la cultura respetando al tiempo la tradición<sup>4</sup>.

Otro de los conceptos fundamentales de este grupo de publicaciones a las que *Solaria* se vinculó, fue la autonomía de la literatura con respecto a cuestiones éticas y políticas. Eliot escribe al respecto:

Es la función de una revista literaria mantener la autonomía y visión desinteresada de la literatura, y al mismo tiempo mostrar la relación de la literatura no con la 'vida' como algo opuesto a ésta, sino con el resto de las actividades que junto con la literatura componen la vida (Eliot, 2003: 420).

Sin embargo, el esfuerzo por mantener el estatuto literario implicaba también una apuesta por revalorizar la cultura silenciada por una política dictatorial, como el propio Eliot advierte: "Una revista literaria debería mantener la aplicación, en literatura, de los principios que tienen consecuencias en política y en la conducta privada; y debería mantenerlos sin tolerar confusión alguna entre los propósitos de la pura literatura y los de la política o la ética." (Eliot, 2003: 421). En consecuencia, *Solaria* eligió autores entonces minoritarios: incluyendo mujeres, judíos, clásicos olvidados o

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Las directrices de la publicación son recordadas por T. S. Eliot en "The Unity of European Culture", texto después recogido en su ensayo *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), en el cual narra la trayectoria de *The Criterion*, que él dirigió a lo largo de sus dieciséis años de vida (1922-1939). Véase el trabajo de Garbisu, M. (2008). 1922-1939: T.S. Eliot, editor de *The Criterion*. Pensamiento y evolución de una revista literaria, *Doxa*, 6, pp. 237-266.

escritores extranjeros modernos; convirtiéndose muy pronto en blanco de críticas para los intelectuales conservadores<sup>5</sup>.

#### 1.1. LOS DIRECTORES DE LA REVISTA

Alberto Carocci fundador y director de Solaria, al presentar el primer número sin un programa de intenciones preestablecido, reflejaba el compromiso con una actitud moral por parte del escritor: aquella de defender la superioridad de la cultura de occidente, representada por una minoría amenazada, frente a la autarquía. La revista apareció en enero de 1926 en la tipografía de Carlo Parenti, con periodicidad mensual. En el verano de 1928 Carocci constituye una sociedad a comandita, para hacer frente a la maltrecha economía de Solaria, aparecen entonces como socios: Leo Ferrero, Tecchi, Bonsanti, Debenedetti, Loria, Ferrata y Consiglio. En 1929 Carocci comparte la dirección con Giansiro Ferrata 6, relevado en noviembre de 1930 por Alessandro Bonsanti, Sucesivamente, en 1933 Carocci vuelve a aparecer como director único, aunque los últimos números de 1934 fueron censurados y sólo pudieron aparecer en 1936. En conjunto fueron publicados un total de 90 números con algunos altibajos. Paralelamente, en los mismos años, las ediciones Solaria ofrecieron 42 volúmenes preferentemente de jóvenes autores del grupo, aunque hubo también escritores foráneos, como Pavese y Quasimodo (Simonetti, 1986). Las disensiones entre Carocci y Bonsanti, Ferrero y otros socios se debieron al difícil equilibrio editorial entre ideología y literatura, que el fundador de la revista deseaba mantener frente al avance del fascismo<sup>7</sup>.

El subtítulo escogido: "Rivista mensile di arte e di idee

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> La apertura hacia los intelectuales judíos fue objeto de polémicas al inicio de la década de los 30 entre distintos intelectuales italianos. Recuerda Vittorini que en el ambiente literario de aquellos años, a *Solaria* se la denominaba el grupo de los *sporchi ebrei*, porque predominaban elogios a escritores como Kafka o Joyce. (Vittorini, 1977).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ferrata fue llamado a filas ese año, según se indica en *Solaria*, n. 11 del mes de noviembre de 1930.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Montale recuerda: "... anche in pieno clima fascista, a Firenze sono state possibili piccole iniziative editoriali e modeste riviste letterarie come *Solaria* di Alberto Carocci, che non degenerarono mai nel commerciale e che si studiarono di tener le finestre aperte nel momento in cui lo Strapaese fascista tentava, del resto con successo, di richiuderle." (Montale, 1946: 5).

#### LAS SOLARIANAS

sull'arte", reivindica el derecho a conservar la superioridad del pensamiento de las élites liberales reagrupadas en la capital toscana, en un contexto de creciente intervencionismo del régimen en todos los ámbitos de la cultura. El sentimiento de privilegio de estos intelectuales, en contraste con la rápida evolución política, será patente en obras como *Diario di un privilegiato sotto il fascismo* (1926-1927), de Leo Ferrero (Hernández González, 2013); pues desde los inicios, los solarianos fueron escritores bajo vigilancia, precisamente por su capacidad de influencia no solamente en la vida cultural italiana, también en la imagen del país en el extranjero. Estas circunstancias han redefinido su función, hoy calificada como literatura de la resistencia.

#### 1.2. EL ÍNDICE DE COLABORACIONES

Solaria se orienta por la influencia francesa, y sobre todo por las colaboraciones con la *Nouvelle Revue Française*, que publicaba abundante literatura contemporánea europea y extraeuropea. París representaba para ellos el último bastión de la cultura iluminista europea, transformado en mito literario<sup>8</sup>. La vocación extranjerizante de la revista se definió especialmente en un debate sobre la evolución de los géneros novelísticos italianos, siguiendo el modelo de proustiano de escritura morosa. A partir de 1928 esta fase coincide con la activa participación en *Solaria* de una corriente cultural judía universalista, cuyo caso más emblemático fue la atención por Italo Svevo y Saba (Fava, 1973; Ludovico, 2010; Duyck, 2015).

En efecto, observando el índice de colaboraciones a lo largo de los casi diez años de duración de la revista (Nardelli, 2003), prevalece la literatura francesa, con propuestas de Valery, Maritain, Giono, Paulhan, Mauriac, Gide, Eluard, Proust o Pascal. Además de introducir a estos autores en Italia, los solarianos distanciándose del escenario político nacional- también escribieron

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Los ensayos de Leo Ferrero son emblemáticos para observar este proceso, en especial el artículo titulado: "Per ché l'Italia abbia una letteratura Europea". *Solaria*, III, 1928, 1; considerado el verdadero manifiesto de la revista, así como el libro: *Paris: dernier modèle de l'occident* (1932).

sus obras originalmente en francés, en un intento de reabrir las fronteras literarias y dar a conocer la cultura italiana en Europa.

Los principales colaboradores italianos de *Solaria*, además de los ya citados eran: Leone Ginzburg, Sergio Solmi, Aldo Garosci, Alberto Consiglio, Rafaello Franchi, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Eugenio Montale, Elio Vittorini y los hermanos Gadda.

#### 2. Las escritoras de Solaria

La presencia de escritoras en la revista se puede constatar desde los momentos fundacionales, como es el caso de Sibila Aleramo<sup>9</sup> que interviene con un texto poético titulado Aurora (I, 1926, 6) en el primer número y será reivindicada como maestra. Otras autoras entonces famosas sobre las que se publican textos y ensayos críticos son Ada Negri y Nevra Garatti, dos escritoras autodidactas que desarrollaron temas autobiográficos y memorialísticos. Garatti, nacida en Treviso en 1892, estudió magisterio, estuvo en Fiume durante la ocupación liderada por D'Annunzio, fue la encargada de propaganda legionaria de la comarca de Treviso; publicó en 1942 el libro de narraciones *Profughi*, sobre el destino de las mujeres expulsadas del territorio tras la batalla de Caporetto. Otra autora presente en Solaria y hoy olvidada es Fiorenza Perticucci De'Giudice, nacida en Florencia en 1904, inició su obra en francés con el pseudónimo de Thompson y el poemario Preludes (París: Librairie des Saints Péres); de clase acomodada, perteneció al Lyceum Club de Florencia y fue una de las más famosas escritoras de la ciudad, entre sus numerosas obras: Ali e catene (1926); Senza maschera, senza visiera, canti elbani (1928); L'ultima maschera: commedia in 3 atti (1935).

Las principales escritoras extranjeras traducidas y reseñadas en *Solaria* fueron Virginia Woolf y Catherine Mansfield, ambas narradoras marcaron la formación de las escritoras italianas más jóvenes. En cuanto a las escritoras noveles, en la revista publican sus primeros textos autoras muy dispares: Delia Benco, Paola Masino, Natalia (Levi) Ginzburg y Gianna Manzini.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En ese mismo número Rafaello Franchi dedicará un articulo a la promoción de Aleramo como académica: "Voto a Sibila Aleramo per un seggio accademico" (*Solaria*, I, 1921, 6).

#### LAS SOLARIANAS

Se podrían distinguir pues tres tipos de colaboraciones femeninas en la revista: en los años iniciales se incluyen firmas famosas, cuya trayectoria editorial ya era destacada por sus contribuciones en otros periódicos; pertenecían a la élite cultural de la clase liberal, o bien se habían ganado un puesto en el panorama editorial gracias a su arte novelístico; dichas autoras "amadrinaron" -se podría decir- al grupo de jovencísimos escritores que se agrupaban en el café *Le Giubbe Rosse*, algunas por amistad con sus padres o mentores. Sucesivamente, a partir de la segunda época de *Solaria* (1928), se encuentran en sus páginas algunas traducciones de escritoras europeas, que si bien no fueron muy abundantes, nutren al tercer y más interesante grupo de narradoras: las colaboradoras asiduas de la revista, que calificamos propiamente solarianas. Veamos con más detalle la evolución de estas últimas.

#### 2.1. AUTORAS EXTRANJERAS

El interés de *Solaria* por la cultura europea como medio para desprovincializar la cultura italiana de la época, se refleja incluso en las colaboraciones iniciales de mujeres en la revista. En el número monográfico dedicado a Italo Svevo, se encuentra un nombre que merece alguna atención, se trata de Adrienne Monnier, la editora escritora y librera que prestó atención a la obra de Svevo en Francia, dedica un artículo al narrador triestino titulado: *Petit salut à Italo Svevo* (V, 1929, 3-4). La influencia de Monnier en la elección de los autores extranjeros publicados por *Solaria* fue determinante, pues su librería era punto de reunión para los escritores franceses que luego colaboraron con la revista florentina (entre ellos André Gide y Paul Valéry) y además Monnier estaba relacionada con importantes editoriales europeas <sup>10</sup> a través de las cuales llegaron traducciones del inglés y otras lenguas.

Las escritoras extranjeras reseñadas en *Solaria* fueron las siguientes, por orden cronológico: Elisabetta Foerster Nietzsche (hermana del filósofo), *Nietzsche giovane*, por Rafaello Franchi

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> A. Monnier era proprietaria della libreria "La Maison des Amis des Livres", vinculada a Sylvia Beach, a su vez propietaria de la libreria londinense "Shakespeare & Company", editora entre otros de *Ulysses* de Joyce en 1922.

(I, 26; 6); Catherine Mansfield, *Felicite* por Giansiro Ferrata (III, 1928, 6); Virginia Woolf<sup>11</sup>, *Orlando* por Umberto Morra (IV, 1929, 5) y Colette, *Le voyage egoiste*, también por U. Morra (IV, 1929, 7-8). La selección de escritoras europeas refleja muy bien el desarrollo estético de *Solaria* hacia la frase lírica y autorreferencial, como base de la transformación de los géneros novelísticos. Los textos de Mansfield y Woolf fueron, en efecto, la principal fuente de inspiración para las solarianas, especialmente en lo referente a la temática y el desarrollo de la prosa artística; por tanto, puede decirse que la conexión entre el modernismo anglosajón y la nueva narrativa italiana fue iniciada de forma práctica precisamente a través de las autoras más jóvenes del grupo.

#### 2.2. AUTORAS ITALIANAS

La revista *Solaria* acogió en su círculo a numerosas mujeres relacionadas con el mundo editorial y no estrictamente vinculadas a publicaciones destinadas al público femenino <sup>12</sup>.

Todas las colaboradoras de *Solaria* contribuyeron a la revista mediante cuentos o novelas cortas publicadas por entregas. Estas fueron Nevra Garatti, que entregó *Una coscenza* (VII, 1932, 4) y *Trasformazione* (VIII, 1933, 1); Natalia Levi con *I bambini* (IX, 1934, 1) y *Giulietta* (IX, 1934, 5-6); Gianna Manzini, con

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> El interés por la obra de V. Woolf fue heredado de los estudios críticos publicados previamente en *Il Baretti*, donde Umberto Morra ya había escrito distintos ensayos. Sucesivamente Morra continuó sus estudios sobre la autora en *Solaria*; el más notorio el arriba indicado: Morra, U. (1929). Virginia Woolf - 'Orlando' - A Biography. *Solaria* 5, pp. 51-52. Sobre Morra y otras recensiones y traducciones de la escritora en las revistas italianas de entreguerras, *cf.* Elisa Bolchi (2007). Morra destaca el su texto el carácter innovador de la composición novelística y el estilo, aspectos que influyeron en Manzini y las escritoras solarianas.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> En la Italia novecentista, a imitación de Francia e Inglaterra, se pusieron de moda las revistas destinadas a mujeres, algunas de las más importantes fueron: *Regina* (1904-1920); *Almanacco della donna italiana* (1920-1943); *La donna italiana* (1924-1943). Generalmente dichas publicaciones incluían páginas de moda, sociedad o higiene, además de contenidos literarios variados. En ellas colaboraban con frecuencia las autoras del momento. Sin embargo, interesa resaltar en este estudio, la importancia de las escritoras en una revista artistico literaria y para lectores de ambos sexos, como era el caso de *Solaria*.

Passeggiata (IV, 1929, 2), Un'ora e un giorno (V, 2, febbraio 1930), Giornata di Don Giovanni (VI, 1931, 2) e Giocattolo (VII, 1932, 5).

Las escritoras italianas que merecieron reseñas en la revista coinciden en parte con las narradoras mencionadas, añadiendo otras ya afirmadas. Por orden temporal fueron las siguientes: *Fiorenza Perticucci* De'*Giudici* (*pseudónimo de* Maria Elena Francesca Perticucci De' Giudici), *Ali e catene* realizada por Leo Ferrero (I, 1926, 1); Delia Benco, *Creature* por Rafaello Franchi (I, 1926, 7-8); Ada Negri, por *La Strada*, realizada por Leo Ferrero (II, 1927, 1); Sibila Aleramo, *Amo dunque sono* por R. Franchi (III, 1927, 6); Gianna Manzini, *Tempo innamorato* por G. Ferrata (III, 1928, 9-10), *Incontro col falco* por B. Tecchi (IV, 1929, 6) y *Boscovivo* por R. Franchi (VII, 1932, 7-8); y Paola Masino, *Monte Ignoso* por C.E. Gadda (VI, 1931, 7-8).

En la nómina de solarianas se observa la vinculación de las mismas a la revista en lo literario y lo personal. Delia Benco era hija de Silvio Benco, partícipe del homenaje a Saba con el texto "Chiaroscuro di Umberto Saba" (Solaria III, 1928, 5); Paola Masino era compañera de Bontempelli, y tras La Ronda había desarrollado una narrativa calificada de surrealista o fantástica; Natalia Levi pronto se vincularía a Leone Ginzburg y en esta sede realiza sus primerísimos ensayos narrativos; Manzini se casaría con Enrico Falqui, también escritor de Solaria y principal estudioso de la *Prosa d'arte* que se desarrolló en la revista (Falqui, 1944). Otras escritoras estuvieron conectadas con las mencionadas sin entrar en el índice de la revista, como las escritoras: Lina Pietravalle, cuñada de Riccardo Bacchelli; Fausta Cialente, prolífica narradora y una de las más vanguardistas del tiempo; o Marguérite Caetani, quien primero había fundado en París la revista Commerce (1924-1932) en relación constante con el grupo y luego llevó la experiencia de Solaria a la revista sucesiva, Botteghe oscure (1948-1959).

## 2.3. GIANNA MANZINI

Entre todas las solarianas, destaca el protagonismo y continuidad de las colaboraciones de Gianna Manzini (1896-1974). Nacida en Pistoia, se estableció en Florencia para estudiar magisterio y después letras. Inició sus publicaciones en los años

veinte, en *La Nazione* y otros periódicos. Desde el inicio de *Solaria*, la encontramos vinculada a la revista, convirtiéndose en su escritora más asidua. Allí aparecieron los cuatro textos narrativos mencionados entre 1929 y 1932, además de sus primeros libros, donde se advierte la evolución desde la prosa artística hasta la novela de vanguardia, según los cánones debatidos en el seno de la revista.

En 1928 publicó *Tempo innamorato*, su primera novela de la cual Giansiro Ferrata destaca en el prólogo el mérito de realizar el pasaje "...dalla prosa d'arte e dal frammento alla stagione del romanzo" (en Manzini, 1928: 1). En la reseña dedicada a esta obra, Ferrata la compara con Mansfield: " [Manzini] senza far nulla per corteggiare il lettore, supera di botto quanto le svariate ed onorate "corteggiatrici" italiane ci hanno dato finora, per entrare in sfere d'arte assolutamente superiori." (Ferrata,1928: 72). La técnica narrativa distingue varios planos temporales entre los que se crea un juego de relaciones del mundo interior al exterior. A estos títulos siguieron distintos volúmenes de cuentos y narraciones breves: *Incontro col falco* (1929) y *Boscovivo* (1932), así mismo publicados y reseñados en la revista con caluroso interés<sup>13</sup>.

Ya concluida la estación de Solaria, Manzini publica nuevas novelas y relatos: *Un filo di brezza* (1936); *Rive remote* (1940); *Venti racconti* (1941); *Forte come un leone* <sup>14</sup> (1944). Entre el 45 y el 46 se convirtió en una de las periodistas más afamadas de Italia (Fava, 2008). Junto a Enrico Falqui, participó activamente en distintos semanarios y dirigió *Prosa*, otra revista -como *Solaria*- de vocación internacional. Después de la guerra, la escritora evolucionó hacia la prosa experimental. Su dilatada vida fue pródiga en libros de relatos y novelas, entre las que destaca *Ritrato in piedi* (1971).

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Véase el citado ensayo sobre su arte novelística de Baccio María Bacci, *Elogio di Mancini* (VI, 1931, 4). Entre los autores que alaban su novela se encuentran además de los mencionados: Debenedetti (califica su novela de emblemática), Montale, Cecchi, Gadda...Sucesivamente Eurialo de Michelis, Francesca Sanvitale, Giorgio Luti, etc. (Fava, 2008).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Uno de los ensayos incluidos en este libro se titula: *La lezione della Woolf*. Manzini reconoce su deuda con la escritora inglesa que la indujo al trabajo sobre la prosa artística en los años de *Solaria*.

## 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Solaria en un ambiente de apertura intelectual sin precedentes, fue de las primeras revistas que propuso la inclusión de las mujeres en relación de igualdad con los escritores; siguiendo la libertad de selección manifestada al revalorizar figuras como Svevo y Saba, entonces considerados autores judíos y minoritarios. Las escritoras fueron asimismo una minoría a tener en cuenta en las páginas solarianas, como muestra el índice de colaboradoras y las reseñas dedicadas tanto a las escritoras consagradas (Aleramo y Negri), como a las noveles que habían iniciado su andadura en la revista: Natalia Ginzburg, Paola Masino y muy especialmente Gianna Manzini.

La experiencia de las solarianas fue esencial para la formación de las escritoras italianas que se afirmaron diez años más tarde, cuya deuda ellas mismas reconocieron. En particular, dicha influencia se refleja en una narrativa que, superando el preciosismo formal, aspira a ser austera y precisa en el relato del interior. Entre las más destacadas herederas del espíritu de la revista se encuentra Fausta Cialente, ya premiada en 1930 por su primera novela (Natalia), quien desarrolla gran parte de su obra tras la guerra, y se autodefine como escritora de la memoria en sentido proustiano; Anna Banti, continuadora de la elegante prosa d'arte, que sucesivamente ha indagando sobre la identidad artística de la mujer, combinando la invención con la autobiografía; o Elsa Morante y Alba de Céspedes, quienes con itinerarios diferentes, ya en la década de los 40 y 50 anticiparon temas feministas sobre el aislamiento de la mujer en la familia y la sociedad.

En definitiva, en un análisis provisional sobre la colaboración de escritoras en la edición de la revista *Solaria*, podemos concluir que, si bien fueron singulares los casos de asidua participación de mujeres, éstas representaron un modelo ideológico y estético muy relevante para la literatura italiana de la segunda posguerra.

#### MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolchi, E. (2007). *Il paese della bellezza: Virginia Woolf nelle riviste italiane tra le due guerre*. Milán: I.S.U. Università Cattolica.
- Briosi, S. (1976). *Il problema della letteratura in 'Solaria'*. Milán: Mursia
- Duyck, M. (2015). The Modernist Short Story in Italy: The Case of the 'Edizioni di Solaria'. *Romance Studies*, 33(3-4), 245-259.
- Eliot, T.S. (2003). La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Falqui, E. (1944). Ragguagli sulla prosa d'arte. Florencia: Le Monnier. Fava Guzzetta, L. (1973). 'Solaria' e la narrativa italiana intorno al 1930. Rabena: Longo.
- Fava Guzzetta, L. (2008). Gianna Manzini: una voce del modernismo europeo. Pésaro: Metauro.
- Ferrero, L. (1932). *Paris: dernier modèle de l'occident*. París: Presses Universitaires de France.
- Hernández González, M.B. (2013). Diario de un privilegiado durante el fascismo: Leo Ferrero. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 2: (Julio), pp. 17-25.
- Hernández González, M.B. (2014). Ensayos y epílogos de Leo Ferrero en *Sur*. En V. Cervera- M.D. Adsuar (Eds.), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, (pp. 229-264). Murcia: Editum.
- Ludovico, R. (2010). *Una farfalla chiamata 'Solaria'*. Pésaro: Metauro. Manacorda, G. (1979). *Lettere a 'Solaria'*. Roma: Editori Riuniti.
- Manzini, G. (1928). Tempo innamorato. Milán: Corbaccio.
- Montale, E. (28 de marzo de 1946). Spirito di Firenze. *La Lettura*, II, 13, pp. 5-6.
- Morra, U. (1929). Virginia Woolf 'Orlando' A Biography. *Solaria* 5, pp. 51-52.
- Nardelli, Romina (2003). *Indice informatico di 'Solaria'*. Tesi di Laurea Università di Trento. C. Donati (relatore). Recuperado de http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/tsolaria.pdf.
- Simonetti, C.M. (1984). Le edizioni di 'Solaria' e l'editoria degli anni Trenta. Cahiers du centre d'étude et de recherche sur la culture italienne contemporaine, 2 (1), pp.147-165.
- Simonetti, C.M. (1986). Le edizioni di 'Solaria'. *Inventario*, (1,2), I-II Quadrimestre, pp.101-118.
- Tecchi, B. (3 de marzo de 1946). Venti'anni di 'Solaria'. *Risorgimento Liberale*, IV, pp. 1-2.
- Vittorini, Elio (1977). *Gli anni del Politecnico. Lettere 1944-1951*, Carlo Minoia (ed). Turín: Einaudi.

# LA GRANDE GUERRA CONTADA A LOS NIÑOS: PERSONCINE DE MARIA MESSINA<sup>1</sup> THE GREAT WAR NARRATED TO THE CHILDREN: MARIA MESSINA'S PERSONCINE

Milagro MARTÍN CLAVIJO Universidad de Salamanca

Resumen: Desde la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial se siente la necesidad de implicar a los niños en el conflicto bélico con historias creadas *ad hoc* para ellos. De ahí que en la literatura para la infancia de este periodo se insista en una serie de temas: el amor a la patria y a la familia, el respeto y la obediencia a la autoridad y la desconfianza hacia lo que no se conoce. Este es el contexto del que partimos para analizar una de las obras de Maria Messina para los más jóvenes, *Personcine*, 1921, la colección que más referencias presenta a la Primera Guerra Mundial. En los relatos estudiados se constata una clara difusión por parte de la autora de los valores preconizados en el mito de la Gran Guerra, una evidente exaltación de la guerra y del espíritu patriótico, así como la asimilación de los valores del héroe de la guerra al pequeño héroe cotidiano.

Palabras clave: Maria Messina, mito de la Gran Guerra, literatura para la infancia, patriotismo.

Abstract: Since Italy's entry into World War I, it was felt the need to involve children in the conflict through stories created ad hoc for them. Hence, in the children's literature of this period, authors insist on a series of themes: God, homeland, family, obedience and respect for hierarchy and distrust of what is different. This is the context from which we analyze Messina's Personcine, 1921, the collection of stories that presents the most number of

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

references to the First World War. In these tales, Maria Messina clearly spreads the values trasmitted in the myth of the Great War, a clear exaltation of war and patriotic spirit, as well as the assimilation of the war hero values to the little everyday hero. *Key words*: Maria Messina, myth of the Great War, children's literature, patriotism

En Italia durante el primer cuarto del siglo XX la literatura para la infancia es un género ya consolidado, con unas características bien definidas y una amplia difusión a través de colecciones y de periódicos especializados. Numerosas escritoras en estos años entran en el mercado editorial con relatos y novelas a través de los cuales intentan educar y difundir valores a los niños, sobre todo de la burguesía. Entre estas autoras se encuentra Maria Messina (1887-1944) quien, además de novelas y relatos para niños, escribe también, y contemporáneamente, para adultos. Sus obras aparecen publicadas en importantes casas editoriales, como Bemporad, Sandron, Treves, Le Monnier y Vallardi, así como en las revistas con gran difusión de la época: «La Nuova antologia», «La Donna» y «Corriere dei Piccoli». La autora palermitana cuenta, ya desde las primeras publicaciones, con reseñas y críticas positivas y con el apoyo de autores como Borgese, Verga y Ada Negri. Una enfermedad degenerativa la irá retirando del mundo literario desde finales de los años veinte. A partir de ahora y durante muchas décadas Maria Messina cae en el más profundo olvido. Solo desde los años ochenta, y de la mano de Sciascia, se comienzan a reeditar sus obras<sup>2</sup> y se retoma el interés de la crítica por su producción literaria.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ahora está toda prácticamente reeditada por Sellerio a excepción de algunas de sus obras para la infancia, que son todavía las que menos atención han recibido por parte de los estudiosos. Sobre la obra de Maria Messina en general contamos desde los años ochenta con bastantes estudios, reflejo del creciente interés que la autora está cobrando en la actualidad. Cfr. monografías de M. Di Giovana (1989). *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia; C. Barbarulli & L. Brandi (1996). *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani; Pausini (2001).

La producción para la infancia<sup>3</sup> de Maria Messina comprende novelas y relatos; por un lado, las narraciones fantásticas como I racconti di Cismè, I figli dell'uomo sapiente; por otro, obras de ambientación realista y burguesa, como los relatos de Personcine y I racconti dell'Avemmaria, o las novelas Cenerella y Storia di buoni zoccoli e di cattive scarpe (Pausini, 2001).

Sus obras para los niños se caracterizan por retratar una infancia creíble, dotada de humanidad y de dignidad (Pausini, 2001:135), personajes buenos y fuertes a través de los que se destacan algunas temáticas como la unión de la familia, la Patria, el trabajo y la verdad (Bartolotta, 2006: 54). Se trata, por lo general, de obras en las que el joven tiene que enfrentarse con una realidad para nada fácil, pero sin llegar nunca a la desesperación, tal y como afirma Pausini (2001:141) para una de sus novelas más populares, Cenerella, "non tutto è perduto e si può ancora costruire un futuro su ciò che rimane del presente".

