

ISSN: 1576-7787

Vol. 17, 2023

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



Ediciones Universidad
Salamanca

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 17, 2023

PERIODICIDAD ANUAL

DIRECTORA:

María de las Mercedes González de Sande (Universidad de Oviedo).

SECRETARIA:

Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla), *Carmen Blanco Valdés* (Universidad de Córdoba),
Julia Benavent Benavent (Universitat de València), *María Assumpta Camps Olivé* (Universidad de Barcelona),
Javier Gutiérrez Carou (Universidade de Santiago), *Pedro Luis Ladrón de Guevara* (Universidad de Murcia),
Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada), *María Dolores Valencia Mirón* (Universidad de Granada).

CONSEJO CIENTÍFICO:

Giorgio Baroni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán), *Adriana Crolla* (Universidad de El Litoral, Santa Fe),
Pier Luigi Crovetto (Università degli Studi di Genova), *Fausto De Michele* (Universität Wien), *Dianella Gambini*
(Università per Stranieri, Perugia), *Augusto Guarino* (Università di Napoli «L'Orientale»), *Vicente González Martín*
(Universidad de Salamanca), *Pasquale Guaragnella* (L'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»), *Manuel Heras García*
(Universidad de Salamanca), *Andrea Manganaro* (Università degli Studi di Catania), *Maria Caterina Paimo* (Università
degli Studi di Catania), *Paolo Proietti* (IULM, Milán), *Giovanni Puglisi* (IULM, Milán), *Pasquale Sabbatino* (Università
degli Studi di Napoli Federico II), *Fabrizio Scrivano* (Università degli Studi di Perugia), *Anna Tytusinka Kowalska*
(Uniwersytet Warszawski), *Sebastiano Valerio* (Università degli Studi di Foggia), *Franco Zangrilli* (New York University),
Rawda Zaouchi Razgallah (Université de Carthage), *Sara Zappulla Muscarà* (Università degli Studi di Catania).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN:

Departamento de Filología Moderna. Universidad de Salamanca.
Plaza de Anaya, s/n. rsei@usal.es

RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas se indiza en Dialnet y es evaluada en CARIUS Plus+ 2014 (Grupo D)
CIRC Clasificación integrada de revistas científicas (con valor superior a D), LATINDEX (Catálogo) y MIAR (Icids = 3,7).
En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color azul) y Sherpa/Romeo (color blue).

SUSCRIPCIONES:

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas
C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)
Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: revistas@marcialpons.es

**PEDIDOS DE VOLUMENES
ANTERIORES:**

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Plaza San Benito, 23. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)
Fax: 923 26 25 79. Correo-e: eusal@usal.es

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial
Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37008 SALAMANCA
Correo-e: bibcanje@usal.es

MAQUETACIÓN: INTERGRAF
ISSN: 1576-7787 - CDU 811
DEPÓSITO LEGAL: S. 972-2000
SALAMANCA 2020

IMPRESIÓN: NUEVA GRAFICESA

A tenor de lo dispuesto en las calificaciones Creative Commons CC BY-NC-SA y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir o crear obras derivadas) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original (SA).



RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 17, 2023

ÍNDICE

ARTÍCULOS

| | |
|---|----|
| «E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo». Eleonora Pimentel Fonseca: un personaggio da rivalutare Teresa AGOVINO | 7 |
| Giovanni Sabadino degli Arienti y la obra <i>Pudica Isabella</i> Júlia BENAVENT | 17 |
| <i>Oceano Canada</i> , un viaggio solitario per immagini di Andrea Andermann ed Ennio Flaiano Antonio CATOLFI y Giacomo NENCIONI | 25 |
| El amor y el honor en el tratado <i>Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese</i> de Angelica Palli Bartolommei Marta CUEVA CAMBLOR | 39 |
| Misoginia e rettilizzazione femminile: un espediente estético e poético Loreta DE STASIO | 53 |
| Bona sforza, Isabella Sforza e Ippolita Borromeo, dedicatarie delle <i>Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne</i> di Lodovico Domenichi Caterina DURACCIO | 63 |
| Livia de Stefani: una revisión bibliográfica Alena HORVATH CORRAL | 77 |
| Amalia Guglielminetti, la <i>Femme Fatale</i> y su aplicación didáctica Cristina IGLESIAS-GRANDE | 87 |
| Le Scrittrici italiane nei programmi universitari: proposte di didattica Chiara LICAMELI | 99 |

| | |
|--|-----|
| Carteggio inedito d'Isabella di Capua (1512-1559) | |
| Rosanna MELE | 109 |
| Elsa Morante y <i>La Storia</i> : la pérdida absoluta en Ida Ramundo. En recuperación de la dignidad | |
| Ángela Melania MUÑOZ VILA. | 119 |
| El rechazo del matrimonio en <i>La reina de las tinieblas</i> de Grazia Deledda | |
| María José RUIZ LEÓN | 131 |
| <i>La disperazione di Giuda</i> : suggestioni epico-cavalleresche in un poemetto di Giulio Liliano falsamente atribuito a Torquato Tasso | |
| Itala TAMBASCO | 143 |
| Ripartire dal lessico. Il <i>Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile</i> di Alice Ceresa: uno spazio femminile per contrastare l'inuguaglianza di genere | |
| Eva VANACORE. | 157 |

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 17, 2023

INDEX

ARTICLES

| | |
|--|----|
| «And maybe one day it will be useful to remember this all». Eleonora Pimentel Fonseca: a Person to Re-evaluate Teresa AGOVINO | 7 |
| Giovanni Sabadino Degli Arienti and the Work <i>Pudica Isabel</i> Júlia BENAVENT | 17 |
| <i>Oceano Canada</i> , a Solitary Cinematic Journey by Andrea Andermann and Ennio Flaiano Antonio CATOLFI y Giacomo NENCIONI | 25 |
| Love and Honour in the Treatise <i>Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese</i> by Angelica Palli Bartolommei Marta CUEVA CAMBLOR | 39 |
| Misogyny and Female Rectilisation: An Aesthetic and Poetic Device Loreta DE STASIO | 53 |
| Bona Sforza, Isabella Sforza and Ippolita Borromeo, Dedictees of the <i>Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne</i> by Lodovico Domenichi Caterina DURACCIO | 63 |
| Livia de Stefani: a Literature Review Alena HORVATH CORRAL | 77 |
| Amalia Guglielminetti, the <i>Femme Fatale</i> and its Didactic Application Cristina IGLESIAS-GRANDE | 87 |
| Italian Writers in University Programs: Didactic Proposals Chiara LICAMELI | 99 |

| | |
|--|-----|
| Isabella di Capua's Unpublished Epistolary Exchange (1512-1559) | |
| Rosanna MELE | 109 |
| Elsa Morante and <i>La Storia</i> : The Absolute Loss in Ida Ramundo. | |
| In the Recovery of Dignity | |
| Ángela Melania MUÑOZ VILA | 119 |
| The Rejection of Marriage in <i>The Queen of Darkness</i> by Grazia Deledda | |
| María José RUIZ LEÓN | 131 |
| <i>La disperazione di Giuda</i> : Epic-chivalrous Suggestions in a Short Poem by | |
| Giulio Liliano Falsely Attributed to Torquato Tasso | |
| Itala TAMBASCO | 143 |
| Restarting from the Lexicon. Alice Ceresà's <i>Piccolo dizionario</i> | |
| <i>dell'inuguaglianza femminile</i> : a Women's Space to Counter | |
| Gender Inequality | |
| Eva VANACORE | 157 |

ARTÍCULOS

«E FORSE UN GIORNO GIOVERÀ RICORDARE TUTTO
QUESTO». ELEONORA PIMENTEL FONSECA:
UN PERSONAGGIO DA RIVALUTARE
«And maybe one day it will be useful to remember this all».
Eleonora Pimentel Fonseca: a Person to Re-evaluate

Teresa AGOVINO
Universitas Mercatorum (Roma)

Fecha final de recepción: 24 de mayo de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2023

RIASSUNTO: Eleonora Pimentel Fonseca è stata una patriota, una giornalista, una martire giacobina e una poetessa. Ella è anche una donna dalla vita difficile, che soffre la perdita del figlio e ha il coraggio di divorziare da un marito ignorante e violento; il tutto accade nella Napoli di fine Settecento, in un periodo di particolari stravolgimenti politici e sociali. Questo contributo analizza la figura di Eleonora Pimentel Fonseca in una prospettiva che mira alla proposta del suo inserimento in un canone al femminile della letteratura italiana.

Parole chiave: didattica; gender studies; donne; Eleonora Fonseca; letteratura.

ABSTRACT: Eleonora Pimentel Fonseca was a patriot, a journalist, a Jacobin martyr, and a poet. She also lived a hard life, suffered the loss of her son, and had the courage to divorce her ignorant and abusive husband; all this happened in Naples at the end of the eighteenth century, in a period of political and social upheavals. This contribution analyses the figure of Eleonora Pimentel Fonseca from a perspective that aims at proposing her inclusion in a female canon of Italian literature.

Keywords: didactics; gender studies; women; Eleonora Fonseca; literature.

1. ELEONORA PIMENTEL FONSECA

Eleonora de Fonseca Pimentel¹ nasce a Roma il 13 gennaio 1752². I genitori, Clemente de Fonseca Pimentel e Caterina Lopez, esuli dal Portogallo, si trasferiscono a Napoli³ quando ella è ancora una bambina e la indirizzano immediatamente a studi classici e letterari. Giovanissima, Eleonora inizia a scrivere poesie e viene ammessa prima all'Accademia dei Filateti, con lo pseudonimo di *Epoinifeora Olcesamante*, poi «non ancora ventenne [e] già consacrata come un personaggio letterario europeo» (Spini, 2007: 19) a quella d'Arcadia «molto aperta alle donne» (Urgnani, 1998: 25), con il nome di *Altidora Esperetusa*, i cui versi spiccano per le numerose allegorie femminili, «fra i tropi forse più usati dalla giovane poetessa», al punto che «anche la virtù del buon governo per Eleonora è incarnata e raffigurata in immagini e figure femminili» (Urgnani, 1998: 307):

Per Eleonora adolescente le vie di emancipazione dalla schiavitù domestica, che la sua condizione femminile le avrebbe imposta, non erano molte. Una era quella della verseggiatrice alla moda, allora dilagante, dell'Accademia dell'Arcadia. Eleonora si gettò per questa via con quella forza di carattere che la distingueva. A sedici anni pubblicò *Il tempio della gloria. Epitalamio nell'augustissime nozze di Ferdinando iv, re delle due Sicilie con Maria Carolina arciduchessa d'Austria* [...]. Certo l'epitalamio non era altro che una *captatio benevolentiae* nei confronti della corte borbonica. Però questa ragazzina doveva avere una personalità così robusta da fare colpo su chi –più attempato di lei– l'avvicinava (Spini, 2007: 16-17).

È interessante notare come Eleonora, nonostante le convenzioni sociali e familiari imposte dal tempo, godesse anche e soprattutto dell'appoggio paterno nella sua attività letteraria:

Eleonora sembra aver trovato aiuto e non ostacolo in suo padre nel proprio sviluppo intellettuale. Partecipò alle conversazioni che si tenevano in casa dell'archeologo F. Vargas Macciucca [...]. È impossibile che ciò sia avvenuto senza assenso da parte paterna. In casa di Clemente de Fonseca Pimentel convenivano intellettuali che Eleonora ascoltò parlare di scienze (Spini, 2007: 17-18).

Non solo lettere e poesia, ma anche scienze naturali, studi evolucionistici, contatti con gli illuministi europei più eminenti: «Donna matematica è l'appellativo dato alla de Fonseca in un documento processuale di una ventina d'anni più tardi» (Spini, 2007: 33); ma anche mineralogia, ricerche sui vasi sanguigni, botanica, musica e «da Filangieri [...] Eleonora apprendeva la filosofia e la teoria del governo democratico» (*cf.* Macciocchi, 1993: 77-81): Eleonora, nell'intero arco della sua vita, si

¹ Il cognome è riportato in entrambe le forme.

² La data di nascita esatta di Eleonora è stata scoperta da Clelia Bertini Attili solo agli inizi del xx secolo; *cf.* Orefice (2009: 26).

³ A causa delle tensioni tra la corona portoghese e lo Stato Pontificio. Sul tema: *cf.* Spini (2007: 16).

interessò di ogni ambito che la cultura offriva, comprese le controversie teologiche e religiose che fervevano in pieno illuminismo⁴, divenendo in poco tempo «una donna eccezionale, di cultura straordinariamente ricca, [...] e di un carattere forte» (Spini, 2007: 29-30).

«Ma di lì a poco Eleonora non sarebbe stata più una nobile ed egregia donzella» (Spini, 2007: 24): nel 1778, all'età per il tempo già molto avanzata di ventisei anni⁵, viene data in moglie al quarantenne Pasquale Tria de Solis, rude tenente dell'esercito napoletano, di orientamento filoborbonico, uomo meschino e villano che brucerà gran parte delle lettere a lei destinate da poeti come Metastasio⁶, che la definì «amabilissima musa del Tago» (Forgione, 1999a: 19) e Voltaire, il quale le aveva persino dedicato il sonetto *Beau rossignol de la belle Italie*, tra i pochissimi documenti che oggi ce ne testimoniano l'esistenza.

La corrispondenza con Voltaire era iniziata un paio d'anni prima del matrimonio, nel 1776, quando la ventiquattrenne Eleonora aveva inviato «un suo sonetto all'uomo più famoso d'Europa» (Spini, 2007: 21), che ne era rimasto piacevolmente impressionato. Sull'incontro con Goethe, che sarebbe stato anch'egli favorevolmente colpito da questa donna, conosciuta a casa Filangieri durante il suo soggiorno napoletano, argomenta Macciocchi (cf. Macciocchi, 2003: 129-131), ma già Ugnani nutre qualche dubbio sul fatto che ciò sia realmente accaduto (cf. Ugnani, 1998: 32).

Tra le soddisfazioni dell'attività poetica, però, si annidano nuovi dispiaceri: il figlio avuto da Pasquale, Francesco, morirà a soli otto mesi, ispirandole delle poesie apprezzate da Benedetto Croce, anzi, per dirla correttamente: «l'unica parte della sua attività poetica che Croce non disprezzò» (Ugnani, 1998: 30). Sei anni dopo il matrimonio, grazie all'intervento del padre e dopo due aborti causati dalle continue percosse di Pasquale, Eleonora riuscirà ad ottenere il divorzio dal tenente. «È pensabile» commenta Spini «che in Pasquale sia esploso un complesso di inferiorità rispetto ad una moglie tanto al di sopra di lui» (Spini, 2007: 27).

Nonostante ciò, la carriera poetica della giovane non si interrompe, anzi, ella parteciperà –unica donna su sette poeti– all'inaugurazione della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere: «Nel 1780 [...] una cronaca del tempo riferisce che 'si recitarono sette sonetti, sei de' quali di altrettanti poeti, ed uno di una poetessa, D. Eleonora de Fonseca Pimentel, detta la Portoghese» (Spini, 2007: 11):

⁴ Risale al più tardo 1792 la sua traduzione del trattato teologico di Antonio Pereira de Figueredo *Analisi della professione di fede del santo padre Pio iv.*

⁵ «Al tempo suo era già a rischio di restare zitella» (Spini, 2007: 24).

⁶ «Ci fu chi pensò –chè anche la storia è spesso maculata di orribili sospetti– che il Metastasio sentisse per Eleonora qualche cosa di più che una semplice amicizia, ma è fiaba; basterebbe a dimostrarlo il fatto che i due non si incontrarono mai e Metastasio godeva in quell'epoca in pieno la sua felicità con la celebre romanina» (Galdi, 1934: 5). «Talora mi sono chiesta se non sia stato l'abate stesso a distruggere le lettere di lei per tema di essere compromesso, soprattutto nel processo di separazione dal marito» (Macciocchi, 2003: 127).

Con la morte del padre e un imminente dissesto finanziario, Eleonora è costretta a chiedere un sussidio alla corte napoletana; richiesta che la porterà a diventare la bibliotecaria della regina Maria Carolina e, probabilmente, «come allora tutte le persone “illuminate”, [...] già iscritta alle società massoniche» (Croce, 1999: 45).

2. LA RIVOLUZIONE E IL MARTIRIO

Sebbene la quiete sembri tornata nella vita di Eleonora, con l'avvento delle Repubbliche giacobine tutto viene ancora stravolto poiché la donna, tradendo di fatto la fiducia dei regnanti napoletani che l'avevano sostenuta in un periodo di grande difficoltà economica, aderisce con fervore –in un «trapasso lento, ma pensato, ponderato, cosciente» (Galdi, 1934: 8)– alla rivoluzione e ne diventa un'eroina⁷. È probabile che le ristrettezze economiche vissute e la conseguente necessità di una richiesta di aiuto alla corona, abbiano portato Eleonora a scorgere «l'effetto di un'ingiustizia sociale, maturando così un'ansia di radicale innovazione» (Spini, 2007: 28); solo in tal modo, difatti, si potrebbe spiegare un tale drastico cambiamento, da filomonarchico in filogiacobino, nell'arco di un tempo tanto breve.

Con il 1799, Eleonora, dunque, divenne una delle più fervide antimonarchiche della Repubblica napoletana, finendo per dirigere (e redigere praticamente da sola), dal 2 febbraio 1799 (14 piovoso secondo il calendario repubblicano), anche il *Monitore napoletano*, giornale della patria che «durò più o meno cinque mesi, per 35 numeri» (Urgnani, 1998: 41), dalle cui pagine i rivoltosi –per voce della donna, ormai matura– si scagliano contro la monarchia borbonica, fuggita, intanto, a Palermo. «Quando lo si legge», commenta Spini, «si resta colpiti dalla nobiltà d'animo della sua redattrice» (Spini, 2007: 60):

Il Monitore fu la vita della Eleonora durante la repubblica. Usciva, di regola, due volte la settimana, il martedì e il sabato; e gli articoli e le osservazioni sembra fossero scritti interamente da lei, non aparendovi nessun altro nome né sapendosi di altri redattori [...] ritroviamo le fuggevoli gioie, le ansie sempre rinnovate, i propositi e le aspettative dei patrioti napoletani, espressi con la parola della loro virile compagna, con la forma e il colorito individuale che prendevano nell'animo di lei (Croce, 1999: 53).

Eleonora non firma mai direttamente i propri articoli, almeno fino alla sventata congiura dei Baccher (*cf.* Croce, 1942), in cui commette anche l'imprudenza di appellare Luisa Molino Sanfelice: madre della patria» (*cf.* Forgione, 1999a: 21). Ella non può immaginarlo, ma ha appena firmato la condanna a morte di entrambe poiché il re e la regina, soprattutto, da Palermo, leggono scrupolosamente tutte le notizie del *Monitore*:

La regina divenne una appassionata collezionista del giornale: leggeva le parole di fuoco della bella rivoluzionaria e covava nel suo cuore la vendetta. [...]: era come

⁷ Non si hanno notizie di Eleonora tra i quaranta e quarantacinque anni, ovvero tra il 1792 e il 1797 (*cf.* Spini, 2007: 51).

una febbre quella di Carolina: riprendere il regno e spazzar via le teste dei repubblicani più tenaci, prima: quella della sua ex bibliotecaria [...] la vendetta era il suo sogno: vendetta atroce, vendetta di donna, non di Regina (Galdi, 1934: 12-13).

Riacquistato il potere, grazie all'esercito del cardinale Ruffo, Ferdinando –con l'assenso fiero di Maria Carolina– condannerà a morte Eleonora per avere osato parlare e scrivere contro il re. Il giudice don Giuseppe de Guidobaldi, «fedelissimo della regina Carolina», le chiederà, poi, scoprendola portoghese, il motivo di tanta ingratitudine: «Nàpule v'ha accugliùto comm' 'a 'na figlia. Sua Maestà 'a riggina v'ha arapute 'e braccia, e chisto è 'o ringraziamento?»⁸ (Forgione, 1999b: 41). Alla domanda Eleonora non risponderà, più divertita da un giudice che non si esprime correttamente in italiano che pentita per aver tradito la fiducia della regina Carolina. D'altro canto, in pochi riuscivano realmente a comprenderla: un suo conterraneo, il console De Souza, alle soglie dell'arresto, ne aveva scritto: «Eleonora è donna tanto geniale quanto pazza!» (Forgione, 1999b: 39), utilizzando quel vocabolo «pazza», che da sempre si incolla alle figure femminili che vanno controcorrente.

Ironia della sorte, a causa delle sue origini portoghesi, la nobiltà napoletana non le verrà riconosciuta e con essa le verrà negata la pietà della decapitazione. Eleonora verrà, infatti, impiccata, su un patibolo posto particolarmente in alto, nella speranza che l'utero schizzasse fuori da lei, quale ultima umiliazione –cosa che, fortunatamente, non avvenne, complice anche una gran pioggia che costrinse all'immediato ritiro del cadavere–, il 20 agosto 1799. Immediatamente si diffuse una strofetta popolare, poi inserita nel *Canto dei Sanfedisti* e volta ad oltraggiarne la memoria, che così recitava:

A signora 'onna Lionora
che cantava 'ncopp' 'o triato
mo abballa mmiez' 'o Mercato.
Viva 'o papa santo
ch'ha mannato 'e kannuncine
pe' caccia li giacobine.
Viva 'a forca 'e Mastu Donato!
Sant'Antonio sia priato.⁹

⁸ Traduzione: «Napoli vi ha accolta come una figlia. Sua Maestà la regina vi ha aperto le braccia, e questo è il ringraziamento?».

⁹ Traduzione: «La signora donna Eleonora/ che cantava [recitava poesie] in teatro/ ora balla [sulla forca] in mezzo al mercato. / Viva il papa santo/ cha ha inviato i cannoncini/ per scacciare i giacobini./ Viva la forca di Mastro Donato! [nome comunemente attribuito al boia]/ Sia lodato Sant'Antonio». Il testo, oggi, viene anche inserito in diverse versioni del *Canto dei Sanfedisti*, canzone dell'Esercito della Santa Fede, capitanato proprio dal generale Ruffo per restaurare la monarchia borbonica a Napoli. L'invocazione finale a Sant'Antonio nasce, invece, dall'episodio che vide il popolo napoletano rinnegare San Gennaro (votandosi, appunto, a Sant'Antonio) quando il generale francese Championnet, giunto a Napoli, partecipò al noto miracolo dello scioglimento del sangue nell'ampolla decretando, di fatto, la protezione accordata dal santo napoletano alla causa giacobina.

