

II.2. DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS

NILDE IOTTI: EFFIGIE INEDITA
NILDE IOTTI: UNRECOGNIZED EFFIGY
Salvatore BARTOLOTTA

Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED

Resumen: Presidenta de la Cámara durante trece años, de 1979 a 1992, la primera mujer a la que se le ha solicitado la tarea de formar gobierno, aunque solo fuera de modo exploratorio, en 1987; la primera mujer comunista nominada a la presidencia de la República en 1992, en fin, una cantidad de responsabilidades, de protagonista que muy pocos hombres han tenido en la historia de Italia. El hecho es que después de la muerte de su compañero en 1964, Nilde Iotti tomó las riendas, entregó el resto de su vida a demostrar que los cargos que había tenido, hasta ese momento, no los había tenido por los favoritismos del secretario del Partido Comunista Italiano, sino porque los merecía, porque era una persona capaz, una gran estudiosa y también tenía mano de seda para afrontar las cuestiones políticas.

Palabras clave: Comunismo, Derechos, Mujer, Política.

Abstract: Chairwoman of the Chamber for well thirteen years from 1979 to 1992, the first woman who is granted an enclosed order, only exploratory, of forming a government in 1987; the first communist woman nominated to the presidency of the Republic in 1992, in end a quantity of protagonist's orders that well few men have had in the history of Italy. The fact is that after the death of her partner in 1964, Nilde Iotti took the flight, she gave the rest of her life to demonstrate that the charges that she had had even to that moment she had not taken them as the favoritisms of the secretary of the Italian Communist Party but she had had them, because she was deserving, because she was a person capable of studying and also to have that smooth feature in confront the political questions.

Keywords: Communism, Rights, Woman, Politics.

Leonilde Iotti¹ nace en Reggio Emilia el 10 de abril de 1920. Su madre Alberta Vezzani era por mitad ama de casa y por mitad lavandera para complementar los ingresos familiares, y su padre, Egidio, era empleado del ferrocarril de orientación socialista y por este motivo despedido por el régimen fascista. Una familia de tradición socialista, de personas muy modestas, no se habían casado por la Iglesia, pero cuando, en los Años Veinte, se planteó la opción de mandar a Iotti niña a una organización juvenil fascista, el padre prefirió mandarla a una organización religiosa: “meglio preta che fascista”².

Se inscribió en la *Cattolica* por su credo religioso, aunque nunca sería una católica practicante en su vida adulta. Después de la Licenciatura en la Universidad Católica de Milán, conseguida el 31 de octubre de 1942, empieza a enseñar en Reggio Emilia. Son los últimos meses de la guerra nazifascista.

Dopo l’armistizio dell’otto settembre 1943 si pose per tutti coloro che vivevano nelle zone occupate dai tedeschi: se collaborare con i tedeschi, se tacere, in qualche modo, era anche questo collaborare o se fare qualcosa per liberare il nostro paese. Io ho scelto di fare qualcosa, poco, ma avevo scelto di fare qualcosa e questo è stato il mio modo di conoscere la politica³.

Participa en la *Resistenza* a través de los grupos de defensa de la mujer. En 1945 llega a ser secretaria provincial de la *Unione Donne Italiane* y organiza para el 8 de marzo una protesta delante de la cárcel de Reggio Emilia. La *UDI*⁴ fue constituida por

¹ Dignas de reseñar son las biografías de Fanti (1991), Corbi (1993), AA.VV. (1999), Folli (2004), Settimelli (2009), Imprenti & Magnanini (2010) y Quiligotti (2011). Para una información bibliográfica completa sobre Nilde Iotti y las reseñas críticas a ella dedicadas, se remite no sólo a las monografías más recientes y en particular a Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti (2010) y Lama (2013), sino también a la documentación actualizada en la página web de la *Fondazione Nilde Iotti*, <http://www.fondazioneildeiotti.it/>

² Entrevista de Maurizio Costanzo en *Bonta loro*, 3 ottobre 1977 (Salvatori, 2017).

³ Entrevista de Enzo Biagi, abril 1999 en Salvatori (2017).

⁴ La *UDI* es una asociación femenina de promoción política, social y cultural, sin ánimo de lucro. Para la historia de la asociación, véase la memoria de la diputada, senadora y europarlamentaria del *Partito Comunista Italiano* Marisa Cinciari Rodano (Rodano, 2010). Fue la primera mujer en la historia italiana a

mujeres comunistas, socialistas del *Partido d'Azione*, republicanas, de la *Democrazia del Lavoro*, del *Partito Liberale*. Su objetivo era ser la asociación de todas las mujeres italianas. En la primavera de 1946 es elegida, en el Consejo Municipal de Reggio Emilia, como independiente del *Partito Comunista Italiano*, el 2 de junio es elegida a diputada por el PCI a la *Assemblea Costituente*⁵.

A finales de julio de 1946, durante los trabajos de la Constituyente, entre Palmiro Togliatti y Nilde Iotti nace un sentimiento profundo del que queda huella en una correspondencia privada⁶. Tanto ella como Togliatti hacían parte de la *Commissione dei Settantacinque* constituida para redactar la *Carta Costituzionale*, el proyecto de constitución, y allí se veían todos los días. De ese grupo de trabajo nació un sentimiento distinto que en fin se desarrolló naturalmente.

Cuando en agosto de 1946, Togliatti parte para París, dónde tenía lugar la conferencia de paz, le escribe una carta en la que se declara. Este amor apenas brotado ya tenía dificultades para ser vivido: porque fue un amor vivido clandestinamente, ya que

ser elegida para el cargo de vicepresidenta de la Cámara de los Diputados (1963-1968).

⁵ Sería imposible en tan poco espacio recoger la vasta bibliografía sobre las circunstancias sociopolíticas, institucionales, históricas y culturales del periodo 1938-1948, se indican sólo algunas obras directamente consultadas y relacionadas con las mujeres y Nilde Iotti como: Gerosa (1979), Comune di Reggio Emilia (1980), Mafai (1993), Comune di Reggio Emilia (1995), Caiti & Guarnieri (1996), Pellegrino, Spaggiari & Spagni (2004), Casalini (2005), Galeotto (2006), Mortelli (2007), Petrucci (2009), Casalini (2010), Comitato provinciale della Resistenza e della lotta di Liberazione, coordinamento delle donne ANPI (2010) y Turco (2015).

⁶ El descubrimiento de las cartas ha sido efectivamente una especie de *thriller*. A pesar de que Nilde Iotti ya en el 1993 declaró que expresamente existía una correspondencia entre ella y Togliatti, ésta salió a la luz, sólo en un segundo momento, gracias a Marisa Malagoli Togliatti, la hija adoptiva de la pareja. La historiadora Luisa Lama ha trabajado sobre esta correspondencia, preparando una monografía (Lama, 2013), que constituye, a mi modo de ver, y, ante todo, por la búsqueda esmerada, el estreno de la verdadera biografía de Nilde Iotti. Prácticamente esta correspondencia cubre todo el arco de su relación a distancia. Para la moral comunista italiana de aquel periodo véase Bellassai (2000) y para un retrato de la pareja Togliatti-Iotti contextualizado en su época véase Barbero (2001).

Togliatti estaba casado con una compañera comunista, Rita Montagnana, tenía un hijo y el PCI era un partido *perbenista*, remilgado. Fue un amor difícil y lastrado hasta por sus propios compañeros, aunque Iotti, siempre prefería decir que fue un amor “no comprendido”. Los primeros rumores que se difunden, las primeras habladurías que empiezan a circular sobre la pareja empiezan alrededor del otoño de 1946.

A pesar de que no tenga la serenidad deseada, la relación seguirá adelante. Los ejecutivos del PCI encuentran una solución temporal, Togliatti e Iotti vivirán en el *Palazzo di Botteghe Oscure*, sede central del PCI. Era la primera vez que vivían juntos, por lo que todas las incomodidades de un acomodo tan provisional eran superadas por el mero hecho de tener vida común.

Esta relación amorosa no frenó la carrera política de Iotti. Así es presentada por la *Federazione provinciale* del PCI de Reggio Emilia para las elecciones del 18 abril del 1948 y es elegida para el Parlamento.

Ci furono tre colpi di pistola e io vidi Togliatti cadere per terra, Pallante si avvicinò e sparò il quarto colpo su Togliatti che era ormai per terra, gridai: «Assassino!». «Arrestatelo!». A quel punto lo presero e così fu arrestato. Togliatti si rivolse verso di me e mi disse solo due cose: «Avverti subito Aldo» -che è suo figlio, e la seconda- «prendi la mia borsa e portala a Longo»⁷.

La convalecencia del secretario es seguida con preocupación por los órganos del Partido pero no todos ven con buenos ojos a la joven diputada a su lado. Nilde Iotti y Palmiro Togliatti van a convivir en un chalé en el barrio Nomentano. Nilde Iotti desaparece. Durante años ni siquiera aparecerá en las propias revistas del partido *Noi donne*, *Vie nuove* y la misma *Unità*. Será la prensa no específicamente comunista, la que seguirá a la pareja, apareciendo regularmente en una de las revistas más difundidas en aquellos años, *L'Europeo*.

⁷ 14-07-1948. *Quel giorno: l'attentato a Togliatti* de Ugo Zatterin de 1973 en Salvatori (2017).

Es muy significativo que en las leyendas de las fotos con Palmiro Togliatti se la defina no como su compañera, algo imposible para la época, sino como “secretaria”, a pesar de ser “diputada” de la República. El momento en que la prensa cercana o de Partido se asoma es en una ocasión curiosa: cuando Marisa Malagoli Togliatti⁸ cumple diez años. El artículo es escrito por la misma Iotti para *Vie nuove*. Ni siquiera en esta ocasión aparecerá en las fotos que ilustran el texto.

En aquellos primeros Años Cincuenta, Iotti se encuentra en los márgenes del Partido y concentra sus esfuerzos en la *UDI* y en los temas sobre la emancipación femenina. En los Cincuenta, el problema era que las mujeres no tenían derechos. Se trataba de trasladar a las leyes ordinarias los principios de la Constitución. De esta fase se pasó a la fase en que se decía que se necesitaba que la sociedad se conformara de acuerdo con el nuevo papel de la mujer. El punto crucial empezará con la batalla sobre los servicios sociales. Con ocasión del VIII Congreso del PCI es elegida para el Comité Central (diciembre 1956).

Cuando se trató de reemplazar Nella Marcellino en 1961 como responsable de la comisión femenina del PCI la candidata natural en la que el partido piensa es Nilde Iotti, aunque las antiguas desconfianzas se vuelven a manifestar con acento en algún caso ofensivo. Ella tuvo el coraje de denunciar la mala relación entre las compañeras y el partido. Desde el punto de vista de su recorrido profesional y político, Nilde Iotti al principio de los Años Sesenta es una mujer que ha alcanzado metas importantes. El papel de responsable femenino del Partido la lleva a nuevas responsabilidades y a una mayor exposición. El 7 de febrero de 1962 aparece por primera vez en televisión en una transmisión de contenido político, dedicada al papel de la mujer en los partidos políticos.

En marzo de 1962 la revista *Successo* la entrevista al *Teatro Sistina* junto al actor Renato Rascel sobre el tema de las chicas

⁸ En el artículo, Iotti cuenta la vida de la pequeña Marisa con la pareja. Marisa era hija de una numerosa familia campesina de la provincia de Módena y un hermano suyo había muerto en un choque con la policía. Togliatti e Iotti deciden adoptar a esta niña, aunque para la pequeña Marisa serán siempre tío y tía.

modernas. En diciembre de 1962 después de haber sido elegida para la Dirección Central al X Congreso Nacional del PCI, Nilde Iotti fue entrevistada por Oriana Fallaci por *L'Europeo*. Por primera vez, habla de su pasado católico, de sus pasiones y de su relación con Togliatti. Una entrevista de mujer a mujer con una periodista como Oriana Fallaci era ya de por sí, podríamos decir, un instrumento de penetración eficaz en el mundo y quizás también dentro de su partido.

El 9 de agosto de 1964, Palmiro Togliatti y Nilde Iotti viajan a la Unión Soviética. Con ellos viaja Marisa, ya de veintiún años. Togliatti se iba a encontrar con Krushoff. Para la ocasión le ofrecieron ir a Yalta, en Crimea, a pasar unos días de vacaciones en un sitio con encanto: la villa que fue del zar Alejandro. Cuando repentinamente Togliatti sufrió un síncope mortal. Krushoff llegará un par de horas después de la muerte.

Trece años después, en una entrevista con Maurizio Costanzo⁹ afirma que la única ocasión en la que ha sentido la ausencia de la fe fue cuando su compañero murió. A la pregunta del periodista sobre lo qué ha cambiado desde entonces en su vida, Iotti contesta que, en su vida personal, muchas cosas. La vida de una persona que vive con su compañero, con su marido, y se encuentra de repente sola es muy triste. Desde el punto de vista del trabajo no, ella ha seguido trabajando como trabajaba antes, haciendo su trabajo, y tratando de hacerlo en el mejor modo posible. Fue el momento en que Iotti demostró que ella no era sólo la compañera de Togliatti, que era Nilde Iotti.

Italia vive un importante cambio en las costumbres en los Setenta: tenemos el divorcio, toda una serie de cuestiones relativas con la organización de la vida familiar, y la atención a los afectos era un patrimonio que se ponía común. Según la historiadora Fiorella Imprenti (2010) sabemos que en 1966 Iotti ya pensaba incluir la ley del divorcio en el programa del PCI. A pesar de esto, el partido prefirió obviar la cuestión en las campañas electorales como elemento de batalla política y, por esa razón, se puede considerar al principio un apoyo bastante débil a

⁹ *Bonta loro*, 3 ottobre 1977 en Salvatori (2017).

la ley del divorcio, no así las mujeres del Partido, no así Nilde Iotti¹⁰.

Oggi da parte della maggioranza della popolazione e anche e soprattutto direi da parte dei giovani, il matrimonio è concepito soltanto quando esista un sentimento da parte dell'una e dell'altra persona che vogliano contrarre matrimonio, cioè la base del matrimonio è il sentimento¹¹.

Nilde Iotti desarrolló dentro del Partido una misma acción de presión para llevar, al primer plano del cambio político, la cuestión del divorcio. La amiga y ex diputada comunista Lalla Trupia (Salvatori, 2017) afirma como Iotti sobre el divorcio y por el divorcio fue una combatiente valentísima, y además, lo hizo en los años duros, en los que, en Italia, tanto la jerarquía vaticana como la timidez de izquierda eran los grandes adversarios del divorcio. Ella quizás también por vida experimentada y siendo la mujer del diálogo con los católicos es una mujer que no renunciaba a sus propios principios.

Dobbiamo pure renderci conto che quando si tratta diciamo di casi non anormali, come quelli che io ho citato, può succedere che una famiglia non riesca a reggere insieme, che due persone si ritrovano dopo un po' di tempo o indifferenti o peggio ancora animati da rancore da odio e spesso anche da violenza, sono famiglie che non reggono più¹².

Y sucesivamente en la batalla por el referéndum cuando precisamente en el 1974 se llegó al voto para abrogar la ley del divorcio Nilde Iotti se empeñó muchísimo, golpeando ciudad por ciudad por toda Italia para defender la conquista de la ley.

Qui le famiglie non esistono più e la legge per il divorzio si riferisce esclusivamente alle famiglie che non esistono più nella realtà, che non esistono più nei sentimenti delle persone, ma che vogliamo, continuare a mantenere legati un uomo e una donna

¹⁰ Sobre las leyes de las mujeres que han cambiado en Italia, véase Fondazione Nilde Iotti (2013).

¹¹ 17 maggio 1969. *TV 7: Il dibattito sul divorzio* en Salvatori (2017).

¹² 24 aprile 1974. *Tribuna del referéndum* en Salvatori (2017).

che insieme non vogliono più stare? Tanto è vero che insieme già legalmente vivono l'uno da una parte l'uno dall'altro da almeno cinque anni, li vogliamo continuare a tenere legati? Ma che senso avrebbe tutto questo? Io credo che sarebbe mancare a un sentimento di umanità e di responsabilità in quanto politici nei confronti della popolazione del nostro paese¹³.

En la Asamblea Constituyente ella fue la relatora sobre la familia y allí naturalmente se debatió, sobre todo, el punto de la igualdad jurídica y formal entre los cónyuges. Ella contribuyó a todas las batallas grandes que adelantaron la reforma del derecho de familia que llegaría en 1975. Constituye de hecho una ley de plasmación de la Constitución, es decir, traduce en la ley ordinaria después de 27 años los principios que eran afirmados en la Constitución¹⁴. Hay una lucha que llevó a cabo con particular empeño: los hijos ilegítimos. En 1975 se llegó a un compromiso, un poco particular, de no llamarlos más “hijos ilegítimos” sino de llamarlos “hijos naturales”. Extraña palabra, en el sentido que todos los hijos son naturales¹⁵.

El 20 de junio de 1979, en *Montecitorio* se reúne la nueva Cámara, la Asamblea procederá a la elección del nuevo presidente. Un amplio acuerdo ha sido alcanzado para proponer el nombre de Nilde Iotti a ese puesto. Fue un acto detonante aquel de proponer a una mujer. Era un hecho absolutamente nuevo en la historia de las instituciones parlamentarias italianas y probablemente, no solamente italianas. Era la primera mujer que podía alcanzar uno de los más altos cargos del estado y en ese sentido, representaba las posibilidades de toda la ciudadanía de las mujeres en la política y en las instituciones. Giorgio Frasca Polara, periodista y portavoz, durante los trece años de la presidencia de la Cámara de Nilde Iotti, recuerda como su designación por parte del PCI a presidenta de la Cámara fue precisa ante la negativa de su predecesor, el primer presidente comunista, Pietro Ingrao. Entonces, a Enrico Berlinguer, secretario del Partido, se le ocurrió la idea de proponer a Nilde

¹³ 24 aprile 1974. *Tribuna del referendum* en Salvatori (2017).

¹⁴ 1 maggio 1975. *Dibattito sul diritto di famiglia* en Salvatori (2017).

¹⁵ La distinción será borrada en una ley italiana de diciembre de 2012 con programa de ejecución de 8-2-2014.

Iotti. Presentes y votantes 615. Con 433 votos, la electa presidenta de la Cámara, la diputada *Onorevole* Leonilde Iotti, fue proclamada con la mayoría de dos tercios de los miembros de la Asamblea.

Onorevoli colleghi, con emozione profonda, Vi ringrazio per avermi chiamato col Vostro voto e con la Vostra fiducia a questo compito così ricco di responsabilità e di prestigio [...] comprenderete la mia emozione per essere la prima donna nella storia d'Italia a ricoprire una delle più alte cariche dello stato (Salvatori, 2017).

Inevitablemente un parlamento que quiera seguir al país tiene que reflejar en su fuero interno las grandes cuestiones que están en discusión en el mismo. Tomó el parlamento en una situación extremadamente difícil, después del asesinato de Aldo Moro, en un momento de gran incertidumbre, confusión y crisis política. Se esforzará en hacer de modo que el parlamento conteste a las necesidades del país y viva los problemas, tratando de solucionarlos en el interés del pueblo italiano. Los treinta tres años de diputada le sugieren, a la nueva presidenta de la Cámara, la necesidad de una revisión de los reglamentos parlamentarios.

En primer lugar, se ha establecido una igualdad entre todos los parlamentarios para que pudieran hablar un máximo de cuarenta cinco minutos en la discusión de las leyes normales y una hora y medio en las leyes electorales y constitucionales, y de delegación al gobierno. Fue un hecho dramático para algunos parlamentarios, porque estaban acostumbrados a hablar, hablar y hablar hasta el agotamiento, como demuestran históricos obstruccionismos, donde diputados radicales llegaron a hablar 19 horas consecutivas.

El segundo punto fue hacer una programación de los trabajos de la Cámara y no vivir solamente al día. El punto de partida ha sido hacer más útil y más conforme a los problemas de nuestro país el funcionamiento de la Cámara de Diputados. Pero la mirada de la presidenta Nilde Iotti contempla ir más lejos. Tenía la profunda intuición de que el futuro del país residía en la renovación de la Constitución. Ella fue una de las grandes defensoras de la constitución, renovándola. Personalmente se

sabe bastante aislada en su mandato. Cree que es oportuno mantener las dos Cámaras pero dando, a cada una, tareas diferentes: a una, por ejemplo, la legislación, es decir hacer las leyes, a otra, todo el control sobre el ejecutivo, es decir, sobre el gobierno, control que hoy ocurre de modo muy sumario¹⁶.

El 12 de julio de 1983, Nilde Iotti es reelegida presidenta de la Cámara con el determinante apoyo de la *Democrazia Cristiana*. Seis meses después es invitada al plató, *salotto* más seguido de la televisión italiana, *Pronto, Raffaella?* Iotti es un personaje conocido y estimado por el gran público y en aquella ocasión todavía remacha temas de estrecha actualidad.

Raffaella Carrà: «In questi ultimi mesi Lei è diventata ancora più popolare per essere la più accanita sostenitrice di una proposta di legge per ridurre drasticamente, addirittura, se non dimezzandoli deputati e senatori. Perché?».

Nilde Iotti: «Nel Quarantotto quando entrò in vigore la Costituzione, noi uscivamo dal fascismo e c'era la necessità di ristabilire un rapporto con il tessuto democratico della società, ma adesso ci sono Consigli regionali, che sono stati eletti nel Settanta, Consigli provinciali, Consigli comunali siamo, cioè, di fronte ad una società molto più articolata, una democrazia più articolata, allora, io ritengo che il numero dei parlamentari sia davvero troppo alto»¹⁷.

Mientras tanto, el Parlamento está empeñado en el debate sobre la abolición de la *Scala Mobile*, instrumento económico que vinculaba los sueldos al coste de la vida y a la inflación. El famoso decreto del gobierno de Bettino Craxi con el que se abolió prácticamente la *Scala Mobile* y que provocó un tenaz y fuerte obstruccionismo del PCI. Hubo un choque duro entre Berlinguer e Iotti. Enrico Berlinguer era secretario del partido e Iotti se encontró entre el yunque y el martillo. Se llegó a especular, en fin, con que el partido habría pedido sus dimisiones, aunque la solicitud no fue expresada nunca. Ella mantuvo su papel de *super*

¹⁶ 1947: *La scelta democratica* di Mario Finamore (1981) en Salvatori (2017).

¹⁷ Entrevista de Raffaella Carrà en *Pronto, Raffaella?* de 23 de enero de 1984 (Salvatori, 2017).

partes, también respecto al grupo comunista, se defendió del obstruccionismo del PCI y defendió el derecho de la Cámara de votar el 16 de abril de 1984.

El 13 de junio de 1984 en el funeral de Berlinguer, también allí, Iotti era el símbolo de la consideración que el PCI tenía en el parlamento y en las instituciones de la Italia republicana.

In questo drammatico momento della società di profonda crisi politica di così grandi pericoli per la pace tutti sentiamo che Enrico Berlinguer con la sua intelligenza, con il suo rigore morale, con la dedizione e senza risparmio delle proprie forze è stato un pilastro della nostra democrazia ed una speranza per il suo futuro (Salvatori 2017).

Fue la primera mujer propuesta, aunque fuera de forma exploratoria, para formar un nuevo gobierno, la primera mujer y la primera comunista a la que el presidente de la República Francesco Cossiga le solicita este servicio a su país. El 27 de marzo de 1987, el gobierno Craxi, en el poder desde hace tres años y medio, está en crisis. El presidente de la República para evitar el fin de la legislatura le pide a Iotti de sondear el terreno para formar un nuevo gobierno después de la crisis del pentapartido. Mantuvo entrevistas repetidas con los mismos interlocutores. “Diría que los protagonistas de esta crisis no tienen ganas de solucionarla, lo que es lo más grave de todo”. Finalmente le presentó al presidente de la República que no había salida posible. Pero fue un momento de gran prestigio, de afirmación personal.

El 2 de julio de 1987 es reelegida por tercera vez para la presidencia de la Cámara. El tercer mandato de la presidencia atraviesa años borrascosos, sea para Italia que para el mundo comunista. El PCI vive una dramática transformación a la que Iotti participa apoyando el cambio¹⁸, “con tenacidad y con empeño sabremos construir nuestro futuro juntos”. Iotti concluye su tercer mandato el 24 de abril de 1992, cuando la clase política

¹⁸ XX Congresso del Partito Comunista Italiano – Rimini 31 enero - 3 febrero 1991.

es golpeada por la tormenta de la *tangentopoli*, el 28 de abril dimite Cossiga y se abre la carrera al *Quirinale*.

Otro de los récords de Nilde Iotti fue aquel de ser la mujer que llegó más cerca de ser presidenta de la República. El 12 de mayo de 1992 es la víspera del primer escrutinio y Iotti es presentada como candidata al *Quirinale* por una coalición conducida por el *Partito Democratico della Sinistra* como candidata *super partes*, ya que solo su personalidad y calidad política pueden dar una verdadera vuelta y una respuesta positiva a las exigencias de cambio y limpieza moral, que nacen del país. Una personalidad que tiene su dimensión y su espesor institucional. Iotti en tres escrutinios resulta la más votada pero eso no basta y al octavo escrutinio el PDS retira su candidatura. Al decimoséptimo escrutinio es elegido otro constituyente, el demócrata cristiano Oscar Luigi Scalfaro.

El 26 de febrero de 1996, durante una entrevista en *Il Laureato*, a la pregunta del *showman* Pietro Chiambretti sobre si habría sido la Presidenta de la República. Iotti contestó “¿Por qué no? He sido trece años la presidenta de la Cámara...”. Para Iotti, la Asamblea fue una cita con la Historia. Una cita a la que su generación llega después de dos años de guerra partisana. Los jóvenes habían sido los que habían hecho la *Guerra de Liberazione* en el Norte y luego en el Sur habían sido los primeros a conducir la lucha por la tierra.

Nilde Iotti debatió con la nueva generación comunista sobre dos temáticas: de modo particular aquella de la interrupción de embarazo y la ley contra el acoso sexual. Sobre el aborto, cuya batalla se desarrolló en el momento en que fue presidenta de la Cámara mantuvo una postura más tímida con respecto a lo que hizo en el campo sobre el divorcio. Lo hizo en honor a su papel de presidenta de la Cámara, y siendo consciente de que probablemente había otras en el partido más jóvenes que habrían sabido llevar adelante, de manera más adecuada, la batalla. En 1993, sobre el acoso sexual, participó con una carta magnífica, sumándose así a la lucha. Más tarde, en 1997, Fabio Mussi, diputado y jefe de grupo en la Cámara, la llama por un problema de números. Tenía que participar indudablemente en la votación. A pesar de no estar bien de salud, se precipita a la Cámara donde su voto será decisivo. Livia Turco recuerda como con emoción el momento de su dimisión, vivido como un acto de gran coherencia

de su integridad y al mismo tiempo coherencia con el apego al trabajo institucional. Se sentía su fatiga, su dolor atado a la enfermedad desafortadamente.

Enzo Biagi: «Cosa si augura per il futuro?».

Nilde Iotti: «Mi auguro che ritroviamo l'unità e ripeto [...] io credo che sarebbe un fatto estremamente importante se il giorno in cui avessimo portato il nostro paese fuori dal guado [...] fuori da questa crisi, per intenderci, potessimo dire che dall'inizio alla fine della nostra battaglia, comunque ci siamo chiamati, e qualunque forma abbiamo dato alla nostra attività politica, noi abbiamo servito per difendere i lavoratori, per garantire la libertà degli individui e la democrazia del nostro paese»¹⁹.

La Cámara de los Diputados, después de su desaparición, el 4 de diciembre de 1999, le hace dos homenajes (Camera dei Deputati, 2002 y 2004) y en 2003 recoge en dos volúmenes todos los discursos parlamentarios de Nilde Iotti (Camera dei Deputati, 2003). En 2009 con la ocasión del décimo aniversario de la muerte de Nilde Iotti, promovido por su hija Marisa Malagoli Togliatti y *l'onorevole* Livia Turco que lo presidirá, se constituye el *Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti*. En el mes de marzo de 2011 el Comité deja de existir dando vida a la *Fondazione Nilde Iotti*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1999). Ricordando Nilde Iotti, numero speciale di *Info/Quaderni*, V.
- Barbero, S. (2001). *Il migliore e la dama rossa: L'Italia di Palmiro Togliatti e Nilde Iotti (1946-1964)*, Torino: Graphot.
- Bellassai, S. (2000). *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI*. Roma: Carrocci.
- Caiti, N. & Guarnieri R. (1996). *La Memoria dei "Rossi". Fascismo, Resistenza e ricostruzione a Reggio Emilia*. Roma: EDIESSE.
- Camera dei Deputati (2002). *Nilde Iotti. Commemorazione nel secondo anniversario della scomparsa*, Palazzo Montecitorio, Sala della Lupa, 3 dicembre 2001,. Roma: Camera dei Deputati.
- Camera dei Deputati (2003). *Iotti. Discorsi parlamentari*, 1º volume

¹⁹ Entrevista de Enzo Biagi, abril 1999 en Salvatori (2017).

- 1946/1983, 2° volume 1983/1999. Roma: Camera dei Deputati.
- Camera dei Deputati (2004). *Nilde Iotti una donna della Repubblica*, Palazzo Montecitorio, Sala della Lupa, 4 dicembre 2003. Roma: Camera dei Deputati.
- Casalini M. (2005). *Le donne della sinistra (1944/48)*. Roma: Carrocci.
- Casalini, M. (2010) *Famiglie comuniste*. Bologna: Il Mulino.
- Comitato per la costituzione della Fondazione Nilde Iotti (Ed.). (2010). *Nilde. Parole e scritti 1955-1998*. Con una lettera di Giorgio Napolitano. Roma: Health Communication editore.
- Comitato provinciale della Resistenza e della lotta di Liberazione, coordinamento delle donne ANPI (2010). *Nilde Iotti, ad esempio. Conversazione tra memoria e attualità su Donne, Politica, Istituzioni*. Bologna Cappella Farnese a Palazzo D'Accursio, 23 aprile 2010. Bologna: ANPI provinciale Bologna.
- Comune di Reggio Emilia (1980). *Il tricolore e i Cervi. La Resistenza e le istituzioni democratiche*. Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia
- Comune di Reggio Emilia (1995). *I valori della Costituzione. Giuseppe Dossetti e Nilde Iotti a Monteveglio*. Reggio Emilia: Pozzi.
- Corbi, G. (1993). *Nilde*, Milano: Rizzoli.
- Costanzo, M. (1978). *Bontà loro. Interviste ai contemporanei* Milano: Rizzoli.
- Fanti, L. (1991). *Nilde Iotti, la signora del Palazzo*. Milano: Camunia.
- Folli, S. (2004). Nilde Iotti. En Roccella, E. & Scaraffa, L. (eds.) *Italiane*, volume 3°. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento delle Pari opportunità
- Fondazione Nilde Iotti (Eds.). (2013). *Le leggi delle donne che hanno cambiato l'Italia*. Roma: Ediesse
- Fondazione Nilde Iotti (2017). Recuperado de <http://www.fondazioneilildeiotti.it/> [Fecha de consulta: 13/06/2017]
- Galeotto, G. (2006). *Storia del voto alle donne in Italia. Alle radici del difficile rapporto tra donne e politica*. Roma: Biblink.
- Gerosa, G. (1979) *Le compagne*, Milano: Rizzoli.
- Imprenti, F. & Magnanini, C. (Eds.) (2010): *Nilde Iotti presidente. Dalla Cattolica a Montecitorio*, Milano: Biblion.
- Lama, L. (2013). *Nilde Iotti. Una storia politica al femminile*, : Roma: Donzelli.
- Mafai, M. (Ed.). (1993). *Le donne italiane. Il chi è del '900*. Milano: Rizzoli.
- Mortelli, M. T. A. (Ed.). (2007). *Le donne della Costituente*. Roma: Laterza.
- Pellegrino, M., Spaggiari, D. & Spagni, R. (2004). *Tra storia e memoria*.

- La costruzione del welfare reggiano nel racconto delle donne.*
Reggio Emilia: Aliberti.
- Petrucci, A. (2009). Notizie su Nilde Iotti e sull'Istituto magistrale "Principessa di Napoli". *L'Almanacco*, 53, giugno.
- Rodano, M. (2010). *Memorie di una che c'era. Una storia dell'UDI.* Milano: Il Saggiatore.
- Quiligotti, J. (2011)., Nilde Iotti: l'impegno politico della donna di sinistra. En Rainero, H. & Romain, *La donna italiana da Salò alla Prima Repubblica.* Milano: CUESP.
- Salvatori, E. (2017) *Italiani - Leonilde Iotti detta Nilde.* Rai Storia. Programmi - Società - Politica. Recuperado de <http://www.raistoria.rai.it/articoli/leonilde-iotti-detta-nilde/28496/default.aspx> [Fecha de consulta: 13/06/2017]
- Settimelli, L. (2009). *La ragione e il sentimento. Ritratto di Nilde Iotti.* Roma: Castelvecchi:
- Turco, L. (2015). *La Repubblica delle donne. Dal diritto di voto alla parità di genere. Settant'anni di conquiste politiche e civili delle donne italiane.* Milano: Unicopli.trei

UNA FARFALLA SULLA CROCE DEL SEPOLCRO:
ANNA MARIA BACHER E LA POESIA AL TEMPO
DELLA MORTE¹

A BUTTERFLY ON THE GRAVESTONE CROSS:
ANNA MARIA BACHER AND POETRY AT THE TIME
OF DEATH

Mattia BIANCHI

Universidad de Salamanca

Riassunto: L'articolo si addentra nell'opera della poetessa formazzina in lingua walser, Anna Maria Bacher, partendo da alcune considerazioni preliminari concernenti la sua peculiare scelta poetico-linguistica, le cui implicazioni più profonde possono essere messe in stretta relazione con i temi di fondo che permeano tutta la produzione letteraria dell'autrice. Obiettivo principale del presente studio è proprio quello di sviscerare tali temi e di dimostrare come, in ultima istanza, possano essere ricondotti emblematicamente ad uno, ovvero quello della morte, intesa, però, come parte essenziale del ciclo vitale. *Parole chiave:* Poesia, Minoranze linguistiche, Letteratura walser, Titsch, Anna Maria Bacher.

Abstract: This article explores the work of poetess from Formazza Valley, Anna Maria Bacher, who decided to use Walser language to write her poems. Starting from some preliminary considerations, the study aims to put in connection the peculiar linguistic choice of the author with the main images and themes of her literary production, in order to demonstrate how those recurring themes can be, symbolically, led back to one: "death", but always considered as a necessary part of the circle of life.

Keywords: Poetry, Linguistic minorities, Walser literature, Titsch, Anna Maria Bacher.

¹ 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.

Scrivere e pubblicare poesia in un'epoca come la nostra, in cui questo genere letterario è stato relegato ad una nicchia del tutto marginale dalle ciniche regole del libero mercato, e per di più farlo adoperando un dialetto sul viale del tramonto, parlato oramai solo da poche migliaia di individui², risulta quantomeno una scelta audace, anacronistica e per certi versi davvero incomprensibile. Sicuramente "incomprensibile" non è il termine che impiegherebbe Anna Maria Bacher³ (Grovello, Formazza, 1947), orgogliosa abitante delle alte Alpi piemontesi e da quasi trentacinque anni autrice di versi in *Titsch*, varietà della lingua walser⁴, suo idioma materno.

Obiettivo iniziale del presente articolo è proprio quello di focalizzare maggiormente⁵ l'attenzione su tale curiosa scelta poetico-linguistica, sulle sue implicazioni più profonde, con il principale fine di utilizzare quanto sviscerato per metterlo in stretta relazione con i temi di fondo che permeano tutta la produzione artistica di Bacher: temi che, come si vedrà in seguito,

² Benché l'estinzione di molte delle storiche isole linguistiche walser presenti sul suolo italiano sia sotto gli occhi di tutti (ne sono un esempio le località piemontesi di Rima, Salecchio, Agaro e, da oltre un secolo, Ornavasso), risulta estremamente difficile quantificare il numero reale di parlanti walser, attivi e passivi, rimasti oggi nelle valli che circondano il massiccio del Monte Rosa. Ciò è dovuto, per lo più, alla disomogeneità dei dati raccolti e alla mancanza di rilevamenti precisi ed oggettivi per tutte le aree interessate. Inoltre, tali conteggi sono soliti fare riferimento unicamente alla popolazione residente, ovviando la potenziale presenza di parlanti alloglotti fuori dalla comunità oggetto di studio.

³ Questa ricerca intende costituire una sorta di continuazione ed approfondimento ad uno studio (Bianchi, 2016) precedentemente realizzato da chi scrive, nel quale viene messa in luce la figura e, a grandi linee, l'attività letteraria di Bacher, cercando di mettere in relazione l'autrice con l'avventurosa storia del suo popolo. Pertanto, nel presente articolo si farà costantemente riferimento a tale lavoro e ad esso si rimanda per i necessari chiarimenti riguardo a tutte le questioni relative alla biografia o all'opera di Bacher ivi già trattate e che per ovvie ragioni di spazio devono essere date per scontate, o sono solo brevemente accennate, in questa sede.

⁴ L'idioma walser è una particolare variante del dialetto tedesco meridionale, denominata altissimo alemanno, e risulta simile allo svizzero tedesco nella sua forma più arcaica. In Piemonte e Valle d'Aosta sono due le varianti principali del walser: il *Titsch* e il *Töitschu*.

⁵ Vedasi nota 3.

potrebbero, in ultima istanza, essere ricondotti emblematicamente ad uno, unico e fondamentale, ovvero quello della morte.

Prima di addentrarsi nel vivo della questione, però, occorre rammentare che quello di Anna Maria Bacher rappresenta un caso assai raro all'interno del mondo walser e sotto diversi aspetti discretamente isolato, poiché per quanto ci siano state non trascurabili manifestazioni letterarie o pseudo-letterarie in lingua walser, soprattutto dalla seconda metà del XX secolo in avanti⁶, nessuno prima di lei né dopo, almeno nelle aree walser del territorio italiano, è riuscito a trascendere così nettamente i confini di quella che potremmo definire, in modo forse semplicistico, una scrittura poetica assolutamente dilettantistica e comunque lontana da quella "letterarietà" che è stata invece, da più fronti, riconosciuta a Bacher (Dal Negro, 2010: 32 e Bianchi, 2016: 102), e che ha portato i suoi versi a suscitare l'attenzione, per esempio, di compositori di fama internazionale quali Peter Roth, Thüring Bräm e, addirittura, il celebre Heinz Hollinger, che hanno deciso di musicare alcuni dei suoi componimenti (Bianchi, 2016: 102).

Proprio uno di questi importanti musicisti, l'elvetico Thüring Bräm, con cui la poetessa ha collaborato alla realizzazione dell'oratorio *Litteri un Schattä - Luci e ombre*, le confiderà di averla scelta perché le sue rime sanno parlare della vita e della morte, intendendo quest'ultima come una parte necessaria della vita stessa⁷. Una dichiarazione altamente significativa in quanto ci permette già di approcciare il citato tema della "morte", il

⁶ Cfr. quanto affermato nel 1995 da Peter Zürzer nella sua introduzione all'antologia *Orizzonti di Poesia* (referenza completa in bibliografia).

⁷ Questa informazione, come altre di carattere più strettamente personale, sono frutto di un'intervista che chi scrive ha potuto realizzare direttamente con l'autrice in data 22/01/2016 presso la sua abitazione di Brendo, Val Formazza. Sempre a questo proposito, risulta emblematico che l'oratorio di Bräm si apra e si chiuda con il medesimo componimento di Bacher (*Z Läbä - Vita*), come a voler sottolineare una concezione circolare dell'esistenza. I versi del poema in questione appaiono ulteriormente rivelatori: "Vita, / delicato momento / d'Amore; / sfumatura / di luce e di ombra; / gioco armonioso / del tempo; / inizio senza fine".

quale, come detto, pervade in profondità i testi della Bacher, sin dalla scelta linguistica dialettale⁸.

In apertura si sottolineava come il walser sia una lingua, purtroppo, in grave pericolo di estinzione, specialmente per quanto riguarda il territorio italiano. Frazionata in differenti vernacoli locali e coltivata come idioma materno o lingua seconda da sempre meno locutori, il suo unico destino possibile sembra proprio essere quello dell'oblio. Una lenta ma inesorabile agonia di cui Bacher è pienamente cosciente. Del resto, è lei stessa ad affermare⁹ che quando nei primi anni '80 del secolo scorso cominciò, quasi per diletto, a scrivere poesia, lo fece anche e soprattutto perché intendeva lasciare almeno una traccia tangibile di quella parlata per lei naturale estrinsecazione dei suoi affetti d'infanzia, della sua terra, delle sue montagne e di tutta una cultura della quale si è imbevuta inconsapevolmente, sin da piccola, e che ora viene tristemente schiacciata dall'avanzare impietoso dell'omologazione culturale di cui è vittima l'intero mondo occidentale.

L'elezione da parte di chi scrive di utilizzare l'espressione "imbevuta inconsapevolmente" è assolutamente voluta e ben ponderata, in quanto la prima volta che Bacher viene a contatto con il termine "Walser" è solo nel 1969, quando è ormai una giovane adulta. Quell'anno, infatti, nella felice occasione del suo matrimonio, riceve in regalo un libro che tratta una tematica a lei allora totalmente sconosciuta: *Walser Volkstum*¹⁰ del Prof. Paul Zinsli. Un volume scritto in tedesco, tra l'altro, lingua che la poetessa, è bene ricordarlo, non parlava e tutt'oggi non parla. Ciononostante, sfogliandone le pagine, si sofferma incuriosita

⁸ È sicuramente lecito considerare l'idioma walser un dialetto e, nello specifico, dal punto di vista puramente linguistico, un dialetto alemanno. Tuttavia, se adottiamo una prospettiva socio-linguistica e socio-letteraria, non è affatto assurdo considerare il *Titsch* di Bacher alla stregua di qualsiasi altro dialetto propriamente italico impiegato con fini letterari pensando, dunque, alla sua subordinazione rispetto alla lingua letteraria egemonica del canone italiano e alla situazione di diglossia reale -walser/italiano e non walser/tedesco-vissuta dall'autrice (Bianchi, 2016: 100).

⁹ Vedasi nota 7.

¹⁰ Referenza bibliografica completa: Zinsli, P. (1968). *Walser Volkstum in der Schweiz, in Vorarlberg, Liechtenstein und Piemont. Erbe, Dasein, Wesen*. Frauenfeld: Huber.

sulle numerose fotografie in esso presenti e riconosce nelle immagini stampate volti e luoghi che le sono incredibilmente famigliari. Ha così inizio per lei una nuova e più completa immersione nel proprio passato, una graduale presa di coscienza delle sue origini e della sua identità walser che le permetterà finalmente di dare risposta ai tanti dubbi spontaneamente sorti in tenera età e che l'avevano portata a domandarsi, dopo il suo primo giorno di scuola elementare, perché proprio lei parlasse una lingua così diversa da quella dei suoi compagni, italiani e italo-foni (cfr. Bianchi, 2016: 98-99).

Da quel momento, dunque, ecco l'affiorare progressivo di una spinta interiore rimasta a lungo latente, l'acuirsi prorompente di quel bisogno quasi fisiologico che porta l'essere umano ad afferrarsi con forza alle proprie radici - ancor più quando sente di perderle - e che, all'incirca tre lustri più tardi, avrebbe condotto Bacher a scegliere la poesia in *Titsch* quale mezzo maggiormente efficace per offrire il suo personale testimoniao spirituale, che viene ad essere, parallelamente, una sorta di "testamento" in cui lascia in eredità, a chiunque abbia volontà di leggere le sue liriche, tutto ciò che in lei la lega sinceramente e indissolubilmente a quel popolo di coraggiosi colonizzatori delle "Alpi Somme".

Tuttavia, nonostante questo fervore creativo maturato negli anni, non traspare nella poetessa né nella sua arte il benché minimo senso di rivalsa o di rivendicazione banalmente "politica". Lucidamente consapevole del tragico destino che attende il suo amato piccolo mondo antico, quell'*Heimat* con cui sia lei che la sua poesia si trovano in uno stato di perfetta simbiosi, Bacher accetta la sfida di un confronto a viso aperto, sereno ed equilibrato con la lingua e la cultura italiane, le quali, è doveroso specificarlo, costituiscono l'altro cinquanta per cento esatto della sua identità socio-culturale. Tant'è vero che l'autrice pubblica tutte le sue raccolte poetiche rigorosamente in edizione trilingue - *Titsch*, italiano e tedesco -, occupandosi in prima persona e con particolare premura proprio della traduzione in lingua italiana di ogni suo singolo componimento (cfr. Bianchi, 2016: 99-100).

Alla luce di tutte queste osservazioni, dunque, pare lecito ricondurre la reale funzione della lingua walser nell'opera di Bacher a quella che probabilmente è chiamato - o dovrebbe essere chiamato - a svolgere, primariamente, qualsiasi altro

dialetto propriamente “italico” all’interno della letteratura prodotta oggi nel Bel Paese, e che -a opinione di chi redige queste righe- può essere ben evidenziata utilizzando le parole dello scrittore friulano Gian Mario Villalta, il quale considera la presenza dialettale nella poesia contemporanea soprattutto come un

“salto” in una parlata dai chiari connotati esistenziali; siano l’infanzia, la contrada o un volto, è comunque il “luogo” di una finitezza, di una storicità misurata entro i definiti contorni di un vissuto comunicabile ma tutt’altro che estensibile, di una esperienza non altrimenti oggettivabile, in fondo, che attraverso la comunicazione della sua singolarità (Villalta, 1995: 15).

In questo modo, pur rimanendo senza dubbio vincolato al concetto di identità linguistico-culturale - e certamente è il caso di Bacher -, e sebbene possa rimandare ancora ad un presunto legame con la tradizione popolare, il dialetto si libera, volente o nolente, del peso di quella connotazione “idealistica” che in passato lo aveva portato sino a doversi ergere a “lingua originaria” dalle capacità quasi catartiche, o comunque a codice privilegiato della forma poetica - come poteva essere assolutamente per un Biagio Marin, ma in parte anche per Giacomo Noventa e pure nel Pasolini casarsese -. Una tale, diciamo “esistenzialista”, concezione del dialetto permette, parimenti, che questo non venga ridotto nemmeno a mero e freddo artificio sperimentale, ma che, al contrario, assuma le orgogliose vesti di un idioma pienamente degno, posto al medesimo livello dell’italiano ed in osmosi con esso, in virtù di una diglossia del tutto reale ed inevitabile, la quale non deve in alcun modo essere rifiutata o camuffata, bensì palesata nel testo medesimo (Benvegnù, 2011: 94), per trasformare il codice dialettale in uno strumento utile a riconvertire quella poetica in una lingua dell’“esperienza” (Villalta, 1995: 15).

E in Bacher, si commentava in apertura, le lingue, sia quella italiana ma anche la tedesca, sono effettivamente poste sullo stesso piano del dialetto, proprio perché l’autrice non cerca nel walser un inutile rifugio dal passare del tempo o la ricreazione illusoria di un irrecuperabile paradiso edenico. Tutto l’opposto,

poiché ella desidera dialogare, certo spesso con toni critici, con il mondo moderno iper-tecnologico e iper-razionale (Bianchi, 2016: 101), vuole aprirsi e condividere il proprio vissuto sentimentale, contagiare, attraverso la pratica della traduzione, la lingua italiana con i sapori ed i colori della sua terra, impregnandola, inoltre, di tutta quella “malinconia” propria di chi vive all’ombra di un duplice presagio di morte: quello dettato dall’invecchiamento individuale che rapisce la vanità giovanile¹¹ e quello che pesa sull’intera cultura walser, lingua compresa, oramai sulla via del declino.

Ma a morire insieme ai Walser, nelle liriche della poetessa formazzina, sembra essere la montagna nella sua totalità, un tempo meraviglioso teatro dell’incredibile avventura colonizzatrice di queste genti seminomadi ed oggi sempre più silenzioso scenario, tristemente spopolato, soprattutto di quei bambini¹² a cui per tanti anni Bacher, nella sua attività di maestra, ha provato ad insegnare la lingua Walser con passione e dedizione.

Non stupisce, quindi, che proprio la parola “malinconia” sia forse la più ricorrente nei componimenti dell’autrice. Tuttavia questo sentimento viene perfettamente bilanciato dalla filosofia di una donna che sa giungere all’accettazione della morte (individuale, della propria comunità e anche come concetto universale), vivendo questa tappa ineludibile dell’esistenza con rispetto e rassegnazione costruttiva; tendenza tipica di una discendente di quei coloni walser la cui vita era scandita non dal tempo lineare ma da quello ciclico delle stagioni -altro tema tra i più ricorrenti- e per i quali la tristezza dell’inverno non poteva che essere mitigata dal presagio intrinseco di una nuova rinascita.

È in questo compiuto equilibrio che “gioia” e “angoscia” si trovano ad abitare luoghi comuni, come è possibile leggere nei

¹¹ A tale proposito possiamo citare i versi “Oggi lasciatemi stare, / perché alla mia vanità / sono cadute le ali / e il mio ego / ha perso la testa!”, tratti dalla poesia *Wê Bratpfanna*, in cui la poetessa lamenta la comparsa sul suo volto dei segni dell’invecchiamento, i quali vede riflessi nello specchio. (Bacher, 2015: 19).

¹² Emblematici i versi “Come tutto è vecchio / qui in valle. / Anche i bimbi / sono ormai rari / come le farfalle. / Manca la loro gioia, / e il colore / e la leggerezza” (Bacher, 2015: 31).

seguenti versi tratti dalla poesia *Frêdä und Angscht - Gioia e angoscia*:

Questo profumo di resina
mi porta lontano...
In un posto che non mi è chiaro,
In un tempo che non conosco.
Lì c'è la mia speranza,
Lì c'è la mia gioia,
Ma lì sta celata anche la mia
Angoscia (Bacher, 2006: 14)

Il frammento sopra citato serve altresì da spunto per osservare come Bacher usi sovente semplici elementi dell'ambiente montano ("il profumo della resina", ad esempio) come occasione e pretesto per dare il là a riflessioni che trascendono il momento e il particolare, e con le quali esplora in completa sincerità e senza arroganti pretese canonici temi universali quali la fugacità del presente, il senso del tempo, l'amore e, come ampiamente sottolineato, la morte. Ogni paesaggio, ogni situazione, anche la più quotidiana e triviale, pertanto, è passibile di essere convertita in metafora e specchio in cui vedere riflessi tutti i propri pensieri contrastanti e, a volte, apparentemente contraddittori.

E quando i grandi dilemmi esistenziali le sfuggono di mano esigendo uno spazio maggiore o un'articolazione del discorso poetico più complessa di quella che può essere ottenuta mediante poche parole oneste, ecco che Bacher ripiega nuovamente su domande più elementari e prossime, come quando in una giornata di neve che costringe alla solitudine domestica, la sua unica preoccupazione è racchiusa nella futile interrogazione: "Con chi berrò il caffè in una così umida e triste giornata?" (Bacher, 2006: 212).

Oltre a questa schietta semplicità, già di per sé implicita in una lingua caratterizzata non solo da una tradizione letteraria minima ma addirittura dalla codificazione ortografica pressoché inesistente (cfr. Antonietti, 2010), un altro tratto significativo della poesia di Bacher è la presenza di numerosi elementi che risaltano subito come bruscamente antipoetici e, si potrebbe affermare senza troppe remore, quasi di dubbio gusto, qualora

analizzati in modo asettico e affrettato. In realtà, tali espressioni per nulla stonano in quel mondo duro, aspro e per certi versi ancora popolare che continua ad essere, tutt'oggi, l'alta montagna. È così che vediamo sdoganata, per esempio, la rappresentazione del paesino di Bacher che, ricoperto di brina, "luccica come coscia di porco sotto sale" (Bacher, 2006: 192); oppure la "padella dal manico rotto posata sul fuoco" (Bacher, 2015: 19); o addirittura la valle scura e nebbiosa paragonata a "fumante sterco di vacca" (Bacher, 2006: 80). Tutte immagini prossime, certamente reali e famigliari a chi vive la quotidianità montanara, e a cui la carica espressiva di un idioma storicamente ed ancora genuinamente attaccato alla terra umida come il walser riesce a far ottenere una valenza fortemente comunicativa e sorprendentemente poetica proprio nel riportarle all'interno del loro habitat - o, per meglio dire, *Heimat* - naturale.

Ritornando, ormai in conclusione, sul già menzionato tema della malinconia; pare opportuno chiosare evidenziando che ogni qual volta questo sentimento riesce ad emergere e a prendere, momentaneamente, il sopravvento lirico, lo troviamo spesso accompagnato dal sapore variamente intenso di una nostalgia latente: una nostalgia di persone care che non ci sono più, di luoghi che non appaiono ora come nei ricordi d'infanzia, ma più in generale e soprattutto, la nostalgia di un tempo che Pasolini definirebbe "sacro" e che nelle poesie semplici di Bacher, coerentemente allo spirito walser, paganamente cristiano, diviene – pur lontano da solenni connotazioni etiche - arcano, misterioso, soprannaturale, comunque pre-tecnologico e pre-razionale, forse persino pre-letterario. Una storia, lo si ribadisce, che l'esperienza dialettale non può né intende ricreare stabilmente nemmeno all'interno del protetto universo poetico, e che non è pensabile salvaguardare eternamente. Ciò che la lingua walser è in grado di compiere, però, è riportare alla mente ed al cuore, salvandola quindi dall'oblio, l'essenza sfilacciata di quel tempo, anche se solo per il tempo, breve, della lettura di un piccolo ed umile componimento.

In ultima istanza, dunque, è lecito asserire che la malinconia e la nostalgia appaiono nelle opere dell'autrice come un retrogusto costante nell'immensa gioia letteraria di una donna che si scopre poetessa proprio nel declino della sua lingua: uno strumento

comunicativo il quale contribuisce a ri-creare e a ri-modellare in forma poetica solamente nella parallela presa di coscienza della sua caducità e del suo non essere oramai in grado di prescindere dalla lingua italiana (o da quella tedesca), pena la perdita totale e definitiva di comunicabilità, l'impossibilità di essere compresa.

Una lingua, il walser, a tutti gli effetti agonizzante, quindi; tuttavia ancora capace di far compiere all'anima della poetessa e del lettore una sorta di anabasi, non necessariamente palinogenetica, ma sicuramente "leggera", pur negli strascichi uggiosi e pacatamente macabri che si porta appresso. Come una farfalla appena nata, la quale sin dal primo effimero battito d'ali sa già che troppo presto giungerà per lei il tempo di morire. Ma non per questo rinuncia a svolazzare felice, almeno finché il suo Dio glielo concede.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonietti, F. (a cura di) (2010): *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza.
- Bacher, A. M. (1983). *Z Kschpêl fam Tzit. Il gioco del tempo. Das Spiel der Zeit*. Splügen: Walservereinigung Graubünden.
- Bacher, A. M. (2006). *Wê im ä Tröim. Alte und neue Gedichte - vecchie e nuove poesie*. Chur: Walservereinigung Graubünden.
- Bacher, A. M. (2015). *Öigublêkch. Augenblicke. Colpo d'occhio*. Domodossola: Grossi.
- Barell, A.; Squindo Tousco, E.; Squindo, E.; Squinobal, A. (a cura di) (1995): *Orizzonti di poesia. Mundarttexte aus Gressoney und Issime. Testi e composizioni nell'idioma di Gressoney ed Issime*. Aosta: Tipografia Valdostana.
- Benvegnù, D. (2011). Uno sguardo dalla periferia: appunti per una storia novecentesca della poesia in dialetto nel Triveneto. In *Modern Language Notes (MLN)*, 126, 1, pp. 74-97.
- Bianchi, M. (2016). Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher. In M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, E. Esteban Bernabé (eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 91-103). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades.
- Dal Negro, S. (2010). Tradizioni scritte in area walser italiana. In F. Antonietti (a cura di). *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle*

UNA FARFALLA SULLA CROCE DEL SEPOLCRO

- parlate alemanniche in Italia* (pp. 29-37). Borgomanero: Associazione Walser Formazza.
- Rizzi, E. (1992). *Storia dei Walser*. Anzola d'Ossola: Fondazione Enrico Monti.
- Villalta, G. M. (1995). I dialetti della poesia. In *Baldus*, V, n. 1, pp. 13-22.
- Zanzi, L.; Rizzi, E. (2013). *I Walser. L'avventura di un popolo nelle alte Alpi*. Ornavasso: Fondazione Enrico Monti.

«MANDIAMO LE MADRI A TRATTAR DELLA GUERRA»:
CINDY SHEEHAN, FRANCA RAME,
LA MATERNITÀ E LA POLITICA
«LET'S SEND THE MOTHERS TO ATTEND TO WAR»:
CINDY SHEEHAN, FRANCA RAME,
MATERNITY AND POLICY
Fabio CONTU
Universidad de Sevilla

Riassunto: Cindy Sheehan è una pacifista statunitense nota dagli anni Duemila, quando il figlio Casey muore a venticinque anni, il 4 aprile 2004, durante un conflitto a fuoco in Iraq, dove combatte nelle fila dell'esercito americano. Sulla storia della rinascita interiore e politica causata da questo lutto in Cindy Sheehan, Franca Rame porta in scena *Madre Pace*. L'articolo esamina la vicenda della Sheehan, confronta il suo pensiero a quello di Franca Rame e analizza il lavoro di scrittura del testo teatrale, ancora inedito.

Parole chiave: Cindy Sheehan, Franca Rame, maternità, politica, femminismo.

Abstract: Cindy Sheehan is an American pacifist activist woman well-known since the mid-2000s, when a terrible bereavement left its mark on her life: her son Casey died at twenty-five years, on April 4, 2004, during a fire-fight in Iraq, where he fought in the ranks of the US Army. On the story of the inner and political rebirth caused by this bereavement in Cindy Sheehan, Franca Rame puts on the play *Madre Pace (Peace Mother)*. The article examines Sheehan's story, compares her and Franca Rame's thinking, and analyzes the work of writing the theatrical text, still unpublished.

Key words: Cindy Sheehan, Franca Rame, maternity, policy, feminism.

Cindy Sheehan è una pacifista statunitense nota dalla metà degli anni Duemila per il lutto che le ha segnato la vita: il figlio Casey -primo di quattro- muore a venticinque anni, il 4 aprile 2004, durante un conflitto a fuoco in Iraq, dove combatte nelle fila dell'esercito americano.

Nell'autobiografia *Mamma Pace*, Cindy parla dell'evento come d'un termine di rottura nella vita e nella coscienza. Il periodo precedente alla morte di Casey è descritto come una vita piccolo-borghese. La prima fase del lutto la rende una pessima madre per gli altri tre figli (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 116). La morte di Casey la colpisce nella maternità uccidendone in lei senso e possibilità.

Qui lei scopre la natura del potere, incarnato -ma è incidentale- dal presidente Bush jr., dalla sua amministrazione e dall'*establishment* economico-militare.

Primo carattere del potere è l'*ingannevolezza*. Casey riceve promesse sugli studi (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 11) mai mantenute (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 12).

Secondo carattere: la *disumanità*. Nell'incontro con la famiglie dei militari morti in Iraq, Bush -per strategia- non ricorda il nome dei defunti (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 78).

Terzo carattere -che determina i primi due-: l'*opportunismo*. Anche quando sembri ragionevole, il potere agisce solo per scopi propri: legittimazione e conservazione (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 80).

Con sguardo femminile, Cindy coglie l'essenza del potere: dividere gerarchicamente gli uomini per cristallizzare la divisione. È l'intuizione di Luisa Muraro, che spiega il potere come inevitabilmente maschile, perché costruito su criteri maschili, gerarchici. Dice Fiorenza Taricone:

Nella sua realtà storica e sessuata, il potere [...] per così dire orizzontale ha caratterizzato maggiormente le relazioni fra donne, mentre quello verticale ha segnato le relazioni fra donne e uomini, che hanno costruito culturalmente e politicamente una supremazia della sfera pubblica rispetto a quella privata. Come fenomeno socio-politico legittimamente e giuridicamente riconosciuto, il potere è stato dunque un rapporto fra uomini. (Taricone, s.d.: 1)

La prassi politica femminile non passa per l'occupazione di posti di potere istituzionale, ma per il suo rifiuto e la costruzione di rapporti alternativi. Sulla stessa linea Cindy ripensa tutto, politica, rapporti sociali, senso dello Stato, e usa il termine "matriottismo":

Il matriottismo è l'opposto del patriottismo [...].
Non tutti sono madri, ma c'è una verità universale che nessuno può negare o mettere in dubbio [...]: tutti hanno una madre! [...]
(Sheehan, ottobre 2006: 201)

Così nasce Camp Casey, presidio organizzato da Cindy davanti al *ranch* di Bush per chiedere il ritiro delle truppe dall'Iraq. Tutto gestito da donne, è la prova d'un cambiamento radicale, un risveglio della coscienza, causato dalla morte del figlio.

Nella riflessione di Cindy, la morte non resta solo morte: è occasione di "rinascita". Anche qui Cindy mostra un approccio femminile.

Nel pensiero occidentale la vita è percorso verso la morte. Tale direzione rivela un'elaborazione concettuale maschile. La prima voce che ribalti il concetto è quella d'una donna: Hannah Arendt. Per lei il punto di partenza dell'esistere e la fonte dell'agire non si collocano a partire dallo sguardo in avanti verso la morte, ma a partire dallo sguardo indietro, verso la nascita:

ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità [...]. Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale. (Arendt, 1994, 127 e ss.)

Essendo solo la donna in grado di dare alla luce, l'attenzione alla nascita è fondamentalmente femminile.¹ È importante la connessione stabilita dalla Arendt tra nascita e agire etico. Se la nascita dice la nostra unicità, le scelte etiche dicono il nostro

¹ È il cardine della riflessione di Adriana Cavarero (cfr. Cavarero, 2009).

essere sociale: ogni volta che scegliamo “con la parola e con l’agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita”.

La coscienza di Cindy si sveglia quando comincia a scegliere, a prender posizione davanti alla Storia e al mondo: è una “seconda nascita” (cfr. Sheehan, ottobre 2006: 13) e causa un profondo cambiamento:

Da semplice madre mi trasformai in madre della pace.
Da timida e incapace in pubblico mi trasformai in un’oratrice coraggiosa e forte.
Da persona che non aveva mai scritto, mi trasformai in un’autrice infiammata dal desiderio di scoprire la verità.
Da persona pacifica mi trasformai in un’assoluta pacifista.
(Sheehan, ottobre 2006: 55-56)

Connesso al tema della nascita è quello della maternità. Per Cindy la seconda nascita è riscoperta in termini etici, arendtiani della maternità. E, in quanto etici, i termini si fan politici:

Mi trasformai da mamma che faceva il bucato, preparava la cena, dava baci, rimboccava le coperte e rimetteva tutto in ordine, in una donna che lottava per tutti i figli del mondo, non solo per i suoi.
Mi trasformai dall’essere una madre che incentrava la vita sui suoi figli a una donna-madre che aveva una vita propria, separata dai figli, seppure intimamente connessa a loro.
Credo di essere una madre migliore, perché non tento di essere la madre ideale voluta dalla società. (Sheehan, ottobre 2006: 119)

La vicenda colpisce Franca Rame, che scrive con Dario un testo su di lei, ancora inedito: la Rame è morta prima di dedicargli quell’*editing* ch’è tra le sue espressioni di co-autorialità nella produzione Fo-Rame (cfr. D’Angeli, in Cerrato, 2016: 17-30). In archivio ve ne sono quattordici versioni², scritte tra il 2005 e il

² Vedi

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, pagina consultata il 15 febbraio 2017. Altre stesure del testo nella banca-dati www.eclap.eu, nel sito di Franca Rame, www.francarame.it, e nel sito della Libera Università di Alcatraz, www.alcatraz.it.

2007, molto diverse³, dattiloscritte, con correzioni a penna o al pc, di colori diversi, di Franca.

Madre Pace è “un testo che hanno scritto insieme, lei e Dario, in pochi mesi, tra novembre e febbraio”. (Bandettini, 2006) Correzioni, tagli, aggiunte -finalizzati tutti a singole messinscena- sono sempre consistenti: una scrittura a quattro mani (in archivio è definito “monologo di Franca Rame e Dario Fo”), costruita dalla coppia secondo un metodo tipico: lei propone l’idea, lui stende il “trattamento”, seguono discussioni e prova del pubblico e, infine, lei “variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irricognoscibile rispetto al testo originale.” (Fo, in Rame-Fo, 1989: s.n.).

Il testo non drammatizza *Mamma Pace*. Esso, nella prima edizione italiana (ch’è fuori catalogo), esce nell’ottobre 2006, mentre il primo “trattamento” del monologo è del 15 ottobre 2005. La versione originale inglese del libro esce il 19 settembre 2006 e contiene il resoconto di Cindy della prima assoluta a Londra. Il testo nasce da ricerche autonome sulla storia della Sheehan, svolte su voci diverse, prevalentemente da Internet: ricerche che faceva Franca⁴. Tra le fonti probabilmente c’è una traduzione fatta apposta per Franca della lettera nel *pamphlet* intitolato *Dear President Bush*, uscito il 24 settembre 2005 e mai tradotto in italiano.