De toda su producción para la infancia hemos elegido tratar en esta sede el volumen de relatos Personcine para analizar el tema de la Gran Guerra. De los dos aspectos que consideramos privilegiados en estos relatos, el adoctrinamiento de los niños para explicarles qué es la guerra y los efectos de la guerra, nos centraremos, por motivos claros de espacio en el primero.

## 1. La Gran Guerra explicada a los niños

Ya desde la declaración de la Primera Guerra Mundial en 1914, pero fundamentalmente desde la entrada de Italia en esta, se siente la necesidad de implicar a la infancia en los avatares de una nación alzada en armas, lo que Colin (2013: 3)<sup>4</sup> define "mobilitation symbolique": "la guerre en cours allait être expliquée, représentée, rendue familière para le biais de la fiction romanesque et des images". De hecho, entre 1915 y 1922, como señalan Boero y De Luca (1995:147), en los textos escritos para

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Sobre la producción para la infancia de Maria Messina cfr. Pausini (2001), Bartolotta (2007), Martín Clavijo (2015).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> En el artículo de Marielle Colin (2013: 8) se trata el tema de carácter general, centrándose solo tangencialmente en la producción de Maria Messia y en una sola obra Cenerella. En este artículo se puede consultar una buena bibliografía sobre la Gran Guerra explicada a los niños italianos desde 1915 a 1918.

los más pequeños se constata una insistencia en algunos temas: Dios, la patria, la familia, la obediencia y respeto a la jerarquía y la desconfianza frente a lo que es distinto. En general, nos encontramos con que se intenta dar a la Gran Guerra "un'aurea di sacralità, di leggerla all'insegna del Risorgimento da completare, di conferire consistenza letteraria al vecchio detto: 'Chi per la Patria muor vissuto è assai/chi per la Patria muor non muore mai" (Boero & De Luca, 1995: 148).

En estas obras se transmite a los niños que el amor a la Patria es superior a cualquier otro y se justifica la guerra como necesaria para la nación, para el bien común: una literatura que sacraliza la guerra, que convierte en héroes nacionales a los soldados que dan su vida y que demoniza al enemigo. Raramente se plantea la posibilidad de crítica a la guerra, de no intervención, de no movilización de los soldados; muy al contrario, se penaliza con la vergüenza y el deshonor a todo aquél que falte a su deber de acudir a salvar a la Patria. Un deshonor que afectará a toda la familia y que marcará negativamente a todos sus miembros. Se trata de una literatura que adoctrina, que aboga por la consolidación del orden social dominante, que sigue proyectos institucionales y que intenta satisfacer los gustos del público (Bernardini, 1998).

A medida que el conflicto bélico afecta a mayor población y dura en el tiempo, el relato que se hace a los niños irá cambiando: ya no es una atracción, no es la guerra de otros, el enemigo no se presenta sin rostro y ridiculizado; los efectos de la guerra se hacen sentir en el día a día y se marcan cada vez más sus tonos dramáticos. Son relatos en los que la identificación de los personajes con los que hacen/sufren la guerra es cada vez más patente. Se pasa del lector-espectador al lector-actor y son fundamentalmente las escritoras -Térésah, Visentini, Margherita Fazzini, "Marga" y Maria Messina, entre otras- (Colin, 2013: 5), las que escriben con tonos más dramáticos y sentimentales, especialmente a partir de 1917.

Este es el contexto en el que tenemos que introducir la obra que analizaremos a continuación, *Personcine*<sup>5</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Todas las citas que aparecen en este artículo se han tomado de Messina (1999).

## 2. PERSONCINE Y LA GRAN GUERRA

Ya en una primera lectura del volumen llama la atención el alto número de relatos (siete de doce) que tienen como tema o como fondo el conflicto bélico: La sorellina, Storiella di Natale, La bimba, la vecchia e la Madonnina nera sotto l'arco di rose, Tapioca, Massaro Vanni, Candida e Il tricolore di Fedele. Esta es la colección de relatos, incluidos los destinados a un público adulto, que más referencias presenta a la Primera Guerra Mundial<sup>6</sup>.

No nos puede extrañar este interés por la guerra por parte de la autora. En primer lugar, Maria Messina vive la Primera Guerra Mundial. No estará en primera línea, ni conocerá la pesadilla de las trincheras, pero el conflicto dejará su huella en ella, en la gente que le rodea y en sus escritos. La autora siciliana escribe antes, durante y después de la Gran Guerra; cuando impera el mito y se está fuera del horror, mientras se enrolan millones de jóvenes, en los momentos de hambre, de miedo, de desconsuelo; cuando vuelven los soldados que han sobrevivido; Messina acompaña a viudas y a sus hijos en su dolor, en su luto; sufre con las familias la espera que consume; vive la contradicción entre una guerra que crea héroes, sí, pero también produce tantos muertos, destruye familias, arrasa campos y ciudades, te priva del futuro, te deja solo. La guerra se deja sentir por toda Italia y, como italiana y escritora, no puede no reflejarlo directa o indirectamente en su producción literaria.

Con todo ello, Maria Messina no es una historiadora, ni una socióloga; no le interesa profundizar las causas de la guerra, ni muestra particular interés en sus escritos por la descripción particularizada de batallas, asaltos... Sin embargo, tiene un gran poder de observación: mira a su alrededor y ve reflejada en tantas personas una guerra que no le puede dejar indiferente porque está

(2007), Pausini (2001) y Martín Clavijo (2015).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> El tema de la Gran Guerra se aborda en otros relatos escritos para un público adulto: "Il dovere" en *Le briciole del destino*, 1918; "Gente che passa" y "Una giornata di sole" en *Il guinzaglio*, 1921; "Mandorle" y "La veste caffè" en *Ragazze siciliane*, 1921; y "Dopo l'inverno" en la homónima colección de 1999. Su novela para niños *Cenerella*. 1918, también está centrada en parte en el tema de la Gran Guerra. Un análisis de esta novela se encuentra en Bartolotta

cambiando su vida. Esa es la guerra que nos va a contar Messina, la vivida fundamentalmente por distintos niños y tomada en un momento concreto.

Por otro lado, Messina es una profesional y vive fundamentalmente de su trabajo como escritora. Para poder publicar, y ser pagada por ello, colabora con distintas editoriales y revistas, entre ellas, el «Corriere dei Piccoli», el semanario para niños "della buona borghesia italiana", desde 1913 hasta 1927. Esta publicación, como otras muchas, tiene una clara vocación intervencionista y ha dedicado mucho espacio a la representación del conflicto mundial, ayudando a difundir los mitos de la Gran Guerra a un público menor, tanto en clave de humor como con tonos dramáticos<sup>7</sup>. Si Messina quiere publicar con el «Corriere dei Piccoli» tendrá que adaptarse a su línea editorial.

## 3. DIFUSIÓN DEL MITO DE LA GRAN GUERRA<sup>8</sup>

En los relatos analizados se constata una clara difusión por parte de la autora de los valores preconizados en el mito de la Gran Guerra, una evidente valorización del espíritu patriótico, orientado a un objetivo pedagógico y a un público joven.

Ya que Maria Messina no participa directamente en la guerra, nos hablará desde la periferia del conflicto <sup>9</sup>. Por eso, no asistiremos a descripciones de batallas <sup>10</sup>, ni veremos a soldados en las trincheras; estos aparecen fundamentalmente en el recuerdo, en el momento en el que salen de las vidas de los que se quedan. Así en *Storiella di Natale*, el padre "un giorno egli era partito, vestito da soldato, col chepì sui capelli tutti grigi" (p.67);o en *La sorellina*, se describe al padre come "eroe ignorato e oscuro, fra mille eroi ignorati che tutto offrono alla Patria, nell'ora del pericolo, perché la Patria sia libera e salva" (p. 53).

Ecos de la guerra hay pocos en estas historias. En *La bimba, la vecchia e la Madonnina nera sotto l'arco di rose* solo se dice "il

<sup>8</sup> Sobre el mito de la Gran Guerra cfr. Isnenghi (2014).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Cfr. Meda (2001: 97-108).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Término usado por Senardi & Capecchi (2014).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> En sus obras, también en las escritas para adultos, no aparece fácilmente el dato violento, aunque se describan situaciones muy deterioradas y duras lejos de las trincheras desde el punto de vista psicológico.

papà era alla guerra" (p.73), en *Storiella di Natale* se señala: "Il Bambino Gesù, quest'anno, è troppo occupato a donare lana ai soldati, nelle trincere umide e fredde!" (p.67) y la niña pide a la Virgen que vele por los soldados, que llegue la victoria y que traiga a su padre de vuelta" (p.68). En *Tapioca* se habla de forma clara del encarecimiento y de la dificultad de comprar algunos productos: "balocchi, da quando c'era la guerra, non se ne compravano più" (p. 91). La miseria, el hambre y, en general, las dificultades para seguir adelante (y para que los niños el hecho de que puedan continuar con sus estudios) aparecen en todos los relatos.

En *Personcine* nos encontramos a menudo la guerra como fondo de la historia relatada, pero en la que no se entra en profundidad, ya que a la autora le interesa más potenciar en los niños algunos valores como el respecto, el sacrificio, la generosidad, el trabajo honrado... Sin embargo, en varios relatos el objetivo concreto del adoctrinamiento sobre la guerra es más que evidente.

# 4. EXALTACIÓN DE LA GUERRA: LA PATRIA Y LOS HÉROES NACIONALES

Uno de los relatos donde es central la exaltación de la guerra es *Il tricolore di Fedele*. La guerra se presenta aquí como un juego de niños: de un lado, los italianos, de cuya parte está siempre la razón y la victoria; del otro, los enemigos, en este caso austriacos, que aparecen tratados casi como animales y condenados siempre a la derrota. No hay posibilidad de medias tintas: estamos ante una guerra de buenos y de malos. El protagonista, Fedele, es un niño al que le toca siempre hacer de enemigo, "parte senza onore e senza lode" (p.120). Aquí Messina nos introduce sin tapujos en la demonización del enemigo que se produce en estos años, tal y como explica Bravo (2010):

Assimilato fin dall'inizio e da tutti i belligeranti a un animale da preda o a un'entità disgustosa o grottesca, il nemico perde ogni forma umana [...]. È un generale processo di riduzione del nemico o dell'estraneo – l'*altro* – a prototipo negativo.

Mientras otros niños no piensan más allá que en el juego, Fedele rechaza de corazón ese papel y se esfuerza por "dimostrare che il suo piccolo cuore era più italiano di quello degli altri" (p.122). De su mano asistimos a todos los rituales que hacen referencia a la exaltación de la patria y al militarismo: "Strillò 'viva l'esercito', ogni volta che vedeva un soldato; si procurò una bandierina di carta e se la infilò nel berretto; annunciò, vendendo i giornali, la 'grande vittoria!', ancora tanto lontana, allora" (p.122).

Ya el título nos demuestra la fascinación que le crea la escarapela tricolor, "il nastrino da appuntare sul petto, come un fiore [...] che non appassisce mai, come l'amore per la nostra Patria" (p.122). Fedele necesita la escarapela, que venden por la calle para ayudar a los soldados heridos, para que se le vea, también desde fuera, que él es un verdadero italiano. Sin embargo, carece de dinero para adquirirla, por lo que decidirá mendigar para poder colaborar también él por la patria. Al ponérsela en el pecho será considerado también él un patriota que admira a los "bravi soldati che combattono per difendere i confini del nostro paese!" (p.124).

Aquí podemos ver claramente el concepto, ciertamente abstracto, de la patria que predomina en estos años y que perdurará durante el Fascismo. Matilde Serao definirá a la patria como "la bella, sana e vigorosa Italia, che non ha tara, che non ha pecca, che è intiera, florida, splendida di salute morale e fisica!" (Serao 1916: 15). El amor por la patria es superior a todo lo demás y lo que más satisfacción puede darnos: patria equivale a comunidad, a una familia en sentido más amplio, indica pertenencia a un grupo que comparte una serie de valores considerados superiores a todos los demás: lealtad, afecto, libertad y honor, fundamentalmente.

De esta manera, se transmite a los niños que la guerra es justa, que es necesaria la movilización de los hombres (es más, es sagrada) y que el que no lo haga (el pacifista, el impedido, el desertor<sup>11</sup>) no es otra cosa que un traidor y, como tal, hay que tratarle. Pero Fedele no es así, y conseguirá demostrarlo con

\_

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Esto se ve claramente en algunos relatos como "La veste color caffè", en *Ragazze siciliane* e "Il dovere" incluido en *Le briciole del destino*.

ahínco hasta que sus compañeros le premien con un "Oggi fai l'italiano anche tu!" (p.125).

El retrato del patriota lo va trazando Messina a lo largo de su producción literaria: es aquél que arriesga su vida por defender a la patria sin importar su edad (como el padre ya entrado en años en *Storiella di Natale*); el que se sacrifica por los demás (esa familia ampliada que es la sociedad, la nación). Prototipo de patriota es el padre de la niña protagonista de *Tapioca*: él que ha elegido voluntariamente ir a la guerra y no escuchar a los que le aconsejaban que se escondiera, que escapara. Él sabe bien que "scappare significava buttar via l'onore" (p.95), por eso parte para el frente, porque "io la fronte la voglio portare alta" (p.94). Ir a la guerra es todo uno con el honor, y el honor hay que salvarlo por encima de todo por el bien personal y el de la familia.

Este relato es interesante porque en él se nos presenta ya la guerra avanzada y con todas sus consecuencias. Ya no es la guerra de otros, completamente abstracta y teórica, como veíamos en *Il tricolore di Fedele*. La implicación en primera persona, el sacrificio del soldado y de su familia y la larga duración de la guerra hacen tambalearse los grandes ideales en los que se creen. La realidad no se corresponde con la imagen abstracta con la que se bombardea a la población. Por eso, confesará el padre de Tapioca: "certi notti che non finivano mai, combattevo colle parole dei compagni cattivi e la voce della mia coscienza" (p.95). Messina humaniza al soldado sin quitarle un ápice de heroicidad.

Este relato es de los pocos en los que se habla de la vida del soldado: "Eravamo quasi sottto il fuoco. Né posta né rancio, certi giorni. Ma noi soldati (tutti padri di familia) avevamo più fame di lettere che di pane" (p.95). Pocas palabras, como vemos, y pesadas al milímetro con el fin de enfatizar el sacrificio del héroe y la sacralización de la familia.

Otro de los relatos centrados en la transmisión del mito de la Gran Guerra es *Massaro Vanni* <sup>12</sup> .Se trata de una historia ciertamente distinta a las que conforman *Personcine*, ya que no tiene como protagonista a un niño o adolescente; de hecho, la

\_

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Este relato se retoma casi en su totalidad en *Dopo l'inverno* (1999). Sin embargo, se observan algunos cambios, probablemente marcados, como observa Danielle Bisch (2016), por estar destinado a un público infantil.

enseñanza se dirige a un hombre anciano: él aprenderá lo que significa la patria y el significado del reclutamiento de su hijo en el conflicto bélico. Por eso, mientras que, cuando se trata de niños, se parte de la premisa de su inocencia, de que hay que formarles, aquí se nos presenta a un hombre maduro que no aboga por la guerra, que no tiene una idea ni abstracta ni concreta de la patria y que considera que su hijo está desperdiciando su vida y, en cierto modo, también la del padre que ha trabajado toda su vida para dejarle unas tierras. Un hombre que, al principio, encarna todo lo que Messina denigra, incluso prefiere que su hijo esté en América a que vaya a la guerra <sup>13</sup>.

En consonancia con esta manera de pensar, Messina nos lo pinta con tonos muy negativos: es un hombre nada simpático, hasta despreciable, asocial y testarudo. Su lento adoctrinamiento hará de él no solo un patriota, sino también una mejor persona. Ahí está el objetivo pedagógico de Maria Messina. Es primero el hijo el que, por carta, le dará sus buenas razones, en un italiano poco ortodoxo, para ir a la guerra y defender a la patria:

Sono venuto qui ancheio acacciare chi fa offesa al nostro paese chenon è piccolo come ilvostro campicelo esi stende dopoil mare edopo lemontagne. Voglio fare vedere ancheio seli itagliani sono buoni solamente asonare ilmandolino come dicono dessi. (p.101).

Estamos ante un joven que es plenamente consciente de la guerra como una experiencia nacional, colectiva, que tiene que ver directamente con su persona: una conciencia nacional que está a la base del individuo (Sapegno, 2012).

El solo hecho de que su hijo haya ido a la guerra hace que cambie sensiblemente su situación en el pueblo, la gente será más solidario con él: "Ora che gli sapevano il figlio alla guerra, le donne e i monelli non avevano più il coraggio di canzonare massaro Vanni che la sera tornava tardi dal suo campetto" (p.102) e incluso le llevarán comida.

Massaro Vanni poco a poco se irá interesando por una guerra

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La perspectiva de Messina sobre este tema es clara no solo en este relato: emigrar no ennoblece, no beneficia a la comunidad; ir a la guerra es un acto más digno de admiración, un deber hacia la familia y a la sociedad.

que antes no consideraba suya: todos los días acudirá a la lectura en alto del periódico e irá aprendiendo sobre el conflicto mundial. Sus ojos se van abriendo lenta pero irrevocablemente a un mundo desconocido y despreciado. Al principio, lo hace solo por tener noticias de su hijo; poco a poco va siendo adoctrinado a través sobre todo de noticias sobre el valor y la solidaridad de los soldados, con el relato de las hazañas italianas en la batalla: historias que le terminarán pareciendo maravillosas (p.104). De nuevo, en este relato no aparecen los actos más sangrientos, la violencia cuerpo a cuerpo en las trincheras 14.

Es interesante constatar aquí cómo el adoctrinamiento de massaro Vanni se hace a través de la lectura colectiva del periódico. A gran parte de la población, incluidas las clases más bajas e incluso, como es este el caso, analfabetas, la idea que se tiene de la Grande Guerra es la que se recibe a través de los medios. Una información ciertamente manipulada por un gobierno claramente interesado en la movilización de soldados. Hay unos intereses que defender por lo que no conviene presentar la otra cara del frente, la menos idealizada, la más cruenta, la de la lucha en las trincheras, la de la muerte. La prioridad es no alarmar a la población y fomentar el reclutamiento. ¿Cómo? Con la tradicional retórica de la guerra: el orgullo de ser italianos y el valor de los soldados<sup>15</sup>.

Parafraseando a Paul Fussell (2000), Zagrandi explica las razones para esta falta de información durante la guerra:

le persone rimaste a casa difficilmente avrebbero potuto avere la giusta percezione di quanto accedeva al fronte per ragioni attribuibili non solo alla reticenza della stampa, colpita dalla censura, ma anche dalle condizioni di quella guerra che erano

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> La muerte sí que aparece en estos relatos de Maria Messina, pero siempre sin detalles, como vemos en *La sorellina* Messina: "Il padre era morto: lassù, in un ospedaletto da campagna. Uno fra i primi devotamente accorsi alla chiamata, uno fra i primi a cadere" (p. 53).

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Esta es la información que ha recibido también Maria Messina y que transmite a los niños. Por otro lado, la autora es consciente, sobre todo a medida que avanza la guerra, que hay que dar a los más pequeños también una esperanza para seguir adelante, una razón para tanta muerte, para tanto sufrimiento.

nuove rispetto ai conflitti che l'avevano preceduta. Inoltre i soldati che scrivevano dal fronte evitavano di dire davvero la verità per non allarmare più di quanto già lo fossero le famiglie a casa (Zangrandi, 2015: 198).

Con el tiempo, el adoctrinamiento de massaro Vanni se va abriendo camino:

Sentiva gonfiarsi il povero cuore intirizzito [...] sentiva confusamente che questa Patria, alla quale tutti i meglio giovani accorrevano, per la quale suo figlio l'aveva tradito, doveva essere un'idea così bella e così grande come lui -pover uomo più secco e più torto di un toppo- non poteva riuscire a comprendere (p.105).

Así va superando la rabia contra la guerra y "nel cuore, assieme alla speranza, rinasceva il corruccio contro il figlio che aveva seguito le fantasticaggini dei giornali, senza un pensiero per lui" (p.106).

El relato llega a su fin con el pueblo que se alza en fiesta para recibir a los soldados que vuelven del frente: banderas, música, alegría y sentido de pertenencia, de fraternidad entre todos. Se les recibe como héroes: el alcalde les invita a comer, les condecora con medallas, porque son héroes: ellos han visto la muerte. Es ahora que el padre va a entender el verdadero sentido de una patria como comunidad a la que se pertenece, como algo grande; por lo que se sentirá avergonzado de su gran egoísmo: ahora el corazón se colma de alegría y de orgullo y consigue finalmente llorar.

## 5. DEL HÉROE DE GUERRA AL PEQUEÑO HÉROE COTIDIANO

Estos padres e hijos ausentes, soldados en una justa guerra para salvar a la Patria, son portadores de unos valores que son dignos de admiración también fuera del conflicto, en el día a día. Al igual que salvan a sus compatriotas, ellos serán los que pongan orden en su familia fragmentada y abocada a la miseria tras su partida a las trincheras. Su vuelta a casa devuelve a padres e hijos a la normalidad, en el sentido de justicia con ellos, como en *Tapioca*, cuando el padre librará a su hija de trabajar como sierva a solo

trece años y a verse despreciada y humillada por la familia que la ha contratado. Los héroes nacionales son los ejemplos con los que modelar a los niños, porque, como afirma la escritora siciliana en el relato *Bugie*, "Le virtù, messe in pratica fin da piccoli, diventano altrettante abitudini dello spirito" (p.81).

De los héroes de guerra los niños tienen que aprender muchos valores, el primero, el sacrificio, representado claramente en. *La sorellina*, "perché il sacrificio dell'uno rendesse più facile il camino dell'altro nella via dell'avvenire" (p.65). A todos estos niños se les pide que no piensen solo en sí mismos, que también ellos, en la medida de lo posible, hagan el bien a la sociedad, colaboren como puedan, no piensen solo en su situación, en su miseria, en cómo salir adelante, sino que pongan por delante los intereses sociales y velen por ellos. Hasta en el día a día más miserable, en medio de una terrible guerra que afecta a todos, hay un espacio para actos heroicos. Basta con quererlo y no ser egoístas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolotta, L. (2006). *Maria Messina (1887-1944)*. Mistretta: Ed. di Il Centro storico.
- Bernardini Napoletano, F. (1998). Scritture femminili per l'infanzia tra Ottocento e Novecento. En *Inchiostri per l'infanzia: letteratura ed editoria in Italia dal 1880 al 1965*, (pp.13-19). Roma: De Luca.
- Bisch, D. (2016). *I motivi dell'emigrazione e della guerra nell'opera di Maria Messina*, (Tesis de maestría). Universidad de Islandia, Recuperado de:
  - https://skemman.is/bitstream/1946/24137/1/Danielle%20Bisch%20%20BA-ritger%C3%B0.pdf [Fecha de consulta: 4/01/2017].
- Boero, P. & De Luca, C. (1995). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Bravo, A. (2010). L'esperienza della prima guerra mondiale. *Centro di Ricerca per la Pace di Viterbo*. Recuperado de: http://www.aadp.it/index.php?option=com\_content&view=article&id =1065:lesperienza-della-prima-guerra-mondiale-
  - &catid=80:conflitti&Itemid=68 [Fecha de consulta 27/12/2016]
- Colin, M. (2012). La Grande Guerre racontée aux enfants italiens. Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (20-21e

- siècles). Recuperado de halshs-00779765. [Fecha de consulta 14/02/2017]
- Fussell, P. (2000): *La Grande guerra e la memoria moderna*: Bologna, Il Mulino.
- Isnenghi, M. (2014). Il mito della Gran Guerra. Bologna: Il Mulino.
- Martín Clavijo, M. (2015). La infancia y Sicilia: la denuncia en la narrativa de Maria Messina. *Scrittrici d'infanzia. Dai libri per bambini ai romanzi per giovinette* (93-112). Bari: Progedit.
- Meda, J. (2001). Il Corriere va alla guerra. L'immaginario del «Corriere dei Piccoli» e le guerre del Novecento (1912-1945). *Storie e documenti*, 2001/6, 97-108.
- Messina, M. (1999). Personcine. Palermo: Sellerio.
- Pausini, C. (2001). Le «briciole» della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina. Bologna: Clueb.
- Sapegno M. S. (2012), Sulla soglia: La narrativa di Maria Messina. *Altrelettere*, Recuperado de http://www.altrelettere.uzh.ch [Fecha de consulta 5/12/2016]
- Senardi, F. e Capecchi, G. (2014). 1914-2014 Raccontare la Grande Guerra: la voce degli scrittori. *Altritaliani nel Centenario della Prima guerra mondiale*, ottobre 2014. Recuperado de http://www.altritaliani.net/spip.php?article2043 [Fecha de consulta 2/12/2016]
- Serao, M. (1916). Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915-Marzo 1916. Milano:Treves.
- Zangrandi, S. (2015). Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao in *Parla una donna. Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 22, 195-214 Recuperado de http://dx.doi.org/10.5209/rev\_CFIT.2015.v22.50958 [Fecha de consulta 23/11/2016]

# "LA VOZ DORMIDA" DE RENATA VIGANÒ: AUSENCIAS FEMENINAS EN EL MARCO DE LA LITERATURA RESISTENCIAL ITALIANA TRADUCIDA EN ESPAÑA THE SILENT VOICE OF RENATA VIGANÒ: FEMALE ABSENCES IN THE ITALIAN RESISTANCE NOVEL TRANSLATED IN SPAIN

Maria Isabella MININNI Università di Torino

Resumen: Renata Viganò (1900-1976) es una de las voces femeninas más importantes de la literatura documental y de memorias de la posguerra italiana. En su obra L'Agnese va a morire (Einaudi, 1949), elogiada por Natalia Ginzburg e Italo Calvino y considerada como "novela oficial de la Resistencia" italiana, contó desde la perspectiva partisana la aventura bélica de una pobre lavandera de la tierra emiliano-romagnola, inconsciente y alejada de las cuestiones políticas que, casi por azar, tras la muerte del marido por mano de los nazifascistas, se convierte en sólido punto de referencia para los jóvenes rebeldes y colabora en las operaciones de las distintas brigadas hasta llegar al más extremo sacrificio. Este tardío Bildungsroman femenino se ha traducido a muchos idiomas, pero cuenta con una sola y vieja traducción en castellano realizada en Argentina en 1957. Contextualizando la novela en el marco de la literatura resistencial italiana traducida en España, este trabajo quiere destacar las características de la novela de Renata Viganò hasta ahora desconocida en España.

Palabras clave: Renata Viganò, literatura resistencial italiana, mujeres partisanas, traducción.

Abstract: Renata Viganò (1900-1976) is one of the most important female voices in autobiography and memoir in postwar Italian literature. L'Agnese va a morire (And Agnes chose to die) (Einaudi, 1949) is considered the official novel of the Italian

# MARIA ISABELLA MININNI

resistance, she writes from a partisan point of view, the wartime story of a humble woman. When the Nazi-fascists kill her husband, unaware of the political situation, she becomes a point of reference for the groups of young partisans, collaborating with them and maintaining relations with many rebel formations in her area, until her last sacrifice.