Dei suoi resti, nonostante le numerose indagini avviate da vari studiosi, non si ha, ad oggi, traccia (*cf.* Orefice, 2009: 43-58). Ferdinando, tra l'altro, colpito nell'orgoglio da ciò che considerava un vero e proprio tradimento, operò con la complicità del cardinale Ruffo nei suoi confronti –oltre che in quelli degli altri patrioti giacobini– una *damnatio memoriae* ferocissima bruciando, di fatto, ciò che di lei l'ex marito non era riuscito a cancellare anni prima: «nessuno doveva più ricordare [...]. Questo l'ordine emanato dal Cardinale Ruffo il 18 settembre 1799» (Orefice, 2009: 37).

Di lei non abbiamo neanche un ritratto: le immagini che la raffigurano sono tutte orientate sulla memoria di chi in vita la conobbe. Varie leggende, più o meno credibili, sono nate intorno alla figura di questa donna così particolare –morta sulla forca senza una lacrima e con indomito coraggio a detta di tutti i cronachisti del tempo–, tra cui quella che la voleva, al patibolo, privata persino della biancheria intima, quale ultima umiliazione di fronte a un pubblico delirante, che la guardava morire dal basso della piazza; leggenda nata da un appunto del *Diario Napoletano* che la descrive con le gonne strette alle gambe «estrema patetica difesa», commenta Spini, «della dignità femminile da lei tanto affermata nella sua esistenza» (Spini, 2007: 82). O quella, confermata da Vincenzo Cuoco (*cf.* Cuoco, 1995: 273), che la vuole bere un caffè prima di salire al patibolo e pronunciare la fatidica ultima frase, di virgiliana memoria: *Forsan et haec olim meminisse iuvabit* (E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo). «Con ella caddero le speranze di una città che, anche al femminile, aveva saputo proporre all'Europa intera un nuovo ed inusitato volto» (Orefice, 2009: 25).

3. ELEONORA NELL'IMMAGINARIO POPOLARE OTTO-NOVECENTESCO

Una vita tanto complessa e avventurosa non poteva, però, certo passare inosservata.

Nel Pantheon dei martiri Eleonora resta per tutto l'Ottocento: la troviamo per esempio celebrata e subito utilizzata da un gruppo di volenterose donne, compilatrici di un opuscolo poco dopo l'unità d'Italia, a cura di Gualberta Alaide Beccari [...]. Purtroppo a tale nobiltà d'intenti non fece seguito altrettanta acribia storica: tale Adele Pelliccia, che aveva redatto la voce *Eleonora Fonseca Pimentelli* l'aveva riempita di inesattezze [...]. Per fortuna la vita del d'Ayala (1883), molto più attendibile, fece giustizia di queste approssimazioni, offrendo un altro esempio classico di storiografia risorgimentale (Urgnani, 1998: 351-352).

Nel 1986, poi, poco prima di morire, Enzo Striano pubblica *Il resto di niente*, romanzo dedicato all'eroina giacobina e subito divenuto un classico della nostra letteratura, nonostante una travagliata storia editoriale alle spalle, che lo vede, sin dal 1983, inviato senza successo a numerose case editrici fino all'accettazione definitiva da parte dell'editore Loffredo.

Il romanzo, che riceve immediato consenso tanto dalla critica quanto dal pubblico, è interamente incentrato su Eleonora e modellato sulle fonti originali del tempo. L'autore è affascinato da questa complessa e battagliaiera figura al punto da crearsi un

alter ego fittizio –chiamato Vincenzo Sanges– che ne diventa amico, instaurando con Eleonora un sincero rapporto d'affetto fino alla fine della sua vita (e della rivoluzione). Striano recupera nel *Resto di niente* quel valore della memoria tanto centrale per la stessa poetessa d'Arcadia, che, fino all'ultima pagina, verrà rispettata nella sua determinazione e femminilità. Il romanzo si chiude un attimo prima della morte di lei che si chiede, in fin dei conti, senza la speranza in Dio, dopo l'umana fine «che rimane? Niente. Il resto di niente» (Striano, 2005: 402): un atto di nobile rispetto per una figura tanto ammirata dallo scrittore, che non vuole dipingerne il cadavere e lascia al lettore le pagine mancanti, tutto ciò che accade dopo l'ultimo sguardo rivolto dal boia.

Una decina di anni dopo, nel 1998, anche il cantante Eugenio Bennato si avvicina alla figura di Eleonora e le dedica una taranta intitolata, appunto, *Donna Eleonora*, una canzone interamente dedicata alla poetessa giacobina che si apre e si chiude con la profetica frase «muriette quando a Napoli se more: 'o 1799»¹⁰ ripetuta più volte da una voce femminile e che, per l'intero testo, ne esalta la modernità e l'intrinseca capacità di andare controcorrente in favore dei più deboli.

Nel più recente 2004, Antonietta De Lillo ha diretto un film basato proprio sul romanzo di Striano, con cui condivide anche il titolo e vincitore di numerosi premi, dal David di Donatello per i costumi (2005), al Premio Flaiano per la sceneggiatura e l'interpretazione della protagonista, l'attrice Maria de Medeiros (2005).

Nonostante tanta attenzione, però, il personaggio di Eleonora Pimentel Fonseca resta per lo più sconosciuto al grande pubblico italiano, specie quello più giovane che, sovente, non conosce nemmeno la storia delle Repubbliche giacobine. Da qui l'idea di una proposta didattica interdisciplinare che partisse proprio dalla figura della poetessa giacobina.

4. LA PROPOSTA DIDATTICA

Studiare oggi la figura di Eleonora Pimentel Fonseca, a livello accademico, implica una serie di risvolti interdisciplinari, che aprono a loro volta a un'infinita possibilità di ricerche: dalla sua poesia, agli scritti giornalistici, alla stessa storia della Repubblica napoletana si può, infatti, spaziare fino alle riprese otto-novecentesche di questo personaggio, che esulano, come si è visto, dalla sola letteratura per allargarsi fino al mondo del cinema e della canzone. Non mancano, certamente, in ambito strettamente napoletano, lavori di pregio su questo personaggio tanto singolare, ma molto c'è ancora da scoprire –si pensi che una delle sue lettere è stata ritrovata solo in anni recenti da Elena Urgnani (*cf.* Urgnani, 1998: 273-296)– e da vagliare.

Se il percorso scolastico, costantemente incastrato in tempistiche ristrette e programmi vastissimi, difficilmente permette un reale approfondimento, tanto sul piano storico quanto su quello letterario, è allora l'Accademia –forte dei suoi percorsi

¹⁰ Traduzione: «morii quando a Napoli si muore: nel 1799».

monografici— che può e deve aprirsi alla scoperta di una figura tanto eccezionale quanto ancora poco nota e apprezzata, finanche nell’ultima —ma non meno importante— delle sue capacità culturali: quella, appunto, pedagogica. Nel corso della Rivoluzione, difatti, ella s’interessò caldamente anche al problema dell’istruzione delle masse e dalle pagine del *Monitore* propose innovazioni e riforme, pur non sempre realmente concretizzabili (come quella di inviare volontari giacobini, fortemente odiati da popolo filoborbonico, a spiegare ai lazzari la democrazia). Non si può negare, però, come giustamente commenta Spini:

l’elevatezza etica del discorso della de Fonseca Pimentel: aveva ragione a dire che ‘ogni momento è tardi per questa istruzione’ della plebe [...]. Ma la lezione del 1799 valse almeno a svegliare alla coscienza della centralità del problema pedagogico la generazione successiva dei patrioti liberali, come Viessieux, Lambruschini, Mayer in Toscana o Lorenzo Valerio in Piemonte (Spini, 2007: 63).

Né si può negare l’attualità di un tale discorso oggi, a distanza di oltre due secoli, che porta Eleonora Fonseca Pimentel ad essere davvero, con le parole di Eugenio Bennato: «una tammorra che suona ancora» (Bennato, 1998).

Per questo motivo, nel corso del prossimo anno accademico, si tenterà una sperimentazione seminariale all’interno delle *web lesson* del corso di laurea in *Lingue e Mercati* di Università *Mercatorum*. Il vantaggio offerto dall’università telematica di poter raggiungere studenti di ogni età e siti in ogni parte della Penisola consentirà certamente una più diffusa conoscenza tanto del personaggio di Eleonora Fonseca nelle sue molteplici sfaccettature, quanto nella sua ricezione musicale e letteraria più recente, in un tentativo di spronare gli studenti —se non proprio a lavori tematici di tesi sulla poetessa d’Arcadia— quantomeno alla lettura del romanzo di Striano e ad una crescente curiosità nei confronti della storia di una donna che certamente merita l’inserimento in un canone letterario aperto al femminile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENNATO, Eugenio (1998). *Donna Eleonora*. Album *Taranta power*.
- CROCE, Benedetto (1999). *La rivoluzione napoletana del 1799*. A cura di C. Cassani. Napoli: Bibliopolis.
- CROCE, Benedetto (1942). *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*. Racconto storico. Bari: Laterza.
- CUOCO, Vincenzo (1995). *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799*. Napoli: Procaccini.
- FORGIONE, Mario (1999a). *Donne della Rivoluzione napoletana del 1799*. Napoli: Tempo Lungo Edizioni.
- FORGIONE, Mario (1999b). *Eleonora Pimentel Fonseca. La straordinaria avventura politica e umana di una protagonista della Repubblica napoletana del 1799*. Roma: Tascabili Economici Newton.
- GALDI, Domenico (1934). *Due processi de la Storia napoletana. Eleonora Pimentel Fonseca, Luisa Sanfelice*. Napoli: La Toga.

- MACCIOCCHI, Maria Antonietta (1993). *Cara Eleonora*. Milano: Rizzoli.
- OREFICE, Antonella (2009). *La penna e la spada. Particolari inediti su Eleonora de Fonseca Pimentel e Ettore Carafa conte di Rufo*. Napoli: Arte Tipografica Editrice.
- SPINI, Giorgio (2007). *Una «testimone della verità». Eleonora Fonseca Pimentel tra impegno civile e riflessione etico-religiosa*. Napoli: La città del sole.
- STRIANO, Enzo (2005). *Il resto di niente*. Milano: Mondadori.
- URGNANI, Elena (1998). *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*. Napoli: La città del sole.

GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI Y LA OBRA
*PUDICA ISABELLA*¹
Giovanni Sabadino Degli Arienti and the Work Pudica Isabel

Júlia BENAVENT
Universitat de València

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RESUMEN: El manuscrito de la obra de Giovanni Sabadino degli Arienti *Pudica Isabel* se conserva inédito en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. De esta obra el autor realizó dos redacciones. Una, *Trattato de Pudicizia*, es posterior a 1484, año en que murió su esposa Francesca Bruni, y la dedicó a su cuñada, Colomba Bruni. Años más tarde, escribió otra versión, que dedicó a Isabel la Católica, bajo el título de *Pudica Isabel*, como el mismo autor declara. Nuestro artículo plantea unas cuestiones sobre la naturaleza de esta obra y las fuentes clásicas de los *exempla* que usó el autor.

Palabras clave: Sabadino degli Arienti; biografías de mujeres; Isabel la Católica; siglo xv; *pudicitia*.

ABSTRACT: The manuscript of Giovanni Sabadino degli Arienti *Pudica Isabel* is kept unpublished in the Sächsische Landesbibliothek in Dresde. The author made two redactions of this work. One *Trattato de Pudicizia* after 1484, the year his wife Francesca Bruni died, which he dedicated to his sister-in-law, Colomba Bruni. Years later he wrote another version, which he dedicated to Isabella of Castile, under the title of *Pudica Isabel*, as the author himself declares. Our article raises some questions about the nature of this work and the classical sources of the *exempla* used by the author.

Keywords: Sabadino degli Arienti; women biographies; Isabella of Castile; 15th century; *pudicitia*.

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo en el seno del proyecto *Estrategias retóricas y expresión lingüística de las mujeres en la reivindicación de sus derechos en tiempos de Carlos V* de la Generalitat Valenciana (AICO/2021/033).

1. EL *TRATTATO DELLA PUDICIZIA* Y LA OBRA *PUDICA ISABEL* DE GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI

La reciente tesis doctoral de Silvia Pacheco, *Giovanni Sabadino degli Arienti, Gynevera de le clare donne. Edición crítica, introducción y notas* (Pacheco, 2023; Ricci-Bacchi, 1838; Chandler, 1981), ha recuperado un texto de enorme importancia para el estudio de los catálogos de las biografías de las mujeres, que ha tenido siempre en la literatura italiana una presencia indiscutible y renovada, adaptándose a los tiempos y a las nuevas sensibilidades. Como sabemos, la obra de Sabadino degli Arienti consta de 33 biografías que siguen la estela del modelo de Giovanni Boccaccio *De claris mulieribus* (Kolsky, 2005; James, 1996; Zaccaria, 1978). No era la primera vez que Arienti se detenía a escribir sobre las mujeres o para las mujeres. En 1487, tras la muerte de su esposa, dedicó a su cuñada Colomba Bruni un tratado titulado *Trattato della Pudicizia* (Mazzi, 1900; Chandler, 1954), que será el objeto de nuestro estudio (James, 1996: 73).

En este artículo el profesor Mazzi se sumaba a las iniciativas de R. Renier (1888a-b) y U. Dallari, que habían publicado dos libros en la recuperación del autor (Dallari, 1888) y de su obra: la primera edición de la *Gynevera de le clare donne* por Corrado Ricci y Bacchi della Lega (Ricci y Bacchi, 1838) y se hacía eco de la obra *Trattato della Pudicizia* o *Elogio d'Isabella*, como había sido identificado por Julius Petzholdt hallado en Dresde, cuya descripción publicó en 1840 (Petzholdt, 1840).

Mazzi escribió que el *Trattato della Pudicizia* (o *Elogio d'Isabella*)² de Dresde era un segundo testimonio de la obra que, en una subasta de libros en Múnich, había adquirido el *cavaliere* L. S. Olschki. Giovanni Sabadino degli Arienti, en su obra conservada en Dresde, la misma que describió Giulio Petzholdt:

Non è però da maravigliare se de tanta excellentia sei, che per virtute de quello sanctissimo nome de Maria, che possedette la tua illustrissima madre, ogni perfectione procede, che indulgentia a Dio implorando, dico: «Così come la immacolata Vergine parturì virginalmente lo auctore de l'humana salute, così la tua genitrice Maria, felicissima Regina, havere ad sua perpetua gloria la tua maiestate parturita de la christiana fede observatrice, et de tanto fructo, che sei la salute et ornamento de tutto il Regno de Hispania, et honore et gloria de l'alte donne et singular regine, et dolce nutrimento de la fede et speranza di coloro che, ad laude de Dio, te amano cum observantia del tuo beatissimo nome, dal quale questa opera cum la gratia tua Pudica Isabel nominaremo (Ms. Dresd. F., 134, f. 3).

En la publicación citada anteriormente, Mazzi ofreció la descripción de este testimonio. El código Olschki consta de 60 ff., y el de Dresde de 107 ff. Observé que las obras no solo diferían en su extensión, sino también en la dedicatoria, pues el manuscrito de Dresde estaba dedicado a Isabel la Católica y Giovanni Sabadino degli Arienti había dedicado a su cuñada Colomba, hermana de Francesca Bruni, el código

² Con este título *Elogio d'Isabella* lo había identificado Giulio Petzholdt; con *Trattato di Pudicizia* lo identificó C. Mazzi. Giovanni Sabadino degli Arienti lo titula *Pudica Isabel*.

que había adquirido el *cavaliere* Olschki. En la introducción a la obra el autor expuso que tomó la decisión de escribirla cuando su mujer, fallecida en 1484, se le apareció para tranquilizarlo a él y a sus hijos sobre su estado beatífico en el Paraíso. Esta visión lo impulsó a escribir las alabanzas de la virtud y «narrare de le virtù ed effecti di quella a vostra eterna gloria, in exemplo di quelle donne che voranno tanta dignità et excellentia gustare per farse famose in terra et citadine beate del celeste regno» (Mazzi, 1900: 272). Carolyn James aventura otras razones (James, 1996).

El autor no profundiza ni ofrece ningún estudio sobre la relación entre ambos textos, pues al señalar que el manuscrito Olschki sería probablemente posterior al de Dresde, dedicado a Isabel la Católica, muestra, sin lugar a dudas, que los desconocía. No obstante, la descripción de Petzhold sugería datos que orientaban al estudioso a preguntarse qué relación existía entre ambos testimonios: el número de folios (60 Olschki-107 Dresde), la dedicatoria (a Colomba Bruni - Isabel la Católica: *Elysaabeth de Castillia Hispaniarum et Granatae Reginae Serenissimae Johannes Sabadinus de Arientis Bononiensis Salutem*), el incipit de Dresde: «Se mai el mio destino, overo inclinatione, pudicissima Isabella de Hispania Regina»; el incipit de Olschki: «L'humana natura, valorosa donna, quantunche assai più». El explícit de Olschki: «Tu allora altro non dirai senon che spesso a lei il recomandi che 'l summo et alto príncipe prosperi et tranquilli sempre ogni suo disio». Y el explícit de Dresde:

Ma la sua benigna mente et charytà grande in satisfacione
prenda la nostra fede et devotione a lei ad gloria del summo
opifice eternamente dedicata (Ms. Dresd. F., 134, f. 107r).

Como vemos, con los datos que nos ofrecen ambas descripciones, sin detenernos ahora en la decoración del frontispicio y en las iniciales decoradas, podemos afirmar que Sabadino degli Arienti redactó la primera versión de la obra a la muerte de su esposa, después de 1484, y la dedicó a su cuñada, afligida como él y sus hijos por su prematura desaparición. En cambio, el manuscrito de Dresde anuncia ya en su título que la obra *Pudica Isabel* está dedicada a la reina de España y de Granada, es decir, fue reescrita necesariamente después de enero de 1492.

Sobre la localización del manuscrito Olschki no tenemos noticias, pero, gracias a la digitalización, hemos podido identificar, y contemplar, la dedicatoria y el frontispicio del manuscrito de la Bodleian Library, Ms. Broxb 85.7, de la que solo hemos podido apreciar su belleza y la divergencia del *incipit*, que correspondería al manuscrito Olschki, ahora conservado en la biblioteca oxoniense, en cuya descripción se dice que fue escrita en 1487, pero no podemos afirmarlo, porque también dice que la obra está escrita en latín (!).

No es sorprendente que esto ocurra en los siglos xv y xvi porque los autores aspiraban a que los dedicatarios sufragaran las obras, ya que, con ellas, proporcionaban a los homenajeados la distinción y el prestigio que una obra literaria otorga. Por eso, no es sorprendente que Sabadino degli Arienti tuviera dos dedicatarias tan diferentes: una familiar, su cuñada y, otra, que acababa de convertirse, después de la toma de

Granada, en un icono de la lucha contra los infieles, un modelo de monarca católica, una mujer capaz de gobernar junto con su marido y, a los ojos de Sabadino degli Arienti, la mujer más virtuosa del mundo, la *Pudica Isabel*.

Los hechos de la toma de Granada ya habían alterado la redacción inicial de la *Gynevera de le clare donne*. Arienti añadió un fragmento para incluir en la obra a Isabel la Católica, como vemos en la edición crítica de Silvia Pacheco:

Dirai che anchora haverei saputo cum molta gloria recordare de quanta illustre fama è già facta aeterna Isabella moglie de Ferdinando, glorioso re di Spagna, che se può dire essere lei sola stata casone havere, cum li prudenti suoi conforti, conservato tanto tempo il campo el re suo marito, cum florente exercito, a la expugnatione del potentissimo re de Granata, per augumento de la christiana fede; fin lei essere stata continuamente in campo, et intravenuta ne le bataglie sempre, come uno peritissimo duca d'arme. Et quanto tutto lo exercito et il proprio marito in lei haveano speranza de victoria, amorevolmente de ella parlando; et quanto il domato re di Granata del nome de tanta felice regina temea; et quanto siano le sue belleçe, li suoi ornamenti et glorie de costumi, et de le regie magnificentie et magnanimità in perdonare; et pompe, più presto celeste che humane (Sabadino-Pacheco, 2023: ff. 158v-159r).

2. LA «PUDICITIA» O CASTIDAD DE ISABEL LA CATÓLICA

Sabadino degli Arienti ve la virtud de la *pudicitia* en la elección del nombre de Isabel, para la que convoca los santos nombres de su madre, Isabel de Portugal, que aún vivía cuando Arienti acabó de escribir la obra, en 1496, pues Isabel de Portugal murió en Arévalo ese año. También evoca el nombre de Isabel de Hungría, de quien había escrito Gregorio, a Isabel de Lorena, hija de Carlos II de Lorena, casada con Renato de Anjou. Cita a Isabel de Clermont, o Chiaramonti, que también había mencionado en la *Gynevera delle chiare donne*, donde le dedica una biografía titulada *De Isabella de Aragonia, Regina di Napoli, piena di religione* (Sabadino-Pacheco, 2023: ff. 96r-103r). Entre sus contemporáneas cita a Elisabetta Bianchetti, que fue la última esposa de Lodovico Bentivoglio, miembro de la familia a quien estaba estrechamente unido Sabadino degli Arienti.

El nombre para él es elección de la virtud que se encarna, o la virtud del nombre que embarga a la persona que lo lleva. Isabel la Católica era virtuosa ya por su nombre, como una información valiosa de su identidad.