Fondamentali per la stesura le lettere (anch’esse sul *web*) che Cindy scrisse a Bush per denunciare l’“inutile massacro” della

³ Le differenze riguardano anche il titolo. Ne registro almeno quattro: *Madre Coraggio*, *Madre Pace*, *Mandiamo le madri a trattar della guerra*, *Decidano le madri per la guerra*. Nell’archivio, il testo è indicizzato col titolo: *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*. A questi s’aggiunge il titolo della versione inglese, che sarà anche quello del libro della Sheehan, *Peace Mom*. Il titolo più ricorrente, a livello internazionale, è comunque *Madre Pace*, come dimostra anche la versione spagnola, intitolata *Madre Paz*, portata in scena, nel 2010, dalla “Compañía Carlos La Rosa Pace producciones”, e interpretata da Maria José Goyanes.

⁴ Nella versione del 29 novembre 2005 (“III stesura”), alla pagina web <http://www.archivio.francarame.it/file/PEMO/2005/TEST/65342/65342-001.pdf>, consultata il 2 marzo 2017, dalla pagina 69 del pdf sono riportate tutte le fonti adoperate fino al 14 febbraio 2006.

guerra in Iraq, e quelle scritte alla madre del presidente, Barbara, dove, alla polemica politica, la donna lega un atto d'accusa da madre a madre.

Probabilmente la proposta del testo è stata di Franca. Ciò che rende la vicenda di Cindy in sintonia con i testi della Rame è il tema della maternità e per il nostro discorso è utile citare *Medea*. Come in Euripide, la Medea di Franca uccide i figli, ma (al contrario di Euripide, per il quale il delitto è *exemplum* di femminilità negata) lo farà per avviare il percorso di liberazione della donna. Durante l'atto la donna dice: "eo me dirò piagnendo: muori, muori! pe' fa nascere una donna nova... una donna nova!" (Rame-Fo, 1978: 71).

Medea ama i figli, ma per paradosso è materna quando si distacca da loro. In quel distacco diventa madre una seconda volta "pe' fa nascere una donna nova", la donna libera. Analogamente, Cindy diventa davvero madre quando elabora il lutto e prende atto nella coscienza della morte di Casey per diventare madre dell'umanità. Da lì rinasce, diventa una donna nuova e -come già *Mamma Togni*- ridefinisce in termini autonomi il senso di maternità.

Sia Franca sia Cindy narrano percorsi di riconquista d'un "ordine simbolico della madre" (direbbe la Muraro), da cui scaturisce una politica di donne, che permette "pratiche di creazione e ri-creazione della vita e della convivenza umana" (cfr.: Bertran Tarrés-Caballero Navas-Cabré i Pairet- Rivera Garretas-Vargas Martínez, 2000).

Il monologo s'incentra su quanto Cindy narra nella seconda parte dell'autobiografia. Mi riferirò alle due stesure più recenti: la penultima (più completa), del 10 settembre 2006, per la messinscena all'Arena di Verona, e l'ultima (più breve), per la replica a Pomigliano d'Arco (Napoli), a sostegno degli operai cassintegrati della Avio.⁵

I fatti: nel gennaio 2005, la Sheehan fonda la "Gold Star Families for Peace", organizzazione di famiglie di militari decorati con la medaglia d'oro alla memoria, in opposizione alla

⁵ La stesura del 10 settembre 2006 si trova nel sito di Franca Rame (www.francarame.it), mentre quella del 1° maggio 2007 si trova nell'«Archivio Fo-Rame», nella sezione «Copioni» relativa al testo.

guerra in Iraq. Ma vuole sapere per quale “nobile causa”⁶ Casey sia stato ucciso, così decide di porre la domanda a Bush, recandosi, con i tre figli e qualche amico, a inizio agosto 2005, al *ranch* di Crawford, in Texas, dove il presidente è in vacanza, per esser ricevuta. S’accampa davanti alla proprietà presidenziale e la notizia di tale presidio si diffonde subito sulla rete facendo il giro del mondo. Riceve inviti a resistere, incoraggiamenti; il fenomeno cresce.

Passa meno d’una settimana e arrivano i primi sostenitori: persone comuni che auto-organizzandosi s’uniscono a Cindy nella sua richiesta. “Poi, lentamente ma costantemente, la gente cominciò ad arrivare; quando la veglia terminò il 31 agosto, ci sarebbero state più di quindicimila persone.” (Sheehan, ottobre 2006: 142) L’esperienza prende nome Camp Casey. Bush non riceverà Cindy. Il 30 agosto, di notte, il presidente lascia il *ranch* e torna alla Casa Bianca. Quando il mattino dopo la notizia è pubblica, Cindy chiude Camp Casey e sposta la protesta a Washington.

Così lei diventa voce e volto d’un vasto movimento di statunitensi contro la guerra e l’anima del “*Bring them home now*” *tour*, che tocca cinquantadue città e ventotto stati americani e culmina nella manifestazione del 24 settembre 2005 nella capitale, cui partecipano trecentomila persone. Due giorni dopo Cindy organizza un picchetto davanti alla Casa Bianca cui partecipano cinquecento persone: al termine è arrestata. (cfr.: [Aut. non indicato], 2005)

Narrati gli eventi, il testo, nella stesura del 10 settembre 2006, termina con due lettere di Cindy: una a Bush e l’altra a Barbara. Nella stesura del 1° maggio 2007 la lettera a Barbara non c’è; c’è quella al presidente. Quest’ultima stesura è adattata all’occasione per cui è allestito lo spettacolo, quindi è più breve, concentrata su elementi di polemica politico-militare e su strategie d’organizzazione della protesta.

⁶ Il 3 agosto 2005, Bush dichiara: “*Le famiglie dei caduti sappiano che i loro cari sono morti per una nobile causa.*” (Sheehan, ottobre 2006: 125) Naturalmente, il presidente non ha specificato quale.

La stesura del 10 settembre 2006⁷ inizia col riferimento alle “pietre tornicanti”:⁸

C'è una donna in America che chiamano la pietra tornicante... il suo nome è Cindy Sheehan ed è la madre di un ragazzo di nome Casey ucciso in Iraq come più di 3000 ragazzi d'America.

Ma che vuol dire tornicante? Che rotolano e cantano. Esistono davvero?

Sì, in Nevada in pieno deserto.

Gli indiani della zona da secoli le chiamano così.

“Sono sassi tondi di varia misura, levigati come marmo, vuoti nell'interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia, che funge da volano”. Quando soffia la bufera, le pietre spinte dal vento rotolano attraversando tutta la pianura e nel girare sembrano parlare, gridare e produrre un canto.

Cindy Sheehan è come una di quelle pietre...

La sua voce rotolante e le sue parole incise nell'aria sono state udite da una marea di persone in tutta l'America, gente che a loro volta come pietre tornicanti si è mossa, commossa con il pianto in gola ripetendo in coro la domanda insistita della madre di Casey, seduta per giorni e giorni davanti alla tenuta del Presidente Bush: “Perché mio figlio è morto?” (Rame-Fo, settembre 2006: 2-3)

Le pietre tornicanti sono un'invenzione: nella tradizione del teatro Fo-Rame il recupero della cultura popolare -intesa come rivoluzionaria e antagonista rispetto a ogni potere- è elemento fondamentale e dove un riferimento non esista lo inventano *ad hoc*. Ma il preambolo c'importa per il legame tra maternità e politica: le pietre tornicanti son “sassi [...] vuoti nell'interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia”. La pietra è grembo materno che contiene la “sfera-figlia” e dà vita a “piccole scintille che aumentano fino a

⁷ La stesura del 10 settembre 2006 include disegni preparati da Fo per i principali snodi della narrazione: molto probabilmente venivano proiettati sul fondale del palco.

⁸ “Tornicante” è neologismo coniato dalla Rame e da Fo, unendo “torni” (riferito, per assonanza alla parola “tornio”, al movimento di rotazione) e “canti” (riferito all'atto di cantare), per indicare pietre che, roteando, sembrano cantare. In spagnolo è tradotto con “rodicante” (da “rodear” e “cantar”).

incendiare tutta la prateria” (Rame-Fo, in Sheehan, ottobre 2006: IX); così, Cindy è pietra parlante e genera un movimento di popolo. La ridefinizione della maternità crea una politica nuova, la politica delle donne.

Il testo salda la vicenda al teatro della coppia: “Forse non ci abbiamo fatto caso. Quella frase disperata, detta con parole così semplici, è la stessa che la madre di Cristo ha pronunciato sotto la croce: «Perché, perché, ti uccidono, figlio mio?»” (Rame-Fo, settembre 2006: 3) Cindy è una nuova *mater dolorosa* che come Maria sotto la croce in *Mistero buffo* chiede ragione di quella sorte al potere che gliel’ha causata: l’*establishment* per Cindy, Dio per Maria.

Il testo prosegue (nella versione del 1° maggio 2007 inizia qui) in soggettiva: d’ora in poi parla Cindy e il discorso ha momenti in cui si rivolge a Casey morto, altri in cui parla inascoltata a Bush e a sua madre e altri ancora in cui sfonda la quarta parete e parla al pubblico. Il monologo alterna quattro piani: quello interiore, in cui Cindy parla a se stessa e ci fa parte dei propri dubbi; quello del dialogo con Casey morto, come se questi le suggerisse che fare, trasmettendoci, così, il senso della seconda nascita che scaturisce dall’uccisione del figlio; quello del dialogo col pubblico, in cui Cindy parla a ognuno di noi, ci consiglia, ci indirizza e ci mostra la sua maternità nuova; quello del dialogo col potere, in chiave ora ironica, ora rabbiosa e indignata.

Casey è vittima innocente, agnello sacrificale: “Sarà l’esercito a pagarmi le tasse per frequentare i corsi, non ho altra soluzione.” (Rame-Fo, settembre 2006: 3), mentre il potere è il nemico oscuro che dispone delle nostre vite: “non ho altra soluzione”. La morte del ragazzo arriva subito, in due battute asciutte e dirette: “Il 4 aprile 2004, tre ufficiali dell’esercito sono venuti a casa mia a dirmi che Casey era stato ucciso in Iraq.” (Rame-Fo, settembre 2006: 4) Nonostante i brevi tratti, da qui prende senso la vicenda di Cindy. Ciò chiarisce il terzo elemento-chiave: la donna è il “senza potere”⁹ che alza la voce e genera una storia nuova.

La narrazione ora si sposta sulla donna. Il dolore di Cindy ha tratti rapidi e asciutti, senza attenuazioni o patetismi. Il racconto ha il tono alto, solenne e duro della tragedia greca.

⁹ L’espressione è di Václav Havel (cfr.: Havel, 1991).

Cindy è “stordita come una sonnambula. Quel mettersi a letto, senza sonno, con davanti una sola immagine, il suo viso... i suoi occhi...” (Rame-Fo, settembre 2006: 7) Non servono gli incontri con madri unite a lei dalla stessa sorte: “Partecipo anche ad altri raduni più numerosi ma sento che non smuoviamo nulla. Sono sfinita e delusa.” (Rame-Fo, settembre 2006: 8). Dalla disperazione s'alza il primo grido d'accusa all'ingannevolezza e alla disumanità del potere:

Ma perché morire così? A che scopo? (*Alza la voce come se a parlare fosse Bush*) “Per salvarci da un disastro!” [...]
Bugiardo! Sei un ignobile bugiardo! [...]
E tu hai continuato a ripetere spudorato: “I nostri ragazzi caduti in Iraq, si sono immolati per una nobile causa.”
“Nobile causa”? Ma dove sta la nobiltà in un simile inutile massacro? [...]
Io voglio conoscere la vera ragione di questo eccidio... e tu, il Presidente, me la devi dire davanti al cadavere di mio figlio.
(Rame-Fo, settembre 2006: 8-10)

Qui è la parte più corposa del *plot*, quella a Crawford: Camp Casey. È una narrazione condotta con sottile ironia, che mostra la determinazione di lei e il fatto che il movimento cresca senza che lei se lo aspetti. Da qui Cindy genera il movimento contro la guerra in Iraq:

Estraggo il computer portatile, me lo pongo sulle ginocchia per comunicare a tutti i siti che conosco, quello che stavo combinando.
La sera, pazza di gioia, scopro che il nostro appello sta rimbalzando in modo inimmaginabile su un'enorme quantità di blog.
Il giorno appresso, ricevo la visita di alcuni ragazzi che vengono da Huston. [...]
I ragazzi se ne stanno con me tutta la giornata. Mi aiutano a spedire e-mail.
Verso sera... oddio che sorpresa!... montano le loro tende... si fermano con me!
Su una di queste qualcuno ha affisso un cartello con scritto “Camp Casey”. (Rame-Fo, settembre 2006: 13) [...]

Arrivano giornalisti, televisioni, fotografi per una conferenza stampa. Non ne sapevo niente io... (Rame-Fo, settembre 2006: 16-18)

Il testo mostra la dinamica spontanea, gioiosa -quasi giocosa- di nascita del movimento. Vi si vede la capacità che Fo e la Rame attribuiscono alla risata, capace più delle lacrime di smuovere le menti e destabilizzare il potere. L'ironia emerge in specie quando Cindy parla a Bush:

Ho sentito dire Presidente che ti capita addirittura di dialogare con Dio. Ed è proprio lui, l'Eterno in persona, che ti ordina: "Fai strage dei nostri nemici, George, se vuoi salvare l'America!" [...] Ma cos'è? A nostra insaputa in cielo c'è stato un golpe! (Rame-Fo, settembre 2006: 16)

Quando la protesta si sposta a Washington emerge il contrasto tra la fuga notturna del presidente e il viaggio di Cindy verso la capitale:

Strada facendo, in ogni città che attraversiamo troviamo sempre una folla incredibile che ci fa gran festa. La gente mi invita a parlare. [...] Quando riprendiamo il cammino molte macchine si uniscono a noi. (Rame-Fo, settembre 2006: 18)

La manifestazione del 24 settembre 2005 palesa il pericolo che il movimento rappresenta:

Due giorni dopo, le forze dell'ordine ci caricano.
Una voce mi ordina di levarmi in piedi e di spostarmi.
Mi rifiuto. Mi sento letteralmente sollevata da quattro braccia.
Scattano centinaia di flash. Sono in arresto con altri 383 manifestanti.
L'accusa è quella di aver dimostrato senza permesso. Sorrido e penso a te... "Ce l'abbiamo fatta Casey... (*ride felice*) Ah, ah... la tua mamma in prigione..." (Rame-Fo, settembre 2006: 19)

La narrazione della vicenda politica di Cindy finisce qui, per due motivi. Primo: il testo è aggiornato alla contemporaneità e

non può raccontare fatti non ancora accaduti. Secondo: Fo e la Rame lasciano aperta l'evoluzione degli eventi, perché c'è una storia nuova -generata da Cindy- che il pubblico deve continuare. La coppia non fa con *Madre Pace* quel che ha fatto con *Morte accidentale di un anarchico*, costantemente aggiornato -quasi di replica in replica- in base all'acquisizione di nuovi elementi emersi di volta in volta nel corso delle indagini sulla morte di Pinelli: quella sulla Sheehan è un'opera a finale aperto, da terminare nella realtà, fuori dal palco.

Chiusa la narrazione, il finale è affidato alle due lettere. La prima, a Bush, segue l'arresto di Cindy, come una nuova incursione sul piano del dialogo senza risposta col potere. Ora il tono è duro, rabbioso, accusatorio. Bush è processato e condannato da una madre che vede partire il figlio per la guerra:

Presidente, [...] non posso perdonare.
È la sua arroganza, Signor Presidente, sporcata dal fastidio che
Le vado procurando, ad impedirmelo... perché lei, oltretutto, non
ha cancellato solo l'esistenza di mio figlio [...].
Lei, con la Sua guerra, mi ha ucciso anche i sogni!
Sia maledetto! [...]
Lei è un uomo ridicolo, presidente.
Negli Usa la gente sa che nella guerra del Vietnam lei si era
imboscato. [...]
È proprio il caso di sghignazzare: "Arruolatevi fessi e andate a
cure!" (Rame-Fo, settembre 2006: 20-22)

La stesura del 1° maggio 2007 esclude la lettera successiva (a Barbara) e si chiude con la seconda manifestazione organizzata da Cindy davanti alla Casa Bianca, il 18 aprile 2007. Qui, senza mai distogliere lo sguardo dal proprio dolore di madre (ora unito a quello delle altre madri), lei contempla la crescita del movimento generato: "Oggi, 18 aprile 2007 stiamo manifestando davanti alla Casa Bianca... noi madri, e siamo tante!" (Rame-Fo, maggio 2007: 4)

La stesura del 10 settembre 2006 si chiude con la lettera indirizzata a Barbara. La lettera parte come appello da madre a madre e richiamo alla responsabilità educativa materna:

Ho cresciuto Casey e i miei altri figli educandoli a non usare mai la violenza quando le parole si dimostrano insufficienti per aver ragione. Li ho educati a non condire mai un discorso con la menzogna. (Rame-Fo, settembre 2006: 23)

Ma presto si fa atto d'accusa. Cindy sa che la madre del presidente (ch'è stata *first lady* dal 1988 al 1992) è donna di potere, quindi (direbbe la Muraro) "deportata nel maschile":

Poco più di un anno prima che il mio adorato Casey fosse ucciso dalle manovre spietate di tuo figlio, tu, seccata dalle domande di alcuni giornalisti sui soldati caduti in guerra, hai dichiarato: "Perché dobbiamo continuare a discorrere di sacchi di plastica con dentro cadaveri, di corpi martoriati? Intendo dire, non sono rilevanti. Perciò mi chiedo, perché dovrei affaticare la mia bellissima mente, il mio prezioso cervello, per pensare a cose come queste?" [...] Vergognati! (Rame-Fo, settembre 2006: 25-26)

Tra Cindy e Barbara, Franca pone un'incolmabile distanza: la prima è una donna senza potere, "donna umile che è riuscita a smuovere l'America" (Bandettini, 2006): nella morte del figlio trova la rinascita e il senso d'una maternità universale che genera una politica nuova, femminile; la seconda è l'opposto: donna di potere e perciò maschilizzata, isterilita nella propria maternità, di cui non sa cogliere l'ordine simbolico di rigenerazione della politica.

Il finale dello spettacolo cambia molto da stesura a stesura: *Madre Pace* è un *work in progress*. Forse, la chiusura più incisiva è quella della versione inglese, recitata da Frances de la Tour, segnata dalle parole di Karl Rove, tra i più stretti collaboratori di Bush, il quale definiva Cindy "un clown, una persona inesistente." (Nissirio, 2005) Senza saperlo Rove inserisce la Sheehan nell'illustre novero di giullari, giullaresse e maschere da Commedia dell'Arte che popolano il teatro Fo-Rame e che, dalla loro posizione marginale, sono la più insidiosa spina nel fianco del potere. Benvenuta, Cindy!

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [Aut. non indicato] (26 settembre 2005). Usa, Cindy Sheehan arrestata durante sit-in alla Casa Bianca. *La Repubblica*.
- Arendt, H. (1994). *Vita activa. La condizione umana* [1958], Milano, Bompiani.
- Bandettini, A. (6 aprile 2006). Franca Rame: «Torno in scena con la madre coraggio anti-Bush». *La Repubblica*.
- Bertran Tarrés, M., Caballero Navas, C., Cabré i Pairet, M., Rivera Garretas, M.-M. e Vargas Martínez, A. (2000). *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*. Madrid: horas y HORAS.
- Cavarero, A. (2009). *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre corte.
- Cerrato, D., (a cura di) (2016). *Franca pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Roma: Aracne.
- Fo, D. (9 dicembre 2005). Madre Pace contro la guerra di Bush. *l'Unità*.
- Havel, V. (1991). *Il potere dei senza potere*. Milano: Garzanti.
- Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Muraro, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Muraro, L. (2013). *Autorità*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Nissirio, P. (12 dicembre 2005), «Prima» di Fo a Londra, *L'Arena*.
- Rame, F. e Fo, D. (1978). *Tutta casa, letto e chiesa*. Verona: Bertani.
- Rame, F. e Fo, D. (1989), *Venticinque monologhi per una donna* (nella collana *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII). Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Coraggio*, stesura del 29 novembre 2005, pagina web: <http://www.archivio.francarama.it/file/PEMO/2005/TEST/65342/65342-001.pdf>, [consultata il 2 marzo 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Coraggio*, stesura dell'11 dicembre 2005, pagina web: www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2593, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*, copioni di diverse stesure e altro materiale iconografico e critico contenuti nell'«Archivio Fo-Rame», pagina web: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDOpera=130&ID SchedaLocandina=25519>, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Diario autentico e immaginario di Cindy Sheehan*, pagina web: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/e/e5f/00000-e5faf5f0-d666->

- 4459-b9c3-d46025b751cf/2/~saved-on-db-e5faf5f0-d666-4459-b9c3-d46025b751cf.pdf, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. e Fo, D., *Madre Pace. Mandiamo le madri a trattar della guerra*, stesura del 10 settembre 2006, pagina web: http://www.francarame.it/files/monologo_madre.pdf, [consultata il 15 febbraio 2017].
- Rame, F. (2015), *Franca Rame in Madre Pace*, su «YouTube», pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=YHngq0YHBf0>, [consultata il 17 febbraio 2017].
- Sheehan, C. (September 24, 2005). *Dear President Bush*. San Francisco: Open Media Pamphlet Series.
- Sheehan, C. (April 1, 2006). *Dear President Bush*. San Francisco: City Lights Publishers.
- Sheehan, C. (September 19, 2006). *Peace Mom. A Mother's Journey through Heartache to Activism*. New York: Atria Books.
- Sheehan, C. (ottobre 2006). *Mamma Pace. Contro la guerra, per i nostri figli*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Taricone, F., “Pensiero politico e potere politico nella storia di genere”, pagina web: <http://www.provincia.fr.it/public/File/FIORENZA%20TARICONE%20TESTI/Pensiero%20politico%20e%20potere%20politico%20nella%20storia%20di%20genere.pdf>. [consultata il 17 febbraio 2017].

UNA “QUASI SCONOSCIUTA” PAOLA MASINO
AN “ALMOST UNKNOWN” PAOLA MASINO

Loreta DE STASIO
UPV, Vitoria-Gasteiz

Riassunto: Nell'ambito della produzione librettistica la composizione femminile è praticamente inesistente. Un'eccezione è costituita da Paola Masino, un'intellettuale eclettica ancora poco conosciuta, nota soprattutto per essere stata la compagna di Massimo Bontempelli, di cui è stata curatrice delle opere dopo la sua morte, coltivandone la memoria. A parte l'attenzione della critica di cui Paola Masino ha goduto per breve tempo per i suoi romanzi *Periferia* (1933), *Racconto grosso ed altri* (1941), e *Nascita e morte della massaia* (1945), la censura fascista e l'ostracismo generale – che in genere viene riservato alle autrici femminili nell'Italia del XX sec.--, non ha permesso di conoscerla fino agli ultimissimi anni quando sono state ripubblicate le sue opere più popolari, si sono organizzati convegni sull'attività della letterata e si è allestito un archivio, a lei dedicato, presso l'Università La Sapienza di Roma. In ambito anglosassone viene considerata grazie alle traduzioni dei suoi romanzi e racconti, ma resta ancora sconosciuta in ambito ispanico. L'aspetto che ci interessa per la nostra ricerca è la sua attività di librettista, ancora meno nota, e, in parte inedita, anche in Italia. In questo studio ci soffermiamo su un suo libretto *Luisella* (1964), adattato da un racconto di Thomas Mann del 1900.

Parole chiave: Paola Masino, librettista donna, inedita, adattamento, *Luisella*.

Abstract: In the area of composition of librettos, female composition is virtually non-existent. An exception is Paola Masino, an eclectic intellectual, still unknown as a writer, mostly noted for being the companion of Massimo Bontempelli, whose works she was the curator of after his death, cultivating his memory. Apart from the attention of the critics of which Paola

Masino has enjoyed for a short time for her novels *Periferia* (1933), *Racconto grosso ed altri* (1941), and *Birth and death of the Housewife* (1945), the fascist censorship and the general ostracism - which is generally reserved to female authors in 20th century Italy - did not allow to know her until the last years when her most popular works were republished, conferences were held on her literary activity and an archive dedicated to her has been set up at the La Sapienza University in Rome. In the English-speaking countries Paola Masino is being taken into account thanks to the translations of her novels and tales, but she is still unknown in the Hispanic sphere. The aspect we are interested in our research is her activity as librettist, even less known, and partly unpublished, even in Italy. In this study, we focus on her libretto *Luisella* (1964), adapted from Thomas Mann's tale of 1900.

Keywords: Paola Masino, female librettist, unpublished, adaptation, *Luisella*.

Negli ultimi tempi si sta facendo luce sui pregiudizi che limitano l'accesso femminile alla scrittura ufficiale e al canone, ma si continua a sorvolare sull'assenza di librettiste nel panorama della letteratura scritta da donne.¹ Ed è un tratto che accomuna tutta l'Europa, e tutte le epoche, incluso la nostra. Prima di dedicarmi a questo studio, ho ritrovato una notizia del 2010 a proposito di un libretto richiesto dal compositore Luca Francesconi a Valeria Parrella, scrittrice napoletana vincitrice del premio Campiello del 2003 con la sua opera prima *Mosca più balena*, per tentare l'esperienza di un testo destinato al teatro in musica. Si tratta di *Terra*, un libretto commissionato a proposito dal Teatro San Carlo, per le celebrazioni del 150° dell'unità d'Italia (De Simone, 2010). Nel settembre 2011 *Terra*, di Valeria Parrella, con musica di Luca Francesconi, aprì la stagione sinfonica del Teatro San Carlo alla presenza del Presidente della Repubblica Italiana, in occasione delle celebrazioni per il 150esimo anniversario della nascita della Repubblica.

¹L'assenza è letterale, ma anche figurativa, associata al silenzio, produttivo per le scrittrici, ed evidentemente anche per comporre arte musicale che ha molto in comune con la poesia.

È senz'altro vero che, se si considera la composizione di libretti d'opera, tuttora sono carenti le donne che figurano come autrici e che si firmano come tali.² È infatti, rarissima la presenza di firme al femminile nella librettistica melodrammatica. Il ristrettissimo cerchio in cui si annoverano produzioni femminili in quest'ambito riguardano le pastorelle seicentesche di Laura Lucchesini Guidiccioni alle origini dell'opera in musica, il *Demetrio e Polibio* di Vincenzina Viganò Mombelli per il primissimo Rossini, il libretto di madame Sophie Gay per *Il Maestro di cappella* di Ferdinando Paer o i testi di Adelheid Wett per l'*Haensel und Gretel* di Engelbert Humperdinck.

Ad ogni modo, il titolo dell'articolo che inneggia a Valeria Parrella come "prima librettista donna", è inesatto, perché dalla seconda metà del '900 Paola Masino, scrittrice affermata, si era già cimentata nella composizione dei libretti, ma questa sua produzione è passata quasi inosservata.

Forse in nessun ambito della letteratura mondiale di ogni epoca si può dire che la presenza autoriale femminile fosse tabù così come è avvenuto nella librettistica, patrimonio esclusivo del genio compositivo maschile. Perfino nel XX secolo, appena passato, le letterate che si sono dedicate a questo genere particolare di composizione erano inesistenti, con l'eccezione di Paola Masino, appunto, sebbene nota soprattutto per essere la compagna del famoso scrittore Massimo Bontempelli. I romanzi di Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, *Monte Ignoso* e *Periferia* riscossero una buona attenzione e apprezzamenti - o disprezzo dalla critica³ -, e le diedero una certa riconoscibilità per

²Fatta eccezione per Vincenzina Viganò Mombelli, attiva dalla seconda metà del XVIII secolo, fino alla prima metà del XIX secolo. Scrisse il libretto di *Demetrio e Polibio* per Rossini (18 maggio 1812).

³Carlo Emilio Gadda, nella recensione a *Monte Ignoso*, in *Solaria*, VI (1931) n. 7-8 luglio-agosto, p. 62 criticò lo stile di Paola Masino, per l'"argillosità allegorico-novecentistica, che rende astratti i personaggi", e la "maniera [...] ai limiti d'un futurismo deteriore, tutto notazione dell'immediato percepire e niente espressione del profondo apprendere", e, ancora, "un andare per onde, dal simbolistico-fantastico al reale, o viceversa". Anche Mussolini e i critici fascisti attaccarono Masino, non apprezzandone il pessimismo e accusandola di "aridità e disfattismo". Cfr. Bernardini Napoletano (2001: 13).

D'altronde sempre alle autorità fasciste si deve la valutazione negativa di *Periferia* e la soppressione, nel 1938, della rivista "Le grandi firme", colpevole

breve tempo, per poi farla cadere nell'oblio generale, forzato anche dalla sua scelta di dedicarsi quasi completamente al suo compagno e a coltivare la sua memoria, dopo la sua morte.

Paola Masino è stata un'intellettuale eclettica. Scrisse racconti, poesie, romanzi, libretti d'opera e collaborò a svariate riviste e giornali, conducendo anche programmi radiofonici. Scrisse tantissimo... articoli, collaborazioni con riviste, appunti, ma i suoi scritti migliori videro la luce fra gli anni '30 e '40 e le sue opere principali furono: *Decadenza della morte*, raccolte di poesie e prose del 1931; *Monte Ignoso* dello stesso anno, un romanzo in parte autobiografico che fu stroncato dalla critica ed in particolare da Gadda e subito liquidato dalla critica fascista; *Periferia* (1933); *Racconto grosso ed altri* (1941); *Nascita e morte della massaia* (1945); *Memoria di Irene* (1945); *Poesie* (1947). A soli 16 anni scrisse *Le tre Marie*, un dramma di una madre, una sorella e una moglie di un "grand'uomo", un genio che però le tiene soggiogate. Anche lei, come tante, non resistette alla tentazione di firmare utilizzando un nome maschile e nel 1927 pubblicò il sonetto *Aspirazione* firmandolo Paolo Masino.⁴

"Una scribacchina": così la critica fascista definì Paola Masino e Mussolini indirizzò un telegramma di congratulazioni al critico Leandro Gellona che aveva "stroncato" nel 1933 il suo romanzo *Periferia*, classificatosi al secondo posto al Premio Viareggio. Da quel momento le sue opere restarono sempre sotto stretta osservazione del regime. Dagli anni cinquanta in poi su di lei si spensero i riflettori: il suo nome non compare in alcuna storia della letteratura se non come curatrice delle opere di Bontempelli.

Solo negli ultimi tempi si assiste ad una riscoperta e rivalorizzazione delle sue opere soprattutto nei paesi

di aver pubblicato il racconto *Fame* di Paola Masino. Enrico Cesaretti propone un interessante parallelo fra questo racconto di Masino e una poco nota opera teatrale di Bontempelli dal titolo quasi analogo, *La fame*. E. Cesaretti, *Indigestible Fictions: Hunger, Infanticide and Gender in Paola Masino's "Fame" and Massimo Bontempelli's "La fame"*.

⁴ Insieme ad altri fondò nel 1944 il settimanale "Città" su cui aveva una rubrica fissa, *Dragon*, ed in cui scriveva anche di politica con interventi a favore della Repubblica, sostenendo la mobilità civile degli intellettuali ma dichiarando al contempo che a loro doveva essere lasciata ampia autonomia di espressione anche in contrasto con la "politica culturale" dei partiti di quel periodo.

anglosassoni e negli Stati Uniti; sebbene in Inghilterra, l'attenzione ai suoi racconti è viva fin dal 1930, grazie alla traduzione, di Samuel Putnam, del racconto “Decadenza della morte” (*Decay of Dying*). In ambito ispanico, invece, risulta ancora poco conosciuta, soprattutto per la mancanza di traduzione dei suoi testi, anche dei più famosi⁵.

1. I LIBRETTI

Anche in Italia, l'aspetto meno considerato di questa brillante figura continua ad essere la composizione dei libretti che sono: *Viaggio d'Europa* (del 1955, inedito)⁶, tratto dal racconto omonimo di Massimo Bontempelli del 1939, per musica composta da Vittorio Rieti; *Viví*, del 1956 (Roma, De Santis, 1956 e poi Milano, Curci 1958), libretto originale di Paola Masino con modifiche del testo a cura di Bindo Missiroli, per musica di Franco Mannino; *La negra di Capri*, abbozzo del 1956 da un racconto di Ennio Porrino (inedito); *Luisella*, del 1964, dal racconto di Thomas Mann, musica di Franco Mannino; *La madrina*, dal racconto di Oscar Venceslav de Lubicz Millos, con musica di Cesare Brero (inedito, eseguito per la prima volta il 19 luglio 1973 nell'Auditorium RAI a Roma); e, infine, *Il ritratto di Dorian Grey*, (Milano, Curci, 1974) testo di Paola Masino e

⁵ L'attenzione dell'ambito anglosassone per la scrittura di Paola Masino, fu tale che il suo racconto, *Decadenza della morte*, apparso in *Vesuvio*, Napoli, II (1929), n. 16-17, fu immediatamente tradotto in inglese nel 1930 da Samuel Putnam con il titolo *The Decay of Dying*, e apparve in *This Quarter*, Paris II n-4, aprile-giugno, pp. 667-671; con il titolo *Nascita della morte*, *Ruota di Napoli*, 9 dicembre 1933 (pubblicato nella raccolta *Decadenza della morte*).

⁶ Come fa notare Daniela Gangale in “La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta”, in Beatrice Manetti, a c. di, *Paola Masino*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2016, Paola Masino rivendicava l'ispirazione di *Viaggio d'Europa*, il racconto di Bontempelli come risulta da una lettera del 29 aprile 1939: “Massimo alle 3-1/4 si è messo a scrivere un nuovo romanzo che si chiama “Toro primo” e tratta di Giove e Europa su idea lanciata da me. Lettera di Paola Masino a Luisa Sforza, 29 aprile 1939, APM, serie *Corrispondenza*, sottoserie “Corrispondenza con i famigliari”, fascicolo “Corrispondenza successiva al 1928. A Luisa Sforza”.

Beppe de Tomasi, tratto dal celebre romanzo di Oscar Wilde, per la musica di Franco Mannino).

L'archivio di Paola Masino presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma conserva gli inediti di cui avrei voluto occuparmi per questo studio. Ma per difficoltà di autorizzazioni per prestito e riproduzioni dei testi inediti (o presunti tali), quali *Le tre Marie* (1926), *La Negra di Capri* (1956) e *La Madrina* (1973), ho finito con l'occuparmi soprattutto dell'adattamento per libretto di *Luisella*.

I libretti *Luisella* e il *Ritratto di Dorian Gray*, trattandosi di versioni per musica adattati da racconti di altri scrittori più o meno noti, definiscono senz'altro il talento della scrittrice come librettista, e sono testimonianza della capacità acquisita della Masino nell'adattare testi per musica su cui si era esercitata fin dal 1955, a partire da *Viaggio d'Europa*. Anche il libretto *Viví*, assolutamente originale, è un testo scorrevole e ben costruito: tutti i libretti, sia gli adattamenti, che la creazione di un proprio testo per musica operistica, costituiscono una nuova e ulteriore prova della sua abilità letteraria. La librettistica, infatti, è il genere cui l'autrice si dedicò quasi esclusivamente negli ultimi decenni della sua vita, oltre alle traduzioni, tralasciando la composizione di romanzi e racconti⁷.

Per il progetto di questo seminario è interessante dimostrare le notevoli capacità di una scrittrice nel cimentarsi con questo genere ritenuto esclusivo del "genio librettista" declinato sempre al maschile, data l'assenza di autrici donne in questo ambito. Nel caso specifico, ho voluto sottolineare alcune caratteristiche che distinguono il genio della "scribacchina" Masino – come amava definirla la critica fascista –, in uno specifico campo qual è la composizione di libretti mediati, cioè adattati da altri testi o libri, a partire da un racconto poco noto di Thomas Mann, *Luischen* (*Luisella*), scritto nel 1900⁸.

⁷ Benché la componente drammatica operettistico-espressionista fosse già presente nei romanzi di Masino, a partire da *Nascita e morte della massaia*.

⁸ Thomas Mann, *Luischen*, pubblicato nel 1900 nella rivista letteraria *La società*, e apparso nel 1903 nella raccolta di romanzi *Tristan*. Cfr. il racconto nella traduzione italiana: Th. Mann (1994).

2. DA *LUISCHEN* A *LUISELLA*

Nel caso del racconto di Thomas Mann *Luisella*, un uomo rispettabile, Christian Jacoby, avvocato sui quarant'anni, obeso, goffo, dai tratti disarmonici, muore accasciato su un palco travestito da soubrette *Luisella*, con un "vestito rosso alla bebè", dopo essersi goffamente esibito in accenni di danza per accontentare le pretese di sua moglie che intende ridicolizzarlo agli occhi della piccola comunità in cui vive. Christian Jacoby è patologicamente innamorato della sua bellissima moglie trentenne Amra, che lo tradisce con un giovane compositore del paese e che frequenta assiduamente le riunioni mondane cui Amra trascina il marito che la accompagna malvolentieri. Jacoby acconsente a tutti i capricci di sua moglie, che invece lo tratta con condiscendenza. L'amore che sente per sua moglie acceca letteralmente Jacoby che non si accorge del tradimento perpetrato alle sue spalle: Jacoby ha forte carenza di autostima e, rassegnato, accetta, ringraziando, tutti i sorpresi di sua moglie che lo compensa "accarezzando l'animale". Essere una bestia deforme, infatti, è la percezione che Jacoby ha di sé, e anche per questo adora la moglie bellissima, con senso di colpa e gratitudine.

Nel testo di Thomas Mann, *Luisella (Luischen)*, Christian Jacoby, fin dall'inizio è grottescamente descritto come un essere deforme e orribile, così da sollevare perplessità sull'empatia che questo personaggio dovrebbe suscitare per la sua bontà d'animo esagerata, per la soggezione esasperata e l'auto-umiliazione nei confronti della moglie e, in generale, per la sua patologica sottostima di sé e autodenigrazione che rasenta il patetismo. All'inizio del racconto di Mann, Christian Jacoby viene quasi deriso dal narratore con aneddoti come i seguenti:

Un giorno, andando a passeggio, l'avvocato s'imbatté in un facchino con una carretta a mano, che lo investí, schiacciandogli notevolmente un piede con la ruota. Costui fermò la carretta e si voltò, ma era troppo tardi: l'avvocato, pallido, fuori di sé, con le gote tremanti, gli fece una grossa scappellata e balbettò: "Mi scusi". Simili cose indignano. Ma questo strano colosso pareva continuamente tormentato dalla cattiva coscienza (Mann, 1994: 159).

L'empatia con i personaggi è censurata senz'altro per la protagonista Amra, che, fin da subito viene rivelata sensuale, voluttuosa, lasciva, frivola, insensibile, stupida, e -- contraddittoriamente⁹--, anche scaltra, traditrice e sadica: nel testo di Mann, già alla terza pagina, si rivela che tradisce il marito con il giovane musicista Alfred Lütner e che tutta la comunità ne è a conoscenza, tranne il marito. Mann sigilla la descrizione della tresca affermando che Amra è troppo sciocca anche per provare vergogna (Mann, 1994: 161).

In un saggio di Maria Gabriella Riccobono, dal titolo "Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann. Nomi, gioco, parodia in *Luischen* e in *Anekdote*" si fa risalire la fonte di *Luisella* al racconto di Giovanni Verga "Il marito di Elena" e si ravvisa nell'ironia e nel tema dell'arte come gioco, l'attacco sarcastico di Mann a Verga, che è il vero bersaglio di Mann, perché identifica lo scrittore siciliano quale rappresentante del romanticismo tardivo e decadente. Riccobono insiste nell'osservare che:

In *Lu[ischen]* Thomas Mann, come è evidente, si prende allegramente gioco della voce narrante tanto partecipe e appassionata di *MdE [Il Marito di Elena]*, una voce narrante che in maniera più che aperta e con fortissimo coinvolgimento emotivo personale prende le parti del marito, di Cesare (Riccobono, 2007: 249).

Cesare, nel racconto di Verga, è il marito di Elena, su cui è stagliata la figura, lo status, il comportamento e le reazioni di Christian Jacoby modellato da Mann per ridicolizzare Verga e i suoi testi.

Nel saggio già citato, già Riccobono aveva precisato:

Egli [Mann], secondo un gusto che gli è caratteristico e che si lega in certa misura alle poetiche del romanticismo tedesco – il tema dell'ironia, il tema dell'arte come giuoco – scrive allora racconti i quali, mentre assumono come bersaglio da deridere soprattutto Verga, utilizzano a piene mani anche i testi di riferimento di Verga. Evidente è l'intento di prendersi un po' gioco pure di questi ultimi e forse non un poco soltanto. [...] con essi tutti

⁹ Per essere scaltri e traditori, si richiede intelligenza, seppure maligna.

giocava, e in questo gioco geniale trovava schietta ispirazione, come si conviene a uno *Zauberer*, a un mago, a un prestigiatore. *MdE* [*Il marito di Elena*] è in *Lu[ischen]* oggetto di sarcasmo. (Riccobono, 2007: 148)

È chiaro che il modo impietoso in cui il narratore di Mann descrive il personaggio di Christian Jacoby come un essere patetico e senza carattere, fa sorgere seri dubbi sulla sua credibilità e verosimiglianza; così come è evidente che l'acrimonia con cui Mann colpisce le figure di Jacoby e di Amra sia un ricercato effetto grottesco con lo scopo di ridicolizzarli.

L'adattamento a libretto di Paola Masino costruito in quattro quadri, al contrario di quanto è già esplicitato fin dal principio nel racconto di Mann, è fondato su un'intriga che è anche lirica nella descrizione dei personaggi e delle situazioni: né Christian Jacoby viene presentato in modo così pesantemente grottesco, né viene disprezzata con tanta misoginia la figura di Amra, – “col suo cervello di gallina” come viene descritta da Mann (1994: 170) –, ma presentata invece come leggiadra, infantile e superficiale, sebbene la tresca con il musicista non le tolga colpevolezza.

In Masino, si percepisce invece compassione per la figura di Jacoby. L'aneddoto, traslato dal racconto di Mann, a proposito dell'incidente del piede schiacciato di Jacoby dal carro del carrettiere distratto – con il quale Jacoby si scusa –, è molto ben raccontato e contestualizzato in una vicenda consona alla messa in scena. E, soprattutto, l'episodio viene narrato con toni più neutrali, non così violenti e sarcastici come avviene nel racconto di Thomas Mann.

Il libretto di Masino è costruito con chiare *ampliatio*, scene e personaggi aggiunti al racconto di Mann, per gli effetti teatrali che deve prevedere necessariamente l'adattamento a libretto e per consentire la descrizione degli eventi che nel racconto di Mann, è affidata unicamente alla voce narrante. Ai personaggi che nel racconto di Mann sono solo comparse, come il giovane pittore Kurt, o personaggi minori come l'attore di corte Hildebrandt, sua moglie Marta, anch'essa attrice, il giornalista Wiesensprung, l'assessore Witznagel e sua moglie, e la sposa dell'assessore del governo Havermann, nel libretto di Masino si aggiungono altri nuovi personaggi cantanti, come Greta, figlia dei Witznagel, lo

studente Kessel e Havermann – che qui diventa studente –, per assumere il ruolo del “coro” del teatro greco, che, nella storia, è quello di commentare informando il lettore-spettatore.

Nel libretto si attribuisce un ruolo speciale al pittore Kurt che apre la storia andando in soccorso a Cristiano Jacoby nell'incidente del carretto, cui si è accennato prima, per aiutarlo a sollevarsi e riprendersi. Appena ristabilitosi, Kurt rimprovera garbatamente a Jacoby la mancata autodifesa, e, alla risposta di quest'ultimo che adduce la sua goffaggine da obesità quale causa di tali inconvenienti, il pittore controbatte a Jacoby la sua opinione di sé come essere mostruoso, aggiungendo: “E da artista, Jacoby, le dirò che lei è bellissimo (scherzando). Lei ha la bellezza dell'orrore. Le va bene così?”

A parte l'empatia tenera espressa da Masino nei confronti del protagonista Cristiano Jacoby, c'è, dunque, il giudizio estetico dell'autrice del libretto espresso nell'idea di bellezza di Kurt, l'artista, che è chiaramente il riflesso di Paola Masino per simile condizione e sensibilità.

La personalità di Amra nel libretto di Masino invece, non sembra affatto sciocca e stupida, ma cinica, scaltra, vanitosa e narcisista quasi al limite della mitomania¹⁰, ed estremamente acuta, seppure rappresentata non con toni così sprezzanti e misogini come nel racconto di Mann. Si veda il passaggio in cui, nel quadro primo del libretto Kurt, il pittore, si rivolge a lei per salutarla:

Kurt: Finalmente è il mio turno, bellissima signora Amra. Posso anche io baciarle la mano o vuole che io mi prostri e baci la terra davanti ai suoi piedi?

Amra (minacciandolo scherzosamente con un dito)

Non scherzi troppo, signor pittore. L'arte s'io voglio, può ai suoi occhi perdere ogni valore. E l'ardore d'amore intorpidirle la mente e farle dolente il cuore.

Kurt (sarcastico)

¹⁰ “[...] (Amra esce dal pasticciere con un involto di dolci. Con gran sicurezza, come se finora avesse fatto soltanto commissioni, si avvia al piazzale, lo traversa lentamente, mettendosi in mostra. Passa un cameriere con un cane. Amra si ferma a carezzare la bestia che annusa il pacchetto di dolci. Amra fa un buco nella carta e gli dà un pasticcino)/ Amra: “Ecco, così ora mi amerai anche tu, mia bella bestia.” (Masino, 1964: 18).

UNA "QUASI SCONOSCIUTA" PAOLA MASINO

Ma ella è donna d'onore. E tutti sanno che una donna d'onore,
prima di fare offesa al suo legal signore, muore.

Amra (cinica)

Può essere l'anima a morire e il corpo, per suo conto, continuare
a gioire.

Kessel

Brava. Ben detto!

Kurt.

Ha sbagliato bersaglio ma ha fatto egualmente centro. Signora
Amra. I miei complimenti. (Masino, 1964: 23)

Il giudizio dell'autore implicito è evidente già alla prima
apparizione in scena di Amra insieme al suo amante Lautner in
casa di lui (p. 14 del libretto), quando architettano la celebrazione
musicale del loro amore adulterino in occasione di una festa per
la primavera che Amra si incarica di organizzare. Ed è un giudizio
impietoso nella scena dei due amanti, nel terzo brevissimo quadro
– di tre linee di dialogo soltanto, oltre a tre linee di didascalia
scenica in cui pianificano la ridicolizzazione del marito di lei nella
festa – precedente al quarto quadro finale: la brevità di tale
quadro, rispetto all'estensione del resto delle composizioni dei
quadri del libretto, perfino dal punto di vista tipografico ha un
valore chiaramente accusatorio dei suoi personaggi.

3. LA MORTE "LIBERATRICE" E NASCITA DELL'ARTE DI MASINO

Paola Masino fa rivivere il racconto di Mann in un'altra
dimensione, non solo perché lo trasforma in libretto operistico,
ma perché lo trasfigura, gli conferisce un altro senso, facendo del
racconto di Thomas Mann un racconto proprio, permeandolo
delle tematiche singolari che, in precedenza, l'hanno distinta
come letterata.

La nostra scrittrice intravede in Christian Jacoby una vittima
sacrificale della propria autorealizzazione proiettata su Amra,
così come Dorian Grey è vittima dell'illusione di incolumità della
sua giovinezza e bellezza. Sia Jacoby che Dorian Grey, spostano
e proiettano su altro – nel caso di Jacoby, un'altra persona, nel
caso di Dorian Grey, la tela con il suo ritratto –, il proprio essere.
Per questo entrambi sono condannati a soccombere.

Il personaggio di Dorian Grey, emblematicamente scelto come motivo fantastico, surreale, e soprattutto gotico – particolarmente consono alla poetica narrativa di Paola Masino –, trova nella morte la liberazione della sua condanna ad agire in modo diabolico proiettando su un suo ritratto le conseguenze esteriori della vita cinica, egocentrica e dissipata, per avere desiderato mantenersi giovane e bello trent'anni prima, quando si era prodotta la trasformazione del personaggio da giovane di notevole bellezza esteriore, e anche di “belle speranze”, in un esteta corrotto, sempre alla ricerca del piacere incontrollato dalla ragione e dal buon senso, incurante delle regole della morale e dei giudizi sociali¹¹.

Anche Amra è presa dal demone Narciso, ma lo controlla, con l'uso di una ragione scaltra che la rende meno vulnerabile alle sofferenze dell'anima, e che le permette di perseguire e soddisfare i piaceri del corpo e della libertà individuale, e di esercitare la propria sessualità e la propria funzione sociale. In qualche modo, dunque, la Amra di Paola Masino si riscatta dalla Amra dipinta con spietata misoginia dall'autore implicito del racconto di Thomas Mann, anzi, si rivela acuta e intelligente, per quanto cinica e moralmente eccezionale. Ma questo è un altro discorso. D'altra parte, alla scrittrice non mancava il gusto della provocazione.

Dal punto di vista del percorso poetico dell'autrice, c'è un elemento che riconduce il tema del libretto *Luisella* e quello di *Dorian Grey*, al topoi letterario perseguito da Paola Masino: è il ricorso alla morte come soluzione per le soggettività angosciate o

¹¹ Dorian Gray, un giovane di eccezionale bellezza, viene ritratto dall'amico pittore Basil Hallward in un quadro di straordinaria somiglianza. Affascinato dal cinico lord Henry Wotton, Dorian si lascia andare a una vita di piaceri senza alcuno scrupolo morale facendo soffrire quanti lo amano. Abbandona la fidanzata Sybil, che morirà suicida, e incapace di accettarne il biasimo uccide lo stesso Basil. Nessuna traccia di tanta depravazione resta sul volto di Dorian. Per uno strano sortilegio il ritratto possiede la prerogativa di invecchiare al suo posto. Il volto spaventoso del quadro, che Dorian va a scrutare di nascosto, diventa così un severo atto di accusa contro di lui, al punto che egli non riesce più a sopportarne la vista. In un momento di disperazione lo sfregia con un pugnale. Ma colpire il ritratto, che racchiude in sé la sua anima, significa colpire se stesso e Dorian muore. Improvvisa avviene una doppia metamorfosi: il ritratto torna quello d'uno splendido giovane mentre sul volto di Dorian compaiono i segni della sua vita dissoluta. Tratto da *l'Enciclopedia della Letteratura*, Istituto Geografico De Agostini

rassegnate ai compromessi delle norme borghesi. La morte diventa la riunione armonica di istanze contrastanti perseguite o sofferte in vita dai protagonisti delle narrazioni in questione. Se Amra, incurante del dolore che produce in chi la ama, vive, mentre i colleghi protagonisti degli altri libretti di Paola Masino, muoiono (Vivi, compresa), Amra non è così insensata come la ritrae Mann anzi, si è ben adeguata alle norme borghesi, che le permettono di vivere negli agi e senza soggezione.

Un adeguamento che in parte ha abbracciato anche la Massaia del più noto romanzo di Masino, la quale, nonostante le varie ossessioni e manie estreme da casalinga, sceglie l'affermazione della propria femminilità e integrità di individuo, rifiutando di diventare madre. Come rileva Fulvia Airoidi Namer (2000: 184), il rifiuto di frammentarsi nel parto e di esaltarsi nell'eroismo della maternità, ha una sorta di giustificazione panteistica e vitalistica. La studiosa sottolinea la minaccia che costituisce la scelta della Massaia, che vede gli uomini "In funzione di mariti, di padri, di fratelli, dunque di aguzzini delle donne, coloro che riducono le fanciulle massaie, che portano camice i cui bottoni oltre la stoffa agganciano e chiudono per sempre i cervelli delle mogli". Poco oltre la Massaia si rivolge alle donne avvertendole: "Non completatevi nell'uomo, abbiate vergogna, resistete alla solitudine: l'unico nostro mestiere sia di tornare indietro e voltare le spalle a Adamo che ci ha approntato il primo tetto e il primo giaciglio da salvaguardargli" (Masino, 1982: 216).

Alla scissione di Christian Jacoby, invece, si possono accostare altre eroine di Paola Masino, come la Emma di *Monte Ignoso*, o Romana di *Periferia* alle quali tocca morire per superare la dissociazione e il forte disagio interiore.

Per come li reinterpreta la scrittrice, Amra e Christian Jacoby assumono vita propria e, da "figure adattate" da testi di altri scrittori, passano ad essere autonomamente rappresentativi della poetica di Paola Masino proprio come gli altri personaggi nati dalla sua penna. È noto che l'adattamento costringe ad uno sforzo maggiore rispetto ad una creazione originale, per i tanti limiti che impone. Una dimostrazione in più di come "la scribacchina", senza pro-creare, conoscesse bene l'arte di far nascere creature letterarie.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Airoldi Namer, F. (2000). La terra e la discesa: l'immaginario di Paola Masino. *Otto/Novecento*, 3/2000.
- Bernardini Napoletano, F. (2001). Introduzione. In *Paola Masino*, (a c. di F. Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria). Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- De Simone, P. (2010). Parrella: "Io prima librettista donna" *Corriere del Mezzogiorno*, 21 maggio.
- Gadda, C.E. (1931). Recensione a *Monte Ignoso*. *Solaria*, VI (1931) n. 7-8 luglio-agosto, p. 62
- Gangale, D. (2016). La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta. In Beatrice Manetti, (a c. di), *Paola Masino*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Mann, Th. (1994). Luisella. In *Padrone, cane e altri racconti*. Milano: Feltrinelli, (I classici).
- Masino, P. (1964). *Luisella*, (libretto) Milano: Ricordi.
- Masino, P. (1982). *Nascita e morte della massaia*. Milano: La Tartaruga.
- Riccobono, M.G. (2007). Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann: Nomi, gioco, parodia in *Luischen* e in *Anekdoten*. *Il nome nel testo: Rivista internazionale di onomastica letteraria*. Pisa: ETS, (9), pp. 247-254.

MUJERES ENIGMÁTICAS EN EL ÁMBITO POPULAR
Y LITERARIO SICILIANO
ENIGMATIC WOMEN IN THE SICILIAN FOLK AND
LITERARY CONTEXTS
José GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

Resumen: Simona Lo Iacono es una autora contemporánea de cuyas obras poco se conoce dentro del ámbito hispano. Su circunscripción al área italiana –y más en concreto siciliana– hace de ella una escritora inédita que requiere ser estudiada en detalle para comprender no solo las características de su producción literaria, sino también para entender mejor la historia y cultura sicilianas. En consecuencia, el análisis de su novela *Le streghe di Lenzavacche* (2016) resulta fundamental: centrada en diversas mujeres abandonadas, embarazadas, marginadas, muestra cómo estas acaban por reunirse en una casa para compartir toda una experiencia conjunta que les consiente ir más allá de lo común, pero que las llevará igualmente a ser juzgadas como demoniacas. En este sentido, el estudio permitirá ahondar en el complejo mundo esotérico insular que ya ha quedado patente en publicaciones como la dedicada a Marinella Fiume¹.

Palabras clave: Simona Lo Iacono, Escritura femenina contemporánea, Marginación, Esoterismo, Historia y cultura sicilianas.

Abstract: Simona Lo Iacono is a contemporary woman writer whose works are little known within the Hispanic world. She pertains to the Italian context – more specifically, the Sicilian world –, which turns her into an unpublished writer in need of

¹ Véase: García Fernández, J. (2016). “*Sicilia esoterica* de Marinella Fiume: una obra clave para comprender el concepto de «sicilianidad»”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 185-200). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística.

being studied in detail in order to understand not only the characteristics of her literary production, but also to dive deeper in Sicilian history and culture. As a result, the analysis of her novel *Le streghe di Lenzavacche* (2016) becomes fundamental: with the main focus on various abandoned, marginalized, pregnant women, the novel shows how they eventually end up together in a house and share a joint experience that allows them to go beyond the common, but which will also lead them to be judged as demonic. It is in this light that the study is an open door into the complex island esoteric world that has already been present in publications such as the one dedicated to Marinella Fiume².

Key words: Simona Lo Iacono, Contemporary feminine writing, Marginalization, Esotericism, Sicilian history and culture.

1. INTRODUCCIÓN

Simona Lo Iacono es una escritora siciliana inédita de cuya vida y obra poco se sabe, lo que hace necesario un acercamiento a su biografía con el objeto de ofrecer al lector hispano una breve panorámica de su trayectoria.

Nacida en Siracusa en 1970, Simona³ trabaja actualmente como jueza en el tribunal de Catania. Ha publicado varios relatos⁴ y ha ganado concursos literarios de poesía y narrativa.

Colabora con revistas y acoge en su propia casa un salón literario al que acuden escritores y artistas. Se encarga de círculos de lectura y congresos literario-jurídicos⁵, así como de una columna titulada “Letteratura è diritto, letteratura è vita”, en la que

² Idem.

³ Los datos de este epígrafe han sido extraídos y traducidos de su blog personal: <http://simonaloiacono.blogspot.com.es/> [15/05/2017].

⁴ Entre ellos, *I semi delle fave*, con el que ganó el primer premio “Scrivere Donna 2006”. Fue publicado por Romeo Editore en la colección “Scripta manent”.

⁵ De hecho, forma parte de la *Associazione Europea dei Giudici Scrittori* y de la *Società Italiana di Diritto e Letteratura*. Para más información, consúltese la web del EUGIUS (<http://www.antiarte.it/eugius/> [15/05/2017]) y de la SIDL (<http://www.aidel.it/> [15/05/2017]).

convergen diversas temáticas⁶. También se ocupa de otra columna literaria, “Scrittori allo specchio”, en la página cultural de Sicilia.

Asimismo, dirige un formato literario en la televisión digital terrestre conocido como BUC, transmisión que mezcla el ámbito libresco con varias disciplinas artísticas, y trabaja como voluntaria en la cárcel de Brucoli, donde imparte cursos de literatura, escritura y teatro.

Lo Iacono publicó su primera novela en 2008, bajo el título *Tu non dici parole*, con la que ganó el Premio “Vittorini Opera prima”. Sin embargo, este sería uno de los múltiples galardones que ha ido obteniendo a lo largo de su breve e incesante carrera: en 2010 le otorgaron el Premio Internazionale Sicilia “Il Paladino”, por su narrativa, y el Premio Festival del talento “Città di Siracusa”, publicando ese mismo año, junto con M. Maugeri, *La coda di pesce che inseguiva l'amore* – que recibió el Premio “Più a Sud di Tunisi” –.

En 2011, publicó *Stasera Anna non dorme presto*, obra con la que consiguió el Premio “Ninfa Galatea” y que la llevó a ser finalista del Premio “Città di Viagrande”. Un año después, publicó la novela histórica *Il cancello*, seguida en 2013 por *Effatà*, con la que ganó el Premio “Martoglio” y el Premio “Donna siciliana” 2014 por la literatura.

Su último libro, *Le Streghe di Lenzavacche* (2016), ha sido semifinalista del Premio “Strega” 2016. Su análisis será clave en el presente artículo y arrojará interesantes datos sobre el arraigo cultural que sigue teniendo el esoterismo en el ámbito popular siciliano, asociado a una imagen de la mujer-bruja como un ser negativo, impúdico, peligroso, del que es necesario alejarse.

2. *LE STREGHE DI LENZAVACCHE* (2016)

Este libro tiene dos partes y un epílogo: la primera está compuesta por veintitrés brevísimos capítulos en los que se narran las vicisitudes de una madre soltera con un hijo enfermo,

⁶ Esta columna forma parte del blog literario “Letteratitudine”, de Massimo Maugeri, un sitio de encuentro virtual entre escritores, lectores, librerías, críticos, periodistas y agentes culturales: <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/> [15/05/2017].

“endemoniado”, y los acontecimientos vividos por un profesor que acabará ocupándose de la educación de dicho niño, hechos, estos últimos, que aparecen relatados por medio de la correspondencia que el maestro mantiene con su tía; la segunda consta de diez episodios que conforman las hojas del testamento de la fallecida Corrada Assennato.

Ambientada en la época fascista italiana, la historia es relatada en primera persona por la madre, Rosalba, dirigiéndose repetidamente a su hijo por medio de vocativos.

La acción tiene lugar en un pueblo siciliano llamado Lenzavacche, un lugar que “s’acconca su un gomito di mare, che hanno chiamato Lenzavacche in onore di un barone mandriano che fece fortuna coi bovini” (Lo Iacono, 2016: 36). En concreto, la casa de las protagonistas aparece envuelta en un halo de misterio:

Si diceva che nel Seicento avesse ospitato una famiglia di donne di dottrina, perché c’era una sala delle scienze colma di animali impagliati, aironi, cicogne, corvi, gazze. Non mancavano neanche i rettili, e animali sotto spirito che non riuscivamo a codificare (Lo Iacono, 2016: 61).

Pero, más allá de esta ambientación sobrecogedora, la propia autora hace una clara crítica al marco de la acción, o lo que es lo mismo, a la isla:

L’aria di Sicilia è un misto di umori disordinati e aggressivi, effluvi innominabili che parlano come voci e ti trascinano con la potenza di un istinto che qui si risveglia e si scopre eccitato da una foresta di voglie indecenti (Lo Iacono, 2016: 23).

En este contexto, Simona retrata a los personajes femeninos de la obra –Rosalba y la abuela Tilde– como socialmente incomprensidos y dota de un carácter esotérico a todo el marco narrativo.

2.1. “LE STREGHE”: UN CONCEPTO CLAVE DEL MISTICISMO INSULAR

La asociación directa de la brujería con el sexo femenino, considerado equívocamente como el más débil por naturaleza, es un tema recurrente a lo largo de la historia:

Lo femenino, sujeto de infidelidad, ambición y lujuria, era objeto de particular atención por parte del demonio, que en las mujeres encontraba fácil acogida. Las brujas podían así cumplir los actos más delictivos: impedir la potencia generadora, evitar a los hombres o transformarlos en formas bestiales, propiciar enfermedades, provocar el aborto, matar a los bebés y ofrecerlos al Demonio [...] Se abre, así, la época de la caza de brujas que, paradójicamente, no pertenece a la *oscura* Edad Media, sino a la *luminosidad* y racionalidad de la Edad Moderna (Valerio, 2017: 115-116).

Marinella Fiume, en su obra *Sicilia Esoterica* (2013), señala cómo las brujas estaban representadas en el ámbito popular isleño por medio de las conocidas como “*donne di fora*”:

Le pratiche magiche sono, durante l'età moderna, un fenomeno diffusissimo in tutta l'area mediterranea e in Sicilia in particolare, esercitate sia da uomini sia da donne di tutti i ceti sociali. [...] Le *donne di fora* [...] appartengono all'immaginario popolare siciliano. Come le streghe, volano durante le ore notturne introducendosi nelle case di cui minacciano la sicurezza attraverso i buchi delle serrature, iniziando e *majàre* (“fattucchiere”) all'arte magica. Si classificano o come fate, entità spirituali venute nel mondo dall'aldilà, o come streghe che, lasciando il corpo addormentato nel letto, la notte si recano al *noce* di *Benevento*, dove si svolgono feste o il *sabba* agli ordini di un potente diavolo (Fiume, 2015: 274-275).

No obstante, Simona logra dar una definición más exhaustiva de “brujas” –para las que establece dos cualidades principales: la necesidad y la providencia (Lo Iacono, 2016: 74)– que sirve para adentrarse de lleno en el trasfondo esotérico que impregna su última novela:

Ricamavano scene d'amore perché si avverassero, allestivano corredi per neonati che non erano ancora concepiti, anticipavano tutto con accondiscendenza assoluta. C'era un ordine nella natura e nel creato al quale collaboravano pacificamente, seguendo la rotta delle stelle cadenti, inginocchiandosi alla luna pellegrina, sbraitando preghiere propiziatorie. Non erano nobili, non erano popolane, non erano serve né padrone. Erano una specie venuta

su da uno scarto, e avevano imparato ad abitare qualunque ambientazione [...] Si adattavano al dolore, alla gioia, alla carestia e all'abbondanza. Erano abituate a uomini randagi, a figli senza antenati, a spozalizi dell'anima che nessun registro ecclesiastico avrebbe mai segnato. Festeggiavano i propri momenti accendendo lumi, accalcando nei vasi fusti di serpillone, coprendo gli specchi con panni. Nessun riflesso, infatti, era ammesso, nessun atto di vanità. Gli anniversari delle streghe erano intimi e solitari, rievocavano dolori e marce nuziali senza riso (Lo Iacono, 2016: 56-57).