As a late female *Bildungsroman*, *L'Agnese va a morire* (*And Agnes chose to die*) was translated into 10 languages but only one Castilian translation, done in Argentina in 1957.

Contextualizing the novel in the broader frame of Italian resistance literature translated into Spanish, this work aims to highlight the features of the book written by Renata Viganò that seems to have resisted the Spanish readership up to now.

Key words: Renata Viganò, italian resistance literature, partisan women, translation.

En el marco de la literatura italiana del siglo XX, la escritura femenina relacionada con la experiencia y la memoria de la Resistencia representa un extraordinario conjunto de fuentes históricas aunque sigue sobreviviendo en formas dispersas y muy poco estudiadas; en todo caso, a pesar de que la historiografía literaria 'oficial' esté marcada por su casi total ausencia (Zancan, 1997: 223-224), los textos escritos por mujeres tras la trágica contienda que las vio colaborar de forma activa en el bienio 1943-1945, son de hecho abundantes y variados, siempre válidos testimonios de su participación constante y nunca excepcional en la experiencia histórico-política de nuestro dramático pasado reciente.

Es bien sabido que, en el período de la posguerra italiana, narrar los horrores de lo ocurrido y propugnar la paz se convirtió para muchos escritores en una necesidad creativa y a la vez en una obligación moral, que, en el caso de las mujeres, cobró un significado especial por ir unida a la toma de conciencia de su nuevo papel en la esfera pública. La guerra y sobre todo la fase resistencial representaron de hecho acontecimientos claves para el despertar de la conciencia femenina en relación con el distinto contexto que se iba perfilando en aquel momento y permitieron a la mujer – aunque el precio a pagar fue muy alto – la asunción de

un papel para ella todavía inédito en la sociedad civil y que, finalmente, le permitió redefinir las relaciones entre lo público y lo privado.

Por ello, en el panorama literario italiano de la segunda mitad de los años cuarenta – la edad del neorrealismo y de la cultura engagée, en la que contamos con figuras del calibre de Elio Vittorini, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Italo Calvino, Carlo Levi o Beppe Fenoglio, que relatan en sus novelas las atrocidades de la guerra – las escritoras de renombre como Natalia Ginzburg, Anna Banti, Elsa Morante o Alba De Cèspedes empezaron a seguir en sus obras caminos más experimentales, decidiendo dejar de lado narraciones cuyo objeto principal resultaba ser el relato de los dramáticos acontecimientos bélicos recién ocurridos (Zancan, 1998: 104).

Hay, sin embargo, en ese nuevo horizonte literario, una voz femenina que se aleja de las demás y se distingue al mantenerse estrechamente vinculada a las características de la vanguardia neorrealista y al tema tratado por los más destacados novelistas masculinos de su generación: es la voz poderosa de Renata Viganò cuya obra titulada *L'Agnese va a morire*, publicada en Turín por la editorial Einaudi en 1949, fue durante mucho tiempo la única novela citada por la historiografía literaria como testimonio de la participación activa de las mujeres en la lucha por la libertad contra el opresor.

Para situar este texto, "il più felice dei romanzi partigiani" (Saccenti, 1986: 604), es oportuno recordar que entre las obras femeninas olvidadas y menospreciadas, basadas en la experiencia resistencial italiana, podemos distinguir formas de escritura definidas 'privadas', como los diarios, las memorias, las autobiografias y las cartas (citamos de paso las memorias de Ida D'Este en *Croce sulla schiena* de 1953 o el diario *I giorni veri* de Giovanna Zangrandi publicado en 1963), así como formas de escritura que, en cambio, podemos calificar de 'públicas' (Zancan, 1997: 224). De éstas últimas forma parte el conjunto cuantioso, aunque disperso, de cuentos breves publicados en la década de los cuarenta en las terceras páginas de periódicos de manifiesta orientación política, como *L'Unità* o *Rinascita*, o en revistas, como la antifascista *Mercurio* fundada y dirigida por Alba de Céspedes desde 1944 hasta 1948. No obstante, entre las

escrituras 'públicas', la única novela de narrativa resistencial escrita por una mujer resulta ser justamente *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò.

Nacida en Bolonia en 1900, en el seno de una familia de la pequeña burguesía, Viganò publicò muy precozmente siendo niña todavía, un par de desafortunados libros de poesía (*Ginestra in fiore*, 1912 y *Piccola fiamma*, 1915) pero su carrera literaria dio un gran salto en la edad de la madurez cuando en 1949, nada más salir *L'Agnese va a morire*, alcanzó el éxito recogiendo los elogios de una parte de la crítica que en los primeros decenios de la República consideró su novela como uno de los textos canónicos destinados a la transmisión de la memoria resistencial italiana.

Viganò vivió en primera persona el movimiento de Resistencia de su región: fue correo de enlace y partisana con el grado de teniente y con el nombre de guerra "Contessa", colaboró en la prensa clandestina, trabajó como enfermera en las brigadas que operaban en los valles de Comacchio –la misma zona de guerrilla en la que se desarrolla la historia de Agnese en su novela epónima— y se unió como combatiente al grupo de rebeldes guiado por su marido, el periodista y escritor Antonio Meluschi.

En una entrevista para el diario *L'Unità*, al recordar aquellos momentos Renata dice:

Non ero più giovane. Sapevo ormai tutto intorno alla guerra, e avevo un marito, un bambino, una casa. Così, quando mio marito andò via partigiano, presi il bambino, lasciai a casa la roba e la paura, e fui partigiana anch'io (Viganò, 1949c).

A raíz de los acontecimientos que siguieron al Armisticio del 8 de septiembre de 1943 y al comenzar la lucha armada de los rebeldes – *i partigiani* – contra el invasor alemán, Renata Viganò empezó su aventura combatiendo por la libertad al lado del marido "la cosa più importante nelle azioni della mia vita", según ella misma afirma. Acabada la sangrienta contienda en la que participó activamente, Viganò quiso fijar sus recuerdos en la escritura: "Mi ritrovai alla fine della guerra con un'immensità di cose da dire e con il dovere e l'amore di dirle" (Viganò, 1949a) y así nació la historia de Agnese. Como comenta la autora en un

artículo titulado *La storia di Agnese non è una fantasia*, publicado en las páginas del periódico *L'Unità* el 17 de noviembre de 1949, la mujer que le inspiró el perfil de la protagonista procedía de la realidad vivida:

La prima volta che vidi l'Agnese, o quella che nel mio libro porta il nome di Agnese, vivevo davvero un brutto momento. [...]. Mio marito l'avevano preso le SS a Belluno, non ne sapevo più niente [...]. Venne l'Agnese, un giorno che stavo giù nel greto del fiume a guardar giocare il bambino [...]. L'Agnese mi arrivò vicino con i suoi brutti piedi scalzi nelle ciabatte. [...] ero tanto piena di odio e di pena che mi fecero schifo. Poi intesi la sua voce che diceva: «È lei la Contessa»? e allora tutto cambiò colore: mai il mio nome di battaglia mi aveva dato tanta gioia a sentirlo pronunciare (Viganò, 1994: 243).

L'Agnese va a morire es la primera novela italiana que, con su título casi programático, pone en escena a la mujer como protagonista en la guerra partisana y, aunque Viganó no consiguió alcanzar el prestigio de sus contemporáneos, algunos críticos militantes (Falaschi 1976, 1984, Asor Rosa, 1988, Baldini, 2008) concuerdan al reconocer que en su obra la heteronomía política se manifiesta con mayor evidencia y autenticidad que en otros escritores muy conocidos y apreciados, como Italo Calvino por ejemplo, cuya obra Il sentiero dei nidi ragno de 1947, fue y sigue siendo considerada una de las novelas más significativas sobre el tema de la que algunos historiadores – desatando polémicas – definieron como "guerra civil" (Pavone 2006).

Hay que subrayar que el de *L'Agnese va a morire* se considera como un caso anómalo –y único– en el marco de la literatura resistencial italiana por más razones: antes de todo la protagonista de la novela no es un partisano, como solía ser, sino una partisana; además su breve historia de sacrificio y abnegación está contada por una mujer que no inventa nada, sino que narra y describe –a veces de forma pormenorizada– sucesos que conoce por haberlos vivido en su propia carne. Y no sólo eran mujeres la autora y la protagonista de su historia: fue una mujer incluso quien acogió con entusiasmo la obra cuando Viganò la propuso para la publicación en la Einaudi: Natalia Ginzburg, entonces redactora

en la prestigiosa editorial turinesa, al leer el manuscrito decidió aceptarla sin considerar necesario pedirle el parecer a Elio Vittorini cuya última palabra para la selección de las obras inéditas resultaba ser siempre determinante. El 27 de octubre de 1948, Ginzburg escribió una carta a Viganò expresándole su apasionado juicio: "Magnifico stile misurato, sobrio, magnifici effetti di paesaggio... Da farsi, da farsi, da farsi".

Cuando la obra salió en 1949, le fue otorgado enseguida el premio literario Viareggio con el que habían sido galardonadas el año precedente Elsa Morante y Sibilla Aleramo. Muy pronto la novela alcanzó el éxito y fue traducida a más de diez idiomas aunque en castellano sólo cuenta hasta ahora con una versión argentina, casi desconocida en España, titulada *La Agnese va a la muerte*, realizada por Juan José Coco Ferraris en 1957 para la editorial Platina.

L'Agnese va a morire, según dice Calvino, era el libro más apreciado y leído en la Unión Soviética a principios de los años 50 (Calvino, 1995: 2433-2434) y en Italia –aunque ahora del todo olvidado si excluimos las lecturas recomendadas para los alumnos de la escuela– mantuvo gran notoriedad hasta los años setenta: el político y periodista Franco Calamandrei lo definió "il miglior libro che la nostra narrativa ci abbia dato sulla guerra di liberazione [...], uno dei libri più importanti scritti da noi dopo il fascismo" (Calamandrei, 1949), el crítico Giovanni Falaschi lo etiquetó como "Romanzo ufficiale della Resistenza" (Falaschi, 1976: 76) y el escritor Sebastiano Vassalli lo consideró "una delle opere più limpide e convincenti che siano uscite dall'esperienza storica e umana della Resistenza" (Vassalli, 1974: 1).

Casi treinta años después de su publicación, en 1976, la historia de Agnese fue llevada a la gran pantalla por el ilustre director de cine italiano Giuliano Montaldo: en ese mismo año Renata Viganò murió sin haber podido ver la fiel adaptación de su novela para el más amplio público de espectadores en salas de cine.

La "modernidad" de *L'Agnese va a morire* se apreció desde su primera aparición en la figura de la protagonista misma: una heroína muy poco heroica, una mujer mayor, pobre, retraída pero firme, tranquila y casi infantil por su total desconocimiento de los hechos políticos —en principio los considera "cose da uomini"

(Viganò, 1994: 22)— que, no obstante, decide adherir activamente y por completo a la causa antifascista después de que los nazis le matan al marido, anciano y enfermo. A partir de ese momento, Agnese, dolorida y dispuesta a colaborar con las fuerzas que se oponen al opresor, se junta con los jóvenes rebeldes —"i ragazzi" como suele llamarles— hasta convertirse en el símbolo mismo de un mundo humilde y ofendido que reacciona a la violencia sufrida con los medios que tiene a su alcance y con una fuerza interior primordial mucho más fuerte que la conciencia política misma. Entre los partisanos la mujer se mueve sirviéndoles de forma natural, desempeñando su tarea como una necesidad, sin construcciones ideológicas o intelectuales, sino solamente por instinto humano de justicia:

L'Agnese è la sintesi, la rappresentazione di tutte le donne che sono partite da una loro semplice chiusa vita di lavoro duro e di famiglia povera per aprirsi un varco dopo l'altro nel pensiero ristretto a piccole cose, per trovarsi nella folla che ha costruito la strada della libertà (Viganò, 1976: 143).

En L'Agnese va a morire el tema de la contienda –central en muchas obras de protagonistas masculinos— se manifiesta a través de unos contenidos que relatan, más que las acciones, sus efectos, de modo que la guerra se convierte en el espacio de las transformaciones: los hechos trágicos modifican a las personas y transforman los lugares. Al comienzo Agnese se sitúa en el nivel más bajo del conocimiento político, "dove è difficile distinguere [...] tra istinto e coscienza" (Asor Rosa, 1988: 156); como ya se ha dicho, ella no es sino una anciana mujer, una lavandera sin formación alguna, callada y áspera, representada en la primera parte del relato como una fuerza sin pensamiento, guiada en sus elecciones y en su acciones por el marido Palita que parece ser su única posibilidad de 'ver' lo que ocurre, el 'filtro' que Agnese precisa para valorar los hechos: a lo largo de la novela, después de su muerte en mano de los nazis, Palita aparece a menudo en las ensoñaciones de Agnese -siempre en los momentos más difíciles- para aconsejarle el camino a seguir, para darle consuelo y ánimo, hasta convertir el sueño mismo en un verdadero leitmotiv que acompaña a la protagonista hacia el lento desarrollo

# MARIA ISABELLA MININNI

de la conciencia política; poco a poco, la anciana mujer va formando su propia visión del mundo, la guerra modifica su actitud y en su mente va formándose paso a paso la reflexión atenta sobre los sucesos que la contienda desencadena:

Adesso [...] potrebbe parlare con Palita. Sapeva molto di più. Capiva quelle che allora chiamava «cose da uomini», il partito, l'amore per il partito, e che ci si potesse anche fare ammazzare per sostenere un'idea bella, nascosta, una forza istintiva, per risolvere tutti gli oscuri perché, che cominciano nei bambini e finiscono nei vecchi (Viganò, 1994: 165-166).

Agnese por fin aprende a decidir y se enfrenta a la dura realidad guiada ya no solamente por la memoria del amado marido sino por sus propias convicciones, intimamente orgullosa por prestar su obra hasta el final, hasta el sacrificio de su propia vida: "Lei adesso lo sapeva, lo capiva" (Viganò, 1994: 166).

En realidad, el libro de Viganò narra la experiencia –aunque más trágica– de la autora misma, tratando vivencias ya lejanas en el tiempo, objetivadas en la forma-novela y puestas a distancia gracias a la intermediación de la figura de Agnese. La escritura literaria es para Viganò –como por otra parte para muchos otros escritores neorrealistas– el espacio expresivo que le permite mantener a la vez la memoria de una experiencia acabada como recuerdo del pasado y la conciencia orgullosa de haber vivido algo excepcional por su gran valor ético. Así pues, la de Agnese no es sino una historia ejemplar que merece la pena ser contada con afán documentario.

De hecho los personajes que habitan la novela de Viganò no consiguen nunca mantenerse en primer plano y aunque Agnese es el personaje alrededor del que se desarrolla la Historia, hombres y mujeres –ella incluida– se mueven todos con el mismo esfuerzo en un medio lleno de obstáculos naturales y a menudo inaccesible, que dificulta, cuando no impide, las acciones: la noche, el frío, el viento, el agua helada, la nieve son los elementos del ambiente que prevalecen en el paisaje monótono y áspero dibujado por la autora, siendo la atrocidad de la guerra el eje verdadero del cuento.

La escritura de Viganò, antirretórica, implacable, concisa y escueta no deja nunca espacio al intimismo; los diálogos son escasos y reducidos a lo estrictamente necesario; la partitura léxica apoya en la parataxis asindética dominante y recurre a la lengua hablada caracterizada por las expresiones idiomáticas sacadas de la cotidianidad, al dialecto que revela abundantes coloquialismos y al idiolecto de cada uno de los "rebeldes".

El conjunto de estas variaciones diastrático-diatópicas pone de manifiesto la relación que hay entre el lenguaje 'ampuloso' del fascismo y la jerga de la Resistencia: la fuerza cohesiva del seudónimo para los partisanos, la ausencia de nombres para los fascistas, la siniestra mímesis del habla de los alemanes y la pregnancia del sistema de imágenes adoptado por Viganò son el telón de fondo en el que, con ritmo siempre más rápido, se desarrollan los sucesos protagonizados coralmente por la anciana lavandera, los jóvenes rebeldes y la masa anónima del pueblo campesino.

Desde el punto de vista lingüístico es interesante detenerse en los términos y en las imágenes recurrentes a lo largo de la novela - los 'trapos' de Agnese, la lavandera que que acaba por aparecer ella también un mucchio di stracci -, en los vocablos que identifican hechos y figuras, y en los idiotismos propios de la lengua hablada en su variedad diacrónica a fin de considerar la dificultad que conllevaría hoy para un traductor la tarea de verter al castellano ese texto, tan arraigado en la historia italiana (y regional) desde el punto de vista social, cultural y político: citamos a título de ejemplo las palabras partigiano, compagno, camerata, (con significado opuesto al español), resistente, clandestino (con significado laudatorio), rastrellamento, kaputt; los verbos segare, sfollare; las locuciones fare fuori, fare piazza pulita, non essere buono/a (para hacer algo); los antropónimos que 'personifican' máquinas de guerra como Pippo (avión bombardero incursor); seudónimos connotados como Zero, Giglio, La Disperata, Clinto o palabras que adquieren significados específicos y distintos en este contexto como caserma, bonifica etcétera.

Más allá de la complejidad que el texto presenta por las razones que acabamos de ver, la ausencia de *L'Agnese va a morire* entre las obras de tema resistencial traducidas al español

no sorprende ya que las más logradas y conocidas entre ellas, es decir, las de Italo Calvino, Beppe Fenoglio, Luigi Meneghello – por cierto, todos autores masculinos— se dieron a conocer muy tarde en España, a partir de los años 90 y lo cierto es que no resulta traducida ninguna obra sobre la contienda escrita por mujeres: así la "voz dormida" de Renata Viganò se acompaña a la de Giovanna Zangrandi, Teresa Noce, Maria Luigia Guaita o Ada Gobetti que contaron sus experiencias de "resistentes" en Italia mientras en España reinaba el tiempo de silencio para otras voces femeninas, obligadas a cruzar el océano para hacerse oir.

Observando el conjunto de obras italianas de tema resistencial traducidas en España, notamos que entre 1960 y 1970 se publicaron en castellano Fausto e Anna de Carlo Cassola (Seix Barral, 1961), Il clandestino de Mario Tobino (Plaza y Janés, 1966) y, en catalán, textos más comprometidos como Cristo si è fermato a Eboli de Carlo Levi (Vergara, 1964, publicado también en castellano por Alfaguara en 1980), Il compagno de Cesare Pavese (Ed. 62, 1967) y La ragazza di Bube de Carlo Cassola (Ed. 62, 1968, publicado en castellano por Barataria en 2007). Las demás novelas y recopilaciones de cuentos que narran los sucesos de la Resistencia, adoptando una actitud militante desde el punto de vista ideológico, aparecieron en las editoriales españolas mucho más tarde, en los años 90 como ya se ha dicho; entre otras recordamos Il sentiero dei nidi ragno y Ultimo viene il corvo de Italo Calvino (publicados los dos en 1990 por Tusquets), Uomini e no de Elio Vittorini (Arena Libros, 2003), Una questione privata de Beppe Fenoglio (apareció antes en catalán editado por Empùries en 1988 y luego en castellano por Barataria en 2004), I piccoli maestri de Luigi Meneghello (Barataria, 2008) y, más recientemente, Il partigiano Johhny otra conocida obra del piamontés Beppe Fenoglio (Sajalín, 2013).

Claro está –como explica Assumta Camps– que antes de la segunda mitad de los años sesenta era impensable que en España se pudiese traducir o tan solo hablar de un escritor comunista militante, debido al papel fundamental desempeñado por la censura a la hora de condicionar la selección, traducción y recepción de autores extranjeros (Camps, 2009). Esto explica la tardía aparición de los textos de tema antifascista y resistencial a los que acabamos de referirnos.

Sin embargo, y en conclusión, cabe recordar que a finales de los sesenta fue traducida al español por la editorial Guadarrama una historia de la novela italiana de posguerra realizada por Giorgio Pullini en la que, a propósito de la novela de Viganò, leemos lo que sigue:

Desde Calvino hasta la Viganò, encontramos la misma mitología de términos [...]: partisano, *a priori*, significa héroe, y fascista, desertor; *a priori*, el odio de los primeros autoriza cualquier acción y la violencia de los segundos tiene siempre el matiz de un acto criminal" [...] Véase, por ejemplo, *L'Agnese va a morire*. Su aventura bélica se produce por azar: los nazifascistas le arrebatan el marido y se lo matan. Agnese, entonces, se siente herida en su más sagrado derecho de mujer y de esposa y toda su sangre se rebela contra una injusticia tan inhumana: para ella empieza el tiempo de la venganza, y se hace partisana. [...] Sus acciones obedecen a la mecánica de los hechos naturales [...] Incluso cuando mata (y mata a un alemán sólo porque éste le ha matado el gato), obedece a una determinación interna ajena a la razón, y se mueve casi inconscientemente (Pullini, 1969: 199-200).

Como acabamos de ver, las palabras de Pullini –tal vez las únicas en España que permiten conocer la obra de Renata Viganò y la historia de Agnese—, destrozan el tema y echan a perder el objetivo de la novela, reduciendo lo narrado a un cuento de aventuras protagonizadas por una mujer necia que sólo piensa en su venganza siendo manipulada por hombres violentos que aprovechan de sus escasas facultades de pobre ser primitivo. Este pasaje es considerablemente significativo y permite detectar un clima intelectual que todavía abogaba por el juicio tajantemente negativo en relación con obras políticamente comprometidas.

Sería pues interesante – ahora que la perspectiva histórica y social lo permite – rehabilitar y analizar con más detenimiento y sin filtros ideológicos este caso fascinante de tardío *bildungsroman* femenino que, en resumidas cuentas, narra la evolución forzosa y desesperada que sufre de repente el trajín cotidiano de una mujer simple y a su manera heroica, como hubo muchas en aquel infausto momento de la historia italiana: Agnese *va a morire* y lo sabe porque llega a su dolorida toma de

# MARIA ISABELLA MININNI

conciencia civil y política con la convicción necesaria, con su madura adhesión a las razones compartidas de la lucha para defender el valor supremo de la libertad y, como anuncia el título de la novela de Viganò, vislumbrando desde el principio el desenlace de su tormentosa aventura humana en el extremo e ineludible sacrificio.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asor Rosa, A. (1988). Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura contemporanea. Torino: Einaudi.
- Baldini, A. (2008). *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*. Torino: UTET.
- Battistini, A. (1982). Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire. Bologna: Bovolenta.
- Ballone, A. (2001). Letteratura e Resistenza in E. Collotti, R. Sandri F. Sessi (Eds.), *Dizionario della Resistenza*, II. Torino: Einaudi.
- Bianchini A., Lolli, F. (Ed.). (1997). *Letteratura e Resistenza*. Bologna: CLUEB.
- Bresciani, M, Scarpa D. (2012). Gli intellettuali nella guerra civile (1843-1945), en S. Luzzatto, G. Pedullà (Eds.), *Atlante della letteratura italiana*, III (pp. 703-717). Torino: Einaudi.
- Calamandrei, F. (30 de agosto de 1949). L'Agnese di Valpadana ha trovato la strada buona. *L'Unità*.
- Calvino, I. (1995). Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica, en Id. *Saggi. 1945-1985*. II. Milano: Mondadori.
- Camps, A. (2009). *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literaria*. Berna: Peter Lang.
- Camps, A. (2014). *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cavarero, A. (1997). Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione. Milano: Feltrinelli.
- Daly, C. (1994). Dissimulation, female, embodiment and the Nation: Renata Viganò's "L'Agnese va a morire". *Carte italiane*, I(14), 98-109.
- Falaschi, G. (1976). *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino: Einaudi.
- Falaschi, G. (1984). *La letteratura partigiana in Italia, 1943-1945*. Roma: Editori Riuniti.

- Migliorini, B. (1975). *La lingua della guerra e della Resistenza*, in Id. *Parole e storia* (pp. 143-163). Milano: Rizzoli.
- Pavone, C. (2006). *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri
- Pullini, G. (1969). *La novela italiana de la posguerra*. Madrid: Guadarrama.
- Ribero A., Ricaldone L, (a cura di) (2011). *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*. Padova: Il Poligrafo
- Saccenti, M. (1986). Letteratura della Resistenza, en V. Branca (dir.). *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, III. (598-607). Torino: UTET.
- Sgavicchia, S. (2016). *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo novecento a oggi*. Roma: Carocci.
- Spellanzon S. (1961). Renata Viganò. Poeta popolare. *Letterature Moderne*, XI(6). 794-799.
- Vassalli, S. (1974). Introduzione, in R. Viganò (1994). *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi.
- Viganò, R. (1994). L'Agnese va a morire. Torino: Einaudi (1947)
- Viganò, R. (1949a). Come nacque "L'Agnese". *L'Unità* (ed. milanesa, XXVI, 211, 4 de septiembre).
- Viganò, R. (1949b). La storia di Agnese non è una fantasia. *L'Unità* (ed. milanesa, XXVI, 270, 17 de noviembre), recogido en R. Viganò (1994), *L'Agnese va a morire* (pp. 243-246). Torino: Einaudi.
- Viganò, R. (11 de diciembre de 1949c), La bisnonna. L'Unità.
- Viganò, R. (1955). Donne della Resistenza. Bologna: S.T.E.B.
- Viganò, R. (1976). Matrimonio in brigata. Milano: Vangelista.
- VVAA. (1965). Mille volte no! Testimonianze di donne della Resistenza. Roma: Edizioni Unione Donne Italiane.
- Zancan, R. (1997). L'esperienza, la memoria, la scrittura della donne, en Bianchini A., Lolli F. Letteratura e Resistenza (223-237). Bologna: CLUEB.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura*. *La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi

# LA VINDICACIÓN FUTURISTA DEL CUERPO FEMENINO: *UN VENTRE DI DONNA* DE ENIF ROBERT THE FUTURISTIC VINDICATION OF THE FEMALE BODY: *A VENTRE DI DONNA* BY ENIF ROBERT

Victoriano PEÑA SÁNCHEZ Universidad de Granada

Resumen: Enif Robert (1889-1974), destacada activista de la vanguardia femenina en la revista *L'Italia Futurista*, escribió, en colaboración con F.T. Marinetti, una única novela: *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico* (1919). Este libro insólito fue escrito en el fervor iconoclasta del primer futurismo bajo el signo del experimentalismo, pues su singularidad no sólo concierne al argumento (la narradora cuenta sin tapujos su enfermedad de útero y la operación a la que tuvo que someterse), sino también a su escritura, compuesta, de una parte, por las desinhibidas páginas autobiográficas de Enif Robert, y de otra, por las cartas que su amigo, el líder del Futurismo, le enviaba desde el frente para interesarse por su evolución. Un relato peculiar y raro en el panorama narrativo italiano de la época que, sorprendentemente, todavía está a la espera de una reedición.

Palabras clave: Futurismo, Enif Robert, Experimentalismo Literario, Cuerpo, Anexitis.