La elección de la virtud de la castidad (*Pudicitia*) para el elogio de Isabel la Católica y para consolar a su cuñada está estrechamente ligada a la vida matrimonial, como se había establecido en la literatura clásica latina, con Séneca, en su opúsculo *De matrimonio*, que se ha transmitido parcialmente en la obra *Adversus Iovinianum* de Jerónimo, las *Dissertationes* sobre la familia de Musonio Rufo (Ramelli, 2000: 145), de las que procedería el pensamiento cristiano sobre el matrimonio. En Séneca, la exposición incluía las opiniones sobre el matrimonio de las escuelas filosóficas y la convicción de que las causas de la crisis del matrimonio estaban basadas en el comportamiento de las mujeres. Este pensamiento era ilustrado primero con *exempla* negativos

y, a continuación, con *exempla* positivos. No dejaba de exhortar a los maridos a saber controlarse y a no comportarse con la esposa como si fuera una amante. Para Séneca, la mayor virtud de las esposas es la castidad y propone un modelo femenino basado en la *pudicitia* y la sumisión al marido. Para Juvenal es, precisamente, la ausencia de la *pudicitia* el origen de la dificultad del matrimonio (*Credo Pudicitiam* Sátira VI), pues, como decía Séneca, esa virtud es esencial en el matrimonio. Séneca aportaba un catálogo de *exempla* de mujeres púdicas, como virtud principal y necesaria para todas las demás virtudes femeninas. En los capítulos 79 y 80 decía que los hombres alcanzan la gloria de muchas maneras, pero las mujeres solo a través de la virtud de la *pudicitia* (*multa sunt quae praeclara ingenia nobilitent: mulieris virtus proprie pudicitia est*) y enumeraba a Lucrecia, Cornelia, Porcia, Tanaquilla y Claudia (Ramelli, 2000: 145). La tradición literaria de los modelos de la virtud de estas mujeres llegó hasta Sabadino degli Arienti, que incluyó el ejemplo de Lucrezia romana³ en *Pudica Isabel* (ff. 56v-58r) y en *Gynevera de le clare donne* (ff. 113r, 153v); de Porzia en *Pudica Isabel* (ff. 55v-56r) y en *Gynevera de le clare donne* (ff. 67r); de Cornelia en *Pudica Isabel* (ff. 55), de Gaia Cyrilla, «Tanaquil», esposa de Pristo Tarquino, rey de Roma (*Pudica Isabel*, ff. 61v); de Claudia⁴ en *Pudica Isabel* (ff. 64v-65r) y en *Gynevera de le clare donne* (ff. 66v), Dido en *Pudica Isabel* (ff. 68r), *Gynevera de le clare donne* (ff. 38r). De la púdica Dido Sabadino degli Arienti quiere subrayar que no es la Dido que narró Virgilio en la *Eneida*, sino otra: «Quantunque lo ingnorante vulgo creda fusse presa in lo amore del troyano Enea per l'afictione del mantuano poeta». Cita también a Eufemia (*Pudica Isabel*, ff. 70v), Giustina (*Pudica Isabel*, ff. 72v-75r), Lucia (*Pudica Isabel*, ff. 75), Barbara (*Pudica Isabel*, ff. 75v-76r), Anastasia (*Pudica Isabel*, ff. 75r-76v), Agnese (*Pudica Isabel*, ff. 77v-78r), Margarita de Antioquía (*Pudica Isabel*, ff. 78v-80v), Clara (*Pudica Isabel*, ff. 79v-82r), Cicilia (*Pudica Isabel*, ff. 82r-83v), Paula (*Pudica Isabella*, ff. 83v-84r), Judit (*Pudica Isabel*, ff. 84v-86r), Sulpicia (*Pudica Isabel*, ff. 87r).

De los tiempos modernos cita a Engoldiada y a Spurina, ambos toscanos, y a Dina, hija de Jacob. Y para combatir ese pecado aporta la referencia de Paolo y Francesca (Dante, *Inferno*, canto v) para «saltare la comunione di corpo e di anima che lega i due sposi e a biasimare coloro che, privi di autodominio e schiavi dei piaceri, in una donna cercano solo il soddisfacimento dei proprí peggiori impulsi».

Así vemos cómo en Sabadino degli Arienti se mantienen los *exempla* que habían destacado esta virtud como esencial para el modelo de las mujeres en autores de la Patrística como Jerónimo, Paulino de Nola, Gregorio de Nisa, Gregorio de Nacianzo, Juan Crisóstomo y Agustín, que a los *exempla* de los clásicos latinos unieron los de mujeres concretas, reales y conocidas, con quienes tenían lazos de parentesco o de amistad (Torres, 2013).

Unida a esta virtud, la mujer púdica debe dar hijos a la patria y educarlos para su misión, como *optima mater*. En la obra *Pudica Isabel* Sabadino degli Arienti expone

³ Petrarca, *Familiare* XXI, 8; Boccaccio, *De claris mulieribus*, XLVIII. Kolsky, S. (2005).

⁴ Boccaccio, *De claris mulieribus*, LXXV.

todas las virtudes que una esposa legítima debe reunir para unirse en cuerpo, alma y propiedad a su esposo, es decir, capaz de asumir la responsabilidad de las misiones históricas, como la guerra y la evangelización del cristianismo.

La atención que dedica a los hijos de Isabel son la mejor autoridad para la datación de este texto, pues, al hablar de Isabel, hija primogénita de los Reyes Católicos, conoce su matrimonio con Alfonso de Portugal y su prematura muerte en 1591, solo un año después del casamiento. Ignora las segundas nupcias con don Manuel, tío de su esposo, y su fallecimiento al alumbrar a su hijo Miguel de Paz en 1497. Menciona a Juan, príncipe de Asturias, heredero de la corona y le augura un próspero reinado, hasta el punto de comparar a la reina Isabel con Olimpia, madre del emperador Alejandro Magno. Sabadino degli Arienti comete un error al mencionar la tercera hija, a la llama María, cuando en realidad era Juana, reina de Castilla. María sería la cuarta y, finalmente, Catalina, de quien, como hiciera con el nombre propio de Isabel, cita a las santas mujeres virtuosas como santa Catalina de Alejandría o santa Catalina de Bolonia.

La parte singular y específica de esta obra se refiere a la toma de Granada y a las fuentes coetáneas de que se nutrió el autor para su redacción, pero el tema merece una atención pormenorizada que se ofrecerá en la edición crítica que estoy ultimando de los dos testimonios, el de Dresde y el de Oxford, con el fin de determinar si el testimonio de Dresde (*Pudica Isabel*) es un *rifacimento* del *Trattato della Pudicizia*, o son dos obras distintas. Sin la edición crítica es imposible esclarecer esta cuestión.

Esta obra forma parte de una tradición plurisecular que ocupa un lugar privilegiado en el sincretismo humanista, pero también se convirtió en un testimonio de la literatura encomiástica que se generó alrededor de los Reyes Católicos, que los convirtió en iconos de la cultura europea de los últimos años del siglo xv (Fernández de Córdoba, 2015; Colazzo, 2014).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DRESDEN, Sächsische Landesbibliothek
MSCR. Dresd. F. 134
OXFORD, Bodleian Library
Ms. Broxb. 85.7

Estudios

- COLAZZO, Martina (2014). *Carlo Verardi, Historia Baetica. Edizione critica e commento* [Tesis doctoral]. Universitat de València, Valencia.
- CHANDLER, S. Bernard (1954). «Il Trattato della pudicizia di Sabadino degli Arienti». *La Bibliofilia*, LVI, pp. 110-113.
- CHANDLER, S. Bernard (1981). «La Gynevera de le clare donne di Sabadino degli Arienti». *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII, pp. 222-234.
- DALLARI, Umberto (1888). «Della vita e degli scritti di Giovanni Sabadino degli Arienti». *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia Patria per le province di Romagna*, VI, pp. 178-218.

- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro (2015). «El “Rey Católico” de las primeras guerras de Italia. Imagen de Fernando II de Aragón y V de Castilla entre la expectación profética y la tensión internacional (1493-1499)». *Medievalismo*, 25, pp. 197-232.
- JAMES, Carolyn (1996). *Giovanni Sabadino degli Arienti. A Literary Career*. Florencia: L. S. Olschki.
- KOLSKY, Stephen (2005). *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*. Turnhout: Brepols.
- MAZZI, Curzio (1900). «Il Trattato della Pudicizia di Sabatino degli Arienti». *La Bibliofilia*, noviembre 1900, vol. 2, n. 8, pp. 269-274.
- PACHECO, Silvia (2023). *Giovanni Sabadino degli Arienti, Gynevera de le clare donne. Edición crítica, introducción y notas* [Tesis doctoral]. Universitat de València, Valencia.
- PETZOLDT, Julius (1840). «Über zwei Dresdner Handschriften des Giovanni Sabadino degli Arienti». *Serapeum*, 1, pp. 39-42.
- RAMELLI, Ilaria (2000). «La tematica de matrimoni nello Stoicismo romano: alcune osservazioni». *Ilu. Revista de Ciencias de las religiones*, n. 5, pp. 145-162.
- RENIER, Rodolfo (1888a). «Recensione a Joanne Sabadino degli Arienti, *Gynevera de le clare donne*». *Giornale storico della letteratura italiana*, xi, pp. 205-218.
- RENIER, Rodolfo (1888b). «Nuove notizie di Giovanni Sabadino degli Arienti». *Giornale storico della letteratura italiana*, xii, pp. 301-305.
- RICCI, Corrado; BACCHI DELLA LEGA, Alberto (1838). *Gynevera de le chiare donne*. Bolonia: Romagnoli Dall'Acqua.
- TORRES, Juana (2013). «Misoginia en la literatura patrística: Hacia una sistematización tipológica del ideal femenino». En J. J. Pomer, J. Redondo y R. Torné (eds.), *Misoginia, religió i pensament a la literatura del món antic i la seua recepció* (pp. 243-271). Ámsterdam: Adolf M. Hakkert.
- ZACCARIA, Vittorio (1978). «La fortuna del *De mulieribus claris* del Boccaccio nel secolo xv: Giovanni Sabadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490-1497)». En F. Mazzoni (coord.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali* (pp. 519-545). Florencia: L. S. Olschki.

ISSN: 1576-7787

*OCEANO CANADA, UN VIAGGIO SOLITARIO PER
IMMAGINI DI ANDREA ANDERMANN ED ENNIO FLAIANO*
*Oceano Canada, a Solitary Cinematic Journey by Andrea Andermann
and Ennio Flaiano*

Antonio CATOLFI
Giacomo NENCIONI¹
Università per Stranieri di Perugia

Fecha final de recepción: 20 de abril de 2023
Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RIASSUNTO: Il saggio affronta il documentario *Oceano Canada*, diretto da Andrea Andermann nel 1971, che vede come coautore e protagonista lo scrittore e sceneggiatore Ennio Flaiano. Nato come cinque puntate televisive è stato rieditato nel 2022 come lungometraggio da 90 minuti, e racconta un viaggio antropologico e intimo attraverso le sterminate distese del Canada, alla scoperta di storie personali e realtà culturali sconosciute. Un diario di viaggio che è anche una riflessione sulla solitudine di un grande sceneggiatore, di cui il saggio analizza la genesi, il linguaggio e il rapporto fra i due autori.

Parole chiave: Flaiano; Andermann; Canada; documentario; viaggio.

ABSTRACT: The essay investigates the genesis, the language, and the relationship between the two authors of the documentary *Oceano Canada*, directed by Andrea Andermann in 1971, hosted and co-written by the writer and screenwriter Ennio Flaiano. Born as five television episodes, it was re-edited in 2022 as a 90 minutes feature film. *Oceano Canada* is an anthropological and intimate journey through Canada's endless expanses, between personal stories and unknown

¹ I due autori hanno scritto insieme il saggio discutendone ogni singolo paragrafo, in particolare Antonio Catolfi ha scritto i paragrafi 2, 4, 6, Giacomo Nencioni i paragrafi 1, 3, 5.

cultures. A travel journal and a reflection on the loneliness of a great screenwriter. The essay analyses the genesis, the language, and the relationship between the two authors.

Keywords: Flaiano; Andermann; Canada; documentary; journey.

1. INTRODUZIONE

Questo saggio vuole prendere in considerazione il film *Oceano Canada, il lungometraggio* (2023) per la regia di Andrea Andermann con Ennio Flaiano come conduttore e autore. Originariamente il racconto per immagini era stato concepito come un documentario in cinque puntate televisive da un'ora per i programmi culturali della Rai, andate in onda sul primo canale della Rai dal 16 gennaio 1973. A cavallo tra il 2022 e il 2023 in occasione dei 50 anni dalla scomparsa di Ennio Flaiano e per l'anniversario della prima messa in onda del documentario, Andrea Andermann ha realizzato un *director's cut* da 90' per Rai Cultura² e lo ha dedicato ad Ennio Flaiano come testimoniato dai titoli in apertura del film:

a Ennio
viaggiatore incantato
50 anni dopo
Andrea

Le cinque puntate originarie sono state anche premiate con il Grand Prix Nastro d'Argento nel 1973 per la sua particolarità e originalità del racconto per immagini. È un film che quindi riassume un lungo viaggio in Canada di due infaticabili esploratori della vita ma soprattutto esploratori di terre e di popoli diversi come sono stati Ennio Flaiano e Andrea Andermann.

2. ANDREA ANDERMANN: PRODUTTORE E REGISTA INNOVATORE

Cerchiamo di definire uno dei protagonisti di *Oceano Canada*. Andrea Andermann è un regista e produttore cinematografico, ideatore di programmi televisivi, autore di fondamentali interconnessioni tra il cinema e la televisione. Il suo nome è legato

² Il film è andato in onda su Rai Storia il 16 gennaio 2023, esattamente a cinquant'anni dalla messa in onda della prima puntata del 16 gennaio 1973. Nei titoli di testa appare nel primo minuto: «a Ennio viaggiatore incantato 50 anni dopo andrea – oceano canada – taccuino di viaggio di ennio flaiano andrea andermann – regia di andrea andermann». Nei titoli di coda appare (00:90:00-00:91:00): «Rai Cultura ha presentato - Oceano Canada - taccuino di viaggio di ennio flaiano andrea andermann – regia di andrea andermann – fotografia franco lecca – suono raffaele de luca – montaggio andrea andermann silvia de magistris – commento musicale a cura del regista con musiche di leonard cohen e offenbach . von suppe . von weber . buffy s.marie . lightfoot . pink floyd . musica tradizionale inuit – personaggi . doppiatori rufus e. tarascio, wallace s.rossi, fern r. rassimov, bingo tv g. baccarini, walkie a. guidi, laver-na e. rossi – mixage cesare geraci mino todisco – segreteria di produzione diane heffernan – Rai Cultura produttore esecutivo martina cervino - segreteria organizzativa roberta di pasquale in redazione marta colò isotta inzirillo daria turiaco».

soprattutto ai film in diretta televisiva delle opere liriche. Un tipo di programma ed evento spettacolare, nato negli anni Novanta, di notevoli difficoltà produttive. Infatti, Andrea Andermann sin dagli anni Novanta in Italia ha avviato una nuova stagione di programmi televisivi in diretta, è riuscito a combinare più arti visive insieme che hanno una lunghissima tradizione in Italia. Ci riferiamo all'opera, al teatro lirico, il cinema e la televisione in diretta come ulteriore appendice tecnologica (Catolfi, 2020: 233-234). Questi sono stati i territori privilegiati di Andrea Andermann in tanti anni di produzioni televisive in diretta proprio perché è riuscito a mettere insieme l'opera, il cinema e la televisione in una forma spettacolare unica nel suo genere. Si è trattato quindi di una serie di spettacoli televisivi realizzati con modalità cinematografiche per qualità e resa per mettere in scena le opere liriche più importanti della tradizione italiana.

Il primo esempio è stata la celebre trasmissione in diretta *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, trasmessa tra l'11 e il 12 luglio del 1992 a Roma, in mondovisione con 107 paesi collegati. Una realizzazione della famosa opera in tre atti e tre luoghi che corrispondevano esattamente ai luoghi originali della celebre messa in scena di Giacomo Puccini del 1900³. È stato quindi un film spettacolo in diretta televisiva, ideato e prodotto da Andrea Andermann, in collaborazione con la Rai Radiotelevisione Italiana e altre televisioni europee e internazionali come Channel 4, ZDF, ARD, BBC, televisione francese, canadese e l'ABC australiana. *Tosca*, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi, è dunque l'evento che nel 1992 inizia una strada ben delineata dei film in diretta delle opere liriche italiane. Questa *Tosca* è sicuramente il punto di partenza di un progetto molto più ampio e ambizioso di Andrea Andermann. Una specie di *big dream*, una sfida idealizzata ma realizzata concretamente nel corso degli anni, poi definita successivamente *La via della musica* (Andermann, 2016).

Questo tipo di progetto si sarebbe poi sviluppato in altre tre grandi produzioni tra il cinema e la televisione nel corso di quasi più di venti anni che partono dal 1992 e arrivano al 2012-2013. Produzioni televisive con un'anima cinematografica che hanno dimostrato la capacità di Andermann di sfidare le regole televisive e di unire il modello cinematografico a quello televisivo attraverso una serie di produzioni considerate all'epoca impossibili da realizzare. Queste opere televisive e cinematografiche allo stesso tempo sono state diverse puntate di una serie ante litteram delle opere televisive che hanno dimostrato la capacità dello specifico televisivo di «rielaborare in un suo linguaggio originale, altre forme espressive come il melodramma e il cinema grazie ad una tecnologia audiovisiva avanzata» (Andermann, 2013: 7). La trasmissione televisiva di *Tosca* nell'anno 1992 è stato uno spettacolo unico nel suo genere. Una sorta di *masterpiece* che ha diviso la storia televisiva da un momento tecnologico ad uno successivo in cui tutto sembrava possibile dal punto di vista tecnico. Soprattutto in considerazione del fatto che gli anni Novanta sono stati anni di grande trasformazione delle tecnologie televisive. Pertanto, le trasmissioni di Andermann, in diretta televisiva con modalità produttiva cinematografica, si possono considerare

³ Questa parte rielabora Catolfi, 2020.

delle pietre miliari nella storia della televisione proprio perché si pongono al crocevia produttivo tra varie arti visive. L'opera e il cinema confluiscono nella diretta televisiva in una nuova realtà originale, esaltando in questo modo la specificità della televisione che può far vivere un evento contemporaneamente ad un pubblico sterminato. Un tipo di produzione che ha rivoluzionato il modo di vedere uno spettacolo classico come l'opera italiana in una novità che ha permesso, come ha affermato Andermann stesso, di «sfondare» il quarto muro ideale della classica rappresentazione teatrale, facendo così raggiungere uno spettacolo tradizionale come l'opera da un pubblico sterminato, come può essere una platea televisiva sovranazionale in Mondovisione satellitare, in questo modo l'opera diventa un'olimpiade o un campionato del mondo di calcio⁴. Come *Tosca* nel 1992, Andermann ha poi realizzato *La Traviata* nel 2000 a Parigi, sempre con la regia di Giuseppe Patroni Griffi e la mondovisione in 125 paesi. Successivamente, *Il Rigoletto a Mantova*, nel 2010, in diretta in 148 paesi con la regia di Marco Bellocchio. Anni dopo una quarta puntata con *Cenerentola, una favola in diretta*, diretta da Carlo Verdone da Torino il 3 e 4 giugno 2012, ha in qualche modo chiuso il flusso di questa ideale «serie televisiva sulle opere», una quadrilogia della via della musica in diretta televisiva. Andermann aveva avuto un sogno da realizzare e ci è riuscito in pieno. Ha messo al centro i luoghi reali dell'opera italiana ma interpretati con gli occhi del cinema grazie a tre registi cinematografici di grande sensibilità per il palcoscenico, come Patroni Griffi, Bellocchio e Verdone, che, attraverso lo sguardo e le modalità produttive della televisione, hanno realizzato questi eventi. La trasformazione prima cinematografica e poi televisiva di *Tosca*, ad esempio, ha reso indispensabile una metodologia, una preparazione molto laboriosa che Andermann ha dovuto attuare per far coincidere i tempi, le caratteristiche dell'opera lirica con le metodologie produttive cinematografiche e dopo con gli strettissimi tempi televisivi della diretta in Mondovisione. Con queste premesse della carriera di Andrea Andermann cercheremo di analizzare il lungometraggio *Oceano Canada*, frutto di una grande esperienza maturata nella collaborazione unica negli anni Settanta con uno scrittore e sceneggiatore di grande talento come Ennio Flaiano.

3. ENNIO FLAIANO: UN GENIALE SCRITTORE E SCENEGGIATORE

Ennio Flaiano (1910-1972) è stato uno dei più brillanti scrittori e sceneggiatori italiani tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta del Novecento. Con *Tempo*

⁴ Come ricordato nel saggio appena citato, queste riflessioni si devono anche a diversi incontri e colloqui tra Antonio Catolfi e il produttore Andrea Andermann che iniziano il 13, 23, 28 maggio e il 12 settembre 2019; successivamente, nei giorni 14, 15 giugno 2023, fino al 2 luglio 2023 quando Andrea Andermann riceve a Pescara il Premio Ennio Flaiano per la regia proprio per *Oceano Canada*. Il film *Oceano Canada* è stato presentato il 14 giugno 2023 presso il cinema Postmodernissimo di Perugia anticipato da un intervento-conferenza di Andrea Andermann presso l'Università per Stranieri di Perugia all'interno del convegno internazionale *EUniveciné*. Antonio Catolfi e Giacomo Nencioni ringraziano di cuore Andrea Andermann per la sua gentilezza e disponibilità dimostrata nel corso di questi anni.

di uccidere vince la prima edizione del Premio Strega nel 1947. Ha scritto per oltre trent'anni per i più grandi registi italiani come Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, Mario Soldati, Mario Monicelli, Renè Clement, Luis Garcia Berlanga. I maggiori capolavori di Federico Fellini, come *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *Il bidone* (1955), *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *8 ½* (1963), *Boccaccio '70* (1962), *Giulietta degli spiriti* (1965), sono stati scritti e sceneggiati da Ennio Flaiano. Dal 1940 al 1972 ha realizzato 98 titoli tra sceneggiature, trattamenti e soggetti⁵ che confermano la sua attività prolifica come uno dei massimi sceneggiatori italiani ma soprattutto inventore di storie originali che hanno ispirato i maggiori film italiani di quegli anni. Scorrendo i titoli a cui ha partecipato Flaiano come sceneggiatore o soggettoista troviamo i migliori film italiani di quel periodo magico per il cinema italiano. Oltre ai capolavori di Federico Fellini vanno ricordati decine di lungometraggi molto diversi tra loro, tra cui: *Guardie e ladri* (1951) di Steno e Monicelli, *Vacanze romane* (1953) di William Wyler, *La romana* (1954) di Luigi Zampa, *Tempi nostri – Zibaldone n. 2* (1954, episodio *Scena all'aperto*) di Alessandro Blasetti, *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati, *Peccato che sia una canaglia* (1955) di Alessandro Blasetti, *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi, *La fortuna di essere donna* (1955) di Alessandro Blasetti, *Totò e Carolina* (1955) di Mario Monicelli, *Un amore a Roma* (1960) di Dino Risi, *La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni, *La ragazza in vetrina* (1961) di Luciano Emmer, *Fantasma a Roma* (1961) di Antonio Pietrangeli, *Signore & signori* (1965) di Pietro Germi, *La decima vittima* (1965) di Elio Petri.