De entre todas las brujas, la propia Lo Iacono hace un elenco de las llamadas "streghe incuranti della realtà"⁷, aunque, en concreto, se centra en las "brujas de Lenzavacche", ninguna de las cuales tuvo tampoco un buen final: "Furono tutte bruciate sotto cataste di legna e le loro ceneri vagano ancora nell'aria. Le streghe di Lenzavacche, le chiamavano" (Lo Iacono, 2016: 18). Tanto es así que la escritora hace ver cómo esta estirpe sigue estando presente a través de Felice, el niño sobre el que pivota la novela: "Tu sei il degno erede di questa stirpe di martiri e sante [...] e pronostica che farai cose grandi" (Lo Iacono, 2016: 19).

2.2. FELICE Y ROSALBA: DOS PERSONAJES CENTRALES

Felice es el nombre –con un marcado carácter simbólico– que recibe el hijo de Rosalba, mujer soltera, y al que se considera, por estar enfermo, un ser demoniaco; pero, a pesar de ello, es precisamente ese estado en el que se encuentra el que al mismo tiempo le beneficia, pues no se da cuenta de lo que sucede a su alrededor y, aun haciéndosele el vacío, vive feliz:

Tutti cattivi presagi, figlio mio, ma tu eri nato, e pur squadernato da un vento di sfortuna, ti chiamai Felice, e decretai che quello era il primo passo per ribaltare il destino [...] Non c'era disagio capace di farti arrabbiare, ti abitava anzi una benevolenza assoluta verso chiunque ti avvicinasse. Piangevi solo per comunicare qualcosa, come se, per il resto, quell'isolamento che la natura aveva decretato fosse in realtà l'esilio di un sovrano

⁷ La autora cita a Sfasciasquasso Concetta, Capranica Salvinella, Ferlita Carmela y Deodata, que habían sido procesadas como heréticas, quemadas en la hoguera o colgadas en la horca (Lo Iacono, 2016: 90-91).

svagato ma molto sapiente, una torre d'avorio da cui calare lunghissimi ciuffi di capelli trezzuti [...] non eri forse del regno dei vivi [...] ma di certo eri un indiscusso abitante di quello dei morti [...] non camminavi né parlavi, e per interpretare ogni tuo gesto ci voleva [...] arguzia. [...] La vita, ti fiutava come una bestia pericolosa e inesorabilmente ti lasciava indietro. E [...] tu l'amavi pazzamente, [...] eri come un predestinato a golearla nel suo senso più profundo, nascosto, e senza dolore (Lo Iacono, 2016: 13, 17, 22, 25, 26).

Las críticas a Felice y a su madre eran constantes⁸. De hecho, la propia Rosalba manejó la opción de que su hijo se convirtiese en monaguillo, una alternativa que acabó aparcando como consecuencia de los trágicos acontecimientos acaecidos cuando este asistió un día a misa (Lo Iacono, 2016: 67). En este sentido, la concepción del niño se muestra como algo esotérico y anómalo, como un desvarío, pues la desaparición del padre de la criatura podría haber sido fruto de la imaginación de Rosalba ante las continuas respuestas de tranquilidad y sosiego con las que se referían a aquella fatídica noche⁹ los habitantes del pueblo¹⁰.

La vida del muchacho, apoyado por una madre volcada en él por completo, no fue fácil¹¹. Aun así, Rosalba, consciente de las imperfecciones de Felice, no se las ocultaba, sino que se las hacía ver como muestra del cariño que sentía hacia él —un comportamiento que algunos osarían tachar de cruel e inhumano— (Lo Iacono, 2016: 61).

⁸ La gente llegaba incluso a decir en dialecto, para así darle un toque más enfático y vivaz a la burla, “*arriva ‘u mongulu cu sa matri, itavinni, arriva ‘u mostru*” (Lo Iacono, 2016: 26).

⁹ “Fu in quel momento. La luna si oscurò di colpo. Vaghi latrati di cani in sottofondo. I passi si fecero sempre più vicini, e furono una corsa, e una marcia e un asedio” (Lo Iacono, 2016: 51).

¹⁰ La propia Rosalba llega a afirmar “o ero pazza, o ero una strega” (Lo Iacono, 2016: 58).

¹¹ Su escolarización fue uno de los escollos más difíciles de superar y es precisamente ahí donde la madre de Felice lucha con todas sus fuerzas para lograr que finalmente lo admitan. Este paso permitió a la familia luchar por la integración del niño y hacer justicia en un estado con un régimen que rehuía hacer visible lo anómalo.

2.3. DEL AMOR POR LA LECTURA AL AMOR CARNAL Y MÍSTICO

La pasión por los libros sirvió de nexo de unión entre Rosalba y el padre de su hijo –cuyo nombre se desconoce, aunque se sabe que este trabajaba como afilador–.

A diferencia de los cánones tradicionales, Rosalba rompe con ellos y se muestra como una mujer independiente y decidida en la relación ¹². De hecho, ni siquiera creía en el matrimonio convencional:

Era mio in quel matrimonio celebrato in segreto e senza testimoni, un rito sacro, incensato da un ministro invisibile e misericordioso che non ci aveva neanche chiesto di dire sì, perché non assisteva a un'unione, ma semplicemente confermava che separazione non vi era mai stata, neanche quando ignoravamo l'esistenza l'uno dell'altra, e neanche se qualcuno, in futuro, ci avesse diviso (Lo Iacono, 2016: 46).

Ante este “insólito” contexto, ambos profesaban su amor a través de encuentros furtivos, alejados de la vista de los demás y durante los cuales, casualmente, desaparecía la abuela Tilde. Sin embargo, el adulterio acabó por provocar la separación de los dos enamorados y, tras la barbarie e invasión de la casa de Rosalba, esta nunca volvió a tener noticias de su amado, si bien estuvo a tiempo de hacerle saber que estaba embarazada (Lo Iacono, 2016: 52-53). Es por este motivo por el que Felice es criado como como hijo de una bruja, pues “i figli delle streghe appartengono alle donne, ha sbraitato, si arrangiano con quel poco di destino che possono gestire. Per secoli si sono accontentati, e questa è stata la loro forza. Adattarsi, resistere, prendere i regali della sorte” (Lo Iacono, 2016: 74).

En cualquier caso, Rosalba aprendió a encontrar una vía de comunicación con su enamorado, un mundo que iba más allá de la vida o la muerte y al que accedía por medio de la lectura de sus historias preferidas, gracias a las cuales este volvía a aparecer (Lo Iacono, 2016: 58).

¹² Era una “mora formosa, dal temperamento svampito e fiducioso, che si era data a lui senza corteggiamento, senza anticipi e segnali. Senza neanche domandargli il nome” (Lo Iacono, 2016: 44).

2.4. LA ABUELA TILDE: PATRÓN DE CONDUCTA ESOTÉRICO-FEMENINO

Mujer luchadora y obstinada¹³, su figura encarna la más vieja representación brujesca dentro del núcleo familiar. Consideraba que todos los males podían remediarse con hierbas y que los fantasmas constituían uno de los nudos cruciales de la vida de cada persona (Lo Iacono, 2016: 82).

Sin embargo, es llamativo comprobar cómo la historia de su vida ofrece un enorme paralelismo con la de su hija. Al igual que Rosalba, ella también había sido madre soltera –en aquel entonces tener un “amante” era sinónimo de ser una “perdida”–, pero siempre mostró un amor incondicional hacia Pietro, el que fuera su pareja. Si decidió no casarse fue “non perché deplorasse il matrimonio, semplicemente perché nei lunghi anni d’amore [...] entrambi lo avevamo dimenticato” (Lo Iacono, 2016: 45). De todos modos, esta “moderna” situación, en realidad, no era más que una tesitura inherente a su condición de brujas, seres que preferían hablar de “llamas gemelas” en vez de “amantes” o “cónyuges” (Lo Iacono, 2016: 45).

La abuela Tilde y Rosalba representaban, por tanto, un mismo modelo ideológico y de comportamiento: no creían en la familia promovida por el fascismo italiano, sino en la evanescencia del amor¹⁴.

2.5. DOS HOMBRES ATÍPICOS: MUSSUMELI Y MANCUSO

El alejamiento de las pautas establecidas por el totalitarismo también está encarnado en dos personajes varones: Mussumeli, que muestra interés por un niño enfermo que se separa del ideal de hombre mussoliniano, y Mancuso, que se niega a seguir el método didáctico fascista.

¹³ Se ocupaba de su nieto con gran dedicación y esmero: “fu una custode, una dea capricciosa, una santa benigna e incantatrice. E fu madre due volte” (Lo Iacono, 2016: 62). De hecho, fue ella quien fomentó la idea de que Felice aprendiese a escribir.

¹⁴ “Preferivamo affidare l’amore alle evenienze della sorte, ci arrendevamo docilmente ai suoi momenti, credevamo con fermezza che l’unione tra un uomo e una donna fosse da ricercare in una profezia secolare, alla quale era impossibile sfuggire” (Lo Iacono, 2016: 44).

Por una parte, *u dutturi* Mussumeli se presenta como un farmacéutico anómalo y apartado de los estándares que cree más en las plantas y en la fantasía que en la propia ciencia.

Es el único personaje que se preocupa por Felice –si se exceptúan la madre y la abuela– y son continuas sus muestras de interés por el niño, si bien pecan de machistas¹⁵ en un contexto histórico y político proclive a ello:

La maggioranza delle donne non era sicuramente d'accordo [...] ma la condotta del Duce e del regime stroncò sul nascere ogni forma di protesta; il maschilismo regnava sovrano. Ogni uomo, occupato o disoccupato, si sentiva autorizzato a lamentarsi della competizione femminile, dato che il fascismo sosteneva che il lavoro delle donne non era necessario, causando nevrastenia, sterilità, e impediendo di assolvere ai compiti familiari. Si allargava di conseguenza anche la propensione all'abuso, e le donne oggetto di violenze erano trattate come provocatrici anziché da vittime (Ceirani y Rocchetti, 2015¹⁶).

A pesar de todo, Mussumeli, que en un momento dado acabó por perder la paciencia con Felice al ver que no avanzaba en su educación, supuso un aliciente para el muchacho. Sus regañinas fomentaron el progreso del chico, que, finalmente, decidió insertarse en la sociedad acudiendo a la escuela.

Por otro lado, el profesor Mancuso, obligado a seguir los dictámenes del régimen fascista mussoliniano¹⁷, se ve en dificultades para poder proseguir con su trabajo, pues ofrecía una metodología de enseñanza que distaba por completo de los

¹⁵ “Sentimi Felice, [...] futtatinni, futtatini e futtatini, pensa a mangiare, pensa al groviglio fantastico di gambe che si muovono sotto le mutande, pensa sempre alle donne [...] Ama, e se puoi fumati pure una sigaretta” (Lo Iacono, 2016: 31). Es más, el propio Mussumeli llega a insinuar que para la educación de un hombre era necesario un hombre (Lo Iacono, 2016: 81).

¹⁶ La cita ha sido extraída concretamente del primer capítulo del libro *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*, que carece de paginación en su formato electrónico.

¹⁷ La reforma educativa mussoliniana sigue teniendo evidentes efectos en la actualidad: “Mussolini stesso definirà questa riforma “la più fascista” di tutte. Ed è con quella che dobbiamo fare i conti, da lì dobbiamo partire: in quanto le sue conseguenze sono ancor oggi culturalmente e pedagogicamente pesanti” (Blezza, 2007: 147).

tradicionales cánones dictatoriales¹⁸ y que le condujo a una significativa pérdida de alumnos: su mayor preocupación era que los estudiantes acabaran desprovistos de su propio criterio, por lo que, como lector voraz, depositó todas sus esperanzas en la literatura.

Todo fue en vano. Solo se quedaron en su clase los hijos pertenecientes a las clases más desfavorecidas, mientras que los de mayor estatus social –con padres afines al régimen– solicitaron el cambio de grupo¹⁹. Tal era la gravedad de la situación que el propio Mancuso llega a ofertarse en el mercado como un maestro ambulante para atraer a estudiantes (contaba con nueve y necesitaba diez en total). En otras palabras, su propósito era que los discentes escuchasen sus historias y así tratar de persuadir a alguno.

Los asistentes fueron aumentando poco a poco, atraídos y expectantes por los relatos que el profesor les pudiese contar, pero sin conseguir que ninguno de ellos se inscribiese en su clase. Sus esperanzas se iban disipando, hasta darse cuenta de que necesitaría un discente que no tuviera conocimientos sobre el mundo o que, al menos, conservase una visión del mismo sin cadáveres y muertes: Felice resultó ser el elegido.

Su inclusión en el grupo supuso para Mancuso su salvación profesional (no dudó en aceptarlo e incorporarlo en clase *ipso facto*) y una oportunidad de continuar en el pueblo. Además, Felice fue para el maestro una verdadera revelación, ya que en él no solo veía escondida la persona más alegre que jamás había conocido, sino que también se sorprendía de su forma de actuar. Era como si, en el fondo, un grupo de brujas fuesen sus acompañantes.

3. CONCLUSIONES

La presentación de la biografía de Simona Lo Iacono ha permitido dar a conocer a la autora dentro de un ámbito –el hispano– que a día de hoy la desconocía. Asimismo, el análisis

¹⁸ A nivel educativo, “la Carta della scuola delineava un progetto generale di riforma, nel quale è facile riscontrare, accanto ad affermazioni ispirate al totalitarismo fascista, influenze di dottrine pedagogiche contemporanee” (Candeloro, 2002: 458).

¹⁹ De hecho, durante una inspección ministerial, su clase fue definida como original y subversiva, alejada completamente de la metodología didáctica fascista.

específico de su obra *Le streghe di Lenzavacche* (2016) ha servido para ahondar en el complejo mundo esotérico insular en el que la figura de la mujer-bruja ocupa un lugar notable.

Se ha hecho un breve recorrido por el concepto de “bruja” para ir desgajando, a partir de él, las diversas subcategorías que se pueden ir encontrando dentro del misticismo popular siciliano. Se ha ido, por tanto, desde las “donne di fora” (en términos generales), hasta las “brujas de Lenzavacche” (en términos específicos), todas ellas torturadas y castigadas por el mero hecho de ser consideradas “paranormales”.

El estudio de las protagonistas de la obra revela el sufrimiento que suponía, tanto para las mujeres como para los hombres, no seguir los cánones patriarcales preestablecidos en época mussoliniana. Aun así, la abuela Tilde y Rosalba, representantes de un patrón de conducta esotérico-femenino, resisten. Fieles al amor –si bien dentro de una concepción, para muchos, amoral: habían amado y consumado sin llegar a casarse–, luchan y defienden a Felice, un niño enfermo rechazado por un mundo ingrato y cobarde en el que se evidencia cómo cada cual buscaba su propia salvación por medio de la no significación y de la aceptación de unos valores impuestos que solo tenían en cuenta al “sano” y rechazaban por completo al “diverso”.

Sin embargo, este hijo “endemoniado”, perteneciente a una estirpe de brujas (las de Lenzavacche) y adúlteramente concebido, pudo, a pesar de sus imperfecciones, salir adelante, mostrándose cómo el coraje y el valor personal de su madre y de su abuela –junto con la ayuda de los personajes varones– fueron fundamentales a la hora de integrarlo en la sociedad. Lo “anómalo” acaba por imponerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS CONSULTADOS

- Blezza, F. (2007). *Educazione XXI secolo*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Candeloro, G. (2002). *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre: 1922-1939*. Milano: 9ª ed. Giangiacomo Feltrinelli Editore.

- Ceirani, D. e Rocchetti, P. (2015). *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*. Latina, Italia: Il Levante Libreria Editrice.
- Fiume, M. (2015 [2013]). *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole*. Roma: 4ª ed. Newton Compton editori.
- García Fernández, J. (2016). “*Sicilia esoterica* de Marinella Fiume: una obra clave para comprender el concepto de «sicilianidad»”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 185-200). Murcia: Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística.
- Lo Iacono, S. (2016). *Le streghe di Lenzavacche*. Roma: Edizioni e/o (collana: Dal mondo).
- Valerio, A. (2017). *Mujeres e Iglesia. Una historia de género* (edición y traducción castellana: Pablo García Valdés y José García Fernández). Sevilla: Benilde Ediciones.

LIBROS CITADOS

- Lo Iacono, S. (2008). *Tu non dici parole*. Roma: Giulio Perrone.
- Lo Iacono, S. (2011). *Stasera Anna non dorme presto*. Roma: Cavallo di Ferro.
- Lo Iacono, S. (2012). *Il cancello*. Solarino (Siracusa, Italia): Edizioni Melino-Nerella.
- Lo Iacono, S. (2013). *Effatà*. Roma: Cavallo di Ferro.
- Maugeri, M. e Lo Iacono, S. (2010). *La coda di pesce che inseguiva l'amore*. Siracusa: Sampognaro & Pupi.

WEBGRAFÍA

- AIDEL. Associazione italiana diritto e letteratura. Recuperado de <http://www.aidel.it> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- EUGIUS. Unione Europea Giudici Scrittori. Recuperado de <http://www.antiarte.it/eugius> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- Lo Iacono, S. Una poetica tra diritto e letteratura (blog personal). Recuperado de <http://simonaloiacono.blogspot.com> [Fecha de consulta: 31/05/2017].
- Maugeri, M. Letteratitudine. Un open-blog. Recuperado de <http://letteratitudine.blog.kataweb.it> [Fecha de consulta: 31/05/2017].

MEMORIE, DIARI, AUTOBIOGRAFIA. LE DONNE
DI COSA NOSTRA SI RACCONTANO
MEMORIS, DIARIES, AUTOBIOGRAPHIES.
WOMEN OF COSA NOSTRA TELL THEIR STORIES

Dominika MICHALAK
Università di Varsavia

Riassunto: Nel mio articolo presento la scrittura femminile delle donne legate all'organizzazione di stampo mafioso in Sicilia. I loro diari, memorie, autobiografie o biografie non vengono tradotte e di conseguenza rimangono sconosciute in altre culture. Soprattutto si tratta delle donne che hanno deciso di collaborare con la giustizia, rompendo tutti i legami con l'associazione a delinquere. Si liberano dalla cultura della morte e iniziano una nuova vita. Scrivendo, raccontano il loro passaggio dalle persone assoggettate alle regole di mafia ai veri e propri individui. Mi concentro sull'esempio di Rita Atria, la più giovane collaboratrice con la giustizia, il cui diario conosciamo soltanto in frammenti, visto che non viene mai pubblicato.

Parole chiave: diario, donna, Cosa Nostra, collaborazione, mafia

Abstract: In the article, I present feminine writing of women connected to the criminal organization in Sicily. Their diaries, memories, autobiographies or biographies are not translated, therefore remain unknown in other cultures. It is especially true about women who decided to collaborate with the justice, breaking all ties with criminal conspiracy. They set free from the culture of death and start a new life. By writing they tell about their passage from a person subjugated to mafia rules toward a real and proper individual. I concentrate on an example of Rita Atria, the youngest collaborator of justice, whose diary is known only in fragments, since it was never published.

Key words: diary, woman, Cosa Nostra, collaboration, mafia

Affrontando il tema dell'associazione a delinquere di tipo mafioso adoperando i testi autobiografici, abbisogna accennare prima a quel genere. A proposito vorrei citare la definizione proposta da Philippe Lejeune, secondo il quale l'autobiografia è: "un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo l'accento sulla vita individuale, e in particolare sulla storia della sua personalità." (Lejeune, 2001: 22). [trad.d.a.]¹. Ovvero un testo per poter essere nominato autobiografico deve adempiere i seguenti quattro criteri:

1. la forma linguistica (narrazione, prosa)
2. il tema (vita individuale, storia della personalità)
3. la situazione dell'autore (l'identità del nome dell'autore e del narratore)
4. lo status del narratore (la sua identità con il protagonista, visione retrospettiva del racconto). (Lejeune, 2001: VIII). [trad.d.a.]².

La questione dell'identità dell'autore, del narratore e del protagonista è messa in risalto da Lejeune, il quale enfatizza che essa viene autenticata dalla firma, che infine testimonia la stipulazione del cosiddetto "patto autobiografico" (Lejeune, 2001: VIII). Il patto autobiografico è una promessa dell'autobiografo che si impegna a raccontare la verità o "almeno quello che lui stesso considera la verità" (Lejeune, 2001: 298). Tuttavia, come è possibile verificare l'esistenza del patto? A detta di Philippe Lejeune il patto autobiografico risulta dal "titolo: Diario, Memoriale, La storia della mia vita... oppure [dal] sottotitolo ('autobiografia', 'memoriale', 'diario') [...]. Ogni tanto è introduzione dell'autore o un altro tipo di dichiarazione [...]" (Lejeune, 2001: 298) [trad.d.a.]³. Alla fine il patto viene autenticato dall'identità del cognome dell'autore sulla copertina e

¹ retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości.

² 1. forma językowa (opowieść, proza) 2. temat (losy jednostki, historia osobowości) 3. sytuacja autora (tożsamość autora z narratorem) 4. status narratora (jego tożsamość z głównym bohaterem, retrospektywna wizja opowiadania).

³ Czasem przez tytuł: Pamiętnik, Wspomnienia, Historia mojego życia... lub podtytuł ('autobiografia', 'wspomnienia', 'dziennik') [...]. Czasem jest to wstęp autora lub inna deklaracja.

dell'identità del cognome del protagonista della storia. Il testo autobiografico comporta inoltre un "patto referenziale" con la presunzione di fornire informazioni vere, in rapporto a quello che ritiene Lejeune "nell'autobiografia il patto referenziale coesiste di regola con il patto autobiografico ed è difficile separare l'uno dall'altro" (Lejeune, 2001: 47) [trad.d.a.]⁴. Il lettore, quindi, ha il potere di accettare la veridicità di entrambe le premesse e nel caso di mancata convinzione esprimerne i propri dubbi e non ritenere il testo autobiografico veritiero.

Nel presente articolo mi avvalgo soprattutto del diario, il quale secondo Lejeune è "una serie di tracce datate" (Lejeune, 2010: 36) [trad.d.a.]⁵ delle esperienze personali dell'individuo. A differenza dell'autobiografia, che risulta "una costruzione, un'opera creata per essere letta dagli altri, spesso pubblicata [...] il diario è una certa pratica: è un determinato modo di scrivere, ma prima di tutto è il modo di vivere" (Lejeune, 2010: 278) [trad.d.a.]⁶, nonché il diario non viene creato con l'intenzione della pubblicazione al contrario dell'autobiografia. Pertanto ci permette di presumere della sua sincerità nel trasmettere la verità.

Durante la mia analisi del testo autobiografico ho cercato di adoperare il metodo dell'ermeneutica obbiettiva, la quale mi concedeva di concentrarmi sulle esperienze individuali della protagonista del presente articolo.

1. RITA ATRIA – DIARIO SULLA PIÙ TRAGICA STORIA DI RIBELLIONE FEMMINILE

Rita era molto coraggiosa, ma anche molto fragile, morta troppo giovane senza conoscere bene la vita. La sua storia risulta famosissima per il fatto che fu la prima collaboratrice così giovane, e a maggior ragione la collaboratrice che si suicidò. Di lei sappiamo veramente tanto grazie alle sue testimonianze, ai ricordi della cognata Piera Aiello, ai documenti processuali, e

⁴ w autobiografii pakt referencyjny z reguły współwystępuje z paktem autobiograficznym i trudno jeden od drugiego oddzielić."

⁵ seria datowanych śladów.

⁶ konstrukcja, dzieło stworzone do czytania przez innych, często publikowane. [...] Dziennik to pewna praktyka: to określony sposób pisania, ale przede wszystkim sposób życia.

soprattutto grazie al suo diario. Analizzando la sua vita, sembra di leggere un libro di narrativa oppure una sceneggiatura di un film, anziché una storia vera. Di un'opinione simile probabilmente era Marco Amenta, che nel 2009 ha girato il film intitolato *La siciliana ribelle*, basato liberamente sulla vita di Rita.

Mi chiamo Atria Rita, nata a Partanna il 4 settembre 1974. Sono figlia di Atria Vito, uomo d'onore della famiglia degli Accardo, ucciso nel 1985 da uomini di questa stessa famiglia; sorella di Atria Nicola, pure lui uomo d'onore, scannato a Montevago nella sua pizzeria... Così Rita si presentò nella Procura di Sciacca. Ebbe tanta voglia di parlare, inoltre ebbe uno scopo preciso: "Il mio compito è vendicare mio padre e mio fratello" (Madeo, 1994: 195).

Tipiche parole del linguaggio mafioso, pronunciate tuttavia da una ragazza diciassettenne provocarono un certo turbamento. Rita era anche consapevole dei rischi che stava correndo, ma decise: "perché la vendetta sia compiuta, io devo collaborare con la giustizia. Non ho paura delle conseguenze. Nessuno mi ha costretta a venire qui. Nessuno della mia famiglia mi perdonerà. So che mi minacceranno e forse dovrete portarmi via da casa. Ma niente di questo ha importanza" (Madeo, 1994: 195). Ciò che più contava per lei era vendicare due persone amate.

Il padre e il fratello maggiore erano le due figure emblematiche della sua vita. Quando il suo amato padre fu ammazzato lei aveva undici anni e

non fiatò per una notte intera, i pugni serrati nelle tasche del grembiule, la faccia contratta in una smorfia di paura: col pensiero fisso all'unica catastrofe comprensibile e insopportabile, che da quella sera nessuno le avrebbe dato il bacio della buona notte, chiamandola *picciridda* di papà, nessuno l'avrebbe più protetta con mani larghe e screpolate [...] Così era: amico dei mafiosi, spietato con gli avversari e glaciale con gli alleati, don Vito diventava un pupo di zucchero a giocare con quella Rita. (Rizza, 1993: 12).

Dopo la sua morte riversò tutto l'affetto sul fratello, lui giocava con lei, le faceva conoscere il mondo, la fece sentire amata, fino al 1991, quando anche lui venne ucciso.

Non risultò molto legata alla madre. Fu lei che gridava, puniva, ordinava, non permetteva di uscire di casa, in poche parole non dimostrava il suo amore materno ai bambini. Inoltre Rita seppe che doveva essere abortita. Si sentì quindi respinta e non amata dalla madre per tutta la vita. La madre e il padre erano due figure messe dalla figlia in continua contrapposizione: un amatissimo padre e una madre con la quale era impossibile andare d'accordo.

Rita Atria diventò collaboratrice della giustizia perché desiderò trovare un'altra strada rispetto a quella del fratello Nicola. In tale situazione non le restò altro che seguire l'esempio dato da sua cognata Piera. E così iniziò "una delle storie di ribellione femminile più eroiche e più tragiche che la Sicilia abbia conosciuto." (Dalla Chiesa, 2006: 116).

Dopo aver pensato e ripensato, Rita si decise a testimoniare contro le cosche partanesi.

Passati alcuni giorni, dopo le prime deposizioni Rita sembrava proprio terrorizzata dalla paura, non usciva più di casa, non parlava con nessuno, scriveva soltanto il diario. Il 12 novembre del 1991, dopo una settimana della sua collaborazione, annotò:

Sono le quattro del pomeriggio. Poco fa mentre ero fuori a stendere i vestiti ho visto Claudio Cantalicio con la sua macchina passare da casa mia. Non è la prima volta che lo vedo. [...] nessuno può immaginare tranne me quanto siano potenti gli Accardo. Meglio stare in una gabbia di leoni affamati che essere di fronte all'odio degli Accardo, potrò andarmene nel più piccolo buco del mondo e infilarmici per sempre, ma se loro vorranno mi troveranno e mi uccideranno. Non mi importa, ormai mi hanno tolto tutto ciò che avevo al mondo. La mia paura è che non è la prima volta che vedo Claudio passare da casa mia negli ultimi due mesi. Quindici giorni fa ho visto Claudio con un certo Nicola che parlavano insieme, e quando loro due si incontrano all'aperto davanti a tutti, vuol dire che stanno organizzando qualcosa, spero per me che non sia il mio funerale. (Rizza, 1993: 94-95).

Rita scrivendo il diario trovò un modo di confidarsi (Lejeune, 2010: 40), avendo la carta come un migliore amico in cui poté

avere fiducia, a cui ebbe possibilità di esprimere i propri timori e preoccupazioni. Il diario di Rita si avverte come personale e individuale esperienza (Lejeune, 2010: 19), ovvero un modo di vita.

Chi poteva immaginarsi che la voce si sarebbe sparsa così velocemente, chi poteva prevedere quell'ansia e quel timore della giovane collaboratrice? Ogni giorno si rivelò peggio. Presa dalla paura non fu capace di dormire o di mangiare. La notte del 20 novembre scrisse:

L'una di notte e non riesco a dormire. Sono molto preoccupata e per la prima volta dopo la morte di Nicola ho una gran paura, non per me, ma per mia madre. Il motivo è che stasera, alle 11.35 circa, ho sentito bussare alla porta. [...] mia madre dopo che hanno continuato a bussare insistentemente, ha chiesto chi era, [...] era Andrea D'Anna, [...] ha insistito dicendo che voleva entrare, ma dopo che mia madre gli ha detto più volte di andarsene, perché era tardi, lui si è finalmente deciso e si è diretto verso il vicolo che è di fronte a casa mia [...] Andrea non veniva a casa mia da più di cinque anni, ma la cosa di cui sono sicura è che è venuto per uccidermi. So benissimo che porta sempre con sé una pistola [...] era capace di fare ciò che gli Accardo hanno ordinato di fare, cioè uccidere me e mia madre. Ho detto a mia madre che era tutto a posto, ho inventato delle scuse per tranquillizzarla, ma ho proprio paura che domani mi uccideranno. (Rizza, 1993: 96-97).

Il giorno dopo chiamò i carabinieri di Sciacca, nessuno si aspettava che le minacce scattassero così presto, ad ogni modo bisognava tutelare la ragazza e portarla in un posto sicuro. Però, visto che era minorenne, ci volle il consenso della madre.

Subito dopo Rita venne portata via, non ebbe neanche il tempo per passare da casa a prendere la sua roba. Salutò il suo paese con parole amare:

Addio Partanna, me ne vado, non ci resto qui a crepare sparata come mio padre e mio fratello. Addio campagne inzuppate di fatica e di miseria, vicoli e case di calce bianca, cani randagi e polvere fine come la sabbia. Addio mamma, madre mia muta e disperata, che avrei tante cose da dirti e non mi esce di bocca una

parola, che avrei una voglia pazza di tenerti stretta tra le braccia e non riesco nemmeno a sfiorarti. Parto perché devo partire, parto per salvarmi la pelle, su un aereo che mi porta lontano dalla puzza di morte secca e dalla paura, parto ma non dimentico niente, perché niente potrà mai cancellare questo dolore che brucia gli occhi e la gola, il dolore di Rita Atria, collaboratrice della giustizia, esiliata dalla sua terra e dalla sua casa per colpa della mafia assassina. (Rizza, 1993: 100).

Rita e Piera si trovarono insieme a Roma, abitarono nello stesso appartamento e cercarono di condurre una vita normale, quasi normale.

Quando la madre bramò festeggiare con la figlia l'arrivo dell'anno nuovo, Rita, piena di speranza, tornò a casa. Pensò di poter parlare tranquillamente con la madre:

Ci siamo isolate in una stanza per avere un breve colloquio, durante il quale mia madre con tono minaccioso mi disse che il giorno che verrà a conoscenza che io collaboro con la giustizia, mi farà fare la stessa fine che ha fatto mio fratello Nicola... Riferì anche che per attuare il suo piano, provvederebbe con persone da lei conosciute e fidate. Visto il convincimento e la durezza di mia madre, ho provveduto a tranquillizzarla ed a rassicurarla che niente sarebbe successo. (Rizza, 1993: 113).

Alcuni giorni prima di quell'allarmante conversazione, Rita notò:

Incomincio di nuovo a scrivere perché la prudenza non è mai troppa. La cosa che voglio dopo la mia morte è un funerale con pochissime persone. Ci dovranno essere mia cognata Piera Aiello e i suoi familiari. Mia sorella Anna Maria e tutta l'Arma dei carabinieri che vorranno esserci, tutte le persone che mi hanno aiutato a fare giustizia per la morte di mio padre e mio fratello, mia madre non dovrà per nessuna ragione venire al mio funerale o vedermi dopo la mia morte. (Rizza, 1993: 127).

Seguono le indicazioni che riguardano i fiori, il colore della bara, i vestiti, in poche parole una descrizione molto dettagliata, e oltre: "Sono sicura che non avrò una lunga vita sia se sarò uccisa dalle persone che accuserò durante il processo, che per una

promessa del destino. Sarei felice se potessi vivere insieme a Nicola e a mio padre.” (Rizza, 1993: 127-128).

Eppure sembrava di essere felice, si divertiva, conosceva tante persone nuove. Perché quindi parlava del suo funerale? Per giunta non era un tono drammatico, ma semplice e normale, come se parlasse di una gita al mare.

Non era soltanto afflitta, era proprio depressa:

Sono quasi le nove di sera sono triste e demoralizzata forse perché non riesco più a sognare, nei miei occhi vedo tanto buio e tanta oscurità. Non mi preoccupa il fatto che dovrò morire ma che non riuscirò mai ad essere amata da nessuno. Non riuscirò mai ad essere felice e a realizzare i miei sogni. Vorrei tanto poter avere Nicola vicino a me, poter avere le sue carezze, ne ho tanto bisogno, ma l'unica cosa che riesco a fare è piangere. Nessuno potrà mai capire il vuoto che c'è dentro di me, che vuoto incolmabile che tutti a poco a poco hanno aumentato. Non ho più niente, non possiedo altro che briciole. Non riesco a distinguere il bene dal male, tanto ormai tutto è così cupo e squallido. Credevo che il tempo potesse guarire tutte le ferite, invece no, il tempo le apre sempre di più, fino ad ucciderti, lentamente. Quando finirà quest'incubo? (Rizza, 1993: 128).

Alti e bassi, momenti di felicità e di un'inimmaginabile solitudine, il sentirsi *homeless*, come nota Renate Siebert, vale a dire senza casa e senza madre.

Il 23 maggio del 1992 con un telecomando a distanza venne fatto saltare un corteo di auto blindate. Sull'autostrada che collega l'aeroporto di Punta Raisi a Palermo morirono Giovanni Falcone, sua moglie Francesca Morvillo, e gli agenti della loro scorta. Alcune settimane dopo, il 19 luglio, la strage di Capaci venne replicata. A Palermo, in via D'Amelio, con un'autobomba furono massacrati Paolo Borsellino e la sua scorta. Due stragi che cambiarono per sempre la mafia stessa, nonché l'immaginario di essa nell'opinione pubblica.

Il lutto ritornò anche nella vita di Rita, “il fascino che uomini come Falcone e Borsellino hanno esercitato su di lei è stato assoluto. Figure come queste le hanno permesso di pensare a sé, ai nuovi compiti che si è assegnata, con una qualche fiducia.” (Madeo, 1994: 207). Durante gli esami scolastici di Giugno (Rita

decise di sostenerli per l'ammissione al terzo anno della scuola Alberghiera), scelse il tema sulla mafia. Nella conclusione evidenziò:

Finché giudici come Falcone, Paolo Borsellino e tanti come loro vivranno, non bisogna arrendersi mai, e la giustizia e la verità vivrà contro tutto e tutti. L'unico sistema per eliminare tale piaga è rendere coscienti i ragazzi che vivono tra la mafia che al di fuori c'è un altro mondo fatto di cose semplici, ma belle, di purezza, un mondo dove sei trattato per ciò che sei, non perché sei figlio di questa o di quella persona, o perché hai pagato un pizzo per farti fare quel favore. Forse un mondo onesto non esisterà mai, ma chi ci impedisce di sognare. Forse se ognuno di noi prova a cambiare, forse ce la faremo. (Rizza, 1993: 118-119).

Rimane fuori ogni dubbio il fatto che la strage di via D'Amelio fosse un grande colpo, una scossa per Rita. Non poté riprendersi, fece tutto in modo automatico. Fu la terza volta che la mafia le uccise una persona amata, Borsellino era per lei come il padre. Fu disperata:

Ora che è morto Borsellino, nessuno può capire che vuoto ha lasciato nella mia vita. Tutti hanno paura ma io l'unica cosa di cui ho paura è che lo Stato mafioso vincerà e quei poveri scemi che combattono contro i mulini a vento saranno uccisi. Prima di combattere la mafia devi farti un auto-esame di coscienza e poi, dopo aver sconfitto la mafia dentro di te, puoi combattere la mafia che c'è nel giro dei tuoi amici, la mafia siamo noi ed il nostro modo sbagliato di comportarsi. Borsellino, sei morto per ciò in cui credevi ma io senza di te sono morta. (Rizza, 1993: 137).

Fu lui che le ripeteva: "non sei sola, tu hai me," (Rizza, 1993: 146) poteva telefonargli a tutte le ore, quando aveva bisogno di qualcosa, quando si sentiva sola. Lui la trattava come una figlia, le dedicava tanta attenzione e tanto affetto. Quella maledetta domenica Rita stava ripetendo: "Ora siamo fritti, ora non c'è nessuno che ci protegge." (Rizza, 1993: 146). Però né Rita né Piera non avevano l'intenzione di ritrattare, come avevano fatto tanti altri collaboratori, volevano andare avanti.

Il rapporto che legava Rita e Borsellino non era unilaterale. Rita Borsellino, la sorella del giudice, dice:

So che Paolo parlava di Rita con le sue figlie proprio perché l'accomunava a loro e anche per capire meglio la psicologia di una ragazza così giovane. La chiamava 'a picciridda' ed era come se fosse sua figlia. Io ho davanti agli occhi gli atteggiamenti di Paolo nei confronti di questa ragazza a cui si era legato profondamente [...] Alla manifestazione pubblica (per la commemorazione della morte di Rita a Partanna) siamo andati tutti quelli che abbiamo potuto: io, mia sorella, mio fratello, alcuni dei figli di mia sorella, due dei miei figli. Ed è stata la prima volta che siamo andati in piazza. Lo abbiamo fatto per sottolineare l'importanza della figura di Rita Atria. (Lanza, 1994: 68-69).

Il rapporto tra Rita e il giudice era come tra figlia e padre (il giudice era come suo padre della rinascita), quindi la tragica morte di Borsellino era per lei un modo di rivivere la morte del padre naturale. Tutte le memorie tornavano, tutte le ferite si riaprivano, e Rita si sentì sola, abbandonata, non protetta.

E poiché "il giudice assassinato aveva rappresentato per lei la possibilità di cambiare vita, di andare via dalla Sicilia di sangue e di vendetta, di passare dalla parte della legge e finalmente scoprire, provare a intuire, che cosa fosse una vita normale," il suo intero mondo crollò, i suoi sogni caddero nella disperazione. Per di più "Borsellino era il suo confessore segreto, il tutore scrupoloso e delicato del suo destino." (Dalla Chiesa, 2006: 112). Senza di lui come poteva essere la vita?! Ombretta Ingrasci afferma che: "nei pensieri della giovane ricorrevano soprattutto paura e solitudine: paura di essere seguita e uccisa, solitudine per mancanza di affetti." (Ingrasci, 2007: 154).

Una settimana dopo la morte di Paolo Borsellino, il 26 luglio, circa alla stessa ora, Rita Atria si lanciò dal settimo piano del suo nuovo appartamento. Nessuno ci poté credere. Nessuno seppe perché. Alessandra Camasso confessa: "Quante volte avevamo chiacchierato, discusso e sorriso insieme, mai una volta Rita, così equilibrata, così lucida e razionale, mi era sembrata una persona capace di un gesto simile." (Rizza, 1993: 156). La cognata, Piera, recatasi a Trapani per deporre le testimonianze, quando venne a

sapere della morte di Rita, fu totalmente scossa e non ebbe forza di crederci. Cercò di trovare qualche possibile motivo, senza tuttavia esserne capace. Rimase sconvolta e incredula, come testimoniato dalla parole di Piera:

Posso solo riferire che lo stato psicologico di mia cognata si era molto aggravato, anzi, preciso, non aggravato ma ha cominciato a diventare instabile dopo la morte del giudice Borsellino. [...] La sua morte, in quella maniera orribile, ci ha sconvolte entrambe e la nostra situazione psicologica è veramente precipitata dopo tale evento. Dico precipitata perché anche prima ci trovavamo entrambe in una situazione pesante. (Rizza, 1993: 156).

“Tuttavia” scrive la cognata “poiché riteneva questa collaborazione un modo per riscattare la morte del padre e del fratello, questa forte motivazione le dava una enorme forza ed il coraggio per andare avanti.” (Rizza, 1993: 157).

Le donne del ‘digiuno’⁷ scrivono: “Rabbia, sfinimento, solidarietà. Ci sentiamo addosso quello che non abbiamo potuto fare per lei.” (Lanza, 1994: 35).

Il funerale di Rita Atria non fu per niente tipico. “La seppelliscono al suo paese, un funerale senza parenti, senza maschi. Chi c’è, viene da lontano. Sono donne. Ancora, soprattutto.” (Alajmo, 1993: 88). Un funerale di sole donne, ma la madre non fu presente. Assenti inoltre la comunità di Partanna e i rappresentanti dello Stato. “Presenti pochi parenti, qualche amica di scuola, qualche insegnante. La bara venne issata in spalla da donne del ‘digiuno’ e dell’Associazione delle donne siciliane contro la mafia che vennero da Palermo.” (Siebert, 1994: 153). I magistrati di Trapani, Marsala e Sciacca mandarono una lettera, e il loro messaggio girò tra i presenti: “Confidiamo che l’esempio di Rita sia recepito da molte altre persone che ancora si trovano avvolte nel giogo del silenzio. Noi abbiamo voluto esserle vicini con queste parole perché sappiamo quanta speranza avesse riposto nella giustizia.” (Rizza, 1993: 163).

⁷ Dopo la strage di via D’Amelio, il 19 luglio 1992, circa duecento donne occuparono la Piazza Politeama a Palermo, e, digiunando, protestarono contro la mafia.

Al contrario di quanto si possa supporre e sperare, il prete, nel celebrare la messa, pronunciò un'omelia insistendo sul suicidio come peccato. Rosalia Schifani scrive:

C'è persino chi voleva seppellirla come una peccatrice. E dalle sacre scritture il vecchio parroco di Partanna, don Russo, sudato davanti all'altarino e alla bara di legno chiaro, ha scelto solo i salmi con riferimenti al peccato anziché all'innocenza. parlando 'del violento ciclone che ha sradicato un fiore e di un gesto oggettivamente inconsulto', questo sacerdote non è riuscito a prendersela con i mafiosi che guastano la vita e la coscienza di una comunità [...] Rita peccatrice? Quale peccato? Il peccato di parlare? Per fortuna c'erano le donne a gridare: 'Rita non ha peccato. Rita ha parlato. Mai più lasceremo una donna sola'.(Schifani, Cavallaro, 1992: 182).

Sulla sua tomba sono incise parole piene di speranza: "La verità vive".

Rita Atria visse come pochi sanno vivere, una vita piena di coraggio e dignità. Fu morta giovanissima, "sopraffatta dalla solitudine, alla ricerca disperata di una nuova identità, dopo avere rifiutato la regola antica dell'assoggettamento mafioso. Come la protagonista di una tragedia di Sofocle, come Antigone, preferisce lasciarsi morire piuttosto che cedere al potere cieco e violento. Ha perso la vita, ma ha vinto una grande battaglia di civiltà." (Rizza, 1993: 177).

L'ultimo capitolo della tragica storia di Rita venne scritto da sua madre. Il giorno dei Morti si recò al cimitero con un martello per distruggere la foto sulla tomba della figlia: "La madre sono io e la foto di mia figlia morta la devo scegliere io." (Rizza, 1993: 47). Quando venne a sapere che la foto fu scelta da Piera, si infuriò, "colpi di martello per sfogare tutta la sua rabbia contro Piera Aiello, la nuora odiatissima, la donna che ha portato disgrazia nella famiglia, la cognata che ha contagiato quella febbre di pentita a Rita Atria. Una febbre maledetta, che ha diviso per sempre madre e figlia." (Rizza, 1993: 48). Giovanna Cannova si rivelò una figura tragica che non seppe e non sa adattarsi a una nuova Sicilia, al bivio tra omertà e intenzione di cambiare.

LE DONNE DI COSA NOSTRA SI RACCONTANO

La storia di Rita Atria, e innanzitutto i suoi pensieri, preoccupazioni e riflessioni, conosciamo grazie al suo diario. Quel documento scritto in prima persona ci rivela non solamente una vita piena di paura e solitudine, ma anche il passaggio di Rita dalla collaboratrice del modello vendicativo a quello emancipativo, ovvero la sua ribellione e liberazione dalla cultura della mafia. Si suicidò perché dopo la morte del giudice Borsellino il suo stato psicologico si fu aggravato e tutti i suoi sentimenti legati alle morti del caro padre e fratello furono rinnovati, tuttavia morì libera e emancipata dal controllo di Cosa Nostra.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alajmo, R. (1993). *Un lenzuolo contro la mafia*. Palermo: Gelka.
- Dalla Chiesa, N. (2006). *Le ribelli. Storie di donne che hanno sfidato la mafia per amore*. Milano: Editore Melampo.
- Ingrasi, O. (2007). *Donne d'onore. Storia di mafia al femminile*. Milano: Bruno Mondadori Editori.
- Lanza, A. (1994). *Donne contro la mafia, L'esperienza del digiuno a Palermo*. Roma: Datanews.
- Lejeune P. (2001). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków: Taiwpa Uniwersytatis.
- Lejeune P. (2010). „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*. Warszawa: WUW.
- Madeo, L. (1994). *Donne di mafia*. Milano: Mondadori.
- Rizza, S. (1993). *Una ragazza contro la mafia*. Palermo: La Luna.
- Schifani R., Cavallaro F. (1992). *Lettera ai mafiosi – vi perdono ma inginocchiatevi*, Pironti, Napoli.
- Siebert, R. (1994). *Le donne, la mafia*. Milano: Il Saggiatore.

MEMORIA FEMMINILE NELL'ESPERIENZA
DELLE "OSTERIE LETTERARIE" A PADOVA
DAL 2001 AL 2005
WOMEN'S MEMORIES IN THE EXPERIENCE
OF "OSTERIE LETTERARIE", PADUA 2001-2005
Fabrizia MINETTO
Università di Salamanca

Riassunto: L'iniziativa delle Osterie Letterarie è stata presa, dal 2001 al 2005, dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Padova ed ha coinvolto numerose Osterie della città e del suo territorio in un ricco calendario di appuntamenti con scrittori e scrittrici veneti e nazionali di grande prestigio e capacità di attrazione del pubblico. L'idea era quella delle Osterie di Padova come luogo di incontro culturale e socializzante in un binomio che fondesse assieme il gusto e l'estetica della buona tavola con il ritrovarsi a parlare assieme a un autore o un'autrice ed alle sue opere. Tutte le serate avevano inizio alle ore 18,30. Si cominciava con la presentazione di un libro condotta dagli stessi autori o autrici, seguiva un dibattito in genere molto animato e quindi si procedeva con la degustazione dei piatti tipici locali. L'Osteria letteraria diventava così un luogo determinante nella costruzione dell'identità di un territorio, attraverso la sua memoria. Caratteristica delle Osterie letterarie era la gratuità dell'evento, non soggetto ad alcuna prenotazione. La città di Padova, con la sua tradizione universitaria, già in passato aveva visto l'abbinamento di cibo, libri e cultura, come testimonia il fatto che l'antica Università era andata prendendo corpo proprio negli ambienti di un'ex Osteria medioevale. Interessante è stata la presenza femminile di autrici che hanno attinto dalla memoria e dalle suggestioni personali la materia poetica o narrativa delle opere presentate.

Parole chiave: memoria, territorio, testimonianza, identità.

Abstract: The Literary *Osterie* initiative was organized by the province cultural committee of Padua from 2001 to 2005. Many *Osterie* in and outside the town where the places where famous male and female writers from Veneto and Italy attracted a large public with a busy schedule of meetings. The idea of Padua Literary *Osterie* was that of creating a meeting point for culture that mixed the taste and aesthetics of good food with a discussion on male or female authors and their work. The meetings always started at 6.30 pm. First the same authors or critics presented a book, then there would be a usually lively debate and finally they tasted local food. The literary *Osteria* became an important place in the construction of the local identity of a territory through its memory. Literary *Osterie* were free, without any previous booking. With its university tradition, Padua had already combined food, books and culture in the past. Significantly, the old university was born in the building of a former medieval *Osteria*. Female writers were present and used their memory and personal inspiration as the poetic or narrative content of their works.

Key words: memory, territory, witness, identity.

Con questo articolo desidero far conoscere un'iniziativa culturalmente molto interessante che si è svolta in alcune osterie della città di Padova e della sua provincia per quattro anni consecutivi, dall'autunno del 2001 alla primavera del 2005. La promotrice di questa iniziativa è stata l'allora Assessore alla Cultura, alle Politiche sociali, alle pari Opportunità e alle Relazioni internazionali della provincia di Padova, Vera Slepj, una figura di grande impegno sociale e politico, psicologa, psicoterapeuta, giornalista e scrittrice, sempre con un occhio di attenzione alle donne e all'universo femminile.

1. OSTERIE E CULTURA A PADOVA

La città di Padova, con la sua tradizione universitaria, già in passato aveva visto l'abbinamento di cibo, libri e cultura, come testimonia il fatto che l'antica Università, era andata prendendo corpo proprio negli ambienti di un'ex Osteria medioevale: l'osteria del Bò. Benché il 1222 sia l'anno riconosciuto come

anno della sua fondazione, in quanto resta testimonianza della registrazione di una regolare organizzazione universitaria, lo studio e la ricerca presso l'Osteria del Bò si erano sempre più consolidati già nel corso degli anni precedenti. Molto prima del 1222, infatti, studenti e professori dell'Università di Bologna si erano andati trasferendo a Padova al motto di "Universa universis patavina libertas", trovando nello spirito nuovo della città Comunale quella libertà di espressione e di cultura che Bologna non aveva. "Un esodo di professori e studenti allontanatisi da Bologna per «le gravi offese ivi arrecate alla libertà accademica e per la inosservanza dei privilegi solennemente garantiti a docenti e discenti»"¹ Sarà proprio all'Università di Padova che, il 25 giugno 1678, Elena Lucrezia Corner Piscopia si laureerà in filosofia, divenendo così la prima donna laureata al mondo, anche se avrebbe desiderato laurearsi in teologia, materia in quel tempo non ancora consentita allo studio delle donne. Leggere la vita di Elena Lucrezia Corner Piscopia lascia, però, un po' di amaro in bocca.

Fu a lungo considerata, da parte dei familiari, un fenomeno da esibire, donna erudita in grado di sciorinare dissertazioni filosofiche e dialogare in latino. Solitudine circondata da stupore, la sua, fatta di doti intellettuali eccezionali in un corpo di donna. Ma per la Piscopia non furono strumento d'affermazione della dignità femminile, né del diritto a competere con gli uomini in campo intellettuale. La sua laurea non fu che uno spiraglio immediatamente richiuso, tanto che solo nel 1732 in Italia si laureò un'altra donna, Laura Bassi. (Università degli studi di Padova, <http://www.unipd.it/elena-lucrezia-cornaro-piscopia>).

Purtroppo Elena Lucrezia Corner Piscopia non poté mai beneficiare del vivace scambio intellettuale all'interno delle Osterie del suo tempo, sia a causa del suo status sociale patrizio, sia in quanto donna. Ciò che non fu consentito a Elena Lucrezia sarà, piano piano, nel corso dei secoli, consentito ad altre donne: colte, intellettuali, mentalmente vivaci e dinamiche, testimoni dei tempi in cui sono vissute, come le autrici invitate tra il 2001 e il 2005 a

¹ Questa citazione, riportata nella sezione informatica dedicata alla storia dell'Università di Padova, ci fa capire quanto fosse vitale lo spirito di libertà intellettuale che solo un Comune medioevale poteva offrire.

confrontarsi con lettori, pubblico e critica all'interno delle Osterie Letterarie padovane. Incontri culturali e socializzanti in luoghi che fondessero assieme il gusto e l'estetica della buona tavola con il ritrovarsi a parlare assieme a un autore o un'autrice ed alle sue opere.

2. NUOVE OSTERIE LETTERARIE

Dall'autunno del 2001 alla primavera del 2005 molte osterie e locali della città di Padova e della sua provincia hanno fatto rivivere ai loro avventori l'emozione di poter parlare a tu per tu con un autore o un'autrice. Caratteristica delle Osterie letterarie era la gratuità dell'evento, non soggetto ad alcuna prenotazione. I locali erano scelti con cura e i gestori dovevano riempire un questionario che l'ufficio dell'Assessore provinciale alla cultura sottoponeva loro. Nel questionario dovevano essere indicati l'anno di avvio del locale, una sua breve storia, eventuali gestori o avventori illustri, episodi significativi, aneddoti e curiosità legati alla memoria del locale, piatti tipici e specialità, vini proposti o suggeriti². L'iniziativa si snodava tra l'autunno e la primavera di ogni anno, dai mesi in cui incominciava il freddo ai mesi in cui l'inverno lasciava il posto alla primavera: la parte dell'anno in cui era piacevole ritrovarsi al tepore del camino di un'osteria, annusando il profumo che usciva dalla cucina e facendosi venire l'acquolina in bocca al pensiero dei piatti semplici, ma gustosi che l'oste proponeva. Tutte le serate avevano inizio alle ore 18,30. Si cominciava con la presentazione di un libro condotta dagli stessi autori o autrici, seguiva un dibattito in genere molto animato in cui i presenti facevano domande, commenti, osservazioni, analogie con accadimenti personali e poi il dialogo continuava e si protraeva degustando i piatti tipici locali. L'idea era quella di un luogo di incontro culturale e socializzante; l'Osteria letteraria diventava così un luogo determinante nella costruzione dell'identità di un territorio, attraverso la sua memoria.

² Nella cartella-faldone *Osterie Letterarie* dell'Archivio della Provincia di Padova, gentilmente messi a disposizione dalla dott.ssa Roberta Zago dell'Ufficio Stampa, i documenti consultati evidenziano la grande cura e attenzione che era stata adoperata nella preparazione di ogni singola serata.

3. VERA SLEPOJ

A pensare e a tessere l'organizzazione delle Osterie Letterarie padovane dal 2001 al 2005 è stata, nella sua funzione di Assessore alla Cultura della provincia di Padova, la dottoressa Vera Slepj³, nome di rilievo nazionale per essere stata membro in numerosissime commissioni ministeriali e per essere editorialista in molti quotidiani e settimanali. Dal 1999, quando è stata nominata Assessore, Vera Slepj ha dato un taglio personale alla sua funzione, avvantaggiata della sua lunga esperienza di psicologa, di psicoanalista e dalla sua grande conoscenza di sofrologia medica⁴. Per questo motivo ritengo interessante soffermarmi sul suo libro *Legami di famiglia*, pubblicato l'anno precedente alla sua nomina e sui suoi libri *Le ferite delle donne*, del 2002, e *Le ferite degli uomini*, del 2004, pubblicati nel corso del suo mandato e proprio in coincidenza con l'organizzazione dell'iniziativa culturale delle Osterie Letterarie. Nel 2004, dal due all'otto marzo, l'Assessore Vera Slepj, dava il via anche ad un altro suo progetto: *la Settimana delle donne*, con incontri, convegni e spettacoli. È stata una gradita novità per la provincia di Padova.

3.1. LEGAMI DI FAMIGLIA

In questo libro l'autrice analizza i numerosi aspetti dei legami che uniscono i singoli membri della famiglia. L'analisi dei sentimenti, delle passioni, delle paure, delle delusioni, delle aspettative, dei traumi e dei complessi, vengono sempre fatte risalire a quel determinante primo rapporto d'amore tra madre e neonato.

Fra la nascita e, all'incirca, il compimento di un anno avviene la costruzione del primo legame, quello con la madre o di chi ne fa le veci: esso costituirà la base del senso di fiducia, sicurezza o insicurezza in se stessi e negli altri. La capacità di affrontare serenamente le situazioni della vita e i rapporti significativi dipende dall'ambiente disponibile e

³ Il cognome Slepj non è né un cognome veneto, né un cognome italiano: è il cognome ucraino del nonno Yosef, arrivato nel Friuli come prigioniero di guerra nel lontano 1917.

⁴ La sofrologia medica elabora pratiche di rilassamento mentale che si basano sulla combinazione di parole e musica.

tranquillizzante che il bambino ha potuto sperimentare in questo periodo intorno a sé (Slepoj, 1998: 14).

L'autrice, già nell'introduzione al libro, prende in considerazione le modificazioni che la struttura familiare ha subito via via e di pari passo con i cambiamenti e l'evoluzione delle abitudini di vita. "Parlare oggi di famiglia può sembrare quasi obsoleto, come se si trattasse di una specie in via di estinzione, o di una notizia che non fa più scalpore, se non quando si tratta di evidenziare le aberrazioni e i drammi consumati al suo interno" (Slepoj, 1998: 9). A conclusione del libro l'autrice riporta cinque casi clinici da lei curati a testimonianza delle tesi precedentemente esposte. I casi riportati sono veri anche se, nel rispetto del segreto professionale, nomi e luoghi sono stati modificati. Interessante è il caso clinico di Giovanna che in famiglia si è sempre sentita una cenerentola, perché meno seducente e femminile delle sue cugine con le quali è sempre stata confrontata e dalle quali è sempre stata mortificata. Solo a cinquantadue anni, dopo una vita molto angosciata e un matrimonio fallito, riuscirà, grazie alla psicoterapia, "a costruirsi un'identità propria, autonoma dai familiari, superando il bisogno psicologico di essere valutata e di ricevere conferme [...] comprendendo che la bellezza dell'animo non è legata a quella del corpo e che spesso quest'ultima è uno schermo esibito per nascondere insicurezze" (Slepoj, 1998: 163).

3.2. LE FERITE DELLE DONNE E LE FERITE DEGLI UOMINI

Nel libro *Le ferite delle donne*, del 2002, l'autrice, percorrendo il solco lasciato dalle sofferenze femminili entra nell'animo delle donne. In questo mondo interiore scopre ed evidenzia con lucidità le cause della loro sofferenza e della loro infelicità, affermando che ogni donna ha una ferita da nascondere e che, per esempio, il narcisismo e la seduzione nascondono una necessità di consenso o che la paura di essere abbandonate deriva dalla condizione storica di dipendenza da un marito. Afferma come, nonostante la lenta emancipazione femminile che piano piano si è fatta strada nei secoli passati e, nonostante l'indipendenza acquisita negli ultimi decenni del secolo scorso, la donna oggi deve ancora fare i conti con pregiudizi e consuetudini che la costringono a lottare

per ritagliarsi un'identità. È in queste lotte che le donne riportano ferite che esse, spesso, nascondono.

Nel libro *Le ferite degli uomini*, del 2004, l'autrice afferma che le ferite, quelle che lasciano cicatrici indelebili, incidono donne e uomini senza distinzione di sesso. Il libro è diviso in tre parti. Nella prima parte vengono presi in considerazione i modelli storici della maschilità dal guerriero e dall'eroe, fino ad arrivare all'uomo confuso dei giorni nostri. L'uomo del terzo Millennio deve fare i conti con una profonda crisi d'identità e confrontarsi con qualcosa di radicalmente nuovo: la necessità d'interrogarsi su se stesso. Ecco così aprirsi in modo irrimediabile la cosiddetta "questione maschile", che dischiude un universo di problematiche, di dubbi, di inquietudini di fragilità che prendono il posto delle sicurezze di un tempo (Slepoj, 2004: 10)⁵.

Nella seconda parte, partendo dall'analisi delle caratteristiche psichiche dell'identità maschile, l'autrice affronta i temi dell'aggressività, del senso di potenza, dell'idea che la razionalità sia una virtù maschile e finisce per interrogarsi se esistano davvero nuovi sentimenti maschili. "Gli uomini hanno infatti enormi difficoltà a rinunciare all'identificazione con il tradizionale stereotipo maschile, anche nel momento in cui questo si rivela inefficace e svuotato di senso (Slepoj, 2004: 208). La terza parte del libro riporta le testimonianze di uomini molto noti nel mondo della cultura e della politica che hanno accettato di raccontare se stessi e le loro ferite.

4. MANUELA POMPAS

Tra il novembre del 2002 e il febbraio 2003 ventitré sono state le Osterie coinvolte nell'iniziativa Letterarie. La presenza femminile in esse è stata di solamente tre autrici su un totale di

⁵ L'autrice spiega che "l'analisi delle ferite di ieri e di oggi, ci può forse aiutare a capire meglio i passaggi dal vecchio uomo a una o più nuove identità maschili e a individuarne i tratti. Non vale la pena guardare a questi cambiamenti con pessimismo, con rimpianto o con spirito revanscista. Se gettiamo lo sguardo al di là delle inquietudini, si può intravedere il profilarsi di una identità maschile meno granitica e unilaterale, ma non per questo più debole." (Slepoj, 2004: 17).

ventitré autori invitati al confronto con il pubblico⁶. Una delle autrici invitate è stata Manuela Pompas⁷, giornalista e scrittrice, considerata una grande studiosa nel campo della ricerca psichica. Ha indagato e divulgato le tecniche legate alla psicologia quali il rilassamento, l'ipnosi e la visualizzazione. Ha diffuso anche i suoi studi nel campo della medicina olistica, delle cure naturali, dell'omeopatia e dell'agopuntura, tenendo sempre presente l'importanza della conoscenza profonda dell'individuo. I suoi libri sono frutto di una sperimentazione personale dei temi indagati e il suo scopo di scrittrice non è quello di sollevare sensazione, ma di cercare di dare degli orientamenti affinché i suoi lettori scoprano il loro mondo interiore e trovino la via del benessere. Il dibattito con il pubblico delle Osterie letterarie che ha tenuto nell'Osteria "I Frutteti" di Monselice, in provincia di Padova, il cinque febbraio 2003, è stato vivace, coinvolgente e molto partecipato. Fortemente sentito è stato il tema dello stress riguardo al quale l'autrice aveva in cantiere un libro di cui ha fatto molte anticipazioni ai presenti.

Di solito si tende ad attribuire lo stress al lavoro, alle frustrazioni, ai dispiaceri, alle pressioni quotidiane e alla vita frenetica che ci sovraccarica di stimoli, oppure al nostro partner, al datore di lavoro, a nemici o rivali che ci prevaricano, insomma sempre a cause esterne. In realtà salvo qualche caso limite, la causa principale di ogni disagio rimaniamo noi stessi, con le nostre abitudini sbagliate o vissute come automatismi, la cattiva gestione delle emozioni, le ferite antiche mai sanate, insomma il nostro mondo interiore, i problemi psichici non risolti, i valori esistenziali da rivedere (Pompas, 2007: 125).

5. MARIA MADDALENA FELLINI

Tra l'ottobre del 2003 e l'aprile del 2004, per il terzo anno consecutivo, l'iniziativa delle Osterie Letterarie è continuata,

⁶ Tra gli autori invitati spiccava Tino Minetto (1918-2009), padovano illustre, autore di prosa, di poesia, di testi storici e didattici, che in quell'occasione ha proposto letture e dibattito del suo libro *Per farmi compagni* (Minetto, 1992).

⁷ Il suo cognome deriva da Ponepax: mette pace. Benché sia nata a Milano, annovera tra i suoi antenati greci e spagnoli che hanno fatto arrivare fino a lei un profondo senso della mediterraneità.

coinvolgendo ventiquattro esercizi in un corposo calendario di appuntamenti con autori veneti e internazionali⁸. La presenza femminile in esse è stata di sei autrici su un totale di ventiquattro autori invitati al confronto con il pubblico. Il quattro dicembre 2003, nel locale “Alla Stazione” di Campodarsego, in provincia di Padova, Maria Maddalena Fellini, sorella di Federico Fellini, ha presentato il suo libro *A tavola con Fellini. Le grandi ricette della cucina romagnola*, uscito, in prima edizione, nello stesso anno. La cucina, infatti, ed in particolare quella emilano-romagnola aveva da sempre suscitato nel grande regista la stessa passione che aveva per la cinematografia.

In questo libro vi do le ricette di casa mia: ripetute tante volte, e perciò sicure nel risultato. Provengono dai quaderni delle nonne da prima ancora, forse ogni generazione ha apportato qualche variante, qualche tocco diverso... ma, chissà! Io ricordo i piatti dell'infanzia con un che di favoloso. Eravamo in tanti, nei pranzi di famiglia, era bello mangiare e ancora più bella era l'atmosfera che regnava intorno al cibo. Mi pare che ci fosse più poesia, anzi ne sono sicura (Fellini, 2003: 15).

Le prime venti pagine del libro contengono quasi esclusivamente fotografie di famiglia del grande regista, momenti di vita vissuta accompagnati sempre dalla presenza di buoni piatti. E' la cucina la vera protagonista del volume che riporta molte ricette spiegate in modo preciso, con particolare riferimento a quelle amate da Fellini. Simbolo della cucina emilano-romagnola è la tipica piadina⁹, “C'è chi la vuole sottile, e un po' bruciacchiata in superficie, chi invece più alta e poco cotta. Morbida e profumata, è comunque ideale col prosciutto, col

⁸ Dalla consultazione della cartella-faldone *Osterie Letterarie pergole e caminetti* dell'Archivio della Provincia di Padova, anch'essa messa gentilmente a disposizione dalla dott.ssa Roberta Zago dell'Ufficio Stampa, ho riscontrato due novità rispetto all'anno precedente: la scelta di osterie con la pergola o con antichi caminetti e la dimensione internazionale della rassegna.