Abstract: Enif Robert (1889-1974), an outstanding female avant-garde activist in the magazine L'Italia Futurista, wrote in collaboration with F.T. Marinetti, a single novel: A ventre di donna: romanzo chirugico (1919). This unusual book was written in the iconoclastic fervor of the first futurist wave under the banner of experimentalism, because it not only concerns the argument (the narrator candidly recounts her uterine disease, anexitis, and the operation to which she had to submit) but her writing also consists both of Enif Robert's uninhibited autobiographical pages and of letters sent by her friend, the leader of Futurism, from the front to inquire and thereby inform himself

of her condition. A peculiar and rare story in the Italian narrative panorama of the time that surprisingly still awaits reprinting. *Key words*: Futurism, Enif Robert, Literary Experimentalism, Body, Anexitis.

El gran hallazgo literario de la novela *Un ventre di donna*, que condensa el impacto reivindicativo de Enif Robert dentro del futurismo, se encuentra en el binomio que la autora enuncia en la introducción, cuando defiende que ser mujer dentro del movimiento de vanguardia, es decir, ser una verdadera "donna futurista", consiste en la suma de "CORAGGIO + VERITA", que, en el caso concreto de su libro, no significa otra cosa que "[...] il coraggio di affrontare la verità nuda e brutale, quella del corpo, non dell'anima" (Bello Minciacchi, 2012: 363). Se aleja así de las prácticas literarias del resto de las futuristas del primer momento (de Fulvia Giuliani a María Ginanni, de Irma Valeria a Rosa Rosà) que, de manera aislada, se habían centrado en argumentos espirituales y, en su mayoría, de carácter esotérico y en gran medida deudoras de cierta estética finisecular, razones por las que se les conocía como las "scrittrici azzurre". Enif Robert, en cambio, se posiciona en el terreno del realismo: "No! Tutto già detto, di sentimenti estetici, di ondeggiamenti aerei nello spazio azzurro: tutto da dire, invece, delle realtà di ogni giorno, delle sinuosità che la vita torce e ritorce senza posa nelle anime nostre tormentate. È questo, dunque, che dobbiamo affrontare" (Robert, 1919: XIII). El resultado literario de este relato de Enif Robert, absolutamente singular y novedoso, se centra "sulla sua corporeità femminile assunta in termini esemplari e assolutamente originali nel panorama delle contemporanee sodali futuriste", cuya literatura construía fundamentalmente imaginarios fuera de la realidad "senza compromissione alcuna con tinture di iodio, bisturi o depilazioni" (Bello Minciacchi, 2012: 377-378).

La introducción al volumen (datada un año antes, concretamente en marzo de 1918), firmada también "incondizionatamente" (es decir, aprobada y respaldada) por el mismo Marinetti, es un texto cuya singularidad en el panorama de la literatura femenina italiana del momento (incluido el filón futurista) está fuera de toda duda por el tono desafiante y

reivindicativo que asume acerca del papel de la mujer en el terreno artístico y más concretamente en la creación literaria, convirtiendo su cuerpo (el cuerpo de la escritora redimensionado desde la perspectiva del útero enfermo) en el protagonista indiscutible de su obra desde un prisma descarnadamente realista, lejos de subterfugios y artificios retóricos que puedan enmascarar o incluso tergiversar la verdad desnuda: "Rendere la verità, la VE-RI-TÀ, senza il groviglio di veli e di lievi accomodamenti che la deformano rendendola... graziosa. Ecco: la verità non può essere soltanto graziosa" (Robert, 1919: XIII-XIV)<sup>1</sup>.

Un ventre di donna es, en realidad, una novela heterogénea y, en cierto sentido, experimental, puesto que, al reunir materiales narrativos caracterizados por la diversidad que corresponde a su doble autoría, el resultado literario es, cuando menos, original, pues se mezclan estilos y géneros en un montaje que pone en paralelo la realidad y la metáfora, el relato y la escritura epistolar. El libro se estructura en dieciséis capítulos, en los que se mezclan confesiones autobiográficas (o aparentemente autobiográficas) escritas por nuestra autora como si se tratase de un diario, abundante correspondencia entre los dos autores del libro, algunas cartas y notas de su amiga, la actriz Eleonora Duse, una creación "parolibera", etc. Enif Robert describe en primera persona sus continuos ingresos en el hospital para someterse a diversas intervenciones quirúrgicas, con la inseguridad y el pánico que ello conlleva; cuenta, además, otras experiencias ajenas que sirven de ilustración de su frustrante patología y escribe encendidas cartas al Marinetti soldado en la trinchera italiana de la primera guerra mundial desde su lecho de convaleciente, donde reflexiona, entre otros argumentos, sobre la creación artística y la condición activa y reivindicativa de la mujer en el futurismo.

A lo largo de la obra, Enif Robert enarbola un símil de profunda evocación literaria al comparar las heridas en su vientre con las trincheras excavadas en la tierra en el frente de batalla. Su

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> En este sentido, Enif Robert se posiciona en el rechazo al sentimentalismo característico de las proclamas marinettianas contra el romanticismo en literatura, rechazando en sus escritos el uso de símbolos decadentes y románticos y la referencia a los lugares comunes del sentimentalismo tradicional literario.

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

fe en la curación de su mal y en el valor regenerador y, en cierto sentido, curativo de la guerra constituye, de esta manera, "uno dei motivi di maggiore legame tra vita e morte presente nel libro e nella poetica [...] vitalistica, dell'autrice" (Bello Minciacchi, 2012: 367). Es más, nuestra autora, como activa y batalladora futurista, se rebela contra sus circunstancias de enferma y grita su deseo de querer estar en el frente junto a sus compañeros de vanguardia: "Che schifo, essere un utero sofferente, quando tutti gli uomini si battono!" (Robert, 1919: 25)<sup>2</sup>.

Afirmaciones como esta pueden hacernos creer, en un primer momento, como así lo ha hecho parte de la crítica, en la existencia de una cierta contradicción de la futurista, puesto que, por una parte, reivindica el papel de la mujer en la nueva sociedad en el debate que sobre la querelle feminista se desarrolla en L'Italia futurista en las primeras décadas del siglo<sup>3</sup> y al mismo tiempo admite la superioridad, también de índole intelectual, masculina. Enif Robert sigue, en este sentido, las ideas contenidas en el Manifesto della donna futurista (25 marzo 1912) de Valentine de Saint-Point. En oposición al "disprezzo" marinettiano a la mujer, la escritora francesa generalizará el mismo desprecio hacia ambos sexos, pues el género humano no se divide para ella en hombres y mujeres, sino en individuos fuertes y superiores, completos (es decir, poseedores de masculinidad y feminidad), por un lado, y por otro, los mediocres e inferiores, en cuanto que sólo son hombres o mujeres.

Hay varias afirmaciones sobre este particular ya sea en la novela [cuando el médico la define positivamente como "un

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Para mayor información sobre el papel de las escritoras futuristas durante este conflicto bélico, vid. mi artículo, "Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial: Feminismo, creatividad y regeneración social", *Estudios Románicos*, 24 (2015), pp. 45-56.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La polémica, como reacción al libro de Marinetti *Come si seducono le donne* (1917) (un escrito "igienico e legato alla guerra", que, con un tono desinhibidamente misógino, pretendía ser un catálogo del arte de la seducción masculina) saltó a las páginas de la revista *L'Italia futurista* con los escritos de un importante número de las más activas futuristas del momento, destacando, entre ellas, las escritoras Enif Robert y Rosa Rosà, cuyo interés no se centraba exclusivamente en la función de la mujer en el ámbito literario, sino que derivó esencialmente hacia cuestiones de carácter sociocultural.

cervello troppo virile in un corpo femminile"<sup>4</sup> (Robert, 1919: 97)] ya sea en artículos en la mencionada revista como el titulado "Una parola serena" (30-X-1917); en ambos la idea de la autora, en correspondencia de nuevo con las proclamas de la futurista Valentine de Saint-Point, sería la de aunar lo mejor de cada sexo en un "equilibrio" *sui generis*:

Ebbene, per me, è invece tutta questione di equilibrio.

Vi sono donne che una felicissima corrispondenza, una perfetta adesione d'animo e di sensi, rende deliziose quando si concedono in una "stanza di profumi e d'ombre" ma che sanno poi, a tempo opportuno, essere anche vive, coraggiose, forti, VIRILI, INTELLIGENTI, a fianco del loro maschio (cit. en Salaris, 1982: 108-109).

De hecho, a pesar de su enorme creatividad y su indudable inteligencia, parte de la crítica pone en duda la carga reivindicativa de Enif Robert en esta novela, pues, desde el principio, buscando el reconocimiento de su trabajo con la firma y la aprobación final de Marinetti, nuestra autora "viene a collocarsi in una posizione dipendente, in quanto non riesce a imporre la propria voce da sola, ma grazie al sostegno di un personaggio maschile" (Sica, 2005: 14).

Asimismo, habría que buscar en su filiación al futurismo y su amistad con Marinetti la comunión que se produce entre su condición de convencida atea y el descaro del movimiento de vanguardia al rechazar como *passatista* y deplorable el vínculo ancestral que la humanidad en general ha mantenido con el sentimiento religioso, declarándose, prácticamente desde sus inicios, como un movimiento fuertemente anticlerical. No sólo gritaba Apollinaire en su manifiesto *L'antitradizione futurista*, de 1913, que la humanidad, lejos de aspirar al más allá, era sólo un "appello all'oltre-uomo", es decir, el hombre era solo "Materia o TRASCENDENTALISMO FISICO" (Apollinaire, 1994: 122); el

255

correspondencia entre ambos (Sica. 2005: 18).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> De hecho, es interesante señalar que la "virilizzazione progressivamente più accentuata" del personaje corresponde a su vez a "un'adesione sempre più fiduciosa al futurismo", proceso que culmina con la terapia basada en la escritura futurista que Marinetti le recomienda en el capítulo dedicado a la

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

mismo Marinetti en su manifiesto *La nuova religione-morale della velocità*, desdeñará la moral cristiana como castradora de la verdadera sensualidad del hombre moderno "svuotata di tutto il Divino" (Marinetti, 1994: 183), que abraza ahora la nueva moral futurista, basando sus creencias en el desprecio del peligro que reconoce como única divinidad "l'ebbrezza delle grandi velocità" (Marinetti, 1994: 185).

A menudo, en Ventre di donna, Enif Robert exhibe su ateísmo como orgullosa bandera, un elemento definidor de su personalidad, que responde a la educación recibida y a su ideal de la intrascendencia humana, una asunción de valores vitales que la alejan de los preceptos religiosos, incluso en los momentos en que su vida podía correr peligro. Este ateísmo se hace patente en la vigilia de su intervención quirúrgica cuando rechaza la ayuda consolatoria de la plegaria a la divinidad protectora. Cuando su amiga Eleonora Duse descubre en su mesita del hospital un libro sobre los milagros de la virgen de Lourdes, que le había llevado una anciana conocida de la familia, responde, esbozando una "risatina di scherno": "No: affronto sola, senza conforti spirituali e divini, l'emozione di rischiare la vita" (Robert, 1919: 46-47). Lo deja claro en las palabras contundentes, que denotan una pretendida superioridad intelectual ligada a su ateísmo, escritas como reacción a la nota que Eleonora Duse le envía para darle ánimos ("Dio vede e provvede") ante la inminente intervención quirúrgica:

Dio??? Che è, Dio? Dov'è? Non lo sento, né m'importa di sentirlo. Il conforto soprannaturale non ha per me alcuna importanza. [...] senza tremare, mi vertigina nel pensiero la vuota immagine del Dio barbuto venerato dalla gente ignorante, e la idea astratta di un Dio invisibile, creatore del mondo, forza superiore che governa i destini, venerata dai sapienti.

Nessuna considerazione in tal genere mi commuove. Non mi convinco affatto della necessità di aggrappare la mia anima ai sostegni della religione. Sta benissimo in piedi DA SÉ (Robert, 1919: 60-61)<sup>5</sup>.

256

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Su condición de atea y futurista la reivindica incluso en un ejercicio literario que, a modo de "autonecrológica", escribe cuatro años antes de morir en la residencia de ancianos donde pasó el último periodo de su vida, conservando intacta, a pesar del paso de los años, su sana ironía: "A Bologna, nella Casa di

La peculiar escritura de *Un ventre di donna*, poblada de imágenes novedosas, irá cobrando carta de identidad futurista conforme avanza la narración, reproduciendo la técnica vanguardista de las palabras en libertad y acercándose al experimentalismo literario con el uso de atrevidas analogías para contar su experiencia traumática en el capítulo "Sensazioni chirurgiche". Es precisamente en la descripción pormenorizada de todo el proceso preoperatorio, tanto en la antesala del quirófano como después, ya tumbada desnuda bajo la mirada de médicos y enfermeras, cuando nuestra autora muestra el significado literario del binomio "VERITÀ + CORAGGIO" que advertía como eje capital de su autoanálisis futurista en la introducción del libro. Enif Robert, con la libertad de una futurista sin complejos, con un lenguaje que se mueve al mismo tiempo entre la obscenidad impúdica y la comicidad sin prejuicios, describe con un realismo casi científico los pormenores de su experiencia hospitalaria. Un ejemplo ilustrativo de esta prosa desinhibida, ligado además a su orgulloso ateísmo, lo encontramos en la escena en la que una monja entra en la habitación de nuestra autora a repartir el correo en el momento en que la enfermera se prepara para tomarle la temperatura vaginal:

Le 15, ora del termometro.

Per malattie muliebri, la temperatura si prende vaginale. Dei finissimi termometri fatti apposta. Angelinin aspetta, per

riposo per artisti di prosa è morta Enif Robert Angiolini. Incenerita col rito crematorio, contenta di raggiungere il meraviglioso silenzio del 'Nulla'. [...] Soddifattissima del suo Trapasso sereno accettato senza paure dell'al di là che non c'è e senza inutili rimpianti come cosa inevitabile e normale. Nata a Prato il 22 ottobre 1886, morta il [16 febbraio 1974] (Personè, 1988: 132). Además, su propia esquela mortuoria aparecerá en la novela, cuando, presa de la desesperación por la mejoría que no llega y el desdén insufrible del médico hacia sus constantes requerimientos para que le informe sobre la evolución de su mal, escribe con resignada ironía: "Enif Robert muore a trent'anni, vittima della chirurgia. – Vuole essere cremata. Non preghiere, non fiori. – Ma un ringraziamento particolare della defunta all'Ill.mo Professore... Primato dell'Ospedale... che, operandola, ha saputo darle la vita eterna" (Robert, 1919: 94).

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

toglierlo, i 5 minuti. Entra la suora della posta [...] C'è anche Lucia, da me. Vedendo l'infermiera, la suora comprende.

- Ah! povera signora! È l'ora del termometro, eh? Io pregherò il suo angelo custode che *ce n'entri solo poco poco*!

Lucia soffoca una risata, ma aspetta ansiosa una risposta *tremenda* a quell'infelicissimo modo involontariamente pornografico di entrare nel *santo* argomento.

- Sorella, non so se ella sia abituata a pregare gli angeli per questioni di tal genere. Ma ricordi, la prego, che io non ho angelo custode.

Confusione, rossore della poveretta, che se ne va mortificata... (Robert, 1919: 88-89).

El ritual preparatorio de la escritora, que terminará en la camilla esterilizada del quirófano, se desarrolla sin interrupción, descrito con una crudeza no exenta de cierta mordacidad y asumido determinismo ante la constatación descarnada de que la realización ceremoniosa de aquel conduce gradualmente a transformar un ser humano en un objeto casi inanimado ante la dura y fría realidad del bisturí:

Nella sala da bagno, la mia buona Agelinin [...] mi spennella il ventre di tintura di iodio, mi fascia.[...]

Mi slancio risoluta, passo rapido, nuda dalla cintola in giù, nella vastissima sala [...] Cerco i ferri con lo sguardo affascinato. Nulla appare [...]

Parlo allegramente, col medico, di arte, di letteratura, coricata nuda, spelata, aperta, senza più pudore, cosa morta fra le mani dei prossimi sezionatari [...].

Guardo per l'ultima volta il piccolo ventre puro, domani deturpato dalle cicatrici (Robert, 1919: 52-63).

La esperanza de la curación la reafirma en su voluntad de convertirse en una escritora futurista. Por ello, la segunda parte del volumen se aleja de la descripción de los miedos y el sufrimiento ligados a la intervención quirúrgica y se abre, con la puesta en práctica de los recursos típicos de la escritura futurista,

a la estética marinettiana: "Sensazioni chirurgiche" <sup>6</sup>, es un verdadero manifiesto del deseo de enfrentarse a la enfermedad con las armas literarias de la vanguardia, lo que ella denominó la "cura futurista": "Voglio desiderare, desiderare, desiderare! Intensificare il desiderio fino allo spasimo, concentrarlo su uno scopo da raggiungere. Quale scopo? Eccolo: il più assurdo, il più difficile, il più lontano, quello di diventare... una scrittrice futurista!" (Robert, 1919: 135).

Tras la vuelta a la realidad, una vez superados los efectos de la anestesia, nuestra escritora se enfrenta a las molestas consecuencias de la operación con la vitalidad de una superviviente, aplicando la terapia prescrita por Marinetti. La escritura adquiere en esta fase de la obra un dinamismo y una sensualidad inusuales, en los que colaboran el léxico y la sintaxis a partes iguales. Una reivindicación del deseo y de la carnalidad que ya se hizo presente en la comentada introducción a la novela, cuando la escritora de Prato reclama la pertinencia de expresar "con rude franchezza [...] il desiderio umano carnale quale te lo suggerisce la tua sensibilità, legittima e consapevole; parla del tuo diritto sensuale e fecondo" (Robert, 1919: XIII). En este sentido, se suceden momentos de intenso erotismo especialmente en la descripción de los baños de sol que nuestra narradora toma en la costa lígure para curar los puntos supurantes de la cicatriz. Enif Robert, o más bien la protagonista de la novela<sup>8</sup>,

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Este texto ya se había publicado en *L'Italia futurista* (II, 11, 1917, p. 3), seguido posteriormente de otra destacada "tavola parolibera" sobre el mismo titulada "Malattia + infezione" (II, 19, 1917, p. 3).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> De nuevo esta reivindicación del deseo femenino se manifiesta cercano a las tesis esgrimidas por Valentine de Saint-Point en su *Manifesto futurista della lussuria* (11 gennaio 1913). Sin embargo, es indudable que la originalidad temática de la novela, al concentrar el deseo en el vientre arrasado por la efermedad y la infección, produce "una redifinizione della donna nella sua carne nei margini e nelle dimensioni di un'atrazione-repulsione che va al di là del desiderio positivo e forza di rigenerazione di Valentine di Saint-Point" (Ballardin-Sina, 2010: 99).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> El personaje (una viuda que, a pesar de las presiones para que vuelva a casarse, mantiene a un joven amante, Giulio, del que ni siquiera está enamorada) representa también a la mujer liberada y desinhibida en el terreno sexual, que por aquellos años reivindicaban las proclamas futuristas. Mientras espera paciente la llegada de su amante, la protagonista, lejos de dejarse tentar por lo celos, afirma: "[...] m'infischiavo assolutamente dei ritardi di Giulio [...] Ho i nervi di una donna non comune, nervi che pensano, vogliono, si

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

decidida a aplicar la "cura futurista" para superar cuanto antes el periodo de la convalecencia, se deja poseer por el sol, un fogoso amante, que con indiscutida autoridad se apodera de su cuerpo a través de sus heridas:

Nuda nella mia vestaglia aperta, mi corico su una sedia a sdraio e offro il mio ventre al sole.

L'astro incandescente manifesta subito la sua meravigliosa brutalità incivile avventandosi con furia selvaggia e senza diplomazie sulla mia ferita [...]

La mia ferita ferve di un'ansia precisa e confusa. La sento immensificarsi come se fosse la bocca di un vulcano. La guardo, e mi stupisco di trovarla così piccola [...] Tutto il sole, più vasto della terra, è nella mia ferita [...]

Mi sento affondare in una semi-incoscienza di svenimento, sotto la potenza massiccia del fuoco solare (Robert, 1919: 145-146).

A continuación, en el *crescendo* de la fascinación erótica y de la posesión metafórica con el astro rey, nuestra escritora, concentrando su atención sobre esa parte indefensa y enferma de su cuerpo, abstrayéndose del resto del entorno físico que la rodea despliega, con indudable maestría<sup>9</sup>, un diálogo entre el sol y su vientre de alto voltaje erótico:

# IL SOLE

Apriti... Colerò una lava di forza nella tua forma convessa levigata succosa di frutto. La ferita che ti fu fatta da un ordigno inadatto non ha importanza. La chiuderò perfettamente, come si chiudono perfettamente le ferite aperte dal remo nel mare.

avviticchiano e si staccano, si arrampicano sull'impossibile, e che l'amore no può soddisfare" (Robert, 1919: 7).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Marinetti llama ya la atención en su diario sobre la capacidad literaria de Enif Robert para narrar encuentros eróticos, en relación con las desinhibidas confesiones que le hizo al futurista sobre su intensa relación lésbica con Eleonora Duse, ricas de detalles y de contradicciones sobre su veracidad, que hacían exclamar al futurista: "Potenza straordinaria di fantasia e di menzogna cabottina in Enif" (Marinetti, 1987: 191). En cambio, en nuestra obra las referencias a la gran actriz italiana se circunscriben solo al afecto de la pura amistad.

# IL VENTRE

Ho dimenticato tutto... [...] Sono tutto aperto, offerto a te [...] sono tuo; fa di me ciò che vuoi [...] m'inalzo (*sic*) verso di te nella luce, rapito dal tuo ardore sradicante che appassionatamente mi succhia in te... Taglia! Ferisci! Lacera! Dilania! Spalanca! Sarò tuo a brandelli. Tuo. Infilzami! O stritolami! Carbonizzami! Così! Ancòra! Ancòra!... (Robert, 1919: 148-149).

En el capítulo "Manuale terapeutico del desiderioimmaginazione", el fundador de futurismo aconseja a Enif Robert que, puesto que como prescribe su padecimiento, tiene que estar en reposo y no puede hacer uso de la capacidad regeneradora de la velocidad, ponga toda su voluntad en el poder de la imaginación y en la actitud positiva ante las embestidas desesperantes de la enfermedad. Debería, además, leer libros futuristas para entrenar y afinar la dialéctica con la que defender, frente a las objeciones del médico passatista, el poder curativo del futurismo, objetivo que se alcanza con la disciplina de la sugestión: "Dite cento volte ogni giorno: «Sono guarita!». E dopo l'undicesimo giorno sarete probabilmente guarita" (Robert, 1919: 166). Sin embargo, las recaídas descorazonadoras y desatan en la escritora la rabia por su situación insoportable de inmovilidad, exacerbada además por el hecho de que su amigo, Marinetti, se está batiendo en esos momentos en el campo de batalla: "Sono sazia, satura di desideri, di immaginazione! Odio la posizione orizzontale, odio il mio letto e tutti gli oggetti che mi circondano! [...] Vorrei alzarmi, anadare in guerra, in trincea, sparare, uccidermi, finirla. Sono *stuuuufa*!" (Robert, 1919: 192).

El final se cierra con un relato alegórico ("Il ventre di un'altra donna"), que puede tener varias lecturas, dependiendo de la perspectiva desde la que se interprete. En él se narra la historia esquizoide de una hermosa mujer, bella pero enferma de "un male misteriosissimo e incomprensibile che le torturava il ventre" (Robert, 1919: 209), casada con el príncipe *passatista* Eutanasio De Ruderis, un noble decrépito, como sugiere su nombre. En contra de la opinión del marido, la mujer decide operarse y someterse a la intervención del gran cirujano Filanus y su equipo, compuesto por otros once médicos, todos despreciables

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

passatisti, que merodean y opinan alrededor de su cuerpo, que, según cuenta la narradora, se encuentra en progresiva putrefacción: la enfermedad diagnosticada es "indecanuria", que produce estreñimiento y acumulación fecal en el intestino. La princesa quiere ser operada con urgencia, incluso sin anestesia, cuando, ante el temor de que su marido consiga imponer su veto, un valeroso futurista ("del 74º reparto d'assalto") lo asesina en plena calle. Ante las dudas del cuadro de doctores, dubitativos y pusilánimes, la princesa toma la iniciativa y pide a gritos, desnuda desde un balcón, que la operen, recibiendo entonces el aplauso de los soldados que abandonan, a su vez, la persecución al futurista homicida para apoyarla y aclamarla con entusiasmo.

Se trata de uno de los pasajes más desbordante de recursos futuristas, tanto en la inventiva del nombre ficticio de los personajes o de la enfermedad, como en el uso directo del sarcasmo y del dinamismo verbal. Como queda confirmado por el testimonio directo y desencantado de Enif Robert, que lo consideraba un capítulo poco convincente este es, en su integridad, obra de Marinetti 10. Un relato que por su carácter profundamente alegórico puede ser interpretado de manera plural: ese cuerpo maravilloso que se pudre sin remedio podría ser el cuerpo de la patria o de la entera sociedad italiana que, desde una perspectiva futurista, al estar ligada al pasado y a la tradición, y estar, a su vez, en manos de gente corrupta e inoperante, está llamado a descomponerse. O bien, como sostiene parte de la crítica, este relato propone la liberación de la mujer de las enfermedades (especialmente sociales, no tanto físicas) que, de manera encubierta, corroen de forma inexorable su papel en la sociedad, una liberación que forzosamente tendrá que venir, por un lado, de la mano del futurismo "che recide i legami col passato" y por otro, del valor de la mujer, "che accetta l'idea del intervento e va senza veli a gridarlo [...] ai combattenti" (Bello Minciacchi, 2012: 394).

Enif Robert y su novela terapéutica se anticiparon en muchos aspectos, por personalidad literaria y osadía temática, a la

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> "L'ultimo capitolo, per esempio, scritto da Marinetti proprio per *finire* il libro, stamparlo, divulgarlo, è, secondo me, appiccicato lì senza un robusto perché" (cit. en Verdone, 1990: 88).

literatura italiana de su tiempo, fueron vanguardistas dentro de la misma vanguardia, razón por la que todavía hoy, seguramente, "non riesce ad esser considerata altro che una storia intimista, raccontata da una donna che, ribellandosi, diventa poetessa" (Meazzi, 2011: 358). Por esa razón quizá esta infravalorada adepta del futurismo, amiga y amante de Marinetti, actriz singular, espera todavía hoy a que su novela a cuatro manos, en tantos aspectos anómala y grotesca, pero indudablemente excepcional y pionera, sea reeditada <sup>11</sup> para que, como ha sucedido con la inmensa mayoría de las futuristas, ocupe ella también el lugar que le corresponde en el multiforme panorama cultural de las primeras décadas del siglo XX europeo.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apollinaire, G. (1994). "L'antitradizione futurista 29 giugno 1913. Manifesto sintesi", en Marinetti, F.T. *Marinetti e i futuristi* (a cura di L. De Maria). Milano: Garzanti, pp. 120-122.
- Ballardin, B. Sina, A. (2010). *Enif Angiolini Robert. Futurista = amica di Marinetti. Attrice = fedelissima della Duse.* Milano: Selene Edizioni.
- Bello Minciacchi, C. (2012). Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, testimonianze e caratteri del femminile nel futurismo. Firenze: Le Lettere.
- De Maria, L. (ed.) (1994). Marinetti e i futuristi. Milano: Garzanti.
- Marinetti, F.T. (1987). Taccuini 1915/1921, Bologna: Il Mulino.
- Meazzi, B. (2011). "Enif Robert e Marinetti. L'autobiografia futurista a due voci", en F. Bruera-B. Meazzi: *Plurilinguisme e Avant-gardes*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 345-359.
- Personè, L.M. (1988). Fedelissima della Duse. Scritti di Enif Angiolini Robert. Prato: Società Pratese di Storia Patria.
- Robert, E. (1917). "Come si seducono le donne. Lettera aperta a F.T. Marinetti", en F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*. Firenze: Tip. A. Vallecchi, pp. III-VI.
- Robert, E. Marinetti, F.T. (1919). *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*. Milano: Facchi Editore.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La estudiosa Barbara Meazzi (2011: 346) señala en nota a pie de página que al parecer la editorial Vallecchi estaba interesada en una reedición del texto, pero hasta ahora no ha habido noticias en este sentido.

# VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

Salaris, C. (1982). Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in *Italia (1909/1944)*. Milano: Edizioni delle donne.

Sica, P. (2005), "Il testo, il corpo e la cultura futurista: riflessioni sul romanzo *Un ventre di donna*", en *Quaderni del '900*, V, pp. 11-23. Verdone, M. (1990). *Diario parafuturista*. Roma: Lucarini Editore.

# GLI APPUNTI ITALIANI DI MARIA KUNCEWICZOWA: LA TESTIMONIANZA DI UNA STRANIERA MARIA KUNCEWICZOWA'S ITALIAN NOTES: THE TESTIMONY OF A STRANGER

Dario PROLA Università di Varsavia

Riassunto: Il presente contributo è dedicato a Notatki włoskie. Przezrocza (Appunti italiani. Istantanee), l'unica opera che la scrittrice polacca Maria Kuncewiczowa dedicò all'Italia. Dopo la sua attribuzione al genere della silva rerum, se ne descrive la natura ibrida tra saggio, diario, racconto, offrendo una sua precisa collocazione nel contesto della cosiddetta "letteratura del fatto". I due episodi storici rievocati dettagliatamente nel libro (il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro e l'elezione di Karol Wojtyła a papa) sono per Kuncewiczowa lo spunto di una lucida analisi della realtà italiana a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, ma anche l'occasione per formulare un giudizio, velato ma categorico, sulla drammatica situazione polacca negli anni dello Stato di guerra. I problemi trattati dal libro, il terrorismo e la violenza dello stato, testimoniano la sua grande attualità a più di trent'anni dalla sua pubblicazione. Nella parte finale del contributo si riflette sui motivi della marginalizzazione di Maria Kuncewiczowa nella letteratura polacca e sulla scarsa conoscenza all'estero di un'autrice ricordata solo per un suo fortunato romanzo prebellico.

Parole chiave: Silva rerum, letteratura polacca, Roma, immagine dell'Italia, terrorismo

Abstract: The paper is an analysis of Notatki włoskie. Przezrocza (Italian notes. Slides), the only work that the Polish writer Maria Kuncewiczowa dedicated to Italy. The author describes the hybrid nature of the book that must be understood in the context of the so-called "literature of the fact" that characterized the Polish prose of the last two decades of socialism. The book of the

# DARIO PROLA

Polish writer reveals the characteristics of an essay, a diary, a narrative, and a literary report. For these reasons it can be classified into the genre silva rerum. The two historical episodes recalled in detail (the abduction and killing of the politician Aldo Moro and the election of Karol Wojtyła as Pope) are an occasion for Kuncewiczowa to undertake a lucid analysis of Italian reality between the seventies and the eighties. Italian notes contain at the same time a veiled but resolute writer's judgment about the dramatic Polish situation in the martial law period. The issues perceptively treated in the book, terrorism and state violence. demonstrate their relevance today more than thirty years after the publication. In the final part of the paper, the author reflects on the reasons for marginalization of Maria Kuncewiczowa in Polish literature and the consequent lack of foreign knowledge of the author recalled only for *The Stranger*, her famous pre-war novel. Key words: Silva rerum, Polish literature, Rome, Italy's image, terrorism

"Dal momento che non ho mai capito nulla e continuo a non capire, non mi resta altro che l'osservazione, l'immaginazione, la trascrizione dei fatti e la memoria" (Kuncewiczowa, 1971: 53). Questa sincera, addirittura candida, dichiarazione di poetica, rilasciata dalla prosatrice polacca Maria Kuncewiczowa (1895-1989) – e che avrebbe sottoscritto con ogni probabilità anche una scrittrice nostrana, Natalia Ginzburg - ci riporta a uno dei problemi più grandi della letteratura contemporanea: l'impossibilità di comprendere, di trovare una chiave sicura per interpretare il mondo e le leggi su cui si regge, per fare chiarezza nel caos nel quale l'uomo è sprofondato dopo la crisi del pensiero umanistico e religioso e da quanto il nostro non è più "il migliore dei mondi possibili".

Molto attiva nel periodo interbellico, il suo romanzo *La straniera* (1936) – considerato dalla critica come uno dei massimi risultati della prosa psicologica polacca – le valse un grande successo internazionale (venne tradotto in 16 lingue, la versione

italiana uscì nel 1939<sup>1</sup>, quella spagnola nel 1946<sup>2</sup>). Benché autrice di molte altre opere eccellenti, il nome della Kuncewiczowa resta sostanzialmente legato al romanzo che la rese celebre e il grande pubblico, anche quello polacco, è tutt'oggi all'oscuro di importanti aspetti della sua attività letteraria.

Maria Kuncewiczowa è stata una testimone eccellente del XX secolo: è nata a Samara nel 1895, ai tempi della Russia zarista e della schiavitù polacca, città dalla quale all'età di cinque anni si trasferì a Varsavia. All'inizio del secondo conflitto mondiale lasciò la Polonia iniziando un lungo pellegrinaggio che si protrasse per molti anni; abitò in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, dove insegnò letteratura polacca all'università di Chicago. Negli anni Settanta, dopo averne trascorsi ventitré all'estero, ritornò a Kazimierz sulla Vistola, dove la sua casa ospita attualmente un museo dedicato alla sua memoria e a quella del marito, lo scrittore e studioso Jerzy Kuncewicz.

Questi dati bibliografici indicano come per la Kuncewiczowa il viaggio e il "dispatrio" – per citare un famoso romanzo di Luigi Meneghello – costituirono una condizione "normale" per larga parte della sua vita<sup>3</sup>. Il fatto di essere vissuta in diversi ambiti culturali, di avere appreso lingue straniere ad alto livello<sup>4</sup> – ha

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La straniera, Milano, Mondadori [Traduzione di Renato Poggioli]. Il romanzo – ristampato varie volte fino all'ultima edizione (Bompiani 1984) – fu preceduto dalla traduzione del romanzo del 1928 Twarz mężczyzny (Il volto dell'uomo, Roma-Lecce, G. Cafaro, 1935 [Traduzione di Silvana Lupo]). Non esistono altre traduzioni italiane di opere della Kuncewiczowa eccetto il racconto Próba innej formy: Ja i On (Prova di un'altra forma: Io-lui) dalla raccolta Viaggio sulla cima della notte. Racconti polacchi dal 1945 ad oggi, Roma, Editori Riuniti, 1988 [traduzione e curatela di Paolo Statuti]. Nel presente saggio si indicano tra parentesi in carattere tondo i titoli delle opere non ancora tradotte in italiano.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La extranjera, Buenos Aires, Editorial Estuario [Traduzione di Aroldo McLean].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Sul motivo del viaggio nell'opera di Kuncewiczowa si veda il saggio di Alicja Szłagan (Szłagan, 2010).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Nell'ambito delle trattative legate al Trattato di Versailles la scrittrice fu a Parigi nel 1919 in qualità di interprete ufficiale del Ministero degli Affari Esteri Polacco. Nel secondo dopoguerra lavorò come interprete dall'inglese al francese. La versione inglese del suo romanzo del 1961 *Gaj oliwny (The Olive Grove*, 1963) è frutto di un'autotraduzione (lo schizzo preparatorio del romanzo è in lingua inglese).

# DARIO PROLA

sicuramente contribuito a dare al suo sguardo quell'acume che lo contraddistingue, quella capacità di cogliere la verità nascosta sotto la pelle della realtà. Tuttavia Kuncewiczowa, che ebbe a definirsi "un fantasma che visita diverse case e paesi" (Kuncewiczowa, 1971: 61) fu un'autrice profondamente polacca. La sua importanza risiede anche nell'aver saputo sintetizzare l'esperienza e le problematiche tipicamente polacche con i problemi internazionali e universali dei nostri tempi. In questo senso l'emigrazione non è stato per lei un viaggio in una sola direzione: rappresentava una condizione che imponeva continui ritorni, aggiustamenti di prospettive, integrazione della memoria nell'esperienza.

Il bisogno irresistibile di raccontare la realtà, senza infingimenti, porterà la scrittrice fin dagli anni Trenta a intraprendere un filone saggistico che – intrecciandosi a quello romanzesco – si svilupperà per tutta la sua lunga carriera<sup>5</sup>. Si tratta di opere ibride, deve l'elemento autobiografico, il dato di costume, il fatto storico convivono nella rappresentazione di una realtà sulla quale l'autrice non teme di esprimere giudizi chiari e perentori, da persona senza compromessi.

L'ultimo frutto di questa vasta e brillante produzione saggistica è un libro interamente dedicato all'Italia, paese dove – a partire dal 1970 e fino agli ultimi anni di vita – si recava con il marito per periodi di riposo più o meno lunghi, soprattutto in inverno e in primavera. La loro destinazione era prevalentemente Roma, anche se occasionalmente si spingevano in Meridione: Ischia, Amalfi, Taormina sono altri luoghi che hanno lasciato traccia in questo scarno volumetto di appunti di viaggio. Apparsi prima sparsamente su varie riviste ("Twórczość", "Więź",

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Questa produzione si apre con: *Dyliżans warszawski* (Una diligenza per Varsavia, 1935), una serie di reportage-saggistici sulla Varsavia degli anni precedenti la Seconda guerra mondiale; *Miasto Heroda* (La città di Erode, 1939) reportage di un viaggio in Palestina, testimonianza della nascita di Israele; *Klucze* (Chiavi, 1943) racconto, tra diario e reportage, del pellegrinaggio attraverso l'Europa in guerra; *Odkrycie Patusanu* (La scoperta di Patusan, 1958), raccolta di schizzi, saggi e reportage apparsi in prevalenza su rivista nel periodo interbellico; *Don Kichot i niańki* (Don Quijote e le balie, 1965), appunti, schizzi e quadretti ispirati da un viaggio in Spagna. Seguono due opere marcate da un più profondo autobiografismo: *Fantomy* (Spettri, 1971) e *Natura* (Natura, 1975).

"Literatura"), gli appunti di viaggio dell'autrice vennero raccolti nel volume *Notatki włoskie. Przezrocza* (Appunti italiani. Istantanee) dato alle stampe nel 1985 – quattro anni prima della morte dell'autrice – dalla casa editrice cattolica PAX e solo in altre due occasioni dopo il 1989. L'edizione del 2010 è la prima integrata dei brani soppressi dalla censura comunista<sup>6</sup>.

Questo libro si colloca sulla linea già tracciata in Fantomy e Natura, sia per quanto riguarda i contenuti – per il carattere autobiografico e saggistico, per lo spazio occupato da riflessioni metafisiche e religiose – sia per la forma, riconducile alla silva rerum, genere ampiamente praticato già nell'antica letteratura polacca e ripreso – secondo nuove modalità – anche nella seconda metà del Novecento 7. La silva rerum, nella sua variante contemporanea, si caratterizza come un genere non pianificato, i cui testi sono di fatto privi di un ordine interno degli elementi che ne faciliti la fruizione. Si tratta di una tipologia formale dove la mancanza di norme estetiche fisse, l'assenza di un inquadramento un preciso genere letterario, permettono all'autore un'eccezionale apertura tematica e a ogni sorta di digressione e annotazione. Unitamente al suo carattere autobiografico, la caratteristica essenziale della silva è la frammentarietà e l'imprevedibilità. La narrazione si sviluppa dunque liberamente, suscitata da associazioni e reminiscenze, dalle infinite possibilità a cui si apre il testo. La silva rerum, in particolare nella sua variante diaristica, negli ultimi anni della Polonia comunista assecondava l'esigenza di verità del lettore. La letteratura di finzione era infatti sospettata di alterare i tratti della realtà. Da parte sua lo scrittore, investito del ruolo di testimone esclusivo del mondo, facendo riferimento alla memoria individuale, al fatto vissuto, cercava di fornire al pubblico un frammento di verità, seppur personale e talvolta arbitraria (Czapliński, 1998: 77).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Sulla base di questa edizione è condotta la presente analisi. Le citazioni dal volume sono indicate con il solo numero di pagina a seguire.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Nell'ambito dell'antica letteratura polacca la *silva rerum* ("il bosco delle cose") indicava una sorta di almanacchi che contenevano scritti da vario genere: annotazioni sulla vita della nobiltà polacca, testi letterari in prosa e in poesia, diari, relazioni di viaggio o di avvenimenti importanti, ma anche ricette e curiosità di vario genere.

# DARIO PROLA

Negli Appunti italiani – opera ibrida che nasce dall'incontro tra il reportage letterario e il diario<sup>8</sup> – il magma del materiale narrativo trova nella versione finale un'ordinata organizzazione in capitoli costituiti di concisi sotto capitoli – da una a tre pagine - incentrati su un episodio, un paesaggio, una persona e su tutto ciò che può essere spunto per le riflessioni dell'autrice. Lo stile, tra il lirico e il saggistico, è estremamente curato, testimonianza di un accurato lavoro di rielaborazione. Il libro offre nel complesso un ritratto "a caldo" e del tutto personale del Belpaese sullo sfondo dei complessi anni Settanta e costituisce un'importante e ancora attuale riflessione sullo stato di crisi della civiltà occidentale contemporanea, sui passati splendori dell'Italia, sulla minaccia - oggi globale - dell'estremismo e del terrorismo. L'impulso che dà vita a questo libro è il bisogno, intellettuale ed esistenziale, di trovare un ordine nel caos del mondo contemporaneo.

Gli eventi intorno ai quali ruota la riflessione di Kuncewiczowa sono il rapimento di Aldo Moro e l'elezione di Karol Wojtyła al soglio pontificio. Due fatti di importanza capitale per il popolo italiano e per quello polacco, ma che vanno compresi in prospettiva globale in quanto conseguenza del lacerante conflitto tra i due blocchi che si contesero i destini del mondo per la maggior parte del XX secolo. Fatti che hanno molto in comune, anche per tutti i parallelismi suscitati dal loro accostamento. Leader carismatico, Karol Wojtyła – il primo papa a capire fino in fondo l'importanza della comunicazione, anche attraverso i media – leader senza carisma, Aldo Moro, politico tutt'altro che capace di smuovere le masse, uomo forse più portato alla solitudine claustrale che all'agone politico. Due uomini politici uniti dal cristianesimo: uno guida della cristianità ma capace di dialogare con il mondo laico, con le istituzioni dello stato italiano, con i rappresentanti di tutte le confessioni, l'altro – ex presidente del consiglio, segretario della DC – il fervente cattolico che seppe venire a patti con il comunismo parlamentare in nome di un "compromesso storico" che non fu mai del tutto realizzato e che, probabilmente, fu la ragione che portò Mario

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Teresa Świętosławska parla di "*roman personnel* nella sua più pura forma di *journal intime* romantico". (Świetosławska, 1997: 105)

Moretti e compagni a decidere per il suo rapimento. Due leader vittime della lotta ingaggiata dal terrorismo contro le istituzioni: uno uscitone vincitore, capace di sfruttare abilmente l'attentato per rafforzare la propria immagine – si pensi a Giovanni Paolo II seguito dalle telecamere in carcere durante l'intimo colloquio con il suo assalitore – l'altro sconfitto perché sacrificato sull'altare della religione di Stato, eletto suo malgrado a martire dei poteri istituzionali da parte di una oligarchia politica che prima lo lasciò cadere poi, ipocritamente, lo beatificò; Aldo Moro – come scrive l'autrice – "doppiamente condannato a morte da due fantasmi: l'illusoria «volontà del popolo» e lo stato «cristiano»" (120). Questo in sintesi il giudizio di Kuncewiczowa, che vedeva nel rapimento di Moro – da osservatrice acuta qual era – non solo o non tanto un episodio della lotta tra Stato e Antistato, ma di quella tra lo Stato e i propri fantasmi – problema di coscienza oltre che politico di una classe dirigente che tendeva alla deriva autoritaria.

Il rapimento di Moro è raccontato a caldo, dal vivo (la scrittrice si trovava a Roma nella tragica primavera del 1978). Kuncewiczowa, che si serviva correttamente della lingua italiana, ci riporta a quei tragici giorni commentando le allarmanti notizie dei giornali, i drammatici comunicati che i brigatisti facevano pervenire a media e istituzioni. Racconta una Roma dall'atmosfera surreale, quasi da "guerra civile" dove – mentre i bambini continuano a giocare nei parchi e gli adulti a frequentare i bar – da qualche parte in una prigione domestica si consuma il tragico scontro tra Stato ed Antistato. L'"affaire Moro" - per citare il titolo del celebre saggio che Leonardo Sciascia scrisse nell'estate di quell'anno – è riassunto dall'autrice in questo giudizio lapidario e impietoso: "L'importanza dello Stato e la non importanza dell'uomo" (126). Del presidente democristiano non viene analizzata la dimensione istituzionale, o il ruolo politico; per la Kuncewiczowa Aldo Moro è un uomo, con tutte le debolezze, le paure, i desideri, il biologico istinto vitale. Leggiamo nel saggio *Istynkt życia* (Istinto vitale):

Questo politico democristiano, questo fervente cattolico non vuole morire per l'onore dello stato. E non sono i suoi pensieri più reconditi o i sentimenti più accesi a non rassegnarsi alla

# DARIO PROLA

morte: sono il suo cuore, i polmoni, i fegato, il cervello e la memoria che vogliono vivere a tutti i costi (110-111).

Il caso di Aldo Moro mette a nudo uno dei problemi capitali della società contemporanea, questione che ritorna costantemente nelle pagine di scrittori, sociologi, filosofi fin dagli inizi del secolo scorso: quello della solitudine e dell'impotenza dell'individuo rispetto allo stato e ai suoi ciechi e feroci meccanismi (Gutkowska, 1988: 70).

Quello stesso giorno leggo sul giornale che il giudice, rappresentante dello stato, ha dichiarato il suo disinteresse riguardo al "pentimento" degli accusati. Quello che gli preme è invece la collaborazione con la polizia al fine di distruggere l'organizzazione terroristica. [...] Ma non è forse anche lo stato un'organizzazione terroristica che desidera la morte dei suoi avversari? Quale cittadino e quale paese sopravvivrà al terrore dello stato se non riconoscerà quale suo supremo tribunale quella forza che alcuni chiamano Dio, altri civiltà, altri ancora coscienza? (215)

Aldo Moro – prima di venire stritolato dalla logica inesorabile e spietata di quello stesso stato che aveva rappresentato nelle cariche più alte – è costretto, secondo l'autrice, a esperire fino in fondo la congenita assenza di qualsiasi autorità morale nel sistema.

Autentico contraltare allo stato è invece la figura di Giovanni Paolo II, l'uomo che – secondo l'autrice – ha portato alla rinascita del cattolicesimo e alla restituzione di un'autorità morale alla Chiesa cattolica. Il giudizio è appassionato e convinto, sostenuto da una fede autentica – mai dogmatica – levigata dal dubbio e da una lunga ricerca. Giudizio non privo di orgoglio patriottico – l'elezione di Wojtyła è definita "miracolo sul Tevere" 9 – e sostenuto da autentica e candida speranza: "Questo Papa porta la croce del messianesimo polacco e forse riuscirà a portare al mondo la fede nella resurrezione" (138). Entusiasmo che sa anche

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Riferimento all'espressione *cud nad Wislą* ("miracolo sulla Vistola") con la quale viene ricordata la vittoriosa battaglia di Varsavia, inizio della controffensiva che portò alla fine della Guerra sovietico-polacca (1919-1921), al favorevole trattato di Riga e al successivo armistizio.

stemperarsi e bilanciarsi nell'ironia, si veda come l'autrice riporta la notizia della salita al soglio pontificio di Karol Wojtyła.

Nell'ottobre del 1978 in un hotel di Varsavia ricevo la notizia che il cardinale Karol Wojtyła è stato eletto papa. Salgo sul taxi e grido all'autista:

- Ha già saputo la notizia? Il nostro cardinale Wojtyła è stato eletto papa!

L'uomo volta la testa pigramente:

- E allora? Per questo scenderà il prezzo della carne? (137)

Il titolo del libro contiene una chiara indicazione di genere, definendo il rapporto tra realtà e rappresentazione. Nel rapporto tutto sensoriale che l'autrice instaura con la realtà, il primato è dello sguardo <sup>10</sup>. L'importanza dell'osservazione è messa in rilievo dalla stessa scrittrice che disse in un'intervista: "Guardare è in effetti la mia natura, la mia passione, io vivo attraverso lo sguardo, attraverso il tocco" (Zaworska, 1983: 46). Kuncewiczowa è una *flâneur* che guarda, osserva, si interroga. La sua non è mera registrazione della vita, le immagini che lei carpisce non sono spunti per dei quadretti di costume (che tuttavia non mancano nel libro); tendono invece a cristallizzarsi in simboli veicolando le riflessioni metafisiche dell'autrice:

Il percorso che faccio più spesso dal Gianicolo al centro della città è la strada che attraverso Trastevere, piazza Argentina e piazza Venezia porta ai Fori Imperiali, dalla Colonna Traiana fino al Colosseo. Quello che mi trascina in questi luoghi non è tanto l'amore per l'antichità quando il piacere che mi dà la vita tra le rovine. I pigri che si crogiolano al sole sui gradini del Capidoglio, la bella Aleksandra di Cracovia che dà da mangiare i gatti ai piedi della rupe Tarpea, il corteggiamento dei cani nel Foro di Cesare. Amo osservare i bambini che costruiscono le proprie basiliche di sabbia, dove le macerie dei templi e dei mercati ridotte in polvere si mescolano a quella sollevata dalle limousine dei ministri democristiani (129).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> "Przezrocza" significa "diapositive", anche se, per ragioni estetiche, la traduzione più adeguata del titolo potrebbe essere "istantanee".

## DARIO PROLA

"La più classica delle passeggiate" – questo è il titolo del saggio in questione – diventa per Kuncewiczowa, l'occasione per lanciare uno sguardo stupito ai tanti volti della contemporaneità, in un'epoca in cui – nonostante la cortina di ferro – il mondo già si avviava a quella mescolanza, a quella contaminazione transculturale, alla folla carnevalesca che anima oggi le vie delle grandi metropoli del mondo.

Eppure un grave senso di minaccia grava sulla Roma. Nell'Urbe si consuma un brutale omicidio, i valori vengono calpestati, e l'uomo – abbrutito dalle ideologie – non conosce più la pietà e la compassione. La fragilità dell'uomo e dei prodotti del suo lavoro, fisico ed intellettuale, contrasta con la natura di questa città, paradossalmente sospesa tra eternità e decadenza. Roma è la città "dove abita il tempo, il silenzio e la voce delle chiese. L'immateriale materialità. Lo scorrere senza movimento. La staticità della storia". (196) Ma può Roma aiutare a ritrovare l'eternità frantumata?

Sì, perché nel suo panorama i fori, i templi, gli acquedotti, i circhi si fondono in modo fluido, simultaneo con le cattedrali della cristianità, con il trascorrere proprio ed altrui. No, perché la realtà materiale e metafisica scorre accanto ai circhi e alle chiese in modo così violento che il suo chiasso sovrasta le preghiere che, sul Tevere come sulla Vistola, sono rivolte all'eterno (197).

La Città Eterna è anche la città odierna per antonomasia, il locus orribilis che l'uomo contemporaneo ha scelto di abitare. Roma è "La fortezza della cristianità circondata dalle brigate rosse e da quelle nere, la città dove il numero dei suicidi supera quello delle vocazioni" (177). Ci sono frammenti di questo libro che rimandano al più genuino antiurbanismo della tradizione polacca. Si vedano i toni apocalittici nella descrizione a seguire. La scrittrice passa sotto la colonna Traiana, monumento in onore dell'imperatore che aveva esteso alla Dacia i confini dell'impero; intanto in piazza del Gesù "il cadavere del dignitario democristiano aspetta il tocco della mano dell'amata Noretta".

Soffiava un vento impregnato di benzina, s'addensavano i lamenti e i fischi delle automobili pigiate sulla strada dal

Colosseo a via del Corso, la follia delle macchine e dei macchinisti era cresciuta a un punto oltre il quale non c'è che la morte improvvisa e inattesa. E proprio allora scese sulla città un inimmaginabile secondo di silenzio. Qualcosa come il volo di un'enorme falena o il respiro di una luna bianca. E proprio allora sentii per la seconda volta in questa città di cimiteri il piccolo trotto dell'asinello sotto il peso del Messia viaggiatore. "Dove conduci, o Signore? – chiedo. Ma ritorna il frastuono e in esso naufraga la risposta divina (136).

Roma è una città piena di ambivalenze, contraddizioni perché – come leggiamo – ha "tanti cassetti, da cui si riversano epoche, aneddoti, biografie, fatti e antefatti, persone reali e fantastiche" (98). Pur essendo "città di cimiteri" resiste al trascorrere del tempo e delle generazioni, a quella fragilità umana che la Kuncewiczowa – giunta alla fine della sua lunga vita – misurava su se stessa. Le riflessioni sulla vecchiaia, sul precipitare della vita nella morte, minuto dopo minuto, si susseguono in queste pagine: "Quanto poco mi interessava l'eternità fintanto che il sangue scorreva a ritmo indisturbato nelle mie vene, le gambe non si intorpidivano di pomeriggio, la mia testa emetteva pensieri ben associati, la memoria restituiva in un lampo parole e fatti dimenticati!" (197). Non lo spazio dunque è la categoria dominante in quest'opera, ma il tempo: il tempo psichico, il tempo storico, l'eternità<sup>11</sup>.

## CONCLUSIONI

Negli *Appunti italiani* assistiamo al moltiplicarsi incessante delle domande, come in un caleidoscopio, alla iterata ammissione d'impotenza della scrittrice, incapace di offrire risposte univoche o chiavi di lettura per interpretare il mondo, immanente e trascendente. Il dubbio è una categoria totale, universale e

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Come scrive Teresa Świętosławska: "Gli Appunti italiani registrano ciò che è possibile: le proprie impressioni impresse nella memoria. Il tempo è la misura della durata dei fenomeni e per questo una sua unità può essere la «diapositiva»: fisica, biologica, trascendente; oggettiva e soggettivata; interna ed esterna; psichica (vissuta) e ontologica (resa cosciente)". (Świętosławska, 1997: 104).

estetica, e coinvolge lo stesso linguaggio, la capacità di esprimersi, gli strumenti della propria scrittura: "[...] io vivo il mio purgatorio; ho iniziato a verificare le parole e i concetti di cui mi sono servita per ottant'anni pensando di comprenderli" (190).