Ennio Flaiano, uomo del sud, nasce il 5 marzo 1910 a Pescara, è l'ultimo di sette figli, e questo, probabilmente, caratterizzerà tutta la sua vita e il suo istinto di uomo solitario. Il padre è Ceteo Flaiano (1859-1943)⁶, ricco imprenditore pescarese, persona sempre indaffarata e molto distante dai figli, tanto da spedire l'ultimo nato verso collegi e scuole di molte città del centro Italia, come Fermo, Senigallia, Chieti, Camerino ed, infine, a Roma, dove Ennio arriva in treno il 27 ottobre 1922 a 12 anni, proprio nel giorno in cui i fascisti prendono dei treni per partecipare alla marcia su Roma. Evento che gli rimarrà molto impresso e che ricorderà più avanti con la sua solita ironia, dandone una visione del tutto personale, sottolineandone gli aspetti più particolari:

il 27 ottobre partivo per Roma, collegiale, in un treno pieno di fascisti che «facevano la marcia». Io avevo 12 anni ed ero socialista. A Roma divenni un pessimo studente

⁵ Dal 1985 a Lugano, nella Biblioteca Cantonale, è depositato parte dell'archivio di Ennio Flaiano, soprattutto la parte dedicata al cinema, quindi sceneggiature, soggetti, trattamenti e lettere. La parte dedicata alla letteratura è invece conservata presso il Fondo dell'Università di Pavia (Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei), archivio fortemente voluto e curato da Maria Corti (Minore e Pansa, 2022: 14).

⁶ Nella famiglia di Ennio si respirava comunque un'atmosfera particolare, una sorta di osmosi culturale tipica di Pescara. Infatti, il padre di Ennio Flaiano, Ceteo, benché commerciante «era stato compagno di scuola di d'Annunzio, era di due anni più anziano di lui e ricordava spesso la sua pronta e silenziosa intelligenza, gentile come una bambina» (Minore e Pansa, 2022: 43).

e arrivai a stento alla Facoltà di Architettura, senza terminarla, preso dal servizio militare e dalle guerre a cui fui chiamato a partecipare senza colpo ferire (Natalini, 2005: 20)⁷.

La distanza dalla famiglia formerà il suo carattere ad una sorta di esilio creativo per tutta la sua esistenza. Infatti, ricorda questo stato di inferiorità nella famiglia di provenienza:

Sono il figlio minore. Forse (causa il divario d'età fra me e il penultimo dei miei fratelli) nessuno mi aspettava più, ormai. Sono arrivato, come si dice, a tavola sparcchiata, alla frutta. Ma non può essere soltanto questa la ragione del silenzio che mi accoglie puntualmente ogni volta che rientro in casa. Gli altri due fratelli e le tre sorelle mi guardano di tanto in tanto per accertarsi che purtroppo esisto ancora (Minore e Pansa, 2022: 47).

A Roma va al Convitto Nazionale, al Liceo artistico e poi alla Facoltà di Architettura che inizia ma non conclude, la sua vera passione è la letteratura, la scrittura e lo dimostra sin da giovanissimo. Conosce Mario Pannunzio, Leo Longanesi e subito dopo le Guerre d'Etiopia (1933-1936) inizia a collaborare con diversi giornali scrivendo recensioni di libri e di film. Scrive per il settimanale *Omnibus* di Leo Longanesi nel 1938, l'anno dopo, nel 1939, capisce che il cinema può essere una delle sue strade per la scrittura ed inizia la collaborazione con il settimanale *Oggi* scrivendo recensioni di film. Con queste prime esperienze, frequenta sempre più spesso l'Antico Caffè Greco dove conosce i massimi artisti, intellettuali e scrittori del momento che sono nell'ambiente romano, tra cui: Carlo Levi, Sandro Penna, Leo Longanesi, Aldo Palazzeschi, Vitaliano Brancati, e grandi registi, fotografi come Orson Welles e Irving Penn. Con molti di loro instaura rapporti di amicizia e una lunga frequentazione, tanto che nella sua vita, grazie ai molteplici incontri, nascono le proposte per realizzare libri, articoli, soggetti, sceneggiature, racconti. È proprio Leo Longanesi che in modo quasi perentorio, il 3 agosto del 1946, gli commissiona un libro che sarà poi *Tempo di uccidere*, Premio Strega del neonato festival della letteratura nel 1947. Il cinema arriverà lentamente nella vita dello scrittore Flaiano perché forse gli permette di usare meglio l'ironia a lui congeniale, ma anche, allo stesso tempo, il paradossale o le forme brevi e fulminee come battute che nei dialoghi del cinema trovano una loro naturale collocazione⁸. Certamente i rapporti di amicizie, conoscenze tra gli intellettuali e il mondo del cinema romano saranno fondamentali per la sua attività di prolifico scrittore per gli schermi cinematografici ma in alcuni casi crearono anche una sorta di complesso di inferiorità che si rivelerà, ad esempio, nel lungo e tormentato rapporto con Federico Fellini, tanto che nel 1955 Flaiano scrive:

⁷ F. Natalini si riferisce a AA.VV., 1970: 18.

⁸ Ennio Flaiano inizia la sua attività cinematografica nel 1942 come consulente artistico del film *Pastor Angelicus* per la regia di Romolo Marcellini (Corti e Longoni, 2001: LI).

A Federico Fellini (1955)

Potrei scusarti con la tua vanità, ma se penso che fra noi c'erano dei legami di lavoro e di amicizia, non trovo più scuse. Siamo in pieno Rossellini, ma senza grandezza. A questo punto, caro Fellini, devo onestamente dirti: continua pure, ma non contare più su di me (Minore e Pansa, 2022: 18).

Questo a testimonianza di un rapporto difficile e su come Flaiano tenesse al suo ruolo di autore non sempre riconosciuto dallo stesso Fellini. Il loro rapporto tra alti e bassi proseguirà comunque dopo il 1955 nei capolavori come *La dolce vita* (1960), *Boccaccio '70* (1962), *8 ½* (1963) fino a *Giulietta degli spiriti* (1965) che sarà la loro ultima collaborazione dopo quindici anni di lavori insieme. Flaiano, come altri grandi sceneggiatori di quegli anni che rifondarono il cinema italiano, pensiamo ad esempio a Cesare Zavattini e il suo rapporto con Vittorio De Sica, vuole emergere in qualche modo come autore che va in scena o almeno dietro la macchina da presa. Questa possibilità gli viene data da uno dei tanti committenti che gli forniscono spunti di lavoro negli anni Settanta prima della sua prematura scomparsa. È Andrea Andermann che gli propone di realizzare insieme *Oceano Canada*. Un viaggio alla scoperta del Canada. Flaiano, come Andermann, era un viaggiatore famelico e curioso. Sin dalla metà degli anni Sessanta aveva viaggiato molto in cerca di ispirazioni e soprattutto per uscire dall'ambiente di Roma che forse lo costringeva troppo (Minore e Pansa, 2022: 174). Fa tanti soggiorni in città europee, come Parigi, Amsterdam, Madrid, Zurigo, e si spinge anche molto lontano verso Beirut, Bombay, Bangkok, New York e, appunto, in Canada, alla ricerca di nuove ispirazioni ma soprattutto di altri spazi immensi da poter attraversare⁹. Luoghi in cui potersi perdere come un viaggiatore errante, in fondo un solitario, senza una meta ben precisa. Nella seconda metà degli anni Sessanta, Flaiano soggiorna a lungo negli Stati Uniti e in Canada, e il Paese dei grandi laghi lo affascina per i suoi spazi enormi e per il contrasto che trova con gli Stati Uniti. Andermann, con la sua proposta, gli permette di scavalcare la macchina da presa e mettersi in scena, un ruolo tra scrittore, regista e presentatore dei suoi testi, che aveva sempre cercato nella sua vita e che forse finalmente trova proprio compimento nel suo ultimo lavoro cinematografico, appunto *Oceano Canada* del 1971.

4. OCEANO CANADA, IL LUNGOMETRAGGIO

Il lungometraggio *Oceano Canada* che andiamo ad esaminare è uno dei rari documenti visivi in cui il grande scrittore e sceneggiatore pescarese, Ennio Flaiano, compare come conduttore e autore che va in scena in prima persona. Probabilmente il film racconta anche la solitudine, la ricerca di luoghi solitari e disabitati, di un grande scrittore e sceneggiatore italiano. Un viaggiatore nell'animo, forse non

⁹ Ennio Flaiano parte per la prima volta verso il Canada nel gennaio del 1965 e vi farà ritorno nel giugno dello stesso anno (Corti e Longoni, 2001: LX, 1346).

abbastanza ricordato, come era Ennio Flaiano (1910-1972), che scompare prematuramente il 20 novembre del 1972 a soli 62 anni per un infarto. Accompagnato da un regista determinato, sicuro come Andrea Andermann, all'epoca trentenne, Flaiano viaggia per il Canada, dal 20 luglio al 26 settembre 1971. Partecipa come protagonista sullo schermo, come voce narrante al racconto cinematografico su come era il Canada negli anni Settanta in confronto alla piccola Italia che si lasciava alle spalle. Un documento visivo unico che testimonia chi era realmente l'Ennio Flaiano, curioso viaggiatore, che potremmo definire un narratore e viaggiatore solitario per immagini e parole o che al massimo si accompagnava ad unico compagno di viaggio più giovane, complice nella regia e nella realizzazione di questo progetto. Flaiano, infatti, dice all'esordio del film che:

Il nostro sarà dunque un taccuino di viaggio, casuale e nemmeno ordinato, tutto sarà alla giornata, quello che ci interessa maggiormente è il rapporto uomo-natura in un Paese grande 34 volte l'Italia e con poco più di 1/3 dei suoi abitanti, 21 milioni [oggi 39 mil.]¹⁰. Un Paese dove fuori dalle grandi città la solitudine può essere la condizione normale, la chiave dell'esistenza. Oggi è il 20 luglio (Andermann e Flaiano, 2023: 00:01:00).

Flaiano e Andermann aggiungono in un altro documento:

Ci siamo proposti di percorrere il Canada senza sperare di conoscerlo tutto. L'immensità di questa terra dà le vertigini. Appunto perciò abbiamo chiamato il nostro viaggio «Oceano Canada» il Canada ci è subito apparso un grande oceano dove approderemo ogni tanto a qualche isola, alla ricerca di vecchi amici e di nuove persone, di grandi città e di terre sperdute [...] (Andermann e Flaiano, 1973: 2).

Probabilmente *Oceano Canada*, forse in modo involontario, come sostengono Renato Minore e Francesca Pansa in *Ennio l'Alieno* (2022: 176, 177 e sgg.), in modo appunto accidentale e inconsapevole, lascia una sorta di testamento letterario libero di Flaiano, unicamente composto da una voce narrante e le immagini del viaggio errante nei grandi spazi canadesi. Luoghi descritti attraverso le lunghe carrellate di Andrea Andermann accompagnate più volte dalla musica e dalla voce roca di Leonard Cohen (1934-2016) nel brano *Avalanche*, ma anche da primissimi piani che entrano nell'animo dei protagonisti del film. Sulla genesi del film Andrea Andermann ricorda come è avvenuto l'incontro con Flaiano:

Ennio Flaiano amava il teatro. Non amava affatto la televisione e sognava di fare il regista di cinema. Un progetto che ha coltivato per anni e che lo ha fatto molto soffrire, che poi il produttore affidò a qualcun altro e che quando Flaiano lo vide in proiezione lo disconobbe totalmente. Lo avvicinai perché lo conoscevo bene per le frequentazioni teatrali. Io ho avuto la fortuna di essere l'aiuto regista di Zeffirelli

¹⁰ Con una superficie di 9.985.000 km² è il secondo paese del mondo per superficie totale dopo la Russia.

nella *Lupa* di Anna Magnani [applauso]. Frequentava il teatro e sapevo che amava il Canada, appunto come lei dicevo, proposi qualcosa che in qualche modo scavalcasse i generi, come lui aveva fatto in tutta la vita, e che ci permettesse di giocare ad un prodotto anfibio. Qualcosa che inventavamo, su un *fil rouge* di vari sopralluoghi. Flaiano aveva fatto un lungo sopralluogo per un altro progetto, anni prima¹¹, per un regista franco canadese che non si fece. E quel progetto, cui lui dette la sceneggiatura, si chiamava «Il viaggiatore incantato» che è il titolo di un romanzo russo dell'Ottocento. Flaiano era quel viaggiatore incantato che amava molto il Canada. E sulla traccia di quel suo viaggio e dei nostri sopralluoghi abbiamo creato questo *fil rouge* e abbiamo improvvisato giorno per giorno io e, qui c'è molta gente di cinema, con allora piani di sequenza di 4 o 5 minuti avendo stabilito con Flaiano questa è l'inquadratura, tu vai, io faccio, ti seguo. È nato così un taccuino di viaggio che appunto, come lei ha detto, e gli avevo promesso perché eravamo d'accordo che in quelle 5 puntate, 5 ore in totale, c'era un *fil rouge*, che era quello che adesso è diventato il film e che racconta la storia di minoranze¹².

Un diario notturno o diario di approssimazioni ed errori, come è stato definito (Minore e Pansa, 2022: 177 e sgg.), ma anche appunti di emozioni che vengono generate da un viaggio in un Paese infinito come poteva essere, ed è ancora, il Canada. Sono quindi libere emozioni e sensazioni che Flaiano racconta davanti alla cinepresa di Andrea Andermann, regista e autore, ma soprattutto compagno di viaggio in quei contesti erranti, come lo sarà anche con Alberto Moravia in Africa. Infatti, Andrea Andermann e Alberto Moravia «per oltre venti anni, fra il 1968 e il 1990 sono stati compagni di viaggio, viaggi soprattutto in Africa, continente che li ha affascinati, ma anche in Mongolia e nello Yemen, altri Paesi seducenti per il loro mistero e lontananza dalla nostra esperienza». Il tutto oggi è racchiuso nel bellissimo volume *Andando Altrove* (Andermann e Moravia, 2015: 6).

Oceano Canada racconta alcune storie di protagonisti totalmente diversi tra loro, persone che in un modo o nell'altro vivono solitudini diverse. O persone sole a confronto con la natura immensa, interminabile e affascinante del Canada. Flaiano è da solo all'inizio, in mezzo alle grandi metropoli e nelle pianure infinite. Da solo mentre cammina e vaga per i territori infiniti del Canada. Inizia il viaggio da Nicolea¹³, 60

¹¹ Nel gennaio e giugno del 1965. Ennio Flaiano afferma nel testo iniziale di *Oceano Canada*: «[...] Ho conosciuto Johnny [Lombardi] nel gennaio del 1965, in questi stessi luoghi, allora coperti di neve [...]» (Corti e Longoni, 2001: 1186).

¹² Intervista ad Andrea Andermann sul palco del Teatro D'Annunzio durante i Premi Internazionali Flaiano 2023 a Pescara. Andrea Andermann ha ricevuto il 2 luglio 2023 il Premio speciale Ennio Flaiano alla regia proprio per il film *Oceano Canada*. Una registrazione video della serata è ritracciabile su: <https://www.youtube.com/watch?v=lb-CSfDteaU> (00:56:31-01:02:07). Sulla drammatica situazione delle minoranze canadesi Flaiano scrive, insieme al regista canadese Gilles Carle, il film *Red*. Uscito successivamente nel 1970 solo negli Stati Uniti il film di Carle prende il titolo *Red the Half Breed*, è la storia di un ragazzo meticcio che viene accusato ingiustamente di omicidio (Natalini, 2005: 224).

¹³ La cittadina di Nicolet è situata nel Centre-du-Québec alla confluenza del fiume Nicolet e del lago St-Pierre.

miglia da Québec, «il centro di massima produzione di sacerdoti e di suore, qui c'è la maggior parte dei seminari e dei conventi. Quello che faceva dire un tempo del Québec: questa vasta foresta cattolica» (Andermann e Flaiano, 2023: 00:01:02). Ci sono diversi tipi di solitudine descritte nel film. Quella di Rufus, indiano della tribù dei piedi neri, che torna nella sua riserva indiana dopo anni di esperienze a confronto con l'uomo bianco. Quella di Wallace, un cowboy mormone che per vivere doma cavalli selvaggi, in un confronto continuo con i cavalli per non «sentirsi [come dice lui intervistato] troppo solo nelle lunghe giornate che trascorre nelle praterie».

Ancora tra i protagonisti troviamo Jimmy Walkie, un esquimese, Inuit, nato nomade e cacciatore che nelle sue lunghe peregrinazioni di battute di caccia addirittura passa tre mesi vivendo senza incontrare nessuno con la sola compagnia, a volte ma non sempre, della muta dei cani. E per chiudere il cerchio, Flaiano e Andermann ci raccontano la storia di Laverna, una bambina esquimese di 11 anni, rimasta da sola perché orfana del padre, partito cinque anni prima per la caccia e mai tornato.

Persone sole o che vivono nella solitudine della natura o al massimo al confronto di cavalli, come l'indiano Rufus e il cowboy mormone Wallace o come l'esquimese inuit Jimmy Walkie che ha dei cani della muta come amici. Un rapporto della persona sola che trova serenità al limite con un animale, un cavallo o un cane, attraverso un rapporto empatico.

Il lungometraggio chiude con le parole di Flaiano e le immagini suggestive di Andrea Andermann:

Ed eccoci alla fine del nostro viaggio, è la sera del 26 settembre, sulla terrazza dello Château Frontenac proprio da dove abbiamo cominciato, a Québec. Una volta il poeta Ungaretti dopo una gita in campagna disse: che abbiamo visto? Un cavallo, una formica, una nuvola. Che cosa possiamo aggiungere noi? Che abbiamo visto? Qualche vecchio amico¹⁴, qualche nuovo amico e abbiamo visto molte nuvole, un paesaggio inestinguibile, delle città, una piccola esquimese. Ah! Dimenticavo ieri... [Rumore di acqua che scorre. Ennio Flaiano che scrive su di un foglio, lo piega, e costruisce una barchetta]. E così anche questo è finito. Ah! Come è lunga fare una barca. Con gli appunti. Ci deve essere un sasso. Ce lo metto dentro. Va! Così naviga un po' meglio. [si sente il rumore del fiume, si vede la mano di Flaiano che lancia la

¹⁴ Il testo iniziale di *Oceano Canada*, pubblicato postumo, specifica anche chi erano gli amici: «[...] Qualche vecchio amico, Wallace, Johnny, i Gourd, Gaston Miron, qualche nuovo amico, un indiano alla ricerca della sua patria, abbiamo visto molte nuvole, un paesaggio inestinguibile, delle città, una piccola esquimese...» (Corti e Longoni, 2001: 1189). Esistono diverse stesure della sceneggiatura iniziale di *Oceano Canada*, infatti: «le diverse stesure di *Oceano Canada* sono conservate nel Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia» (Natalini, 2005: 243). La versione più completa è stata pubblicata nel 1980 in *Un giorno a Bombay*, versione riportata poi in Corti e Longoni (2001: 1161-1189) ma priva delle revisioni di Andrea Andermann, su questo si veda anche Natalini (2005: 238). Delle diverse versioni revisionate da Andrea Andermann era stato tratto un brano intitolato *Montreal*, pubblicato nell'edizione Rizzoli, ed espunto da Maria Corti e Anna Longoni nell'edizione Bompiani (Corti e Longoni, 2001: 1346).

barchetta nel fiume] Gli appunti che restano sono ormai inutilizzabili. Appunti su persone, su cose viste appena di sfuggita e che meritavano di essere riprese, forse, [la cinepresa segue il movimento del fiume fino a scoprire la potenza delle cascate e ad un certo punto, allargando lo zoom inquadra di spalle Flaiano che guarda verso le cascate. Segue solo il rumore delle cascate]. Non ci resta che affidare questo messaggio incompleto al più grande medium del Canada. Anzi al solo medium del Canada che contiene il suo proprio messaggio: le cascate del Niagara. [zoom a stringere sulle cascate con Flaiano di quinta che guarda verso la potenza delle cascate]. Niagara. Gli Irochesi lo chiamavano Niio Akare che vuol dire tuono divino. Ogni secondo rovescia 6 milioni e 180 mila litri d'acqua. Lo si può guardare per ore, affascinati, leggermente increduli e come succede a molti tentati di buttarsi dentro. [riparte la musica di Leonard Cohen] Qui inizia e finisce *Oceano Canada*, in questo spettacolo interminabile e qui si perdono i nostri appunti nel tentativo di capire un Paese altrettanto interminabile e affascinante. [riparte ancora il brano di Leonard Cohen *Avalanche* con il rumore delle cascate del Niagara, partono i titoli di coda] (Andermann e Flaiano, 2023: 01:26:00-01:29:00).