⁹ La piadina o piada, come si legge nel libro, si prepara con farina, sale, acqua, strutto o olio. Azzima e schiacciata viene cotta in modo non omogeneo su una piastra rovente che la rende inimitabile nel sapore. Va servita caldissima, appena fatta, e si accompagna bene con tutto ciò che si vuole. E' antipasto, spuntino, merenda, rompi digiuno, cibo di tutte le ore.

formaggio, con le erbe... Nella versione ripiena, diventa crescione: rustico e saporoso” (Fellini, 2003: 20). Di ricetta in ricetta, dai primi piatti alle carni, dalle frittate agli insaccati, dal pesce alle verdure, dai dolci ai budini, il libro è un’occasione per rivivere le emozioni che hanno accompagnato il grande maestro cinematografico nella regia dei suoi capolavori dove spesso, la cucina, ha avuto una parte rilevante, come per esempio in *Amarcord*, in *8 e ½* e in *Boccaccio '70*. Anche al suggerimento dei vini sono dedicate varie pagine. Tra i vini rossi D.O.C. sono ricordati il Sangiovese di Romagna, il Barbarossa di Bertinoro e il Terra del sole¹⁰. Tra i vini bianchi D.O.C. sono ricordati l’Albana di Romagna, il Trebbiano di Romagna e il Pagadebit¹¹. Tra i vini da dessert sono ricordati l’Albana spumante e il Canina¹². All’inizio del libro due pagine sono dedicate a descrivere gli utensili e le attrezzature per tutti i lavori di cucina.

6. ELISA BENVIGNÒ ORTU

Sempre nel corso del terzo anno dell’iniziativa, nella primavera del 2004, un’altra Osteria della provincia di Padova, il Cason delle Sacche, di Codevigo, nel territorio della Saccisica¹³, ospitava, la poetessa Elisa Benvegnù Ortu che divideva la serata con Tino Minetto, unico autore ad essere stato invitato due volte

¹⁰ Nel libro questi vini sono descritti con attenzione: il Sangiovese di Romagna ha un colore rubino brillante, profumo fiorito e buon equilibrio armonico; il Barbarossa di Bertinoro ha un colore granato bouquet elegante con sentore di rosa e viola, sapore asciutto e generoso; il Terra del sole è il vino contadino per eccellenza, di colore rosato è da bere giovane e fresco ed ha un gusto asciutto, ruvido e robusto (Fellini, 2003: 28).

¹¹ L’Albana di Romagna si trova nelle varianti secco, amabile e spumante; il Trebbiano di Romagna generalmente secco, di colore paglierino è sapido e allegro; il Pagadebit è un bianco delicato dal piacevole aroma fruttato (Fellini, 2003: 94).

¹² L’Albana spumante si trova nelle varianti amabile e secco, il sapore è franco e vellutato; il Canina ha un colore viola melograno e un sapore dolce d’uva matura, leggermente acidulo (Fellini, 2003: 128).

¹³ La Saccisica è un territorio della parte meridionale della provincia di Padova, esteso in buona parte sotto il livello del mare, in cui da secoli gli uomini hanno lottato per strappare la terra alle inondazioni e alle paludi. Prende il nome dal comune più grosso della zona: Piove di Sacco, città natale di Diego Valeri.

agli eventi delle Osterie Letterarie e che, in quell'occasione, presentava il poemetto dialettale *I peccati de Bertín Segúro*¹⁴.

Elisa Benvegnù Ortu è nata proprio nel cuore della Saccisica, a Pontelongo; per molti anni è stata conduttrice radiofonica e direttrice dei programmi di Radio Base 101, un'emittente locale molto ascoltata in tutta l'area regionale. Ha fatto parte per più di due decenni e ha curato molte iniziative culturali del Gruppo Letterario Formica Nera. Molte delle opere che ha presentato all'Osteria Cason delle Sacche, sono contenute nei Quaderni di Poesia del Gruppo Artisti della Saccisica. In particolare, nel quaderno n°12 del 2001, è contenuta la lunga e significativa poesia *Nuvole*¹⁵ che ha in se molti dei temi poetici ricorrenti nell'autrice. Nella presentazione del quaderno si legge:

Con Elisa Benvegnù Ortu si entra nel regno del travaglio più profondo, con versi, lessico, costruzioni di alto valore icastico, che rendono particolarmente incisiva e penetrante la comunicazione. Una poesia di sofferto lirismo contaminato da una forte inclinazione per l'onirico che fa travalicare i confini della vita di tutti i giorni (Gruppo Artisti della Saccisica, 2001: 5).

Elisa Benvegnù Ortu è stata anche referente, per il Gruppo Artisti della Saccisica, nel Forum delle Associazioni Femminili,

¹⁴ Maurizio Casagrande, insegnante, critico e scrittore padovano, cita l'opera di Minetto e la riporta, a stralci, in due sue antologie: " Il poemetto possiede una freschezza sorgiva che consente di attribuire al suo autore uno spazio preciso, per quanto ridotto, nel panorama della poesia di questo scorcio di secolo nel solco della tradizione in dialetto, senza tacere il fatto che il poemetto possiede un valore aggiunto del tutto speciale che ne fa quasi un saggio di archeologia della cultura e del linguaggio per il paziente lavoro di ricostruzione sulla parlata dei braccianti della Saccisica nel tardo ottocento (Casagrande, 2006: 186)". "Alla scrupolosa fedeltà della ricostruzione storica, l'opera unisce altri pregi, quali l'umana adesione del poeta alle vicende degli umili anche grazie al regresso al livello socioculturale dei personaggi (Casagrande & Vercesi, 2014: 79)".

¹⁵ In questa poesia l'autrice vorrebbe un dialogo con le nuvole, ma non ottenendo risposta chiede loro di essere almeno ascoltata :” ...Draghi del cielo ascoltate / forse il vostro andare mutevole / incanta l'amore che legge / nelle vostre figure, presagi...” (Gruppo Artisti della Saccisica, 2001: 20).

coordinato dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Padova durante il mandato di Vera Slepj.

7. CONCLUSIONE

Ecco che, questo breve percorso attraverso alcune presenze femminili nelle Osterie Letterarie, mi riporta a Vera Slepj, l'ideatrice e la sostenitrice di questo fenomeno culturale conclusosi con la cessazione del suo mandato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Archivio della Provincia di Padova, cartella-faldone "Osterie Letterarie pergole e caminetti" anno 2002- 2003-2004.
- Archivio della Provincia di Padova, cartella-faldone "Osterie Letterarie" anno 2004/2005.
- Casagrande, M. (2006) *In un gorgo di fedeltà. Dialoghi con venti poeti italiani*. Rovigo, Italia: Edizioni Il Ponte del Sale.
- Casagrande, M. & Vercesi, M. (2014), *Un altro veneto. Poeti in dialetto tra Novecento e Duemila*. Roma, Italia: Edizioni Confine.
- Fellini, M.M. (2003) *A tavola con Federico Fellini*. Roma, Italia: IdeaLibri S.r.l.
- Gruppo Artisti della Saccisica. (2001). *Quaderno di Poesia n°12*. Piove di Sacco, Italia: Edizione Tiozzo.
- Minetto, T. (1996). *I peccati de Bertin Següro*. Padova, Italia: Green House.
- Minetto, T. (1992). *Per farmi compagnia*. Padova, Italia: Edistampa.
- Pompas, M. (2007). *Stress, malattia dell'anima*. Milano, Italia: Edizioni Tecniche Nuove.
- Slepj, V. (2004). *Le ferite degli uomini*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Slepj, V. (2002). *Le ferite delle donne*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Slepj, V. (1998). *Legami di famiglia*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori Editore.
- Università degli studi di Padova, Recuperado de <http://www.unipd.it/universita/storia-valori/storia> [data di consultazione :26/02/2017].
- Università degli studi di Padova, Recuperado de <http://www.unipd.it/elena-lucrezia-cornaro-piscopia> [data di consultazione :28/02/2017].

TRASFORMAZIONI CULTURALI E SOCIALI
DELL'ITALIA ANNI '70 NEI RACCONTI E MEMORIE
CULTURAL AND SOCIAL CHANGES IN ITALY
IN THE 1970S: STORIES AND MEMORIES

Paola POPULIN

Università di Roma 2 Tor Vergata

Riassunto: La relazione intende ripercorrere un periodo particolarmente intenso della storia italiana: il conflitto tra una linea conservatrice molto forte e le esigenze di rinnovamento sociale che generarono negli anni '70 conflitti ideologici e scontri talora anche violenti. Il ruolo che la donna occupa in tale fase storica diviene particolarmente significativo: tra l'affermazione del femminile e la partecipazione attiva alla politica le donne raccontano e creano un mondo nuovo. La storia intensa di quegli anni rivive non solo nelle parole di scrittrici notissime, ma anche nella memoria trasmessa oralmente di chi ha vissuto tra lotte femministe, lotte per la conquista di diritti civili e lotte politiche.

Parole chiave: anni '70, femminismo, diritti civili

Abstract: This speech talks about a very intense period of Italian history: the conflict between a very strong conservative line and the will of social renewal created ideological conflicts and sometimes violent clashes in the 1970s. The role that woman occupies in this historical phase becomes particularly significant: women's claim and active participation in politics allow women to tell and create a new world. The intense story of those years lives not only in the words of famous writers, but also in the oral memory of those who lived between feminist struggles, struggles for the conquest of civil rights and political struggles.

Keywords: 70s, feminism, civil rights

Forse per il sole, forse per il caldo o quello che mi bruciava dentro ma l'estate del 1973 fu per me decisiva per tale trasformazione. Saranno stati pure i pianeti del mio cielo astrale ad avere avuto una particolare configurazione predisponendomi al cambiamento, alla ricerca, alla rivoluzione, perché da quel momento cominciò il mio esodo, come si diceva allora il trip o, come si dice oggi, il "transito" dall'alienazione alla realizzazione. Visto dalla terra invece, più vicino a quel suolo su cui sudavo, il cielo appariva denso di nubi e carico di turbolenze. Mi spremerevo le meningi per trovare la maniera di sopravvivere in una realtà che sentivo profondamente ostile, in un mondo in cui mi sentivo fuori posto, inadatto, sbagliato, diciamo pure "diverso". Mi sentivo costretto in un ambiente chiuso, finito e definito, che mi provocava una soffocante sensazione di claustrofobia sociale e culturale. (Porpora Marcasciano, *AntoloGaia*)

Queste parole sembrano rispecchiare il sentimento comune di quegli anni: la percezione di uno spirito nuovo, che avrebbe portato di lì a poco ad un rinnovamento profondo della società e ad un sovvertimento della mentalità comune. Non occorre ricorrere a teorie sociologiche o a trattati per riconoscere un pensiero condiviso in quegli anni: i racconti di chi li ha vissuti costituiscono materia utile a ricostruire le linee generali del pensiero tanto quanto qualsiasi testo di riferimento storiografico.

Proprio questo carattere, ossia la preponderanza di una memoria orale, è la peculiarità del racconto di quegli anni. Se infatti si ripercorre la bibliografia dell'epoca relativa a movimenti e gruppi, è evidente come spesso il racconto non viene mediato ma è quasi uno scritto in presa diretta, più simile alla scrittura di un documentario, indipendentemente dalla fase o dal momento di redazione. Poca mediazione dunque e il racconto procede nell'ottica di una cronaca.

Ciò è evidente in gran parte delle pubblicazioni italiane dell'epoca, e in particolare a quelle legate ai movimenti femministi: gli scritti collettivi rappresentano una parte essenziale della documentazione dell'epoca e proprio in questi la logica della rielaborazione del testo non lascia da parte quella della modalità "in presa diretta" del racconto. Si vedano ad esempio gli scritti pubblicati da Rivolta Femminile, le raccolte

e le narrazioni dei “lavori in corso” dei movimenti femministi italiani e soprattutto romani¹: in essi vi sono contenuti manifesti, testimonianze, scritti teorici in un unico corpus che possa essere inteso anche come una “guida all’uso” e un orientamento per chi volesse osservare da vicino le attività dei gruppi. Molti dei documenti delle attività del femminismo italiano e romano sono conservati, a cura di “Archivia” presso la Casa Internazionale delle Donne a Roma. Il repertorio fotografico di archivio è un momento essenziale per la comprensione non solo delle attività, ma anche per il fatto che la narrazione per volti e momenti procede sempre accanto a quella di parola. Del resto anche la tipologia di diffusione delle informazioni e dei precetti teorici del gruppo tramite volantino, ciclostilato in proprio, dimostra quell’immediatezza connaturata ai movimenti, che spesso si trovavano ad essere in evoluzione spontanea fondata su una struttura aperta e considerata in continua espansione. Accanto dunque alla nascita di case editrici destinate alla pubblicazione di opere scritte da donne, di scrittrici riscoperte dopo periodi di oblio e di librerie incontro per studi e pubblicazioni di genere², i movimenti femministi in Italia possono contare su una vasta e varia documentazione di archivio, non sempre nota.

Analogo discorso può essere fatto per le testimonianze relative ad altri movimenti nati negli anni '70 del '900, quali quelli per l’affermazione dei diritti LGBT e in particolare transgender.

In Italia la situazione della nascita e sviluppo dei movimenti LGBT è meno complessa e articolata di quella dei movimenti femministi. Molto infatti si è concentrato attorno ai movimenti che portarono nel 1982 alla fondazione del MIT³ di Bologna, che conserva tuttora, nella sede di via Polese, una importante documentazione d’archivio. Le parole che aprono questo intervento sono quelle della presidente del MIT Porpora Marcasciano, che ha contribuito a conservare e diffondere la memoria storica del movimento. La ricca documentazione fotografica si alterna ad una produzione scritta che tiene conto

¹ Per tutti ad es. Lonzi (1978) e AA.VV (1976).

² Nel 1975 nascono la casa editrice La Tartaruga e La Libreria delle donne.

³ Movimento Identità Transessuale.

delle memorie e del racconto autoptico, in una sorta di biografia collettiva in cui la storia personale si innesta in un mutamento delle prospettive nella società internazionale ma soprattutto italiana. Dalle pagine sui social (FB, ad es.) agli spettacoli conferenza⁴, Porpora continua la sua attività sottolineando quanto il valore della memoria sia rafforzato dalla trasmissione orale che aumenta il valore della testimonianza unitamente all'immagine documentaria. Un sistema comunicativo che oggi come allora è volto a giungere al maggior numero di persone e a coinvolgere la dimensione emotiva di quello che può essere definito spettatore. Il testo chiave che racconta questa evoluzione è il già citato *AntoloGaia*, particolarmente significativo è il racconto del '77: massima confusione, tutto si rinnova, ridefinendosi (Marcasciano, 2014: 92-102).

La bella prefazione di Laura Schettini pone in rilievo come *AntoloGaia* sia “una narrazione biografica del percorso che dalla provincia meridionale porta alla grande città, [...] dalle domande e dai dubbi personali arriva alla dimensione politica e collettiva” (Marcasciano, 2014: 20).

Se infatti si sposta lo sguardo dai movimenti delle grandi città a quelli generatisi nelle città più piccole, nelle realtà provinciali, si possono constatare alcuni fenomeni e dati significativi. Innanzi tutto ogni fenomeno si colloca in una sorta di realtà intermedia tra la grande città, piena di fermenti innovatori e il piccolo paese, lontano da ogni sentore rivoluzionario. Non a caso, come si diceva poco prima, il racconto di *AntoloGaia* parte da un ambientazione di piccolo paese del Sud per approdare alla realtà romana, da un liceo antico ad una università, quella di Roma, dove si concentrava, negli anni '70, ogni novità. Nella città di provincia le due tendenze, verso il vecchio e verso il nuovo, coesistono, in una relazione dialettica tra loro e continuamente in tensione.

Tra le città di provincia che possono essere più significative ed esemplari c'è Latina, città del Lazio vicino Roma. Città nuova, fondata nel 1932, cerca la sua identità tra il modello romano, che esercita una attrazione costante, e il modello di una piccola e

⁴ A luglio sarà in scena a Bologna *Il Sogno e l'Utopia. Biografia di una generazione*. Un monologo di e con Porpora Marcasciano.

tranquilla città di provincia, sufficientemente ricca e borghese, come nella natura di molte città italiane che però, differenza di questa, hanno molta storia alle spalle. Entrambi i modelli, influenti su tale tipo di città di provincia, ne determinano la natura che risulta quindi complessa e pertanto particolarmente interessante laddove il contesto storico e sociale la metta davanti a questioni nuove e travolgenti.

Come in quasi tutte le città italiane, anche a Latina gli anni '70 portarono il loro spirito di novità e per comprendere meglio si possono prendere come esempi anche qui due realtà: il movimento femminista e la realtà transgender, raccontate attraverso memorie orali e raccolte in due tipologie editoriali diverse: il quaderno e il documentario.

Parte delle testimonianze di quell'epoca e relative all'attività dei gruppi femministi di Latina sono state pubblicate in due quaderni editi dal Centro Donna Lilith e redatti dal Gruppo di lavoro sulla Memoria: *Luglio 1976...Le donne raccontano e Il filo della Memoria. 1976-1986*.

Tra la fine del 1975 e il 1976 Latina, più che ogni altro luogo, è coinvolta in uno degli episodi più atroci del periodo: l'omicidio del Circeo. Un episodio brutale, in cui tre giovani torturarono per 36 ore due ragazze uccidendone una e riducendo in fin di vita l'altra. Latina fu in primo piano, non solo perché il delitto avvenne lì, ma perché fu la sede del processo, tenutosi tra giugno e luglio '76.

Fu proprio questo elemento che spinse le donne di Latina, già attive in gruppi femministi, a partecipare al processo e a riconoscersi come corpo unico. Già alcune donne all'inizio degli anni '70 appartenevano a gruppi militanti di Latina, quali Lotta Continua e P.d.U.P.; erano donne di età ed estrazione diverse: alcune intorno ai trent'anni e con la famiglia, altre studentesse di liceo o università, insegnanti, casalinghe, impiegate. Il ruolo delle studentesse universitarie fuori sede fu quello determinante per i contatti esterni, che portarono la consapevolezza del movimento nazionale anche in provincia.

L'esperienza del femminismo romano influi con modalità diverse sulla comunità di provincia e sui movimenti femministi

autoctoni. Il mondo romano⁵ si articola in una pluralità di espressioni e modalità subordinate alle realtà in cui si realizzano: centro e periferie, quartieri più o meno popolari e utenza diversificano le esperienze femministe così come si articolano in modo differente le espressioni dell'attivismo politico, tra teatro, collettivi di quartiere, gruppi di autocoscienza. Elemento caratterizzante e comune resta però il forte impianto politico del movimento e delle sue ramificazioni, comprese le frange “dissidenti”. Un modello che certamente influì su quello della provincia, e che venne percepito nella sua unità e non nella sua molteplicità. Non era possibile infatti in provincia una frammentazione eccessiva del movimento, dal momento che la coscienza del gruppo arriverà solo dopo il contatto con i gruppi romani e dopo la partecipazione al processo per il delitto del Circeo.

Arrivarono tante donne da fuori, soprattutto da Roma, (...) le abbiamo ospitate a dormire nelle nostre case. Ho ospitato a dormire con me nel mio letto matrimoniale una donna di Roma, mentre mio marito dormiva con i bambini”⁶ “Per noi fu un impatto forte il confronto con loro. Ci rinfacciavano la nostra politica con i maschi.

Quello che emerge dalle testimonianze raccolte oggi è il ricordo di un rapporto di quasi sudditanza nei confronti delle “donne di Roma” ravvisabile anche in quella forma di venerazione che obbliga all’offerta del letto migliore all’ospite di riguardo. “io vivevo un clima di condivisione, sentivo di non essere in sintonia con le altre, ma anche un certo senso di “sudditanza” nei confronti delle donne del Collettivo romano di Pompeo Magno.”

⁵ Come ben esemplificato nel ricco testo di Paola Stelliferi (2015).

⁶ Le testimonianze contenute nel volume *Luglio '76, le donne raccontano*, sono antologizzate con il riferimento solo al nome proprio di ogni donna del gruppo. L’identificazione delle narratrici sarà svelata solo in coda, mantenendo così lo spirito originario del gruppo, in cui al singolo si sostituisce la collettività.

Una sensazione di inferiorità, dovuta forse ad un atteggiamento naturale della piccola e nuova città di provincia⁷, rispetto a ciò che avviene nella capitale e alle persone che vi abitano, sottintende il riconoscimento dell'aura di potere e importanza e l'implicita ingenuità di chi ancora non riconosce il proprio ruolo nell'ambito del movimento nazionale.

Mi ricordo che litigavamo, eravamo spesso in disaccordo con le compagne di Roma. Ci mettevano sotto pressione, facevamo fatica a star loro dietro. Insomma, riconoscevamo che il loro modo di essere donne forse non era come il nostro. Per noi tutto era nuovo. Ma quello che volevamo non era quello che volevano loro. Eravamo su due fronti diversi.

Relazioni difficili dunque, non solo relativamente a temi centrali quali la sessualità e l'essere donna, ma forse anche nell'ambito del riconoscimento di validità del proprio operato politico e femminista. Profonde differenze nei comportamenti pubblici e privati talora separano le donne, pur nella comune esperienza

[...] c'eravamo io, M.A. e qualcuna giovane come noi, e alcune del gruppo di Roma, che praticavano il lesbismo; mentre stavamo parlando, una di loro, un po' più "matura" d'età, se ne uscì dicendo rivolta a noi di Latina: "e voglio proprio sapere qual è l'ultima volta che avete fatto all'amore". Nessuna aveva il coraggio di rispondere: ci guardavamo tra noi, tra l'imbarazzo e un vago, molto vago senso di colpa. Come facevo a risponderle che per me era stata una mezz'ora prima? Quello che voglio dire è che alcune di loro pensavano di mettere in discussione le nostre scelte sessuali giocando la carta dell'emotività, tipo "partecipate ad un processo per stupro ed assassinio e avete ancora il coraggio di fare all'amore", con gli uomini ovviamente. Noi ci sentivamo attaccate, contestate anche sui livelli privati [...].

In effetti il fatto che il processo del Circeo sia stato fatto a Latina cambiò le sorti dell'attivismo femminista di provincia: attirò l'attenzione dei media nonché dei gruppi politici di altre

⁷ Latina aveva allora poco più di 40 anni.

città e, ponendo il gruppo di Latina all'attenzione generale, contribuì a dare autorità all'attività finora svolta e al gruppo stesso e a stimolare tra le donne stesse di Latina una maggiore coesione, necessaria per autoaffermarsi nei confronti delle "sorelle più grandi" di Roma.

Durante il processo si verifica anche un altro evento degno di nota: la contrapposizione politica in città. Gli assassini del Circeo sono pariolini-fascisti, come furono da subito definiti concordemente con la classificazione di certa tipologia di borghesia senza limiti e controllo⁸.

rivedo il piazzale davanti al tribunale, dove noi eravamo schierate da un lato e i fascisti dall'altro. Ricordo la paura che ci potessero attaccare.' 'noi [...] tante, fuori dall'aula, sulla sinistra del piazzale. E i fasci a destra, che ogni tanto lanciavano battute nei nostri confronti.

Da un canto infatti l'essere percepite come un nemico conferisce una autorità ancora maggiore al gruppo, d'altra parte il gruppo stesso ritrova coesione

[...] Era una delle prime volte che mi trovavo fianco a fianco solo con donne, quindi tutto quello che si decideva era la messa in pratica di quel meraviglioso slogan del "partire da sé" [...] corpo e mente insieme. Sentivo che mi potevo fidare/affidare a loro, perché sapevo chi avevo vicina; la reazione che poteva avere una donna poteva essere uguale alla mia; era una delle prime volte che sentivo una sintonia anche di sentimenti, di emotività [...]

La memoria orale condivisa in questo caso ricostruisce e di sicuro sottolinea ciò che nella realtà immediata non era percepibile immediatamente: le fasi del processo infatti furono accompagnate da contestazioni continue che ebbero il merito di attirare sempre di più l'attenzione ma che in qualche modo coprirono il processo evolutivo del movimento che, come spesso accade, sarà percepito tempo dopo. È anche questo il ruolo dell'autocoscienza, del sé come del gruppo, che in questa

⁸ Per questo, e i riferimenti sulla posizione di scrittori e intellettuali dell'epoca, si veda per tutti Pierangeli (2015: 15-39).

modalità di redazione non si è voluta smarrire ma si è voluta riproporre come comprensione del presente tramite il passato.

La struttura del secondo libro/raccolta edito dal Centro donna di Latina non abbandona la forma di “quaderno di memorie”, ma la rende ancora più accattivante servendosi di una impostazione strutturale e non solo grafica che simboleggia il legame fra le donne del gruppo. Si tratta infatti di un progetto dell'artista Monica Giovinazzi che ha voluto realizzare una scrittura in cui le molteplici voci delle protagoniste fossero unificate ma distinte, contrassegnando ognuna con caratteri di stampa diversi e un filo colorato invece del nome. Il filo è chiaramente elemento che riporta all'immagine classico-arcaica del femminile ma all'immagine di tessitura della tela si lega quella della tessitura di un percorso di vita divenuto collettivo proprio in quanto intrecciato e riproducibile. Riproducibile infatti è il modello di interpretazione di fatti ed eventi e la modalità di intervento sulle questioni più scottanti o fatti sconvolgenti – non fu solo il processo per i fatti del Circeo a vedere impegnate le femministe di Latina-, ma i modelli stessi sono aperti e traggono vantaggio dalle varianti come una persona trae vantaggio dall'esperienza di gruppo. Il racconto prosegue negli anni, e l'esperienza biografica è strettamente connessa a quella politica tanto che appare esserne dipendente.

La funzione della storia ripropone in questo caso il valore della testimonianza autoptica derivata dalla partecipazione non solo come registrazione di eventi, ma anche come processo di coscienza. Dopo la sentenza per il delitto del Circeo il gruppo delle donne sarà in prima linea tra i promotori della Legge di Iniziativa Popolare contro la violenza sessuale, che poi diverrà la Legge n.66 -“Norme contro la violenza sessuale”- solo nel 1996. Un percorso lungo, ma che iniziò conseguentemente all'attività svolta per il processo del Circeo e si estrinsecò in molteplici attività, non ultima la partecipazione al progetto del film documentario *Processo per stupro*, con la regia di Loredana Dordi, girato nel tribunale di Latina ⁹ durante un processo nel

⁹ Trama: La diciottenne Fiorella denuncia per violenza carnale quattro uomini, tra i quali il suo datore di lavoro, Rocco Vallone: invitata alla sua villa per discutere della sua situazione lavorativa, viene sequestrata e violentata per un

1978. Come due anni prima, ci fu una partecipazione creativa che rese l'evento politico, nel senso di un evento che necessariamente riguardava tutta la comunità in un'ottica civile.

La storia dunque insegna, crea coscienza, crea modelli che possano essere un punto da cui iniziare di nuovo. È questo il senso delle parole di Porpora Marcasciano quando afferma: "I giovani di oggi hanno dei punti di riferimento. All'epoca questi non c'erano quindi ci si sentiva un po' come gli animali strani, ecco.."

Le parole sono riferite alla condizione in cui si poteva sentire un transessuale negli anni '70, dove, in una società che mutava, i parametri di riferimento erano tutti da individuare e strutturare. In effetti l'attività dei movimenti per i diritti LGBT inizia in Italia negli anni '70, Porpora fonderà nel 1979 il collettivo Narciso e il MIT sarà fondato nel 1982. Il breve racconto di Porpora nel documentario:

Il MIT è nato, come dire, ufficiosamente nel 1979 nacque con questa protesta clamorosa delle transessuali nella piscina pubblica a Milano. Nasce a Milano però immediatamente apre tutta una serie di finestre in altre città d'Italia: apre a Roma con la Roberta Ferranti, apre a Torino – una esperienza molto importante quella di Torino – con la Franciolini, Roberta Franciolini, apre a Firenze, con la Gianna Parenti, a Bologna con la Paola Stuni, tutto il percorso del MIT, ma anche altri percorsi hanno affiancato e sono stati sostenuti da tutti i gruppi e i partiti della sinistra più o meno radicale più o meno estrema. Della legge 164, tra i vari firmatari, tra quelli che l'appoggiavano c'era Mimmo Pinto, Lotta Continua, c'era il partito comunista con Giglia Tedesco. Diciamo che i radicali sono quelli che si sono spesi di più, ma non possiamo dire che era qualcosa di loro e di esclusivo perché non renderemmo merito alla storia

Nel 1978 andò in onda in seconda serata sulla RAI il documentario *C'era una volta un ragazzo (la vita di Romina Cecconi)* per la regia di Mauro Bolognini: fu un grande passo

intero pomeriggio. Interpellati, dapprima gli imputati ammettono con sufficienza i fatti, poi ritrattano negando tutto e accusando la parte lesa di rapporto mercenario. L'avvocato Tina Lagostena Bassi sostiene la difesa di Fiorella facendo leva sul senso di solidarietà fra le donne. (da <http://www.filmtv.it/film/81108/processo-per-stupro/>)

avanti nella storia italiana delle questioni di genere e catalizzò l'attenzione su ciò di cui finora non si era parlato. Negli stessi anni i primi Pride (ufficialmente il primo fu quello del 1980 a Bologna, ma ci furono altri eventi nei due anni precedenti) rendono il fenomeno visibile e stimolano la fondazione di collettivi, gruppi e associazioni. Significativa l'attività di Leila Daianis con l'Associazione Libellula, a Roma dal 1998: gruppo di aiuto e sostegno e attività di volontariato.

Anche queste però sono attività legate ai movimenti nati e diffusi nelle grandi città. Nella città di provincia che, come si è visto prima, rimaneva distante da Roma pur essendone geograficamente molto vicina, la realtà è diversa e difficilmente nota.

La citazione di Porpora di poco fa è tratta non dai suoi testi, ma da una dichiarazione rilasciata per un documentario dal titolo *Nessuno è perfetto*. Il lavoro, nato da un'idea dello scrittore Antonio Veneziani e del regista Fabiomassimo Lozzi è stato concepito per portare alla luce una realtà di provincia completamente ignota a molti. La genesi del documentario, a cui ho partecipato personalmente, è stata lunga e complessa e le difficoltà maggiori sono state quelle, da parte del regista e sceneggiatori, di ottenere le interviste. Quest'ultimo è sicuramente un dato rilevante e significativo: una volta interpellate, le possibili testimoni si sono rifiutate o, dopo un primo assenso, si sono ritirate. In qualche caso con molta difficoltà sono riuscite a raccontare alcuni episodi e li hanno poi resi al pubblico con molte reticenze. Non tutte le testimoni poi sono riuscite a rivedere ciò che hanno raccontato, allontanandosi dalla storia che avevano contribuito a portare alla luce. Analizzando le storie singole e le testimonianze si è però giunti ad una conclusione, consona alle parole di Porpora citate sopra: manca una coscienza collettiva della condizione, il pensare se stessi e soprattutto riconoscersi come simili. Mancava infatti, nella vita al di fuori dei grandi movimenti, un punto di riferimento e ricostruire una storia che è rimasta a lungo ignota significa crearla al momento. Uno dei dati emersi spesso nelle interviste è la costante e profonda solitudine, dichiarata o non, e la difficoltà nelle relazioni. "Di noi si innamorano sempre uomini un po' particolari", afferma una delle testimoni, sottolineando come

nella vita quotidiana sia difficile affermare una identità e far sì che sia accettata e rispettata.

Ho una sorella che lavora in clinica San Marco e mamma ci aveva parlato per il fatto che io ero così, che mi piacevano gli uomini. Allora non so con chi, dottore, aveva parlato lei, e tutto, gli avevano proposto di farmi prendere 'sta cura che non so all'epoca quello che...la mentalità..non te lo so spiega'..però io questi ormoni praticamente li ho presi per un anno e mezzo, due. Un bel giorno me ne so' accorto: ho preso 'ste fiale qui, ho letto la posologia e tutto...erano ormoni maschili. Ho litigato co' mi madre, ho menato, ho messo le mani addosso a mi' sorella, ho fatto un casino.

La testimonianza di Andreas, non unica nel suo genere, sintetizza quanto potesse essere lontano dalla mentalità comune l'accettazione del transessuale e quanto possa essere stata comune l'idea che la femminilizzazione di un corpo maschile fosse solo una patologia che potesse in qualche modo essere curata. La percezione di sé, nel racconto delle testimoni, è legata alla relazione con il mondo esterno, con la famiglia, con i partner, con i colleghi di lavoro. Una esperienza profondamente sconvolgente quella della testimone Giorgiana: "Il giorno che mi sono presentata con la gonna in ufficio è successo un finimondo, e sono stata deferita alla corte costituzionale degli impiegati e ho dovuto andare a Roma a difendere la mia posizione, perché c'era il rischio anche del licenziamento".

Sembra quasi che quando si tratta di parlare di sé, non ci sia una esatta percezione della persona e dell'essere: il mancato interesse della comunità di provincia alle questioni delle identità di genere e in particolare al transessualismo hanno provocato una mancata identificazione e riconoscimento. Del resto la questione va ancora affrontata, oggi, in relazione al cambiamento di sesso: secondo le dichiarazioni delle testimoni, e soprattutto di Carmen Bertolazzi, presidente dell'Associazione Ora d'Aria, la questione della transessualità presenta notevoli difficoltà nonostante l'approvazione della Legge 164 dell'82 e il successivo D.lgs. 150 del 2011. Dichiarò la Bertolazzi:

La legge come è declinata non mi piace. Non mi piace per un motivo molto semplice: perché permette ad una persona di essere riconosciuta nel suo sentirsi, nel suo viverci, soltanto se elimina dal proprio corpo gli organi riproduttivi. Perché dobbiamo obbligare le persone a scegliere quando magari non se la sentono, non possono o non vogliono scegliere.

E la stessa cosa Porpora Marcasciano:

Non era una legge che prevedeva o concepiva o immaginava il transito, l'esperienza trans ma partiva dal fatto che le persone sono o maschi o donne. Oggi c'è bisogno di una legge che riconosca il cambio del nome oltre che il cambio del sesso perché il problema vero e sentito in questo periodo per le persone transessuali è quello del nome che portano scritto sui documenti.

Dunque anche in questo ambito la strada è lunga, come lo è stata e lo è per il riconoscimento dell'identità di genere. A tale scopo la testimonianza, anche al di fuori delle manifestazioni ufficiali, detiene un ruolo di primaria importanza per attirare l'attenzione e dare avvio alla discussione. E la memoria orale, pur registrata nel suo dipanarsi al di fuori di una struttura organica e sistemata, pur nelle sue caratteristiche di contraddittorietà e molteplicità, assume un ruolo chiave per la successiva riflessione.

Se si pensa poi al fatto che le testimonianze raccolte per l'edizione del documentario *Nessuno è perfetto* sono ad oggi una delle rarissime testimonianze pubbliche –se non l'unica- sulla transessualità in una città di provincia come Latina, non si può fare a meno di considerare quella forma di trasmissione e di documentazione storica come essenziale per il processo di trasformazione della sensibilità collettiva, ora come avvenne in passato. Forme dunque di condivisione, di conoscenza e consapevolezza che sono fondamentali nella dimensione evolutiva della società, quandanche si tratti di testimonianze al di fuori di scritture ufficiali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1976). *Cronache del movimento femminista romano*. Roma: DONNITÀ.
- AA.VV. (2013). *Luglio 1976. Le donne raccontano*. Latina: Quaderni del Centro Donna Lilith.
- AA.VV. (2016). *Il filo della memoria 1976-1986*. Latina: Quaderni del Centro Donna Lilith.
- Lonzi, C. (1978). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- Marcasciano, P. (2014). *AntoloGaia*. Roma: ed. Alegre.
- Pierangeli, F. (2015). *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nievo e i 'mostri' del Circeo*. Avellino: ed. Biblioteca di Sinestesie.
- Stelliferi, P. (2015). *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei Collettivi di quartiere*. Bologna: Bononia University Press.
- Bolognini, M. (1978) *C'era una volta un ragazzo (La vita di Romina Ceconi)*. Dinamo film, Italia.
- Dordi, L. (1979). *Processo per stupro*. RAI prod. Italia.
- Lozzi, F. M. & Veneziani, A. (2013). *Regia Nessuno è perfetto*, Paola Populin per AR.PA. Film prod., Italia 2013.

LA POESIA DI LALLA ROMANO
LALLA ROMANO'S POETRY

Daniel RAFFINI

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Riassunto: L'opera poetica di Lalla Romano si compone di tre raccolte: *Fiore* (1941), *L'autunno* (1953) e *Giovane è il tempo* (1974). Il saggio analizza le tre raccolte poetiche, per poi soffermarsi su due aspetti specifici: da una parte il riuso personale che la poetessa fa della tradizione della poesia italiana e straniera, dall'altra la sempre maggiore tendenza all'immagine che si nota nelle riscritture delle poesie. Questo secondo aspetto si inserisce all'interno di una riflessione teorica che finisce per riguardare anche le opere in prosa. In questo modo si dimostrerà l'importanza della poesia nell'evoluzione della poetica della scrittrice, sia come luogo di elaborazione di temi che come luogo di riflessione sulla forma.

Parole chiave: Lalla Romano, Poesia, Immagine, Modelli, Poetica.

Abstract: Lalla Romano is the author of three poetry collections: *Fiore* (1941), *L'autunno* (1953) and *Giovane è il tempo* (1974). The essay aims at analysing these poetry collections and, then, focusing on two aspects: on the one hand, the personal reuse of the tradition of the Italian and foreign poetry, on the other hand the tendency to devote more and more attention to the image. The latter is part of a theoretical reflection of the poet, which is also connected to her prose texts. In this way, the importance of poetry for the evolution of Lalla Romano's poetic will be demonstrated, both as a place for elaboration of themes and as a place for reflection on formal issues.

Key words: Lalla Romano, Poetry, Image, Sources, Poetic.

1. INTRODUZIONE

Lalla Romano è conosciuta principalmente come autrice di romanzi. Tuttavia la sua attività letteraria inizia con una raccolta di poesie: *Fiore*, pubblicata nel 1941, quando Romano ha trentaquattro anni. Fino ad allora Lalla si era dedicata principalmente alla pittura, frequentando a Torino le scuole pittoriche di Felice Casorati e Giovanni Guarlotti. La letteratura e la poesia erano però già tra i suoi interessi, dal momento che si era laureata in Lettere a Torino con una tesi su Cino da Pistoia.

Dopo la prima raccolta di poesie Romano inizia a dedicarsi alla scrittura in prosa, pubblicando una lunga serie di romanzi che le valgono un posto da protagonista nel panorama letterario del secondo Novecento. Questa preponderanza della prosa ha però fatto sì che la sua poesia fosse messa in secondo piano da parte della critica. Al contrario, la poesia è attività primaria che la scrittrice porterà avanti per tutta la sua vita, fino alla sistemazione definitiva del corpus nella raccolta *Giovane è il tempo*. Inoltre, la poesia è luogo di elaborazione di idee e temi ed è utile per la comprensione dell'intera produzione di Romano. Dietro la poesia c'è – come vedremo – un discorso di poetica che si ripercuote anche sulla prosa.

Ciononostante, all'interno di un'attività letteraria vasta e di qualità come quella di Lalla Romano la poesia ha finito per perdersi, sommersa dal successo dei romanzi. Alcuni tentativi di rivalutazione della sua attività poetica si hanno a partire dagli anni Novanta, in particolare con la pubblicazione del primo volume del Meridiano dedicato alla scrittrice, che il curatore Cesare Segre decide di far cominciare proprio con le tre raccolte di poesie. Nel 2001 sarà lo stesso Segre a curare, questa volta per Einaudi, l'edizione delle *Poesie* di Lalla Romano. Rispetto al Meridiano, nell'edizione einaudiana Segre decide di pubblicare per intero *Giovane è il tempo* e di antologizzare le altre raccolte. La motivazione di questa scelta sta nella tipologia di scrittura di Romano. Molti componimenti risultano infatti gradualmente rielaborati tra una raccolta e l'altra, determinando un percorso variantistico fitto e interessante.

Si pone quindi un problema di come affrontare la produzione poetica di Lalla Romano, una questione posta già da Giovanni

Raboni nel 1994 durante un convegno dedicato alla scrittrice. Raboni, anch'egli poeta, si chiede se si debba considerare il corpus poetico di Romano rispettando l'ordine di apparizione delle raccolte (prospettiva diacronica) o accettare la stesura definitiva che l'autrice ci consegna con *Giovane è il tempo* (prospettiva sincronica). I due approcci, come ammette lo stesso Raboni, non sono in realtà contrapposti e possono coesistere. Quello che di certo non si può fare è ignorare del tutto le prime due raccolte. In primo luogo perché Romano, pur avendo riscritto molti dei componimenti di *Fiore* e *L'autunno* e avendogli dato una forma definitiva in *Giovane è il tempo*, non ha mai rinnegato quelle prime due raccolte; in secondo luogo perché il percorso della poesia di Lalla Romano da *Fiore* a *Giovane è il tempo* mostra il divenire del pensiero e della poetica dell'autrice attraverso le riscritture, le varianti, le poesie riprese e quelle abbandonate. Passando per *Fiore* e *L'autunno* capiamo insomma come Romano arrivi alla stesura definitiva di *Giovane è il tempo*, ma anche a molti scritti in prosa e teorici.

La riflessione teorica è un elemento centrale per Lalla Romano. La sua scrittura è frutto di una continua riflessione, che viene puntualmente messa su carta, esposta e offerta al lettore. Pare allora lecito interrogare questa grande mole di testi teorici per capire cosa intenda Lalla Romano per poesia. Essa si presenta prima di tutto come racconto dell'esperienza interiore dell'io. L'arte in generale e la poesia in particolare hanno una forte capacità testimoniale e il loro compito è quello di preservare la memoria individuale. È l'antico topos dell'arte come mezzo per vincere la morte e superare l'oblio, ma che la scrittrice interpreta in un'ottica del tutto personale e fortemente contemporanea.

Nell'estetica romaniana la poesia assume poi, rispetto alle altre arti, una funzione più specifica; essa rappresenta il mondo della possibilità:

La prosa è la lingua della comunicazione. Quando si deve comunicare con le parole si parla in prosa. La poesia non è comunicazione. Perciò la Dickinson dice: "Io vivo nella Possibilità". La casa della poesia è quella della possibilità. Cioè della libertà. La poesia può essere difficile da interpretare per il lettore. Infatti la poesia non va interpretata. Naturalmente

esistono anche delle scritture in versi, come i poemi epici che si possono anche narrare, che sono anche narrazioni: questa è un'altra specie di poesia. Ma la poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni (Romano, 1998: 33).

Più volte Lalla Romano torna sulla poesia come discorso diretto, come parola essenziale, un punto che – come vedremo – comporta un progressivo processo di purificazione del linguaggio e riduzione all'essenziale, che caratterizza il percorso poetico dell'autrice e le successive riscritture dei suoi componimenti.

2. IL CORPUS

L'attività letteraria di Lalla Romano prende avvio dalla raccolta *Fiore* del 1941, nella quale appaiono già i temi cari alla scrittrice. Possiamo descrivere *Fiore* come una storia d'amore in cui l'io rincorre la figura amata all'interno di un'ambientazione naturale scandita dal ritmo delle stagioni. L'io vive la propria esperienza in simbiosi con l'ambiente naturale, in quello che Segre ha definito un "paesaggio vissuto" (Romano, 1991: XIV). Una storia d'amore che si situa in un luogo incerto a metà strada tra il sogno e la realtà, tra gioie momentanee e un dolore persistente, in un'attesa dell'altro che nella maggior parte dei casi viene delusa. Sono temi che resteranno tipici della poesia di Lalla Romano, che gioca sempre sullo stare in mezzo, sulla compresenza di elementi a prima vista contraddittori, sul posizionarsi in situazioni di stallo e di incertezza. Non a caso l'ambientazione preferita dalla poetessa sono quelle stagioni che si consumano in fretta, i momenti di passaggio tra uno stato della natura e l'altro.

La stagione come momento di trapasso rimanda ai momenti di passaggio della vita. Questa corrispondenza viene riproposta nella seconda raccolta, *L'autunno*, in cui la stagione rappresenta un momento di distacco, la fine di uno slancio e l'inizio di una parabola di decadenza. La differenza da *Fiore* non sta tanto nei temi, quanto nella volontà di costruire un discorso meno personale, che abbracci non solo la singola esperienza dell'io poetico ma l'esperienza collettiva. Un percorso che ancora è solo abbozzato e che verrà approfondito in *Giovane è il tempo*. All'altezza de *L'autunno* si situa dunque una svolta, che sarà

decisiva per l'ultima raccolta. La conferma che la svolta sia proprio qui ci viene, tra le altre cose, dal fatto i componimenti di questa seconda raccolta saranno ripresa quasi interamente in *Giovane è il tempo*. Le modifiche ai testi saranno minime, a differenza di quelli di *Fiore* che, quando accolti in *Giovane è il tempo*, riportano invece varianti sostanziali.

Giovane è il tempo si impone come summa e superamento delle due raccolte precedenti, prodotto ultimo e definitivo della poesia di Lalla Romano. I temi cari alla poetessa vengono ora inseriti in una struttura precisa e interviene un'azione di omologazione stilistica maggiore rispetto alle raccolte precedenti. Dal punto di vista tematico il filo conduttore può essere individuato nella riflessione intorno al tempo, citato nel titolo. L'ultima raccolta, a differenza delle precedenti, è organizzata in sezioni, che ci mostrano il percorso del pensiero di Lalla Romano e la sua evoluzione nel corso del tempo. *Giovane è il tempo* è nel suo insieme il racconto della vita interiore della scrittrice.

La prima sezione, *I flauti acerbi*, si concentra sulla natura e sulle stagioni. Partendo da una primavera che, pur essendo momento di rinascita, si popola di nubi e ombre, in cui gli uccelli impazziscono e gli alberi sono schiantati al suolo dal vento, si arriva a un inverno che congela la natura e i paesi. Nella sezione successiva, *Il caro odore del corpo*, Romano ritorna all'esperienza amorosa di *Fiore*, un amore che vive nel sogno ma che sa anche mostrare il suo lato più passionale. *La bocca arida* rimanda invece al tema dell'attesa, del distacco e dell'allontanamento, della pena e della colpa che minacciano l'amore. L'io poetico di ribella a questo distacco, cerca di lottare, prima di arrendersi.

In *Giovane è il tempo*, la sezione che dal titolo alla raccolta, aumenta il distacco progressivo dall'elemento personale in favore della riflessione. Il tempo è elemento tematico cardine di questa sezione. Al senso del trascorrere del tempo si lega, leopardianamente, quello dello sfiorire della giovinezza, con il consueto accostamento alla primavera e al ciclo delle stagioni. Tuttavia, per la poetessa ormai matura, il fuggire della primavera non è più un cruccio, ma un "sottile piacere". La poetessa quasi settantenne prende le distanze dalle paure di un tempo, che ora diventano blande consapevolezze. Gli spazi si fanno più vasti e la

natura si presenta nella sua grandezza e nella sua dimensione di paesaggio.

Da una ruvida mano, ultima sezione della raccolta, si caratterizza per un tono già postumo. I temi cari alla poetessa, quelli che avevano acceso la sua poesia, ora vengono espressi in forma quasi aforistica, come verità raggiunte e serenamente accettate, con un tono che a tratti si fa testamentario. Appaiono visioni celesti e universali, la poesia diventa metafisica, fa i conti in modo lucido con la morte per approdare al silenzio, un silenzio che vince l'ultima parola e rimane l'unico sopravvissuto, l'unica cosa veramente eterna.

Le tematiche attorno a cui ruota la poesia di Lalla Romano sono chiare già da *Fiore* e da *L'autunno*; ciò che cambia in *Giovane il tempo* è la messa in prospettiva di queste tematiche all'interno del percorso della vita, dalle iniziali e combattute riflessioni delle prime sezioni, derivate da *Fiore*, fino alle riflessioni pacate e universali delle ultime poesie, segno di un equilibrio conquistato, che passa attraverso l'accettazione degli squilibri della vita. In questo senso *Giovane è il tempo* è una raccolta straordinaria, tappa ultima di una riflessione lunga una vita, di un paziente ed elaborato ritornare su temi e immagini di grande potenza, un continuo perfezionamento dell'esperienza e del pensiero. Un lavoro che è esibito all'interno di questa raccolta che, anche non volendo tener conto delle precedenti, mostra in sé il proprio farsi e l'evoluzione del pensiero dell'autrice.

3. IL RIUSO DEI MODELLI

Come risulta chiaro dalla descrizione delle tre raccolte, la poesia di Lalla Romano offre molti spunti di investigazione e di analisi. Approfondiremo qui solo due di queste linee possibili. La prima di esse – oggetto di questo paragrafo – è il riuso dei materiali poetici derivati dalla tradizione, che si manifesta principalmente nella raccolta *Fiore*. Nella sua prima fase la poesia di Lalla Romano mostra in modo abbastanza manifesto un gran numero di influenze. Dalle sue letture di poesia l'autrice deriva alcuni dei temi che resteranno propri della sua produzione. Un giudizio troppo affrettato ci porterebbe a ignorare queste influenze catalogandole come epigonismo dettato dalla poca

maturità della poetessa. Al contrario, mi pare molto importante capire da dove Lalla Romano parta, quali siano le letture su cui si fonda il suo immaginario di poetessa e che ne influenzano la prima produzione poetica. I rimandi alla tradizione resteranno importanti anche nella produzione successiva, nonostante il raggiungimento di una cifra poetica ormai propria.

Un'operazione di questo tipo è necessaria per qualsiasi scrittore, ma è ancora più importante nel caso di Lalla Romano, giacché la ripresa dei modelli è già in *Fiore* per nulla scontata. La tradizione risulta infatti rielaborata attraverso la sensibilità propria della scrittrice. Si tratta – come vedremo negli esempi – di riprese parziali, forme e immagini che rimandano a un modello, ma il cui messaggio profondo è strettamente personale. La grande capacità di Romano sta nel rendere nuove immagini della tradizione, risemantizzandole e adattandole ai propri fini poetici. Nel corso degli anni Romano si allontanerà sempre di più da questi riferimenti letterari troppo espliciti, ma i temi che da essi prende rimarranno i suoi prediletti, segno di una consonanza che va al di là del semplice epigonismo e che si trasforma in appropriazione e interiorizzazione.

Una delle prime fonti per *Fiore* è la poesia medievale. Lalla Romano si era laureata con una tesi sullo Stilnovo, in particolare sulla poesia di Cino da Pistoia. Si tratta di un mondo che la giovane poetessa conosce bene e che appare già nel titolo, *Fiore*, termine che nella letteratura medievale designava una raccolta di componimenti poetici. L'influenza si misura poi a livello metrico, con l'uso di strofe come distici, terzine, quartine e di versi come l'endecasillabo e il novenario. A livello tematico importante è soprattutto la teoria dell'amore propria della poesia stilnovistica. Dall'amore stilnovistico la poetessa prende spunto, ma senza cadere nell'imitazione, riutilizzando atmosfere e immagini in un contesto poetico completamente diverso. Ne è un esempio la poesia *Amore*, che riprende gli stilemi della poesia stilnovistica. L'incipit, "Un tempo amore mi addusse", è un calco dell'incipit del sonetto di Dante *Un dì si venne a ma Malinconia*. Nello stesso sonetto di Dante ritroviamo la figura retorica della personificazione attribuita ai sentimenti, che è presente anche in altre poesie di *Fiore* e che percorre non solo la poesia medievale italiana, ma anche la tradizione dei romanzi cavallereschi

francesi. Si tratta insomma di un modo di raccontare le emozioni tipico della cultura medievale. Ma al di là di questa veste formale e atmosfera comune, il significato profondo della poesia di Romano diverge molto dal modello medievale. In *Amore* la poetessa esprime quel senso del dolore che è tema centrale di *Fiore* e che non può essere ricollegato al panorama medievale, in quanto espressione lirica e soggettiva e dunque propria della poesia moderna.

Oltre alla lirica medievale, la poesia di Lalla Romano rimanda un po' a tutta la tradizione poetica italiana. Importante è in particolar modo Leopardi, per i riferimenti alla primavera come giovinezza e alla sua fugacità. Un tema che d'altronde era stato già rinascimentale e poi, in declinazioni diverse, barocco. Ancora diverso è il significato che gli attribuisce Lalla Romano, inserendo il topos della fugacità della gioventù in una riflessione più generale sulla vita e sul tempo, una riflessione che non lascia spazio al rimpianto di Leopardi o al moralismo dei poeti barocchi. La poetessa riconduce ancora una volta il tema antico all'interno del panorama della lirica contemporanea.

Accostandoci al Novecento troveremo nella poesia di Romano alcuni riferimenti a D'Annunzio, come quello alla metamorfosi, alla trasformazione degli amanti in elementi della natura. Ma anche qui vengono meno i presupposti del modello, il fine non è estetizzante ma rimanda piuttosto alla dialettica tra sogno e realtà, tra ciò che è vissuto e ciò che è immaginato e al sogno inteso dalla poetessa come spazio prediletto.

Allontanandoci dal contesto italiano, altro possibile riferimento è la poesia orientale, soprattutto per l'importanza che la preponderanza dell'immagine e la brevità andrà acquisendo nella poesia di Romano. Interessante la consonanza di alcune poesie di Romano con gli haiku giapponesi, sia per il carattere breve e riflessivo che per il riferimento alla natura e alle stagioni, così importanti nelle poesie di Romano.

La lettura del corpus poetico di Lalla Romano rivela poi altri modelli, primo tra tutti la poesia di Emily Dickinson, figura ideale di poetessa. Gianfranco Contini, dal suo canto, dirà di *Fiore* che "in più momenti par di trovarsi nel clima dei frammenti saffici o di certe poetesse del cinquecento" (Romano, 1991: LXXII). Le riprese fanno quasi sempre riferimento all'atmosfera generale,

mentre dal punto di vista profondo si assiste a una costante rielaborazione delle letture per un percorso che è tutto personale e soggettivo. Ciò dimostra la maturità della poesia di Lalla Romano, che fin dai suoi esordi ha saputo attingere alla tradizione senza cadere nell'imitazione e trovando delle proprie coordinate tematiche e stilistiche del tutto personali.

4. LA TENDENZA ALL'IMMAGINE

L'altro punto su cui mi pare importante soffermarsi riguarda l'evoluzione della poesia e del pensiero di Lalla Romano in riferimento principalmente alla sua ultima raccolta, *Giovane è il tempo*. Ciò che appare evidente in essa è una forte tendenza all'immagine, che si staglia solitaria nella pagina con la sua potenza evocatrice, una scrittura che procede per folgorazioni ed epifanie. È un percorso lento, una conquista graduale, che ancora non è maturata in *Fiore* e che inizia a prender forma con la svolta di *L'autunno*.

Questo carattere fu colto fin da subito da Ferdinando Neri, che, secondo quanto dichiarato dalla stessa Lalla Romano a Cesare Segre, dopo aver letto *L'autunno* dirà all'autrice: "Le sono grato di avermi fatto leggere i suoi nuovi versi: vi ho ritrovato lo stile di *Fiore*, più energico, più smagrito, spogliato sino all'immagine centrale e dominante" (Romano, 1991: LXXVIII). Se si analizzano le revisioni e correzioni apportate dall'autrice alle sue poesie, si nota una tendenza sempre maggiore alla stilizzazione, che esalta l'elemento visivo e l'immediatezza dell'immagine. Questo processo si può notare confrontando come cambiano alcune poesie attraverso le tre raccolte della scrittrice, aspetto di cui si è occupato Cesare Segre nell'introduzione della raccolta *Poesie* di Lalla Romano da lui curata. Uno degli esempi più eclatanti citati da Segre è la poesia *I papaveri*, che subisce un forte rimaneggiamento, fin nel titolo, che diventa *L'Estate*. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione l'autrice stravolge la forma metrica, la strofa e il verso. L'idea iniziale viene ridotta e concentrata in pochi versi. Quello che nella prima versione era un discorso articolato, diventa nella stesura definitiva un semplice accostamento di immagini. Attraverso progressivi processi di depurazione, il linguaggio è ridotto al minimo e rimane solo

l'essenziale. Dal punto di vista grammaticale si nota la cancellazione di ogni nesso di causa-effetto e degli elementi narrativi. La poesia diventa una sequenza di immagini della memoria e del sentimento, in cui l'implicito e i silenzi sono importanti quanto ciò che viene detto.

Questa volontà di non dire, di non spiegare fino in fondo, è evidente anche nella trasformazione della poesia *Lo schianto*, che nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo* perde il titolo, la punteggiatura e il verso finale. La poesia descrive un piccolo frammento di realtà: un albero è abbattuto dal vento e gli uomini accorrono per raccogliere la legna. Di fronte a questa immagine la poetessa di *Fiore* si chiedeva nell'ultimo verso: "Ma il mio schianto a che serve?"; un finale in cui era espressa la nota personale, il risvolto amaro, l'interpretazione dell'immagine. Nella versione di *Giovane è il tempo* rimane solo l'immagine, che ora ognuno può interpretare come vuole, la pura potenza evocatrice di un'immagine di disfatta e di morte, che però nasconde anche una gioia. L'esempio di questa poesia ci riporta all'altra tendenza, parallela alla riduzione all'immagine, che individuiamo nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo*: l'abbandono dell'esperienza personale in favore di una riflessione universale.

Un altro esempio di riduzione drastica è la già citata poesia *Amore* di *Fiore*, che nella versione di *Giovane è il tempo* dimezza il numero dei versi. Anche qui viene eliminato il finale, che nella prima versione di *Fiore* conteneva un monito contro chi avrebbe cercato di toglierle quell'amore distruttivo, un amore che è in realtà assenza di amore, un amore abortito che si trasforma in dolore perpetuo. Nella versione di *Giovane è il tempo* il discorso rimane in sospeso, non è espresso fino in fondo e la donna preferisce terminare anche qui con un'immagine, quella di sé stessa pallida e stanca. Dopotutto nel 1994 in occasione del Convegno a lei dedicato, l'autrice stessa dirà con l'ironia che le era propria che "in fondo le spiegazioni sono sempre peggiori, nel senso più oscure, di ciò che vogliono spiegare" (Ria, 1996: 438).

Come sempre avviene quando si parla di Lalla Romano, alla ricostruzione filologica e all'interpretazione del testo va accompagnata una riflessione sulla poetica dell'autrice. In vari scritti programmatici Romano individua nell'immediatezza e nell'incisività i caratteri essenziali della poesia. In *Perché scrivo*

Romano ricorda una frase di Joseph Joubert, uno dei suoi filosofi di riferimento: “Mettere un libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola” (Romano, 1991: 1568). La brevità e l’esattezza sono la via da seguire per raggiungere la poesia: “La poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni”. (Romano, 1998: 34). Il processo di progressiva riduzione della parola all’essenziale che ha luogo nelle sue poesie è motivato dal fatto che per Romano “la poesia è un linguaggio al quale non si può toccare niente, non si può cambiare una sillaba” (Romano, 1998: 3435). Ad essere centrale non è il pensiero, ma l’immagine: “Parole innanzi tutto (comunque non pensieri, immagini piuttosto)” (Romano, 1991:1568). Questa riflessione accompagna tutta la vita dell’autrice e trova espressione completa nell’ultima fase della sua attività, quando anche la scrittura in prosa cede all’immagine e al frammento:

Negli ultimi miei libri il testo è molto breve. È un punto d’arrivo dopo tutta una vita. Sempre più sono convinta – lo sentivo già da principio e credo che sia nel senso dell’arte moderna – che le troppe circostanze, la cultura, sono tutte pesantezze. Per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette. (Ria, 1996:444)

Per poesia Romano non intende solamente la poesia in versi: nella concezione di Romano “se una scrittura è immediata è certamente un’opera di poesia” (Romano, 1998: 35). Si capisce allora come mai, oltre che nella poesia, una sempre maggiore tendenza all’immagine e alla frammentarietà si noti anche nei testi in prosa. Tracce di questo sono presenti già nella prima raccolta di racconti, *La metamorfosi* del 1951, in cui, attraverso l’espedito del sogno, l’autrice offre immagini frammentarie e dal forte impatto visivo. Molti commentatori hanno ravvisato in queste brevi prose l’occhio della pittrice, mentre Romano stessa ammette in un’intervista il loro carattere poetico: “Penso che il lettore fatichi a capire, crede di trovarsi di fronte a un libro di

prosa, invece le narrazioni sono brevi, lapidarie: sono poesie non in versi” (Romano, 1991: LXXVII). Il processo di frammentazione della prosa diviene veramente centrale in alcuni scritti tardi in prosa di Romano, in particolare in *Minima mortalia*, *Le lune di Hvar* e *Diario ultimo*.

5. CONCLUSIONI

L’ultima fase della produzione di Lalla Romano dimostra dunque la centralità della poesia per lo sviluppo del pensiero poetico dell’autrice. Dalla poesia nascono i libri in prosa, alcuni dei quali, come visto, sono considerati essi stessi poesia. Romano arriva ad elaborare una nozione di poesia diversa da quella tradizionale, in cui si considera poesia solo ciò che è scritto in versi. Per Romano poesia è piuttosto una scrittura immediata, essenziale e che non può essere spiegata, ma va percepita, come l’immagine per l’appunto.

Dall’altro lato la poesia è il luogo in cui la scrittrice trova i suoi temi prediletti, li lavora e vi riflette attorno. In questo senso la produzione poetica è forse il luogo dove nasce veramente la scrittura di Lalla Romano. Uno spazio più intimo e personale di quello dei romanzi, dove l’autrice può esprimersi senza la mediazione del personaggio, nonostante i suoi personaggi le siano spesso molto simili. L’io lirico, di cui Romano più volte ribadisce la preminenza, è agente primario per la salvaguardia della vita interiore, fine ultimo dell’arte secondo l’autrice. Tra le varie forme artistiche sperimentate da Lalla Romano – dalla scrittura nelle sue varie forme, alla pittura, passando per gli interessi musicali – la poesia sembra avere un ruolo primario, o perlomeno prediletto. Per questo motivo è auspicabile una rivalutazione del corpus poetico di Lalla Romano, oltre che per l’intrinseco valore dei componimenti – che nulla hanno da invidiare ai poeti e alle poetesse spesso ricordati – e per il lavoro che sta dietro ogni singola poesia, anche per lo studio complessivo della produzione dell’autrice, che nel suo insieme si impone come uno dei percorsi più coerenti ed originali all’interno della produzione letteraria italiana del secondo Novecento.

LA POESIA DI LALLA ROMANO

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Catalucci, A. (1980). *Invito alla lettura di Lalla Romano*. Milano: Mursia.
- Nuvoli G., Ria A. (Eds.) (2011), La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2011), *Il Giannone*, IX (18).
- Ria, A. (Ed.) (1996). *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*. Milano: Mondadori.
- Ria, A., (1998). Solo il silenzio vive. Lalla Romano e la poesia. *Poesia*, IX (114), pp. 50-53.
- Romano, L. (1991). *Opere*. Milano: Mondadori.
- Romano, L. (1998). *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino: Einaudi.
- Romano, L. (2001). *Poesie*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (1993). Varianti delle poesie di Lalla Romano. In F. Gavazzoni e G. Gorni (Eds.), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis* (pp.573-89). Milano-Napoli: Ricciardi.

GLI ANNI DI PIOMBO NELLA LETTERATURA
DI LIDIA RAVERA
THE YEARS OF LEAD IN THE LIDIA RAVERA'S
LITERATURE

Matteo RE

Universidad Rey Juan Carlos

Riassunto: In questo articolo analizzeremo tre romanzi scritti da Lidia Ravera in un arco di tempo che va dal 1976 al 2014. Si tratta di *Porci con le ali*, scritto a quattro mani insieme a Marco Lombardo Radice, *La guerra dei figli* e *La festa è finita*. Ciò che accomuna questi tre libri è la presenza di un periodo che in Italia venne definito come “anni di piombo”, vale a dire un momento storico in cui la violenza politica fece il suo ingresso in maniera decisa nella vita di tutti i giorni, specialmente tra le generazioni più giovani. L’analisi di queste tre opere ci fornirà la possibilità di analizzare il modo in cui l’autrice ha interpretato quegli anni.

Parole chiave: Romanzo, Lotta armata, Anni di piombo, Contestazione, Gruppi extraparlamentari.

Abstract: This article analyses three novels written by Lidia Ravera between 1976 and 2014. The first one is *Porci con le ali*, that Ravera wrote in collaboration with Marco Lombardo Radice; *La guerra dei figli* and *La festa è finita*. All these books have something in common, they speak about a period of time that in Italy is known as the years of lead, because terrorism was one of the most important characteristics of those years. Analysing these three books it is possible to understand how Lidia Ravera depicts that time.