Non si tratta tuttavia di dubbi "privati", di problemi che attanagliano un'anziana scrittrice. Il libro nasce proprio dall'esigenza di un contatto più intimo tra lettore e scrittore, dal bisogno di rinnovare o ripristinare quella tradizionale funzione degli intellettuali che il regime comunista, con la sua politica culturale di sottomissione dei cervelli, aveva gravemente compromesso (problema trattato, tra gli altri, da Czesław Miłosz nel saggio *La mente prigioniera*).

Gli *Appunti italiani* sono un frutto ulteriore di quella tendenza riconoscibile nella letteratura polacca degli anni Sessanta definita dalla critica come "literatura faktu" (letteratura del fatto), ovvero una letteratura basata sul documento, su avvenimenti autentici. La sfiducia nella *fiction* come filtro per una rappresentazione efficace della realtà era una diretta conseguenza del vivere e dello scrivere in un sistema totalitario, in una realtà falsata. L'autrice, doveva certo pesare le parole, e ciononostante il confronto dell'edizione del 1985 con quella del 2010 evidenzia i tagli della censura.

Ci si potrebbe domandare perché Kuncewiczowa sia oggi un'autrice quasi del tutto dimenticata. Con la sola eccezione del romanzo La straniera – l'unico suo libro a venire sistematicamente ripubblicato – larga parte della produzione di quest'autrice giace nell'ombra, alla periferia di un canone che forse andrebbe oggi ridiscusso. È quello di Kuncewiczowa il tipico caso di un autore schiacciato, soffocato dal peso di una sua opera che lo identifica e, per così dire, lo esaurisce agli occhi del pubblico? O forse Kuncewiczowa ha pagato a caro prezzo la scelta di non assumere una chiara posizione politica nel secondo dopoguerra? Il non avere optato né per l'opposizione aperta al regime (come Miłosz) quando era all'estero né per la difesa dello status quo (come Iwaszkiewicz e molti altri scrittori di primo piano) potrebbe aver relegato Kuncewiczowa in quella posizione di marginalità, sospesa tra presenza e non-presenza, che è una delle caratteristiche delle eroine dei suoi romanzi. E certamente andrebbe considerato l'orientamento ideologico dell'autrice, il suo cattolicesimo fattosi sempre più esplicito nel corso degli anni non poteva incontrare i favori della critica marxista né delle istituzioni statali e politiche. In ogni caso la "straniera" Kuncewiczowa si è trovata, dopo il 1989, relegata ai margini del ricomposto territorio delle patrie lettere. E questa posizione le sta stretta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Czapliński, P. (1998). Ślady przełomu, o prozie polskiej 1976-1996. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gutkowska, B. (1988). Poetyka i problematyka "Przezroczy" Marii Kuncewiczowej. In W. Wójcik (Ed.), *W stronę Koncewiczowej. Studia i szkice* (pp. 59-75). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Jaworska, K. (2016). La straniera di Maria Kuncewiczowa e altre madri aliene. In L. Banjanin, K. Jaworska, M. Maurizio (Ed.), Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'europa centro-orientale (pp. 149-173). Bari: Stilo Editrice.
- Kuncewiczowa, M. (1971). Fantomy. Warszawa: Pax.
- Kuncewiczowa, M. (2010). Notatki włoskie. Przezrocza. Łódź: Feeria.
- Świętosławska, T. (1997). Ostatni "dyliżans" Marii Kuncewiczowej. In L. Ludorowski (Ed.), *O twórczości Marii Kuncewiczowej* (pp. 97-105). Lublin, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Szłagan, A. (2010). Maria Kuncewiczowa w podróży. In M. Szłagan (Ed.), *Maria Kuncewiczowa przybliżenia. Szkice biograficzne* (pp. 196-216). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Zaworska, H. (Ed.). (1983). *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. Warszawa: Czytelnik.

## LA QUERELLA DE MUJERES: ANGELA NIKOLETTI THE QUESTION OF WOMEN: ANGELA NIKOLETTI

Leonor SÁEZ MÉNDEZ *Universidad de Murcia* 

Resumen: ¿Si demandamos la abolición de las guerras y la convivencia en paz, especialmente, en sociedades constituidas por identidades interculturales, estamos exigiendo quimeras? ¿Hay un determinismo antropológico para que dichas demandas sean metas inalcanzables o ilusorias? No es solo la historia y la ambivalencia de su interpretación la que justifican que dichas preguntas sean actualmente legítimas, es también el tema de las fronteras entre países, entre culturas, entre personas, en la actualidad, además de su unión histórica a demandas de pensadoras y activistas las que nos lleva a dirigir esta reflexión. Cada vez es más necesario aprender a vivir en una diversidad cultural e ir incorporando una identidad cosmopolita. Una identidad nacional y la defensa de un nacionalismo es un afecto que forma parte de sociedades y demandas patriarcales. Centroeuropa, desafortunadamente, ha sido una precursora en la búsqueda de identidades nacionales; prueba de ese nacionalismo bruto y violento son las políticas xenófobas y las guerras mundiales, pero también ejemplo de los movimientos de resistencia. En el Tirol del Sur, durante el periodo de entreguerras, fueron varias las mujeres italianas que defendieron sus sentimientos de identidades interculturales al sufrir agravios. Entre esas mujeres está Angela Nikoletti. Ella nace en una familia obrera y logra llegar a ser maestra en su lengua materna, el alemán, lo que la transforma, a ojos de los nacionalistas italianos de la zona, en una enemiga de la Italia, que en ese momento era fascista y que ella, impuestamente, consideraba su nación. Estudiaremos a esta maestra- poeta que es un símbolo de la Resistencia.

Palabras clave: Guerra, identidad cosmopolita, Tirol del sur, resistencia, maestra-poeta.

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

Abstract: If we demand the abolition of wars and the configuration of societies constituted by intercultural identities in harmony, are we demanding chimeras? Are these demands necessary illusory orientations? It is not only the history and the ambivalence of their interpretation that justify that these questions are legitimate, it is the issue of the borders between countries, between cultures, between people today and their historical union to the demands of thinkers and activists that leads us to direct this reflection. It is increasingly necessary to learn to live in a cultural diversity and to incorporate a cosmopolitan identity. A national identity and the defense of nationalism are emotions which are part of patriarchal societies. Central Europe, unfortunately, has been a precursor in the search for national identities, proof of that gross and violent nationalism are xenophobic policies and world wars, but also an example of resistance movements. In South Tyrol during the inter-war period, several women defended their feelings of intercultural identities by suffering grievances. Among these women is Angela Nikoletti. She was born into a working family and succeeded in becoming a teacher in her first language, German, which transformed her, in the eyes of the Italian nationalists of the area, into an enemy of Italy, which at the time was fascist and which she considered her nation. We will study this teacher-poet, who is a symbol of resistance.

*Key words*: War, cosmopolitan identity, South Tyrol, resistance, teacher-poet.

## 1. Angela Nikoletti

Las experiencias y las escrituras de mujeres entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX comunican análisis y praxis sobre la creación de espacios de convivencia pacíficos, aún en momentos donde parecíamos condenados a la destrucción. En el tema que nos ocupa, en pensar y tener que pensarse, sin conflicto, como italianas de habla alemana nos surgen las siguientes preguntas: ¿Son sus experiencias y reflexiones una quimera, son planteamientos que se dan en la teoría pero que no aparecen en la práctica? ¿Dulces sueños de filósofas, ensayistas y

escritoras? En este artículo nos centramos en la descripción del desgarro y de la fuerza de coherencia de Angela Nikoletti, una ciudadana del Tirol del Sur, frente al abuso del poder disfrazado de nacionalismo italiano.

# 1.1. LA ANEXIÓN. CONTEXTUALIZACIÓN POLÍTICO-SOCIAL EN SU BIOGRAFÍA

El Tirol tanto orográficamente como por su historia tiene ciertas peculiaridades. Su primera constitución data de 1342 bajo Ludovico de Branderburgo. Muerto este se produce una lucha dinástica entre Austria y Babiera que ganan los Habsburgos. El Tirol pasa de país independiente a miembro de la Unión Austriaca a la que seguiría perteneciendo (salvo el intervalo de 1805 a 1814) hasta la Primera Guerra Mundial. A partir del conflicto bélico por el tratado de San Germán en 1919 Italia recibe la parte del Süd-Tirol con una población de 223.000 ciudadanos de lengua alemana, 20.000 ladinos; solo el 8% de la población era de habla italiana. Según recoge Gregorio Burgueño Álvarez en un memorándum de 17/7/1919 del presidente de ministros francés, Clemenceau, y del ministro de Exteriores inglés, Balfour, ambos le dijeron a la delegación italiana en la Conferencia de la Paz que era evidente que si el idioma, la raza, y el propio deseo del pueblo hubiera contado en la decisión de la Conferencia, el Tirol del Sur no hubiera sido nunca italiano.

Los italianos no reconocieron, en su deseo de anexionarse Tirol, datos tan elocuentes como son más de mil años de poblamiento alemán, igual que los términos "romano" y "ladino", no son en modo alguno sinónimo, y que una toponimia italiana no determina una población italiana, pues también existe tales nombres al norte de Brênero, en regiones indiscutiblemente alemanas. (Bruñero Álvarez, s.f: 90)

En el periodo de 1818 a 1922, bajo la democracia italiana, creyeron los grupos alemanes y ladinos que se respetarían sus derechos, ya que en el gobierno de Nitti había declarado antes del Tratado de Paz que Italia no "querría la desnacionalización de las minorías", pero, como en todos estos, mal llamados, tratados de paz, pues en realidad no eran sino armisticios (en sentido kantiano de *la paz perpetua*), la política de Tolomei marcaría otra dirección.

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

Como resultado de las elecciones del año 1921, los tiroleses enviaron al parlamento solo diputados alemanes. El Gobierno se decide a tomar medidas, no ya enérgicas, sino drásticas: Cambió en las tierras bajas de Bolzano los escudos alemanes por italianos. (Burgueño Álvarez, s.f: 91)

Con la subida al poder de Mussolini empeoró la situación en la zona. En el curso escolar 1925/26 se implantó la italianización y fue obligatorio impartir la docencia en italiano. La población docente alemana se sustituyó en su mayoría por profesionales de lengua materna italiana y a la mayoría se les apartó de su actividad docente. Desde el 1924 se prohibió en las guarderías el uso del alemán. La iniciativa de algunos padres de seguir la enseñanza en alemán de forma privada o en pequeños centros privados también se prohibió en 1925 mediante una disposición. Esta situación crea una angustia y una indignación innecesaria, lo que lleva a un conflicto social entre las distintas poblaciones que habitaban la zona y que con otra política hubiera sido evitable. Se ayudó a la creación de conflictos sociales que han llegado hasta el siglo XX y XXI, aunque en la actualidad hablemos de una zona bilingüe en lo referente a las políticas educativas y a las instituciones públicas.

## 1.2. Datos biográficos de Angela Nikoletti (1905-1930)<sup>1</sup>

La familia de Angela Nikoletti es víctima de esta situación sociopolítica. Sus biografías están marcadas por los conflictos de la Primera Guerra Mundial y las diversas causas que llevaron a ella, especialmente los sentimientos nacionalistas. Su padre sufrió tanto las precarias condiciones laborales a que estuvieron sujetos los jornaleros, como al tener que cambiar frecuentemente de lugar de trabajo, lo que obliga a la familia a tener que cambiar de lugar de residencia con frecuencia.

Su madre, partera de profesión, se veía obligada debido a su enfermedad a estar ingresada en Bolzano en el hospital de la zona. Debido a estos ingresos Angela y su hermana Frieda (que moriría

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Se encuentra documentado por un acuerdo que data de 1980 que el apellido Nikoletti se pueda escribir con "k" pero lo que llama la atención, aunque no he encontrado explicación de ello, es ya la identidad diversa que muestra su apellido, la "k" alemana y la sonoridad italiana por la doble "t". La variación italiana, que existe, es con "c". Data de tiempos de los emperadores romanos uno de ellos se llamaba así.

pronto) tenían que pasar largas temporadas con su tía, Angela Peer, y su abuelo, con quienes acabarán viviendo. A esta encrucijada en la que está configurada su infancia se le añade una fuerte ruptura cuando tenía 9 años; su padre tuvo que alistarse a un ejército italiano, con quien no se identificaba, para luchar contra Austria-Hungría. Dichos acontecimientos eran aún más difíciles de entender si se veían desde la perspectiva que su abuelo materno en 1866 había tenido que ir también a la guerra y luchar contra los italianos en las filas austriacas. Tras la ida de su padre al frente, ella y su hermana fueron a vivir de forma definitiva con su tía y su abuelo. El sin sentido histórico en el que esta biografía se ve envuelta es incuestionable, lo que sí es cuestionable es la pretendida predeterminación de los acontecimientos históricos, las condiciones infrahumanas en que la mayoría de la población vivía, las pésimas condiciones laborales, los nacionalismos y la vulnerabilidad intelectual de la población.

En 1920 muere su madre, cuando ella tenía 15 años. Angela Nikoletti describió la perdida de la siguiente forma:

Madre muere en el *Stadtspital* de Bolzano ... y no sabía ni siquiera que estaba allí. Sabía realmente muy poco de ella. Nos visitaba raramente, casi nunca. No me tuvo cariño, para mi vergüenza tengo que añadir que sentí poco el cariño en la infancia. Del sentimiento maternal sé poco. El por qué, no lo sé. Yo no la quise. Dios me lo perdonará, aunque yo no puedo ayudar para ello realmente. Quizás que le tendría ahora más amor, si aún viviese. (Partelli, 2002: 27)

Con trece años escribe en noviembre de 1918 lo siguiente: "Fin de la guerra. Entrada impertinente de los sureños en nuestro pais" (Partelli, 2002: 27). Este ambiente de tensión y enfrentamiento entre diferentes culturas se recrudece y ella denuncia que lo único que había traído la guerra era más odio entre las poblaciones que habían vivido juntas. La repercusión biográfica que ello suele tener, y que de hecho en ella tuvo, la expresa ella mediante la siguiente reflexión: "Todo este hacer infame (y aún mucho mas) lo tuve que presenciar como una joven trece añera. ¿Y no tiene esto que producir odio y angustia en un corazón joven? (Partelli, 2002: 28)

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

En 1921 se traslada para trabajar en las tareas domésticas a casa de una tía a Terlan, allí se reforzó su vocación. Desde muy joven su meta fue ser maestra. En 1922 empezó la formación en Austria, en Zams, en una institución regida por monjas. Esta formación, pese a su interés, se ve en determinadas temporadas interrumpida, pues no se le permite salir del Tirol del Sur a Austria, por ser alumna de una escuela austriaca y autora del poema *La tierra del Tirol*<sup>2</sup>. Angela Nikoletti superó todas las dificultades y consiguió acabar su formación en 1926.

Como apuntábamos en el apartado 1.1, desde el 1924 se prohíbe en las guarderías el uso del alemán. Posteriormente en el curso escolar 1925/26 se implantó la italianización de la zona y fue obligatorio impartir la docencia en italiano. El que la población docente de lengua alemana fuese sustituida y apartada de la docencia en su mayoría por profesionales de lengua materna italiana y que no se pudiese formar, inclusivamente, a las generaciones siguientes en las culturas de sus antepasados implicó un gran conflicto social. Hay un gran enfrentamiento y protestas sociales de forma pacífica, encabezadas y orquestada por mujeres en toda la zona, muestra de ello es la manifestación de mujeres del 3 de noviembre en Bolzano. Ante la negativa a continuar con escuelas donde se impartiera la docencia en alemán se comienza en la zona clandestinamente con clases privadas. La iniciativa de algunos padres de seguir la enseñanza en alemán de forma privada o en pequeños centros, conocida como Katakombeschule, se prohibió en 1925 mediante una disposición.

## 2. RESISTENCIA

La resistencia estuvo orquestada y fundamentada alrededor de la lucha contra la prohibición del alemán como lengua cooficial. Para poder mantener el idioma, la cultura y la identidad algunos grupos de padres gestionaron las conocidas escuelas clandestinas, conocidas como *Katakombenschule* (foto superior) donde los niños, de forma extraoficial recibieron una enseñanza complementaria para mantener el alemán.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La traducción de dicho poema entre otras está en el último apartado.

## 2.1. LA RESISTENCIA DE NIKOLETTI DESDE LA ENSEÑANZA

Poco tiempo después de terminar su formación Angela Nikoletti se incorpora a la enseñanza y contactó con el abogado Josef Noldin, que era uno de los promotores de estas escuelas ilegales. Por su idealismo formó rápidamente parte del proyecto. Ella era consciente de la situación y de la posición de Musolini. También de las amonestaciones y represiones del alcalde fascista Giovani Lorenzi.

Nikoletti fue detenida y amenazada en varias ocasiones, al no ser una mujer de una salud fuerte, esto le traería consecuencias aún más graves, pero nada le apartó de su vocación, ni de sus ideales. En uno de los interrogatorios lo describe así:

Tenía que confesarlo todo, quién era mi empleador, quién me pagaba, de que familias eran los niños. Mi contestación era si está tan interesado búsquela usted mismo. Mis tías quisieron traerme un día una cena. Ambas fueron junto con la comida lanzadas a la puerta bajo amenazas e insultos. A las 11 me llevaron al sótano húmedo. Hasta el amanecer me apoye en a la pared, cansada y golpeada. (Texto en Partelli, 2002: 27)<sup>3</sup>

En 1927 fue condenada a 4 semanas de arresto y 5 años de vigilancia policial. Además, se le destierra de su pueblo. En el mismo año debido a una pleuresía tuvo que entrar en el hospital.

Esta condena es el producto de la toma de declaración del 11 mayo del 1927 que le hizo el primer magistrado. Presentamos una parte de ellas porque ayuda a entender la persona de Nikoletti. Ella misma las reproduce de ahí que su parte aparezca introducida con el "yo". Estas declaraciones ponen de manifiesto a parte de la valentía y capacidad reflexiva de la autora, su defensa de una identidad intercultural como riqueza.

ler magistrado: Usted lleva una escuela privada pública secreta Yo: yo no dirijo una escuela privada, solo doy clases privadas individuales, y eso no se puede prohibir.

Magistrado: En la ley está en negro sobre blanco que todas las escuelas privadas deben ser abolidas, siguiendo la ley del 8 de noviembre de 1926.

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Traducción propia.

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

Yo: ¿Por qué? ¿El dar clases de alemán no es ningún delito? Magistrado: cállese, Usted es muy joven y está muy verde, para poder entender esas cosas.

Yo: Para esas cosas estoy tan preparada, como lo está otro cualquier para emitir el juicio de que las clases de alemán deben suspenderse.

Magistrado: Está puesta en peligro la seguridad pública, no puede ser está estrictamente prohibido.

Yo: Si tuviese en la azotea un cerebro que le funcionase, y lo hubiese reflexionado, debería usted mismo darse cuenta que mediante el impartir las horas de alemán no se pone en peligro la seguridad, sino que por el contrario el estado italiano adquiere con ello ciudadanos mejor preparados.

Magistrado: ... esto lo va a expiar me ha ofendido ...

Yo: usted también ...

Magistrado: Basta, basta. El dar clases privadas de alemán es un delito ....

Yo: es triste y ridículo al mismo tiempo, cuando alguien se deja asustar por una joven, eso lo debe de ver cualquier persona razonable. (Texto en alemán en Partelli, 2002: 156-159)<sup>4</sup>.

## 2.2. LA RESISTENCIA DESDE LA POESÍA

No llegó a recuperarse desde la pleuresía del 1927 y en octubre de 1930 muere. A parte de su actividad como maestra escribe poesía memorialista describiendo la situación de guerra en la que vivían los ciudadanos italianos de lengua alemana. Sus descripciones son un acta pura y notarial del sentimiento propio y de sus conciudadanos. El conflicto interior se aleja de problemas de identidad migratorios (Velázquez García, 2011) pues como veremos en su poemario describió la pérdida de su país, aunque en su caso no se produjese ningún desplazamiento, aunque cada día siguiese viendo el mismo paisaje y a los mismos conciudadanos. En ellos se recoge no solo la pérdida y el desgarro, sino la destrucción de su país simbólico, de su cultura e incluso, como recogen estos poemas, de su idioma.

MI PAÍS

Mi germánico país en la tierra en donde el gozo y el júbilo vivió

-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Traducción propia.

que con un resplandor de oro brilló y que la manada desgarró, la manada de salvajes hordas que con brutales violencias la germanidad, las viejas formas alemanas, injurian y, maliciosamente, quieren ver asesinadas.

Dejan caer oro de sus bocas con mentirosas promesas, apilan culpas por rotas promesas las apilan con seducciones falsas. Detrás de los velos brutales golpes, en los puños sangrientas hachas, y en el hocico puntillosas flechas sin dignidad, sin educación y sin timones.

Nos atacaron como a ratas, roen ellos costumbres y usanzas. No escuchan los dolores de las quejas, no ven las sombrías sombras, que cada año se filtran en los campos y en las gentes de forma más densa que ahogan todos los derechos y las súplicas que estrangulan en latinas tolvas.

Nada es sagrado a su rabia, lengua materna, no infantiles almas, sufren los corazones maternos extintos. Cegados en el afán endemoniado y en las iras no dejan en paz a los muertos debajo de su suelo alemán. Una salvaje bestial horda, todavía se mofan pérfidos ellos.

A través de sus criminales osadías, incluso en la cruz a fingir las mentiras y miserablemente falseado, lo realmente alemán. debe ser destruido todo lo que sea alemán. En los cementerios, en las escuelas en las calles, en las oficinas, debe palidecer en la muerte, lo que es alemán. Una vez fue, los hicieron y los anulan.

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

Desterrados nobles de su tierra, bilis denostada por la lealtad y con visible alegría encarcelaron a la inocencia. Le robaron muchos bienes y la vida y en lo más profundo de su ser ellos están empantanados no reparan en los hechos que contienen en si la flecha envenenada.

Mi hermosa patria alemana que una vez con fuerza floreció, en dónde la alegría rebosó emborrachada con inmundicias extranjeras. Amordazada y aplastada, por un caos extranjero devastado que tan insolentemente se alojó Oh pobre ¿quién te salvará?

## PATRIA DESGARRADA

Patria desgarrada, la fidelidad hecha añicos, injuriaron todo lo noble, tiembla en pánico. Lo débil, lo pequeño, los que están por llegar a ser todavía Todo tiene que llegar a ser a través de oscuras quejas y de la lucha.

¿Se permanecerá en la tormenta, no se perderán las fuerzas en la lucha, no se errará en la niebla y empalidecerá en las sombras? No hundirse, en la onda de las salvajes olas ni tampoco ahogarse en las masas de esas hordas

¡Oh Dios mío! ¡Ay de ti después! ¡Ay mi lugar! No tienes más lágrimas, te llora la lealtad se secó la tierra por el viento caliente de brasa y todos los que todavía respiran, están mudos sangrando de camino a la muerte.

## **ESPERANZAS NUEVAS**

Algo nuevo arrastra mi alma suena como esperanza y dulces campanadas platea como una fuente de primavera viene de lo lejos, de regiones amplias.

¿Quiere la primavera abrirse en mí de nuevo después de un invierno gris tan largo? ¿Quiere el destino de nuevo en la tierra pintar un cielo azul?

Estaré todavía un tiempecito sano, aquí se me permite aún perdurar ¿Vendrán todavia horas benditas que curen de nuevo mis heridas?

Si, lo siento, presiento su alumbramiento que me saludan desde el cielo ayer y hoy lo he visto como en mí se hunde despacio.

Florece y florece, como una fuente de plata Azul claro, alegría de primavera, en lo profundo de vosotros bucea mi alma permitidle con vosotros de nuevo renovarse

Aparte de esta poesía de sentimiento patriótico, simbólico e imaginario, hay una más intimista. Angela Nikoletti sentía que estaba cerca de la muerte. Sus fuerzas empiezan a declinar y es consciente que va a vivir poco tiempo. De esta época son los poemas intimistas que presentamos a continuación. El 27 de mayo de 1930 escribe su poema *Rezo de la tarde*.

## REZO DE LA TARDE

Angelito, en la oscura noche permanece a mi lado y despierto mantente, no permitas entrar al enemigo cruel aquí en mi cuartito. A mi lado permanece y envuélveme con tus alas protégeme, protégeme, angelito del peligro del pecar y de la guadaña

## LEONOR SÁEZ MÉNDEZ

En junio de ese año escribe, ya con la conciencia de que no es posible una recuperación y que su vida se apaga:

[...] y ahora espero y espero, espero. Pero no más a tener salud y a una felicidad terrenal ... Espero a la muerte. Algunas veces me toca, después se va. Me animo y me hundo, me animo y me hundo, siempre así. ¿Cuándo vendrá él, el señor de la guadaña? ¿En agosto, en noviembre? Ay, ay tu mundo, me disuelvo suavemente. (En Parteli, 2002:76)

Angella Nikoletti muere el 30 de octubre de 1930. Permaneció en el colectivo imaginario del Tirol del Sur, pero no alcanzo la vida pública durante muchos años. Tendrían que pasar 32 años para que el reconocimiento llegase.

En la actualidad no es mucha la bibliografía sobre ella, sigue siendo en gran medida una desconocida. El primer homenaje público de reconocimiento de su labor es en el año 1982. Tras ese reconocimiento se pone su nombre a la escuela de Kurtatsch. Posteriormente, en 2012 se le dedica la plaza de la biblioteca de Bolzano donde se encuentra esta placa conmemorativa en la que se lee: Angela Nikolletti 1905 – 1930 maestra de las catacumbas, víctima del fascismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bruñero Álvarez, G. (s.f). *El Sud-tirol o Alto Adige en su proeso de problema europeo*. Recuperado file:///C:/Users/Leonor/Downloads/RPI\_053\_083%20(3).pdf [Fecha de consulta: 3/03/2017]

Villgrater, M. (1984). *Katakombenschule: Faschismus und Schule in Südtirol*. Bolzano, Italia: Athesia.

García Calabacín, J. (2012). Identidades complejas y dinámicas. Redescubriendo el potencial hermenéutico de la filosofía política de Charles Taylor. *Revista española de Política*, 11-30. Recuperado https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37537/21055 [Fecha de consulta: 10/05/2017]

Parteli, O. (2002). Angela Nikoletti. Bozen, Italia: Athesia.

Schreiber, H. (2008). *Nationalsozialismus und Faschismus in Tirol und Südtirol*. Innsbruck, Austria: Studienverlag.