5. LA MUSICA E LE IMMAGINI DI *OCEANO CANADA*

Con *Avalanche* di Leonard Cohen si chiude il film, esattamente come era iniziato. È infatti questo anche il brano di apertura, una delle canzoni più emblematiche della carriera del cantautore canadese, nel '71 noto in patria ma non ancora al grande pubblico italiano. Andermann lo conosce personalmente e lo coinvolge nel progetto: «in *Oceano Canada* ebbi la fortuna di avere la collaborazione per la colonna sonora di Leonard Cohen, che veniva di notte nel mio albergo a Montreal a farmi sentire al pianoforte le sue canzoni ed è stato di grande ispirazione», dice lo stesso Andermann all'Ansa in occasione della versione trasmessa su Rai Storia nel gennaio 2023 (Fioramonti, 2023). Lo sfondo dei titoli di coda è un cartello fisso, su fondo bianco si stagliano dapprima alcune silhouettes nere: man mano che l'inquadratura si allarga capiamo che si tratta di un cowboy a cavallo che bada alla sua mandria, proprio come Wallace. Un'immagine essenziale, quasi astratta, che traccia un baffo di vita su un fondo desolato. La voce di Cohen e l'incendere ipnotico della chitarra di *Avalanche* ne sono il perfetto commento, siamo già precipitati negli spazi infiniti, siamo in viaggio.

Il lavoro di selezione dei brani della colonna sonora è il riflesso della particolare sensibilità musicale dell'autore, che ritroviamo in tutta la sua carriera futura, e riveste un ruolo centrale, mettendo insieme il folk più interessante di quegli anni, musica colta e musica tradizionale. I brani e le immagini si parlano a più livelli, come nel caso della nativa Buffy Sainte-Marie, cantautrice nata proprio in una riserva indiana nel Saskatchewan, Canada centrale, e adottata poi da una coppia di statunitensi. I suoi brani di protesta degli anni Sessanta e Settanta parlano spesso dei diritti delle minoranze e dei nativi in particolare, e il suo *Little Wheel Spin and Spin* è il commento alla storia di Rufus e ai racconti della riserva. Anche in questo caso la scelta ricade su una canzone rilevante dal punto di vista tematico ma soprattutto di atmosfera, con un arpeggio magnetico e ossessivo che riporta tutto alla dimensione dei grandi

spazi, dei silenzi, delle solitudini che si incontrano. C'è tanto Canada nella *tracklist*, che oltre Cohen e Sainte Marie include un altro loro illustre connazionale, Gordon Lightfoot, scomparso nel maggio 2023. Lightfoot è stato una vera e propria icona della musica folk canadese, noto anche negli Stati Uniti e apprezzato dal pubblico e dalla critica e riverito da molti colleghi (le sue *Early Mornig Rain* e *If You Could Read My Mind* sono state cantate rispettivamente anche da Elvis Presley e Johnny Cash). Nonostante nel 1971 avesse già raggiunto un certo successo internazionale, di Lightfoot viene scelta una cover da lui realizzata della celebre *Me and Bobby McGee* di Kris Kristofferson, portata al successo dalla versione postuma di Janis Joplin proprio nell'anno delle riprese. Anche in questo caso si tratta di un inno al viaggio e alla libertà che dialoga con le scene in camera car mentre i protagonisti si dirigono verso Cardston, attraversando sterminate pianure ed enormi silos di grano. Non è solo la canzone popolare ad accompagnare il viaggio, ma questa viene fatta dialogare con contributi di natura diversa, dal mondo dell'operetta di Offenbach e Von Suppè alla musica tradizionale Inuit, alla ricerca continua di un gioco di commento e contrasto che genera senso.

Eppure la colonna sonora di *Oceano Canada* non è solo questione di musiche e canzoni: la grande sensibilità musicale del regista qui si percepisce soprattutto nel contrappunto sonoro costituito dai suoni che raccontano i luoghi tanto quanto le immagini, intrecciandosi con le parole di Flaiano quasi a costituire una seconda voce, un commento parallelo, come nel caso della sirena che all'inizio del film scandisce le immagini del fiume San Lorenzo come a chiamare a raccolta gli spettatori, a catalizzarne l'attenzione con la sua cadenza ipnotica, e ancora il suono dei cannoni della rievocazione della guerra tra Francia e Inghilterra, il pianoforte suonato in casa di Wallace, l'abbaiare dei cani nel villaggio Inuit di Tuktoyaktuk, in un continuo gioco di rimandi tra suono «in» e suono «off», tra esibizione della sorgente dei suoni e sua sottrazione che come ci ricorda Michel Chion enfatizza l'effetto drammatico (Chion, 2017: 69), strategia che peraltro è centrale nella grammatica utilizzata da Andermann in quest'opera.

E ancora, forse prima di tutto, la parola, la voce di Flaiano che non è solo racconto, diario, ma dolente colonna sonora di questo viaggio, riaffermando, ce lo ricorda ancora Chion, la natura «vococentrica e verbocentrica» del mezzo cinema (Chion, 2017: 13), che qui si esprime in un continuo lavoro sempre in bilico fra confessione e narrazione.

6. *OCEANO CANADA*. UN RACCONTO SENZA TEMPO

La dedica iniziale nella versione di *Oceano Canada* rimontata 50 anni dopo da Andermann ci racconta molto di ciò che questo film rappresenta. Si tratta innanzitutto di una questione privata, un omaggio fatto di affetto e di ricordi, un'occasione per tornare a percorrere le strade del passato e dialogare con chi non c'è più, restituendo forse a Flaiano una voce che non sempre la sua memoria ci consegna nella sua completezza e nella sua complessità. Ma c'è molto di più: questo diario di viaggio

è anche una straordinaria occasione per conoscere Flaiano in una dimensione meno nota, quella che Natalini definisce di «viaggiatore scontento», «contraddittorio», «ingordo della vite altrui» (Natalini, 2018: 39-40). Flaiano attraversa l'oceano metaforico del Canada con lo sguardo incantato del provinciale che mai lo ha abbandonato ma con l'ironia e la leggerezza che gli permettono di muoversi tra storie piene di dolore e gli sberleffi a Marshall McLuhan.

È ingordo, affamato di storie altre, di luoghi non percorsi, eppure sembra sin-tonizzarsi in modo particolare con le vite incontrate in questo viaggio poiché sono vite che raccontano, come abbiamo già accennato, solitudini. Spesso sono solitudini forzate dagli spazi sconfinati, ma si accordano con quella del narratore, sempre in bilico tra curioso entusiasmo e disincantato realismo sui rischi del viaggio: «per la verità, non amo molto viaggiare. Tutti i miei viaggi li ho affrontati malvolentieri, la realtà dei nuovi paesi equivale a quella dei vecchi. Le città mai viste, arrivandoci, mi preoccupano anzi come vere e proprie persone che bisogna prima conoscere attentamente se non si vuol correre il rischio di legarsi con un'amicizia inutile e pericolosa» (Flaiano, 2002: 13).

Dal punto di vista del linguaggio, *Oceano Canada* si rivela ancora oggi un esperimento molto interessante per la sua capacità di coniugare *memoir* di viaggio, documentario etnografico e contenitore di storie. Pensato come una sorta di serie antologica fatta di puntate ognuna dedicata ad una storia diversa, sembra anticipare per certi versi il formato contemporaneo del documentario narrativo, con la torsione verso lo sguardo soggettivo e il racconto in prima persona che è una delle caratteristiche più potenti dell'era digitale. La scansione narrativa dei temi e delle tappe ci ricorda quelle delle docu-serie e dei podcast d'autore che sono oggi contenuti di grande pregio, privilegiando però, e in questo resta un episodio estremamente raro, il passo respirato del grande cinema, i silenzi, gli spazi e i paesaggi che diventano protagonisti.

È anche questa centralità del ruolo del paesaggio che iscrive di diritto *Oceano Canada*, seppure nato per la televisione, nella storia del cinema italiano della seconda metà del Novecento, se pensiamo alle parole di Sandro Bernardi che sembrano adattarsi perfettamente al film: «questo rapporto fra vecchio e nuovo, fra mutamento e identità, fra movimento e immobilità, anticipatore per molti versi di un disagio presente, di conflitti e incertezze attuali, si può leggere in filigrana nel rapporto fra personaggi, cinepresa e paesaggio. Il cinema italiano, nella seconda metà del Novecento, è un cinema di grandi paesaggi» (Bernardi, 2010: 19). Grandi paesaggi che diventano involontario testamento, vista anche la scomparsa di Flaiano di lì a poco, e che ci sembrano assumere, talvolta, il ruolo di metafore come nel finale già citato, in cui davanti al Niagara il protagonista riflette: «lo si può guardare per ore, affascinati, leggermente increduli, e come succede a molti, tentati di buttarcisi dentro» (Andermann e Flaiano, 2023: 01:28:00-01:29:00), esattamente come di fronte alla vita e alle sue sfide, che possiamo osservare intimoriti e curiosi o affrontare di petto tuffandoci in esse.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1970). *Antologia del Campiello 1970*. Venezia: Centro Arti e mestieri della Fondazione Giorgio Cini.
- ANDERMANN, Andrea (2013). «Ah! fu un lampo, un sogno, un gioco». In A. Andermann (a cura di), *Cenerentola, una favola in diretta* (pp. 7-9). Roma: Rai Eri, 2013.
- ANDERMANN, Andrea (2016). «Tosca elettronica». In Id. (a cura di), *La via della musica, tre film in diretta* (pp. 11-15) (volume incluso nel cofanetto con 4 DVD). Roma: Rada Film-Rai Eri.
- ANDERMANN, Andrea e FLAIANO, Ennio (1973). *Oceano Canada, taccuino di viaggio di Ennio Flaiano e Andrea Andermann*. Opuscolo della Rada Film.
- ANDERMANN, Andrea e FLAIANO, Ennio (2023). *Oceano Canada, il lungometraggio* [pellicola cinematografica]. Italia: RaiCultura.
- ANDERMANN, Andrea e MORAVIA, Alberto (2015). *Andando Altrove*. Milano: Bompiani.
- BERNARDI, Sandro (2010). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- CATOLFI, Antonio (2020). «Confini e luoghi dei film in diretta». In O. Castiglione (a cura di), *Confini. Traiettorie geografiche e simboliche tra cinema, architettura e altre discipline* (pp. 233-248). Roma: Aracne.
- CHION, Michel (2017). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.
- CORTI, Maria e LONGONI Anna (a cura di) (2001). *Ennio Flaiano. Opere. Scritti postumi*. Milano: Bompiani.
- FIORAMONTI, Luciano (2023). «Andermann, Flaiano viaggiatore incantato in Oceano Canada». *Ansa.it*. Recuperato il 10 ottobre 2023, in https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2023/01/14/andermann-flaiano-viaggiatore-incantato-in-oceano-canada_65c309f2-d322-4576-af01-691308686ef5.html
- FLAIANO, Ennio (2002). «Del viaggiare». In E. Flaiano, *Diario notturno* (pp. 13-15). Milano: Adelphi.
- MINORE, Renato e PANSÀ, Francesca (2022). *Ennio l'Alieno*. Milano: Mondadori.
- NATALINI, Fabrizio (2005). *Ennio Flaiano. Una vita al cinema*. Roma: Artemide.
- NATALINI, Fabrizio (2018). «Ennio Flaiano, il viaggiatore scontento». *Sinestesieonline*, n. 24, a. VII, pp. 39-46.

EL AMOR Y EL HONOR EN EL TRATADO *DISCORSI
DI UNA DONNA ALLE GIOVINI MARITATE DEL SUO PAESE*
DE ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI
Love and Honour in the Treatise *Discorsi di una donna alle giovini
maritate del suo paese* by Angelica Palli Bartolommei

Marta CUEVA CAMBLOR
Universidad de Oviedo

Fecha final de recepción: 5 de mayo de 2023
Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RESUMEN: En 1851, Angelica Palli Bartolommei publica sus *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, un tratado destinado a guiar y aconsejar a las mujeres casadas de su época. En esta obra de carácter educativo, Palli comenta diversos ámbitos de la vida de las mujeres, como el amor, el honor y el matrimonio, y nos ayuda a comprender que la sociedad de aquel entonces pedía un cambio urgente.

Palabras clave: Angelica Palli Bartolommei; amor; honor; matrimonio; educación.

ABSTRACT: In 1851, Angelica Palli Bartolommei published her *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, a treatise intended to guide and advise married women of her time. In this educational work, Palli comments on various areas of women's lives, such as love, honour, and marriage, and helps us to understand that the society at that time was calling for an urgent change.

Keywords: Angelica Palli Bartolommei; love; honour; marriage; education.

1. INTRODUCCIÓN

Angelica Palli Bartolommei nació en Livorno el 22 de noviembre de 1798, en el seno de una familia de origen griego. Su padre era epirota, natural de Janina y su

madre de Laconia. Desde muy pequeña, tuvo un sinnúmero de maestros de reconocido prestigio, como Giovanni Salvatore De Couriel, que la instruyeron en latín y en otras áreas, como la poesía¹. Con solo ocho años, escribió su primera composición métrica y, desde entonces, comenzó a estrechar lazos con los hombres más influyentes de la estela literaria y de la política, como Lamartine, Manzoni, Champollion o Niccolini². En 1819, con solo veintiún años, fue la primera mujer acogida en la Academia Labronica, una asociación cultural fundada por Giuseppe Vivoli que estaba destinada a promover las letras, las ciencias y las artes³. En aquellos años, Grecia estaba viviendo una época difícil, marcada por la Guerra de Independencia contra el Imperio Otomano, y la casa donde vivía pasó a ser un centro de desarrollo con el fin de colaborar con la causa libertaria.

Durante ese tiempo, Palli escribió varias obras dramáticas, como *Tieste* (1820) o *Saffo* (1823); un libro de poesía titulado *Poesie* (1824); una novela, *Alessio, ossia gli ultimi giorni di Psara* (1827); y, además, comenzó a colaborar en diversos periódicos, como *Antologia*, de Florencia, o *L'Italia*, de Pisa, para informar sobre la causa griega⁴. En 1851 publicó una de sus obras más importantes, *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese*⁵, que se distingue por ser un tratado de carácter educativo, cuyos objetivos principales son dar a conocer la necesidad de una educación femenina y reflexionar sobre el papel de la mujer en los ámbitos de la familia y la sociedad. A través de sus valiosos discursos, en su tratado, esta escritora no solo trata de guiar a las mujeres de su tiempo en cuestiones como el matrimonio, el amor, el honor o la moda, sino que también advierte sobre la necesidad de renovar la sociedad en la que vive, haciendo hincapié en la importancia de la educación femenina.

El fin de este artículo es acercar a los lectores al pensamiento de Angelica Palli y, así, darle visibilidad como autora de gran influencia del *Risorgimento* italiano. A lo largo de esta investigación, quisiera ilustrar algunos de los pasajes más importantes de los discursos de Angelica Palli, focalizándome, sobre todo, en el tercero y el cuarto, que aluden al amor y al honor, temas que se relacionan entre sí y con otras cuestiones centrales de su obra, como el matrimonio.

2. EL MATRIMONIO COMO UN ACUERDO

A lo largo de su obra, Angelica Palli Bartolommei define el matrimonio como algo de lo que la mujer, dada su condición femenina, es incapaz de librarse. Precisamente a esta institución dedicará la autora el segundo capítulo de este tratado de

¹ Para profundizar sobre la vida de Angelica Palli Bartolommei, véase Ada Boubara (2014: 222-235); Caterina Carpinato (2003: 63-90); Alessandra D'Alessandro y Alberto Mario Banti (2011).

² Véase en Michele Rossi y Vittorio Giglio (1930: 194).

³ En esta Academia, Palli recibió el nombre artístico de Zelmira.

⁴ Más información en Luigi Donolo (2018: 211-218).

⁵ Se recomienda, para su estudio, la edición de Angelica Palli preparada por Ada Boubara (2018 [1851]), que presenta un enfoque mucho más claro y moderno que el texto original de 1851.

1851, su *Discorso secondo*, centrado en el matrimonio y en el papel que juega la mujer con relación a este.

El hombre, explica Palli, en los comienzos de su adolescencia, se ve rodeado de múltiples caminos entre los cuales puede decidir cómo será su futuro. No depende de ninguna imposición, es totalmente libre y puede elegir, en función de sus cualidades o intereses, qué rumbo tomará su vida. La mujer, en contraposición, no debe hacerlo, pues ha nacido mujer y su vida ya está marcada desde el día en que nació: debe casarse, tener hijos y cuidar de su marido y del hogar. Para ella, el matrimonio debe primar ante todo lo demás, que es secundario:

L'uomo negli anni della immaginosa adolescenza ha innanzi a sè molte strade, fra le quali può liberamente scegliere quella che più gli piace. Egli può indirizzarsi verso l'aula de' tribunali sperando comparirvi un giorno splendidamente in veste di giudice o di difensore; se ha ingegno mite e gentile può aspirare allo aprire nuove strade all'agricoltura [...] se ha indole inchinevole verso una inerzia beata egli s'incammina verso i queti e spaziosi recessi d'un monastero [...] All'adolescenza delle femmine non è data la liberta della scelta: una sola strada è aperta dinnanzi ai passi loro, alla loro ambizione è concesso un unico scopo, il *matrimonio*: tutto il resto per le femmine è secondario! (Palli, 1851: 36).

Como se puede apreciar, Palli nota una clara disparidad entre la libertad de elección en la vida de los hombres y las mujeres de su tiempo y la denuncia abiertamente. Además, describe el momento en el que una mujer pasa de ser prácticamente una niña inexperta y llena de ilusiones a ver la cruda realidad y estar al mando de una casa:

La donna inesperta, inebriata dalle illusioni dell'amore e dall'ambizione, passa ad un tratto da un modo di vivere quasi infantile, alla direzione di una casa; a lei creatura fragile e leggiera per l'età giovinetta e per la leggerissima educazione è dato in custodia l'onore di un onest'uomo, quello d'una intera famiglia!... (Palli, 1851: 37).

Angelica Palli dedica buena parte del capítulo a analizar el pensamiento femenino cuando la mujer está a punto de casarse (sus ilusiones y su forma de ver el mundo, un tanto infantil⁶) y a subrayar lo que en realidad le espera: por lo general, una vez terminada la luna de miel, se terminan también las ilusiones. Los cónyuges comienzan a distanciarse, su relación se enfría y la indiferencia se instala en ambos, llevándolos, muchas veces, a las infidelidades y a las desgracias.

Y es que el matrimonio, para Palli, es un acuerdo. Un acuerdo social y económico que asegura (o pretende asegurar) el porvenir de la mujer casada que, aparentemente, no carecerá de nada y estará protegida de todo posible riesgo económico y

⁶ Angelica Palli presenta a la adolescente como una mujer inexperta e infantil, de más o menos quince años, llena de ilusión y de esperanzas que sueña con amar y ser amada por su marido y cuidar juntos de la casa marital, y que ignora que todo eso, por lo general, durará solo hasta la luna de miel (Palli, 1851: 36).

social. Es un acuerdo obligatorio: la sociedad lo infunde y la mujer, por su condición biológica, debe aceptarlo:

[...] la società costringe la fanciulla giovine ad accettare la mano del primo sposatore, il quale le si presenti fornito dei mezzi di mantenerla decentemente; [...] I genitori dal canto loro prevendendo il caso in cui un'offerta di matrimonio contenga tutte le convenienze e tutte le garantigie d'una bella posizione assicurata su basi solide [...] preparano le loro figlie fino dall'infanzia a considerare il matrimonio sotto l'unico aspetto d'una posizione sociale, e perciò ad accettarla ove apparisca splendida e duratura, quand'anche l'individuo da cui viene l'offerta sia tutt'altro che accettabile (Palli, 1851: 48).

El matrimonio está en la vida de la mujer desde que nace. Se encuentra implícito en la sociedad, aunque también en su propio techo familiar. De acuerdo con Angelica Palli, los padres son los encargados de hacer que sus hijas muestren interés por el matrimonio. Tanto es así, que lo presentan como algo atractivo y liberador. Les hacen creer que solo casándose serán adultas y tendrán libertad para hacer lo que quieran (aunque, en realidad, no vaya a ser así). Y bajo ese telón, la joven comienza a imaginarse una vida idílica en la que podrá hacer todo cuanto quiera una vez que se case:

Per non ridurre le cose a sì brutti termini, l'educazione moderna ricorre al mezzo di mettere il matrimonio in tale un punto di prospettiva, dove l'attenzione di chi da lontano lo sta osservando, resti assorbita dagli accessori del quadro, e la figura principale, cioè il marito rimanga inosservato in mezzo ad un gruppo d'oggetti lucidi e seducenti. Se la fanciulla s'annoia del suo lavoro, la madre o la maestra la obbligano a non dismetterlo, dicendole: quando sarai maritata potrai stare in ozio, ora devi occuparti: se le prende volontà d'ornarsi d'una piuma o d'un fiore: non è permesso, le dicono: quando sarai maritata, ti ornerai di fiori, di piume ed anche di gemme; aspetta le nozze. Se chiede frequentare qualche fanciulla della sua età, e tale frequenza non piace ai parenti: quando sarai maritata, frequenterai chiunque ti piacerà, rispondono, ora tocca a noi a scegliere le tue relazioni (Palli, 1851: 50).

Como se ha mencionado anteriormente, el matrimonio, según Palli, pretende asegurar el bienestar social y económico de la mujer casada, que comienza a verse «respaldada» por su marido. Una vez contraído el matrimonio, sus padres, que la han estado preparando durante toda su infancia para ese momento, pueden sentirse satisfechos. La unión matrimonial de su hija con un hombre de alto nivel social y económico les da tranquilidad, pues pasan de cuidar a su hija a, de algún modo, transferirle la responsabilidad a su marido: «[...] quelle per cui gli anni di adolescenza finirono, pronunziano il sì fatale, [...] intanto i parenti tripudiano; per essi l'obbligo della sorveglianza è finito, le spose novelle rimangono affidate al marito, e più che a lui a se medesime (Palli, 1851: 51)».