Key words: Novel, Armed struggle, Years of lead, Protest, Extra-Parliamentary groups.

1. INTRODUZIONE

In questa pubblicazione analizzeremo tre romanzi scritti da Lidia Ravera: *Porci con le Ali* (1976) (scritto in realtà a quattro mani con Marco Lombardo Radice), *La festa è finita* (2002) e *La guerra dei figli* (2009). Il filo conduttore di queste tre opere è il periodo della violenza politica in Italia. Una volta delucidato il contenuto di queste tre opere, si procederà alla loro analisi. Studieremo le seguenti tematiche, ricorrenti in ognuno di questi romanzi: lo scontro generazionale tra genitori e figli, il conflitto tra fratelli e amici e la violenza.

I tre romanzi rispecchiano un medesimo periodo storico, ma lo affrontano con connotazioni e sfumature differenti. Sarà interessante analizzare le categorie sopraccitate in chiave di studio più esteso sugli anni di piombo in Italia e come paradigma della letteratura su quell'epoca. L'interesse editoriale/letterario nei confronti della lotta armata in Italia è aumentato, secondo Demetrio Paolin, dal 2003 in poi. L'autore fornisce due ragioni per questa crescita repentina proprio da quell'anno in poi: "Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila si è assistito a una recrudescenza del fenomeno delle Brigate Rosse. [...] A questo si aggiunga che la tragedia dell'11 settembre ha risvegliato le nostre paure" (Paolin, 2008: 29).

Ermanno Conti si oppone alla limitazione temporale offerta da Paolin e si prefigge come obiettivo quello di "dimostrare che anche precedentemente a questa data [la data proposta da Paolin], a partire dagli anni '70, gli autori italiani hanno mostrato attenzione verso il fenomeno della violenza politica e hanno prodotto non poche opere letterarie sul tema" (Conti, 2013: 8). Sorprendentemente, Lidia Ravera non trova spazio in nessuna delle opere appena citate.

2. BREVE SINOSI DEI TRE LIBRI

Porci con le ali venne scritto da Lidia Ravera insieme a Marco Lombardo Radice nel 1976. I due autori preferirono l'anonimato e utilizzarono come pseudonimo il nome dei protagonisti del libro, Rocco e Antonia. La data di pubblicazione è importante perché coincide con l'aumento della violenza terroristica delle

Brigate Rosse. Il testo si basa su di una trama semplice, priva di pretese di alto livello letterario. I protagonisti sono Rocco e Antonia, due minorenni, compagni di un liceo romano e militanti di un gruppo extraparlamentare. Sono loro a narrare, in prima persona, le vicissitudini di un anno di scuola. La politica occupa una parte importante, ma disordinata, nelle loro vite. Le loro passioni si racchiudono in una speranzosa utopia che li dovrebbe trascinare verso una sorta di giustizia sociale, diretta erede del '68. Il loro desiderio di cambiare il mondo è spesso contraddittorio, ma non più di quanto possa essere contraddittoria la vita di un qualsiasi adolescente. La narrazione trascorre tra riunione di pseudo-politica e rapporti sessuali di ogni genere: eterosessuale, omosessuale, fedifrago, di coppia. L'amore è un obiettivo che i due adolescenti stentano a raggiungere e che, quando credono di averlo trovato, si trasforma presto in una specie di gabbia che impedisce qualsiasi piena espressione individuale. Tant'è che Antonia, in un dialogo con la madre, ammette: "io di Rocco non ne posso più. Non mi ha fatto niente, ma sono stufa" (Rocco e Antonia, 2001: 97). Quando arriva il momento di partire per le vacanze estive, Rocco e Antonia si scrivono una lettera. Per Antonia è una specie di testamento di un amore "finito perché doveva finire, perché tutti i giochi finiscono, e io non credo proprio che anche l'amore non sia un gioco" (Rocco e Antonia, 2001: 157); per Rocco è un testo pieno di speranza di rivedere Antonia, il quale commenta che, se quel giorno dovesse arrivare veramente, "chi sa, magari ci buttiamo uno nelle braccia dell'altro e ricomincia tutto" (Rocco e Antonia, 2001: 159).

Il romanzo successivo, *La festa è finita*, pubblicato nel 2002, ci riporta, grazie a numerosi flashback, agli anni Settanta. Nella Torino del nuovo secolo, Alexandra invita a casa sua alcuni amici di gioventù. Il pretesto è quello di accogliere, almeno per una sera, il loro vecchio amico, e antico amante di Alexandra, Carlo, il quale, è diventato un importante direttore d'orchestra e si trova in città per un concerto. La narrazione si concentra sui ricordi ormai sbiaditi di queste persone che negli anni Settanta vissero grandi ideali rivoluzionari, ma che ora hanno perso completamente ciò in cui credevano. Carlo non si presenta all'appuntamento perché (si scoprirà durante la narrazione) è stato sequestrato da un altro

compagno del gruppo, Angelo. I due, inseparabili ai tempi della loro militanza extraparlamentare, oggi sono due persone totalmente diverse: Carlo è un intellettuale che, agli occhi di Angelo, rappresenta il nemico borghese. Angelo è un fallito che non è riuscito mai ad allontanarsi dai suoi sogni rivoluzionari. Carlo si salva, Angelo muore.

Per ultimo, il romanzo *La guerra dei figli* è stato pubblicato nel 2009. La narrazione comincia da un fatto avvenuto nel 1976, quando la diciottenne Maria scappa di casa per seguire il fidanzato che vive in una comune. Emma, la sorella tredicenne di Maria, è costretta a crescere tra i dissapori dei genitori, evidentemente costernati per la fuga della figlia più grande di cui, in fondo, si sentono colpevoli. Emma si rivela una ragazza forte e decisa. Anche lei abbandona la famiglia, ma lo fa per andare a studiare a Venezia. Rimane incinta e non sa se il figlio sia di Bruno (di cui è innamorata, ma che è sposato e ha già una figlia) o di Guido (che non ama, ma è suo coetaneo e di famiglia benestante). Decide di tenere il figlio nonostante abbia da poco compiuto i ventitré anni e tutta una vita da vivere. Emma abbandona gli studi e cresce suo figlio con lo sporadico aiuto di Guido. Il vero dramma di questo romanzo affiora quando il sospetto iniziale che Maria stia militando in un'organizzazione terroristica si conferma in tutta la sua crudezza: "L'organizzazione (clandestina, rivoluzionaria) di cui Maria fa parte è Prima Linea" (Ravera, 2009: 165). La drammaticità aumenta quando Emma scopre che tra gli obiettivi dei terroristi c'è anche Bruno, il suo eterno amore. Sarà con lui la notte in cui degli uomini armati lo gambizzeranno. Bruno si salverà, ma la spaccatura tra le due sorelle sarà definitiva. Emma, nonostante il suo amore per Bruno, la sua vita anticonformista e la sua militanza di estrema sinistra, finirà per accettare una vita borghese a fianco di Guido.

3. LO SCONTRO GENERAZIONALE

Marco Baliani, nel suo romanzo *Corpo di Stato*, parla del delitto di Aldo Moro e dichiara che: "a volte mi sembra che questa storia si potrebbe raccontare in un altro modo, come uno scontro tra padri e figli" (Baliani, 2003: 22). E proprio questo scontro

generazionale è presente in gran parte della pubblicistica dedicata agli anni di piombo. Nel caso che qui ci occupa non poteva avvenire diversamente. Il contrasto generazionale tra figli e genitori è presente in maniera evidente in tutti e tre i romanzi di Lidia Ravera che stiamo analizzando. In *Porci con le ali* Rocco non condivide quasi nulla delle idee del padre. I dissapori nascono dalle differenze ideologico/politiche tra i due. Rocco, schierato con la sinistra extraparlamentare, il padre comunista incallito. Questa spaccatura è alla base della contestazione giovanile del '68 e della nascita della Nuova Sinistra. Giovani (e meno giovani) che pur essendo stati svezzati dal seno del PCI se ne allontanano per collocarsi alla sua sinistra, e osteggiarlo. La critica maggiore è riservata al “compromesso storico” tra PCI e Democrazia Cristiana proposto dal leader comunista Enrico Berlinguer e fortemente rifiutato dall'estrema sinistra.

Il padre di Rocco, quando scopre che il figlio è un militante della sinistra extraparlamentare, gli pone la seguente domanda: “ma non pensate che solo una grandiosa alleanza di masse popolari, anche cattoliche e democristiane, possa garantire l'avvio di un profondo processo di trasformazione della società italiana?” (Rocco e Antonia, 2001: 30). Rocco non gli risponde, ma pensa tra sé e sé: “quando discute di politica dice sempre *voi* e si riferisce 1) a qualche articolo del *Manifesto* che ha letto sette anni fa; 2) agli estremisti al limite della provocazione così ben descritti nell'ultimo trafiletto dell'*Unità*; 3) a qualche suo cugino in seconda con barca sette metri che gioca a fare l'extraparlamentare” (Rocco e Antonia, 2001: 30).

Le incomprensioni, anche se in maniera più tenue, sono presenti anche tra Antonia e la madre:

E non è vero che quando mi vedi triste non puoi fare a meno di aiutarmi. C'è tristezza e tristezza: quella volta che la polizia ha ammazzato quel compagno nostro, io avevo una faccia da funerale, gli occhi rossi eccetera, ma tu non mi filavi per niente. Non te ne importava, quella volta non mi hai chiesto niente, o forse mi hai chiesto soltanto se lo conoscevo. Non lo conoscevo, te l'ho detto, e tu mi hai detto di non farmi il sangue amaro (Rocco e Antonia, 2001: 98).

Il *gap* generazionale tra padre e figli è elevato. Nonostante vi siano ideologicamente delle coesioni e delle vicinanze, tuttavia, nella sostanza, si scorgono divari incolmabili.

Nel romanzo *La guerra dei figli* si ripropone un contrasto simile a quello presente in *Porci con le Ali*, ma questa volta è più accentuato e drammatico. Le figlie di una coppia borghese decidono di vivere in contrasto con le regole che le vorrebbero con un buon lavoro, un marito e qualche figlio da svezzare. Maria diventerà terrorista, Emma sceglierà una vita lontana dai canoni borghesi, ma al contempo distante dalla violenza terroristica. Maria, nella prima lettera scritta dalla comune, racconta la sua esperienza alla sorella e le dice di voler leggere tutto ciò che ha letto uno dei suoi compagni, nella certezza che ciò “sarà molto meglio che andare a scuola. Sarà molto meglio che ascoltare mami e papi (ah ah ah) che non dicono niente per l’intera cena”. E prosegue descrivendo la madre di questo suo compagno: “È una tipa incredibile, con i capelli corti corti bianchi e i calzoni e un maglione un po’ sformato. È diversa da tutte le madri” (Ravera, 2009: 54).

Nelle pagine di questo libro, l’odio tra Maria e i suoi genitori (ma specialmente nei confronti della madre) si smorza nell’unico incontro tra le due sorelle. Maria dice a Emma: “Dille che non ce l’ho con lei, con loro, le cose sono andate così” (Ravera, 2009: 205).

Ne *La festa è finita* il contrasto generazionale si sposta all’attualità. Gli anni di piombo sono solamente un lontano ricordo. Massimo, ex militante di spicco della sinistra extraparlamentare, si vanta di essere stato arrestato ben sette volte in gioventù (Ravera, 2014: 28), ma sua figlia Margherita, che è vicecommissario di polizia, non riesce a comprendere il passato del padre. La sua freddezza ricade anche nei confronti di Alexandra. Quando è costretta a incontrarla per le indagini sull’amico scomparso, il suo atteggiamento è deciso, insolente e le sue parole sono pungenti: “Che cosa fai per vivere, zia Alexandra? Anche tu lavori, per così dire, nella ricerca? O alfabetizzi gli immigrati? Fai il copy writer di secondo piano o hai deciso di aprire un negozietto di cibi di sinistra, senza conservanti, senza sapore o altre qualità organolettiche ma più cari degli altri?” (Ravera, 2014: 104-105).

In definitiva, nei tre romanzi vi è un diverso approccio generazionale tra genitori e figli. In *Porci con le ali* ci si limita all'incomprensione tipica di ogni adolescente nei confronti delle persone più anziane di loro; in *La guerra è finita* vi è un doppio contrasto: da una parte un vero e proprio odio nei confronti di ciò che rappresenta la famiglia (da parte di Maria), dall'altra una serie di incomprensioni anche in questo caso frutto più della giovane età che di scelte radicali violente che invece Emma non ha fatto. Infine, sempre in *La festa è finita*, assistiamo a un cortocircuito generazionale. Margherita ha intrapreso un cammino opposto a quello del padre, lui arrestato negli anni settanta, lei vicecommissario di polizia. Sembra quasi una leggere del contrappasso a cui il padre deve sottomettersi per redimere dagli errori commessi in gioventù.

4. DESTINI INCROCIATI

Analizziamo adesso le scelte che alcuni personaggi presenti nei romanzi di Lidia Ravera realizzano e delle conseguenze che ne derivano. In *Porci con le Ali*, i due adolescenti adottano un comportamento consono per i ragazzi della loro età. Ben più intrigante è il rapporto tra le due sorelle presente in *La guerra dei figli*. È qui dove la Ravera dà il meglio di sé, tratteggiando due personalità molto simili ma che affrontano la vita in maniera radicalmente opposta. Maria, come già anticipato, abbandonerà la famiglia ed entrerà in Prima Linea. Emma, pur mantenendo un legame forte nei confronti della sorella, non ne accetta la scelta. All'inizio cerca comunque di difenderla, spiegando ai genitori che "Maria è in guerra, pensate di avere una figlia al fronte". Tuttavia a queste parole segue una conclusione perentoria: "Ma la guerra non c'è, o almeno loro non la vedono, e neanche Emma la vede, in fondo, anche se molti dei suoi amici fingono di vederla e la nominano spesso" (Ravera, 2009: 132).

Emma smetterà di giustificare la sorella nel momento in cui verrà a sapere che tra gli obiettivi dell'organizzazione cui appartiene c'è anche Sandro, l'uomo che ama. Durante il breve incontro che le due sorelle avranno in un parco si vivrà, per la prima volta, un momento di tensione. La loro incomprensione è

evidente quando Maria scopre che il figlio di Emma si chiama Ernesto e si produce quindi questo breve dialogo:

(Maria) -Qualche zio morto da onorare?

(Emma) -Ernesto come Che Guevara.

Maria getta la testa indietro per dare enfasi a una risata innaturale.

(Emma) -Ti fa ridere?

(Maria) -Mi fate ridere voi...

(Emma) -Noi chi?

(Maria) -Voi che state al di qua, che non avete fatto il salto, che producite bambini e li chiamate Che Guevara, voi che chiacchierate di lotta di classe senza sporcarvi le mani, senza rischiare niente... (Ravera, 2009: 206)

Lo scontro non è più tra figli e genitori ma tra persone appartenenti alla stessa generazione, di ideologie simili, tra i quali vi è comunque un'incomprensione di fondo, la stessa che Pasolini criticava in quegli anni: dei giovani borghesi che vogliono fare la rivoluzione contro altri giovani proletari che difendono legalità (Belpoliti, 2010: 74).

Nel romanzo *La festa è finita* i destini incrociati sono quelli di Carlo e Angelo. Carlo oggi è uno stimato direttore d'orchestra, mentre Angelo, ex operaio della FIAT, vive una vita fallimentare e mantiene ancora viva quell'utopia rivoluzionaria che nel nuovo secolo ormai quasi tutti hanno abbandonato. Per Angelo, Carlo rappresenta la cultura borghese e per questo motivo va punito. La modalità per la punizione è quella brigatista: sequestro, interrogatorio ed esecuzione. Nel dialogo tra carnefice e ostaggio, Angelo dichiara: "Siamo in guerra, tu non lo sai, ma siamo in guerra" (Rivera, 2014: 89). Ancora la guerra, una fantasia che se nel caso de *La guerra dei figli* era difficile da comprendere, in *La festa è finita* non può che essere qualcosa di anacronistico.

Angelo, nella sua visione distorta della realtà è convinto di stare per punire un traditore. Accusa Carlo di essere diventato "un nemico di classe" (Rivera, 2014: 120); (Vitello, 2013: 51) e di "aver tradito... l'idea" (Rivera, 2014: 122). In realtà, i loro destini incrociati vanno oltre le discrepanze ideologiche e le vite vissute in maniera diversa: uno in maniera trionfante, l'altro in un modo autodistruttivo. Tra di loro, si scopre che vi è sempre stato un altro

conflitto, sin da quando erano giovani: Alexandra e il suo amore per entrambi. Ma se con Angelo era stata solo un'attrazione carnale, con Carlo era un amore vero. Il leitmotiv di questo romanzo è proprio questo triangolo amoroso irrisolto. Angelo prova rancore nei confronti del successo di Carlo ("Carlo era figlio di uno coi soldi. Sua madre aveva i soldi. La sua casa era piena di libri, di quadri...") (Rivera, 2014: 98). Alexandra è ancora innamorata di Carlo e Carlo di lei. Quasi alla fine del romanzo, quando Carlo riesce a liberarsi dal suo aguzzino, confessa ad Angelo: "Sai, in fondo ti sono grato di non avermela fatta incontrare: il dolore per averla perduta è l'unico dolore decente che conservo" (Rivera, 2014: 222).

Questo è l'unico sussulto di Carlo, il quale mantiene una presenza apparentemente apatica per tutto il romanzo. Ma in fondo il suo è un viaggio tra i meandri dei ricordi dei tempi che furono: il vissuto è descritto come una sorta di gioco adolescenziale del quale era sicuro già da allora che si sarebbe stancato e da cui si sarebbe allontanato. Alexandra e Angelo sembrano invece inguaiati nel loro passato, incapaci di guardare avanti. La donna vive di ricordi che la avvicinano a una specie di solitaria depressione, Angelo è mosso dall'odio e dal rancore e vuol far ricadere su Carlo i motivi dei suoi insuccessi. Carlo, in un dialogo con il suo sequestratore, descriverà ciò che per lui rappresentarono quegli anni:

Eravamo ragazzi [...] eravamo in grado di raccontarci balle, eravamo in grado di crederci, ci aspettavamo di convincere gli altri. Tutto qui. L'uguaglianza, la società dove tutti ricevono secondo le loro necessità, danno secondo le loro possibilità... Non è nella natura umana. Si può costringere gli uomini ad accettare tutti lo stesso salario e le stesse condizioni di vita, ma bisogna costringerli col fucile... (Rivera, 2014: 168)

In poche righe viene smontato il mondo in cui lo stesso Carlo credeva anni addietro. I tempi sono cambiati, il comunismo è finito, il Muro di Berlino è caduto. Chi continua a pensare con l'estremismo degli anni settanta non è che uno squilibrato come Angelo.

5. LA VIOLENZA

Il binomio anni settanta-violenza politica è molto ricorrente nella pubblicistica su quegli anni. Spesso ci si dimentica però delle numerose riforme che proprio in quel periodo videro la luce ricordandoli in maniera spesso troppo sbrigativa come “anni di piombo” (Moro, 2007: 32). I tre romanzi analizzati sono intrisi di violenza, ma sorprende vedere che essa viene vista, descritta, analizzata quasi esclusivamente dalla lontananza. *Porci con le ali* è l’unico libro scritto in piena stagione del terrorismo, ed è il meno “violento” tra i tre. Nelle sue pagine troviamo Antonia e Rocco sconsolati per la morte di un compagno durante gli scontri con la polizia e poco più. La violenza è percepita come attacco da parte dello Stato. I manifestanti possono solamente difendersi e sono spesso vittime di “un coglione di carabiniere [che] ti spara addosso solo perché sei comunista e hai i capelli lunghi” (Rocco e Antonia, 2001: 49-50). C’è solo una frase in cui Antonia parla in maniera esplicita della necessità dell’uso della forza. Ammette che “bisogna fare la guerra ma senza divertirsi, bisogna sparare per vincere e non per sparare” (Rocco e Antonia, 2001: 83). Poi più nulla.

In *La festa è finita* la violenza si ritorce su chi era violento. Carlo proverà sulla propria pelle la durezza di un’ideologia portata all’estremo. Probabilmente oggi non è conscio di ciò che difendeva lui stesso, anni addietro. Già si è detto in queste pagine della giustificazione della violenza come risposta a una situazione di guerra. Angelo, l’aguzzino, mantiene questa giustificazione anche a molta distanza dagli anni settanta. All’inizio del nuovo secolo per lui nulla è cambiato e l’atteggiamento nei confronti di chi non accetta la rivoluzione rimane quello della sua eliminazione.

La guerra dei figli ci presenta degli interessanti spunti sul terrorismo come presenza stabile all’interno delle sue pagine. Maria diventa terrorista, Emma, anche se non condivide la scelta della sorella, rimane coinvolta nella spirale di violenza in maniera indiretta.

Dalla descrizione che la sorella minore fa di quel periodo si percepisce quella zona grigia che prevedeva che molte persone fossero implicate nella lotta armata a vario livello. Massimiliano

Griner, autore di un libro proprio su questo argomento, descrive la “zona grigia” come: “il variegato settore della società italiana che ha tollerato, sottovalutato, vezzeggiato o appoggiato la lotta armata, contribuendo, in alcuni casi scientemente, a farne un fenomeno rilevante e durevole, tale da mettere a repentaglio la stabilità della Repubblica e il suo ordinamento democratico” (Griner, 2014: 10).

Sandro, a pranzo con Emma dichiara che:

L'unico che può sapere dov'è Maria è Dino, Dino quello che fa le ristrutturazioni degli appartamenti e sta con quella che lavora nell'agenzia di assicurazioni e li aiuta a trovare le case per nascondersi. Ma sì, la conosci anche tu. Loredana. Mi pare che si chiami Loredana. Era a cercare Dino che stavo andando, quando ho preso il passaggio da Pagnotta (Ravera, 2009: 151).

Una parte insospettabile della società era coinvolta nel terrorismo. Questo oggi lo sappiamo. Ai tempi si faceva fatica a scoprirlo e ancor più a crederci.

Poi c'erano le persone che condividevano ciò che facevano i terroristi, ma che non ebbero mai avuto il coraggio di passare alla lotta armata. Emma racconta la reazione del suo compagno, Guido, alla notizia del suo incontro con Maria: “si è proteso verso di me tutto eccitato. L'ammira. È evidente” (Ravera, 2009: 208).

La Ravera parla solo di un episodio di terrorismo, sicuramente il più noto. “A Fani, cosa è successo a via Fani?”, Emma, per le strade di Roma, sente che è successo qualcosa, ma non capisce cosa. Allora:

si rifugia in un bar freddo [...] Il televisore acceso manda le immagini dell'agguato, i corpi coperti dai lenzuoli. Non è l'ora del notiziario e un senso di emergenza anima la saletta [...] È successo alle nove e un quarto, quella mattina [...] Aldo Moro, il presidente della Democrazia Cristiana, è stato rapito [...] il commando terrorista che ha sequestrato l'onorevole Aldo Moro ha ucciso anche a colpi di mitra i cinque uomini di scorta (Ravera, 2009: 174-175).

Di questo attentato Lidia Ravera sottolinea la sua smisuratezza. Gli attentatori potevano essere coetanei di Maria:

un gruppo poco più vecchio di lei, gente che forse ha incontrato, con cui potrebbe aver diviso conti in pizzeria e discussioni astratte su progetti teorici, gente così, universitari fuori corso, figli infelici di impiegati preoccupati dalle rate del divano, figli di partigiani che hanno restituito i fucili ma non la voglia di usarli. Hanno compiuto un gesto enorme, che li travolgerà tutti (Ravera, 2009: 188).

Lidia Ravera descrive i terroristi nella loro normalità. Non extraterrestri, non persone violente per natura, non squilibrati psichici, ma persone che si sono radicalizzate e hanno vissuto una vita distruttiva sia per le loro vittime, ma anche per loro stessi e per le loro famiglie.

Dopo l'omicidio di Aldo Moro, Emma, evidentemente scossa dall'accaduto, attacca Guido: "tu stai sempre in sede a chiacchierare se rapire i servi del padrone fa bene o non fa bene alla lotta di classe e intanto io non prendo lo stipendio finché non torno a lavorare" e conclude dicendo che "l'abbiamo detto e adesso lo dobbiamo praticare: la violenza è accettabile soltanto quando è difensiva" (Ravera, 2009: 200).

6. CONCLUSIONE

L'analisi dei tre romanzi di Lidia Ravera ci ha portato a rivivere gli anni Settanta italiani. La violenza è prerogativa degli ultimi due testi, pubblicati entrambi nel nuovo secolo, quindi a distanza di molti anni dagli avvenimenti raccontati. Probabilmente l'autrice, che fu militante della sinistra extraparlamentare e che quindi visse in prima linea quella stagione effervescente, ha avuto bisogno di un distacco emotivo e temporale per descrivere quel periodo storico. Anche per criticarlo, come è evidente nei suoi libri, nei quali l'autrice non scivola in una banale giustificazione della violenza. Anzi, in lei traspare una certa nota critica nei confronti dei suoi ex compagni e di quella maniera sbrigativa e superficiale di fare politica così comune in quegli anni.

Anche se gli argomenti dei tre romanzi sono molto diversi fra loro, abbiamo individuato dei punti di incontro come la violenza,

l'amicizia tradita, lo scontro generazionale tra figli e genitori e le divergenze tra persone della stessa generazione che hanno fatto scelte diverse.

Lo stile adottato da Lidia Ravera muta da romanzo a romanzo. In *Porci con le ali* è agile, la lettura ne viene favorita, si fa rapida e contagiosa con il passare delle pagine. Il linguaggio utilizzato è spesso colloquiale, il registro basso, specialmente nelle descrizioni dei rapporti sessuali tra i protagonisti. Si predilige lo stile diretto. Rocco e Antonia raccontano un po' alla volta e in maniera alternata ciò che accade a loro stessi passando così da una narrazione intradiegetica a una autodiegetica. In *La festa è finita* la narrazione è in terza persona. Il narratore onnisciente fa sì che il lettore non perda mai il filo del racconto. Lo stesso stile viene riproposto in *La guerra dei figli*. Maria e Emma non parlano in prima persona, non conosciamo direttamente i loro pensieri. Maria, tra l'altro, appare poco, sembra che la sua latitanza e clandestinità vengano rispecchiate dalla sua assenza reale per molti tratti del romanzo. Di lei si sente parlare, viene nominata molte volte, ci si chiede dove sia, cosa stia facendo, se stia bene, ma direttamente appare poco nel testo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baliani, M. (2003). *Corpo di Stato. Il delitto Moro*. Milano: Rizzoli.
- Belpoliti, M. (2010). *Settanta*. Milano: Einaudi.
- Conti, E. (2013). *Gli "anni di piombo" nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo Editore.
- Grandi, A. (2003). *La generazione degli anni perduti*. Torino: Einaudi.
- Griner, M. (2014). *La zona grigia*. Milano: Chiarelettere.
- Moro, G. (2007). *Anni Settanta*. Torino: Einaudi.
- Paolin, D. (2008). *Una tragedia negata*. Nuoro: Il Maestrale.
- Rivera, L. (2009). *La guerra dei figli*. Milano: Garzanti.
- Ravera, L. (2014). *La festa è finita*. Milano: Bompiani.
- Rocco e Antonia (2001). *Porci con le Ali*. Milano: Oscar Mondadori.
- Vitello, G. (2013). *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*. Massa: Transeuropa.

MARIAPIA VELADIANO: UNA SCRITTRICE
“ACCANTO”?
MARIAPIA VELADIANO: A WRITER “APART”?
Stefano REDAELLI
Università di Varsavia

Riassunto: L’esordio letterario di Mariapia Veladiano (Premio Calvino 2010 con il romanzo *La vita accanto*), accolto con entusiasmo dal pubblico e dalla critica (secondo posto al premio Strega del 2011), è stato definito un “evento”, “un’eccezione luminosa” nel canone della narrativa italiana contemporanea. Il presente articolo è incentrato su tre romanzi di Mariapia Veladiano: *La vita accanto* (Einaudi, 2011), *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012) e *Una storia quasi perfetta* (Guanda, 2016) - ultima sua pubblicazione -, che costituiscono una trilogia al femminile. In particolare, saranno analizzate la ricorrenza e l’evoluzione dei temi (il “sottofondo religioso”), le tracce di una scrittura di genere, la ricezione dei suoi romanzi da parte della critica. Il suo romanzo di esordio, *La vita accanto*, già tradotto in lingua spagnola, è di prossima pubblicazione in Spagna.

Parole chiave: esordio, letteratura contemporanea italiana, parabola, narrativa di genere

Abstract: Mariapia Veladiano's literary debut (Premio Calvino 2010 with the novel *La vita accanto*) was received with enthusiasm by the public and critics (second place at the Premio Strega 2011) and defined as an "event", "a luminous exception" in the canon of contemporary Italian narrative. This paper is focused on three novels by Mariapia Veladiano: *La vita accanto* (Einaudi, 2011), *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012) and *Una storia quasi perfetta* (Guanda, 2016) (her last publication), which constitute a feminine trilogy. In particular, the recurrence and evolution of the themes (the "religious background"), the traces of genre fiction, and finally the reception of her novels by critics

will be analyzed. Her debut novel, *La vita accanto*, already translated into Spanish, is forthcoming in Spain.

Key words: debut, contemporary Italian literature, parable, genre fiction.

1. DA DOVE ARRIVA QUESTA SCRITTRICE?

Mariapia Veladiano esordisce nel 2010, vincendo il Premio Calvino – uno dei più prestigiosi premi italiani per opera prima - con il romanzo *La vita accanto*; pubblicato l'anno successivo con la casa editrice Einaudi, il libro giunge secondo al premio Strega.

Laureata in filosofia e teologia, classe 1960, Mariapia Veladiano aveva precedentemente pubblicato solo articoli per la rivista teologica “Il Regno”, pur avendo scritto “tanto e sempre. Un po’ di tutto: racconti, romanzi, molti diari di viaggio” (Veladiano, 2012a), come lei stessa dichiara in più di una intervista.

Il romanzo di esordio della Veladiano sorprende per i temi scelti e il loro trattamento, incontrando i favori della critica. “Eccezione luminosa, in tanto frastuono di tetro splendore femminile, una bambina brutta, molto brutta, quasi deforme, esiste; è portatrice di una diversa, invisibile, profonda bellezza, ed è una invenzione letteraria, la protagonista di *La vita accanto*, il bel romanzo d’esordio, Premio Calvino 2010, di Mariapia Veladiano” (Aspesi, 2011: 54). Vale per l’opera prima, quanto Natalia Aspesi scrive della protagonista: “una diversa, invisibile, profonda bellezza” letteraria, che da chissà quanti anni riposava nel cassetto dell’autrice.

Secondo Cesare Segre, la Veladiano “ha dato una scossa ai valori correnti nella produzione, pur rispettabile, dei romanzi italiani” (Segre, 2012). Per Ferdinando Castelli, gesuita, critico letterario su *La Civiltà Cattolica*:

La presenza di Mariapia Veladiano sulla scena letteraria, avvenuta nel 2010, costituisce un evento. In lei incontriamo una narratrice «fuori moda», che percorre strade poco praticate dalla letteratura corrente e ci mette dinanzi a temi forti inquietanti quali la realtà del male, il significato del dolore, il silenzio di Dio, la

forza e la debolezza della fede, l'atteggiamento di coraggio o di resa dinanzi alle difficoltà della vita. (Castelli, 2013)

Non meno entusiastica la recensione di Ferdinando Camon:

Questa è un'opera matura, sapiente, memorabile per la sagacia che ostenta nel trovare uno sbocco coerente a tante biografie intrecciate, e per l'altezza che attinge nel narrare la catastrofe, la tragedia e il miracolo. Ma il libro non è la storia di una donna brutta che diventa bella. Bensì di una donna che, dal mondo dove tutti, compresa lei, la sentono come brutta, si costruisce un mondo su misura, dove tutto viene ricalibrato (Camon, 2011).

Sulla scia del successo italiano, *La vita accanto* è stato tradotto e pubblicato in inglese (*a life apart*), francese (*La vie à côté*), coreano. La traduzione in spagnolo – la cui pubblicazione è prevista per l'anno in corso - è di Patricia Orts, che ha già fatto conoscere al pubblico di lingua spagnola diversi autori di narrativa italiana contemporanea: Laura Pariani, Paolo Giordano, Giancarlo de Cataldo, Antonia Arslan, Davide Longo, Ermanno Cavazzoni, Pino Cacucci, Federico Moccia, Fabio Volo, Massimo Gramellini.

Nel 2011 Mariapia Veladiano inizia a collaborare con la *Repubblica*. Al successo di *La vita accanto* segue *Il tempo è un dio breve* (Einaudi, 2012), definito da Cesare Segre "romanzo religioso" (Segre, 2012) a tutti gli effetti. Nel 2013 pubblica con Einaudi Stile Libero *Ma come tu resisti, vita*, una raccolta di testi provenienti dai *Mattutini* pubblicati sull'*Avvenire* nella primavera del 2012. Pur non trattandosi di narrativa, anche questo libro è accolto positivamente a riprova del talento della scrittrice: "Con questo terzo libro – così diverso, eppure così conseguente ai due romanzi che l'hanno resa note al pubblico – Mariapia Veladiano conferma di essere una vera scrittrice. Per la capacità di scrivere, per lo sguardo da cui muove, per l'arte, rara, di restituire al lettore una storia (sia essa un amore, un'amicizia o una parola)" (Galeotti, 2013: 4). Nello stesso anno esce con Rizzoli un giallo per ragazzi, *Messaggi da lontano*. Nel 2014 dà in stampa *Parole di scuola* (edizioni Erickson), una raccolta di riflessioni sulla scuola, suo luogo di lavoro da più di vent'anni, come insegnante

di lettere prima e poi come preside, fonte di ispirazione per più di libro, come osserva anche Natalia Aspesi:

«Una bambina brutta non ha progetti per il suo futuro. Lo teme, non lo desidera perché non lo sa immaginare migliore del presente. Ascolta i progetti delle altre bambine e sa che non la riguardano». Sono i pensieri che la professoressa Veladiano percepisce nelle sue studentesse, anche le carine: il mondo, quello che non si osa neppure desiderare, quello che fa sentire inadeguate, non amate, è delle altre... (Aspesi, 2011: 55).

L'ultima sua pubblicazione, il romanzo *Una storia quasi perfetta*, conclude la trilogia al femminile iniziata con *La vita accanto* e proseguita con *Il tempo è un dio breve*.

In questo articolo ci concentreremo sui tre suddetti romanzi della Veladiano, mettendo in luce la ricorrenza e l'evoluzione dei temi, le tracce di una scrittura di genere, la loro recezione da parte della critica.

2. REBECCA, ILDEGARDA, BIANCA: UNA SCRITTURA DI GENERE?

Protagoniste assolute della trilogia della Veladiano sono le donne: una bambina e due madri di figli – di fatto – orfani di padri.

Rebecca è il nome della bambina brutta de *La vita accanto*, vittima di scherzi e vessazioni a scuola, non accettata dalla madre depressa, abbandonata successivamente anche dal padre. Perché “Una bambina brutta è figlia del caso, della fatalità, del destino, di uno scherzo della natura. Di certo non è figlia di Dio” (Veladiano, 2011: 36), spiega la narratrice nelle prime pagine del romanzo. Rebecca vive “accanto”, silenziosa, defilata:

sta al suo posto, ringrazia per i regali che sono proprio quelli per lei, è sempre felice di una proposta che le viene rivolta, non chiede attenzioni o coccole, si tiene in buona salute, almeno non dà preoccupazione dal momento che non può dare soddisfazioni. Una bambina brutta vede, osserva, indaga, ascolta, percepisce, intuisce; in ogni inflessione di voce, espressione del viso, gesto sfuggito al controllo, in ogni silenzio breve o lungo, cerca un indizio che la riguardi, nel bene e nel male. Teme di ascoltare qualcosa che confermi quello che già sa, e cioè che la sua vita è

una vera disgrazia. Spera di sentire una parola che la assolva, fosse pure di pietà” (Veladiano, 2011: 36-37).

Ma Rebecca ha una passione: la musica, suona al pianoforte, compone. Di più: ha un talento, che una volta scoperto e coltivato - con l'aiuto della tata, di una maestra di musica, di una amica - *la salverà*. Non diventerà bella, ma accetterà se stessa, grazie alle relazioni autentiche con le donne che la circondano, *la vedono* e riconoscono “una sua luce, una sua magnificenza” (Aspesi, 2011: 55).

Ildegarda, teologa, collaboratrice di riviste di argomento religioso, come la stessa autrice¹, è la protagonista de *Il tempo è un dio breve*. Suo figlio, Tommaso, piccolo Giobbe, ha una grave forma di dermatite, descritta nell'incipit del romanzo come una vera e propria epifania del male:

Una sera ti giri perché senti tuo figlio piangere e senza che nulla lo abbia annunciato scopri il dolore del mondo. Prima la vita aveva l'aspetto di un grande telo ben tirato, su cui camminare non era facile ma era possibile, questione di allenamento e anche di determinazione. Ora si spalanca impensato uno strappo sotto i tuoi piedi e con orrore lo vedi allargarsi verso tuo figlio che invece non lo vede e capisci che finirà per caderci dentro se tu non corri, aggiri lo strappo, prendi in braccio il bambino. E da questo momento non c'è riposo per te. Il male ha sfiorato la vita di tuo figlio e lo può fare tante volte quante sono le stelle del cielo ora e sempre, anche quando tu dormi, e tu allora devi vegliare e prevenire e mai più dormire. Finché puoi. (Veladiano, 2012: 3).

Tra la malattia del figlio e l'incapacità di amare del marito, Pierre, che la tradirà e abbandonerà, la parabola di Ildegarda disegna una montagna da scalare: il monte Carmelo di San Giovanni della Croce, il quale, non a caso, farà capolino nelle ultime pagine del romanzo.

¹ In un'intervista, alla domanda “Quanto c'è di autobiografico nella sua ultima opera *Il tempo è un Dio breve*?”, l'autrice risponde: “Nella storia pochissimo: gli studi teologici della protagonista, un figlio, l'amore assoluto per la montagna. Dalle pagine emerge, però, un'autobiografia dei sentimenti. Le domande che la protagonista rivolge a Dio sono le mie, ma anche quelle che tanti altri si pongono. Quanto alle risposte – o non risposte –, forse sono la parte più personale di tutto il romanzo” (Santinello, 2012).

Bianca, infine, protagonista di *Una storia quasi perfetta*, è un'artista, disegnatrice di fiori, per cui nutre una grande passione: il giardino della sua casa è un piccolo eden, metafora della sua bellezza interiore. Ha un figlio intelligentissimo di nome Gabriele: figlio di un seduttore, il padre assente nella sua vita. Bianca viene sedotta (nuovamente) dal dirigente di un'azienda di design per collezioni di vestiti, carte e oggetti: un don Giovanni senza nome². Sembra ripetersi ciclicamente una storia di seduzione e abbandono. Ma il finale vira, portando la storia ad avvolgersi sì, ma su un altro piano, ben superiore a quello in cui rimane il seduttore, vero perdente di questa storia d'amore "quasi perfetta".

Cosa accomuna le protagoniste donne di questi romanzi? Quale tipo di donna la Veladiano ci racconta? Tutte e tre le protagoniste sono forti: resistono. "Resistere è una bellissima parola. Significa sentire ciò che ci trascina, non chiudere gli occhi e non cedere, ma anzi desiderare di combattere, perché c'è un valore bello da difendere, un amore" (Santinello, 2012), dichiara l'autrice in un'intervista.

Tutte e tre diventano consapevoli in modo sempre più profondo di se stesse: della propria anima e del proprio corpo. Consapevoli della propria bruttezza fisica, nel caso di Rebecca o della bellezza, nel caso di Bianca, non danno, tuttavia, all'aspetto esteriore l'importanza principale. È la dimensione dell'anima che prevale, che decide.

Tutte e tre coltivano passioni profonde, estetiche, spirituali, come la musica, il disegno. Vivono consapevolmente, perché sono in relazione con se stesse, con gli altri e con la natura, che rappresenta la creazione in senso lato.

² La scelta dei nomi è importante nei romanzi della Veladiano, come dichiara la narratrice nell'incipit de *Il tempo è un dio breve*: "Il mio nome è Ildegarda e forse anche questo è stato decisivo nella storia. I nomi sono moltitudine. Chi li ha portati prima di noi li ha riempiti della propria esistenza. Iniziamo la vita già pieni di vite. Pierre ha pagato il suo nome. Una roccia da portare con sé" (Veladiano, 2012: 5). I genitori di Rebecca sono gli unici nel romanzo a non avere un nome: "Perché non se lo meritano" (Mazzitelli, 2011: 108), spiega l'autrice in un'intervista. Il seduttore di *Una storia quasi perfetta* è un don Giovanni chiamato "lui". Senza nome, perché incapace di amare, privo, dunque, di verità sulla propria identità.

L'amore per le piante, i fiori, le erbe è un tema ricorrente. La protagonista de *Il tempo è un dio breve* ama la montagna e si chiama Ildegarda, come Ildegarda da Bingen, la famosa mistica medioevale (poetessa, compositrice, esperta di erbe medicinali); nel romanzo la madre di Ildegarda è erborista (il padre è contadino). Bianca è circondata di piante e fiori, ne esibisce elenchi accurati e una conoscenza erudita, le disegna. Saranno la sua fortuna; il seduttore, incantato dai suoi disegni floreali, le offre un contratto di esclusiva per dieci anni.

Altra caratteristica cruciale è la maternità. Ildegarda e Bianca nutrono un amore viscerale per i figli, che hanno cresciuto da sole. Questo legame di amore è anche ciò che le salva, dà loro la forza di resistere, di lottare, di cambiare. Bianca confessa: "Mio figlio mi ha restituito a me stessa, semplicemente. L'ho sentito più grande del mio dolore. Ho sentito il suo diritto alla vita, quella possibile" (Veladiano, 2016: 81).

Nel caso di Rebecca abbiamo a che fare con il negativo di queste immagini materne, ovvero con una figlia non amata dalla madre. Per quanto atroce appaia il suo comportamento, quest'ultima non viene condannata e neppure il padre: "Non sono moralista, non so se siano colpevoli e non voglio che lo appaiano. Certamente sono anche loro vittime. Sono terribili perché la vita può essere terribile" (Mazzitelli, 2011: 109). La madre di Rebecca, come la madre di Pierre, marito di Ildegarda, è depressa: "Per un bambino la depressione della mamma è un baratro che inghiotte la vita" (Veladiano, 2012: 18). Per questo Pierre non sa amare.

La ricerca della verità su se stessi - su chi vive accanto e disattende l'amore, seduce, abbandona oppure, al contrario, arriva in tempo, sostiene, solleva - e la ricerca dell'amore - indissolubilmente legato alla verità - sfociano, in tutti e tre i romanzi³ con traiettorie e snodi diversi in una sorta di assoluzione

³ Anche nel primo romanzo il tema principale non è la bruttezza, bensì "il dolore di non essere amati. Ed è una storia di prigionieri: Rebecca è prigioniera della sua bruttezza e del sogno di sua madre di avere una vita perfetta. Prigioniera è sua madre, ovviamente, incapace di uscire dalla depressione del parto, incapace di chiedere aiuto - che d'altra parte nessuno sa offrirle - e via via inghiottita dalla malattia" (Mazzitelli, 2011: 109) come afferma la stessa autrice.

generale: nel perdono. Forse è questa una delle verità che le protagoniste scoprono (ognuna a modo suo) e che la Veladiano consegna con discrezione al lettore.

Rebecca perdona il padre:

Tuo padre dov'è?

Non lo so.

Gesù, le devi odiare.

No. L'odio è un sentimento che non so. L'odio è per chi non capisce. A me sembra di capirlo. Lui è solo sfumato. Si direbbe di un pezzo musicale troppo dolce che deve finire perdendosi. (Veladiano, 2011: 162)

Ildegarda perdona il marito:

Pierre si è alzato:

- Vado. Buona... fortuna.

- Che frase è? – dissi ormai fuori controllo.

In realtà avrei voluto abbracciarlo, perdonare e farmi perdonare per tutto, tutto. Ma c'era Alberta. E non avevo la forza di mettermi in piedi. Il mio corpo non mi obbediva. Un'ondata di paura era arrivata.

Avrebbe dovuto farlo lui. Chissà se lo desiderava.

[...]

Padre Nostro nei cieli

Che io sia nuvola

E come lei leggera

E liberami dal male

da tutti i mali.

Bianca perdona – a modo suo - il seduttore. Al tradimento risponde con una vendetta d'amore: consegna al seduttore – attraverso la sorella - nuovi disegni: “Era una serie nuova. Ci avrebbe vissuto per anni l'agenzia. Suoi. Tutti suoi” (Veladiano, 2016: 236), assicurandogli al contempo il successo e la solitudine:

Si senti sollevato ma poco. Pensò che doveva chiamare qualcuno a portare via lo scheletro del ficus. Incredibile come fan presto le piante a morire senza un contratto di manutenzione.

Comunque lui era sicuro di non averle promesso niente.

La porta del suo studio era un buco nero sulle scale buio. Cercò di sentirsi più vivo come le altre volte, come sempre quando una storia finiva. Però non ci riuscì” (Veladiano, 2016: 237).

In tutti e tre i casi non abbiamo a che fare con un perdono esplicito e neppure buonista, che solleva il colpevole dalle responsabilità per le proprie azioni. Di volta in volta esso si manifesta in comprensione, accettazione del limite altrui (e proprio), richiesta di un aiuto - una benedizione - dall’alto, espressione della propria capacità di amare: anche i nemici. Un perdono, dunque, consapevole, maturo, che accompagna la ricostruzione di una nuova vita, ne è parte integrante; arriva a sigillare la vittoria, in definitiva, dell’amore e della verità. L’amore è luce che illumina la vita, la trasforma e al contempo mostra l’oscurità degli altri: la loro debolezza, la loro malattia, la loro prigionia.

3. UNA SCRITTURA DELL’ANIMA

Il perdono - diversamente declinato: dominante nel secondo, ma presente anche negli altri come orizzonte di bellezza, sanità (di un trauma superato), integrità - è uno dei segni caratteristici del sottofondo religioso della scrittura della Veladiano.

Nella recensione a *Il tempo è un dio breve*, Cesare Segre evidenzia, insieme alle “straordinarie capacità di scrittura” dell’autrice,

il sottofondo, inconsueto e anticonformista, del suo pensiero. Un sottofondo religioso, nella forma di meditazione su Dio e sul male, grande tema che investe tutti i viventi, rivela le contraddizioni tra l’onnipotenza di Dio e il libero arbitrio, ci fa reclinare la testa di fronte al dolore a cui nessuno può sottrarsi (Segre, 2012).

In definitiva, secondo il critico: “la Veladiano ci ha offerto, contro ogni canone e ogni aspettativa, un grande romanzo che è anche un romanzo religioso” (Segre, 2012).

La stessa autrice non nasconde la prospettiva da cui osserva e racconta il mondo: “La teologia mi ha regalato lo sguardo sul

mondo e l'impegno etico: per tutti, per tutti questa è l'unica vita e la marginalità assoluta di alcune, moltissime vite, è intollerabilmente ingiusta" (Trigo 2011: 38).

L'anticonformismo dell'autrice e in particolare la scelta audace del discorso religioso, non poteva non incontrare critiche negative. Significativa a riguardo è la recensione di Angelo Guglielmi apparsa su *L'unità*. Il critico definisce *Il tempo è un dio breve* un "romanzo ricattatorio" a tre livelli, nei confronti del lettore, dello stile, e della religione:

Al lettore è reso difficile intanto leggere e soprattutto esprimere una valutazione libera stante l'altezza intoccabile del tema svolto. [...] Ma un tema di tale e così sfuggente altezza riesce a tenere vicino il lettore e ottenerne la complicità solo se a trattarlo è Giobbe o San Giovanni della Croce (che peraltro è il libro di comodino della protagonista madre): in tutte le altre ipotesi, quale sia la sincerità dell'impegno, produce distacco e al limite noia. Il secondo ricatto il romanzo lo esercita nei confronti della scrittura dove esibisce un perbenismo sintattico-grammaticale da prima della classe rivestendolo di un poeticismo insistito e petulante. (Guglielmi, 2012)

Come vediamo, lo stesso stile della Veladiano, elegante, raffinato, per alcuni critici⁴, è oggetto di critica per altri. Riguardo al suo ultimo romanzo, Leonetta Bentivoglio scrive sulle pagine de *La Repubblica*:

Mariapia Veladiano è una scrittrice "di maniera", nel senso che plasma il suo linguaggio in un continuo artificio, scansando la naturalezza del discorso. [...] Un manierismo che non consente al lettore di specchiarsi nei personaggi, instaurando una sorta di diaframma estetico che può piacere o disturbare. [...] Sembra che Veladiano non cerchi alcun realismo, creando piuttosto la "maniera" della propria fiaba. Con un compiacimento della parola che emerge, per esempio, nelle liste delle specie di fiori. (Bentivoglio, 2016)

⁴ Oltre a Segre, anche Lara Crinò, su "il Venerdì di Repubblica", evidenzia uno "stile elegante, capace di precipitare il lettore in una storia al tempo stesso surreale e plausibile" (Crinò, 2011).

Non stupisce che la critica ai temi (ai valori) si intrecci a quello allo stile, sia nel caso delle recensioni più entusiastiche, che di quelle più critiche. C'è una coerenza nelle scelte stilistiche dall'autrice che va evidenziata. Da una parte il lavoro meticoloso sulla lingua è una delle cifre dichiarate dalla stessa autrice: "Ho cercato un lessico non scontato. Da insegnante combatto contro la lingua sciatta: cento vocaboli per dire tutto. Penso che se ai ragazzi manca la lingua, manca anche il sentimento" (Veladiano, 2011a: 88). Dall'altra la cifra estetica è indissolubilmente legata alla dimensione etica, alla ricerca di un senso, di risposte alle domande tragiche e ineluttabili della vita. E le risposte trapelano a tratti - nel più trasparente dei modi, grazie a una scrittura mai scontata, attenta nella ricerca di una cadenza musicale, di una scansione paratattica, a volte ieratica, del discorso - in varie pagine dei suoi romanzi, in particolare nelle primissime de *Il tempo è un dio breve*, che risuonano come una dichiarazione di poetica e al contempo di fede dell'autrice: "Per questo io racconto. Per condividere la luce. Certo ci vuole ordine nel raccontare. L'ordine è una forma d'amore. Tutto mi sembra una forma d'amore. È l'amore che ci dà forma" (Veladiano, 2016: 5). E nella chiusa, quando la protagonista morente per un tumore e riconciliata con la sua vita - il figlio ormai guarito, l'amore ritrovato in Dieter, pastore luterano, che ha accolto Tommaso come fosse suo figlio -, ci lascia il suo testamento, in cui riecheggia la mistica di San Giovanni della Croce: "Quello che bisogna fare è non desiderare nulla, amare tutto. Tutta la vita. E sperare. Io spero che questa non sia l'ultima parola. Spero nell'ultima parola di Dio" (Veladiano, 2012: 225).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aspesi, N. (26 gennaio 2011). Elogio della bruttezza. Se un romanzo ci insegna ad amare l'imperfezione. *La Repubblica*, pp. 54-55.
- Bentivoglio, L. (29 gennaio 2016). Un Don Giovanni in fuga dall'amore. *La Repubblica*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/una-storia-quasi-perfetta/> [Data di consultazione: 15/05/2017]

- Camon, F. (2011). Tuttolibri. La Stampa. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/la-vita-accanto/> [Data di consultazione: 22/02/2017]
- Castelli, F. (16 febbraio 2013). Dolore e Felicità. *La Civiltà Cattolica*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Crinò, L. il Venerdì di Repubblica. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/la-vita-accanto/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Galeotti, G. (19 dicembre 2013). Viaggio tra sessantasette parole. *L'Osservatore Romano*, p. 4.
- Guglielmi, A. (20 novembre 2012). Il triplo ricatto di Veladiano. *L'Unità*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Mazzitelli, I. (2 febbraio 2011). Una brutta prigionia. *Vanity fair*, pp. 108-109.
- Santinello, L. (24 ottobre 2012). L'intervista. Mariapia Veladiano. *Messaggero di sant'Antonio*. Recuperato da: <http://www.messaggerosantantonio.it/en/node/5829> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Segre, C. (15 novembre 2012). Se una mamma discute con Dio. *Il Corriere della sera*. Recuperato da: <http://www.mariapiaveladiano.it/il-tempo-e-un-dio-breve/> [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Trigo, L. (30 gennaio 2011). Vita di una brutta bambina. *L'Unità*, pp. 38-39
- Veladiano, M. (2011). *La vita accanto*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (2 febbraio 2011a). Teneteli d'occhio. *Donna moderna*, pp. 85-88.
- Veladiano, M. (2012). *Il tempo è un dio breve*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (11 ottobre 2012a). Travolta dal successo torno con un "dio breve". *Il giornale di Vicenza*. Recuperato da: http://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/travolta-dal-successo-torno-con-un-dio-breve-1.940449?refresh_ce#scroll=510 [Data di consultazione: 15/05/2017]
- Veladiano, M. (2013). *Messaggi da lontano*. Milano: Rizzoli.
- Veladiano, M. (2013a). *Ma tu come resisti, vita*. Torino: Einaudi.
- Veladiano, M. (2014). *Parole di scuola*, Trento: Erickson.
- Veladiano, M. (2016). *Una storia quasi perfetta*, Milano: Guanda.

LOS COMISARIOS LOLITA LOBOSCO
DE GABRIELLA GENISI Y SALVO MONTALBANO
DE ANDREA CAMILLERI: UNA RELACIÓN FICTICIA¹
AN UNREAL RELATIONSHIP: INSPECTORS
GABRIELA GENISI'S LOLITA LOBOSCO
AND ANDREA CAMILLERI'S SALVO MONTALBANO
Yolanda ROMANO MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen: En los últimos años se ha producido un boom de escritoras de novela policial en Italia debido al éxito de autores como Camilleri, Lucarelli o Carofiglio. Gabriella Genisi es una autora meridional que se ha inspirado en el famoso comisario Montalbano para crear a su alter ego femenino: el comisario Lolita Loboso. Esta investigadora es la protagonista de una serie de novelas donde la ciudad de Bari, el dialecto *pugliese* y la cocina local son sus ingredientes principales.

Palabras clave: Gabriella Genisi, Andrea Camilleri, novela policial, escritoras italianas.

Abstract: In recent years there has been a boom of crime novel writers in Italy due to the success of authors like Camilleri, Lucarelli or Carofiglio. Gabriella Genisi is a southern author who has been inspired by the famous Police Commissioner Montalbano to create her female alter ego: Inspector Lolita Loboso. This woman investigator is the protagonist of a series of novels where the city of Bari, the *pugliese* dialect and the local cuisine are their main ingredients.

Key words: Gabriella Genisi, Andrea Camilleri, crime novel, women writers.

¹ 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.

Indudablemente la escritora que más ha evidenciado el poderoso efecto Montalbano y ha intentado seguir la estela de Andrea Camilleri ha sido la autora Gabriella Genisi ideadora de la comisario Lolita Lobosco.

Nace en Bari en 1965, está casada y tiene dos hijos y reside en Mola di Bari, una pequeña localidad asomada al mar mediterráneo y próxima a su ciudad natal. Se dedica por entero a la profesión de escritora aunque también es una apasionada de arte, cocina y por supuesto de literatura.

Es una mujer muy activa y sus inquietudes le han llevado a formar parte del comité organizador junto a sus fundadores: Gianluca Oliva y Giuseppe Pascale, del Festival literario “Il libro possibile”, donde se proponen los trabajos de autores italianos y extranjeros de éxito y asimismo se intenta poner en valor las obras de narradores menos conocidos pertenecientes a pequeños sellos editoriales.

Su amor por la lectura le lleva a iniciar una carrera como escritora que comienza en 2005 con la novela *Come quando fuori piove*; un año después sale *Fino quando le stelle*, no obstante, su voz se hace notar en el panorama literario con en 2009 con la obra *Il pesce rosso non abita più qui* que levantó una gran polvareda por sus referencias explícitas a la actualidad política italiana.

Desde que esta ama de casa del sur se diera a conocer en el festival WFF (Women’s fiction festival) de Matera su trayectoria ha sido imparable y ha logrado hacerse un hueco en el complicado mundo editorial obteniendo una gran popularidad.

Siempre fue una gran devoradora de libros y es allí donde nace su afición y donde encuentra sus modelos narrativos. Confiesa que le habría gustado haber escrito *La voz a ti debida* de Pedro Salinas porque no puede vivir sin la poesía. Trata de reproducir el estilo sencillo y directo de Oriana Fallaci autora que adora. Es una apasionada del género *giallo* y considera a Andrea Camilleri su maestro por haber devuelto la dignidad perdida a un género infravalorado por la crítica.

Ero così innamorata del suo modo di impastare il *giallo* con il dialetto, con la cucina, con il territorio, che ho immaginato la mia Lolita come un alter ego femminile al notissimo commissario. Il resto poi lo ha fatto la mia terra. I sapori forti, i vini gustosi, il

caldo, la passione. È bastato dosare gli ingredienti e mescolare tutto².

Esta *pugliese*, orgullosa de su tierra, comprometida con su gente, determinada, dinámica y entregada a su pasión literaria y a su familia es la madre literaria de la bella y extravagante Lolita Loboso protagonista de su exitosa saga de novelas policiales.

Este atractivo personaje nace y va tomando forma en la mente de su autora mientras leía los libros de Montalbano:

Man mano che procedevo alla lettura mi innamoravo del personaggio, e contemporaneamente mi dilettao a immaginare a un personaggio speculare e di sesso femminile. Immaginavo le sue fattezze, i suoi tratti caratteriali, il luogo nel quale si muoveva³.

Para darle mayor carácter a su personaje, elige un nombre nada casual que interpretamos como una verdadera declaración de intenciones. Nos recuerda sin duda a la Lolita de Nabokov, pretendiendo de esta manera subrayar el contraste entre la sensualidad y feminidad del comisario con el duro mundo policial.

Lolita, Lolì Lobosco tiene 36 años, una belleza exuberante, de pelo negro y largo, ojos ardientes, anchas caderas y seno prominente. Completa su imagen con vertiginosos tacones (preferiblemente Louboutin) y ropa muy ceñida. Carnal, de formas generosas y erótica, parece haber salido de un cuadro de Botticelli. Está muy lejos del estereotipo actual de mujer anoréxica que se empeñan en difundir los mass media. Cuando se mira al espejo ella misma se sorprende de la sensualidad que refleja:

Scruto quella che è la mia carne disempre, abbigliata però in modo provocante [...] e improvvisamente mi capisco cosa vedono quando mi mettono gli occhi addosso e cos'è quella frenesia che li prende ogni volta (Genisi, 2010:115).

² Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

³ Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

Según la autora iconográficamente recuerda a Jessica Rabbit, sensual y con formas. Es pasional e instintiva como su tierra. Su físico espectacular no le sirve para tener una vida sentimental satisfactoria. Está divorciada y sin hijos y este fracaso le ha dejado cicatrices y una cierta inseguridad que le lleva casi obsesivamente a buscar al hombre de su vida. Lolita es el alter ego de su creadora:

Vero è che mi somiglia moltissimo fisicamente, che entrambe guidiamo una cabriolet e ci piacciono le scarpe col tacco, che ci piace il mare, e poi leggere e cucinare, ma per il resto siamo diversissime. [...] Ma non nego che durante le fasi di stesura mi calo nel personaggio in una percentuale che va dallo 0 al 90% e allora parlo come lei e penso come lei⁴.

Como hija de una siciliana y de un napolitano se siente profundamente sureña. Le encanta la música napolitana de Roberto Murolo, los baños relajantes y los tratamientos de belleza. Ama el mar y el sol, pasear por las callejuelas estrechas de su ciudad que huelen a frito y conducir su escarabajo descapotable al que llama Bianchina.

Le gusta cocinar como a su autora pero elaborar los platos tradicionales de la gastronomía *barese* y con ello conquistar al hombre por el estómago. Este aspecto culinario la acerca a otros personajes de este género. Se deleita seduciendo y para ello no duda en sacar la artillería pesada cuando la ocasión lo merece:

Come prima cosa le Louboutin tacco 12, regalo della mia collega marsigliese Bernardette Bourdet detta BB, perché quando si indossano i tacchi il sedere sporge del 25 per cento in più rispetto al solito, il che non guasta. Poi autoreggenti nere otto denari e abitino nero corto il giusto. Mascara, matita, lucidalabbra e molto, molto profumo (Genisi, 2010: 86).

Cuando Genisi da vida a Lolita piensa en todas las mujeres verdaderas. Ella es el prototipo de la mujer moderna del sur de hoy: arraigada a sus raíces familiares y culinarias, pero consciente de sus posibilidades. Le da un alto rango en la policía convirtiéndola en comisario con la clara finalidad de reivindicar

⁴ Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

la presencia de la mujer en puestos de responsabilidad. Para ella hoy las mujeres son el sexo fuerte a pesar de que aún le queden algunas metas que alcanzar y que conquistar:

Alle donne dico occupiamo nuove caselle della società rimanendo donne, mantenendo la nostra femminilità. Lolita ad esempio, della sua femminilità ne fa una forza, la mette in tutto, dal lavoro alla cura delle cose, tipico di noi donne⁵.

Lolita es decidida, tradicional y moderna, pero a la vez insegura y femenina. Se mide con sus compañeros masculinos, de tu a tu, pero con mucho pudor. Luchar contra la delincuencia, combatir el mal, hacerse respetar profesionalmente en un mundo de hombres, sin renunciar al gusto por la belleza, la cocina como una verdadera mujer del Sur, son sus principios.

El entorno de Lolita está formado por una serie de personajes secundarios que conforman su vida personal y profesional.

Antonio Forte y Tonino Esposito que al igual que Fazio y Augello para Montalbano son su equipo de trabajo. Antonio (38 años, casado y con dos hijos) está enamorado de Lolita desde siempre. Tonino es un verdadero *sciupafemmine* fiel como un perro de caza. Cierra este trío de compañeros fieles, el médico forense, Franco Introna. El universo familiar en el que encuentra refugio lo forman su hermana Carmela con la que no se lleva muy bien y su madre, su amiga Marietta, Toni su ex cuñado con el que mantiene una estrecha relación. Tras un divorcio doloroso su vida sentimental no ha sido muy afortunada y no consigue encontrar al verdadero hombre de su vida.

Con *La circonferenza delle arance* (2010) comienza la trilogía de la fruta. La primera aventura de Lolita no es estrictamente un *giallo*. Genisi lo ha definido: *un romanzo di costume* con el que trata de delinear las características de su personaje protagonista.

La trama es sencilla: Stefano un dentista, el primer amor de Lolita, es acusado de abuso sexual por la enfermera de su consulta. Se destapan una serie de infidelidades y coincidencias pero la astucia de Lolita, que siempre le ha considerado inocente, a pesar de las numerosas pruebas que lo inculpan, consigue

⁵ Correos personales con la autora entre el 9-9-2014 y el 10-4-2015.

liberarlo y destapar una trama contra él; una trampa urdida por su esposa para quedarse con su fortuna y con un ex novio al que nunca había dejado de amar. Traiciones y venganzas son los argumentos claves de esta novela en la que descubrimos a la sexy comisario que se presenta como fascinante y genuina.

En las siguientes entregas de la saga, la autora se recreará en la parte puramente policial.

Giallo ciliegia (2011) la segunda novela comienza con la denuncia de una madre por la desaparición de su hijo. Aparentemente el joven pescador Sabino Lavermicocca ha huido, pero Lolita consigue desenmarañar una historia con múltiples matices (amantes, hijos ilegítimos, traiciones) y personajes *omertosi* que nos conducen por una complicada red criminal entre los bajos fondos de Bari y Montenegro.

Genisi continúa la trilogía de la fruta con *Uva noir* en 2012. Esta vez Lolita debe afrontar un caso terrible: la desaparición de un niño de 6 años quien poco después es encontrado muerto dentro de una caja en el jardín de su chalet de lujo. La principal sospechosa es la propia madre Morris, conocida como *Uva 'gnura* (uva negra). Esta inquietante mujer separada de un rico farmacéutico Lorenzo Milone está metida en asuntos sucios y frecuente gente de la mala vida. Se le presenta a Lolita un peligroso rompecabezas que intenta compaginar con una variopinta vida sentimental. El terrible final hace que Lolita se derrumbe en los brazos del fiscal Giovanni Panebianco.