Gil Rovira, M. (2011). De la mujer a la compañera. Presencia femenina en las memorias de guerra italianas de los años '30 y '40 del siglo

## LA QUERELLA DE MUJERES: ANGELA NIKOLETTI

pasado. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. Recuperado de http://www.escritorasyescrituras.com/de-la-mujer-a-la-companera-presencia-femenina-en-las-memorias-de-guerra-italianas-de-los-anos-30-y-40-del-siglo-pasado/ [Fecha de consulta: 10/05/2017]

Velázquez García, S. (2011). *Igiaba Scego y la cuestión de la identidad en los inmigrantes de segunda generación. Revista Internacional de Culturas & Literaturas.* Recuperado de: http://www.escritorasyescrituras.com/igiaba-scego-y-la-cuestion-de-la-identidad-en-los-inmigrantes-de-segunda-generacion/ [Fecha de consulta: 10/05/2017]

# GRAZIA DELEDDA INEDITA: CASUALITÀ O CENSURA? THE UNKNOWN GRAZIA DELEDDA: COINCIDENCE OR CENSORSHIP?

Alessandra SANNA Universidad de Granada

Riassunto: Grazia Deledda, come molti altri scrittori del suo tempo, collaborò assiduamente con diverse riviste nelle quali pubblicava romanzi, prevalentemente a puntate, o più spesso novelle. Una delle collaborazioni più durature (1902-1936, anno della scomparsa della scrittrice) fu quella con il quotidiano milanese Corriere della Sera. Dopo uno spoglio accurato del giornale negli anni in cui vi scrisse Deledda, si sono individuate alcune novelle mai più ripubblicate, escluse, per qualche ragione, dalle posteriori raccolte. In questo articolo si descrivono le caratteristiche principali di uno di questi testi e si ipotizzano le cause della mancata inclusione nelle numerose sillogi che raccolgono il corpus novellistico della scrittrice sarda.

Parole chiave: Deledda, novelle, testi inediti

Abstract: Grazia Deledda, like many other writers of her time, assiduously contributed to various magazines, in which she published novels, mainly in instalments, or, most often, novellas. One of her most enduring contributions (1902-1936, year of the writer's death) was with the Milanese newspaper Corriere della Sera. After a careful review of the newspaper from the years in which Deledda contributed, some novellas have been identified that have never been republished. They have been excluded, for an unknown reason, from the later collection.

The article describes the main mainly features of one of these works and hypothesizes the reasons for the lack of inclusion in the several anthologies that comprise the corpus of the Sardinian writer's works. *Key words*: Deledda, novellas, unpublished texts.

## 1. LE NOVELLE E IL CARTEGGIO CON IL CORRIERE DELLA SERA

Attraverso la sua notevole produzione letteraria, una quarantina di romanzi e circa duecentocinquanta novelle raccolte in diciannove sillogi, Grazia Deledda ha esplorato tutti gli aspetti della vita dell'uomo affiancando alla descrizione di uno spaccato ottocentesco e dunque veristico, una scrittura "leggera e sfumata, intesa ad avvolgere luoghi e persone di una luce di fiaba e qualche volta, quasi, si direbbe di simbolo" (Petronio, 1996:138).

Nonostante fino a poco tempo fa le novelle venissero considerate come una sorta di "laboratorio" nel quale l'autrice testava idee che avrebbe poi sviluppato nei romanzi, recentemente sono state rivalutate e rappresentano un'essenziale chiave di lettura per comprendere a fondo tutta l'opera di questa scrittrice. Già dall'infanzia, grazie al rapporto di familiarità con la narrativa orale, la novella è la misura a lei congeniale per iniziare la sua attività e questo genere accompagnerà l'intera parabola fino all'anno della sua scomparsa nel 1936.

Quasi tutte le novelle deleddiane, prima di entrare a far parte delle raccolte, sono apparse nelle tante riviste con le quali la scrittrice di Nuoro manteneva rapporti di collaborazione più o meno regolari.

La più lunga, seppur caratterizzata da alcune interruzioni, è quella con il *Corriere della Sera*: Deledda si vede però costretta a rispondere alle esigenze dei giornali e, in particolare, a quelle dettate dalla Terza Pagina, che imponeva di rientrare nelle due o al massimo tre colonne di scrittura.

L'elzeviro, ovvero l'articolo di apertura della Terza Pagina, dedicato in un primo momento solo al dibattito di temi politici economici e sociali, accolse successivamente anche altri generi come la novella o il *reportage*. L'operazione che la scrittrice compie è adeguare questo genere alle norme della Terza Pagina, rispondendo non solo alle richieste degli editori, ma anche alle attese del pubblico. Deledda rinuncia spesso alla centralità dell'intreccio e predilige conclusioni "aperte" per adeguarsi allo spazio concesso dal quotidiano, accettando una scrittura frammento, adatta all'occasione del giornale.

In una novella intitolata *Elzeviro d'urgenza*, uscita sulla *Nuova Antologia* il 16 ottobre 1933 e poi confluita nella raccolta *Sole* 

d'estate, la scrittrice racconta la nascita dell'elzeviro. È un componimento perfettamente in linea con la tendenza dei primi del Novecento, che ricorre a una narrativa che riflette su se stessa e che si rende protagonista dell'opera: la cosiddetta metanarrativa. Il testo descrive con un'efficace metafora le fasi della creazione letteraria:

Questo germe, nell'artista non manca mai, come non mancano mai i germi nella terra, anche nei periodi di siccità e di gelo; ma dire alla terra, in questi periodi, germoglia, fa in poche ore crescere e sbocciare una rosa; è lo stesso che imporre ad uno scrittore, in certi momenti, di scrivere una novella (Deledda, 1996 vol. VI: 103).

Argomento di questa novella è dunque il rapporto dello scrittore con il travagliato processo creativo, che è mosso da un moto incondizionato che lo rende libero da costrizioni esterne: il carattere riflessivo del brano denota la consapevolezza raggiunta da Deledda nell'elaborazione del testo letterario che, come sottolinea Giovanna Cerina: "è lontana da una concezione ingenua o ispirata dell'opera d'arte di matrice romantica o crociana" (Deledda, 1996 vol. VI: 12).

È il carteggio con i direttori del Corriere, prima Luigi Albertini e poi Aldo Borelli, a mostrarci che la scrittrice, in più di un'occasione, deve rinunciare a vedere pubblicate le sue novelle sul quotidiano milanese<sup>1</sup>.

La lettera che testimonia l'inizio della collaborazione di Deledda con la testata di Luigi Albertini è datata 31 ottobre del 1909:

Illustre Signor Direttore,

La ringrazio vivamente del gentile e graditissimo invito e delle lusinghiere espressioni che lo accompagnano. Ho pronta una novella che mi pare corrisponderà ai suoi desideri: in questi

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Il carteggio con il quotidiano milanese fino a poco tempo fa inedito è stato recentemente pubblicato e commentato da Giambernardo Piroddi in un volume intitolato Grazia Deledda e il Corriere della Sera: elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonista della Terza. Le lettere riportate in quest'articolo sono tratte da tale saggio.

giorni la rivedrò e gliela manderò. La saluto, intanto, e Le ripeto i miei ringraziamenti.

Grazia Deledda

La novella in questione è *La porta aperta*, che sarebbe apparsa sul *Corriere* l'11 novembre dello stesso anno. La collaborazione con il quotidiano ha diversi periodi di discontinuità; la prima interruzione (dal 1914 al 1923) non è una scelta della scrittrice: negli anni della prima guerra mondiale le novelle di Terza vengono quasi interamente sostituite dalle cronache di guerra e dai *reportages* dal fronte, che integrano l'informazione della prima pagina. Tale decisione risponde alla volontà del giornale di dare uno spazio maggiore all'attualità legata, in quel momento, alle vicende del conflitto mondiale nel quale l'Italia era coinvolta direttamente.

Deledda riprende poi i contatti con la redazione del quotidiano milanese nel luglio del 1923, quando Albertini le comunica l'intenzione del quotidiano "di riprendere la pubblicazione di novelle come faceva prima della guerra", e il 30 aprile del 1924 appare la novella *Il tesoro degli zingari*, poi confluita nella raccolta *Il sigillo d'amore* (Treves, 1926).

Deledda è sempre stata consapevole dell'importanza del rapporto con la testata milanese, come possiamo leggere in questa lettera:

(...) Sto a scrivere un nuovo romanzo che si svolge tutto in Sardegna: è già impiegato dal Temps e dalla diffusissima Tag di Berlino. Anche in Italia vorrei offrirlo ad un pubblico diverso dal solito della Nuova Antologia e penso giusto al grande pubblico del Corriere della Sera. Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle provincie e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della Nuova Antologia o delle edizioni Treves al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro.

Da questo carteggio tuttavia, veniamo a conoscenza del fatto che la redazione del *Corriere* rifiuta diverse novelle, con la sola motivazione di "non adatta alla rivista". Generalmente la novella scartata non viene citata, dunque per noi è difficile risalire a quale sia.

## Lettera del 18 marzo 1924:

Per una volta mi trovo nell'incresciosa condizione di non poter pubblicare la Sua novella che è bella e degna, a mio giudizio, ma non adatta al *Corriere*. È il soggetto stesso che a mio parere urtrebbe troppo i lettori del giornale, poiché molte cose che in un libro possono passare producono un altro effetto sulle colonne di un quotidiano. A parte ciò, credo anche che la novella superi di molto la misura massima prescritta. Nel rimandargliela La prego vivamente di volermi scusare e d'inviarmi un'altra novella. Mi abbia con i migliori ossequi.

## Lettera dell'8 dicembre 1924:

## Gentilissima Signora,

Ho ricevuto *Ecce Homo*. Mi consente di comunicarle una sincera impressione? Questo suo bozzetto ha il valore di tutte le cose scritte da Lei; ma mi pare poco adatto a un giornale quotidiano, che richiede una letteratura un po' speciale e adeguata al pubblico a cui si indirizza, a ove ogni novella e bozzetto dovrebbe rappresentare un ciclo chiuso e avere una conclusione. Questa è pura sensazione, senza uno svolgimento proprio e anche, per certi aspetti, poco chiara. Mi rincresce di doverle dire questo, proprio dopo aver io stesso sollecitato l'invio di una Sua novella; ma questa medesima circostanza Le dimostra il conto che facciamo della sua collaborazione e io spero che, anche in vista di ciò, Ella non voglia offendersi della sincerità con cui Le scrivo. Mi credo coi migliori ossequi. Albertini

## Lettera del 15 settembre 1933:

Illustre Signora,

voglia perdonarmi se mi permetto di restituirLe la novella *La fuga di Giuseppe*, che mi pare troppo lieve per l'autorità della Sua firma; e la prego di volermi inviare subito qualche altro scritto. Mi abbia con devoti ossequi.

## Lettera dell'8 febbraio 1934:

Gentilissima Signora,

Ho ricevuto la Sua novella *La fede*, ma mi duole di non poterla pubblicare. Essa tocca un argomento troppo delicato che non mi

pare possa formare oggetto d'una trattazione novellistica e dispiacerebbe certamente a moltissimi nostri lettori. Mi mandi qualche cos'altro e mi abbia con devoti ossequi.

## Lettera del 27 marzo 1935:

Gentilissima Signora,

Mi duole restituirLe questo elzeviro *L'uccello d'oro*, ma mi muove alla restituzione una ragione che non ha alcun carattere letterario e che è piuttosto di ordine sociale. Non mi sembra infatti opportuno in questo momento dare un così crudo esempio di durezza mentre, dati i tempi, noi tendiamo a forme sempre più strette di solidarietà nazionale.

Mi abbia cordiali ossegui

Conosciamo i titoli di alcuni testi rifiutati dalla redazione del giornale: *Ecce homo* (pubblicata invece nella rivista *Il Giornale d'Italia* e successivamente andata a far parte de *Il sigillo d'amore*) e *L'uccello d'oro* (confluita ne *Il Cedro del Libano*) per esempio, sono novelle dai toni piuttosto pessimistici, quindi probabilmente non "adatti" al clima politico italiano del momento (erano infatti gli anni del consolidamento del regime fascista) e per questa ragione scartate.

In un'altra lettera, indirizzata ad Albertini, leggiamo:

(...) quando scrivevo la novella, un mese fa, pensai ad un finale diverso da quello che le destinai. Adesso mi arriva la sua lettera e ben volentieri ritorno alla prima idea, contenta se riuscirò a farle cosa grata. Se però la novella non le piacesse neppure così, me la rimandi pure perché il mio desiderio è appunto di piacere ai lettori del *Corriere*, lettore che ella conosce meglio di me.

Questa corrispondenza rivela dunque sia la disponibilità della scrittrice di Nuoro ad apportare cambiamenti ai suoi lavori, ma anche una certa ritrosia a scendere a compromessi, come si legge nel testo che segue:

(...) Volentieri scriverò la novella che lei mi domanda, e gliela manderò al più presto. Però devo dirle sinceramente che mi dispiacerebbe molto se venisse respinta. Io non sono capace di

scrivere nulla pensando di rendere il mio lavoro adatto a tal rivista o giornale. Scrivo come sento, sempre con grande coscienza artistica, e la più breve delle novelle mi costa al contrario di quanto si crede, fatica e pena (...).

Il desiderio di affermarsi come scrittrice non è più forte di quello di tener fede alla sua visione della scrittura come espressione di un atto libero e incondizionato, così come già spiegato nella novella *Elzeviro d'urgenza*.

L'affetto che nutriva per le sue creazioni, emerge in una lettera del 6 gennaio 1914 indirizzata stavolta all'amico e scrittore Marino Moretti, nella quale confida "io soffro molto a vedere le mie cose date a pezzi in pasto al pubblico avaro ed infantile che come i bambini si contenta di pezzettini" (Deledda, 1959: 38).

La produzione novellistica deleddiana mostra i segni di una certa discontinuità dovuta in parte alla varietà delle tematiche, in parte al numero elevato dei componimenti che formano il corpus stesso. Tuttavia dei quasi trecento componimenti raccolti nelle diaciannove sillogi, più di sessanta vengono pubblicati nel Corriere della Sera, motivo per il quale è possibile rintracciare diversi elementi comuni. Gli studi di Giovanna Cerina hanno sottolineato le differenze tra la redazione delle novelle uscite sul periodico e i testi pubblicati in volume; per quanto riguarda questi ultimi, la studiosa evidenziava la presenza di una maggiore attenzione alla resa espressiva e un miglioramento generale dell'apparato linguistico. La pubblicazione delle raccolte meritava quella cura della forma che spesso veniva meno nella preparazione del testo per il periodico a causa delle scadenze e delle scarse retribuzioni, come leggiamo di seguito: "(...) per non fare debiti io ho dovuto spesso, contro voglia, scrivere la novella e l'articolo da 25 lire, e sforzarmi e affrettarmi". (Deledda, 2012: 45).

Nella prima fase di collaborazione con il *Corriere*, che va dal 1909 al 1914, i racconti sono in gran parte episodi narrativi d'ambito regionale ascrivibili al bozzetto realistico e tendono verso una narrativa che predilige i contenuti espliciti a quelli allusivi. Dal 1923 in poi, si riduce la funzione narrativa della trama e la narrazione prende le mosse da un frammento individuale spesso autobiografico.

Possiamo individuare pertanto due diversi momenti della collaborazione della scrittrice al quotidiano milanese: il primo che va dal 1909 al 1914 e il secondo dal 1926 al 1936.

Lo spoglio del *Corriere* negli anni in cui la scrittice sarda vi collaborò mi ha consentito di individuare nove novelle e un racconto lungo uscito su *La Lettura*, rivista mensile del quotidiano che si possono considerare "inedite", dato che sono state escluse dalle successive antologie e mai più ripubblicate.

Si tratta di *Il fiore caduto* (apparsa il 16 maggio 1912), *L'amico* (24 settembre 1912), *La morte e la vita* (24 luglio del 1913), *Ritratto di contadina* (26 gennaio 1926), *L'uomo del nuraghe* (9 settembre 1934), *Pane quotidiano* (12 agosto 1935), *Agosto felice* (30 agosto 1935), *Il primo volo* (19 settembre 1935), *Pane casalingo* (19 gennaio 1936) e *Il Battesimo d'Adamo* (*La Lettura* aprile-maggio 1902). Ipotizzare la ragione per la quale questi testi sono stati esclusi da tutte le raccolte successive non è semplice, ma possiamo provare a riflettere prendendone in considerazione uno, intitolato *Pane quotidiano*.

## 2. PANE QUOTIDIANO E LA CENSURA: IPOTESI DI LETTURA

Uscita il 12 agosto 1935, un anno prima della scomparsa di Grazia Deledda, che avviene a Roma il 15 agosto del 1936, questa novella presenta tutte le caratteristiche dei componimenti dell'ultimo decennio che sono "ispirate a motivi autobiografci e costruite sui percorsi della memoria" (Deledda, vol. VI: 18).

Protagonista del racconto è una poetessa, che sembra potersi identificare con Deledda, sebbene il testo non sia apertamente autobiografico. La donna è soddisfatta della sua creazione e pensa a come potrà investire la ricompensa che presto riceverà in cambio del manoscritto appena ultimato. Quando però si imbatte nella lista della spesa della cuoca constata infastidita tra sé e sé:

il suo lavoro spirituale si converte in cose materiali e lontane da ogni poesia; ma poi, a poco a poco, per forza di abitudine e di pensamenti filosofici, si piega, si adatta, si rassegna, pensa che la sua legge è la legge comune a tutti i lavoratori, a tutti i pensatori poveri, a tutti i più grandi artisti che spesso sono gli uomini più bisognosi della terra (...) oltre alla somma che rappresenta il suo

lavoro intellettuale, alle origini, al destino, alla gioia e anche al dolore delle cose che in apparenza banali e volgari della lista rievocano nella sua fantasia.

Messa da parte la spesa, decide che "avrebbe preferito mutare il lavoro del suo pensiero in qualche cosa di bellezza" e, osservando che la lampada della sua scrivania, compagna "fedele e silenziosa" di anni di lavoro, è ormai vecchia, pensa che debba ormai essere sostituita, magari da una più moderna.

Parte dunque alla ricerca di una nuova lampada, ne vede tante elettriche "belle a vedersi e pratiche da pulirsi" ma alla signora piacciono ancora quelle di una volta. Pur camminando per le strade del suo stesso quartiere, lo trova con rammarico profondamente cambiato e non si riconosce in questa nuova realtà dove tutto le sembra falso ed ingannevole:

Tutto è divorato dalla nuova metropoli; coi grattaceli tronfi eppure impacciati come ricchi provinciali in città; i caffè affollati da gente che ancora beve il vino bianco; la chiesa che mette freddo a guardarne la facciata magra e nuda; e su e giù per le lunghe strade sfavillanti di vetrine, vetrine, vetrine.

Da una di queste vetrine finalmente spunta fra altri oggetti di falso lusso, una lampada in ferro battuto, "polverosa e abbandonata come un cimelio", ed è proprio quello che la protagonista cercava. Il racconto si conclude con l'amara considerazione della padrona del negozio che confessa alla poetessa che sono tempi difficili nei quali la concorrenza dei nuovi negozi (la fabbrica di ferro battuto dovrà chiudere) e i debiti si sommano, primo fra tutti quello della nota mensile da pagare al fornaio.

È un testo in linea con lo stile degli ultimi anni, la parte dialogica è minima, più una prosa riflessiva dunque che una novella vera e propria. Lo scontro tra antico e moderno, tra materiale e spirituale caratterizza questo racconto come anche altri degli stessi anni. Perché solo i lettori del *Corriere della Sera* l'hanno potuto leggere? Perché non è più stato ripubblicato?

Ricordiamo che Deledda non mise mai la sua scrittura a servizio di nessuna ideologia; tuttavia nel 1909 si candidò (con

poco successo) nelle liste dei Radicali per supportare la richiesta del voto alle donne. Proprio in quegli anni il femminismo raccoglieva un consenso sempre maggiore soprattutto nei principali centri di cultura, Roma e Milano, e la scrittrice sarda, pur non prendendo apertamente una posizione, aiutò anche economicamente Sibilla Aleramo, colei che più di tutte portò avanti la battaglia femminista in Italia. Nel 1899 l'autrice di *Una donna* riconosce a una delle prime raccolte di novelle deleddiane il merito di avere mostrato "quanto grande e ottimo sia il contingente che la donna italiana dà alla patria letteratura" (Conti-Morino, 1981: 325).

In un'intervista rilasciata al circolo di donne romane, alle domande "Qual è il valore del femminismo considerato sotto l'aspetto intellettuale? Qual è il valore di esso considerato sotto l'aspetto sociale?", Grazia Deledda rispose solamente: "Trovo giusto e bene che la donna pensi, studi, lavori" (Zoja, 1939: 33).

Nel romanzo intitolato *Nostalgie* (1905) che inaugura la serie delle opere cosiddette "continentali", che si svolgono cioè fuori dalla consueta cornice della Sardegna, Regina, giovane di famiglia nobile ma decaduta, si trasferisce a Roma per seguire il marito. Nella capitale la protagonista manifesta il desiderio di ribaltare quel ruolo assegnato alla donna dalla società del suo tempo:

Lavorare, lavorare! Sì, anch'ella voleva lavorare, voleva scrivere, poiché non era buona ad altro, voleva guadagnare. E anzitutto voleva vivere. Uscirò dalla cerchia che mi stringe; guarderò la vita in viso. Voglio smarrirmi nelle grandi vie di Roma, sentire l'anima della folla, descrivere la vita dei poveri, o di coloro che si annoiano, o di quelli che sembrano felici e non lo sono: la vita come è (Deledda 2009: 54).

Quello di Regina resterà solo un progetto, Deledda invece, molto più determinata della protagonista del romanzo, descriverà Roma in tutte le sue sfaccettature, compresa quella periferica e meno maestosa mostrando un "interesse tozziano per gli aspetti più cupi della città" (Deledda 2006: 12).

Non si deve dimenticare che fin da giovanissima fu vittima della disapprovazione della società che la circondava; nella novella autobiografica *Leggende di Sardegna* scrive: "(...) Figuratevi dunque il mio dolore, la mia rabbia, la mia delusione quando, nella mia città nativa i miei lavori furono accolti in una scoraggiante guisa, e mi valsero le risa, la maldicenza, la censura di tutti e specialmente delle donne" (Scano, 1938: 179-186).

Ribadisce lo stesso concetto in un brano del romanzo in parte autobiografico intitolato *Il paese del vento*: "(...) Il temperamento ce l'avevo: nata in un paese dove la donna era considerata ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l'unica missione di lavorare e procreare" (Deledda, 1993: 870).

In una lettera indirizzata a Luigi Falchi, scrive:

(...) Tutto al più prendo coraggio dal suo nobile esempio per non prendere in odio la nostra cara, isola disgraziata, quando anch'io mi vedo fatta segno di piccole invidie paesane, di denigrazioni, di maldicenze meschine, quando vedo che qualcuno cambia nome e cognome per abbassarmi fin dove la sua invidia vorrebbe vedermi, quando dalla Sardegna non mi arriva una parola d' incoraggiamento ma solo qualche soffio di livore per le parole che io spendo in prò dell'isola e dei suoi abitanti, quando infine raccolgo perfidia dove semino amore, sogni, idealità (Falchi, 1937: 65).

Nonostante le figure femminili rappresentino all'interno della produzione della scrittrice "il testimone privilegiato della visione del mondo deleddiana" (De Giovanni, 2008: 28), lo spazio dedicato alla riflessione sui problemi della donna-artista è piuttosto circoscritto.

Il testo nel quale Deledda fa più volte riferimento alle difficoltà dell'essere donna e scrittrice è *Cosima*, pubblicato postumo nel 1939, che inizialmente si intitolava *Cosima*, quasi *Grazia* (Cosima era il secondo nome della scrittrice). L'autrice si cela dietro la terza persona e racconta le tappe principali della sua vita, dall'infanzia all'adolescenza e interrompe la storia prima del viaggio a Cagliari dove conoscerà il suo futuro marito Palmiro Madesani.

Cosima, *alterego* di Grazia, descrive le prime soddisfazioni letterarie ma non omette i dispiaceri legati alla fama:

(...) come una bella medaglia aveva il suo rovescio segnato da una croce dolorosa: poiché se il direttore dell'*Ultima Moda*, nel pubblicare la novella presentò al mondo dell'arte, con nobile slancio, la piccola scrittrice, e subito la invitò a mandare altri lavori, in paese la notizia che il nome di lei era apparso stampato sotto colonne di prose ingenuamente dialettale, e che, per maggior pericolo, parlavano di avventure arrischiate, destò una esecrazione unanime e implacabile (Deledda, 2007: 82).

Parlare di femminismo in senso stretto nell'opera della scrittrice sarda forse sarebbe azzardato, tuttavia come ben spiega María Teresa Navarro nell'introduzione alla traduzione spagnola di *Cosima*: "(...) su coherencia vital y su actitud beligerante frente a una sociedad patriarcal, que margina a la mujer, la aproximan a lo que podría definirse come un feminismo *ante litteram*" (Navarro, 2007: 25).

Ritornando alla novella in questione, *Pane quotidiano*, sarebbe dovuta entrare a fare parte della raccolta Il Cedro del Libano, che uscì postuma nel 1939. Due anni prima, ma sempre postumo, viene pubblicato Cosima, probabilmente il romanzo più noto della scrittrice sarda. Il manoscritto, non concluso, presentava numerose varianti che consentirono ad Antonio Baldini (curatore dell'edizione Treves) ma anche a Sardus, figlio maggiore della scrittrice, di prediligere spesso l'alternativa più conservativa, così come fa notare Dino Manca nella sua recente edizione critica dell'opera. Quest'edizione si propone di restituire la parola all'autrice, soprattutto quando il testo è stato mutilato non solo a livello linguistico (con l'intento, probabilmente di migliorarne la forma) ma anche quando è stato, ingiustamente, emendato nel contenuto. Gli interventi censori arrivarono a colpire perfino Cosima, romanzo in cui la protagonista non solo è una donna ma è addirittura l'autrice stessa. È solo un caso o forse c'è stata la mano degli stessi censori che decisero di non ripubblicare neppure la novella Pane quotidiano?

Sono le primissime righe a svelarci il significato di questo testo praticamente inedito:

La poetessa è contenta. Ha scritto una colonna di versi che le sembrano belli: una vera colonna di marmo con iscrizioni durevoli, col capitello sobrio del titolo. Si solleva col busto già un po' curvo per il peso del lavoro e degli anni; e s'illude di essere ancora giovane perchè, dunque, può ancora creare e sopravviversi.

Il lavoro intellettuale come mezzo di sopravvivenza non solo materiale ma anche e soprattutto spirituale. La novella può essere letta come l'ennesima manifestazione di consapevolezza e supporto al movimento femminista da parte di Grazia Deledda, che ricordiamo, rimane per ora l'unica scrittrice italiana ad aver conquistato un Premio Nobel, una delle poche che nonostante le difficoltà e la censura, è riuscita a raggiungere il suo obiettivo: sopravviversi.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2010). Dalla quercia del monte al Cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda. Nuoro- Cagliari: ISRE- AIPSA.
- Cerina, G. (1992). Deledda ed altri narratori: mito dell'isola e coscienza dell'insularità. Cagliari: Cuec.
- Conti, B. Morino, A. (1981). *Sibilla Aleramo e il suo tempo*. Milano: Feltrinelli.
- De Giovanni, N. (1991). Grazia Deledda. Alghero: Nemapress.
- De Giovanni, N. (2008). Vento di terra vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola. Alghero: Nemapress.
- Deledda, G. (1959) *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti*. Padova: Rebellato.
- Deledda, G. (2007). *Cósima*. Traduzione di M. T. Navarro Salazar. Madrid: Nórdica Libros.
- Deledda, G. (2009). Nostalgie. Nuoro: Ilisso.
- Deledda, G. (1996). *Novelle*. vol. VI. A cura di G. Cerina. Nuoro: Ilisso. Deledda, G. (2012) *Le lettere. Per l'amore e per la gloria*. Vol. X.
  - Cagliari: Società editrice Unione Sarda.
- Falchi, L. (1937). L'opera di Grazia Deledda. Milano: La Prora.
- Petronio, G. (1963). Grazia Deledda. In *I Contemporanei*. Milano: Marzorati.
- Piroddi, G. (2016). *Grazia Deledda e il Corriere della Sera. Elzeviri e lettere a Luigi Albertini e ad altri protagonista della Terza Pagina*. Sassari: Edes.
- Scano, A. (1938). Versi e prose giovanili. Milano: Treves.