Sin embargo, no debemos olvidar que el matrimonio es un acuerdo temporal que, según Palli, tiene fecha de caducidad, pues no se ha contraído honestamente, sino de manera interesada. En este tipo de unión, que más que una unión es una

especie de contrato entre los padres de la joven y el marido, los cónyuges ni se aman, ni se respetan y, dado que no se trata de una unión real ni hay sentimientos por ninguna de las partes, una vez finalizada la luna de miel, todo comienza a deteriorarse: «Finché dura la luna di miele, dura anche il buon accordo fra i nostri coniugi, siccome però il nodo non fu stretto da tenera affezione [...] il buon accordo va rapidamente decrescendo, e si dilegua fra le nuvole dell'indifferenza» (Palli, 1851: 52). Esta situación, naturalmente, no tardará en abrir una grieta entre los cónyuges y comenzará a surgir toda una serie de problemas e infidelidades por las que, generalmente, la vida de la joven está condenada a la desgracia.

3. EL AMOR Y EL HONOR SEGÚN PALLI

Pasemos ahora a analizar los capítulos que más nos interesan, el tercer y el cuarto discurso, en los que Angelica Palli habla sobre el amor y el honor.

Estos dos temas, además de estar ligados con el matrimonio, tienen mucho que ver entre sí, especialmente porque, tal y como afirma Palli en sus escritos, «amor» y «honor» son dos términos que la sociedad de su época tiende a malinterpretar, generando una ola de confusiones y desgracias que la autora denuncia en sus escritos.

3.1. *El amor*

Palli comienza su tercer discurso afirmando que sus coetáneas, muchas veces, desconocen lo que es el amor. Denuncia que se comparen las unas con las otras, que se miren con altivez y las llama abiertamente «infelices», pues, lejos de saber realmente el significado de dicha palabra, viven engañadas en una idea falsa introducida por la sociedad en la que viven:

Voi tutte, cortesi mie leggitrici, incontraste spesso nelle conversazioni, nei teatri, in chiesa e al passeggio, qualche giovine sposa, altera del vedersi circondata da uno sciamè di adoratori viventi in buon'armonia gli uni cogli altri, e tutti d'accordo nel colmare il marito di attenzioni, di gentilezze. Essa, la stupida creatura, si immagina essere amata di vero amore, superbisce di sè, e guarda le altre donne con tale un sogghigno, che esprime disprezzo mescolato di compassione. Infelice! Non sa di che tempra sia l'amore vero [...] (Palli, 1851: 45-46).

A lo largo de este capítulo, Angelica Palli se muestra especialmente dura con la sociedad de su época y lleva a cabo una crítica social importante. Se dirige a todas sus lectoras y las hace partícipes de su opinión. Según ella, las leyes que rigen el mundo (que están gobernadas por hombres) no miden con la misma vara los intereses y los deberes de hombres y mujeres. De nuevo, se encuentra ante una disparidad de género que denuncia abiertamente, que no cree justa y que sitúa a las mujeres en una clara desventaja respecto a los hombres de su época:

Io credo, gentili mie leggitrici, che allora quando gli uomini convennero per la prima volta nella risoluzione di organizzarsi in corpo social e di accettare obblighi [...] gli

individui scelti per stipulatori del solenne contratto, ne dettassero le condizioni prendendo per loro norma una lunga serie di osservazioni sull'indole dei due sessi e sulle leggi della natura, fondamento principalissimo delle leggi sociali (Palli, 1851: 57).

Uno de los resultados de esta desventaja social se refleja en el matrimonio. Según las reglas escritas en torno a este, las mujeres deben darse a un único poseedor, su marido, y serle fieles o, de lo contrario, temer las consecuencias. Como es natural, una mujer que ha sido casada por el interés social económico de sus progenitores con un hombre del que no siente ni siquiera aprecio podría sentirse atraída por otro hombre en cualquier momento. En realidad, su esposo también: la diferencia es que, según Palli, los hombres pueden faltar a su palabra sin miedo, pues a ellos les es más fácil ocultar, a ojos de los demás, su traición y pueden mostrarse fieles delante de sus mujeres y de la sociedad, aun cuando no lo han sido. Recordemos que las leyes, en aquel momento, estaban escritas por hombres y beneficiaban siempre al sexo masculino⁷.

A este respecto, lo que Palli pretende denunciar es que, si una mujer y un hombre han faltado a su palabra cometiendo una infidelidad, mientras el hombre infiel puede librarse fácilmente de cualquier represalia, la mujer ha de vivir con miedo, pues, una vez descubierta su infidelidad, será directamente repudiada por la sociedad. En definitiva, lo que Palli quiere reflejar con esto es que la mujer termina siendo siempre más castigada y sale peor parada que el hombre; y todo ello lo achaca a que la imposición de leyes de aquel momento aventajaba al sexo masculino frente al femenino en cualquier tipo de situación social: «[...] fu perchè andarono persuasi che la donna può darsi e conservarsi ad un unico possessore, mentre l'uomo coprendo di un denso velo qualche passeggero errore de' sensi, può in faccia alla famiglia e alla società, serbarsi anch'egli fedele alla sua compagna» (Palli, 1851: 58).

De todas maneras y de acuerdo con Palli, la mujer casada, a ojos de la sociedad del momento, no tiene más tiempo que el que debe dedicar a las tareas femeninas. Estas le vienen dadas por la simple condición de ser mujer y tienen que ver con el cuidado del hogar y de la familia. Se da por hecho, entonces, que la mujer casada del siglo XIX no tiene tiempo para invertir en actividades de ocio y, por consiguiente, es casi impensable que pueda cometer una infidelidad. Por otro lado, la sociedad de la época también presupone que, una vez terminado el tiempo de lactancia y de cuidado de los hijos, la mujer ya ha envejecido lo suficiente como para que no esté en edad de seducir ni de ser seducida. De este modo, una vez más, es impensable que la mujer casada durante ese tiempo pueda serle infiel a su marido.

⁷ En aquel momento, los territorios italianos estaban viviendo una época de gran tensión, en la que dominaban las insurrecciones. Los deseos por instaurar una unión nacional se orientaban hacia las nociones de progreso y modernidad, con el fin de alcanzar una regeneración política, económica y social. Mientras los hombres del *Risorgimento* cada vez eran más conscientes de sus ansias de poder, las mujeres quedaban excluidas de todo tipo de decisión de índole política, económica y social, y luchaban por adquirir tanta visibilidad y poder de decisión como los hombres. Las leyes eran impuestas por y para el hombre, y la mujer estaba en un segundo plano. Véase más información en Valentina Calderan (2019) y Fiorentina Tarozzi (2012: 17-36).

Así pues, el hombre casado actuará con bastante libertad respecto a su mujer. A diferencia de ella, él sí dispone de tiempo material, al no tener que ocuparse de las tareas del hogar y, si en algún momento se le ocurre serle infiel, le será fácil ocultarlo. En cambio, si, en algún momento, la mujer faltara a su palabra y le fuera infiel a su marido, la sociedad se encargará de castigarla con crudeza, haciéndola abandonar la casa marital o separándola de sus hijos:

[...] la donna, pensarono, finchè dura la floridezza degli anni ha figli da allattare, da sorvegliare; ha tante cure, tanti pensieri d'affetto, ha spesso tanti e sì cocenti dolori! Come mai potrebbe trovare il tempo di dare ascolto alle lusinghe d'un seduttore? Quando poi le cure della maternità hanno fine, l'età matura ha già messa la donna al coperto dai pericoli della seduzione. Questo pensarono i legislatori, e perciò scrissero senza scrupolo e senza rimorso le leggi dove l'adultera ha per castigo lo sfratto dalla casa maritate e la separazione dai figli (Palli, 1851: 58).

Por todo esto, Angelica Palli critica duramente la sociedad de su época y su sistema de leyes, que dan fe de una disparidad clara entre ambos sexos. Aprovechando la denuncia contra esta desigualdad, Palli da una lección sobre el honor. Según ella, uno de los problemas principales de la sociedad de su tiempo es que no comprende realmente su significado. Al igual que ocurría con el amor, la sociedad de aquel entonces tiende a malinterpretar el significado del término «honor», lo que desencadenará problemas sociales de gran importancia, como el que hemos visto hace un momento.

Para Palli, el honor es uno, indivisible, debe de ser igual para todos y no entiende de disparidades. No se puede ni se debe medir con varas distintas los actos y los castigos de unos y de otros: el honor debe medirse del mismo modo en todos los seres humanos. La autora considera que el problema de esta malinterpretación del honor reside en las leyes de los legisladores, quienes, en su manera de imponer sus preceptos a la sociedad, se encargaron de transformar el concepto de honor en otra cosa distinta y comenzaron a juzgar de maneras distintas, según un sexo u otro, las acciones de sus habitantes y sus repercusiones sobre la base de esta idea de honor mal formada:

[...] Guai alla donna la quale facesse conto sull'amore dei codardi insidiatori dell'onore suo! guai alla società la quale dà fede alle proteste d'onore di chi non rispetta l'onore altrui! l'onore è uno, indivisibile come l'essenza d'Iddio! Colpa de' tempi nostri e fonte d'irreparabile rovina è stata il formarci dell'onore un'idea falsa, lo spogliarlo della sua unità e farne un composto di parti le quali possano stare le une senza delle altre (Palli, 1851: 62).

Palli también aprovecha para criticar que el hombre ha perdido las nociones del bien y del mal y que ya apenas no sabe distinguirlos. Critica su falta de criterio y su manía de analizarlo todo, llegándolo a comparar, incluso, con Santo Tomás: «gli uomini dissero con S. Tommaso: se non tocco, non credo; ed eccoli affaccendati a fare in brani il proprio petto, a trarne fuori il cuore per disseccarlo e sottoporlo all'analisi» (Palli, 1851: 62). Y, ante esta incredulidad de los hombres de su época, critica también su manera de priorizar las necesidades y placeres del cuerpo frente a los del alma:

[...] primo amore, il casto, il pudico amore uscì dalle latebre del suo asilo terrestre; gli operatori non trovandolo nel cuore esclamaron: non esiste, è una romanzesca utopia! così fu dell'onore, e l'era della preponderanza dei bisogni e dei piaceri del corpo su quelli dell'anima venne inaugurata in mezzo agli evviva delle moltitudini plaudenti al progresso (Palli, 1851: 62-63).

Finalmente, aprovecha para continuar con su crítica a la sociedad, afirmando que existe una fuerte falta de valores en los corazones de los hombres y las mujeres de su época, y lo achaca a las ideas del progreso que, según ella, hacen mal a la sociedad y fomentan los placeres del cuerpo frente a las necesidades del alma.

Así, Angelica Palli decide ilustrar esta idea comparando a los hombres de su tiempo con los de épocas pasadas. Centra su atención en los hombres que se fueron a combatir en las guerras de Asia, quienes se entusiasmaban pensando en dedicarle la victoria de la batalla a sus esposas y se desvivían por el sexo femenino, al que cuidaban y adoraban. Según ella, aquella época representó un gran momento para las mujeres, pues, después de Dios y de lo que representaba el verdadero honor, ellas constituían lo más importante para el hombre:

Nei secoli dove non si parlava di progresso, e il cuore non aveva ancora perduti i suoi ospiti venuti dall'alto, il crocisegnato guerriero combattendo in Assia invocava la vittoria come il più sicuro pegno dell'acquisto del Paradiso e delle nozze della sua fidanzata; in quei tempi di fervore e di entusiasmo, l'amore per il sesso Gentile, purificato dalle credenze religiose [...] diventò quasi un culto [...] I tempi belli per le donne sono quelli in cui l'uomo le antepone a tutto dopo Iddio e l'onore! (Palli, 1851: 63).

3.2. *El honor*

Pasemos ahora al cuarto discurso, que alude al concepto de «honor». Angelica Palli abre este capítulo con la idea de que el honor matrimonial constituye una especie de derecho de propiedad, en el que la mujer pasa de ser un ente íntegro a pertenecer a otro individuo: su marido. Tras el matrimonio, el hombre comienza a considerar a la mujer como algo de su propiedad: «L'onore matrimoniale è in sostanza il diritto di proprietà; l'uomo considera la moglie per cosa sua siccome il cane, il cavallo, la casa, i terreni [...]» (Palli, 1851: 76). Así pues, el hombre, una vez contraído el matrimonio, considera que su honor puede verse amenazado tras una infidelidad (o la duda de una posible infidelidad) por parte de su mujer. Como propiedad suya, su mujer le pertenece a él y solo a él, y un mal comportamiento por su parte podría perjudicar gravemente su honor.

Tal y como expresa Angelica Palli en el siguiente párrafo, el hombre puede ver a su esposa de dos maneras muy distintas entre sí. Por un lado, esta puede ser la mujer a la que ama; por otro, podría simplemente ser su esposa, pero no amarla. En el caso en que esta cometiera adulterio o hubiese alguna duda de que pudiese haberle sido infiel, si no la ama, la repudiará, pero, si la ama, por el mismo motivo, no solo la repudiará, sino que le quitará la vida. Por lo tanto, aunque en ambos casos el honor del marido se vea de igual manera «perjudicado», las consecuencias para un caso o para el otro no serán las mismas:

Nella donna che gli appartiene, l'uomo suole considerare due cose assai distinte l'una dall'altra, la donna amata e la moglie [...] se la moglie (chi forse è stata infedele) non è più la donna amata, il marito geloso del proprio onore [...] la ripudierà per il dubbio d'una colpa; se è tuttavia amata, per il medesimo dubbio ei le torrà non solamente il proprio nome, ma col nome la vita! (Palli, 1851: 76).

Angelica Palli aprovecha para denunciar que existe una contradicción entre ideas y hechos en la sociedad de su tiempo, introduciendo la idea del divorcio. Afirma que, en tiempos pasados, donde el divorcio era mucho más accesible para todos, los maridos prestaban mucha más atención a sus mujeres; mientras que, en la sociedad de su tiempo, donde el divorcio constituye una idea casi inimaginable y extremadamente difícil de conseguir, los maridos tienden a descuidar a sus mujeres: «Mentre i popoli dell'antichità, presso i quali molta era la facilità del divorzio, nulla trascuravano per far stare a dovere le loro mogli, i popoli moderni dopo aver fatto il divorzio impossibile o difficile assai, pare se sieno ingegnati a condurle sull'orlo del precipizio» (Palli, 1851: 77).

De este modo, Palli denuncia la poca libertad que tienen las mujeres a la hora de decidir en sus vidas respecto a los hombres, ya que, de darse el caso en que sus maridos se mostrasen indiferentes hacia ellas o las abandonasen en sus casas para ir a divertirse, una vez efectuado el matrimonio, este es irreversible y ellas están obligadas, de una forma u otra, a aguantarlo, ante la imposibilidad del divorcio⁸.

A este respecto, Angelica Palli no entiende cómo el hombre puede afirmar haber dado la porción más delicada de su propio honor en custodia de su mujer y la descuide como si nada. Por ello, denuncia el pensamiento y el comportamiento del hombre de su época, puesto que, si el honor representa algo tan sumamente importante para él y lo ha confiado todo o casi todo en la mujer con la que se ha casado, ¿cómo es posible que vaya a divertirse a otros lugares lejos de su mujer y la deje sola, descuidándola a ella y, en cierto modo, también su propio honor?: «la porzione più delicata dell'onore dice [...] averla data in custodia alla moglie... Come può accadere che egli trascuri di sorvegliare la depositaria del suo tesoro? [...] Com'è possibile che si diverta nelle case altrui, lasciando aperta la propria a chiunque abbia voglia d'entrarvi?» (Palli, 1851: 78).

Una vez más, lo que Palli pretende hacer ver con sus argumentaciones es que la mujer de su época se encuentra oprimida y en desventaja respecto del hombre. Esto

⁸ Tal y como se indicaba en el segundo discurso de Angelica Palli, el matrimonio y la vida conyugal representaban la vía principal de toda mujer una vez llegada la época de la adolescencia. Para ella, todo lo demás debía ser secundario. Así pues, en aquella época de leyes regidas de hombres para hombres, donde la mujer ejercita siempre un papel de clara desventaja, el divorcio es algo impensable para ellas: una vez casadas, su deber era ocuparse de las tareas domésticas y de los hijos. Además, que una mujer tuviera el derecho de separarse, en aquella época, supondría un riesgo para el honor marital de su marido. De este modo, ellos instauraron una serie de leyes a su favor con las que, prácticamente, las silenciaron, las encerraron en sus casas haciendo las cosas propias de una mujer de la época y las privaron de todo ocio y libertades posibles. Véase más información al respecto en Ada Boubara y Spiros Koutrakis (2018: 249-256).

lo vuelve a achacar a la sociedad del momento y a las leyes impuestas, que dan muestra de la existencia de un gran desequilibrio entre las libertades de los hombres y de las mujeres. La mujer de aquella época se encuentra en un escenario difícil, en el que no solo debe cumplir con las tareas del hogar y de la familia, privada de todo tipo de ocio y divertimento, sino que también está obligada a aguantar que su marido, por lo general, muestre indiferencia hacia ella y la descuide, yéndose a casas ajenas y dejándola sola en la suya. Por si fuera poco, carece de la posibilidad de divorciarse, pues los legisladores se lo han puesto imposible, y, si, en algún momento, se le ocurriera cometer adulterio, tal y como se ha señalado anteriormente, su osadía la llevaría directamente a la desgracia, pues las leyes impuestas la obligarían a separarse de sus hijos y del hogar marital.

En definitiva, la mujer de la época se encuentra siempre en una clara desventaja y esto se aprecia tanto en la manera que tiene la sociedad de medir sus actos e imponer consecuencias al respecto, como en su poder de elección, que es inmensamente inferior al de su coetáneo.

Más tarde, Palli recurre de nuevo a una comparación para hacer ver que la sociedad de su época se encuentra en crisis. Transporta a sus lectoras a los tiempos semibárbaros, donde ilustra un escenario repleto de atrocidades, delitos de sangre y brutalidad. Admite que, a simple vista, aquella época podría parecer infinitamente peor que la suya propia. Sin embargo, señala que, en esa época llena de violencia, aún hay dignidad: los rostros de la gente aún se sonrojan por vergüenza cuando hacen algo de forma incorrecta o injusta y es una época donde aún priman las necesidades del alma frente a los placeres del cuerpo. Según Palli, un punto clave en esa sociedad es que, a diferencia de la suya, las almas de sus habitantes no estaban corruptas:

Se noi gettiamo gli occhi sulla storia dei tempi chiamati semibarbari, vi troviamo orribili delitti e vendette del pari orribili: il pugnale e il veleno vi compariscono spesso in scena vindici della fede tradita [...] Quei tempi, a prima vista devono parerci molto peggiori dei nostri [...] In cotesta città i visi arrossiscono tuttavia di vergogna [...] le donne non vi sono allevate in modo da farle inaccessibili alla corruzione, ma nella penuria di mezzi morali, la società le difende dal contagio, mettendo in opera i materiali (Palli, 1851: 81-83).

Además, Angelica Palli aprovecha este discurso para dar también su propia definición de lo que es el honor. Declara que es algo fácil de corromper y de alterar y lo compara con un vestido. Sostiene, además, que las personas que lo lleven inmaculado y sin manchas, sin duda serán personas dignas de respetar; en cambio, quienes lo hayan manchado con sus actos, difícilmente podrán hacer que vuelva a su estado original. Aunque se esfuercen por lavarlo o por echarle productos a fin de liberarlo de sus manchas, el vestido no tardará en ensuciarse de nuevo y la sociedad se dará cuenta.

Al final, el honor, según Palli, es el reflejo de los actos de una persona en función de su comportamiento. Así, el honor, comparado con un vestido, define a cada persona y es el encargado de determinar en qué medida son dignas de respetar las personas que lo portan:

L'onore è un vestito: la persona la quale lo porta senza macchie è respettabile, quella che lo porta annerito a forza di sudumine è priva di respettabilità, e quando anche possedesse tutto l'oro della California, non potrebbe più riacquistarla. Qualche volta, in grazia di polveri e di altre preparazioni chimiche, riesce a qualche individuo di far sparisce le macchie, e di restituire al vestito una bianchezza artificiale, ma ohimè! un raggio di sole, una stilla di pioggia, bastano per distruggere il frutto di tante cure; le macchie ricompariscono, ed il povero diavolo escito di casa baldanzoso per l'arteficial bianchezza, si ritrova ad un tratto in mezzo alla gente sucido ed avvilito (Palli, 1851: 85).

Posteriormente, Palli describe dos términos que, a menudo, se confunden: honor y virtud. Para ella, a diferencia de las virtudes, que representan cualidades positivas de los seres humanos, el honor es algo obligatorio que todo ser humano debería tener. Según ella, es, simplemente, un deber. Resalta, entonces, cómo se ha ido perdiendo esa idea inicial de lo que representa el honor verdadero hasta llegar a deformarse su significado. De acuerdo con Palli, mientras en épocas pasadas, el honor estaba considerado como algo ligado al deber y constituía algo obligatorio e indivisible, en su propia época, la pérdida de esta noción de deber en la palabra honor ha causado numerosos perjuicios en la sociedad y en las mujeres. A causa de esto, los hombres de su sociedad ya no cuidan a sus mujeres, tal y como solían hacer en otras épocas los «hombres de honor», y ven en toda libertad de las mujeres, como que salgan con sus amigas o que tengan tiempo para el ocio, un riesgo para su propio honor. Esto afecta negativamente a las mujeres, quienes pagan las consecuencias de esta falsa concepción de honor, viéndose expuestas por las leyes de sus coetáneos, que las silencian y las encierran entre las cuatro paredes del hogar conyugal.

Con relación a esto y a propósito de la afirmación anterior en la que Angelica declaraba que el honor no es ningún derecho, sino un deber de todos los seres humanos, Palli les pide a sus lectoras que unan sus fuerzas a las de los hombres de mente positiva para buscar la manera de desarrollar juntos una sociedad en la que se hable menos de derechos y más de deberes para que así se vuelva a reconstruir la idea inicial de honor ligada al deber:

La costanza nelle avversità, il coraggio nei pericoli, lo sprezzo dei doni della fortuna, la potenza del sacrificio, sono *virtù*, l'onore è semplicemente un dovere [...] Finché la razza umana non s'accorse della possibilità di mancare di parole, e di tradire la fiducia e la buona fede, il non mentire ed il non calunniare erano qualità, le quali costituivano l'uomo; queste medesime qualità ne' secoli di feroci costumi, di passioni indomite, costituivano l'uomo d'onore [...] Donne gentili! [...] unite i vostri sforzi a quelli degli uomini di mente positiva e vuota di risplendenti utopie; [...] e quando la (società) neonata sarà in caso d'intendervi, parlatele pochissimo di *diritti*, e moltissimo di *doveri* (Palli, 1851: 85-86).