En 2014 con *Gioco pericoloso*, Genisi abandona la vía de la fruta y aprovecha su afición futbolística para adentrarse en un caso de corrupción y apuestas clandestinas en el mundo del calcio italiano. La trama parte con la muerte de un jugador en el campo de fútbol durante último partido de liga decisivo para el ascenso del Bari a la primera división o Serie. Este inexplicable fallecimiento hace pensar en el *doping* como una posible causa y levanta las sospechas de Lolita que descubre un caso internacional que podría hacer temblar los estamentos del fútbol italiano. En este caso saldrán a la luz la corrupción, los intereses económicos, las apuestas clandestinas, la violencia y la criminalidad que se esconde en la trastienda del mundo del fútbol.

Una vez más la autora sigue dosificando y conjugando con inteligencia una compleja trama policial con la azarosa vida

sentimental de Lolita y sus vivencias personales, todo ello con un toque de ironía y comicidad que hacen atractiva esta novela. Sentimentalmente sufrirá el abandono de Giovanni por otra mujer, pero el final nos desvelará una inesperada sorpresa que dejará las cosas más claras.

De 2015 es *Spaghetti all'assassina* que alude al conocido plato de pasta típico de la cocina *barese* y cuya trama se desarrolla en el fascinante mundo de los chef con estrellas. Para cocinar *la pasta all'assassina* se necesita una sartén de hierro negro precisamente el arma del delito de este libro. En la frontera entre la *Bari vecchia* y la *nuova* está el restaurante de Colino Mercantile, famoso restaurador e inventor de la receta quien es encontrado muerto de manera cruenta, *incaprettato*, siguiendo la tipología del un clásico homicidio mafioso. Lolita seguirá diversas pistas: el delito pasional, la venganza profesional, el ajuste de cuentas antes de llegar a la resolución del caso.

En 2016 con *Mare Nero Genisi* nos propone en tema de los residuos tóxicos en el mar, recordando casos reales como el de Ilaria Alpi.

En septiembre de 2017 saldrá *Dopo tanta nebbia* donde nuestra protagonista se traslada a la nebulosa y gris Padova.

El estilo de Genisi es cinematográfico, muy visual y cuenta con unos ingredientes esenciales que hacen de sus novelas un éxito seguro. Sus historias nacen de la fantasía de la autora, un porcentaje mínimo proviene de hechos reales. Auténtico, es sin embargo el marco histórico en el que está ambientados los libros y los referentes culturales citados: música, tv, cine y literatura nos lo corroboran: Laura Esquivel, Jorge Amado, Pratolini, De André, Vinicio Caposella, Jovanotti, Sofia Loren, Sabrina Ferilli, Stefania Sandrelli, Marilyn Monroe, Santa María Goretti, *Dinasty*, los *Simpsons*, Disney etc.

Pero sin duda una de las características más sobresalientes de sus novelas es el recurso al *crossover* literario. De esta manera Genisi hace que Lolita se encuentre con otros colegas de profesión salidos de la pluma de *giallisti* actuales, que aparecen como auténticas estrella invitadas. Pasamos a describir a continuación los conocidos personajes literarios que Genisi toma prestado.

El investigador Héctor Belascoarán del hispano mejicano Paco Ignacio Taibo II es el protagonista de un entero capítulo de *Giallo ciliegia*. Lolita se lo encuentra casualmente sentado a la mesa de un bar. Descubrimos que mantiene con él una vieja y valiosa amistad y en esos momentos de crisis, Héctor le da un consejo más valioso: tener paciencia.

Al detective Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán le dedica un capítulo de *Uva noir* donde Genisi intercala en la trama una visita que el detective español realiza durante unas pocas horas a Lolita:

Gli corro incontro per abbracciarlo, adoro quest'uomo [...] e ancora non riesco a credere che l'investigatore spagnolo più famoso del mondo stia sotto casa mia ad aspettare me. [...] Gli anni non hanno cancellato il suo fascino latino (Genisi, 2012: 84)

Lolita le invita a cenar y cocina para él *pasta, patate e provola*. En este breve encuentro culinario la conversación girará en torno a la situación sentimental de nuestra protagonista y el grado de delincuencia al que se ha llegado en la ciudad de Bari.

La inspectora Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett y el comisario marsellés Bernardette Bourdet de Massimo Carlotto. Con estas dos peculiares colegas de profesión Lolita tiene un encuentro en Roma. Primero se cita con Petra que se encuentra en la ciudad por un caso internacional del que se ocupa, muy similar al de Lolita. Con ella habla de su compañero Garzón y de los pocos medios con los que tienen que trabajar. A esta charla se suma la colega francesa Bernardette y juntas comen en un típico restaurante romano. Hablan de sus respectivos casos llegando a la conclusión de estar trabajando en la misma compleja trama de apuestas clandestinas y amañeos de partidos a nivel mundial. La conversación deriva al momento sentimental de cada una y descubrimos que Petra se ha dejado seducir por un agente de policía romano casado y que Bernardette habla de su amor por Marie Clarie.

En *Spaghetti all'assassina*, el *crossover* lo realiza con el investigador ítalo-marsellés Fabio Montale creado por el escritor

francés Jean Claude Izzo⁶. Con él mantiene una conversación que resulta muy esclarecedora pues ahonda en los entresijos de su oficio. En *Mare nero* aparece en escena la forense en prácticas Alice Allevi, protagonista de los bestseller de la siciliana Alessia Gazzola.

Indudablemente el *crossover* más importante es el que realiza con la figura del comisario Montalbano quien está omnipresente en toda la serie de manera directa o explícitamente. Camilleri y su comisario han sido verdadera fuente de inspiración para Genisi. La primera vez que Montalbano es nombrado tiene lugar en *La circonferenza delle arance*, cuando Lolita reflexiona sobre el comportamiento femenino o masculino en un cargo policial como el suyo:

A questo punto mi fermo a pensare un attimo a come si comporterebbe un commissario maschio, magari proprio quel collega mio, quello simpatico di Vigata che ho conosciuto mentre lavoravo in Sicilia, come diavolo si chiama? Ah, Montalbano, sì. Ecco, mi viene proprio a pensiero cosa farebbe lui se avesse davanti un'indiziata con cui in gioventù ha avuto momento, come dire, piuttosto intimi. Secondo voi, quel pezzo di bell'uomo non l'avrebbe un po' consolata, rassicurata o abbracciata magari? (Genisi, 2010: 25).

Unas páginas más adelante Montalbano entra en escena a través de una llamada de teléfono:

Lolitabellamia, ma tu lo sai dove mi trovo? A Trani, mi trovo! Sono venuto a trovare un procuratore amico mio per delle faccende di lavoro e pensavo, niente niente che sto qui e non chiamo allolita? Che da quando sei partita la Sicilia non e piu la stessa... (Genisi, 2010: 145-147).

Ambos han sido compañeros, puesto que antes de convertirse en comisario en Bari había sido inspectora de policía en Vigata. En la novela *Giallo ciliegia* la conexión es tan fuerte entre los dos

⁶ Fabio Montale se mueve por Marsella y lucha contra el hampa marsellesa. Destaca su gusto por la comida y el buen vino, una de las características de la novela policíaca mediterránea.

personajes meridionales que Genisi convierte en un buen amigo de Lolita con que el tuvo una fugaz relación sentimental. Su compañero Forte insinúa que hay algo más entre Salvo y Lolita:

Con chi ti devi vedere su Skype, col siciliano? Il siciliano, chi? Ah, Montalbano! Ma che dici, quello lavora dalla mattina alla sera ed è pure fidanzato con una tipa genovese. Livia, mi pare. Sta a pensare a me, secondo te?! Non dire cazzate, Antò (Genisi, 2011: 381)

Confiesa que todo lo que sabe de su profesión lo ha aprendido de su maestro y mentor. La clave para resolver la desaparición de Lavermicocca se la da precisamente el recuerdo de las palabras de Montalbano, cuando buscaba en un caso suyo a un arrepentido desaparecido desde hacía algunos meses.

En *Uva noir*, Lolita siente añoranza del comisario siciliano y decide llamarle por teléfono para explicarle su delicada situación pero ni siquiera él consigue reconfortarle quién hace una interpretación muy masculina del asunto. Tras esta conversación telefónica descubrimos la supuesta e insospechada atracción que siente Salvo por Lolì, desde su estancia en Vigàta, y los celos que provoca en su novia Livia.

En *Gioco pericoloso* Montalbano deja espacio a otras dos colegas de profesión Petra Delicado y Bernardette Bourdet, pero aun así Lolita lo tiene en su mente.

En *Spaghetti all'assassina* también los consejos de Montalbano están muy presentes y le envidia los platos que Adelina le deja siempre preparados.

En su declarada admiración por Camilleri trata también de reproducir los ingredientes por los que se caracteriza y se ha hecho famoso el *commissario* Montalbano: el dialecto, el territorio y la cocina.

La presencia del dialecto *barese* en las novelas de Genisi es un claro intento de imitar el estilo camilleriano. Para ella el dialecto es un estado mental, uno de los indicadores de pertenencia a un lugar y esta variedad híbrida es muy común en Bari, a la que le añade coloquialismos: *spupazzando*, neologismos: *lucchettari*, anglicismos: *topino*, *occhei* y nombres compuestos: *ammazzacaffè*. Para darle sabor a los diálogos recurre a una

práctica singular que consiste en escribir frases enteras como si fueran una sola palabra, para reflejar la forma de hablar local. El resultado es un texto audaz y vivo: *nossignore, nonsisadichi, occapito, amoredolcemio, cacchiomenefrega, ecchettidevodir, ellosai, ugualapprima*.

La variedad resultante es, a nuestro entender, una mezcla personal, que poco tiene que ver con la compleja operación de mestizaje de Camilleri.

Los elementos que la conforman, no se reducen a las partes dialogadas en primera persona de Lolì, sino que se extienden a través de la narración endofásica (discurso mental) y el discurso indirecto libre hasta las partes diegéticas. Sobre la utilización del dialecto en Genisi resulta esclarecedor el artículo escrito por Maria Carosella (2012: 67-78) de donde hemos extraído las conclusiones a las que la autora ha llegado y que exponemos a continuación.

Los rasgos localistas y dialectales más recurrentes son: la posposición del posesivo: (*Il Caffè mio però oggi sta chiuso*); la posposición del adverbio (*A me tutto 'sto vai e vieni mi innervosisce assai*); el superlativo con reduplicación de adjetivo (*tengo puro il seno duro duro*); la elección de un léxico marcado con connotaciones dialectales (*assai* por *molto*, *cofano* por *sedere*, *pazziare* por *scherzare*).

A veces la autora hace uso de formas lexicales en cursiva para subrayar precisamente esta elección lingüística. En otras ocasiones alude directamente al dialecto local *barese* que lo encontramos sin traducción en el contexto narrativo en boca de Lolì en los momentos de mayor tensión.

Generalmente este uso del dialecto es plausible y no resulta forzado, dado que se asemeja al habla de los *baresi* de cultura medio alta para interactuar entre amigos, para hacer bromas, para expresar sentimientos de diferente naturaleza o para expresar sus pensamientos.

Los personajes de estratos socioculturales más bajos son los que utilizan el dialecto con más frecuencia: la Bari Vecchia, la Bari periférica de los barrios.

Ahhh 'c stè do! Chessa brutt'a zoccl tand à fàtt' che uàv fàtt' arrvà ù quadrr all'acchiazz'! Ahhhh! Brav, brav e mo' c'ue', pur

l'applaus? Ti à fè un mazziaton' a te e à cud cernut de maritm,
c'ù auandch... Timp ma da dà ma ù bùc tu à fè... Ti à'ccid
(Genisi, 2011: 181).

A veces la *baresità* lingüística de nuestro comisario parece poco autóctona, incluso extraña pero ella misma lo explica:

Metto a posto il ricevitore e riprendo il filo del mio italiano da interrogatorio, quello filtrato da tutte quelle fioriture dialettali che per noi qui al Sud rappresentano non dico la lingua madre, ma una zia diciamo e nel mio caso addirittura il pane quotidiano, visto che nasco *pugliese* per nascita, da madre siciliana e padre napoletano e pertanto non ho un'identità linguistica di dialetto ben definita, ma sbando di qua e di là (Genisi, 2011: 30).

Encontramos rasgos del siciliano y del napolitano pero también están presentes en el discurso directo o indirecto de otros personajes. Debemos por ello interpretarlo quizás como una característica del bagaje lingüístico de su autora debido a sus orígenes familiares y no tanto de la protagonista de sus novelas.

Los elementos no autóctonos son el vocalismo de tipo siciliano, la alternancia del *barese* y del siciliano, el artículo neutro propio o la palatalización de la nasal propios del napolitano. A veces conviven en el mismo párrafo rasgos napolitanos y siciliano combinados con el italiano como podemos ver en este diálogo entre Toni, su ex cuñado y Lolita: «Se a te ti viene la voglia 'effoter, tu mangi?» y ella responde: “A luu fatto com'è, una cosa simile non gli pare possibile, casomai starebbe due anni senza mangiare mas enza *futtere* mai» (Genisi, 2011: 86).

Manipula el dialecto para convertirlo en una forma más italianizada (eliminando la metafonesis del *barese*): *Quest'è paz, portam' un caffè va'.*

La importancia del territorio (Bari versus Vigata) es otra característica común en ambos autores. El estilo de Genisi es divertido, irónico, inusual, colorista donde la ambientación juega también un papel importante dado que nos describe la ciudad de Bari en todos sus matices, de olores y sabores, de costumbres y de contrastes, del azul del mar al blanco de la medina. Además

del dialecto, las tradiciones, las costumbres, los vicios y virtudes de los *baresi*, son protagonistas de excepción. La autora tiene muy arraigado el sentido de pertenencia a su tierra: la Puglia, que considera una de las regiones más bellas de Italia y que vive en la actualidad en proceso de expansión desde diversos puntos de vista: turístico, literario, enogastronómico.

Son múltiples las referencias a la ciudad que encontramos en sus libros. La onomástica es local cuando se refiere a los nombres propios (Chechella, Nicola), los apellidos (Capriati o Lavermicocca) y los productos típicos como el Negroamaro o el Locorotondo. Genisi nos muestra las costumbres, la forma de pensar y el asfixiante y mediterráneo clima, caluroso incluso en invierno. Recuerda el esplendor del pasado y la realidad de hoy de esta ciudad pugliese. No tiene problemas en subrayar los problemas originados por la mala gestión de la política local o la inseguridad ciudadana.

El tercer ingrediente es la gastronomía local. La autora se confiesa hedonista y esta es básicamente su filosofía de vida. Hedonismo que practica en el más estricto sentido clásico, estético y ético de la palabra, como todos los italianos educados en la belleza y en el arte. Para ella la belleza está también en un plato típico o en un vaso de vino. Por otro lado, también es cierto que la gastronomía es un elemento fundamental en Bari y en toda la Puglia. Por ello los platos con los que nos deleita Lolita en sus investigaciones son recetas típicas regionales y variantes personales.

La utilización metafórica de los ingredientes culinarios con una clara intención lúdica es característico del *giallo* a la italiana. Los platos que cita forman parte de la tradición de la cocina *barese*: *pettola lucidata a olio*, *Cozza di mare*, *cozze impepate*, *cosse pelose*, *il brodo bugiardo*, *taralli e stracchino*, *un lampascione soffritto in padella*, *pollucusuto 'nculo* o *i merluzzi a brodetto*.

En sus novelas hace la mejor promoción de sus productos y de sus sabores fuertes y picantes. Lolí coincide con su creadora en la importancia de la cocina en su vida y en la afirmación que cocinar es como hacer el amor. O te dejas llevar o es mejor dejarlo.

Es indudable que esta pasión por la cocina no deja de ser un guiño más a la obra camilleriana cuando cita por ejemplo las

famosas *sarde a beccafico*. El título de la primera novela en la que aparecen *le arance* nos recuerda a los adorados exquisitos *arancini* de Montalbano que dan título también a una recopilación de relatos: *Gli arancini di Montalbano*.⁷

Para concluir podríamos añadir que a Salvo y a Lolita, como hemos podido comprobar, los unen muchas cosas a parte de compartir una profesión vocacional. Tienen en común una buena dosis de atractivo, de *fascino*, de sex appeal, el placer por la buena cocina, una forma de ser y de llevar a cabo las investigaciones muy personal pero siempre eficaz, un sexto sentido muy desarrollado, el fuerte arraigo a su tierra, la utilización de una simbiosis entre dialecto e italiano, las situaciones cómicas y grotescas que a veces viven.

¿Pero qué les separa? Dejando a un lado la calidad literaria de las tramas mucho más complejas las del autor siciliano, seguramente el factor diferenciador es la condición sexual del personaje. Como en cualquier otra profesión la cuestión de género nos diferencia siempre; por el físico, el carácter, la forma de pensar, la filosofía de vida. Su forma de ser, su apariencia, su sensibilidad femenina cautivan en principalmente a las lectoras que ven en ella una simpática heroína.

El hombre es más racional, tiende a aplicar esquemas y reglas más precisos como resulta ser Salvo Montalbano. Mientras que la mujer según Genisi, indaga de una forma muy femenina. Se deja llevar siempre por su instinto, por la intuición y sobre todo por los sentimientos. Lolí es toda ella sensibilidad y sentimiento que llegan a condicionar su vida diaria, su trabajo y su estado de ánimo. Cuando está enamorada vive el amor intensamente y su actitud es positiva mientras que cuando su situación amorosa no es buena, su vida profesional se resiente. A Lolita no le gusta el trabajo en equipo, sobre todo cuando se encuentran en un puesto de mando. A veces su aspecto exuberante le resulta un problema y le da poca seriedad. Sus dos compañeros, Esposito y Forte, se nos presentan como dos figuras cómicas que nos recuerdan un poco a Totò e Peppino, a los que Lolita, cariñosamente maltrata.

⁷ Las novelas de Genisi se completan con una serie de recetas personales y que el título de su novela *Spaghetti all'assassina* alude a un plato típico de la tradición local.

Por otro lado, los avatares sentimentales están muy presentes en toda la obra y condicionan también su trabajo (dado que los hombres con los que se relaciona sentimentalmente tienen que ver con sus investigaciones). Mientras que Salvo Montalbano mantiene a su fiel Livia muy lejos de la escena de sus pesquisas.

Salvo Montalbano se ha convertido en un personaje mítico e universal en el género policial, hasta el punto de ser la inspiración de otros autores como es el caso de Gabriella Genisi quien de su admiración ha realizado una particular y atractiva versión femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camilleri, A. (1999). *Gli arancini di Montalbano*. Milano: Mondadori, 1999.
- Carosella, M. (2012), “I cugini baresi di Montalbano”, en *Esperienze Letterarie*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 67-78.
- Genisi, G. (2009). *Il pesce rosso non abita più qui*. Roma: La Fenice.
- Genisi, G. (2010). *La circonferenza delle arance*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2011). *Giallo ciliegia*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2012). *Uva noir*. Venezia: Sonzogno.
- Genisi, G. (2012). *La maglia del nonno*. Roma: Biancoenero.
- Genisi, G. (2014). *Gioco pericoloso*. Milano: Sonzogno.
- Genisi, G. (2015). *Spaghetti all'assassina*. Milano: Sonzogno.
- Genisi, G., (2016). *Mare nero*. Milano: Sonzogno.

VOCI FEMMINILI INEDITE: RIFLESSIONI A PARTIRE
DALLA LETTERATURA POSTCOLONIALE
ITALIANA
UNPUBLISHED FEMALE VOICES: REFLECTION
FROM THE ITALIAN POSTCOLONIAL LITERATURE
Mario ROSSI
Università di Vienna

Riassunto: A partire da frammenti dell'autobiografica di Maria Abbebú Viarengo, migrante postcoloniale italiana, si indagherà il rapporto tra genere, scritte in movimento e filtri espressivi analizzando tratti di *Princesa* (Farías/Jannelli) e di *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): dal dialogo del cuore narrativo del primo testo con le sue soglie, si cercherà di cogliere quanto dell'esperienza di una transessuale emerge da un'autobiografia a più mani, mentre nel secondo si valuterà la misura in cui la fisionomia di una voce femminile risulti rispettata nella traduzione in altra lingua.

Parole chiave: autrice, censura, questione di genere.

Abstract: Starting with fragments of the autobiography of Maria Abbebú Viarengo, an Italian postcolonial migrant we will investigate the relationship between gender, moving and expressive writing filters by analyzing traits of *Princesa* (Farías/Jannelli) and *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): from the dialogue between the narrative heart of the first text and its thresholds, we try to grasp what the experience of a transsexual emerges from an autobiography written by many hands, while in the second text we evaluate the extent to which the appearance of a female voice is respected in the translation into another language.

Key words: female author, censorship, gender.

1. IL PROBLEMA

Inedito può precisarsi attraverso diverse coppie oppostive: privato pubblico, manoscritto stampato, indirizzato a un singolo e indirizzato a una molteplicità di destinatari. Nel passare da un polo all'altro un testo può subire modifiche, per cui ci si può chiedere con quali scarti l'originale che passi attraverso filtri editoriali giunga alla sfera pubblica: dati i rapporti di potere tra generi diversi che hanno dominato e in parte ancora dominano la scrittura, pare opportuno interrogare il grado di pubblicità delle voci femminili di testi letterari. Nelle seguenti pagine si analizzeranno tre casi: una pubblicazione parziale di una scrittura postcoloniale femminile italiana; una narrazione secondo selezioni tematiche nell'autobiografia di una voce transessuale maturata tra Brasile e Italia e la perdita di profilo di una voce femminile all'interno della traduzione di un romanzo a firma maschile. Ciò cui si aspira è una concezione sfumata del concetto di pubblicazione e occultamento della voce autoriale femminile.

2. TRE CASI ESEMPLARI

2.1. MANCATA PUBBLICAZIONE.

Maria Abbebú Viarengo è scrittrice di espressione italiana di origine italo-oromo. A partire da frammenti della sua autobiografia pubblicati in italiano e in traduzione inglese si farà un'archeologia non della vita dell'autrice ma del mondo che evocano i frammenti¹. L'autrice del primo stralcio dal titolo "Andiamo a spasso?" è indicata come Maria Viarengo; se dietro questo nome non sospettiamo una migrante da latitudini lontane, immediatamente dopo fanno capolino sonorità stranianti nel nome del dedicatario: "a Terù", che in seguito scopriremo esser la sorella dell'autrice. Il testo si apre perentorio:

Ero Abbebú. Figlia di Noritù Faissà e dell'unico uomo bianco che viveva a Ghidami.

¹ Con intenti biografico-ricostruttivi sembra procedere Ponzanesi, 2004: 158 e 164-165.

Un italiano, Oreste Viarengo.
Diventai Maria Viarengo.
Ero diversa dai bambini che nascevano a Ghidami.
Ero due ... Lo sarò sempre?
Mamma era morbida; l'aria tiepida come il suo corpo. (Viarengo, 1990: 74)

Brevi frasi per un'identità scissa tra continuità col mondo materno marcata dell'imperfetto e irruzione dell'onomastica patrilineare marcata dal passato remoto. L'io narrante viene in seguito caratterizzato con due intrusioni di una lingua diversa dall'italiano: *worobessa* e *mitmittà*. Il significato del primo termine attraverso interpolazione può esser identificato con iene. La madre diceva alla figlia "Ridi come una piccola iena" e il testo prosegue "Di notte sentivo la worobessa intorno alla nostra casa, erano loro che ridevano come me." (Viarengo, 1990: 74) L'io narrante protesta una propria identità linguistico-espressiva, invertendo i poli della similitudine usata dalla madre: la figura retorica è rivitalizzata attraverso il recupero della sua dimensione letterale. Il significato di *mitmittà* può esser dedotto dal fatto che la madre quando la figlia era "mitmittà" le diceva "Stai brava altrimenti arrivano le iene". Si può quindi supporre che il termine debba esser collocato nell'area semantica del comportamento deviante ascrivibile a persona cattiva. Con efficacia in queste prime righe l'autrice offre un quadro di relazioni vivaci ascrivibili alla sfera dell'emancipazione del soggetto umano in crescita. Poco oltre si leggono brani che narrano lo straniante rapporto col piemontese cui è sottoposta Abbebù-Maria. Abbebù da piccola chiede al padre come si chiami la stella vicina alla luna e il padre risponde "quala as ciama Bun Ben Ansù". Laconicamente la voce autobiografica nota "per trent'anni ho pensato che questo fosse il vero nome di quella stella." Se il rapporto con la madre è caratterizzato come gioco di contrattazione dei significati, l'inganno paterno porta a vedere un mondo patriarcale che crea falsi significanti che si dissolvono solo nella piena maturità del soggetto femminile.

Le insidie del linguaggio crescono col trasloco da Ghidami a Karthoum: sull'oromo, unica lingua usata nel luogo di origine della madre, prendono il sopravvento inglese, arabo e italiano.

Abbebú reagisce alla nuova situazione sociolinguistica mescolando, mentre la sorella Teresa ammutolisce: le due nella sfera privata per i giochi, per il pianto e per la nostalgia conservano l'oromo, cui associano il tepore e la morbidezza della madre.

Viarengo informa anche sulla tavolozza sonora di Ghidami:

macchine sgranatrici per la pulitura del caffè, i ronzii delle api e delle mosche, i ragli degli asini, di notte le risate sonore delle iene, qualche volta le grida di un urlatore che annuncia la morte di un cittadino. La sera dopo cena, la radio di papà gracchiava e cinguettava, fino ad immobilizzare la sua attenzione sulla voce di un uomo che parlava arabo o francese, come un rito papà ascoltava in perfetto silenzio il “notiziario”, il suo unico contatto con il resto del mondo. La madre non faceva nessun lavoro in casa, si occupava solo di noi, ci pettinava, ci profumava, ci portava a scirscir, e ci preparava il faffatò.

Se si considera che la madre veste uno “sciscigò” così ampio che ci si può “nascondere e perdere” (Viarengo, 1990: 76), riemerge con tono diverso la contrapposizione tra il mondo paterno chiuso e ostile – la lingua del notiziario non è né l'oromo né l'italiano -, e quello materno aperto, variegato e protettivo.

Mentre il testo italiano esibisce un'immagine di una strada di Luxor tratta dall'archivio Garzanti posta in ultima pagina, senza che si possa individuare la relazione coi contenuti narrati, il frammento in traduzione inglese ospitato nella rivista *Wasafiri* anni dopo presenta una chiara identità complessiva: non solo porta il titolo nella lingua della madre (“Scirscir'n demna”), ma anche presenta per esteso in nomi dell'autrice (Maria Abbebù Viarengo) e accanto al titolo esibisce la foto di una donna a mezzo busto che sorride al lettore: l'identità dell'io narrante è qui restaurata attraverso la lingua del titolo, la chiara indicazione del genere e la presenza in prima pagina della foto dell'autrice.

Per il nostro taglio di lettura, è rilevante che il testo spieghi come nella cultura materna il neonato riceva il nome dopo che i parenti l'hanno osservato, cosicché si vede implicitamente riconosciuto nella sua identità: attenzione che non vedevamo nel rapporto di Viarengo con la figlia Abbebú. All'autrice, per

intervento della nonna, venne attribuito il nome di Abbebec. “Full of flowers. She who wants to bloom, to know.” (Viarengo, 2000: 22) La madre poi adottò il diminutivo Abbebu (sic!). Nel testo emerge in diverse forme la negazione dell’identità per il carattere ibrido del sé e di un’esperienza che impone identità attraverso strade, una palestra, il passato coloniale in Etiopia: la scissione imposta dai colonizzatori al popolo dell’autrice e alla sua persona creerebbe diversi “mes” (Viarengo, 2000: 21).

Dai frammenti dell’autobiografia di cui disponiamo ricaviamo la narrazione di un’esperienza carica di tensioni e resa con una varietà di linguaggio finalizzata alla manifestazione di un passato intenso.

2.2. PUBBLICAZIONE SELETTIVA

Veniamo ora a un caso di pubblicazione di un testo autobiografico steso a più mani che sembra filtrare la voce narrante secondo il coinvolgimento culturale, emotivo e umano del coautore principale. Si tratta di *Princesa. Dal Nordest a Rebibbia: storia di una vita ai margini*, pubblicato nel 1994 presso Sensibili alle Foglie e presentato in forma di brevi stralci accompagnati da materiali diversi in un articolo pubblicato nella rivista *Il caffè*² facente capo al medesimo editore. Ciò che, in prima approssimazione, possiamo indicare come autobiografia, narra le vicende di Fernanda, una transessuale brasiliana, dall’infanzia agli anni che stanno a ridosso della pubblicazione. Il testo nel suo complesso è composito per quanto riguarda le tipologie coinvolte e lo statuto autoriale ambiguo: è composito perché è costituito da un’introduzione di Maurizio Jannelli, da un racconto autobiografico in prima persona di Fernanda Farias de Albuquerque e da un’intervista effettuata a distanza da Jannelli a Fernanda; lo statuto è ambiguo perché secondo la copertina si tratta di uno scritto a quattro mani, visto che riporta sopra il titolo i nomi di Fernanda Farias de Albuquerque e di Maurizio Jannelli; secondo l’introduzione il testo è il frutto di

² Anonimo, 1994. I testi presenti sono in parte dichiarazioni dell’autrice degli appunti e dell’autore della versione pubblicata, in parte stralci del materiale usato dall’estensore finale e in parte materiale diverso non chiaramente collocabile.

interventi di scrittura a sei mani³; alla narrazione del difficile percorso esistenziale che da Fernandinho porterà alla nascita di Fernanda siamo invece portati ad attribuire un'unica firma linguistica, quella di Jannelli. L'intervista è invece a due voci. Chiude il volume un glossario di termini portoghesi presumibilmente presenti nel testo autobiografico centrale. Non si parlerà della possibilità di rubricare il testo sotto la categoria della cosiddetta letteratura della migrazione, della letteratura italiana tout-court o piuttosto alla letteratura brasiliana di espressione italiana, né dello statuto della letteratura di testimonianza⁴. Si cercherà piuttosto di verificare secondo quale strategia la vicenda privata della costruzione di genere di Fernanda venga messa sulla scena pubblica. Cominciamo dal glossario. I termini riportati sono possono esser rubricati in categorie: mondo vegetale (baraúna, buriú, cajarana, dendê, imbu, maconha, mandioca, marmeleiro, pitomba), mondo animale (curumbatá, traira, urutu), mondo delle credenze (orixás, mãe-de-santo), elementi paesaggistici (caatinga, garimpos, garoa), alimentazione (churrasco, churrascaria, goiaba, guaraná, jurubeba), pratiche sociali (bumba-meu-boi, forró, frevo), antropologico (cabolco, meninos de rua), manufatti umani (favela, fazenda) e termini afferenti alla sfera delle pratiche sessuali a pagamento (bicha, bombadeira, maricão, maricas, veado) cui vanno aggiunti alcuni termini che, pur presenti nel testo, non sono presenti nel glossario, come o belo rabo e bum-bum entrambi per sedere (48). Quest'ultimo gruppo di lemmi, unitamente a quelli sulle pratiche sessuali a pagamento, nell'(auto)biografia è esiguo se consideriamo l'aspetto intensionale del concetto sovraordinato, ma in realtà, sotto l'aspetto estensionale è l'insieme più importante. L'orizzonte di attesa verso un mondo sfaccettato aperto dal glossario nel testo si riduce alle tecniche del corpo e all'identità sessuale.

Se ora passiamo al testo introduttivo, osserviamo che secondo questo i due testi che vedono Fernanda come protagonista narratrice o intervistata sarebbero passati attraverso la mediazione

³ Per una sintesi efficace si veda Gandolfi 2007: 79-80.

⁴ Su ciò si veda Gandolfi 2007: 81-84.

di un pastore sardo, Giovanni Tamponi, che avrebbe lasciato tracce della sua parlata nei materiali trasmessi: il pastore sardo, e Fernanda avrebbero creato una lingua propria, per comunicare “Nata solo per noi, la scrittura originale è stata successivamente manipolata per renderla accessibile a un pubblico più ampio. Cionondimeno mani e provenienze culturali diverse sono forse rintracciabili anche nella sua stesura ultima.” Nel testo pubblicato, secondo le nostre conoscenze linguistiche, non sono presenti testimoni del sardo, se si eccettua il vago meridionalismo “unghie pittate” (p. 23). Si deve quindi supporre che l'estensore abbia epurato dal testo ciò che non veniva direttamente da Fernanda: sarebbe interessante capire se le voci in sardo siano state tradotte o cassate, ma i materiali messi a disposizione dei lettori all'epoca della pubblicazione del testo non consentono di decidere.

Veniamo ora al testo di marca (auto)biografica e leggiamo alcuni esempi di intarsi in portoghese. Il primo lo troviamo nella porzione di testo che narra le prime esperienze sessuali di Fernando all'età di sette anni: “Ecco il *veadinho*! Ecco l'uomodonna!”, lo apostrofano i compagni (p. 17). Testualmente non si capisce se *uomodonna* sia la traduzione di una corrispondente espressione portoghese o se si tratti di una traduzione esplicitiva di *veadinho*. Poche pagine oltre leggiamo: “Fernandinho dexia eu meter o meu caralho no seu cu, lasciarmi mettere il cazzo nel tuo culo”(p. 22). In questo passo l'invito in portoghese pare assolvere la funzione di dare colore locale visto che viene immediatamente tradotto in italiano. La maturazione di Fernanda prosegue. Si inoltra nel bosco per raccogliere frutti:

mi annodavo il fazzoletto in testa come le contadine nordestine. Qualche volta mettevo anche gli orecchini. Scalavo il cajueiro e ad ogni sparo dei cacciatori facevo voce e cantavo. Che fai qui ragazzino? Raccolgo frutta. Spaventi la selvaggina, torna a casa! No, se prima non mi fai vedere il cazzo! Il mio José imprecava (...) Senhor José deixa eu ver seu caralho p. 27-28.

Anche in questo caso la frase in portoghese sembra aver la finalità di conferire colore visto che il suo contenuto è anticipato in italiano: sospeso nel vuoto è invece il “cajueiro” che nel

glossario viene definito come “Albero della famiglia delle Anacardacee (*Anacardium occidentale*)”. Perché Fernando si arrampichi su quella specie vegetale non è spiegato cosicché rispetto alla vicenda pruriginosa l’elemento paesaggistico scende in secondo piano.

Nell’introduzione Jannelli spiega la nascita del libro. Egli assieme a altri appartenenti alle Brigate rosse si trova nel carcere di Rebibbia. Il gruppo dei terroristi, assuefatti a un mondo di soli uomini, all’impatto col mondo dei transessuali avrebbe subito una spaccatura: alcuni si sarebbero rifiutati, probabilmente con dolore, secondo le parole di Jannelli, alle emozioni che risvegliavano reggiseno, gonne e profumi, mentre altri, e tra questi l’autore stesso, avrebbero visto le loro notti popolarsi di desideri. Sembra quindi che il testo abbia uno statuto ibrido: più che biografia o autobiografia in scrittura duplicemente assistita, sarebbe il documento dello sguardo che un soggetto getta sulla nascita dell’identità transessuale. Dalle domande dell’intervista a Fernanda in appendice si può dedurre che l’intenzione testuale implicita che guidò l’estensore del testo potesse esser questa.

La presentazione del libro nella rivista *Caffè* offre la riproduzione esemplificativa di materiali autentici che sono serviti a Jannelli per la stesura del testo pubblicato, stralci dal testo pubblicato e dichiarazioni di Maurizio e Fernanda che si alternano. “Il raffronto non serve per ribadire l’”autenticità” del punto di partenza e rivendicare l’”artisticità” del punto di arrivo, ma per testimoniare un dialogo e un percorso.” Un dialogo e un percorso che hanno avuto funzione terapeutica. Scrive Jannelli: “ecco la scrittura, per Fernanda, penso sia stata anche l’occasione per mantenere integra la sua persona nonostante (...) la violenza definitoria degli altri.” (ivi) Oltre Jannelli sostiene che “Un conto è Fernanda e un conto è Princesa ... Insomma la persona è molto più complessa del testo, il testo è altra cosa dalla persona. È qualcosa che va oltre noi, scrittura, appunto, costruzione.” (ivi) Se fosse costruzione, allora si dovrebbe pensare che il testo sia più complesso della persona. A fine presentazione Maurizio esibisce i referenti culturali attraverso i quali il testo è stato arricchito; Guimarães Rosa, (Jean) Baudrillard e Roland Barthes. Nel leggere il testo tuttavia non si ha la percezione della complessità che tali interventi sembrerebbero evocare e

soprattutto pare che la costruzione della soggettività attraverso l'esperienza sessuale stia in primo piano rispetto a altre dimensioni dell'esistenza.

Da quanto esposto ci pare di poter sostenere che almeno la voce del pastore sardo è stata quasi completamente cancellata dal testo pubblicato, mentre quella della protagonista è presente secondo un sentire particolare nei confronti della vicenda narrata, quella di relazioni sessuali diverse dall'eterosessualità. Il filtro di lettura del coautore penetra fin nel titolo: durante l'intervista, nel rispondere alla prima domanda di Jannelli, Fernanda spiega come è nato il suo nomignolo e afferma chiaramente di non amarlo e di preferire Fernanda. Cancellazione della triplice lingua ibrida, cancellazione di una parte dell'esperienza e cancellazione del nome proprio: non si può sostenere che il testo curato Jannelli abbia incluso tra le sue intenzioni comunicative la pubblicazione di una Fernanda, che, pur in rapporto dialettico con le intenzioni dell'estensore del testo finale, desse un quadro a tutto tondo del passaggio dal Nordeste alle metropoli italiane.

2.3. CASSAZIONE DELLA VOCE FEMMINILE

Concludiamo con la resa di una voce femminile nella traduzione in francese di un'opera scritta in italiano da un migrante, Amara Lakhous, scrittore di origini algerine, ma da parecchi anni trasferitosi in Italia, dove svolge attività giornalistiche e di mediazione culturale, cui si è aggiunta una fortunata produzione letteraria⁵. *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* è un giallo che ha come protagonista e voce narrante Enzo Laganà, un giornalista di cronaca nera con radici calabresi ma residente a Torino che conduce vita sentimentalmente instabile con puntate a Marsiglia sul Vieux-Port. Animato dal desiderio di fare uno scoop, indaga su omicidi di extracomunitari dell'est Europa. A questa vicenda corre parallelo lo scandalo di Gino, il maialino di un nigeriano, che una videocamera ha ripreso mentre passeggia nella moschea del quartiere torinese di San Salvario. I personaggi messi in scena dal

⁵ Si veda Schwaderer: 2014 alle cui referenze bibliografiche è da aggiungere *La zingarata della verginella di Via Ormea*, 2014.

romanzo sono molti, quasi tutti maschili quelli del mondo professionale, mentre i soggetti femminili sono collocati nella sfera privata e affettiva. Inoltre, mentre i personaggi maschili calcano in maniera persistente la scena del romanzo, quelli femminili appaiono intermittenti. La madre del protagonista, residente a Cosenza, è presenza discreta ma profilata perché rappresenta una visione alternativa sulla vita rispetto a quella del figlio: matrimonio e vita regolata. Una protesi della madre è la zia residente a Torino che controlla il nipote assicurando alla sorella notizie sul figlio. La voce della madre è marcata non solo ideologicamente, ma anche linguisticamente: tra i personaggi è quello che con maggior espressività usa il dialetto della comunità calabrese con un *code-switching* che spesso prende avvio dalla parlata periferica per trascolorare nella parlata nazionale standard.

Che l'ambientazione sia da collocare nell'area di uno spiccato multiculturalismo risulta dalla consuetudine del protagonista di consumare piatti tipici di culture fortemente caratterizzate come la salade niçoise e il tè arabo alla menta dei maghrebini (Lakhous, 2013: 18), soupe au pistou, aïoli e tarte tatin (Lakhous, 2013: 23-24). Un'anamnesi autobiografica colloca l'identità dell'istanza narrante in un indefinito *in-between* che trova corrispondenze nelle vite di amici nizzardi⁶. Il romanzo anche solo per questi tratti si qualifica quindi come opera rubricabile sotto la categoria della così detta letteratura postcoloniale della migrazione. Che la madre, voce femminile portatrice di valori tradizionali profilati, nel romanzo abbia una chiara connotazione linguistica non è riducibile a nota di colore: la donna rappresenta una forma di vita alternativa rispetto a quella del figlio e allo stesso tempo libera dalle connivenze con la malavita organizzata calabrese. Stupisce che nella traduzione francese il profilo linguistico venga impoverita. Ecco un esempio:

⁶ “Sono nato a Torino da genitori calabresi. A Torino, quando ero piccolo, mi chiamavano il calabrese, mentre in Calabria venivo chiamato il torinese. (...) né qui né là.” (Lakhous, 2013: 22) Il confronto tra immigrati italiani in Francia e meridionali a Torino si legge due pagine oltre.

«Che stai combinando, Enzu'?» (...)
«Stamattina ho letto l'articolo tuo sul giornale. Ti sei messo ancora in mezzo a storie brutte di criminali. Mo' ci mancavanu sulu i mafiosi albanesi e rumeni».
«Mamma, perché ti agiti?».
«Dov'eri finito?».
«A Torino».
«Enzu! Non mi pigliare per fessa. Si' statu fora da casa quattro iuorni. La macchina tua è ancora pargheggiata nello stesso posto, davanti al macellaio, non hai ritirato la posta, non hai risposto al telefono di casa, non hai ...». (Lakhous, 2013: 27)

La traduzione francese così suona:

-Qu'est-ce que tu fabriques, Enzo? (...)
-Ce matin, j'ai lu l'article dans ton journal. Tu t'es encore fourré dans une mauvaise histoire de criminels. Y nous manquait qu'les mafieux albanais et roumains!
-Maman, pourquoi tu t'agites comme ça?
-Où t'étais passé?
-À Tourin.
-Enzo! Ne me raconte pas d'histoires. T'es pas rentré chez toi depuis quatre jours. Ta voiture est encore garée à la même place, t'as pas pris ton courrier, t'as pas répondu au téléphone fixe, t'as pas” (Lakhous, 2014: 31-32)

Notiamo anzitutto che l'ipocoristico del nome proprio con apocope tipico di tante parlate centro-meridionali è neutralizzato nel nome standard. Il possessivo posposto al sostantivo cui si riferisce è non solo normalizzato senza meccanismi compensativi che facciano percepire lo scarto presente nell'italiano, ma da determinazione dell'articolo di giornale passa a determinazione del quotidiano, cosicché Enzo viene promosso a proprietario del periodico. Lo stesso problema di collocazione dell'aggettivo si osserva in “storie brutte”, espressione connotata regionalmente, che in francese viene resa non solo con la normale successione aggettivo sostantivo, ma anche con ingiustificata riduzione del plurale al singolare. L'espressione “pigliare per fessa”, variante diatopica marcata dalla presenza del predicato “pigliare” in luogo del più diffuso “prendere”, scompare in un neutro “ne me raconte

pas d'histoire" che non ha nella negazione nemmeno la struttura del parlato che invece compare nell'enunciato seguente e che avrebbe potuto segnalare la dimensione regionale presente nel testo *source*.

Con queste brevi osservazioni possiamo sostenere che la principale voce femminile del romanzo nella traduzione ha perso parte del suo timbro e quindi della sua personalità: da varietà diamesica, diastratica e diatopica si riduce a varietà diamesica con vaghe potenzialità diastratiche, mentre il decentramento regionale è affidato solo alla toponomastica implicata nel testo narrativo.

3. DIFFICOLTÀ DELLE VIE VERSO LA PUBBLICAZIONE

In termini generali possiamo osservare nei tre casi letterari analizzati una difficoltà da parte dell'editoria a dar voce a forme di autorialità insolite nonostante l'ampio dibattito sulla letteratura postcoloniale e della migrazione. La traduzione del romanzo di Lakhous sembra tradire una certa leggerezza nel rispetto della voce più profilata dal punto di vista del rapporto tra centro e periferia. Il complesso di testi ruotanti attorno a *Princesa* crea un'indeterminatezza autoriale che lascia il lettore nell'incertezza tra biografia, autobiografia e testo dialogico a più voci. Il progetto *princesa20* sana solo parzialmente questa ambiguità in quanto, se è vero che attraverso link garantisce riferimenti interstuali, è anche vero che importanti referenti secondo i paratesti dell'epoca, come Guimarães Rosa, Baudrillard, Barthes, sono assenti; inoltre i manoscritti che hanno fornito il materiale al testo pubblicato sono di difficile fruibilità in quanto risultano riprodotti in digitalizzazione di immagine; più efficace sarebbe stata la loro trascrizione in un documento di videoscrittura con segni che riportassero le stratificazioni e le cancellature del manoscritto. Infine non può che destare approvazione il conferimento del premio Lingua madre 2015 a un testo breve di Maria Abbebú Viarengo e la conseguente pubblicazione dello stesso (Ead., 2015). La vicenda narrata è intensa: una madre di fronte al desiderio della figlia di adottare un bimbo di colore prima esprime perplessità e poi si fa convincere dall'entusiasmo della figlia. Una vicenda nobile, ma scritta in un italiano piano e non turbato da

intarsi linguistici provenienti da altri mondi. Chi ha letto gli stralci dell'autobiografia di Abbebú Maria Viarengo non può che dolersi per la mancata pubblicazione di quest'ultimo testo. I tre esempi sono distanti nel tempo e per storia editoriale, ma mostrano come i processi di pubblicazione, tendenzialmente conservativi, nell'area della socializzazione di voci femminili siano inclini a semplificazioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anonimo, (1994). La figura di una donna, in *Caffè*, 1, pp. 4-5.
- Bonelli, S. E. (2015). Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa in A. Nusolevic & C. Pinçonat (a cura di), *Littératures migrantes et traduction*, <http://www.princesa20.it/hybridite-du-corps-texte-dans-lautobiographie-de-princesa/> [02/02/2017]
- Comberiati, D. (2009). *La quarta sponda*. Roma: Caravan edizioni.
- Faria de Albuquerque, F. & Jannelli, M. (1997). *Princesa. Dal Noreste a Rebibbia: storia di una vita ai margini*. Roma: Sensibili alle foglie, 1994, Tropea: Milano, ²1997.
- Gandolfi L., (2010). Princesa: the Textual Space between Translation and Divergence. *ellipsis*, 8, pp. 75-90. <http://www.princesa20.it>
- Lakhous, A., (2013). *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*. Roma: E/O.
- Lakhous, A. (2014). *Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario*. trad di Élise Gruau. Arles: Actes Sud.
- Marchini Ulgheri, L. M. (2016). Homens de um lado, mulheres do outro. E eu? As masculinidades e as instituições brasileiras no contexto de Princesa. *Estação Literária*, 16, pp. 106-120.
- Pili, E. (2014). "Per non dare loro la possibilità di scordare" La narrativa postcoloniale delle scrittrici italo-etiope. *Anuac*, III, 1, pp. 38-57.
- Ponzanesi, S. (2004). *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press.
- Sabelli, S. (2013). I corpi e le voci delle "altre": genere e migrazioni in Christiana de Caldas Brito e Fernanda Farias de Albuquerque. In M. Durst & S. Sonia (a cura di), *Questioni di genere: tra vecchi e nuovi pregiudizi e nuove o presunte libertà*, Pisa, ETS, 2013, pp. 185-208. <http://www.princesa20.it/i-corpi-e-le-voci-delle-altre-genere-e-migrazioni-in-christiana-de-caldas-brito-e-fernanda-farias-de-albuquerque/> [15/04/2017]

- Schwaderer, R.. (2013). Vom pasticciaccio zur Transkulturalität? Eine kritische Lektüre der römischen Romane des Algeriers Amara Lakhous. In *Transkulturelle italophone Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 219-244.
- Shvanjukova, P. (2012). From Princess to Princess with a Prince:1994-2001, Fernanda's Stories, *Between*, v.- 4, n. 4.
- Viarengo, A. M. (2015). Mia cara figlia, in AAVV, *Lingua Madre Duemilaquindici. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi. Torino: Edizioni Seb 27, pp. 310-312.
- Viarengo, A. M. (2000). Scirscir'n demna. Extracts From an Autobiography. *Wasafiri*, 15, 31, pp. 20-22.
- Viarengo, A. (1994). Andiamo a spasso. *Linea d'ombra*, 54, pp. 74-76.

FIORE DI FULMINE: NORA E LA SUA RINASCITA¹
FIORE DI FULMINE: NORA AND HER REBIRTH

Irene SCAMPUDDU

Universidad de Salamanca

Riassunto: Una Sardegna offuscata tra realtà e superstizione quella in cui ci porta Vanessa Roggeri. Nora è una bambina vivace e curiosa che vive in un villaggio con la sua famiglia. Vivranno felici fino a quando la disgrazia si abatterà sulla loro casa e Nora erediterà una dote “pesante”. È la storia del coraggio di una bambina e della forza di una donna che ci insegna a lottare, a non scegliere mai la via più facile, camminando a testa alta per affrontare le dure verità della vita.

Parole chiave: Vanessa Roggeri, superstizione, Sardegna, modelli femminili.

Abstract: Vanessa Roggeri transports us to a Sardinia confused between reality and superstition. Nora is a curious, and vivacious girl that lives in a village with her family. They live happily, until misfortune knocks on the door, and Nora inherits a significant dowry. This is a story about a girl’s courage and a woman’s strength that teach us to fight, to never choose the easy way out, and to walk with our head high in order to confront life’s hard realities.

Keywords: Vanessa Roggeri, superstition, Sardegna, female role model.

Vanessa Roggeri è in realtà una scrittrice esordiente, diventata molto famosa in Italia dopo aver pubblicato nel 2013 *Il cuore selvatico del ginepro*, il suo primo romanzo.

¹ 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.

Nel 2015 pubblica il romanzo *Fiore di fulmine*, sempre attraverso la casa editrice Garzanti.

Vanessa Roggeri è nata e cresciuta a Cagliari, città in cui si è laureata in Relazioni Internazionali. In un'altra sede mi sono già occupata della stessa scrittrice e del suo primo romanzo.

Fiore di fulmine è una storia di dolore e rinascita, di sofferenza e di crescita, la storia di una bambina che si fa donna celando dietro i suoi grandi occhi verdi un segreto che è un dono e una condanna allo stesso tempo.

Con un linguaggio evocativo e uno stile magico, quasi fiabesco, ci conduce in un mondo in cui le credenze popolari prendono vita: Nora, la protagonista del romanzo viene investita da un dono che la sovrasta, il fulmine che la colpisce le risparmierebbe la vita ma le ruberebbe per sempre l'innocenza della sua età.

Rifiutata dalla famiglia e da una comunità che da quel momento la considera maledetta, Nora vivrà e crescerà relegata in un convento, dovrà badare a se stessa e lo farà costruendosi una corazza, un'armatura che le consentirà di difendersi da un mondo che le ha riservato fino ad ora solo sofferenze.

Nora si troverà a scegliere, quando si apriranno davanti a lei dei bivi decisivi, ma non considererà mai la via più facile, quella di comodo. Alzerà la testa e andrà fino in fondo, alla ricerca di una pericolosa verità che sarà però la sua rinascita.

La protagonista è semplice e complicata al contempo. Semplice perché alla fine è una ragazzina che guarda il mondo con gli occhi spalancati, che non sa interagire con le altre persone ma che è sincera e diretta, ingenua nel suo modo di essere. Complicata perché in lei si muovono tanti sentimenti, a volte contrastanti, è un personaggio molto cervelotico, che non sa stare immobile.

La scrittrice appunto, riprende le tematiche trattate nel *Cuore selvatico del ginepro*, quindi il ricordo di un passato quasi dimenticato, passando dai riti e miti di una Sardegna antica, sacra e ribelle, a temi forti come l'odio, la violenza e la superstizione, e dove l'eterno femminile è una forza che vince ogni ostacolo. Dal primo romanzo:

Tutto quel rimestare di pensieri fu presto dimenticato quando lo sconcerto le salì alla gola, alla vista della bambina che afferrava

l'animale morto e con incredibile forza lo trascinava fin sotto la chioma di un albero.

Il cattivo odore ammorbava l'aria, ma Ianetta sembrava non accorgersene. Appariva invece animata di grande interesse. Lucia si sentì triste [...]. Osservò Ianetta e si commosse quando comprese che lei non era come le altre bambine, i suoi giochi non avevano la luce dell'innocenza ma l'ombra di quella amara consapevolezza che solo di cose ormai morte poteva occuparsi, le uniche che non potevano rifiutarla. Era talmente radicata in lei l'abitudine a essere odiata e scacciata da tutti che persino avvicinare un animale morto sembrava più sicuro rispetto a uno vivo (Roggeri, 2013: 48).

In questo romanzo la Roggeri, amante delle storie del folklore sardo², ci raccontava la storia di Iannetta, settima figlia nata proprio la notte del 31 Ottobre del 1880, la notte dei morti.

La scrittrice, influenzata fin da piccola dalla presenza costante di sua nonna che le raccontava favole e leggende intrecciate alle proprie memorie d'infanzia. Ed erano proprio quelle storie che appassionavano i bambini, le storie di mistero che ci tenevano incollati e attenti ad ascoltarle, ma che poi la notte non ci facevano chiudere occhio.

Ma la cosa che più affascinava, era che non erano racconti di fantasia, ma bensì frutto di credenze popolari e superstizioni tanto vive da considerarle totalmente vere.

Sono proprio queste storie di una Sardegna antica, magica e misteriosa che l'hanno segnata profondamente facendole nascere il gusto per la narrazione e il desiderio di mantenere vivo il sottile filo che ci collega a un passato ormai perduto.

Nella Sardegna di fine 800 in cui si viveva di credenze popolari Iannetta è una coga³, una strega, ma è anche considerata la

² Tutte le civiltà insulari hanno una forte tendenza a conservare intatte le proprie tradizioni, e questo risulta quanto mai evidente in un'isola come la Sardegna. Lingua, costumi tradizionali, musiche, danze, feste popolari e religiose sono caratteristiche di un mondo che continua a vivere e si rigenera spontaneamente pur all'interno di un sistema moderno proiettato verso il futuro.

³ È una figura antichissima, forse la più oscura di tutto il folklore sardo; si pensava avesse il potere di introdursi nelle case e uccidere i bambini appena nati. Passava sotto le porte o attraverso le canne fumarie, lo faceva sotto forma di altre creature come ad esempio un moscone. Rovesciare gli oggetti (ad

personificazione della differenza femminile poichè nella maggior parte dei casi è una donna, quella donna che appena dimostrava la sua diversità, non si omologava, non era uguale agli altri, diventava depositaria del male, parafulmine di tutte le catastrofi che potevano accadere nella comunità.

Se il primo romanzo quindi incentrava l'idea principale sulla figura della coga, *Fiore di fulmine* deve la sua origine a più spinte e interessi che sono andati a convergere in modo naturale in una trama solida e ben strutturata.

Lo stile utilizzato della Roggeri è particolarmente piacevole, abilmente intesse la trama con una costruzione di frase tipicamente dialettale ed evocativi inserimenti di parole in gergo, in grado così di calare istantaneamente il lettore nella realtà sarda di fine '800.

È una scrittura capace di arrivare all'anima del lettore che in ogni istante proverà sensazioni e stati d'animo irruenti e contrastanti, proverà pena e ardore, felicità e tristezza.

Questo romanzo colpisce profondamente. È una storia piena di emozioni, potente e incisiva che ci mette di fronte alle sfaccettature della vita e ci travolge totalmente. Un romanzo che ci confonde in una certa maniera, che spesso ha reso i lettori incapaci di delineare il confine tra realtà e superstizione. Tutto questo merito di una straordinaria Vanessa Roggeri che è riuscita a tratteggiare una storia in cui la Sardegna non rimane sullo sfondo, ma diventa parte attiva di tutta la narrazione.

Conosciamo Nora quando, ancora bambina, corre incuriosita dietro ai suoi tre fratelli maggiori alla scoperta dei dintorni di Monte Narba⁴, spinta da un'insaziabile voglia di conoscere e

esempio gli indumenti) è un rimedio potente che le tiene lontane perché simboleggia il rovesciamento dell'ordine naturale delle cose. Anche mettere una scopa a testa in su vicino alla culla impedisce alle *cogas* di uccidere il neonato.

⁴ Già conosciuto nel Settecento, a partire dalla metà dell'Ottocento quello di Monte Narba divenne uno dei principali giacimenti di piombo e argento d'Italia. Si trova a pochi chilometri dal paese di San Vito, nella zona conosciuta come Sarrabus. Il villaggio venne costruito nel 1864, quando la miniera fu concessa alla Società Lanusei. Era una vera e propria piccola cittadina: c'era il telefono, l'energia elettrica, le case per gli impiegati e i dirigenti, un ospedale, la falegnameria e l'officina meccanica. Gli edifici hanno subito molti crolli e questo rende difficile l'esplorazione degli interni, soprattutto per quanto

scoprire, testarda e coraggiosa, intrepida e intraprendente: tutte caratteristiche che difficilmente sono proprie di una giovane signorina. Eppure sarà proprio quella sua indole a strapparla momentaneamente alla sua terra e ai suoi cari: Nora, colpita da un fulmine durante un'improvvisa tempesta, creduta morta da tutto il villaggio, torna inspiegabilmente alla vita in quello che per alcuni assomiglia ad un insperato miracolo, mentre per altri si potrebbe facilmente tramutare in un'oscura maledizione. Tutta la sua spensieratezza sembra essere stata risucchiata da quel fulmine così come il calore della sua pelle, ora candida e impenetrabile da qualsiasi emozione; un incontro che porta con sé come marchio inconfondibile, il suo fiore di fulmine, che sgorga alla base della gola e scende lungo il corpo dalla parte del cuore.

Viene definita "fiore di fulmine" quindi la straordinaria cicatrice che certe volte i fulmini lasciano sulla pelle delle persone che hanno la fortuna di sopravvivere alla folgorazione. È il marchio della protagonista Nora e che dovrà portare per tutta la vita. Fiore di fulmine è lei stessa, la sua essenza, la sua anima tormentata. "Per alcuni istanti l'aria crepitò in modo strano. Nora chiuse gli occhi e quando li riaprì una luce fortissima, la più forte che avesse mai visto, le entrò in testa. Un attimo, poi, si fece tutto buio...".

Ancora una volta la scrittrice tratta il tema della diversità, ma anche delle leggende sarde che gran parte rivelano la presenza di un controluce di natura sciamanica e che finisco per parlare di donne con caratteristiche demoniache.

Nora appare diversa agli stessi occhi di chi la ama e quella diversità si palesa sotto il nome, in lingua sarda, di *bidemortos* ovvero coloro che sono in grado di vedere gli spiriti e interagire con essi.

Così, la piccola, forse per il suo stesso bene o per la paura che silenziosa si insinua nella sua famiglia, viene frettolosamente allontanata dalla sua casa e condotta in un istituto dove vivrà per i successivi otto anni, coltivando la sua innata passione per il ricamo. Infatti, non possiede solo la facoltà di vedere i morti. È

riguarda Villa Madama, il bellissimo palazzo alto tre piani dov'era ospitato il direttore.

anche una jana⁵: una straordinaria ricamatrice, legata a quella tradizione millenaria di altissimo livello che è vanto della Sardegna. Il ricamo, come la traccia del fulmine che ha sulla pelle.

Nora subisce un continuo dolore, profondo e intimo, cullato da una forzata solitudine. Una solitudine che verrà inevitabilmente a spezzarsi quando la Viscontessa, in qualità di dama della carità, decide di condurre Nora a proprio servizio nella casa che era del suo primo marito e che ora divide con Mariano, attuale consorte, il fratello di lei e i suoi due nipoti, Gabriele e Giaime, entrambi menomati nel fisico.

Mentre nella prima e seconda parte del romanzo si nota una speciale attenzione della scrittrice alle descrizioni dei luoghi e delle ambientazioni che accompagnano Nora nella sua difficile crescita, in questa terza parte, fin da subito, è chiaro come la cura e la curiosità vengano immediatamente indirizzate verso i tratti più personali e psicologici, nonché fisici, dei molteplici personaggi che si affacciano durante la narrazione. Sicuramente è proprio in questa terza parte dove assistiamo ad una vera e propria evoluzione della nostra protagonista e del suo immutato, silenzioso dolore che sembra quasi schiudersi, come un fiore a primavera.

La Roggeri, ancora una volta, ci descrive la sua amata terra però questa volta lo fa creando un romanzo frutto non solo di testimonianze dirette e racconti, ma anche mettendo in luce fatti e ispirandosi a personaggi esistiti realmente. Approfondisce i vari aspetti del ceto nobiliare cagliaritano di fine ottocento e rimane affascinata da una città, quella in cui è nata e cresciuta, e da una società in pieno fermento culturale.

⁵ Quando si parla delle fantastiche fate sarde, il termine che più spesso ritorna per indicarle è quello di jana. Pur essendo il nome più noto per definirle, sarebbe un errore pensare che si tratti dell'unico, dato che esse sono conosciute con una numerosa varietà di termini, caratteristica questa propria di molti altri personaggi fantastici isolani che rispecchia i particolarismi locali e la fervida immaginazione di chi visse e vive la terra sarda. Fra le varianti più condivise quella che vede jana mutarsi in bajana o ajana. Le janas vengono descritte come creature dalle dimensioni insolitamente ridotte e intese comunemente come abitatrici delle domus de janas, sepolture prenuragiche alle quali diedero tradizionalmente il nome.

Per uno dei suoi personaggi Donna Trinez la ricca viscontessa ad è esempio, si ispirò a Francesca Sanna Sulis, una delle figure più importanti del 700 sardo, definita l'imprenditrice del gelso. La proposta di Donna Trinez, che le offrirà l'opportunità di lavorare presso la sua nobile dimora, segnerà per Nora un nuovo inizio.

Però quando si tratta di donne spesso, l'eco di vite grandiose che hanno cambiato il destino di molti uomini non sempre vengono raccontate, anzi restano tracce nascoste sottopelle nel tessuto narrativo dell'identità sociale, lasciando impunito il crimine silenzioso e implacabile dell'oblio.

La grandezza di questa donna, si rivelò praticamente alla fine della su vita quando, a 92 anni, nel 1808 scrisse il suo testamento.

Il patrimonio che aveva era immenso. La morte dei suoi due figli maschi e la vita monastica a cui si dedicò la figlia, la lasciò decidere liberamente come destinare i suoi averi.

Pensò alle donne senza marito e destinò buona parte del suo patrimonio alla loro "liberazione" dalla schiavitù di dover dipendere dalla loro famiglia o di doversi sposare per passare da una dipendenza ad un'altra.

Sembrerebbe quasi paradossale che una scrittrice come la Roggeri, giovane e ancora agli esordi, si occupi di diffondere non solo i lati oscuri di un'isola spesso considerata misteriosa, ma che voglia anche far conoscere attraverso i suoi romanzi, personaggi che meriterebbero essere ricordati appunto con orgoglio.

Quando pensiamo a delle importante figure femminili sarde, nella maggior parte dei casi pensiamo immediatamente a Grazia Deledda e a Eleonora d'Arborea come le testimoni e le artefici della storia dell'isola e dell'identità del popolo sardo.

"Sa femina", che in questo romanzo assume, in maniera spontanea, un ruolo superiore a quello maschile che fa un passo indietro, ma non perchè considerato meno importante, ma perchè alla luce della ribaltà in questo sistema di matriarcato il ruolo della donna è dominante.

Questa era la donna sarda, soprattutto la donna delle zone interne della Sardegna: forte e indipendente, le stesse caratteristiche che Nora possiede. Si nota la forza delle donne, che anche nella loro fragilità o nei loro caratteri più abietti spiccano per la loro magia. Nora, Donna Trinez, Palmira sono figure a tutto

tondo, forti e vive, ma soprattutto reali. L'autrice ha saputo darci uno scorcio realistico della vita di queste donne.

Personaggi sicuramente eterogenei e ben delineati come lo sono Annica e Giusta, addette alla servitù e fondamentale punto di riferimento per Nora, capaci di arricchire con pennellate forti e decise un quadro narrativo decisamente aristocratico; ma anche personaggi odiosi e ostili come Palmira, vera spina nel fianco della nostra protagonista.

A ragion veduta, sono proprio i personaggi il punto di forza di questo romanzo che si costruisce attorno alla loro ecletticità in modo naturale e spontaneo, riportando nero su bianco ogni pregio e difetto, rendendoli così vicini, quasi tangibili, agli occhi del lettore che si ritroverà davanti ad un'inevitabile ed immediata immedesimazione.

Luigia, è la madre della protagonista. Nella storia assume un ruolo che può risultare incomprensibile a primo impatto, anzi abbiamo ancora una volta a che fare con quella che lo scrittore Marcello Fois chiamerebbe "Dura Madre". Scavando a fondo nella sua mente però si comprende come la morte del marito prima e quella della figlia poi l'abbiano profondamente scossa, lasciandole dei traumi difficili da mandare via. Il ritorno dal mondo dei morti della figlia segna definitivamente la sua rottura con la normalità e diventa una specie di automa soggiogato alla volontà di sua cugina Teresa, una dei personaggi più negativi di tutto il romanzo. Luigia a modo suo vuole bene a Nora, ma le manca la forza per affrontare la situazione e preferisce lasciare che siano gli altri a gestirla.