Zambon, P.- Renai, P. L. (1992). La collaborazione di Grazia Deledda al *Corriere della Sera* e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume. In AA.VV., *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*. *Atti del seminario di studi su Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900'*. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura S. Satta.

Zoja, N. (1939). Grazia Deledda: saggio critico. Milano: Garzanti.

# PROVOCACIÓN Y ANTICONFORMISMO EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX: IO E IL MIO ELETTORE DE PAOLA BARONCHELLI PROVOCATION AND INCONFORMISM IN THE EARLY YEARS OF THE XX CENTURY: PAOLA BARONCHELLI'S IO E IL MIO ELETTORE Mª Dolores VALENCIA MIRÓN Universidad de Granada

Resumen: En 1910, la escritora y periodista italiana Paola Baronchelli publica una obra de contenido valiente y provocador que la convierte en punto de referencia en los temas relacionados con la defensa de los derechos de la mujer en su vertiente social, política y legislativa, fundamentalmente. Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata, un libro incomprensiblemente olvidado hasta el punto de que no ha vuelto a ser editado, es un ejemplo altamente representativo de la labor de concienciación que el movimiento de emancipación femenina se proponía llevar a cabo en la Italia de estos años.

Palabras clave: Donna Paola, Feminismo, Italia, Política, Emancipación.

Abstract: In 1910, Italian writer and journalist Paola Baronchelli published a work whose brave and provocative content made her become a point of reference in all issues related with the advocacy of women's rights mainly in its social, politic and legislative aspects. Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata, an incomprehensibly forgotten book, up to the point that it hasn't been reissued, is a highly representative illustration of the awareness-raising work that the women's emancipation movement proposed to carry out in the Italy of these years.

Keywords: Donna Paola, feminism, Italy, politics, emancipation.

En 1910, la escritora lombarda Paola Baronchelli, conocida como Donna Paola, pseudónimo con el que firmó siempre sus escritos, se reafirma en la vena polémica demostrada en sus exitosos artículos periodísticos y en sus numerosas conferencias con la publicación del libro Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata, que, por su contenido actual, valiente y provocador, le habría de procurar no pocas críticas y con el que pretendía atraer la atención del lector sobre el tema que de verdad le preocupaba: los cambios de la identidad femenina y las nuevas expectativas de la mujer en su relación con el hombre y con la sociedad, demostrando con ello nuestra autora, cómo percibe la intelectualidad italiana de comienzos de siglo el profundo cambio que se está produciendo en el papel femenino tradicional, convirtiéndose así en punto de referencia en los temas relacionados con la defensa de los derechos de la mujer en su vertiente social, política y legislativa, fundamentalmente.

Narradora fecunda, y en ocasiones de gran calidad, obtuvo un amplio favor de público gracias también a su temperamento versátil que le permitió escribir relatos, artículos, ensayos críticos, novelas y algunos textos teatrales. Por otra parte, en el amplio espectro de las posiciones y de la toma de conciencia de la decimonónica, literatura femenina la actitud anticonformista, agresiva, pero leal, de la escritura de Donna Paola, frente al acostumbrado tono femenino insinuante y algo servil, es una característica más del área lombarda, no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas y ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la "nuova etica".

Consciente de que la crisis es un fenómeno que forma parte de la historia de la humanidad, no escapa a una observadora inteligente como Donna Paola que, en el período comprendido entre 1870 y el inicio de la primera guerra mundial, dos acontecimientos habían dejado una huella inconfundible en la

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cfr. A. Buttafuoco, "Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento", en AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.

sociedad: la crisis europea y la crisis femenina (Donna Paola, 1917: 23). Dos acontecimientos paralelos, cuya equiparación se advierte excesiva, sobre todo teniendo en cuenta la gravedad del conflicto político que estaba teniendo lugar; de hecho, la misma autora lo considerará más adelante como una hipérbole; no en vano, su misma definición de "crisis" vacía de contenido dicha comparación al poner más el acento en las cuestiones de malestar psicológico que en las de carácter sociopolítico (Donna Paola, 1917: 22-23). Parece, por tanto, que la autora no pretendía identificar los dos fenómenos sino subrayar que ambas crisis, maduradas en la Europa de finales del siglo XIX, estallaron violentamente a comienzos del XX.

El texto objeto de este estudio<sup>2</sup> es un tratado, un código, casi una enciclopedia; y esto, que ciertamente es un mérito del libro, se convierte también en un defecto para el lector, puesto que la densidad de la materia tratada confiere a su lectura una cierta pesadez que Donna Paola, más atenta al contenido, no se preocupa de corregir en la forma. Se trata de una especie de larga entrevista, una "avventura dialogata" según Donna Paola, dividida en diez conversaciones entre la escritora y un imaginario explorador famoso recién llegado de África, referidas a diversos temas, todos ellos relacionados, naturalmente, con los derechos de la mujer. Para conducir el discurso, la escritora utiliza como método el diálogo y la polémica. Como ha señalado la crítica, la capacidad dialógica del texto "scambiando i ruoli degli interlocutori", es original y prueba "secondo una tecnica teorizzata da secoli, le argomentazioni e soprattutto il grado comunicativo del soggetto e del contenuto che si espone" (Stolfi, 2007: 156).

Con una sinceridad digna de asombro, como señala en repetidas ocasiones su interlocutor, la escritora lombarda, desde una perspectiva muy poco convencional, porque discute y rechaza muchos de los estereotipos e ideas cercanas o defendidas por los movimientos feministas, expone sus ideas sobre temas tan

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Por razones evidentes, el presente estudio no pretende analizar todo el variado y rico contenido de esta obra de Donna Paola, sino que aspira sólo a poner de manifiesto una serie de aspectos que nos ayudarán a configurar su interesante pensamiento crítico.

## Mª DOLORES VALENCIA MIRÓN

actuales como polémicos. Por ejemplo, el voto y el trabajo femenino, la educación sexual, el papel de la mujer en la política, y también, la ciencia, la corriente espiritualista y las ciencias psíquicas, el divorcio y las instituciones, entre otros. No es de extrañar que Baronchelli fuera duramente criticada por el contenido de esta obra en la que "descrisse un'inventata Montecitorio dove si discettava di divorzio d'ufficio e di scuole per il matrimonio, di parità giuridica e di integrità personale delle donne" (Verdirame, 2009: 41). Pero también encontró defensores de prestigio como Rosalia Jakobsen, una autoridad crítica en la Florencia literaria de comienzos de siglo que le dedicó una halagadora reseña en la *Tribuna* anunciando la próxima aparición del libro.

Conocedora de que en este período la identidad femenina había sufrido profundas transformaciones y de que las mujeres habían madurado nuevas expectativas en su relación con el hombre y con la sociedad, Donna Paola, pocos años después, pone el dedo en la llaga al señalar que "la donna, che era stata sino a trent'anni addietro una consumatrice, è diventata poco a poco una produttrice", y este cambio brusco había provocado un cierto desequilibrio en instituciones tan importantes como la familia, la vida pública, la jurisprudencia, la economía política, e incluso la religión:

perché la donna produttrice è una entità economicamente equiparabile all'uomo. E la donna economicamente equiparata all'uomo, deve – seguendo le massime realistiche del giorno – per forza di cose, per reazione automatica, equipararglisi in tutto quanto, mercè il suo valore di produttore, era fin qui riserbato all'uomo (Donna Paola, 1917: 27).

Se rompe así el equilibrio de los siglos anteriores, porque el movimiento de emancipación femenino, que en Italia hunde sus raíces en los acontecimientos políticos y sociales del Risorgimento, trajo como consecuencia importantes cambios en las relaciones humanas<sup>3</sup>. En la crisis femenina a que alude Donna

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, este movimiento de emancipación italiano, con el fin de divulgar sus ideas entre la opinión pública, se organizó para luchar y conseguir derechos de ciudadanía

Paola, tendrán gran importancia los estímulos procedentes del movimiento de emancipación que provocaban y alimentaban un amplio debate en la cultura y en la política italiana sobre temas relacionados con los derechos de ciudadanía de la mujer, con la estructura y con las relaciones familiares, con el trabajo fuera de casa y con el nuevo papel de la mujer en la sociedad; en suma, en torno al problema de la definición de la "donna nuova"<sup>4</sup>. Por ello, este debate que había estado presente en el análisis teóricopolítico y en la producción literaria italiana del Risorgimento, se convertirá en lugar común en el período comprendido entre los últimos años del XIX y el inicio del siglo XX.

Hemos señalado anteriormente el tratamiento poco convencional dado por nuestra escritora a ciertos temas relacionados con el feminismo de la época, pero no puede obviarse que el movimiento de emancipación no fue una experiencia homogénea, sino que estuvo ligado a culturas y modelos de vida diferentes e incluso, en ocasiones, contradictorios, sin adhesiones a políticas ni a clases sociales determinadas, porque, según la eficaz imagen de Paola Baronchelli, en Italia:

non una clase come già in epoche precedenti, ma un intero sesso, con tutti i bisogni e le passioni delle sue classi, si è spostato dalla periferia dov'era stato relegato fin lì a far da contrappeso morale all'eccesso dell'affarismo e dell'immoralismo mascolino, e si è portato al centro del sistema sociale" (Donna Paola, 1917: 28).

En 1901 la novela de Paola Baronchelli *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*<sup>5</sup>, en la que el suicidio

<sup>4</sup> Sobre la versatilidad en Italia de este concepto que no indicaba un modelo femenino único y definido, cfr. A. Buttafuoco, *Op. cit.*, pp. 140-141.

de las mujeres y para educar a las que no tenían consciencia de su situación. Cfr. M. C. Angeleri, Dall'emancipazionismo all'interventismo democratico: il primo movimiento politico delle donne di fronte alla Grande guerra, dprs.uniromal.it /sites /default / files /220.htlm.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta, Milano, Aliprandi ed.,1901. Nuestras citas se corresponden con la última edición: Genova-Torino-Milano, Renzo Streglio ed., 1906. Para un breve estudio sobre esta novela, cfr. Mª. D. Valencia, "Paola Baronchelli: el compromiso de una intelectual entre literatura y periodismo", en M. Martín Clavijo (ed.),

## Mª DOLORES VALENCIA MIRÓN

de su protagonista responde, entre otros motivos, al rechazo de los convencionalismos impuestos por la sociedad, le procuró el reconocimiento del público y por las tres ediciones que tuvo, puede también considerarse un éxito editorial de la época. No obstante, Donna Paola se queja de que, a pesar de los muchos artículos escritos, pocos críticos dieron muestra de haber entendido el mensaje de su obra. Unos la consideraron "divertente", quizás porque, a pesar de contener un suicidio, "v'eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono ormai pocadeschi" (Donna Paola, 1906: 13); otros, pornográfica, "forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio" (Donna Paola, 1906: 14), apostilla con sorna la autora. Y aunque la novela trata temas "delicados" como el adulterio y el suicidio, le halaga el éxito moral que obtuvo porque, a su entender, la misión del escritor no consiste sólo en hacer una obra de arte, "la perfezione dell'opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole" (Donna Paola, 1906: 15).

Diez años más tarde, en la primera conversación que sirve de prólogo a *Io e il mio elettore*, la escritora lombarda expone y defiende los planteamientos ideológicos que sustentaban el argumento de su novela y que reconoce como feministas, aunque ella no quiere definirse como tal. Puesto que parecía cercana la aprobación del voto femenino, se propone hacer públicas sus ideas que, ciertamente, serían también confesiones pero no de carácter erótico-sentimental como las de su novela, a la que niega valor autobiográfico, sino la expresión de "l'intero prisma del suo pensiero e della sua coscienza; tutte le idee, tutte le convinzioni, tutti i giudizi, tutte le delusioni e le speranze che il suo vivere odierno nel bel mezzo della mischia sociale, morale, politica, l'ha obbligata a elaborare, a formulare, a sentire, a soffrire" (Donna Paola, 1910: 5). La futura diputada se niega a hablar de programas, como le solicita su interlocutor, por tanto, tratará los temas libremente, sin prejuicios, siendo consciente de que, a veces, sus opiniones pecarán de incoherencia o caerán en la contradicción más absoluta porque, como ella misma afirma:

-

Escritoras desde los márgenes: Transfiguraciones, Teatro y "Querelle des femmes", Sevilla, Benilde Ed., 2017, pp. 329-343.

"sono poliedrica, non ho una faccia sola", y porque todas las cuestiones importantes tienen varias interpretaciones y cada ser humano tiene un temperamento y una sensibilidad distintas.

Es evidente que Donna Paola ironiza y se burla con el subtítulo del volumen; naturalmente, no va a presentar su candidatura, no aspira a ser diputada, está satisfecha en su condición de mujer: "io sono figlia del mio secolo", y no quiere convertirse en lo que ella llama un "ibrido animale politico". Tampoco reconoce abiertamente su condición de feminista, porque no le gustan los *ismos* de ningún tipo ni pertenece a "nessun partito, chiesuola, cricca, opinione. Sono del parere di me stessa e moriró nell'impenitenza finale" (Donna Paola, 1910: 20). Sólo aboga decididamente por el "eclettismo":

Io giudico che questa facoltà di tutto comprendere e di trovare in ogni cosa un palpito di verità sincrono al palpito del proprio cuore, sia uno dei più gloriosi privilegi di una intelligenza che ambisca dirsi contemporanea. Secondo me, l'eclettismo rappresenta l'ultima maturità della mente e l'estrema squisitezza della sensibilità; come la partigianeria, l'accantonamento in un ordine di idee, la critallizzazione in un àmbito determinato di sentimenti, rivela, sempre secondo me, una intelligenza imbozzacchita ed una energia psichica limitata" (Donna Paola, 1910: 19).

Por ello, no adopta el vocablo "femminismo", porque no refleja su pensamiento e inventa uno nuevo para esta realidad, "femminilismo", que nace como reacción latina al feminismo anglosajón, movimiento al que le reconoce un valor indiscutible en el inicio de la lucha, pero su carácter "angoloso, disadorno, meschino, quacquero" no se corresponde con la manera de ser de la mayoría de las mujeres italianas más proclives al pecado, sí, pero también al disfrute de la belleza y del arte.

La "femminilità" sirve aquí de contrapunto a la "mascolinità" y a propósito de este concepto se pronuncia Flavia Steno, quien, a pesar de sostener a veces posiciones contrarias a las de nuestra autora, como en el caso del divorcio, no ahorra a esta obra de Donna Paola comentarios bastante positivos. A su entender,

## Mª DOLORES VALENCIA MIRÓN

ninguna mujer ha escrito ni dicho lo que Donna Paola osa decir y escribir:

Ella osa per tutte. Non è Donna Paola e non è il suo elettore che discorrono in questo libro; sono la femmnilità, la mascolinità poste di fronte: la femminilità nuova, intelligente, evoluta, cosciente, responsabile, armata di tutte le risorse acquistate attraverso secoli di sofferenza, di lotte, di spasimi [...] sollevata da tutte le ribellioni e da tutte le aspirazioni; e la mascolinità immutata, cristalizzata nell'orgoglio antico e nell'antico autoritarismo dispotico, insofferente di critiche, intollerante di rivendicazioni, ostile ad ogni ragionamento [...]. Eva, Minerva, Donna Paola hanno troppa esperienza della vita, dell' uomo, del mondo. Chi volete che ci prenda sul serio?" (Stolfi, 2007: 157).

Su sentido bastante radical de lo que debe ser la esencia del movimiento de emancipación de la mujer le lleva a criticar que el feminismo, como ocurre con el socialismo, se haya convertido en un partido de gobierno<sup>6</sup>; y señala que las mujeres que piden constantemente nuevas leyes que las apoyen, olvidan una gran verdad formulada por el filósofo Guibert: "Gli uomini fanno le leggi, le donne creano i costumi", por tanto, si una ley no es más que la codificación de una costumbre, puede entenderse el arma tan poderosa que tienen las mujeres: "Il costume nasce prima della legge ed è la donna che lo crea" (Donna Paola, 1910: 44); por tanto, está en sus manos cambiar la andadura de las cosas, y, en consecuencia, todas las costumbres que la mantienen relegada al hombre. Por desgracia, continua Donna Paola con su razonamiento, las mujeres no han seguido esta línea de conducta bastante táctica. La mayoría sufre en silencio y sólo una minoría, cansada de sufrir, ha decidido crear el feminismo con la idea, equivocada en este caso, de que como la unión hace la fuerza, le sería fácil obtener mediante un partido político nuevas leyes liberadoras. Pero, ¿cómo obtener nuevas leyes con costumbres

Riccardo Quintieri, 1917, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Años más tarde, llegará incluso a afirmar que el feminismo no sólo es un fenómeno sentimental, sino también un fenómeno político y sobre todo económico. Cfr. Donna Paola, *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915 – maggio 1917)*, Milano,

antiguas?, se pregunta nuestra escritora, para sentenciar a continuación: "le leggi non si ottengono con petizioni, si strappano con ribellioni. Le donne debbono mettere la rivoluzione nelle famiglie, nei costumi morali e sociali, debbono ricorrere allo sciopero del sesso [...] e tutto questo senza punto scendere in piazza, né alzar clamori comiziali, né petire udienze dai ministri" (Donna Paola, 1910: 45).

Sin duda alguna, Donna Paola se sitúa entre las intelectuales que vivieron con más intensidad las contradicciones - fruto de la historia y de la sociedad del momento- de la identidad femenina y que, en parte, supieron analizarlas de manera bastante lúcida. En consecuencia, se autodefine como una mujer "nueva" que se ha formado en un clima cultural en el que la precariedad del papel social que se les exige a las mujeres es grande y en el que el mensaje que se les envía sobre la "femminilità" es doble y contradictorio, por ello, escribe: "Noi donne di questo secolo abbiamo sofferto di più, perché ci è toccato fare le equilibriste, perché, nel mentre ci si concedevano i doveri della cittadina, della contribuente, della professionista, della lavoratrice, non ci si concedevano i diritti relativi, tenendoci così librate fra due forze contrapposte" (Donna Paola, 1910: 54).

Dispuesta a abordar todo tipo de argumentos, como le pide su reputación de mujer "spregiudicata", se muestra contraria a las instituciones que la sociedad ha creado, porque son superiores a nuestras facultades y suponen un yugo para el hombre dada la desproporción existente entre la ley escrita y las fuerzas morales que nos permitirían seguirla y tolerarla. Frente a las costumbres desorganizadas del animal social que es el hombre, que no descansa de día ni de noche para mejorar sus ordenanzas sociales, habría que seguir las de los insectos, de las hormigas, por ejemplo, animales sociales de costumbres organizadas: unos procrean y otros trabajan en todos los ámbitos de los que depende el bienestar del estado. Sin embargo, el hombre ha ignorado la clasificación más importante que le permitiría establecer una nueva división del trabajo con la que tendríamos una sociedad compuesta de individuos, todos "adatti allo scopo", es decir formados física e intelectualmente para cumplir una determinada función. Así pues, continúa nuestra autora, la organización social se ha propuesto como meta exclusiva la continuidad de la raza y la ha impuesto

como obligación a todos sus componentes, pero "l'amore come istinto, non ha niente a vedere con la paternità" (Donna Paola, 1910: 81). El matrimonio es la base de la sociedad, sobre él exclusivamente "è fabbricato l'intero tempio sociale" (Donna Paola, 1910: 94), pero hay que educar a la gente para ese fin creando una "scuola per il matrimonio", en la que se aprenderían los conocimientos más importantes para el bien de la humanidad. En esta escuela, además de educación sexual, se debe enseñar en qué consiste el amor conyugal y cómo se ha de afrontar la convivencia. Para ello se necesita un tratado a propósito: "Monsignor della Casa scrisse, è vero, un galateo per rendere tollerabili gli abbastanza larghi rapporti fra i componenti della società civile; ma nessuno ha pensato ancora di scrivere un trattato di bei modi per quell'altra società, d'assai più stretta e ribadita alla persona, che è la coniugale" (Donna Paola, 1910: 98). Por otra parte, defiende el divorcio como una verdadera necesidad social y moral y que en estos años ya se había normalizado en otros países, como Francia.

Apremiada por un interlocutor deseoso de conocer la opinión que tiene una futura legisladora sobre el adulterio, Donna Paola considera el amor en general como una grande "pulcinellata boccaccevole" y el amor legal ni siquiera es más grotesco "perchè non ha alcun ibridismo di sublimità e di buffoneria. È unicamente scemo, degno più che di riso, di pietà" (Donna Paola, 1910: 123). Hace tiempo el adulterio, evidentemente sólo el cometido por la mujer, era considerado un delito de carácter público que provocaba un mal social; y como tal se castigaba con gran severidad. Con el código napoleónico se le redujo al ámbito privado, como injuria causada a la persona y castigado sólo si se querellaba el injuriado; por ello, nuestra autora no entiende bien que, al no tener ya el adulterio la categoría de delito, siga siendo la causa principal para la petición del divorcio. Además, como aspira a la paridad jurídica entre el hombre y la mujer, concede idéntico valor al adulterio del uno o del otro; por ello, es obligación de la justicia exigir a ambos la misma responsabilidad en cuanto al deber de la fidelidad conyugal porque no es cuestión de sexo sino de integridad moral, así pues, continúa diciendo, "sarebbe assurdo che la donna, la quale si accinge a conseguire i diritti civili e politici del suo compagno, si adattasse a subire tutte

le ingiustizie, che l'hanno degradata fin qui, in ordine a diritti morali" (Donna Paola, 1910: 140). Por el contrario, nuestra escritora defiende que, una vez que se ha iniciado la vía de las reivindicaciones, se debe llegar hasta el final, para lo que primero se han de reformar ciertas costumbres y después promulgar nuevas leyes a propósito, y aunque sabedora de que la reforma de las costumbres corresponde a las mujeres, se muestra algo escéptica sobre la eficacia demoledora de éstas dada la sociedad del momento.

También el maltrato físico y el uxoricidio son una plaga moderna que la mujer, quizás por miedo, tolera en silencio sin rebelarse contra la indulgencia del jurado que absuelve a sus autores; pero si se venciera el miedo ¿en qué quedaría una protesta colectiva?, se pregunta Donna Paola, para contestarse ella misma:

È facile prevederlo: in un riflusso di rettorica vacua e gelida, che saprebbe di banco di scuola e di biblioteca [...]. L'educazione che si dà alla donna, è ancor tale ch'ella, insidiata, minacciata [...], non ha null'altro a difesa che una rassegnazione scettica o un silenzio codardo. E se dice, se detta i suoi rimproveri, i suoi rimpianti, non ha, a suo servizio, che una meschina concezione intellettuale e una mediocre prosa di componimento scolastico, lardellata di tutti i luoghi comuni raccattati sui libri di testo o sui romanzi in boga!" (Donna Paola, 1910: 149-150).

Extremadamente crítica con las leyes y la justicia de su época, no se muestra muy segura de que algún día tenga lugar la liberación material concedida por el Código civil y la liberación moral que la mujer debe lograr por sí misma al imponer su igualdad a los demás. De igual modo, a pesar de los inconvenientes de la vida matrimonial, no cree que el amor libre, con todas sus ventajas, pueda sustituir al matrimonio, porque la familia es una institución fundamental para la asociación humana que necesita que los elementos que la compongan sean útiles, pero no egoístas.

La escritora lombarda debate con su interlocutor importantes cuestiones sociales, pero tampoco se arredra ante un tema delicado para la época, pero muy actual, como era el debate sobre la defensa de los derechos referentes a la vida sexual de las mujeres o a los llamados asuntos de alcoba. En 1910, año de publicación de Io e il mio elettore, la narrativa contaba con dos obras pioneras en estos temas y altamente representativas de la insatisfacción de la mujer en un matrimonio que consideraban opresivo: Le confessioni di una figlia del secolo (1901) de nuestra escritora y Una donna de Sibilla Aleramo (1906). Las protagonistas de ambas obras deciden escapar de esa angustiosa situación de manera diferente, una optando por el suicidio y la otra abandonando al marido y al propio hijo para emprender una vida en libertad. Entre los diversos temas que sustentan ambas novelas, uno de los más importantes será el de la sexualidad femenina en relación con el hombre. Las protagonistas no reproducen el canon antiguo de la seductora, sino que reflejan una nueva figura de mujer que se opone al poder del hombre y que desea también la satisfacción de sus propios sentidos. La sociedad burguesa del momento no duda en mostrar su desacuerdo en lo que considera una conducta más bien destructiva; incluso algunos intelectuales se posicionarían sobre el tema y, por ello, se decide promover una encuesta para conocer la satisfacción de la mujer en el matrimonio. La iniciativa, conocida como "grande inchiesta di Lugano", fue bien acogida por la revista Pagine libere, dirigida por Arturo Labriola que la publicó el 1 de enero de 1908 con el título *Inchiesta sulla donna e il problema dell'amore* 7; importantes intelectuales y literatos como Guido Gozzano, Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli, Federigo Tozzi, expresaron allí su opinión junto a otras personalidades de la época.

La actualidad del contenido del texto que comentamos de Donna Paola se pone de manifiesto al abordar un tema como éste: si a la mujer se le confieren nuevos derechos desde el punto de vista moral, social y económico, es justo y necesario que su posición sexual sea "rimaneggiata in più diretta armonia" (Donna

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Cfr. R. Jacobsen, "Inchiesta sulla donna e il problema dell'amore", en *Pagine libere*, XXI (1908), pp. 1-12. Las respuestas de los entrevistados se dividen entre las de los hombres que se inclinan por el mantenimiento del papel de la mujer como madre de familia y las de las mujeres que oscilan entre innovación y conformismo.

Paola, 1910: 176) con las nuevas funciones sociales que se le han atribuido.

Para concluir, sólo me queda resaltar el significado de un libro como éste, considerado en su época como "il più importante libro di donna apparso da molti anni a questa parte, un libro di battaglia, un libro di polemica, un libro di coraggio e di fede" (Stolfi, 2007: 159), así como el hecho de que a pesar del pesimismo que nuestra escritora manifiesta en algunos momentos de esta larga y ficticia entrevista a propósito de la consecución de los derechos de la mujer, no se muestra de tal guisa cuando a la hora de concluir su obra le reconoce a su interlocutor que las paradojas de hoy son las verdades de mañana, y que muchas de las cosas debatidas, consideradas motivo de escándalo en ese momento, serán normales al cabo de unos años, razón por la que espera que, en un futuro, el mundo sea más justo y más sincero que el que a ella le ha tocado vivir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1906). Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta. Genova-Torino-Milano: Renzo Streglio Ed.
- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1910). *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*. Lanciano: Carabba.
- Baronchelli, P. (Donna Paola) (1917). La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917). Milano: Riccardo Quintieri.
- Stolfi, V. (2007). La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con "Il secolo XIX" e "La Chiosa". Milano: Lampi di stampa.
- Verdirame, R. (2009). Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli. Limena: Libreriauniversitaria.it.