4. CONCLUSIONES

En definitiva, a través de estos dos discursos que hemos analizado de manera sucinta, Angelica Palli trata de describir a sus coetáneos sobre los principales problemas

que están presentes en la sociedad de su tiempo y advertirlas de que es necesario un cambio urgente.

Por un lado, habla del amor y del matrimonio, que ella ve como dos conceptos que van estrechamente de la mano. Ya desde bien pequeñas, las niñas se imaginan la vida conyugal con ilusión, emocionadas ante la idea de amar y ser amadas por un hombre que se convertirá en su marido. Una vez casadas, se dan cuenta de que la realidad no es como se la han hecho creer en el pasado, y se dan cuenta del embrollo en el que las han metido sus propias familias: la unión que mantienen con su marido no es más que un acuerdo social y económico que nada tiene que ver con el amor o el aprecio. Para Palli, todo matrimonio interesado, pactado con el único fin de asegurar la posición económica y social de la mujer, está condenado a la desgracia.

La época en la que vive Palli es una época bien marcada por unas leyes regidas por hombres en favor de los hombres, donde las mujeres no solo quedan relegadas a un segundo plano en el que apenas tienen voz ni voto, sino que también están condenadas a sufrir los daños de una sociedad, a su parecer, destruida. Por todo ello, a través de estos discursos, Palli trata de concienciar a las mujeres de su tiempo sobre estos problemas y de animarlas para que aúnen sus fuerzas y renueven la sociedad. Para que eso ocurra, sostiene, es necesario que eduquen a sus hijos en deberes más que en derechos y hacer que entiendan los verdaderos significados de las nociones de «amor» y de «honor».

Palli concluye su tercer discurso advirtiéndolo a sus lectoras sobre la existencia de diversos elementos, como libros, accesibles a toda clase de mujeres de cualquier edad y situación social y económica, que pueden corromper sus almas y llevarlas por el camino de las malas costumbres. Estos elementos, según Palli, no solo ponen en peligro la integridad de las almas de estas mujeres, sino que también las llevan a confundir el significado del amor verdadero, lo cual puede desencadenar un riesgo para ellas mismas y para la sociedad. De este modo, Angelica Palli considera que la educación de las mujeres debe estar alejada de esos elementos y guiada siempre por la conciencia religiosa y moral:

Bene sarebbe fare un *auto da fe* di tante raccolte di libri, i quali circolando a poche lire il mese nelle mani di tutte le classi della nostra società, preparano gli elementi al vizio e distruggono le forze vitali dell'intelletto e del cuore. Gli uomini e le donne perderebbero, è vero, un gradevole passatempo di tutti i giorni, ma perderebbero anche l'abitudine di chiamare col nome di amore le tresche, figlie dell'ozio e del mal costume e riacquisterebbero un'idea giusta del più nobile, del più puro fra gli affetti dotati della divina potenza del sacrificio (Palli, 1851: 74).

Por otro lado, a lo largo del cuarto discurso, Palli critica con dureza la sociedad en la que vive. Según ella, es una sociedad obsesionada con destruirlo todo a su alrededor, donde las almas de sus gentes se encuentran corrompidas por los placeres del vicio. Para ello, plantea la necesidad de pensar en educar a una sociedad nueva, que restaure algunos de los valores que caracterizaban algunas épocas del pasado, para que así se empiece a entender el verdadero significado de la palabra «honor» y se comience a juzgar a todas las personas por igual, en función de sus actos y comportamiento:

bisogna lasciar morire chi ha già vissuto anche troppo, e pensare seriamente al modo d'allevare la società nuova, senza smorfie e senza morbidezze, facendole avere in orrore la mania di tutto distruggere, ed ammaestrandola ad edificare poco e bene, soprattutto insegnandole ad intendere il significato della parola *Onore* (Palli, 1851: 85).

En definitiva, a través de estos dos discursos, Angelica Palli realiza una crítica social extensa en la que trata de explicar por qué no funciona la sociedad en la que vive, señalando las causas de sus principales problemas. Afirma que las bases de dicha sociedad se encuentran destruidas y corrompidas por las acciones de sus gentes, quienes han situado a la mujer en una posición de desventaja respecto a la del hombre, y que la única solución para hacer que mejore es replantar sus leyes y establecer un buen modo de educar a sus habitantes, dentro de unos valores que les permitan conocer a la perfección los verdaderos significados de «amor» y de «honor». Para ello, trata de abrirles los ojos a sus lectoras y las invita a colaborar con los hombres abiertos de mente para que juntos reflexionen sobre su sociedad, reevalúen el papel de la mujer y sienten las bases de una sociedad nueva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUBARA, Ada (2014). «La figura della donna negli scritti di Angelica Palli Bartolommei e la sua influenza in Grecia». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 15, pp. 222-235.
- CALDERAN, Valentina (2019). *Donne che hanno fatto l'Italia. Figure femminili di potere nella letteratura e nella riflessione intellettuale e politica del Risorgimento*. [Tesis de licenciatura]. Università Ca' Foscari, Venecia.
- CARPINATO, Caterina (2003). «Appunti su Angelica Palli (1798-1875)». En A. Proiou y A. Armati (eds.), *La presenza femminile nella letteratura neogreca* (pp. 63-90). Roma: Università di Roma «La Sapienza».
- D'ALESSANDRO, Alessandro y BANTI, Alberto Mario (2011). *Vivere e rappresentare il Risorgimento. Storia di Angelica Palli Bartolommei, scrittrice e patriota dell'Ottocento*. Roma: Carocci.
- DONOLO, Luigi (2018). *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*. Pisa: Pisa University Press.
- KOUTRAKIS, Spiros y BOUBARA, Ada (2018). «La trattatistica di Palli e il profilo femminile dell'Ottocento». En M. Arriaga Flórez, D. del Mastro, M. Martín Clavijo y E. M. Moreno Lago (eds.), *Debating the Querelle des Femmes, Literature, Theatre and Education* (pp. 249-256). Sevilla: Benilde Ediciones.
- PALLI BARTOLOMMEI, Angelica (2018 [1851]). *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*. A. Boubara (ed.). Roma: Aracne editrice.
- ROSI, Michele y GIGLIO, Vittorio (eds.) (1930). *Dizionario del Risorgimento nazionale. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*. Milán: Casa editrice Dottor Francesco Vallardi.
- TAROZZI, Fiorenza (2012). «Donne e Risorgimento. Un quadro d'insieme». En E. Musiani y S. Salustri (eds.), *Le donne per l'Italia. Il laboratorio bolognese* (pp. 17-36). Bologna: Bologna University Press.

MISOGINIA E RETTILIZZAZIONE FEMMINILE:
UN ESPEDIENTE ESTETICO E POETICO
Misogyny and Female Rectilisation: An Aesthetic and Poetic Device

Loreta DE STASIO
Universidad del País Vasco

Fecha final de recepción: 25 de abril de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RIASSUNTO: Nella letteratura italiana, il mito della donna rettile è diffuso, soprattutto con le connotazioni negative imposte dalla cristianità, anche se non sempre, oppure non completamente. Alcuni autori hanno colto l'ambivalenza arcaica di questa figura e ne hanno tratto un espediente narrativo particolarmente efficace che si propone come mezzo per avversare la misoginia latente di questo topic. In questo studio mettiamo in relazione le strutture tematiche e retoriche della «Griselda» di Boccaccio –che, per il suo tema, si offre come racconto che rappresenta la misoginia– con *La donna serpente* di Carlo Gozzi, che, nel XVIII secolo, aveva aggiornato e ricomposto una raccolta di fiabe tradizionali antiche di origini orientali ed europee. Infine, si faranno alcuni riferimenti alle metamorfosi ofidiche novecentesche, per raccontare il femminile, proposte da Bontempelli e ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese.

Parole chiave: misoginia; rettilizzazione; ofidico; Griselda; vittimismo.

ABSTRACT: In Italian literature, the myth of the reptilian woman is widespread, especially with the negative connotations imposed by Christianity, even if not always, or not completely. Some authors have grasped the archaic ambivalence of this figure and have drawn from it a particularly effective narrative device which is proposed as a means of opposing the latent misogyny of this topic. In this study we relate the thematic and rhetorical structures of Boccaccio's «Griselda» –which, due to its theme, offers itself as a story that represents misogyny– with Carlo Gozzi's *La donna serpente* who, in the eighteenth century had updated and recomposed a collection of ancient traditional fairy tales of Eastern and European origins. Finally, some references will be made to the twentieth century ophidic metamorphoses, to tell the story of the feminine, proposed by Bontempelli and in Anna Maria Ortese's *L'Iguana*.

Keywords: misogyny; reptilianization; ophidic; Griselda; victimhood.

1. INTRODUZIONE

Quando si pensa ad esempi misogini nella letteratura italiana canonica, uno tra i più noti è l'ultima novella del *Decamerone* di Boccaccio dedicato alla «Griselda». E come antinomico a questo tema¹ si offre qui un esempio di alterità per la cultura occidentale maschilista, quale uno dei simboli demonizzati – e che ricorre ad un archetipo femminile universale, cioè la donna rappresentata o metamorfosizzata in rettile – più potenti ed inquietanti che la cultura abbia prodotto, spesso presente nelle fiabe.

La donna rettile è un ibrido femminile archetipico già presente in Esiodo e in Aristotele. È simbolo universale di saggezza e onniscienza per le culture arcaiche e le culture indigene latinoamericane. È tuttora vigente in alcune delle produzioni letterarie fantastiche influenzate dalla corrente del *realismo magico*. Nella cultura occidentale, principalmente attraverso la tradizione biblica e la pittura correlativa, l'associazione tra Eva e il Serpente ha assunto connotazioni negative legate al male, cosicché il serpente è connesso alla paura ancestrale verso la donna.

Il mito della Gorgone², infatti, secondo quanto testimonia una maschera del 6000 a. C., giunge a noi attraverso una serie di metamorfosi che nel tempo ne altera perfino la simbologia. La dea dei serpenti è presente nelle civiltà arcaiche, ricoprendo una valenza ricca di echi vitalistici: è la dea madre, come avviene ancora nella civiltà minoica, «ancora estranea ai segni usuali della dominazione maschile» (Giallongo, 2012: 65), una dea legata a forme di matriarcato che il processo di civilizzazione occidentale finirà con demonizzare. Il serpente tentatore di Eva, la progenitrice biblica cristiana, e lo stesso serpente schiacciato dalla pura Maria Vergine, madre di Cristo, risulta ampiamente consolidato nell'immaginario comune della cristianità.

In epoche antecedenti, però, la dea serpente era intesa come un aspetto della dea madre, rendendo plausibile l'ipotesi che nelle fasi storiche più remote, prima che si perdessero definitivamente le tracce delle divinità femminili, le donne rivestissero un ruolo nel processo evolutivo della specie, per lungo tempo obliato successivamente. Ad ogni modo, per come lo analizza Blok (Grjakalova, 2020), ancora ai principi del xx secolo, nella cultura slava, la donna rettile mantiene forti radici innestate in buona

¹ Piuttosto, nel caso de *La donna serpente* di Gozzi, è lo stesso tema inverso, in un certo senso: si rappresenta il comportamento del padre della fata Cherestani, che impone prove durissime al genero che è un mortale, per ostacolarne l'amore e l'unione con sua figlia.

² Nella mitologia greca, la gorgone era un mostro femminile spietato, nonché una divinità protettrice derivante dai più antichi concetti religiosi. Il suo potere era così grande che chiunque provasse a guardarla rimaneva pietrificato, così la sua immagine fu collocata in ogni tipo di luogo, dai templi ai crateri del vino, per promuovere la sua protezione. La gorgone indossava una cintura di serpenti, intrecciati come una fibbia e uno di fronte all'altro. Questo archetipo, in accezione negativa, è sempre stato presente nei secoli nei racconti di ogni letteratura. Nell'attualità occidentale si fa spesso ricorso alla figura della gorgone nelle serie cinematografiche e televisive per bambini e adolescenti. In una serie di animazione molto seguita, *Mia and me*, la Gorgona è la perfida antagonista da combattere per salvare un regno immaginario; Demogorgone, invece, è il mostro orrorifico che causa delle stragi in *Stranger Things*, una serie di Netflix di grande successo tra gli adolescenti.

parte del folklore russo, grazie anche alle fonti orientali –cui si farà riferimento in seguito–, rilevando l’ambivalenza di questa simbologia che gli è propria fin dai tempi antichi: la donna serpente rimanda alla furbizia, alla slealtà e, al tempo stesso, è segno di saggezza e onniscienza.

Idealizzata o demonizzata, la donna diviene dunque il simbolo di un’alterità, nei confronti della cultura androcentrica occidentale, che si presenta come radicalmente altra, fino alla necessità di costruire una potente mitologia capace di mostrarla non solo come essere altro dall’uomo, ma identificandola con l’alterità in senso assoluto, alle soglie del non dicibile e del non rappresentabile, come in certe sculture terrificanti sembrano dirci le orbite vuote della Gorgone, dove il suo sguardo non può essere che quello della morte (Calvetto in Giallongo, 2012: 3).

In questo studio si fa riferimento all’attualizzazione delle tradizioni di fiabe antiche cui era ricorso Carlo Gozzi per *La donna serpente* e, infine, alle metamorfosi in rettile proposte da Bontempelli in *Nostra Dea* o ne *L’iguana* di Anna Maria Ortese nel xx secolo.

2. DALL’ULTIMA NOVELLA DI BOCCACCIO ALLA FIABA OFIDICA DI GOZZI: ANALOGIE

2.1. *Le analogie tematiche*

Si riscontrano analogie narrative tra la “Griselda”, di Boccaccio (novella) e *La Donna Serpente* (teatro) di Carlo Gozzi³. Ma più che alle azioni che stabiliscono analogie nella trama delle due opere, la mia attenzione si dirige al tema della «Griselda», che si presta ad accuse di misoginia, mentre nella *Donna Serpente* si verifica apparentemente l’opposto. In altre parole, le azioni sono simili nelle due storie, ma ciò che cambia è che le assurde e intollerabili prove da superare, nell’opera di Gozzi, vengono inflitte all’agente maschile. Tuttavia, non è la donna che impone le prove a suo marito, ma suo padre, un uomo onnipotente considerato una divinità; mentre in «Griselda» è solo il marito che impone le prove atroci.

La trama de *La donna serpente* è la vicenda di Cherestani, una principessa-fata che si innamora, contro i decreti che regolano il suo mondo, di Farruscad, un uomo mortale, e ottiene dal re delle fate Demogorgone di rinunciare all’immortalità per condividere la stessa sorte dello sposo. Il re, seppur contrario, le concede di diventare

³ La prima ha avuto abbastanza successo anche nelle rispettive versioni musicali. Mi riferisco a tutte le opere del Settecento sulla *Griselda*: Carlo Francesco Pollarolo nel 1701, Tomaso Giovanni Albinoni nel 1703, Antonio Maria Bononcini nel 1718, Alessandro Scarlatti nel 1721, Giovanni Bononcini nel 1722, Pietro Torri nel 1723, Francesco Bartolomeo Conti nel 1725, Antonio Vivaldi nel 1735, Gaetano Latilla nel 1751, Niccolò Piccinni nel 1793, Ferdinando Paër nel 1798, Federico Ricci nel 1847, etc. I libretti sono, rispettivamente, di S. Viganò (Pollarolo), (Albinoni), anonimo basato su A. Zeno (A. M. Bononcini), anonimo basato su A. Zeno (A. Scarlatti), P. Rolli basato su A. Zeno (G. Bononcini), A. Zeno (Torri), (Conti), C. Goldoni, basato su A. Zeno (Vivaldi), (Latilla), (Piccinni), A. Anelli (Paër), F. M. Piave (Ricci). Il testo teatrale di Gozzi ha avuto anch’esso alcune versioni operistiche, come *La Donna Serpente*, di Alfredo Casella (1932), con libretto di Cesare Vico Ludovici; e *Die Feen (Le fate)*, di Richard Wagner (1833).

mortale, a condizione che Farruscad non la maledica per otto anni e un giorno. Demogorgone, per spingere Farruscad a maledire l'amata, le farà compiere, proprio l'ultimo giorno, atti apparentemente della più barbara crudeltà. Se Farruscad non rimarrà saldo nel suo amore e la maledirà, Cherestani sarà per sempre una fata immortale e si trasformerà in serpente per duecento anni. Farruscad, tormentato per le misteriose origini della moglie, proprio allo scadere dell'ottavo anno, fruga tra i suoi oggetti per scoprire chi sia veramente; la conseguenza di tale azione è la scomparsa nel nulla, come per incantesimo, della sposa, della reggia e dei figli. Farruscad si ritrova così nel mezzo di un ignoto deserto con i suoi servitori. Viene raggiunto qui dal visir Togrul e dal servo Truffaldino che lo avvertono della morte del padre e delle drammatiche condizioni in cui versa Teflis, capitale del regno, assediata dalle truppe del re barbaro Morgone, che pretende per moglie la sorella di Farruscad, Canzade.

Deciso a ritornare a Teflis, Farruscad viene trattenuto dall'apparizione di Cherestani che gli conferma il suo amore per lui, gli chiede di avere fiducia in lei, e di non cedere mai alla tentazione di maledirla, anche se sarà costretto a sopportare terribili prove.

Inizia così, per Farruscad, un giorno di tremende sciagure in cui, in un rapido succedersi di eventi, vedrà morire i figli, bruciati vivi da Cherestani e, giunto a Teflis, verrà a sapere che le truppe alleate, cariche di vettovaglie destinate a risollevere le sorti della città assediata, sono state distrutte dall'esercito della moglie. Travolto dall'apparente crudeltà di Cherestani, Farruscad non terrà fede alla parola data, e maledirà la moglie, che subirà a questo punto la metamorfosi preannunciata in serpente, non prima però di aver svelato le reali motivazioni dei suoi atti: i figli non sono morti ma hanno depurato attraverso le fiamme la loro discendenza da una fata, le vettovaglie destinate a Teflis erano in realtà avvelenate, e l'alleato Badur è nient'altro che un traditore.

Sicuro di aver perso per sempre l'amata Cherestani, Farruscad si lascia andare alla disperazione, ma si ricorda che prima della trasformazione la moglie gli ha annunciato che in lui risiede l'ultima possibilità di salvezza. Deciso a liberare Cherestani dall'incantesimo e a riaverla accanto a sé per la vita, Farruscad affronta vittorioso mostruose creature e riesce a superare anche l'ultima terribile prova: bacerà sulla bocca un orrido serpente che, all'istante, si trasforma nell'amata Cherestani, libera ormai da ogni sortilegio, resa umana e mortale.

A proposito della composizione di questa fiaba, come lo stesso Gozzi riferisce:

[...] lo *Cunto delli cunte trattenimento per le piccierile*, *La Posilipeata* di Masilio Reponne, *Fiabe napoletane scritte per le balie, e per le vecchie morali custodi de' fanciulletti*, *La Biblioteca de' genj*, *Le novelle Arabe, Persiane, Cinesi*, *Il gabinetto delle fate*, alcune pietre dell'informe e irregolarissimo teatro spagnolo [...] furono le mansuete fonti de' miei scelti argomenti, e le basi sopra le quali presi a comporre i scenici generi miei, a' quali certamente nessuno potrà negare l'originalità (1802: 24-25).

Proprio dalle novelle persiane, *Les mille et un jours*, il conte Gozzi, ha tratto la materia prima per la *Donna serpente*; come sostiene Bazoli, Gozzi ricalca, a partire dall'onomastica della protagonista, l'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* contenuta nella raccolta (2013: 144). *La donna serpente*, però, è ispirata

anche dalle tante suggestioni provenienti dalle letture cavalleresche di Gozzi (Bazoli, 2013: 139). Sicuramente per la stesura del bacio di Cherestani è l'*Orlando innamorato* la fonte primaria: (il serpente, cioè la fata Febosilla trasformata, esce, come nella fiaba, da un sepolcro), come si può dedurre dal confronto tra i due testi:

FARRUSCAD: (*corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso*). Esce dal sepolcro fino al petto un serpente con un'orrida testa; apre la bocca facendo vedere denti lunghissimi; avvicinarsi al viso di Farruscad, il quale spaventato salterà indietro, e mettendo la mano sulla spada⁴.

Esiste anche un altro filo che attraversa il folklore francese, da prendere in considerazione negli studi sulle ispirazioni per la natura ofidica della protagonista della fiaba di Gozzi: si tratta del tema della metamorfosi della donna in serpente e dei testi spettacolari che la contengono come la leggenda della Fata Melusina. La storia di Melusine risale al XII secolo e le sue possibili origini sono quelle individuabili in saghe precristiane, greche, celtiche, così come nella cultura del Vicino Oriente. Le vicende della Fata Melusina furono rivendicate legittimamente dai Lusignano, vantando la loro discendenza dalla Fata, consolidata dall'opera «francesizzata» (e anche cristianizzata) dallo scrittore Jean d'Arras (Bazoli, 2013: 150).

Con il tema proposto ne *la Donna serpente*, scritta nel 1762, Carlo Gozzi, offre la rivalse femminile che si oppone al vittimismo della «Griselda». È noto che la figura di Boccaccio, negli studi di genere, passa per essere tra gli alimentatori, a suo modo, della *querella de femmes*: nel 1354, Giovanni Boccaccio aveva scritto il *Corbaccio*, dove cercava di dimostrare, sulla base dell'esperienza amorosa dell'autore, «quanto gli uomini naturalmente di nobiltà le femmine eccedono [...]» (1828: 246)⁵.