Gli uomini, pur avendo un ruolo importante nell'economia del racconto, sono inevitabilmente messi in secondo piano, schiacciati dalle loro menomazioni, dalle malattie e dal loro essere inferiori rispetto alla forza femminile messa in atto.

Giaime è sicuramente il personaggio che più risalta agli occhi del lettore e che suscita la più recondita curiosità: un uomo di rango superiore rispetto alla nostra protagonista, ma che non permette a questa sostanziosa differenza di fraporsi a quello che è il suo più inarrestabile e inconfessabile desiderio. È un uomo debilitato nel corpo, ma forte ed integerrimo nei valori e nello spirito, onesto ed educato e questa sua forza sembra quasi esplodere tra le pagine di questo romanzo in tutta la sua

irresistibile potenza. Si limita a osservare attentamente Nora e a disegnarla di nascosto, rintanato nella soffitta al riparo dagli sguardi indiscreti.

Nonostante questa forte personalità, la donna ha qualcosa in più. La donna in Sardegna si è sempre trovata a vivere spesso in circostanze difficili e ha dovuto badare a sé e a quel che aveva intorno con la stessa misura di autonomia e responsabilità con cui agiva il suo compagno in altro ambito.

L'uomo stesso le affidava l'economia domestica, la gestione degli affari se così si può dire, e nonostante non apparisse necessariamente nella vita pubblica era sempre la donna il punto di riferimento all'interno della famiglia, colei che realmente possedeva il carisma, la saggezza a cui tutti si riferivano e che è tanto forte da assumere il potere spontaneamente all'interno della società stessa.

Questo è appunto il vero senso del matriarcato (Dessi, 1956) ma ciò non significa che la donna sarda fosse libera, anzi, era chiusa in quel ruolo che le era stato affidato e non sempre riusciva a scardinare il sistema.

Facendo una riflessione, le "nostre" origini, percorso necessario poichè il presente lo si può capire solo procedendo a ritroso verso il passato, scardinano pregiudizi e allargano la visuale d'insieme, fornendo la spinta necessaria per la costruzione del futuro.

Così si può facilmente arrivare a capire che, se il patriarcato è il modello di potere dominante ovunque nel pianeta, il matriarcato è un'istituzione a oggi praticamente assente, se non per rare ed isolate eccezioni sopravvissute in terre lontane e culture completamente distanti dalla nostra.

La figura della donna in generale e quella di Nora nello specifico, si muovono dentro il romanzo unite ad un retrogusto di thriller e mistero, capace di dare un tocco in più ad una narrazione che scorre veloce sotto gli occhi del suo lettore, catturandone bramosia e curiosità, pagina dopo pagina, fino a condurlo alla risoluzione di un intrigo, lontano e occulto, con risvolti assolutamente privi di eccessivi artifici o costruzioni ed anzi in grado di affascinare in ogni sua più piccola sfaccettatura.

La Roggeri infatti parla di una Sardegna che è già considerata una terra misteriosa. Nei suoi romanzi è una terra che porta ancora

i segni di un'epoca importante, la Civiltà Nuragica⁶. Dal Nuraghe di cui ci parla nel primo romanzo, traspaiono forti cariche emozionali, lo considera l'archetipo delle favole e della magia: "Una torre alta, imponente, costruita con piante chiare verdeggiate di licheni e dalla sommità aperta si libera la chioma di una quercia secolare".

Dobbiamo pensare che i defunti, durante la civiltà nuragica, venivano probabilmente scarnificati attraverso un rito simile a quello indiano dei pellerossa americani. Il corpo veniva lasciato in una zona particolarmente elevata per giorni alla mercè degli agenti atmosferici ma soprattutto dei rapaci.

Questa è la Sardegna misteriosa che la Roggeri vorrebbe far conoscere: quella antica, magica, quella delle streghe (cogas) maledette, destinate a portare il male e la morte.

Una società che conosce soprattutto la miseria, la fame, la malaria, costretta ad affrontare una vita ricca solo di sacrifici (Liori, 1991: 9). Una vita che ha finito per indurire e forgiare gli animi de sardi segnandoli in modo ancora più percettibile.

Quella Sardegna raccontata dalle persone anziane, quella dell'affascinante "medicina dell'occhio"⁷ o contro il malocchio, una pratica che continua nel tempo e sono circa 500 i guaritori che si affidano alle preghiere per curare i mali; c'è chi la considera solo una superstizione e non ci crede, e chi invece

⁶ La civiltà Nuragica è divisa in due grandi tappe: va dal X al VI a.C. (prima età del ferro), coeva alla colonizzazione fenicia e alla conquista cartaginese, che chiamiamo civiltà nuragica media o apogeica. Dal IV al II a.C. (seconda età del ferro) contemporanea al dominio cartaginese e all'asestamento politico militare romano nell'isola che chiamiamo civiltà nuragica finale o recente o della decadenza.

⁷ In Sardegna assume diverse denominazioni secondo la località, come ocrù malu nel nuorese, ogrù malu nel logudorese e ogu malu nel Campidano. Esistono poi tutta una serie di espressioni dialettali utilizzate per designare l'avvenuto maleficio: l'occhio che aggredisce è un occhio cattivo (ogu malu) oppure un occhio che si posa (si ponidi) recando danno, oppure che prende d'occhio (pigai de ogu). L'effetto deleterio viene causato dallo sguardo, mezzo attraverso il quale si esternano le forze interiori. Di norma il malocchio può essere lanciato da chiunque (ghettai ogu), donna o uomo, ma non prima de intrai in sanguni, cioè tra adolescenza e prima giovinezza. In passato si ritenevano particolarmente temibili i preti, gli storpi, i guerci e gli orbi da un occhio. Il motore che attiva il malocchio è il desiderio, l'ammirazione o l'invidia per le altrui cose.

continua a tramandarla perchè non si perda, perchè rappresenta una parte della nostra cultura, la sua memoria e la sua storia.

E infine, come ho già accennato all'inizio riferendomi alla protagonista del romanzo, i bide-mortos: quando la processione dei morti arriva è preceduta da alcuni fenomeni naturali come il soffio del vento, ululati dei cani e una pioggerella. Quando un bide-mortis sta per spirare tutti gli spiriti che ha visto durante la sua vita vengono a prenderla.

Nella tradizione sarda, la processione dei morti era un fatto risaputo e normale, com'è normale che l'anima, tre mesi prima di morire, senta nel profondo che il tempo di permanenza sulla terra è finito. Nel breve arco di tempo in cui si vaga tra il mondo dell'aldilà e il mondo dei vivi, capita che qualcuno veda l'anima della persona al ballo dei morti e capisca da questo che il tempo è arrivato.

Per vedere i morti, nelle credenze sarde, basta sovrapporre il proprio piede al piede della persona che li vede. Qualcuno sostiene che se si sente un cane ululare, anche di giorno, vuol dire che vede la processione dei morti: a questo punto basterebbe posare il piede sulla zampa del cane per vederli a nostra volta.

La morte è per i Sardi un evento da temere ma al quale nessuno può scampare; era consuetudine, trovare ossa di morti sparse dentro qualche ambiente della chiesa o conservate in cassette.

La stessa Deledda, ancora nel 1913, descrivendo la casa delle dame Pintor col cancello attiguo a quello del cimitero dice: "L'antico cimitero coperto d'erba in mezzo al cui verde biancheggiano come margherite le ossa dei morti; e in fondo la collina con le rovine del castello". E le stesse ossa dei morti oltre che per amuleti servivano anche per invocare gli stessi, mescolando sacro e profano⁸.

Moltissimi autori sardi contemporanei raccontano la loro terra, però nella maggior parte dei casi mettendo in risalto altri aspetti o fatti che l'hanno caratterizzata: il fenomeno del banditismo, le faide, i sequestri di persona e la "giustizia da se" caratteristica dell'uomo sardo.

⁸ Per una lettura più dettagliata, Stregoneria in Sardegna. Processioni dei morti e riti funebri di Simonetta Delussu.

Autori famosi come Giorgio Todde e Marcello Fois fanno parte di quel gruppo di giallisti sardi contemporanei che hanno riscosso molto successo all'estero, compresa la Spagna. Il pubblico straniero è attratto da questo tipo di letteratura, però credo sarebbe molto interessante inserire a questo tipo di testi l'elemento locale che ci propone la Roggeri come elemento aggiuntivo. Bisogna prendere in considerazione chiaramente alcuni fattori che rendono più difficile la traduzione di un testo italiano, la difficoltà dello spagnolo a rendere una delle caratteristiche più forti di una letteratura linguisticamente plurale come quella italiana, e cioè il ricorso al dialetto. Succede spesso che molti autori, ad esempio sardi o siciliani si traducono appiattendone la lingua, ma è in realtà per un' impossibilità tecnica che per altro.

Inoltre bisognerebbe valutare qual'è la ricezione della letteratura e della cultura sarda in Spagna. La Roggeri non apporta delle novità assolute, ma possiede la caratteristica di mettere in risalto le sfumature in una visione locale di rapporto con il territorio e lo fa spinto da un forte coinvolgimento personale privo però di qualsiasi pregiudizio.

Il suo è un interesse antropologico che ben si presta a uno sviluppo narrativo, ma è anche vero che il nuovo pubblico dovrebbe quindi interessarsi a tematiche differenti, attraenti, all'esotico. Credo quindi sia necessaria una traduzione anche in Spagna, lavoro non impossibile vista la recente diffusione dei suoi libri in Germania e Lituania.

García Marquez spesso diceva che uno scrittore colombiano doveva prima essere letto a New York per essere acclamato a Bogotà.

Infatti fu grazie alla traduzione che, come disse una volta Octavio Paz: "I latino americani furono invitati al banchetto della civiltà occidentale".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acito, M.. "*L'Accabadora* di Michela Murgia, l'ultima madre" [online]. *Selacapo.net, Laboratori di giornalismo partecipativo*. Disponibile all'indirizzo <http://selacapo.net/new/prima->

- pagina/2012/10/16/laccabadoradi-michela-murgia-lultima-madre-monicaacito/ [Data di consultazione: 23/02/2017]
- Amendola, Amalia, M. (2000). *L'isola che sorprende: "La narrativa sarda in italiano" (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.
- Anon (05/08/2003). Paura e carne [online]. Recensione. *Italialibri.net*. Disponibile all'indirizzo <http://www.italialibri.net/opere/pauraecarne.html> [Data di consultazione: 23/02/2017]
- Anon (30/07/2010). Il coraggio dell'indipendenza [online]. *D di Repubblica*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.michelamurgia.com/sardegna/indipendenza/473-il-coraggiodelindipendenza>.
- Baumann, T. (2007). *Donna Isola*. Cagliari: CUEC.
- Bachofen J. J. (1988). *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*. Torino: Einaudi.
- Cabiddu, G. (1965). *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*. Cagliari: Editrice sarda F.lli Fossataro.
- Cannas, A. (2013). La madre ne "Il giorno del giudizio", ovvero Donna Vincenza nel laberinto [online]. *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*. E-talis, 1. Disponibile all'indirizzo http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf.
- Deledda G. (1995). *Tradizioni popolari di Sardegna* (a cura di Dolores Turchi). Roma: Newton & Compton.
- De Luca, E. (2006). *In nome della madre*. Milano: Feltrinelli.
- Delussu, S. (2016). *Stregoneria in Sardegna. Processioni dei morti e riti funebri* (a cura di F. Filios). Piacenza: Edizioni Parallelo 45.
- Dessi, G. (1956). *Scoperta della Sardegna*. Milano: Edizioni il Polifilo.
- Fois, M. (2001). *Dura Madre*. Torino: Einaudi.
- Liori, A. (1991). *Manuale di sopravvivenza in Barbagia*. Cagliari: Edizioni Della Torre, pp. 9-15.
- Losengo, R. (1963). Le janas Sarde. In *Atti del convegno di studi religiosi sardi, Cagliari, 24-26 maggio 1962*. Padova: CEDAM.
- Murgia, M. (2008). *Viaggio in Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Murgia, M. (2008). Femminilità. In *Viaggio in Sardegna* (pp. 171-184). Torino: Einaudi.
- Niceforo, A. (1897). *La delinquenza in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- Panella, G. (2011). Ansia, esistenza sovrana. Giorgio Todde, *Dieci gocce* [online]. *La poesia e lo spirito*. Disponibile all'indirizzo <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2011/05/27/storia-contemporanea-n-74-ansia-esistenza-sovrana-giorgio-todde-dieci-gocce/> [Data di consultazione: 23/02/2017].

- Pitzalis, A. M. (1978). *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino*. Feltrinelli: Milano.
- Roggeri V., *Fiore di fulmine*, Milano, Garzanti, 2015.
- Roggeri V., *Il cuore selvatico del ginepro*, Milano, Garzanti, 2013.
- Mezzolani, S. & Simoncini, A. (1989). *La miniera d'argento di Monte Narba Storia e ricordi*. Cagliari: Gia.
- Mezzolani, S. & Simoncini, A. (1993). *Sardegna da salvare. Paesaggi e architettura delle miniere*. Nuoro: Archivio Fotografico Sardo.
- Todde, G. (2001). *Lo stato delle anime*. Nuoro: Il Maestrato.
- Todde G. (2005). *E qual amor non cambia*. Nuoro: Il Maestrato.
- Todde, G. (2003). *Paura e carne*. Nuoro, Milano: Il Maestrato; Frassinelli.
- Turchi, D. (2001). *Lo sciamanesimo in Sardegna*. Roma: Newton & Compton.

UN'ALIENA NELLA LETTERATURA ITALIANA:
IL CASO DI LUCE D'ERAMO
AN ALIEN IN THE ITALIAN LITERATURE:
THE CASE OF LUCE D'ERAMO

Anna SCICOLONE

Universidad de Castilla-La Mancha

Riassunto: Luce D'Eramo (1925-2001), pseudonimo di Lucette Mangione, è uno dei nomi della letteratura italiana contemporanea rimasto in una zona d'ombra. Autrice di alcuni romanzi di grande impatto storico, letterario e sociologico, (*Deviazioni, Io sono un'aliena, Nucleo zero...*) ha conosciuto un successo breve, limitato al suo tempo. I suoi testi non hanno avuto ristampe, e sono davvero poche le traduzioni che ne hanno esportato il nome fuori dai confini italiani. Cresciuta in una famiglia vicina all'ideologia fascista, la scrittrice vivrà cambiamenti importanti nel corso della sua vita, rimanendo profondamente influenzata dai grandi movimenti culturali dell'Italia del secondo dopoguerra. Lo scopo della ricerca è quello di far conoscere l'opera di Luce D'Eramo e comprendere i motivi per i quali il suo nome è rimasto ai margini della storia della letteratura italiana, capire le ragioni per cui né la critica letteraria né il pubblico hanno prestato le dovute attenzioni a questa autrice, a questa "aliena", come lei stessa si definiva.

Parole chiave: Luce D'Eramo, inedita, deviazione, letteratura italiana contemporanea

Abstract: Lucette Mangione (1925-2001), known as Luce D'Eramo, is an important unknown writer of the contemporary Italian literature. Author of some novels with a considerable historical, literary and sociological impact, (*Deviazioni, Io sono un'aliena, Nucleo zero...*) has known a short success, limited just in those years. Her creations have not been reprinted anymore and there are a few translations which have brought her name abroad. She has grown in a family close to a fascist ideology. The writer

lives important changes through her life, remaining deeply conditioned from the greatest cultural movements of Italy during the first period after Second World War. The aim of the research is to understand the reasons that Luce D'Eramo has stood on the sidelines of the Italian literature, to comprehend the motives for which neither the literary critic nor the public has borrowed the attention to this author, to this alien as she defined herself.

Key words: Luce D'Eramo, Deviazione, unpublished, contemporary Italian literature.

1. LUCE D'ERAMO, LA SCRITTRICE DIMENTICATA

Lo studio che viene affrontato in queste pagine nasce dal desiderio di riscattare dall'oblio in cui giace da tempo la vita e l'opera di Luce D'Eramo, una scrittrice il cui nome non sembra aver destato l'attenzione degli storici e dei critici della letteratura italiana. L'occasione per intraprendere questo studio si è presentata a marzo del 2017, quando presso l'Università di Salamanca si è tenuto un Congresso Internazionale sulle scrittrici femminili inedite; non è stato solo un incontro divulgativo accademico, ma un momento condiviso, tra tante nazionalità, per riportare alla luce voci, parole e vite cadute nel dimenticatoio per i motivi più svariati.

Tuttavia, prima di entrare nel vivo della questione e presentare la figura e la personalità di questa scrittrice, è opportuno riflettere sul significato del termine *inedito*, aggettivo intorno al quale si è costruito l'asse tematico del congresso. Tale premessa filologica ci servirà per capire come e dove inquadrare l'opera di Luce D'Eramo. Secondo la definizione incontrata nel dizionario della lingua italiana Treccani, l'aggettivo *inedito* (in-edito, participio passato del verbo *edere* «dare fuori, pubblicare») presenta tre accezioni: la prima, *non edito*, cioè non ancora pubblicato, non divulgato per mezzo della stampa (es. opera inedita); nella seconda, *inedito*, spesso sostantivato e preceduto dall'articolo, sempre in relazione all'ambito letterario, fa riferimento a quegli scritti che vengono pubblicati postumi, per la prima volta, dopo la morte dell'autore (es. gli inediti di un autore). E nell'ultima accezione, *inedito* si riferisce a qualcosa che non è di dominio pubblico, qualcosa non conosciuto, quindi nuovo originale (es. una storiella

inedita). Le tre accezioni dell'aggettivo non presentano importanti variazioni di significato, ma assumono sfumature semantiche differenti in relazione al contesto in cui vengono utilizzate.

In spagnolo, secondo le definizioni proposte dal vocabolario della Real Academia Española, l'aggettivo *inédito* funziona nella stessa maniera e presenta le stesse tre sfumature di significato: *inédito* con il significato di “escrito y no publicado”. *Inédito* riferito ad uno scrittore: “dicho de un escritor: que aún no ha publicado nada”. E infine, *inédito* con il significato di “desconocido, nuevo”. In entrambe le lingue, dunque, l'aggettivo viene usato negli stessi contesti e con il medesimo significato.

Sulla base di questa premessa, in quali di queste tre accezioni di “inedito” si inserisce l'opera e la figura di Luce D'Eramo? Analizzando la vasta bibliografia prodotta dalla scrittrice durante i suoi settantasei anni di vita, è possibile osservare come le tre sfumature di significato menzionate nel vocabolario si prestino per una definizione dell'autrice e della sua opera. L'unica opera inedita, con il significato di *non pubblicato*, è un racconto scritto nel 1943, *Il coraggio del diavolo*, in cui l'autrice narra il periodo del secondo conflitto mondiale, “un piccolo documento privato d'un duro momento storico”.¹ *Inedito*, invece, con il significato di “postumo”, può dirsi del romanzo *Un'estate difficile*, pubblicato dopo la morte della scrittrice.² Tuttavia, l'accezione che meglio delle altre definisce il caso della scrittrice qui analizzata è la terza: *inedito* con il significato di nuova, originale, meglio ancora non conosciuta.

Nonostante una produzione ricca e variata che consta di saggi, articoli in riviste specializzate e romanzi, tutti incentrati su una profonda riflessione critica ed esistenziale, quello di Luce D'Eramo resta un nome sconosciuto alla maggior parte del

¹ Cit. in www.treccani.it/enciclopedia/lucederamo, consultato il 6 aprile 2017

² *Un'estate difficile* è stato pubblicato nel 2001 da Mondadori, un mese dopo la scomparsa della scrittrice. Il romanzo, ambientato sul finire degli anni Cinquanta, affronta il tema della liberazione da un'oppressione coniugale durata anni. I protagonisti della vicenda sono Cesare e Cristina, marito e moglie, medici entrambi. Lei, appassionata del suo lavoro, divisa tra i doveri di moglie e di madre, ricorre spesso alla morfina per sedare le proprie ansie. Lui, un uomo superficiale ed egocentrico, che cerca l'approvazione delle donne per contemplare sé stesso.

pubblico nazionale ed internazionale. Siamo di fronte a un esempio, non atipico, di una scrittrice che sembra essere stata dimenticata dalla contemporaneità, uno di quei casi in cui la critica letteraria e gli studi accademici permettono che autori e autrici muoiano una seconda volta, nella solitudine di una zona d'ombra invalicabile. Questa scelta, dettata soprattutto dall'onnipresente conservatorismo accademico, fa sì che intere generazioni di lettori ignorino l'esistenza di autori contemporanei. Sorprende, di fatto, come sfogliando le pagine dei manuali di letteratura italiana contemporanea in uso nelle scuole superiori, nei licei e nei corsi universitari, alcuni autori non siano nemmeno menzionati. Luce D'Eramo rientra in questa categoria di scrittrici dimenticate, nonostante sia certo che i suoi scritti costituiscano un patrimonio culturale dal profondo valore letterario e psicologico. A sedici anni dalla sua scomparsa, si ha la sensazione che in Italia la critica non le riconosca ancora il posto che le compete nella storia letteraria dell'ultimo Novecento.

1.1. LA NEGAZIONE DELLA PROPRIA IDENTITÀ

Non è possibile comprendere il senso ultimo della scrittura di Luce D'Eramo, né la complessa personalità che emerge con un vigore stilistico importante nelle pagine dei suoi romanzi, senza conoscerne le vicende familiari e personali. Le esperienze vissute, le scelte fatte e le conseguenze più dolorose di quella lucida passione politica che guidava il suo cammino hanno forgiato, fin da giovanissima, il suo carattere, lasciandole segni e ferite così profonde che solo la parola scritta sarebbe stata in grado, in parte, di rimarginare.

Era il 17 giugno del 1925 quando in Francia, a Reims, nasceva da genitori italiani Luce D'Eramo, pseudonimo di Lucette Mangione, in una famiglia vicina agli ideali del fascismo.³ Trascorre l'infanzia a Parigi ma nel 1938, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, la famiglia decide di rientrare definitivamente in Italia. Luce ha tredici anni, e il cambiamento di residenza, di

³ Durante la Prima Guerra Mondiale, il padre di Luce D'Eramo era stato un pilota di aerei. Terminato il conflitto, si stabilisce in Francia dove lavora come costruttore, mentre la madre, segretaria del Fascio a Parigi, si occupa dell'assistenza degli italiani emigrati.

vita, di amicizie fu motivo di gran turbamento per quella che allora era solo una ragazzina adolescente.⁴

Nel 1942 si iscrive presso la Facoltà di Lettere a Padova, dove inizia a frequentare i Gruppi Universitari Fascisti (G.U.F.).⁵ Termina gli studi, però, solamente dopo la fine della seconda guerra mondiale; nel 1951 ottiene una prima laurea in Lettere a Roma, con una tesi di laurea sulla poetica di Leopardi. Tre anni più tardi, nel 1954 si laurea in Filosofia discutendo una tesi sull'opera kantiana. Questa sua duplice formazione universitaria rappresenta, per alcuni versi, la sintesi perfetta della sua personalità, poetica e critica al tempo stesso. La stessa poetica e la stessa criticità che, a più riprese, si riscontrano nei suoi scritti. Tanto i saggi come i romanzi, pur narrando situazioni lontane tra loro, riportano alla luce tutta la straordinarietà, la complessità e l'estremismo delle esperienze vissute dall'autrice. La passione e la dedizione per la scrittura si manifestano in una Luce ancora giovanissima. In *Io sono un'aliena*⁶, la sua autobiografia, l'autrice menziona un primo scritto, *La teoria del divino equilibrio*, composto durante l'ultimo anno di liceo e consegnato a Giovanni Gentile al termine di una sua lezione.

⁴ Rientrata in Italia, la famiglia vivrà un tempo presso la casa della nonna materna ad Alatri, un piccolo centro nella provincia di Frosinone. Il cambiamento d'ambiente, come racconterà lei stessa anni dopo in *Io sono un'aliena*, non poteva essere più netto. Si lasciava alle spalle una Parigi moderna e "democratica", la Parigi del Fronte Popolare, per essere catapultata involontariamente nella piccola realtà locale della Ciociara, all'interno di un paese dominato dal fascismo. Il passaggio da un paese all'altro le dà la sensazione di non poter mettere radici da nessuna parte. Racconta che in Francia veniva chiamata dai suoi compagni di classe "la petite macheroni", mentre in Italia la chiamavano "la francesina".

⁵ I G.U.F., Gruppi Universitari Fascisti, nacquero ufficialmente nel 1920 e raccoglievano tutti gli studenti universitari che si riconoscevano nei programmi dei Fasci Italiani di Combattimento prima e nel Partito Nazionale Fascista poi.

⁶ *Io sono un'aliena* è stato pubblicato nel 1999, dalla Edizioni Lavoro di Roma. Il volumetto, di appena 120 pagine, consta di due parti; la prima, un'intervista di Paola Gaglianone a Luce D'Eramo, nella quale la scrittrice racconta della sua poetica e delle radici della sua scrittura. La seconda parte, invece, raccoglie i testi di tre interventi, tenuti in occasioni diverse, ma connessi ai temi trattati nell'intervista. *Io sono un'aliena* rappresenta il punto algido delle problematiche esistenziali che la scrittrice porta con sé da sempre.

Nel 1943, in seguito ai fatti del 25 luglio e alla caduta del governo fascista, la famiglia si trasferisce nel Nord d'Italia, dove il padre è sottosegretario all'Aviazione della Repubblica di Salò. Ma è l'anno successivo, il 1944, quello che nella vita di Luce D'Eramo segna un punto di svolta, portando con sé importanti cambiamenti fisici ed ideologici che la accompagneranno per il resto della sua esistenza. Nel 1944 Luce ha diciannove anni e la guerra non è ancora finita. Lei, giovane donna inquieta, ascolta tutte le voci che circolano, da una parte e dall'altra, intorno ai campi di sterminio nazisti e ne resta profondamente turbata. Decisa a verificare con i propri occhi quanto sta accadendo fuori dai confini italiani, scappa di casa e parte come lavoratrice volontaria presso la fabbrica di tinte e vernici, IG Farben di Francoforte. Lì scopre l'esistenza di una realtà fatta di soprusi, di sfruttamento e di oppressioni. Lì scopre la sua vera indole, lì prende forma la sua ribellione, quella che le farà cambiare definitivamente il suo percorso esistenziale. In seguito ad uno sciopero organizzato in fabbrica, Luce viene incarcerata; ma, poco dopo, grazie alle conoscenze diplomatiche del padre, la giovane donna viene rilasciata e fatta rimpatriare. Rientrata in Italia, Luce non accetta la sua condizione di privilegiata in una famiglia fascista, non accetta di non potersi salvare da sola. Compie, pertanto, un gesto estremo: getta via i documenti e si fa arrestare con lo scopo di essere deportata a Dachau. Arrivata a destinazione evade, con altri compagni, dal campo di concentramento. Durante un soggiorno a Magonza, nella Germania occidentale, rimane vittima di un incidente: mentre cerca di soccorrere i superstiti di un'incursione aerea fra le macerie, il crollo di un muro le provoca una brutale paralisi degli arti inferiori. Rientrata in Italia, ormai invalida, inizia un doloroso calvario negli ospedali. Ma al Putti di Bologna conosce e sposa nel 1946 Pacifico d'Eramo, un bersagliere ferito con il quale ha un figlio, Marco, e dal quale si separa pochi anni dopo.

1.2. *DEVIAZIONE*, IL ROMANZO DELLA RIBELLIONE

Alla fine degli anni Settanta, dopo un lungo lavoro di scavo e di riflessione, Luce D'Eramo pubblica la sua prima grande opera narrativa, *Deviazione*, romanzo che accende in Italia il "caso

D'Eramo".⁷ Recensito positivamente su un gran numero di riviste specializzate e quotidiane, *Deviazione* deve il suo successo anche alla televisione. Poco tempo dopo l'uscita del romanzo, la scrittrice viene infatti invitata a partecipare in una trasmissione televisiva di nuovo genere in Italia, in "talk show" *Caffè Grand'Italia*, condotto all'epoca dal giornalista televisivo Maurizio Costanzo. Dopo l'apparizione in televisione di Luce D'Eramo, il romanzo diventa un best seller con oltre 200.000 copie vendute, un numero che sarebbe cresciuto con la pubblicazione dell'edizione tascabile. L'opera, secondo le parole della giornalista e critica letteraria Maria Vittoria Vittori, "irrompe nella scena letteraria con l'inaspettata violenza di un pugno". Si tratta di un romanzo in cui l'autrice affronta, attraverso il ricordo e la ricostruzione, il *prima* e il *dopo* delle tragiche esperienze vissute nella Germania nazista. Nell'introduzione all'edizione del 2012 pubblicata da Feltrinelli, Nadia Fusari afferma che "più che un'autobiografia, *Deviazione* è un *memoir*, e del *memoir* ha l'impegno dichiarato verso il reale, che non significa affatto che debba rispondere alla realtà dei fatti". (D'Eramo, 2012: 11). Commentando l'uscita del proprio romanzo, nel 1979, la stessa Luce D'Eramo ricorda che:

Venti milioni di stranieri lavorarono in quel periodo in Germania, e di essi due terzi erano volontari. Ma il ricordo ne è stato rimosso, troppo scottante essendo anche solo l'idea che per fame, per bisogno, per mancanza di lavoro, si potesse fare quella scelta.

Rimozione sembra essere dunque la parola chiave che fa da sfondo alle vicende raccontate nel romanzo. In effetti, a seguito del suo primo rimpatrio in Italia grazie all'intervento del console fascista, la giovane Luce rimuove letteralmente tutto quanto aveva vissuto. Sarà proprio la scrittura di *Deviazione*, ben

⁷ Il romanzo *Deviazione*, apparso per la prima volta nel 1979, ebbe un enorme successo in Italia, diventando in poco tempo un vero e proprio caso letterario. L'opera è stata tradotta in tedesco, francese, spagnolo e giapponese. Nel 2012, a quasi quarant'anni dalla prima apparizione, la casa editrice Feltrinelli ha voluto ripubblicare il testo, inserendolo nella collana dedicata ai classici contemporanei "Le Comete", la stessa che accoglie anche i nomi di Giorgio Bassani, Antonio Tabucchi e Giovanni Testori.

trent'anni dopo, a far crollare questi meccanismi di difesa in cui era rinchiuso il suo passato; la parola scritta diventa, pertanto, il veicolo attraverso il quale l'autrice porterà alla luce tutto ciò che per anni era stato accantonato in qualche angolo della sua memoria.

L'esperienza vissuta in Germania durante l'ultimo anno del secondo conflitto mondiale è il contesto sul quale si costruisce l'intero fulcro narrativo di *Deviazione*. La voce narrante è quella di un *Io* che si racconta in prima o in terza persona (Luce/Lucia, il nome della protagonista), mediante un viaggio in un passato da dimenticare e da ricordare al tempo stesso, col senno del poi e in tempi e contesti diversi. Ma *Deviazione* è anche il romanzo che ripercorre le vicende biografiche della giovanissima protagonista Luce/Lucia, che rinnega le proprie origini per verificare, ma anche per provare a smentire, la banalità del male. La paralisi alle gambe, che la lascia invalida fino alla fine, in seguito all'incidente di Magonza, è il prezzo pagato per la folle fuga verso la ricerca di una negazione del "prima" (cioè, del suo status di figlia di una famiglia fascista) per approdare alla realtà del "dopo". Un dopo difficile da far comprendere e far accettare agli altri. *Prima/dopo* sono le categorie temporali su cui si fondano e si sviluppano le vicende letterarie e personali di Luce D'Eramo.

2. LUCE E GLI ALTRI

La sua maturità come donna e come scrittrice non poteva avere altro sbocco se non quello di radicarsi nell'unico ceto a cui la giovane Luce sentiva di appartenere, quello degli scrittori. Nel corso degli anni Cinquanta, la scrittrice, la cui produzione letteraria conosce uno sviluppo significativo con la stesura di scritti che saranno poi ripresi in opere successive, inizia a frequentare Elsa Morante ed Alberto Moravia. Dall'incontro non nasce solo una bella amicizia, ma anche una possibilità importante per Luce, giovane madre separata, di far approdare il suo nome in importanti riviste letterarie. Di fatto, Moravia, affascinato dal suo modo di scrivere e dalla profondità degli argomenti analizzati, decide di farle pubblicare, nel 1956, in *Nuovi Argomenti* (la rivista fondata insieme ad Alberto Carocci e

diretta fino al 1964) un suo racconto, *Thomasbräu*, poi confluito in *Deviazione*.

L'attività di publicista e narratrice si intensifica negli anni Sessanta con la collaborazione con riviste quali *La Fiera letteraria*, *Nuova Antologia*, *Studi cattolici*, *Tempo presente*. Nel 1964 pubblica la prima opera con la casa editrice Rizzoli di Milano, *Finché la testa vive*, un emozionante resoconto del bombardamento di Magonza e del crollo del muro che la lasciò invalida. Ma al di là dei fatti narrati, questo lungo racconto è una sorta di dialogo tra l'autrice e il dolore corporale, dal quale emerge, nonostante tutto, una grandissima voglia di vivere e la determinazione a non arrendersi davanti ai limiti inevitabili che la sua condizione fisica le pone.

Tuttavia, l'evento che più di ogni altro caratterizza questi suoi anni romani, è l'incontro con Ignazio Silone, suo vicino di casa, con il quale intraprende intensi scambi intellettuali. A lui Luce D'Eramo dedica il maggior studio consacrato sull'autore, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, pubblicata nel 1971, una monografia che la tiene impegnata per diversi mesi, a cui seguono numerosi altri saggi, articoli e interviste. Tornerà a parlare di Silone vent'anni più tardi quando terrà una conferenza sullo scrittore alla Gaigodoi University di Tokyo⁸. Ma Ignazio Silone, più che oggetto di studio, diventa un amico importante e un modello di scrittura e di morale a cui Luce, d'ora in poi, farà riferimento.

2.1. LA PRODUZIONE DI LUCE D'ERAMO SUGLI ANNI DI PIOMBO

La tormentata situazione sociale e politica dell'Italia degli anni Settanta, non lascia indifferente la scrittrice che si sente influenzata soprattutto dal movimento studentesco del 1968 a cui il figlio Marco aveva preso parte. Sono gli anni del terrorismo politico rosso e nero, degli attentati di destra e di sinistra, gli anni delle lotte armate. Nel marzo del 1972, l'editore Giangiacomo Feltrinelli, fondatore dei Gruppi d'Azione Partigiana, rimane ucciso in un'esplosione vicino a un traliccio dell'alta tensione a

⁸ L'esperienza in Estremo Oriente sarà raccontata nel romanzo *Ultima Luna*, pubblicato a Milano nel 1993, una narrazione intorno al tema della vecchiaia confinata negli ospizi e della morte.

Segrate, alla periferia di Milano⁹. I fatti politici di cui l'Italia è tristemente protagonista spingono Luce D'Eramo alla stesura del libro-inchiesta *Cruciverba politico. Come funziona in Italia la strategia della diversione*, pubblicato nel 1974 dall'editore Guaraldi di Rimini, oggi praticamente introvabile.

Il volume è un'analisi della stampa quotidiana nazionale, regionale e provinciale sulla situazione politica italiana degli anni Settanta, cominciata con la strage di Piazza Fontana e proseguita con la morte di Pinelli¹⁰ e dell'editore Feltrinelli. L'autrice passa in rassegna tutti i giornali dell'epoca, indaga sulle strategie di manipolazione dell'opinione pubblica messe in atto dalla stampa, e ricava un esaustivo quadro interpretativo delle varie posizioni politiche del momento. In realtà, il progetto iniziale della scrittrice prevedeva anche un'analisi dei telegiornali della Rai, che all'epoca manteneva il monopolio assoluto dell'informazione televisiva. Come ricorda Daniella Ambrosino in uno studio su televisione e terrorismo nei romanzi di Luce D'Eramo, la Rai non permise alla scrittrice di accedere alla documentazione. E in una nota alla fine del libro, l'autrice scriveva: "La radiotelevisione italiana invece ha rifiutato, con lettera dell'ottobre del 1972, di lasciarmi esaminare i testi o le registrazioni dei telegiornali, affermando che non vengono conservati". (Ambrosino, 2010: 53)

Nel 1981 vede la luce *Nucleo Zero*, uno dei primi esempi di narrativa italiana dedicato alla lotta armata degli estremisti comunisti. Rispetto alla produzione letteraria precedente, questo romanzo, che è un romanzo d'azione, si fa portavoce di un cambiamento tematico, stilistico e narrativo importante. L'impronta autobiografica, che aveva sempre lasciato una marca indelebile nei suoi scritti, si converte in *Nucleo Zero* in una sorta di *anti-biografismo*. La stessa autrice dichiarava in relazione al

⁹ Sulle cause nella sua morte non è mai stata fatta del tutto luce. Alcuni sostengono che stesse preparando un'azione di sabotaggio, altri che sia stato assassinato della CIA in accordo con i servizi segreti italiani. La tesi dell'omicidio è sostenuta, a caldo, da un manifesto, firmato da gli altri da Camilla Cederna, amica intima di Luce D'Eramo, ed Eugenio Scalfari.

¹⁰ Giuseppe Pinelli, anarchico, partigiano e ferroviere italiano, morì misteriosamente il 15 dicembre 1969 precipitando da una finestra della questura di Milano, dove era trattenuto per accertamenti in seguito alla strage di Piazza Fontana.

suo testo: “Qui io proprio non c’entravo per niente: mi sono annullata nei personaggi”.

Il romanzo è ambientato a Roma nel 1980; i protagonisti sono un gruppo di terroristi, uomini e donne di diversa estrazione sociale, decisi a intraprendere una linea di operazioni contro il sistema attraverso una serie di rapine concertate, con l’unico scopo di guadagnare visibilità e credibilità anche agli occhi di altre organizzazioni che operano a livello nazionale. Il testo consta di quattro sezioni, ognuna delle quali si compone di quattro capitoli, per un totale di sedici capitoli più uno conclusivo.

Attraverso le pagine del suo romanzo, Luce D’Eramo offre un’analisi esaustiva della realtà contemporanea di allora, quella della debole società italiana degli anni di piombo, mettendone in risalto tutte le contraddizioni che l’hanno caratterizzata. Il romanzo è stato esportato fuori dai confini nazionali all’inizio degli anni Ottanta, con traduzioni in tedesco e in spagnolo¹¹, ora impossibili da reperire. Dal romanzo è stato tratto, nel 1984, anche uno sceneggiato televisivo in due puntate, per la regia di Carlo Lizzani, trasmesso dalla Rai e recentemente riproposto da Rai Premium¹².

Ma, al di là dell’innegabile originalità della tematica, l’aspetto più attraente del romanzo risiede nella riflessione critica sui mezzi di comunicazione, a cui Luce D’Eramo aveva sempre prestato grande attenzione. L’autrice riesce a esaminare nel profondo non solo i motivi che portano una persona sulla strada del terrorismo, ma soprattutto il tipo di relazione che, inevitabilmente, viene a crearsi tra il terrorista e i mass media, interessandosi al linguaggio con cui venivano rivendicate le azioni e, al tempo stesso, al modo in cui i mezzi di comunicazione di massa ne davano notizia.

Sorprende come una scrittrice così profonda possa essere stata dimenticata dai suoi contemporanei. Altrettanto sorprendente risulta la scelta degli editori di non voler riproporre, oggi, i suoi testi che costituirebbero un valido strumento per l’interpretazione

¹¹ Il romanzo è stato tradotto in tedesco da Evalouise Panzner, con il titolo di *Gruppe Zero* e pubblicato dalla casa editrice Rowohlt nel 1982. In spagnolo, *Núcleo Cero*, tradotto da Joaquín Jordá, è stato pubblicato dalla casa editrice Argos Vergara nel 1983

¹² Rai Premium è un canale televisivo tematico gratuito edito dalla Rai, lanciato nel 2003.

del presente. Sarebbe opportuno che il nome di Luce D'Eramo, le sue parole e la sua storia, diventassero parte degli insegnamenti scolastici ed universitari, che la sua voce non rimanesse nel silenzio. Lei, Luce, ci darebbe oggi la possibilità di provare a intenderci con l'altro in una società tristemente caratterizzata da forme di incomunicabilità ed alienazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ambrosino, D. (2001). Temi, strutture e linguaggio nei romanzi di Luce d'Eramo. *Linguistica e letteratura*, XXVI (1-2), pp. 195-251.
- Ambrosino, D. (2010). Televisione e terrorismo nel romanzo «Nucleo Zero» di Luce d'Eramo. *Cahiers d'études italiennes*, (11), pp. 53-62.
- Battista, P. (7 marzo 2001). Luce, una volontaria a Dachau. *La Stampa*, pp.1-2
- Crispino, A. M., D'Eramo, M. (2013). Dossier Luce d'Eramo, Come intendersi con l'altro. *Leggendaria*, (99), pp. 1-23.
- D'Eramo, L. (1974). *Cruciverba politico. Come funziona in Italia la strategia della diversione*. Rimini: Guaraldi.
- D'Eramo, L. (1979). *Deviazione*. Milano: Mondadori.
- D'Eramo, L. (1981). *Nucleo Zero*. Milano: Mondadori
- D'Eramo, L. (1999). *Io sono un'aliena*. Roma: Edizioni Lavoro.
- D'Eramo, L. (2001). *Un'estate difficile*. Milano: Mondadori.
- Lucas Fiorato, C. (2002). Des colonnes d'Hercule à Nnoberavez: l'art du déplacement dans l'œuvre de Luce d'Eramo. *Chroniques italiennes*, (69-70), pp. 113-127.
- Palieri, M.S. (1 marzo 2013). Un'aliena di sinistra. *L'Unità*, p. 14.
- Scarparo, A. (2014). *Romanzi del cambiamento. Scrittrici dal 1950 al 1980*. Roma: Avagliano Editore.
- Villani, P. (2016). Luce D'Eramo. Dizionario biografico degli italiani. Recuperato da www.treccani/enciclopedia.it [Data di consultazione: 24 aprile 2016]

NEL LABIRINTO DELLO SFRUTTAMENTO,
NEL DEDALO DEI SOPRUSI. ANALISI
DI DUE *PIÈCES* DI LAURA SICIGNANO
IN THE LABYRINTH OF EXPLOITATION,
IN THE MAZE OF ABUSES. ANALYSIS
OF TWO PLAYS BY LAURA SICIGNANO

Roberto TROVATO

Università di Genova

Riassunto: Nell'articolo vengono indagati due testi, *Donne in Guerra* e *Scintille*. Il dittico è imperniato sul tema del potere, della storia delle persone dimenticate, vale a dire nello specifico delle donne. Anche se i suoi testi hanno una direzione politica, presentano una dimensione poetica perché l'autrice non fa teatro-documento

Parole chiave: Studio, testo teatrale, drammaturgia contemporanea, Italia.

Abstract: In the article were investigated two texts, *Donne in Guerra* and *Scintille*. The two plays are centered on the theme of power, on the story of forgotten people, that are in specific the women. Even if her texts have a political direction, present a poetic dimension because the author don't make documentary- theater.

Key words: Analysis, Play, Contemporary Playwriting, Italy.

Nata a Milano nel 1967, Laura Sicignano vive per molti anni a Genova, città in cui frequenta tra il 1981 e l'85 il prestigioso Liceo Doria. In quest'ultima data consegue la maturità classica. Fra il 1986 e il '91 è iscritta a Milano all'Università Cattolica, laureandosi in Lettere Moderne con una tesi sul nuovo teatro italiano degli anni Ottanta. Dopo aver seguito nel capoluogo lombardo vari *stages* ed aver collaborato tra l'86 e il '90 a due quotidiani, *La Notte* e *La provincia di Como*, e alla rivista

Hystrio, è assistente alla regia di Tiezzi per gli spettacoli *Inferno, Purgatorio e Paradiso* ('90-91) e poi del binomio De Capitani- Bruni per l'allestimento de *La bottega del caffè* di Goldoni ('91). In quest'ultima data ritorna a Genova come assistente alla regia di Tonino Conte, per una decina di spettacoli realizzati alla Tosse, prima di passare negli uffici di quello stesso teatro con i ruoli di *marketing*, ricerca *sponsor* e ufficio stampa ('91-92). Con le stesse mansioni, cui viene aggiunto il compito di occuparsi delle relazioni esterne e della promozione del pubblico, collabora con lo Stabile di Genova fra il 1992 e il '99). Nel 1994 aveva fondato il Teatro Cargo¹ assieme a tre attori, Sguotti, Pasquinacci e Croci, alla scenografa Benzi (1973) e alla costumista Bisio (1971). La Sicignano è dunque una figura poliedrica in grado di coniugare con bravura diverse funzioni: organizzatrice, regista, drammaturga e direttrice artistica della piccola realtà ligure sopra ricordata. Per il Cargo, che ha sede dalla stagione 2002-2003 a Voltri e che a partire dal 2010 gestisce anche il vicino Teatro di Villa Duchessa di Galliera², lavora su più fronti come comprova l'alternanza di spettacoli destinati ad adulti e a ragazzi. Ad oggi ha firmato una quarantina di regie e la stesura della maggior parte dei testi allestiti³. Alcuni di questi hanno

¹ Dal 2002 questo gruppo, sorto col proposito esplicito di organizzare spettacoli e altre attività parateatrali che divertano e facciano pensare, ha sede a Voltri. Di questo Teatro, associazione culturale ed impresa di produzione teatrale, è ora responsabile organizzativa e legale. Il nome deriva da quello della nave da carico che nel porto trasporta di tutto. Cargo è nelle intenzioni dei creatori, un *container* che trasporta cultura, fantasia, divertimento, emozioni ed esperienze di vita.

² Questo spazio teatrale, uno dei più antichi della Liguria, sorge nel parco di Genova Voltri. A volerlo e farlo inaugurare nell'autunno 1785 fu Anna Pieri (1765-1815), moglie dal 1783 di Anton Giulio III Brignole Sale. In quell'occasione vennero rappresentate *Le gelosie villane* di Sarti e il *Convito* dramma giocoso in musica in due atti di Cimarosa.

³ Ecco l'elenco delle regie con relative date e l'indicazione se ne è stata autrice, adattatrice, da sola o con altri: 1994 *La serratura* di Tardieu, regia; 1995 *E 'l naufragar m'è dolce in questo mare* adattamento e regia; 1996 *American Psycho* adattamento e regia; 1997 *Un angelo vive a Babilonia* di Dürrenmatt e *Salomé* di Wilde, regia; 1998 *Il maestro e Margherita*, adattamento e regia; 1999 *Il giro del mondo in 80 giorni* della Marelli, regia della Sicignano e *Le zie*, testo e regia; 2000 *Il funambolo*, testo della Sicignano e di Antonella

ottenuto prestigiosi riconoscimenti nazionali e stranieri⁴. La Sicignano stende i suoi copioni da sola, qualche volta con la

Cilento per la regia della Sicignano; 2001 *Frankestein Baraus gran varietà*, testo e regia; 2002 *Il libro della giungla*, adattamento e regia, *L'avventurosa storia della principessa Doremì*, *La regina e 13.300 bombe*, testo e regia; 2003 *Il giocatore*, da Goldoni, testo e regia; 2004, *Viaggio meraviglioso dentro una conchiglia*, testo e regia e *Partenze*, testo del binomio Sicignano-Vannucci, regia della Sicignano; 2005 *Finale di partita* di Beckett, regia; 2006 *Vola Colomba !*, *Mercenari SPA*, testi della Sicignano e della Vannucci, regia della sola Sicignano e *La strega*, dal romanzo *La Chimera* di Vassalli, adattamento e regia; 2007, *Il naso di Darwin*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano; 2008 *Moby Dick*; e *Donne in guerra*, con la Vannucci, adattamento e regia della Sicignano; 2009 *Sudore*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano e *Raccolta differenziata* di M. Bagnara e F. Duranti, regia; 2010 *La regina* (ispirata alla vita della nobildonna genovese d'adozione, Anna Pieri, ricordata nella nota precedente), *Diluvio* (la versione narrativa dallo stesso titolo verrà pubblicata *on line* da Feltrinelli. it), *Luna e Sangue*, testo della Sicignano e della Vannucci, regia della Sicignano; 2011 *Questa immensa notte* dell'inglese Moss, tradotto per la prima volta dalla Sicignano e da E. Amadio, è la vicenda di due compagne di cella che una volta uscite vivono una storia di sconfitte, speranze, delusioni e abbandoni; 2012 *Scintille e L'Odissea dei ragazzi*, adattamento e regia; 2013 *Bianco & nero tra i vivi non posso più stare*; 2014 *La diva*, tratta dal romanzo *La Diva Julia* di Maugham, tradotto da Franco Salvatorelli, adattamento e regia della Sicignano, e *Compleanno afgghano* di Ramat Safi e della Sicignano; 2015 *Relazioni pericolose*, liberamente ispirato al romanzo di Laclos; 2016 *Madame Bovary*, da Flaubert, adattamento e regia, produzione Teatro Cargo e il Contado del Canavese, *Buio a mezzogiorno* da Koestler, adattamento e regia, produzione Teatro della Tosse e *Vivo in una giungla*, testo in collaborazione con Shahzeb Iqbal.

⁴ *Le zie* viene segnalata nel 1999 dal Centro Nazionale di Nuova Drammaturgia come opera prima di interesse nazionale; *Questa immensa notte* vince il Primo Premio Sonia Bonacina; *Scintille* è selezionata per il progetto *Face à face!* - quinta edizione - *Parole d'Italia per scene di Francia* il Premio del Pubblico del 13° Festival Teatrale di Resistenza, "Museo Cervi". La traduzione francese dello spettacolo, curata dalla Gheerbrant, per l'allestimento nel gennaio-febbraio 2016 a Tourcoing – Lille, aveva ottenuto nel novembre 2014 l'Aide à la création du Centre National du théâtre" di Parigi; *Compleanno afgghano* e *Donne in guerra* ottengono il Premio Le Acque dell'Etica e per Voce Sola e il secondo quello al Festival internazionale *Les Eurotopiques* nel 2014 e il Fersen alla regia nel 2015; *Vivo in una giungla, dormo sulle spine*, oltre ad andare in scena all' Aleksandrinskji di San Pietroburgo nel 2015 risulta vincitore in quello stesso anno del premio alla traduzione Antoine Vitez a Parigi. Nel 2016 è finalista al Fratti del 2016, e primo classificato al Premio Inedito, Salone del Libro di Torino. Di questo

Vannucci⁵, una delle sue collaboratrici più fidate, talvolta con altri. Interessante è a questo proposito una dichiarazione della Sicignano:

Nel mio percorso di scrittura, in solitaria, a quattro mani o a partire da un testo letterario, ho sempre cercato una forte dimensione di teatralità e non di letteratura, memore della pratica di *scrittura scenica* dei miei predecessori negli anni Sessanta/Settanta e Ottanta del secolo scorso.

Per quanto concerne la *scrittura a più mani*, relativamente in particolare alla collaborazione con la Vannucci, ho proceduto così: a me spetta l'ideazione, la scelta del soggetto, la trama generale e l'ultima parola su tutto, dovendo poi fare la regia. Si va poi indipendentemente alla ricerca delle fonti. Poi si procede insieme alla stesura della scaletta e all'individuazione dei personaggi. Da qui letteralmente a quattro mani sulla tastiera del *computer* si redige il testo, abbastanza di getto, per poi lavorare con finezza sul linguaggio. A mio parere la scrittura teatrale deve lasciare molti margini di intervento alla regia, all'interpretazione e a tutti gli altri linguaggi scenici: non deve essere autosufficiente, secondo me. Se un testo teatrale è completamente comprensibile e *pieno* alla lettura, mi interessa meno, perché non lascia spazio al teatro. Il teatro è un linguaggio complesso dove il testo è solo una delle componenti. Per questo motivo non ritengo di avere *messo in scena* dei testi, ma di aver creato degli spettacoli.

Alla richiesta di precisarmi la scelta dei temi da lei fatta, mi ha detto:

testo, tradotto in inglese, francese, tedesco e russo, è curata nel giugno 2016 una *mise en espace* nell'ambito della rassegna milanese *Innesti* al Teatro Menotti; *L'avventurosa storia della principessa Doremi*, *Madame Bovary*, *Buio a mezzogiorno* e *Scintille* sono rispettivamente co-produzioni con la Fondazione Teatro Carlo Felice, il Contado del Canavese, il Teatro della Tosse e il Festival di Borgo Verezzi.

⁵. Nata nel 1968, la genovese Alessandra Vannucci è Professoressa Associata presso la Scuola di Comunicazione dell'Università Federale di Rio de Janeiro. Oltre ad avere scritto numerosi saggi e libri, è stata assistente alla regia di personalità come Ronconi e Boal. Inoltre ha realizzato come drammaturga e regista molti spettacoli che hanno ottenuto successo internazionale.

La scelta dei temi si è evoluta in oltre vent'anni di lavoro, ma posso dire che di grande interesse per me è il tema del potere, della storia dei dimenticati, degli eroi minori, la storia non scritta, la storia delle donne [...]. Questo in quanto mi piace partire da storie vere o verisimili. In questo senso il mio lavoro ha una *direzione politica*, che però non può essere disgiunta da una *dimensione poetica*, poiché non faccio teatro-documento. Di qui la scelta di argomenti quali le emigrazioni dall'Italia e verso l'Italia, donne in guerra e in carcere, emarginazione e diversità, dittature, rapporto carnefice/ vittima. Sempre però cercando un linguaggio consono, poetico, icastico e creativo che rispecchi fantasiosamente l'epoca o il personaggio ritratti, attingendo talvolta ad archivi, lettere e racconti orali.

Come scrivo nel titolo offro la lettura di due testimonianze di denuncia contro chi prevarica le donne fatta da un'artista priva ad oggi di riflessioni diverse da quelle uscite su quotidiani e periodici, salvo alcune notazioni da me fatte una ventina di anni fa, quando aveva da poco iniziato il suo percorso. (Trovato, 1995).

1. *DONNE IN GUERRA*

Il primo copione indagato è uno spettacolo itinerante allestito a partire dal 26 maggio al 5 giugno 2008 e poi fino al 2015 in uno spazio non teatrale⁶, nello specifico la prima scena, che vede coinvolte le sei protagoniste, si svolge sul marciapiede della stazione di piazza Manin a Genova da dove parte il trenino per Casella. Nelle rimanenti cinque, collocate, salvo una, sui tre vagoni del trenino in movimento che raggiunge l'entroterra ligure, abbiamo inizialmente il dialogo tra Anita e Maria, poi il monologo di Milena, seguito dal contraddittorio tra la signora, Zaira e Irene e poi dalla discesa delle sei protagoniste dal treno con alle spalle un bosco, "che mette tutti, *buoni e cattivi*, nudi di fronte alla morte" e poi dal loro scambio di battute conclusive.

⁶. Forse si tratta di una ripresa di suggestioni derivate da Conte, con cui ha collaborato. Non è escluso tuttavia che la regista si rifaccia all'utilizzo di spazi non teatrali come ha fatto il teatro di ricerca, oggetto della tesi di laurea discussa qualche anno prima con Dalla Palma.

Nel finale dello spettacolo tutte le attrici cantano all'unisono una canzone del 1934, *Non dimenticare le mie parole*. Le protagoniste del lavoro, scritto dalla Sicignano e dalla Vannucci sulla base dei racconti delle loro nonne, sono l'ausiliaria fascista, la romana Milena, che il padre-padrone, un socialista, aveva soprannominato Lenina; la partigiana Anita che uccide un soldato tedesco per vendetta; la levatrice Zaira il cui compito è anche quello di lavare e comporre i morti; la signora De Negri, moglie di un tenente colonnello fascista, affascinata dai tedeschi; l'operaia Maria e Irene, una povera ragazza ritardata, stuprata da un gruppo di soldati tedeschi che le hanno ucciso il nonno con cui viveva. Negli occhi delle sei donne è rimasto il ricordo di un evento tragico che le ha segnate profondamente nel fisico e nel morale per aver conosciuto fame, paura e violenza. Tutte raccontano l'esperienza tragica da loro vissuta con l'intento di non farla dimenticare. Dall'inizio alla fine della rappresentazione le attrici interagiscono di continuo con i viaggiatori. La vicenda si svolge durante l'estate 1945. In quell'anno il nostro paese era travolto dalla guerra civile. A quanto affermano le due autrici "lo spettacolo nasce da frammenti di memoria raccontata o letta di quella guerra, che filtrate attraverso occhi contemporanei e pieni di stupore, diventa la guerra, tutte le guerre". Il testo, che parla non solo delle ragioni dei vincitori, ma anche del dolore degli sconfitti, denuncia l' "inutilità di tutte le guerre" verso le quali le donne hanno "uno sguardo fatto di *pietas* e di dolcezza" per la consapevolezza che tutti sono sconfitti allo stesso modo. (Lussana, 2015). Tre critici che assistono allo spettacolo nel luglio e nell'agosto del 2008 osservano nell'ordine:

Laura Sicignano, regista e sceneggiatrice con Alessandra Vannucci, ha composto scavando nella memoria e nella storia di Genova. Consultando archivi (quello di Scrittura popolare [...]), quello dell'Istituto ligure per la storia della Resistenza [...]), intervistando chi alle azioni, su un fronte e sull'altro, proprio tra quei monti partecipò e può ancora raccontare. (Bompani, 2008).

Dello spettacolo si apprezza l'onestà intellettuale e la sobrietà che lascia spazio a un'umanità autentica che si misura nel dolore,

nel coraggio di ognuna di loro, nelle loro ragioni, buone o cattive che siano. (Manganelli, 2008).

Frammenti di memoria s'incarnano in sei donne – una staffetta partigiana, una levatrice, una militante nazi, un'operaia, una scappata di casa e una annichilita per sempre da uno stupore- e ci coinvolgono, grazie alla bravura delle attrici, all'antica, come forse accadeva quando quel treno era il messaggero di notizie e di affetti tra chi era sfollato e chi stava in città (Cirio, 2008).

Realizzato grazie al sostegno del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, della Regione Liguria e della Provincia di Genova, lo spettacolo è menzionato al Premio Ubu come migliore nuovo testo italiano di quell'anno. A detta unanime della critica, la *pièce* crea ogni volta stimolanti rapporti con le persone sistemate nei tre vagoni del convoglio, insieme compagne e confidenti delle storie raccontate. I personaggi dialogano con gli spettatori viaggiatori, offrono loro cibo, ridono, piangono e urlano. I costumi e le coreografie della Benzi e l'interpretazione di sei brave attrici: Fiammetta Bellone (nella parte di Zaira), Margherita Romeo (poi Sara Cianfriglia) (in quella di Milena), Elena Dragonetti (nel ruolo di Anita), Arianna Comes (poi Barbara Moselli) (in quello di Maria), Irene Serini (in quella di Irene) e Raffaella Tagliabue (poi Anna Maria Bardeloni) (nella parte della signora De Negri), fanno sì che il pubblico viva l'esperienza di una drammaturgia priva della quarta parete, permettendogli di ascoltare “racconti a volte tragici, a volte delicati, a volte ironici” che “si dipanano tra gli scompartimenti del treno diretto nell'entroterra”(Buttiglieri, 2013).

Anita, spavalda femminista, spirito libero e indomito, oltre a spronare Maria, che pensa al suo Mario e a come potrà vivere senza di lui, prigioniero in Germania, la sollecita ad emanciparsi. Essa mostra un disprezzo totale verso Milena, un'idealista che vede in Mussolini “il condottiero”, il “giusto”, l' “incorruttibile e infallibile”. La signora De Negri non crede che siamo tutti uguali, né che esista la democrazia. Non a caso asserisce che Dio se fosse stato democratico non ci avrebbe fatti “uno alto, uno basso, uno grasso, uno sano, uno malato, uno scemo, uno furbo [...]. Io spero solo in un'Italia più ricca”. Zaira lascia in mano ad ogni morto un

piccolo frutto affinché la vita germogli di nuovo a primavera. Sarà lei, che accompagna i morti sulle note della canzone sopra ricordata, ad affermare che “è sempre nudi che si entra nella notte”. Irene invece racconta, alternando brani di canzoni dell’epoca, lo stupro subito da un gruppo di soldati tedeschi.

2. *SCINTILLE*

Il secondo testo analizzato è il monologo *Scintille*, uno dei testi di maggiore successo della Sicignano. Nel copione, redatto soltanto da lei, l’autrice prende come pretesto narrativo un episodio storico che rende nella sua drammaticità, evitando il processo di musealizzazione che sta alla base della festa dell’8 marzo. Il titolo è “fortemente simbolico: sono scintilla di un fuoco inesorabile, ma anche scintilla il cui bagliore dura poco come la vita delle giovani ragazze, anzi giovanissime” (Rubbi, 2012). Un critico precisa che le “suggestioni testuali spesso poetiche”, vengono sottolineate “nelle *scintille* (del titolo e delle torce umane che precipitano dal grattacielo) e nelle *perle* (d’una collana strappata?)” diventando “immagini significative del passaggio d’una traccia umana, umile e preziosa, per sempre memorabile” (Poli, 2012). L’interprete del testo, Laura Curino⁷, classe 1956, che è solita improntare il lavoro di ricerca e scrittura scenica sulle donne, intervistata sul significato delle scintille del titolo, dichiara:

Il lavoro di scintille ne fa di reali e di metaforiche: quelle reali sono quelle dell’incendio in una fabbrica; sono scintille metaforiche quelle che nascono per attrito tra i diversi personaggi, soprattutto le quattro protagoniste principali, molto diverse tra loro, ognuna con la propria prospettiva sul Nuovo Mondo. Caterina, la madre che non avrebbe mai voluto partire, che è quindi aspra, dura, contadina di poche e taglienti parole; Lucia, la primogenita, che è invece entusiasta, che fa scintille di felicità per essere uscita dal paese (un generico Nord Italia di inizio Novecento); e poi c’è la sorella minore Rosa, che invece è timidissima e imbarazzata dal fatto di lavorare a fianco di alcuni

⁷.L’attrice torinese era reduce da *Malapolvere*, spettacolo sulle morti causate dall’amianto.

uomini. Poi ci sono le scintille di Dora, un'immigrata russa che fa scintille di protesta: è la più politicizzata, anche se non ancora sindacalizzata. Quelle di Dora sono scintille di consapevolezza per migliorare le condizioni di vita e di lavoro nella fabbrica (Frambesi, 2014).

Il debutto del testo avviene il 14 e il 15 luglio 2012 al Festival di Borgio Verezzi con le musiche di Romano, le scene della Benzi e i costumi della Bisio Il 24 gennaio 2016 il lavoro è presentato vicino a Lille⁸. L'autrice afferma di aver avuto l'idea del monologo dopo un incontro con Silvia Suriano, docente di storia in un liceo, e di essere stata aiutata da lei per le ricerche, raccogliendo preziose testimonianze d'epoca. Articolato in quattro parti, tutte di grande intensità, lo spettacolo drammatizza la morte in pochissimi minuti di 146 persone, in larga prevalenza immigrate italiane o dell'Europa dell'Est, il fatto è avvenuto il 25 marzo 1911 all'ottavo piano del grattacielo di New York che ospitava la fabbrica Triangle Waistshirts Company (TWC), produttrice di camicette. Quelle povere donne morirono asfissiate dal fumo o bruciate nell'incendio scoppiato per una scintilla scaturita casualmente da una delle fioche lampade a gas che illuminavano le file delle cucitrici, chine sulle loro macchine, o nel montacarichi crollato per l'eccessivo peso o per essersi lanciate nel vuoto nel disperato tentativo di salvarsi. Con la sua "voce calda e concitata" la Curino rievoca quella giornata dal punto delle protagoniste, una madre, le sue due figlie, emigrate dall'Italia in cerca di fortuna, una giovane donna russa ed un paio di figure maschili. (Zanovello, 2012).

⁸. Il 25 gennaio 2016 dopo l'allestimento francese con l'interpretazione della Pekmezian, il critico Vincent scrive su "Nord éclair": "Quand une pièce réunit l'engagement, la sensibilité, la finesse et l'émotion, le théâtre est vraiment là. *Etincelles*, écrit et mis en scène par l'italienne Laura Sicignano, est un vrai drame. [...] Elle dresse avec finesse et tendresse le portrait d'une mère et ses filles venues chercher en Amérique un Eldorado alors que leur Italie natale ne leur proposait que la misère. Elle parle de ces immigrés entassés dans des bateaux. Et puis, il y a les luttes ouvrières, celle de la révolte de ces femmes exploitées par un capitalisme naissant. *Etincelles* raconte tout ça et bien plus encore. [...] Avec *Etincelles*, Laura Sicignano honore la mémoire de ces femmes et au travers elle, de celle qui ont lutté ou luttent encore aujourd'hui à travers le monde pour leur dignité et leur liberté. Emouvant et réussi".

Interessanti sono le note di regia dell'autrice:

Non una narrazione, ma una molteplicità di interpretazioni, dove il personaggio di una madre, Caterina, come una *matrioska*, contiene ed emana da sé gli altri personaggi, le figlie, e un coro di altre figure minori, ma non secondarie. [...] La domanda *perché* ritorna nello spettacolo come un'accusa ad un destino oscuro che le protagoniste non hanno più voglia di chiamare *Dio*. [...] Lo spettacolo è un gesto effimero per ritrovare la memoria di un evento così brutale, assurdo e veloce: 18 minuti per morire. La madre cuce in scena due camicie: le camicie delle sue figlie bruciate. Il prezzo pagato per la consapevolezza e l'emancipazione è il grande sacrificio delle 146 operaie morte.

Il primo personaggio interpretato dalla Curino è la trentanovenne Caterina Maltese, personalità netta e decisa e nel contempo saggia e disillusa. A lei, miracolosamente sopravvissuta al tragico evento per la tempestività con cui si è rifugiata sulla terrazza del grattacielo in fiamme, è affidato il compito di raccontare ciò che è accaduto alle due figlie, molto diverse tra loro: la ventenne Lucia, sognatrice, anticonformista, intraprendente, combattiva e ribelle, e la quattordicenne Rosa, schiva e timida che, nonostante tutto, si conquista un posto in prima fila, dove c'è più luce ingraziandosi il sorvegliante. (Cannella, 2013). Inoltre l'attrice dà voce, oltre che ad un'emigrata russa piena di vitalità, Dora, vicina al sindacato, all'uomo che sovrintende al lavoro delle operaie. Mentre la primogenita esprime un marcato desiderio di giustizia, Rosa impersona le operaie convinte che la ragione stia dalla parte dei padroni. Per contro Dora, bella e intraprendente russa ebrea, cerca, senza riuscirci, di smuovere le coscienze delle compagne. La madre che non si perdona di essere sopravvissuta, per non morire di fame dovrà tornare a lavorare nella fabbrica "che le ha bruciato le figlie e i sogni" (Alfonso, 2012).

Lo spettacolo, che ha il sapore di teatro civile, intreccia in maniera funzionale parole e azioni. In effetti grazie alla fusione di macro e microstoria, vale a dire di storia collettiva e vicende private, è un lavoro storico e nel contempo di ingegneria emozionale.

Quello che ho più ho amato di questo testo- ci dice Laura Curino- è il fatto che non è dato scritto limitandosi a raccontare la storia dalla parte delle vittime. Laura Sicignano ha assunto il punto di vista di Caterina, la madre contadina ostile all’America che sopravviverà alle figlie. E dall’altro lato ha voluto mettere in campo anche la questione dell’eredità, di ciò che ci lascia questa tragedia su cui si è fatta molta confusione, al punto che qualcuno la va negando: mentre a noi interessa quello che dobbiamo trattenere e ricordare, il materiale combustibile. (Ippasso, 2012).

L’attrice conferma in questo lavoro la linea drammaturgica femminile seguita da sempre con coerenza, ponendo ogni volta al centro dei suoi testi donne dimenticate alle quali va riconosciuto il merito di aver contribuito a fare la storia, anche attraverso le loro sconfitte e i loro scacchi. Emblematica è a tale proposito nel finale l’indignata evocazione di

una sorta di laica, emozionante e dolorosissima crocifissione femminile, tramite la scarna ma efficace scenografia: quelle camiciole bianche appese alle strutture metalliche sono simbolo di anonime vite ingoiate dalla logica produttiva, tesa ad abbattere sempre più i costi (Buttiglieri, 2012).

Il commento di una critica è: “per la sicurezza sul lavoro [...] il cammino da fare è ancora lungo e difficile”. Tuttavia l’attrice e l’attrice ‘vi hanno portato il loro contributo usando il linguaggio del teatro’” (Boggio, 2015).

La *pièce*, che nasce dall’urgenza di non dimenticare il passato, rende viva la memoria anche delle nostre sconfitte e dei sogni infranti nella speranza di vivere in futuro in una società meno deludente. La forte denuncia della condizione di sfruttamento in molte fabbriche è un invito all’uomo a mantenere integra la propria dignità. Il testo stigmatizza l’ingiustizia nei confronti delle donne morte in quel tragico evento. In effetti a fronte dei soli 75 dollari dati ai familiari per ogni vittima, i padroni della fabbrica incassarono 445 dollari per ciascuna delle persone morte. Sobrio e intenso, asciutto, amaro e commovente, del tutto privo di retorica, lo spettacolo è insieme documento storico e potente rievocazione drammatica, percorso e innervato come è da riflessioni malinconiche e da un racconto che coinvolge il pubblico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfonso, D. (6 novembre 2012). *Scintille* a New York, una tragedia esemplare. *La Repubblica*.
- Boggio, M. (febbraio 2015). *Scintille*, recensione *on line* recuperato da “<http://www.criticateatrale.it/scintille/>” [Data di consultazione: 12/02/2017]
- Bompani, M. (11 luglio 2008). Dalla ricerca negli archivi e attraverso la memoria dei protagonisti nasce un singolare spettacolo itinerante sulla ferrovia per Casella. *La Repubblica*.
- Buttiglieri, S. (novembre 2012). *Scintille* da una tragedia. *Giudizio Universale*.
- Buttiglieri, S. (2 agosto 2013). Il teatro va in treno. *Giudizio universale*.
- Cannella, C. (30 marzo 2013). Operaie nel fuoco: la lezione della storia. *Corriere della Sera*.
- Cirio, R. (3 agosto 2008). Treno di guerra. *L'Espresso*.
- Frambesi, A. (11 luglio 2014). Laura Curino fa *Scintille* alla Dorotina. *L'eco di Bergamo*.
- Ippasso, K. (20 luglio 2012). NY, le scintille che uccidono ancora. *Gli altri*.
- Lussana, M. (28 luglio 2015). Donne in Guerra commuove e trionfa. *Il giornale*.
- Manganelli, G. (19 luglio 2008). L'emozione sale sul treno. *Il secolo XIX*.
- Poli, G. (9 novembre 2012). Rogo di operaie vittime del lavoro. *Drammaturgia on line*.
- Rubbi, C. (8 novembre 2012). Superba Laura Curino che rievoca la tragedia delle sartine in *Scintille*. *Corriere Mercantile*.
- Trovato, R. (1995) Compagnie e gruppi teatrali a Genova. In *La scena e la platea* (57-58). Genova: Istituto Gramsci e Regione Liguria.
- Zanovello, S. (2 giugno 2012). Borgio Verezzi. In *Scintille* l'incendio delle donne. *Il secolo XIX*.

LA COMPOSIZIONE DEI TRATTI IDENTITARI
DI UN'ANIMA CHE SI RI-GENERA, IN UN VIAGGIO
CHE ATTRAVERSA TRE SECOLI. L'AUTOBIOGRAFIA
COME RIFLESSIONE E ATTO PEDAGOGICO
DI UN "IO IN FORMAZIONE" E COME RILETTURA
DEL DATO STORICO
THE COMPOSITION OF THE IDENTITY TRAITS
OF A REGENERATING SOUL ALONG A THREE-
CENTURIES JOURNEY. AUTOBIOGRAPHY,
ITS VALUE AS A PEDAGOGICAL PROSPECT
ON THE "DEVELOPING SELF" AND AS TOOL
FOR HISTORY REWIRING

Caterina TURIBIO

Università degli studi di Palermo

Riassunto: Il presente contributo è un tentativo di delineare i tratti peculiari di una narrazione personale con cui Carol Lunetta Cianca avvia un processo di demistificazione della storia della sua esistenza. L'atto autobiografico della scrittrice siciliana si traduce, inoltre, in una ricerca attraverso cui compiere una rilettura della "Storia ufficiale", a tratti manchevole di avvenimenti, protagoniste e voci poste in subordine, ai margini della memoria sociale.

Parole chiave: Carol Lunetta Cianca, *Un'anima in viaggio*, autobiografia, storia e reinterpretazione.

Abstract: In this report are detailed the peculiar features of Carol Lunetta Cianca's personal narration, which she adopts to undertake a journey towards the demystification of her life. The Sicilian writer's autobiography underlies a research process aimed at the reinterpretation of the "History as we know it", in which events, protagonists and rumors marginalized at the edge of the social memory are at times neglected.

Key words: Carol Lunetta Cianca, *Un'anima in viaggio*, autobiography, History and reinterpretation.

1. GENESI DI UN PERCORSO NARRATIVO AUTOBIOGRAFICO

Un'anima in viaggio, opera prima alquanto singolare consegnata alla scrittura dall'autrice, Carol Lunetta Cianca, all'età di centouno anni, rivela una natura eclettica grazie alla quale, a dispetto dell'apparente semplicità dell'approccio al discorso narrativo di stampo autobiografico, affiorano, invece, interessanti spunti di riflessione che, con la complicità di un intreccio sapientemente strutturato, si prestano all'apertura di un dibattito non solo sul rapporto che intercorre tra donne e scrittura, ma anche, in senso precipuo, sul complesso rapporto che si articola tra la scrittura autobiografica femminile e la storiografia ufficiale.

Quella dell'autobiografia siciliana è una testimonianza che acquisisce spessore letterario, dal momento che tutte le implicazioni teoriche proprie del genere autobiografico sono ascrivibili all'opera in oggetto, la quale riferisce, con grande intensità narrativa, della vita straordinaria di una donna volitiva che, maturando una solida consapevolezza di sé, lotta per la sua indipendenza e per la sua emancipazione in uno scorcio temporale, quello d'inizio '900, alquanto tribolato, in cui il conseguimento di tale *status*, appare niente più che una chimerica ambizione.

L'atto autobiografico, in questo caso, trova le sue ragioni più profonde in un'impellente esistenza del soggetto, rendendo irrinunciabile e seducente il percorso narrativo.

Infatti, nell'analisi interpretativa del sé, la donna va alla spasmodica ricerca di un modo per ritrovare coesione, per ridare compattezza a quei tratti identitari la cui ricezione viene alterata dagli effetti chiaroscurali dovuti a circonvoluzioni temporali le quali, per via di un labirintico intreccio di percezioni cristallizzate in un repertorio immaginifico, adulterano la visione d'insieme.

La necessità quasi fisiologica di questa rilettura che mira ad una comprensione assoluta, totalizzante e, pertanto, utopica del soggetto, è confermata dalle parole lapidarie dell'autrice che non lasciano intravedere margini di manovra, non concedono all'io narrativo percorsi alternativi meno traumatici: "[...] sono confusa, incatenata da un errore dopo l'altro. Dovrei fare un esame di coscienza, non il solito [...], un esame a fondo. Quanto coraggio! Mi scavo dentro senza pietà" (Lunetta Cianca 1999: 80).

Alla luce di ciò, la narrazione personale sembra essere il naturale epilogo di una incessante attività di riposizionamento nel tempo e nello spazio, condotto durante tutta un'esistenza e volto a determinare un'organizzazione del discorso narrativo che, assestandosi su più livelli, lascia intravedere la natura fluida e metamorfica di cronotopi in costante divenire.

Mediante un passaggio che punta a scrutare la frammentarietà dei ricordi, la donna tenta di tracciare nuove linee di senso e risanare quegli oscuri e perturbanti punti di rottura che hanno influenzato in modo non trascurabile i suoi orientamenti e le sue scelte di vita.

Il riesame di sé, che impone una presa di coscienza senza compromessi dei propri errori, dei propri successi, dei momenti di criticità, i quali spesso esitano in posizioni limbiche paralizzanti, si assume, pertanto, come il modo più efficace per assegnarsi un senso ulteriore, un valore aggiunto, e pervenire, così, ad una condensazione che attenua il disagio latente proprio di chi assume una chiara consapevolezza dell'incontrovertibile precarietà della condizione umana.

Sebbene la sua opera prima sia anche l'unica, la volizione che contraddistingue Carol e la problematicità del suo discorso narrativo le rendono lo *status* di scrittrice, perché scrivere di sé significa riconoscere la propria esistenza come un percorso dotato di una straordinarietà suggellata dalla parola scritta, a mezzo della quale si gratifica il proprio "io".

L'atto volontario di raccontarsi, di mettersi a fuoco per riconquistarsi, significa, infatti, concedere a se stessi una privilegiata e salvifica condizione utile a scongiurare l'angosciosa minaccia dell'inerzia, di un'inerzia che spesso tende a prevalere in età senile e a spingere il soggetto verso una ghettizzante inazione.

Quella autobiografica diviene, dunque, scrittura complessa e problematica grazie alla quale la scrittrice, facendo di sé un luogo di ricerca e di riflessione, può intraprendere un percorso formativo definente ma mai definitivo, che trova in un processo di decostruzione-interpretazione-ridefinizione la sua forma di estrinsecazione più opportuna ed efficace (Cambi 2002: 11).

L'attraversamento di queste fasi consente al soggetto di giungere a quello che Gramsci definisce un "nuovo sbocco"¹ (Gramsci 1966: 174).

Infatti, gli obiettivi pedagogici che il tracciato autobiografico persegue con una riformulazione politica di sé, per via del diritto esercitato su scelte ben precise e programmatiche, concorrono a donare al soggetto nuove fisionomie e un "approdo privilegiato" (Gramsci 1966: 174) che, se da un lato si apprezza come luogo di arrivo che pone fine ad un ciclo esistenziale, suggellandone il valore, dall'altro costituisce un nuovo punto fermo da cui ripartire.

E con forza la scrittrice rivendica per sé, a dispetto del dato anagrafico, quell'approdo privilegiato da cui poter dare l'avvio ad una nuova fase esistenziale, rivitalizzata dalla progettualità insita in un nuovo *status*, confermando la volontà dell'autobiografa di consegnarsi definitivamente alla parola scritta.

Naturalmente, il nuovo tragitto non conta sulla cancellazione di un passato che, ormai scandagliato, potrebbe aver perduto la sua funzione; infatti, quella che la donna si accinge a compiere non è una ripartenza *ex nihilo*, dal momento che, giusto nella riconferma dei propri trascorsi intercetta le coordinate utili a segnare e a mantenere la nuova direzione da seguire.

Un elemento affatto trascurabile, che la scrittrice matura sin dal concepimento teoretico della sua opera, e che conferisce a quest'ultima un'innegabile spessore letterario, è la consapevolezza dell'importanza del destinatario, del potenziale lettore che, in quanto coscienza altra che si differenzia dall'io narrante, è ineludibile parte in causa con la quale è fondamentale stabilire un patto immediato.

Pertanto, l'autobiografa, nel momento in cui si accinge a raccontare e, quindi ad affrontare le problematiche insite nello scrivere, è conscia, in qualità di testimone concreta presente nel flusso narrativo, di dover non solo garantire la veridicità dei fatti più intimi e personali, ma anche di dover necessariamente

¹ Nel brevissimo scritto "*Giustificazione dell'autobiografia*" (raccolto poi in *Passato e Presente*), il filosofo italiano sottolinea l'importanza del genere letterario in questione non solo per il suo intrinseco valore storico in qualità di testimonianza di eventi caratterizzanti un'epoca, ma al contempo dà risalto all'atto d'orgoglio su cui l'autobiografia si fonda, riconoscendole un marcato narcisismo strutturale.

raggiungere un'intesa che lasci spazio agli effetti del romanzesco, a un andamento affabulatorio, dunque, attraverso cui irretire il lettore e proiettarlo nella dinamica di un testo che fa del suo groviglio di legami e dell'intreccio di vicende vissute un irresistibile polo d'attrazione.

2. LA FAMIGLIA COME NUCLEO CENTRALE DI UN PERCORSO

Il fulcro assunto dalla scrittrice, attorno a cui il progetto narrativo prende forma, intessendo le sue trame, è certamente la famiglia.

Quest'ultima si delinea come "*spazio esistenziale*" che si fa custode e garante di un sistema di valori che per la protagonista rimarranno un riferimento costante ed irrinunciabile.

Ed è per questo, infatti, che i valori familiari divengono il parametro attraverso cui l'io narrante può avviare una disamina del suo percorso vitale e può, così, attribuire il giusto senso e il giusto merito al proprio vissuto.

Nella rilettura della fitta rete di rapporti, che la donna intrattiene con i numerosi membri della sua famiglia, si delinea una costante problematicità costruttiva volta alla cognizione e all'intendimento del sé da parte del soggetto che approda, così, ad una visione multifocale di un "io" il quale, nel frattempo, a mezzo dell'interazione sociale, si è arricchito di nuove e differenti prospettive il cui punto di fuga risiede nell'alterità.

Grazie alla revisione dei legami affettivi, dunque, la scrittrice ricupera il senso del suo agire, riesce ad accordarsi spiegazioni, ad intercettare moventi e a ridestare verità sopite, a volte anche difficili da accettare, laddove la donna deve prendere atto delle proprie debolezze e dei propri errori.

Una delle presenze sommitali e imprescindibili, in questo articolato travaglio analitico, è senza dubbio la figura paterna con la quale vige un rapporto mai facile, implementato su dinamiche interattive complesse, dal momento che il genitore, a causa della prematura scomparsa della propria consorte, è impegnato ad adempiere ai propri doveri di padre partendo da una posizione sbilanciata e compromessa da una assenza.

La drammatica perdita, infatti, richiede, necessariamente, la messa a punto di azioni compensatorie per il ripristino di equilibri normalmente garantiti dalla complementarietà dei ruoli ripartiti

tra le due figure genitoriali, le quali, di solito, individuano in un'azione sinergica il fondamento stesso su cui si articolano le relazioni famigliari.

Tuttavia, il legame conflittuale tra i due trova interessanti momenti di risoluzione, potendo contare su posizioni mai statiche e, quindi, su una natura dialogica del rapporto che perviene a delle sintesi progressive e progressiste, le quali determinano un'evoluzione *ad personam* dei soggetti in essere e, allo stesso tempo, riverberano i loro effetti anche sulla relazione parentale padre-figlia.

L'incontro-scontro tra due generazioni è alimentato, inoltre, da una tensione che scaturisce da una serie aggiunta di contrapposizioni e complicità relative a una differenza di genere, le quali trovano un'armonia nella riformulazione concettuale e nella consecuzione di un'azione finale, colmando distanze temporali e culturali e scongiurando momenti d'impasse pericolosamente paralizzanti.

Infatti, quello tra Carol e il padre non è un rapporto di negazione e di chiusura, in cui ogni parte in causa rimane bloccata entro i limiti proprio di un assolutismo limbico, atto a promuovere soltanto una cristallizzazione su posizioni sterili che, nell'incedere del tempo, si svuotano di significato, mostrando una conaturata fragilità e una scarsa ragion d'essere.

La convergenza di prospettive verso una complementare interpretazione del reale stato delle cose, permette, dunque, a entrambi di pervenire ad uno spazio sincretico entro il quale i due soggetti s'intuiscono e si percepiscono ad un livello più alto, muovendosi su un piano esistenziale privilegiato che consente loro di allentare vincoli culturali restrittivi e di rimodulare la prospettiva personale, la quale adesso può mettere a fuoco una visione più ampia e fare propria un'estensione di senso della condizione umana.

Il discorso narrativo, quindi, raggiunge i suoi toni più alti e interessanti quando, in questo scontro generazionale e di genere, Carol (incoraggiata anche da un contesto quale quello statunitense, più liberale e stimolante rispetto al contesto della provincia siciliana certamente più arretrata e tradizionale), avanza pretese di emancipazione, rompendo gli schemi del conformismo proprio di una cultura patriarcale privativa e castrante per una

donna che, invece, rivendica con grande caparbia e carattere l'indipendenza e il diritto all'autodeterminazione.

E proprio la natura "bilaterale" del rapporto intrattenuto col genitore fa sì che gli esiti di questo si traducano in un mutuo scambio che, grazie all'apertura di vie percettive assolute, ridimensiona l'ingerenza di limitazioni culturali contingenti, favorendo un graduale ma inesorabile cambiamento, il quale, sorprendentemente, trova le sue basi più solide proprio in quegli spazi familiari prima ostili e occlusivi.

Pertanto, la genesi di sintesi progressiste, conformatesi sulla falsariga di uno confronto animato da un criticismo costruttivo, che vede entrambe le parti opportunamente disposte a una continua revisione delle posizioni assunte, diviene indice di un'intesa volta alla sperimentazione di promettenti e alternativi stili di vita, svincolati dalla parzialità di una visione personale ristretta.

Infatti, se da un lato Carol, nel suo processo di affrancamento, non intende dimenticare le sue radici e non è disposta a rinunciare a quei valori di cui è depositaria la sua famiglia, dall'altro, la riflessione sull'evoluzione sociale e sul riadattamento dei parametri individuali che questa comporta, facilita al genitore il superamento dei momenti più critici di un percorso votato al cambiamento che esige la messa in discussione di una prospettiva conservatrice e tradizionalista a favore di una visione più moderna e possibilistica, più concretamente in sintonia, dunque, con la realtà fattuale.

Queste linee di condotta, che registrano vertici di ricettività e di apertura, incentivano il profilarsi di nuove sinergie che acquietano i turbamenti e le aspettative delle parti in causa, laddove la giovane donna riesce a superare il timore reverenziale, dovuto alla severità della figura del padre, e questi riesce, sia a conoscere ed apprezzare la personalità filiale, sia a proiettare lo sguardo oltre le linee di demarcazione a lui visibili, scongiurando, così, il rischio di un'isolata, nostalgica e alienante sopravvivenza.

Il valore emblematico delle dinamiche e dei vincoli familiari, nella lettura interpretativa del sé, sono ancora una volta confermati dal discorso narrativo nel momento in cui la scrittrice indugia, con grande intensità, su una delle figure fraterne.

Carol e il fratello vivono senza dubbio un rapporto che si sviluppa sulle coordinate dell'eccezionalità, mettendo in luce un

legame di straordinario spessore emotivo e affettivo che trae linfa vitale da un forte sentimento di solidarietà, supportato dalla consapevolezza di condividere un destino.

Quella che intercorre tra i due fratelli è una relazione che offre interessanti spunti di riflessione teorica e che si presta ad analisi comportamentali che travalicano gli schemi “obbligati” dettati dal vincolo familiare, per posizionarsi, invece, su un piano squisitamente antropologico.

Infatti, per il fratello, penalizzato da un’invalidità che rende inapplicabili le consuete strategie d’interazione del soggetto con la realtà contingente, Carol diviene un tramite, un punto di contatto con il mondo esterno, attraverso cui poter amplificare la percezione di quest’ultimo e poter ambire all’opportunità di un riverbero sociale, al contempo individuale e sinergico.

Alquanto semplicistico sarebbe pensare che, a causa di un deficit percettivo-comunicativo, quella tra i due sia una relazione priva di qualsiasi forma di mutuaione, determinante, cioè, un’economia relazionale favorevole soltanto al soggetto più fragile. Per l’appunto, l’adozione di un sistema di adattamento peculiare e vincolante e la co-partecipazione a procedimenti percettivi ed espressivi che si fondano su meccanismi di compensazione, imposti dal deficit fisico, offrono alla donna la possibilità di sperimentare nuove e inconsuete vie attraverso cui l’individuo può proiettarsi sul contesto ed immergersi nei corpi sociali in cui tende naturalmente ad integrarsi. La sperimentazione di canali, la cui specificità non può che produrre l’ulteriore allargamento d’una visione, permette alla scrittrice di accedere ad un uso sperimentale di stratagemmi interattivi e di codici alternativi, altrimenti difficili da intravedere e decodificare.

Vagliare le relazioni familiari, ancora una volta, si conferma un’ineludibile tappa del travagliato viaggio interiore che conduce a momenti illuminanti, grazie ai quali è possibile gettare uno sguardo fugace su quei piccoli frammenti di verità che all’umana coscienza è consentito raggiungere.

E il passaggio è obbligato anche quando il percorso ravviva immagini, azioni e parole il cui ricordo riporta alla mente esperienze traumatiche che, proprio per il loro effetto perturbante, vengono riposte nei recessi più angusti dell’animo per essere dimenticate.

Ma la ricerca di una verità, che possa far accettare e comprendere l'inopportunità di reazioni e scelte che esulano da qualsiasi forma di controllo razionalistico, quasi sempre dettate dal dominio di un'emotività perturbata, passa necessariamente dall'intervento e dall'azione altrui.

Infatti, pur essendo una presenza ingombrante e per molti versi sconcertante, la scrittrice rinsalda il patto con il lettore intromettendo nel discorso autobiografico una figura femminile, la zia paterna, alla quale viene accordato un ruolo di grande rilevanza per aver contribuito, nel bene e nel male, alla definizione di linee di condotta familiari dagli esiti non trascurabili.

È un ricordo penoso quello che s'impone tra le righe di una narrazione che diviene compassionevole e a tratti insofferente nei confronti di una donna la quale ha conosciuto lo svilimento di tutte le sue velleità e che, costretta a rallegrarsi di gioie non sue, impone una presa di coscienza delle miserie umane che si possono annidare negli anfratti di una frustrata solitudine.

Tuttavia, il passaggio, seppur doloroso, appare indispensabile per l'acquisizione di una visione d'insieme, quanto più possibile, veridica e completa. Inoltre, la rimembranza della donna si conferma di basilare importanza, in quanto la figura in questione assume la funzione di un monito costante, di un parametro esemplare su cui calibrare comportamenti e risoluzioni future, al fine di scongiurare un percorso esistenziale altrimenti carico di rancori e rimpianti.

Attraverso la sofferta rievocazione di vicende che ricadono su quest'animo tormentato, la scrittrice partecipa in maniera sentita e drammatica a quei turbamenti che tormentano gli spazi di un'interiorità straziata dalla mortificazione della propria femminilità, e si sorprende a provare un sentimento di compassione, una *pietas*, che può scaturire soltanto da un'affettività ormai matura e da una sincera solidarietà femminile.

3. AUTOBIOGRAFISMO E STORIOGRAFIA

Un'anima in viaggio, nella sua funzione documentale, è frutto di una progettualità che intende dar rilievo non soltanto a vicende personali ben incastonate in contesti che, in misura e modalità

differenti, riescono ad essere alquanto stimolanti e determinanti, ma persegue un fine più ambizioso.

Infatti, nel momento in cui, attraverso il discorso narrativo, le vicende personali si riversano prepotentemente sul dato storico ufficiale, depositato nella memoria collettiva, questo assume profili inediti, a mezzo di una testimonianza che incunea tra le pieghe della storia nuovi segmenti.

In quanto ascrivibile alla narrativa storica, l'autobiografia in questione possiede una spiccata ambivalenza dai tratti alquanto peculiari, i quali, se da un lato prendono forma grazie ad un marcato realismo sociale e ad un'analisi critica del dato storico concreto, dall'altro traggono forza da una sapiente fluidità propria di un plot diegetico che si affida ad una memoria che, in tutte le sue possibili flessioni (soggettiva, sociale, culturale, popolare) è impegnata a ricostruire significativi eventi del passato, recuperando una sequenza di immagini la cui scelta mette in chiaro l'intrinseca politicità del discorso narrativo in oggetto.

Il ristretto mondo familiare diviene il punto di avvio di una narrazione che amplia sempre di più il proprio campo visivo e che, affondando lo sguardo nel tempo, giunge al cuore stesso degli eventi che hanno caratterizzato un'epoca e che hanno segnato i destini del mondo, così come l'immaginario collettivo, tracciando percorsi obbligati e ineludibili.

La testimonianza autobiografica, quindi, assume il valore di un documento storico, in quanto non costituisce un racconto che mira semplicemente a rendicontare impressioni e stati d'animo, propri di chi la guerra la subisce come fenomeno storico e sociale incoercibile del quale si possiede una scarsa visione d'insieme e non si conoscono le trame più fitte e indecifrabili.

Infatti, la scrittrice, esercitando funzioni di centrale importanza e responsabilità al servizio dell'Intelligence statunitense (Mazzini Society, Office of War Information e Psychological Warfare Board), è chiamata a svolgere delle mansioni che, oltre a consentirle l'accesso a cerchie di potere ristrette, le concedono il privilegio di una cognizione di causa fuori dall'ordinario, abilitandola, così, a gettare una nuova luce su fatti e persone e a riferire, seppur con l'accurata discrezione propria di un agente militare sotto copertura, di scenari inediti che si popolano di

figure insospettabili, il cui contributo si rivela essenziale nel determinare il buon esito della guerra.

La complessità testuale, al di là dell'apparente linearità e semplicità formale, si rintraccia proprio nella confluenza e nella concordanza tra una soggettività in divenire, impegnata in un processo di ridefinizione, e il dato storico, riletto e riusato in risposta ad esigenze specifiche dell'io diegetico che, a mezzo della parola scritta, rivendica l'opportunità sociale e politica del proprio intervento.

Del resto, il racconto autobiografico in oggetto, se per certi versi assume un valore documentale, per altri estende il suo raggio d'azione su un fronte più vasto, forte di un eclettismo che consente al testo di ampliare il proprio raggio d'azione, assolvendo una polifunzionalità, sostanziata dalla convivenza di posizioni conflittuali tese al confronto.

Tale rilettura e riutilizzo del dato storico, declinato in relazione ai parametri di una dimensione esperienziale individuale, partecipa, infatti, ad un atto sovversivo della scrittrice che, se da un lato conferma i fatti salienti riportati dalla storiografia ufficiale, dall'altro ne rivela la tendenziosità prospettica e ne mette in crisi la presunta imparzialità non del tutto scevra d'influenze ideologiche che marcano, irrimediabilmente, le trame strutturanti di una successione di fatti ordinati in chiave diacronica.

Il rapporto contrastivo, volto a valutare le cause e gli effetti degli avvenimenti, scandagliati dalla costante azione investigante di un *focus* soggettivo, avvia, pertanto, un vero e proprio processo di riconcettualizzazione di dati storici deprivati di elementi ritenuti disturbanti rispetto a posizioni ideologiche conclamate, la cui rilevanza diviene funzionale al conseguimento degli obiettivi prefissati alla vigilia dell'atto di scrittura.

L'*escursus* memoriale implementato dall'autrice, dunque, non si assesta su un'impronta monofonica e ingaggia un andamento multidirezionale, giacché non si limita a sortire effetti esclusivistici che afferiscono unicamente a un interesse individuale, bensì si spinge a valutare sia gli effetti specifici, riqualificabili entro la sfera personale, sia gli aspetti plurimi e aspecifici che vertono sul dato storico-sociale e che, quindi, constano di un più ampio intervento attanziale e di una più vasta risonanza.

La storia riferita da Carol, sulla falsariga dell'enarrazione ufficiale, estende il proprio scrutinio su una storia "altra" destinata, altrimenti, a scorrere su linee parallele recessive poste ai margini di una memoria collettiva finalisticamente orientata.

Il valore di tale testimonianza ricade sulla potenzialità rivelatrice di aspetti poco noti, inerenti il secondo conflitto mondiale, il quale rinfoltisce le proprie trame di scenari inediti che conferiscono nuovi profili alla storiografia fin qui reiterata.

In tal modo, l'atto sovversivo si compie mettendo in evidenza la deficienza di una ufficialità defraudata di storie dimenticate, eppur fondanti, il cui valore emblematico è stato per troppo tempo obliato, ridimensionando la rilevanza del contributo dato alla storia da un vero e proprio esercito di donne al servizio delle forze alleate e dell'Intelligence statunitense (PWB), chiamate a giocare la partita più difficile che esige fredda intelligenza, capacità di calcolo e abilità comunicative non comuni, per poter giungere al cuore di un'Europa dilaniata dalla violenza degli uomini. L'intervento di questi agenti si articola, infatti, sull'intero continente europeo, divenuto, nel frattempo, lo scacchiere di un gioco feroce che non ammette margine di errore, poiché la natura poco benevola delle ideologie avverse mette subito in chiaro che la fisiologia dei corpi sociali interessati è destinata a cambiare per sempre.

Pertanto, nuove linee di svolgimento si tratteggiano e nuovi volti irrompono sulla scena, concedendo al discorso storiografico una varietà prospettica e di genere che disvela la natura magmatica delle congiunture da cui gli avvenimenti traggono la loro fisionomia, denunciando ancora una volta l'inverosimiglianza di una storicità, articolata su costrutti lineari ed escludenti, e l'inattendibilità di una presunta, ma non attestabile, oggettività.

I criteri su cui si fonda la scelta di eventi e protagonisti della diegesi sono stabiliti, dunque, con l'intenzionalità di un atto politico, laddove l'azione svolta da un folto schieramento di donne "in guerra", impegnato a contrastare le forze nazi-fasciste, assume la valenza di un ulteriore atto di ribellione del mondo femminile contro l'ennesimo tentativo d'imposizione di un'ideologia di assoggettamento, atta a perpetrare aggiuntive azioni repressive, oltretutto in un momento storico in cui i movimenti femministi

lottano tenacemente per realizzare un affrancamento decisivo da qualsiasi logica sociale fondata sul sopruso.

Il contributo reso dalla scrittrice offre nuove e importanti chiavi di lettura e finisce con l'empire gli spazi vuoti di un'eredità storica e sociale condivisa, ma comunque deprivata di elementi che concorrono a restituire l'integrità fattuale e le complessità circostanziali.

Si produce, pertanto, un effetto paradossale che attiene al dato storico, la cui veridicità e rilevanza viene qui affidata ad un'impattante narratività che trova nei turbamenti coscienziali di una soggettività la conferma del proprio ruolo.

Dal plot diegetico, dunque, la scrittrice dispiega una straordinaria consapevolezza del potere di un discorso, la cui anima risiede proprio nella revisione e nella rappresentazione "altra" di fatti omessi e voci sottaciute che vengono, così, opportunamente consegnati ad una storia egemonica.

Si avvia, in tal modo, una procedura che sigla il riposizionamento, in seno agli ordinamenti sociali, di un ruolo attivo della donna, confermando l'incisività di un operato entro strutture antropologiche ciclicamente interessate da fasi di criticità, proprie di una fisiologia in costante trasformazione.

Del resto, il resoconto autobiografico, assumendo il valore di un'ulteriore verità che irrompe negli assetti della storia ufficiale, priva quest'ultima della sua apparente coesione monolitica e univoca, per consegnarla, così destrutturata, ad uno *status* che, attraverso la molteplicità prospettica, ne incrementa il potenziale fattuale e insieme narrativo.

L'autrice, pertanto, utilizza l'autobiografia come strategia letteraria al fine di avviare un processo critico costruttivo che, a mezzo di un incessante riadattamento e una riscrittura, interviene su modelli culturali tradizionalmente predisposti a ridimensionare lo spessore di una fattività femminile alla quale vengono negati il valore e la dignità di un riconoscimento.

La riscrittura diviene, così, uno spazio di lotta culturale e politica attraverso cui esercitare una resistenza (Corona, 2007: 11) e dare voce ad un'alterità della quale, anziché rilevare gli aspetti differenzianti, su cui generalmente si calibrano delle contromisure oppressive atte a sopire un disagio, si dovrebbe cogliere la complementarietà speculare, al fine di maturare

relazioni fondate su un'intesa che, nel confronto tra i generi, può sempre riservare alternative inconsuete e interessanti.

Quella di Carol, quindi, è una testimonianza i cui effetti amplificano il loro riverbero non solo sul soggetto narrante, ma raggiungono anche figure *altre* la cui identità diramata riacquista consistenza e vigore, la cui effigie ritorna ad esprimere vitalità, le cui azioni ritrovano il loro senso e il loro posto nella storia.

Si prospettano, dunque, paradigmi culturali alternativi che, attraverso la rivitalizzazione della corporeità, come entità che posiziona nel tempo e nello spazio, sostanziano figure ignorate e delegittimate, mettendo al bando un concetto di storia in termini privativi, determinante una perdita di valore e uno svilimento della natura concertativa dell'azione sociale la quale, nella sua più ampia accezione antropologica e nella sua formula più efficace, non può, pertanto, essere depauperata e assunta come risultante di un operato monosessuato.

La molteplicità d'intenti perseguita dalla lucida performance diegetica della scrittrice siciliana, dichiara l'intenzione di dare risonanza a una storia conosciuta da pochi e al ruolo avuto in essa, insieme a tante altre voci sottaciute, la cui eco, spesso sottostimata, è stata per troppo tempo costretta, da una culturalità prevaricante e assestata su modelli di discriminazione di genere, a riecheggiare con toni sottomessi e in spazi secondari.

In tal modo, il resoconto autobiografico ambisce ad una riconcettualizzazione e una nuova percezione della storia che, giustapposta alla letteratura, trova nuove fisionomie, utili a promuovere alternativi percorsi d'interpretazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cambi, F. (2002). *L'autobiografia come metodo formativo*. Bari: Edizioni La Terza.
- Gramsci, A. (1966). *Passato e Presente*. Torino: Einaudi.
- Lunetta Cianca, C. (1999). *Un'anima in viaggio*. Enna: Lancillotto e Ginevra Editori.
- Corona, D. (a cura di). (2007). *Narrativa storica e riscrittura, Saggi e interviste*. Palermo: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Studi e ricerche 50.

CUENTO, LUEGO EXISTO: MAPA DE LAS ESCRITORAS
MIGRANTES EN ITALIA¹

I NARRATE, THEREFORE I AM: MAP OF FEMALE
MIGRANT WRITERS IN ITALY

Sara VELÁZQUEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

Resumen: El presente trabajo trata de dar a conocer una realidad italiana prácticamente desconocida en España: la existencia de un buen número de escritoras inmigrantes que han decidido en los últimos veinticinco años desarrollar su producción literaria en italiano a pesar de no ser su lengua materna. Pretenden con ello dar a conocer su experiencia migrante. El artículo realiza una panorámica a través de estas escritoras organizándolas por áreas geográficas de procedencia y presentando en líneas generales su obra.

Palabras clave: Inmigración, literatura de inmigración, escritoras inmigrantes, identidad, literatura del recuerdo.

Abstract: This article aims to present an Italian reality that is practically unknown in Spain: the presence of a great number of female migrant authors that in the past 25 years have decided to use the Italian language for their literary productions, even though that was not their mother tongue. By doing this, they want to show their experience as migrants. This study offers a panoramic through these writers setting them by geographic areas of origin and introducing, in short, their work.

Key words: Immigration, immigration literature, female migrant writers, identity, literature of memory.

¹ 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.

1. INTRODUCCIÓN

El 24 de agosto de 1989 es asesinado por un grupo de delincuentes el sudafricano Jerry Essan Masslo. El joven había llegado un año antes a Italia como clandestino huyendo de la persecución política en su país, pero le fue negado el asilo político en Italia² y en medio de una pelea para defender los pocos bienes que poseían los inmigrantes que se encontraban trabajando en Villa Literno como temporeros encontró la muerte. Este crimen despertó las conciencias de miles de italianos que salieron a la calle para protestar por las condiciones de indefensión de este tipo de refugiados. Este movimiento social propició la promulgación de la Ley Martelli que nacía con el objetivo de regular la inmigración.

Los debates surgidos en diferentes ámbitos a raíz del trágico suceso calaron también en el ánimo de los inmigrantes y algunos tomaron la iniciativa de darse a conocer y hacer pública su historia, su experiencia y sus vivencias y deciden hacerlo a través del medio literario en la lengua del país que los acoge.

No parece una casualidad que los primeros textos corran a cargo precisamente de africanos, subyace en este hecho la identificación de estos con la víctima al proceder del mismo continente y al haber llegado en las mismas condiciones. Otros factores que pudieron favorecer este hecho es que durante los años ochenta buena parte de la migración clandestina procedía de esta región del mundo. Ante la conciencia social positiva generada en ese momento pensaron, además, que contar su historia y darse a conocer ayudaría a la sociedad italiana a conocer sus problemas y, de alguna manera, serviría también para limpiar su imagen.

En cualquier caso, ya en estos inicios se hace patente la presencia femenina. En 1990 ven la luz los dos primeros textos autobiográficos escritos en italiano por inmigrantes: *Immigrato*, del tunecino Salah Methnani e *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* del senegalés Pap Kouma.

² En aquel momento sólo se concedía asilo político en Italia a los ciudadanos procedentes de países comunistas de la Europa del Este por el principio de limitación geográfica.

Ambas obras alcanzaron un notable éxito entre el público propiciando que se abriera un camino viable para otros inmigrantes y, por otro lado, que diferentes editoriales empezaran a sentirse interesadas en este tipo de literatura.

En este contexto llega a las librerías la primera obra escrita por una mujer inmigrante. Nasserah Chohra, nacida en Francia de padres saharauis e instalada en Italia desde 1989, publica en 1993 una novela autobiográfica bajo el título *Volevo diventare bianca* en colaboración con la periodista Alessandra Atti di Sarro en la editorial E/O.

Después de una primera fase eminentemente testimonial, los escritores exploran otros modos de darse a conocer a través siempre de la literatura. Así, desaparece la figura del coautor y diversifican la temática sin perder la esencia migrante. La autobiografía y el testimonio de la experiencia dan paso ahora a otros temas ligados, no obstante, a su condición de migrantes pero buscando cierta innovación investigando nuevas formas y nuevos contenidos:

Non più la biografia romanzata, perciò, la *tranche de vie* più o meno dolorosa o traumatica, i toni di denuncia da *docu-fiction*, quanto piuttosto le forme maggiormente in voga del *reportage*, del *noir* metropolitano o del racconto per bambini; i modi dell'ironia e dell'umorismo, del grottesco, della *suspense*. Si tratta spesso, come vedremo, di espedienti ad alto gradiente simbolico, in ogni caso, di comprovata efficacia per soggetti in cerca di cittadinanza culturale. (Fracassa 2010: 181).

Esos nuevos contenidos se dedicarán, entre otras cosas, a analizar Italia y a los italianos y a hablar del país de acogida tal y como ellos lo perciben. Del mismo modo, toma mucha fuerza el tema de la identidad en forma de crisis, sentimiento de duplicidad, conflictos, etc.

La nostalgia también formará parte de esta fase de consolidación, los autores extrañan su país y así nos lo transmiten. El dolor provocado por la nostalgia los lleva a describir el país del que partieron y los condicionantes que les hicieron abandonarlo: una parte importante de esta literatura nos habla de guerras, de conflictos políticos, de fronteras que cambian y de marginaciones, humillaciones y censura en sus propios países.

2. PRINCIPALES ESCRITORAS INMIGRANTES POR REGIÓN GEOGRÁFICA

Como hemos visto, una de las primeras escritoras en abrir camino a la literatura de la inmigración en Italia fue una autora de origen africano. Sin embargo, en la evolución de esta literatura hemos conocido otras muchas procedentes de las diferentes partes del mundo. A continuación delinearemos una panorámica de estas escritoras y sus obras a través de una clasificación por áreas de procedencia.

2.1. EUROPA

Nos situamos en la Europa de los años noventa, una década caracterizada por las grandes transformaciones del viejo continente. Con la caída del muro de Berlín en 1989 se desencadenan una serie de hechos que van a acabar poco a poco con la Europa comunista. Se produce la desmembración de la antigua URSS y, en consecuencia, surgen nuevos estados independientes. En 1991 comienza el conflicto de los Balcanes, que se prolongará durante toda la década, después de que Eslovenia y Croacia declararan su independencia de Yugoslavia. Albania y Rumanía estaban en pleno proceso de cambio político después de años de regímenes comunistas.

Estos hechos provocaron una serie de movimientos migratorios que acabaron teniendo repercusiones en Italia debido a la cercanía geográfica. De hecho, la gran mayoría de escritores inmigrantes europeos procede de la Europa de los Balcanes. Es frecuente en estos autores que aparezca el tema de la guerra, precisamente por la propia situación que han vivido en esos años. Además, como señala Mauceri (2006: 114), hay un aspecto recurrente en estos autores que es la nostalgia de una patria perdida, dado que el conflicto de los Balcanes influyó notablemente en el terreno geopolítico:

[...] essi sono degli esiliati che qualora volessero far ritorno in patria non la troverebbero più perché ormai la Jugoslavia è un paese che rimane nella memoria ma è scomparso dalla carta geografica. L'osservazione [...] «è raro perdere un paese, però a

me è capitato» riassume perfettamente la tragedia degli abitanti dei Balcani migranti altrove.

En estos primeros años conoceremos a tres autoras croatas: Kenka Lenkovich publica en 1993 *La strage degli anatrocicoli*, Vera Slaven *Cercando Dedalus disperatamente* en 1997 y en 2002 Tamara Jadrejić ganará el concurso Eks&Tra³ con el relato *Il bambino che non si lavava*. Pero las autoras más conocidas procedentes de esta área han empezado a escribir ya en el siglo XXI. Reseñamos a continuación las más significativas así como algunas de sus obras.

La mayor parte de estas escritoras llegaron a Italia desde países que formaron parte de la antigua Yugoslavia. Enisa Bukvić, por ejemplo, procedente de Montenegro, vive en Roma desde antes del comienzo de la guerra y desde este momento ha empleado todos los medios a su alcance y todos sus esfuerzos en ayudar a sus connacionales convirtiéndose en un referente para los refugiados bosnios en Italia. *Il nostro viaggio*, su primera obra publicada en 2008, es la historia autobiográfica de las vivencias, experiencias y sentimientos de la autora durante la guerra en Bosnia y sus consecuencias posteriores. Ha publicado otras dos obras en las que trata el tema del cambio cultural y de los problemas que tiene que superar quien se ve obligado a abandonar su país centrándose particularmente en inmigrantes bosnios: *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento in Bosnia Erzegovina, Istria e Italia* en 2012 y *Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori* en 2014.

Desde Croacia llegó a Italia en 1992 Tamara Jadrejić quien nos acerca con su narrativa a los efectos devastadores que tienen las guerras sobre los más débiles, los niños, quienes ni siquiera pueden alcanzar a comprender qué ha sacudido de un modo tan violento su seguridad familiar. Va más allá de sus propias experiencias personales para adentrarse en el impacto que una guerra puede tener sobre la cotidianidad de las personas. Aparte

³ Eks&Tra es una asociación dedicada a ayudar a los inmigrantes con multitud de actividades. Entre ellas el concurso Parole Migranti que se celebró anualmente hasta 2007 con el objetivo de superar las barreras de la incomprensión a través de la literatura. Los ganadores eran posteriormente publicados.

del relato que mencionábamos antes – “Il bambino che non si lavava” – publica en 2007 *Prigionieri di guerra*.

Compatriota de esta última es Sarah Zuhra Lukanić que abandonó su país antes del comienzo del conflicto y se instaló en Roma. Escribe en italiano desde 2004 y ha obtenido reconocimiento en varios concursos literarios. Además de numerosos relatos publicados en diferentes antologías y portales de internet dedicados a la promoción de la literatura escrita por inmigrantes en Italia, en 2007 publica *Le lezioni di Selma*, basada en un hecho real. La novela relata la historia de una mujer serbia de origen judío casada con un médico bosnio que no cree en una guerra que siente que le han impuesto.

Procedentes de Bosnia podemos citar a dos autoras muy importantes en este panorama: Elvira Mujčić, que en los últimos tiempos ha alcanzado cierta repercusión internacional, y Azra Nuhefendić, periodista originaria de Sarajevo que trabajó durante años y hasta 1992⁴ en la Radio Televisión de Belgrado. Esta última publicó su primer libro en abril de 2011, *Le stelle che stanno giù. Cronache dalla Jugoslavia e dalla Bosnia Herzegovina*, en el que narra en forma de crónicas dieciocho episodios de su propia vida que combina con hechos históricos, recuerdos, mitos, estereotipos. Narra las experiencias vividas por personas normales que se topan a diario con la anormalidad de la guerra, que aprenden a vivir con el temor y la amenaza constante.

Elvira Mujčić nació en Serbia pero poco después se trasladó con su familia a la ciudad bosnia de Srebrenica donde permanecieron hasta el comienzo de la guerra en 1992. Momento en el que tuvo que huir con su madre y sus hermanos. Después de permanecer durante unos meses en un campo de refugiados, finalmente, en agosto de 1993, llega a Italia gracias a un proyecto humanitario. Actualmente vive en Roma. Su primera publicación vio la luz en 2007 bajo el título *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. En este libro la autora nos lleva a su infancia, la de una niña nacida en la Yugoslavia de Tito y en la que la religión o la pertenencia a una república u otra era una mera anécdota. Los musulmanes celebraban las fiestas con los católicos y a la inversa,

⁴ En este año fue despedida por su condición de bosnia musulmana. En 1995 se exilió a Trieste donde continúa viviendo.

nadie se cuestionaba nada sobre los vecinos y, aparentemente, reinaba un clima de convivencia intercultural ejemplar.

En el 2009 Elvira Mujčić publica *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* en el que afronta el tema de la multiplicidad étnica y de religiones existente en los Balcanes y de la importancia que la política soviética ha tenido en esta zona. En 2011 publica en e-book *Sarajevo: la storia di un piccolo tradimento* y un año más tarde *La lingua di Ana. Chi sei, quando perdi radici e parole?* en el que reflexiona sobre los efectos emocionales de tener que expresarse en otra lengua distinta a la materna. Su última novela hasta el momento verá la luz en 2016, *Dieci prugne ai fascisti*, en la que se narra el viaje de una familia afincada en Italia que debe volver a Bosnia para enterrar a la abuela, principal soporte de la memoria y del pasado común, y que dejó todo dispuesto antes de morir para recibir las exequias en su país natal. La narradora será en este caso una de las nietas en la que Mujčić ha querido plasmar su reflejo y a través de cuya voz, con mucha dosis de ironía, delineará los sentimientos de un pueblo y de su familia. Despedirse de su abuela supondrá para la protagonista-narradora un viaje por los recuerdos y un intento de reconciliarse consigo misma.

Otro de los países muy presentes en la literatura de la inmigración es Albania de donde procede, por ejemplo, Elvira Dones. Esta autora nacida en Durazzo se crio en Tirana donde estudió literatura albanesa e inglesa. A los 16 años comenzó a trabajar en televisión. En 1988 abandonó su país en plena dictadura para instalarse en Suiza hasta 2004. Actualmente reside en Estados Unidos. En italiano ha publicado dos novelas que hacen referencia a su país: *Vergine Giurata* que narra la realidad de un grupo de mujeres que habitan en el norte del país y que juran castidad desde la adolescencia y *Piccola Guerra Perfetta* sobre la guerra de Kosovo. Todas sus obras escritas en albanés han sido traducidas también al italiano.

Otra autora fundamental procedente de Albania es Anilda Ibrahimi, nacida en Valona. En 1994 tuvo que salir de su país y se refugió en Suiza durante tres años antes de instalarse definitivamente en Italia donde vive aún hoy. Hasta el momento ha publicado tres novelas de notable éxito: *Rosso come una sposa* en 2008, *L'amore e gli stracci del tempo* en 2009 y *Non c'è*

dolcezza en 2012. Las tres se desarrollan con el escenario de Albania de fondo y están ambientadas en la época del comunismo y del conflicto de los Balcanes, hablan de las relaciones humanas, de la amistad y del amor y de la identidad. Recientemente, en 2017, acaba de publicar su última novela *Il tuo nome è una promessa*.

De Albania también procede una de las pocas autoras enmarcadas dentro del género de la literatura de la inmigración que ha sido traducida al español. Ornella Vorpsi llegó a Italia en 1991 y vivió en Milán durante algunos años, pero en 1997 decidió trasladarse a París. Sin embargo, publicó su primera obra en italiano en el año 2005, *Il paese dove non si muore mai*, y, desde entonces, escribe siempre en italiano. La novela, con tintes claramente autobiográficos, refleja la vida de una nación sometida a una dictadura y la de sus habitantes, que no conocen la libertad. Se publicó en España en 2006 con el título *El país donde nadie muere* al mismo tiempo que en Italia se publicaba la segunda de la autora, *Vetri rosa*, que narra la infancia y la adolescencia albanesas. En 2007 está en las librerías *La mano che non mordi*, publicada en español en 2008 bajo el título *Puro veneno*, que describe la complicada situación de los Balcanes tomando como punto de partida un viaje a Sarajevo. En 2012 Einaudi publica *Fuorimondo* que es un canto a la necesidad que todos sentimos en algún momento de huir a lugares lejanos. Su último libro, escrito en francés, fue publicado en Italia con el título *Viaggio intorno alla madre*.

2.2. ÁFRICA

La inmigración en Italia procedente de esta área es muy activa, sobre todo en lo que se refiere a la zona del Magreb. Aunque es cierto que la inmigración en este caso es prevalentemente masculina por lo que la presencia de autoras africanas es algo menor, pero podemos hablar de un nutrido grupo que ha aportado un buen número de obras al género, autoras fundamentalmente originarias de la zona del cuerno de África y en concreto, de modo mayoritario, de Somalia.

Kaha Mohamed Aden nació en Mogadiscio y con veinte años se trasladó a Italia por la persecución política a la que estaba siendo sometido su padre. Licenciada en Economía y apasionada

de la escritura y el teatro trabaja como mediadora cultural y se ocupa de inmigración e intercultura. Ha publicado una novela: *Fra-intendimenti* (2010), una antología de relatos de trazos autobiográficos cuyos personajes nos trasladan a la Somalia de su infancia y nos transmite el sufrimiento de su tierra. Algunos de estos relatos nos muestran también la vida de un inmigrante somalí en Italia.

Su connacional Shirin Ramzanali Fazel se formó en la escuela italiana en su país así que cuando la familia tuvo que huir de Somalia se establecieron en Italia. La nostalgia la empujó a escribir en 1994 una autobiografía publicada con el título *Lontano da Mogadiscio* en la que nos habla de una Somalia en guerra y de sus conflictos pero nos muestra también un país con un gran potencial en el que convivían culturas diferentes, cuna de una gran civilización y con una rica tradición oral. Cuenta también su llegada a Italia y el choque que sufrió a pesar de haber desembarcado con la convicción de que era un país que conocía bien al haber crecido en una de sus colonias.

Además de numerosos relatos en 2010 publicó una nueva novela: *Nuvole sull'equatore*, en la que afronta el tema de los efectos del colonialismo en el Cuerno de África y más concretamente en Somalia y las políticas derivadas de este fenómeno, del mestizaje y su problemática tanto cultural como burocrática. Nos habla de los hijos nacidos de padres italianos y madres de las colonias nunca reconocidos.

Erminia dell'Oro, nieta de un italiano afincado en Eritrea durante la colonización, se mudó al país de sus ancestros a los veinte años; no obstante, se ha mantenido siempre ligada a su lugar natal. Es una de las autoras más prolíficas sobre todo en lo que se refiere a literatura infantil para los que trata el tema de la inmigración y del colonialismo intentando transmitir a los más pequeños un mensaje de solidaridad: *Matteo e i dinosauri* (1993), *Lo straordinario incontro con il lupo Hokusai* (1996), *Filastrocche al ballo del perché* (1998), *L'isola dei dinosauri* (2004), *Dall'altra parte del mare* (2005), *La pianta magica* (2006), *La principessa sul cammello* (2007), *La maestra ha perso la pazienza* (2008), *La scimmietta Gratta Gratta e altre storielle* (2008), *La grotta degli occhi dipinti* (2009), *Grr grr il piccolo dinosauro* (2010), *Dall'altra parte del mare* (2013), *Spinasetto*,

Pungina e le quattro stagioni (2013), *Il gatto rapito* (2014). Para adultos publicó su autobiografía en 1988, *Asmara Addio*, y tres años más tarde *L'abbandono. Una storia eritrea* que trata el tema de la doble identidad acusada en su propia persona: el sentimiento de extrañeza frente a los italianos y los eritreos. Ha publicado además *Il fiore di Merara* (1994), *Mamme al vento* (1996), *La gola del diavolo* (1999), *Vedere ogni notte le stelle* (2010) e *Il mare davanti* (2016). Su producción literaria juvenil cuenta también con numerosos títulos: *La casa segreta* (2000), *Un treno per la vita* (2003), *La gola del diavolo* (2005), *Buona fortuna, ragazzi: Cefalonia, 1943 una storia vera* (2008).

Procedente de Etiopía, haremos referencia a la escritora Gabriella Ghermandi, hija de un matrimonio mixto ítalo-etíope. Después de escribir varios relatos editados en diferentes antologías y volúmenes colectivos publica su primera novela en 2007. *Regina di fiori e di perle* narra la historia de una familia patriarcal en la cual se establece una fuerte unión entre el “viejo” de la familia y una niña; este le contará la historia de su familia y de su país y le hablará de la ocupación italiana. Una novela que recorre un siglo de historia y en el que se tratan cuestiones como la dictadura de Etiopía y el colonialismo italiano.

Del resto de África también llegan autoras importantes como Wendy Uba, nigeriana, que narrará en su novela⁵ una historia de violencia y agresiones con la que quiere dar a conocer cómo funciona el mercado de trata de personas, pero es también el relato de una liberación y de la lucha por salir adelante. Es una muestra de las vivencias de miles de africanas que vienen a Europa engañadas por la promesa de un mundo mejor y se ven obligadas a prostituirse.

Amilca Ismael, nacida en Mozambique, publica su primera novela en 2008, *La casa dei ricordi*. Dos años más tarde llega *Il racconto di Nadia* en el que nos hablará de su país. En 2013 nos enseña la cara más dura de la inmigración en su novela *Effimera libertà*.

De África proceden también muchos de las escritoras inmigrantes de segunda generación entre las que destacan la propia Nassera Chohra a la que nos referíamos en los inicios de

⁵ Redactado a cuatro manos con la ayuda de la escritora Paola Monzini.

este tipo de literatura, Ubah Cristina Ali Farah, Randa Ghazy y la conocidísima en Italia Igiaba Scego.

Una generazione destinata a incassare i colpi. Questi giovani non sono immigrati nella società, lo sono nella vita... Essi sono lì senza averlo voluto, senza aver nulla deciso e devono adattarsi alla situazione in cui i genitori sono logorati dal lavoro e dall'esilio, così come devono strappare i giorni a un avvenire indefinito, obbligati a inventarselo invece che viverlo (Ben Jelloun, 1984: 141)

Estos jóvenes inmigrantes en la vida deben adaptarse a una situación que, de alguna manera, sus padres les han impuesto, han debido acatar la elección de emigrar hecha por sus padres. A diferencia de sus padres que venían de un sistema cultural determinado y con una identidad firme, ellos se encuentran en una situación de duplicidad, en su persona se concentran al menos dos sistemas culturales, sociales y lingüísticos diferentes y en la mayoría de los casos muy alejados. Su identidad, por lo tanto, vendrá marcada por esta oscilación entre los dos puntos que puede dar lugar a un enriquecimiento personal pero también a sentirse desorientados y perdidos. De alguna manera, se encuentran en la obligación de tomar una decisión que puede ser determinante en su vida: deben elegir entre adherirse a la cultura del país de destino o mantenerse arraigados a las creencias, la cultura y la forma de vida de sus padres. Este dilema será el foco central de la mayor parte de las obras escritas por estas autoras: el carácter híbrido de su identidad y su lucha a favor de las diferencias culturales. Nos hablan de una nueva sociedad que cambia, se regenera y avanza en la transculturización.

2.3. ASIA

El continente asiático ha sufrido profundas transformaciones a lo largo del siglo XX prevalentemente en la zona de Oriente Próximo. Los últimos años estuvieron marcados por las guerras del Golfo, de Iraq y de Siria y los enfrentamientos entre israelíes y palestinos. Estos conflictos, así como las consecuencias de las guerras mundiales, provocaron que un buen número de intelectuales se refugiaran en Occidente en un primer momento y acto seguido se

produjo una inmigración más masiva que desde los años setenta se ha conformado como un importante flujo de migración. Es la doble oleada de la que habla Mia Lecomte (2006: 296).

La mayor parte de los inmigrantes de esta segunda oleada desembarcaban en Francia o Inglaterra, antiguos colonizadores de sus países de origen. Pero para llegar a su destino debían hacer una parada en Italia tras la que muchos decidieron quedarse en el país transalpino. El punto en común en la producción de estos autores es, una vez más, la temática: el exilio, la situación política en sus países o el relato de las guerras.

De esta región del mundo nos llegarán las historias de Lily-Amber Laila Wadia con una obra muy extensa. Nació en Bombay y actualmente trabaja como lingüista y traductora en Trieste donde llegó en los años ochenta. En 2004, año en el que recibió la medalla del Presidente de la República por su labor en el campo de la literatura de la inmigración, ganó el premio Eks&Tra con el relato “Curry di pollo” y después ha publicado varios más. Sus relatos son definidos por la crítica como de una gran comicidad y mordacidad. Dice Taddeo (2006: 134 – 135):

Quella di Laila Wadia non è ironia, non è sarcasmo, non è umorismo, ma è comicità. I racconti della scrittrice indiana sono intrisi da mordace ilarità, perché l'autrice cerca tutti i modi per dare una svolta comica alle sue storie.

Ha publicado *Amiche per la pelle* (2007), *Mondopentola* (2007), *Come diventare italiani in 24 ore* (2010), *Se tutte le donne* (2012) y *Algoritmi indiani* (2017). Sus relatos son siempre historias de inmigración y de integración y en ellos encontramos mujeres protagonistas que luchan contra la marginación y a favor de la diferencia.

Desde China llegan los relatos de Bamboo Hirst y Lanbo Hu. La primera es probablemente la escritora inmigrante que más tiempo ha pasado afincada en Italia donde llegó en los años cuarenta. Ha escrito ocho libros en italiano, entre ellos una novela autobiográfica, *Inchiostro di Cina*, o *Cartoline da Pechino* por citar algunas. La segunda autora también ha publicado su autobiografía novelada en 2012, *Petali di orchidea*, que relata su experiencia migrante y su relación constante con su país de origen.

2.4. AMÉRICA

La mayoría de los escritores de esta zona proceden de América Latina. Durante la segunda mitad del siglo XX el continente sufrió importantes transformaciones en cuanto a movimientos migratorios se refiere. Muchos países que durante décadas fueron receptores de emigración, principalmente de personas llegadas de la vieja Europa, en las últimas décadas del pasado siglo se convierten en emisores. Algunos de los exponentes principales de esta zona son la argentina Clementina Sandra Ammendola, cuya experiencia representa la emigración de regreso al país de sus antepasados y que narrará en una autobiografía bilingüe publicada en 2005, *Lei, che sono io / Ella, que soy yo*. La brasileña Fernanda Farias de Alburquerque escribe su autobiografía durante una estancia en la cárcel de Rebbibia, Roma, gracias a las lecciones de lengua italiana de un pastor sardo condenado a cadena perpetua y a la ayuda en la redacción de otro preso.

Por último, Christiana de Caldas Brito, procedente de Brasil también, es autora de numerosos relatos, cuentos para niños y guiones teatrales.

3. CONCLUSIONES

Con este artículo queremos dar a conocer en España la realidad de un gran número de escritoras que desarrollan o han desarrollado su producción literaria en Italia con no pocas dificultades en ocasiones y con notable éxito en otras. Como hemos podido ver, la obra de estas escritoras que se traduce en nuestro país no es ni siquiera una ínfima parte de la producción total. Esta obra está marcada esencialmente por una temática ligada a sus experiencias vitales y a los sentimientos que estas les provocan ya que su principal objetivo es darse a conocer entre el pueblo que los acoge y mostrar al mundo el surgimiento de una nueva sociedad multicultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ben Jelloun, T. (1984). *Hospitalité française*. Paris: Ed. Le Seuil.
Ellero, P. (2010). Letteratura migrante in Italia. *Lingua nostra, e oltre*, anno III - N.3/2010, 4 – 12. Recuperado de

- http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/N3_2010Home.htm [Fecha de consulta: 16 / 02 / 2017]
- Fracassa, U. (2010). “Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione”. En L. Quaquarelli (ed.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione* (pp. 179 – 199). Milano: Morellini Editore.
- Gnisci, A. (ed.). (2006). *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta edizioni.
- Lecomte, M. (2006). “L’Asia mediterranea o vicino Oriente”. En A. Gnisci (ed.), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (pp. 295 – 326). Troina: Città Aperta edizioni.
- Matteo, S. y Bellucci, S. (1999). *Africa e Italia. Due continenti si avvicinano*. Santarcangelo di Romagna: Fara Editore.
- Mauceri, M. C. (2006). “L’Europa venuta dell’Europa”. En A. Gnisci (ed.), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (pp. 41 – 86 y 113 – 154). Troina: Città Aperta edizioni.
- Quaquarelli, L. (ed.). (2010). *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*. Milano: Morellini Editore.
- Taddeo, R. (2006). *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*. Milano: Raccolto Edizioni.

Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas es una recopilación de estudios desarrollados por especialistas procedentes de diferentes áreas de conocimiento, implicados en la misión de reconstruir el canon literario. En el caso italiano, este ha demostrado, a lo largo de la historia, ser esencialmente conservador y estar influenciado por una visión patriarcal del mundo. Esta perspectiva, que ha relegado a la mujer a un segundo plano, ha favorecido que gran parte de las escritoras italianas tampoco hayan tenido la repercusión que merecían fuera de las fronteras nacionales, como ha sucedido, concretamente, en el ámbito hispano.

Nuestra motivación principal es colmar el vacío existente en los estudios literarios recuperando escritoras italianas olvidadas o silenciadas y autoras que todavía no han conseguido hacerse un hueco en el panorama editorial en lengua española.

Confiamos en que la presente obra pueda constituir un paso importante para dar visibilidad a las biografías y a los textos de estas mujeres desmontando tópicos y superando prejuicios.



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



ISBN: 978-84-9012-886-2



9 788490 128862