⁴ Come riporta Bazoli (2013: 318), altri passaggi che corroborano l'analogia della Fiaba di Gozzi con il poema del Boiardo sono i seguenti, nell'Introduzione (II, xxvi, 7): «Ma dove io lassai, voglio seguire / Di Brandimarte e sua forte ventura, / Qual quela dama (di cui v'èbe a dire) / Avea condotto a quela sepultura, / Dicendo: "Questa converai aprire, / Ma poi non ti bisogna aver paura! / Conviesti esser ardito in questo caso: / A ciò che indi ussirà darai un baso". / "Come, un baso?" rispose il cavaliero / "È questo il tutto? Hor èvi altro che fare? / Non ha l'Inferno un demonio sì fiero / Ch'io non gli ardisca il viso acostare! / Di queste cose non aver pensiero, / Che dece volte io l'averò a basare, / Non ch'una sola! E sia quel che voglia! / Horsù, che quela pietra indi se toglia!» (II, xxvi, 4-5); «[...] Il cavalier s'accosta, e pur di passo, / Che molto non gli andava voluntiera. / Chinandosi ala serpe tutto basso, / Gli parbe tanto terribile fiera / Che vien in viso morto comm'un sasso» (II, xxvi, 10); «[...] Hor quela serpe ti convien basare, / O far pensier de non esser al mondo: / Accostar la tua boca a quela un poco, / O morir ti convien in questo loco» (II, xxvi, 8); «Dicendo questo, indietro se retira / E destinato è più non s'accostare. / Hor ben forte la dama se martira, / E dice: "Ahi vil Baron, che credi fare? / Tanta tristezza entro il tuo cor s'agira, / Che in grave stento te farà mancare» (II, xxvi, 12); «Hor Brandimarte per queste parole / Pur tornò anchora a quela sepultura: / Ben ch'è palido in faza come suole, / È vergognosse dela sua paura. / [...] A lei s'accosta e un baso gli ebe dato» (II, xxvi, 13); «Si come l'èbe ala boca basata / (Proprio gli parbe de tocar un giazo!) / La serpe a poco a poco tramutata / Divien una dongiela in breve spacio. / Questa era Phebosilla, quela Fata» (II, xxvi, 14).

⁵ *Il Corbaccio* è una narrazione in prosa, scritto in prima persona e in volgare sullo schema delle *Rime petrose*, in cui Boccaccio si vendica con le sue armi letterarie del rifiuto e successivo scherno di una

Sebbene la «Griselda», in quanto novella conclusiva del *Decamerone*, sembra voler celebrare la fermezza, la costanza, la magnanimità, unite alla grazia e alla mitezza femminili, che si possono leggere come gli unici strumenti per salvare l'umanità, contro i protervi e i malvagi (come Ciappelletto, protagonista della prima novella, ma anche e soprattutto come Gualtieri), Griselda resta un enigma, perché la sua sottomissione e passività rimane un precedente ben saldo nell'immaginario collettivo, un modello cui ispirarsi. E d'altronde, la composizione del *Il Corbaccio* negli anni più maturi dell'autore (1365), sembra corroborare questa opinione.

Gozzi, invece, passa per essere un conservatore, retrogrado, il reazionario per antonomasia nell'epoca che si apre ai lumi della Ragione, e, tuttavia, la sua *Donna serpente* ribalta l'opinione diffusa sulla volubilità come caratteristica femminile, dimostrando che la mancanza di tenacia e di fede è una componente che non concerne necessariamente il genere femminile.

2.2. Analogie retoriche

2.2.1. L'allegoria

Ci sono altri elementi tra le due opere su cui si potrebbe stabilire un'analogia e che riguardano la struttura e la finalità. Penso alle prove della «Griselda» cui Gualtieri sottomette sua moglie, che assomigliano poi molto a quelle delle fiabe o dei racconti folklorici, dove un eroe o un'eroina devono dimostrare il loro valore, la loro capacità. Sebbene qui le prove si superano non facendo qualcosa, come nei racconti popolari, ma non-facendo qualcosa.

Secondo un'altra interpretazione, infatti, anche «Griselda» può essere letta come *esempio* di resistenza alle avversità della Fortuna, una delle grandi forze in gioco in tutto il *Decamerone* (Branca, 2010). Addirittura, nelle «prove» (Cottino-Jones, 1968) cui Griselda viene sottoposta si potrebbe intravedere un rimando intertestuale alle grandi figure bibliche (come Abramo, cui Dio chiede il sacrificio del figlioletto Isacco oppure Giobbe, l'uomo *giusto* di cui sempre Dio vuole mettere alla prova la fede e la costanza⁶) ed evangeliche: Griselda è stata interpretata in chiave allegorica, come immagine di Maria, prototipo della donna che accetta la legge divina (Branca, 2010). L'interpretazione religiosa è giunta, persino, a vedere nei tormenti della giovane una sorta di allegoria di Cristo (Cottino-Jones, 1968) e che deriva dalla versione della «Griselda» tradotta in latino da Petrarca⁶.

vedova di cui si era invaghito. Nella storia narrata, il protagonista, disperato per l'amore non corrisposto di una vedova, invoca la morte e, dopo essersi addormentato, sogna. Gli appare in *sogno* un uomo che dichiara di essere il marito defunto della vedova il quale dice di essere venuto, inviato da Dio e per intercessione della Madonna, per distoglierlo dal *labirinto d'amore* nel quale è caduto.

⁶ «Che la conoscenza della novella in tutta Europa sia legata più alla rielaborazione petrarchesca che all'originale boccacciano è ormai un dato di fatto, come ribadisce Amedeo Quondam nella sua "Introduzione" all'edizione 2013 del *Decameron*, in cui sottolinea anche il ruolo essenziale di tale riscrittura nel fondare la tradizione interpretativa ascensionale del *Centonovelle*, "dai vizi estremi di Ciappelletto

La chiave allegorica con cui si può leggere «Griselda» può coincidere con il valore particolare che Gozzi dà al termine allegoria, al confine quasi del campo semantico di parabola, cosa che meriterebbe uno studio approfondito, anche per i risvolti critici e metaletterari che ne verrebbero evidenziati. Nelle *Fiabe gozziane*, infatti, si ravvisa

il primo vistoso ritorno in sede letteraria di un immaginario proprio in quanto riconosciuto come *falso*, dove alle *larve* e ai *mostri* ripudiati, alle metamorfosi, ai prodigi, alle fosche previsioni, viene riconosciuto ciò che non è possibile a un discorso ideologico diretto: la rappresentazione delle *alte dottrine* abolite (Vescovo, 1996: 138).

Del resto, come è già stato rilevato da Henri Morier (1961), l'allegoria, per il fatto di essere un racconto di carattere allusivo e simbolico, sconfinava nell'apologo di tradizione esopica e nella favola. In qualche modo, coincide anche con la definizione del Groupe MI, secondo cui l'allegoria è un metalogismo, ossia un'operazione linguistica che agisce a livello di struttura profonda del discorso mediante l'interazione del significato di base, che deve essere ricondotto, attraverso un processo di decodificazione, a un diverso livello isotopico o di senso (AA.VV., 1976: 211-215). Anche nella parabola agiscono strutture metalogiche, in quanto forma narrativa caratterizzata da una duplice isotopia semantica: la prima, di superficie, è un racconto; la seconda, profonda, è data dalla transcodificazione allegorica del discorso narrativo.

2.2.2. Analogie e differenze ironiche

In questo senso, l'allegoria è un procedimento di transcodificazione che si situa a metà strada tra la parodia e il travestimento, per cui uno stile nobile e aulico viene messo in bocca a un personaggio popolare: così avviene per Griselda da cui –come umile guardiana di pecore–, non ci si aspetterebbe un'espressione ricercata e un pensiero forbito. Boccaccio insinuerebbe dunque un atteggiamento parodico perfino nei confronti dei lettori della Griselda, e lo fa provocando un attacco pluridirezionale: da una parte, al comportamento del marito Gualtiero, alla stessa Griselda, ma anche al lettore che prende sul serio l'effetto di spaesamento tra il piano reale e irreale che vuole provocare il racconto.

Se nel testo di Boccaccio l'effetto di straniamento è affidato al lettore, Gozzi, che racconta una storia inverosimile come è nel genere della Fiaba, l'effetto ironico e

alle virtù estreme di Griselda», che ha avuto in Vittore Branca il suo maggior sostenitore» (Boccaccio, 2013: 62). In questo senso egli sembra rifarsi alle acute considerazioni di Roberta Bruno Pagnamenta (1999) sull'ambiguità del racconto boccacciano: la studiosa, nell'affermare l'impossibilità di dare un'interpretazione univoca della novella di Griselda per volontà dello stesso autore, che lascia al lettore il compito di trarne «diletto» e «utile consiglio», mette in evidenza come diverse interpretazioni tradizionali (vengono ricordate in particolare la lettura ascensionale ed eticamente orientata di Vittore Branca e quella in chiave di parodia letteraria di Luca Carlo Rossi) abbiano teso ad azzerare tale ambiguità, probabilmente a motivo della riscrittura di Petrarca, il quale adottò una linea interpretativa che conobbe grande successo perché tesa a consacrare la protagonista e a privilegiare solo la componente edificante in senso morale e religioso della novella (Pagnamenta, 1999: 144; citato in Giacalone, 2015: 109-121).

perfino comico è esercitato dalle maschere che «abbassano», parodicamente, in senso bachtiniano, il sublime della favola, rovesciandola nel banale come nel seguente passo:

PANTALONE: Ah, che l'ho dito mi, che no se doveva lassarlo solo. Adesso che xe el tempo dell'allegrezza, sté a veder, Tartaglia, che ghe xe qualche gran disgrazia. El gera fora de lu, invasà per so muger serpente; l'ha fatto qualche bestialità de suicidio, sicuro.

TARTAGLIA: Che bestialità? Ho anch'io una moglie serpente e la soffro.

PANTALONE: Oh, giusto questo xe tempo da barzelette (Gozzi, 1808: scena IV, 66).

Paradossalmente, in questa battuta, Tartaglia sposta la connotazione della natura del serpente dal *reale* della favola, all'irreale del senso figurato, inserito nella quotidianità del *vero reale*: il riferimento alla donna/moglie come serpente o vipera, è tuttora abbastanza frequente nel linguaggio informale attuale.

Evidentemente, oltre alle battute, che sono espressione di una forma di ironia comica, il discorso delle maschere è quello del *buon senso* comune, che è comunque esterno alla vicenda principale. È in questo spazio dove si esercita l'ironia più efficace perché è lo spazio prediletto dall'autore per la critica delle abitudini e delle mode dell'epoca. L'ironia, però, si manifesta anche per lo straniamento che induce la metalessi, cioè, per dirla con Genette (1972: 243-246), il passaggio –impossibile, ma realizzato dal testo– dal livello intradrammatico al livello extradrammatico. L'ironia, dunque risulta anche dallo slittamento dei livelli narrativi del testo –che sia puramente letterario o teatrale come in questo caso–, dove noi, come lettori o spettatori, poiché rappresentiamo il pubblico ricevente, siamo collocati nello spazio di quell'*a parte agli spettatori*: si tratta, come la metalessi, di una strategia comune nella Commedia dell'arte.

3. IL VILIPENDIO DELLA DONNA-RETTILE IN BONTEMPELLI E IN ORTESE

Nella letteratura italiana del xx secolo il tema della donna serpente riappare nella *pièce* più nota di Massimo Bontempelli *Nostra Dea*, dove si racconta di una donna che, non avendo personalità, ne assume di volta in volta una diversa a seconda dell'abito che indossa. Così quando indossa un delicato vestito color tortora, si comporta amabilmente, è disponibile e generosa; al contrario, vestita con abito da sera a foggia di serpente diventa perfida, sadica crea discordia e alimenta conflitti. Alla fine della *pièce*, per evitare ulteriori sviluppi del comportamento di Dea *serpente*, il coprotagonista maschile le strappa l'abito e la copre con un povero saio da frate, per imporle umiltà e sottomissione; non solo metaforicamente, ma in modo letterale, facendola cadere a terra e lasciandola in quello stato.

A livello macrotematico, in questa commedia di Bontempelli, si scorge la volontà di denuncia dell'ipocrisia umana, la facilità con cui gli uomini mutano posizione, condizionati dall'ambiente esterno. Ma, implicitamente, ad un altro livello, attraverso il guardaroba, viene mascherato fino alla fine l'annientamento di Dea: i tentativi maschili per controllare Dea dipendono da una violenza fisica che, invece

di ricostruire l'identità, finisce col decretarne la perdita del controllo fisico, mentale e spirituale (De Stasio, 2013: 4).

Per Anna Maria Ortese, invece, la natura ofidica della protagonista del suo romanzo più conosciuto, *L'Iguana*, rimanda alla necessità del divenire, «metamorfosizzandosi» di ogni essere «altro», come avviene per la piccola servetta iguana –abusata, sfruttata e vestita di stracci– del romanzo omonimo; e per Daddo, il coprotagonista, che si innamora di lei. Iguana è un essere *altro* che diventa lo specchio in cui Daddo si riflette fino a identificarsi: il *riconoscimento* che ne consegue lo condurrà alla rivelazione del divino.

Nel 1980, Deleuze e Guattari (2002), sviluppano il concetto del divenire animale, tracciato già cinque anni prima in *Kafka. Per una letteratura minore*:

[...] fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare ad un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con tutte le loro significazioni, significanti e significati (Deleuze e Guattari, 1996: 23).

È il demonio, l'animale-bestia, lì dove si manifesta il divenire. Per i filosofi citati sono animali «che formano mute e provano affetti, che creano molteplicità, divenire, popolazione, racconto» (Deleuze e Guattari, 2002: 345). Il fenomeno del divenire di Deleuze applicato all'*Iguana* di Ortese giustifica come la donna serpente possa essere ritratta come bestia inafferrabile e demoniaca oppure come bestia-angelo, secondo Okolowicz (2020: 114-115); e, tuttavia, non si ferma a questa accezione allegorica.

L'incontro e l'interesse di Daddo con l'iguana, al di là dell'essere la rivelazione di un conflitto classista –in cui Daddo, per la prima volta acquisisce coscienza di sé e della propria classe sociale– si rivela essere epifanico in senso trascendentale, per l'effetto della rivelazione di Dio nella Natura. L'innamoramento di Daddo per l'iguana produce un vuoto metafisico perché la sua essenza è inafferrabile. Per Ortese, ogni elemento del creato è infuso del respiro di Dio che «abita nelle ciliegie, nel vento, nel mare, negli occhi del cane e nella ragione dell'uomo» (2016: 42). Per la scrittrice, tutto è un grande corpo celeste, e chi riesce a vederlo in questa prospettiva è un *visionario*, è dotato della *doppia vista* (Okolowicz, 2020: 119).

Nella sua estraneità, la donna serpente è inconoscibile, è l'*altro* da sé che nasconde una purezza ed una malvagità lontana. Riconoscere tale alterità e assimilarla è il percorso per afferrare il divino.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1976). *Retorica generale, Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.
 BAZOLI, G. (2013). *Indagini filologiche e di repertorio sulle Fiabe di Carlo Gozzi. Il caso della Donna serpente* [Tesi di Dottorato]. Università Ca' Foscari, Venezia.
 BOCCACCIO, G. (1828). «Corbaccio». In G. Boccaccio, *Opere volgari di Giovanni Boccaccio (corrette sui testi a penna)*. Edizione prima, vol. v. Firenze: Il Magheri.

- BOCCACCIO, G. (2013). *Decameron*. A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano (a cura di). Milano: Rizzoli.
- BOIARDO, M. M. (1999). *L'inamoramento de Orlando*. A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani (a cura di). Milano/Napoli: Ricciardi.
- BONTEMPELLI, M. (1989). *Nostra dea e altre commedie*. Torino: Einaudi.
- BRANCA, V. (2010 [1956]). *Boccaccio medievale*. Milano: Rizzoli.
- BRUNO PAGNAMENTA, R. (1999). *Il Decameron. L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo.
- COTTINO-JONES, M. (1968). «Realtà e mito in *Griselda*». *Problemi*, vol. 11, pp. 522-523.
- COTTINO-JONES, M. (1973). «Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the *Griselda Story*». *Italica*, vol. 50, n. 1, pp. 38-52.
- DE STASIO, L. (2013). «Attualità femminile prevista in *Nostra Dea*, di Massimo Bontempelli». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n. 13, pp. 182-194.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1996 [1975]). *Kafka. Per una letteratura minore*. A. Serra (trad.). Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (2002 [1980]). *Millepiani. capitalismo e schizofrenia*. G. Passarone (trad.). Roma: Cooper & Castelvocchi.
- GENETTE, G. (1972). «Discours du récit. Essai de méthode». In G. Genette, *Figures III* (pp. 65-282). Parigi: Seuil.
- GIACALONE, I. (2015). «De insigni obedientia et fide uxoria: dieci anni di studi sulla *Griselda* di Petrarca (2003-2013)». *Petrarchesca*, vol. 3, pp. 109-121.
- GIALONGO, A. (2012). *La donna serpente. Storia di un enigma dall'antichità ai giorni nostri*. Bari: Edizioni Dedalo.
- GOZZI, C. (1802). «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata ad un poeta teatrale de' nostri giorni. Giuntivi nel fine alcuni frammenti tratti dalle stampe pubblicate da parecchi Autori, e de' commenti dallo stesso Gozzi fatti sopra i frammenti medesimi». In C. Gozzi, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, t. XIV. Venezia: Zanardi.
- GOZZI, C. (1808). «La donna serpente: fiaba teatrale tragicomica in tre atti». In C. Gozzi, *Le dieci fiabe teatrali del conte Gozzi* (pp. 1-82), tomo 2. Berlino: J. E. Hitzig.
- GRJAKALOVA, N. (2020). «Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok». *eSamizdat: Rivista di culture dei paesi slavi*, vol. XIII, pp. 365-373.
- MORIER, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Parigi: PUF.
- OKOLOWICZ-SZUMOWSKA, J. (2020). «Divenire-iguana: autoctonia e riparazione ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese». *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. XLIX, n. 3, pp. 111-121.
- ORTESE, A. M. (2016). *Le piccole persone*. A. Borghesi (a cura di). Milano: Adelphi.
- RAJNA, P. (1975). *Le fonti dell'Orlando furioso*. F. Mazzoni (a cura di). Firenze: Sansoni.
- RIFFERO, M.^a C. (2014). «Cherestani, Ada, Miranda: l'evoluzione de *La Donna Serpente* da Carlo Gozzi ad Alfredo Casella». Recuperato il 3 febbraio 2022, in https://www.academia.edu/37010672/La_Donna_Serpente?email_work_card=view-paper.
- SHERMAN LOOMIS, R. (1941). «The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga». *Studi medievali*, vol. 17, pp. 104-113.
- VESCOVO, P. (1996). «Per una lettura non evasiva delle *Fiabe*. Preliminari». In C. Alberti (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro* (pp. 171-213). Roma: Bulzoni.

BONA SFORZA, ISABELLA SFORZA E IPPOLITA
BORRROMEO, DEDICATARIE DELLE *RIME DIVERSE
D'ALCUNE NOBILISSIME, ET VIRTUOSISSIME DONNE
DI LODOVICO DOMENICHI*

*Bona Sforza, Isabella Sforza and Ippolita Borromeo, Dedictees
of the Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne
by Lodovico Domenichi*

Caterina DURACCIO

Universidad Pablo de Olavide

Fecha final de recepción: 27 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RIASSUNTO: Fin dalla prima pubblicazione veneziana della raccolta delle *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (1544), Domenichi accosta il suo nome a quello di donne importanti nel tentativo di aumentare il suo prestigio di neo-letterato. Quest'opera rappresenta un vero proprio biglietto da visita per il mondo intellettuale e in essa sono incluse tre lettere indirizzate a tre famose dame: la regina di Polonia Bona Sforza, la nobildonna Isabella Sforza e la contessa Ippolita Borromeo. Il presente articolo analizza il contenuto di queste lettere nel contesto del dibattito filosofico de la *Querelle des Femmes* e delle idee filogine del suo autore, illustrando le costruzioni simboliche intorno all'eccellenza delle donne e le relazioni con le idee religiose riformiste.

Parole chiave: *Querelle des Femmes*; Letteratura italiana; Lodovico Domenichi.

ABSTRACT: Since the first Venetian publication of the collection *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (1544), Domenichi associated his name with that of important women in an attempt to increase his prestige as a neo-literate. This work represents a true calling card for the intellectual world, and it includes three letters addressed to three famous ladies: the Queen of Poland Bona Sforza, the noblewoman Isabella Sforza and the Countess Ippolita Borromeo. This

article analyses the content of these letters in the context of the philosophical debate of the *Querelle des Femmes* and its author's philogynous ideas, illustrating the symbolic constructions around the excellence of women and the relationships with reformist religious ideas.

Keywords: *Querelle des Femmes*; Italian literature; Lodovico Domenichi.

1. LE PRATICHE DELLE DEDICHE E LE DEDICHE ALLE DONNE

Nel Rinascimento la pratica delle dediche diventa una componente indispensabile per favorire la credibilità dell'opera. Essa rappresenta un elemento funzionale del paratesto di un libro, soprattutto perché rientra tra i connotati persuasivi che consentono al testo di materializzarsi concretamente in un oggetto di mercato (Trovato, 1991). Se è pur vero che a mano a mano le dediche diventano un genere letterario autonomo, caratterizzato da formule e da passaggi sempre più codificati (Santoro, 2005: 59), esse rappresentano per la filologia una fonte preziosa di informazioni per l'analisi storico-letteraria, poiché, come sostiene Foucault, un testo è «un nodo di un reticolo, un meccanismo di rimandi» (Foucault, 1997), grazie ai quali è possibile comprendere elementi extra-testuali fondamentali. In primo luogo, infatti, le dediche forniscono informazioni bio-bibliografiche sull'autore, sul dedicatario e sull'itinerario creativo o speculativo del testo offerto. Un esempio è la dedica che Anton Francesco Doni porge a Domenichi, nella quale descrive nel dettaglio le fasi preparatorie del suo volume e il recupero delle missive:

Io, che le mie lettere con non poca fatica ho raccolto parte richiedendone a molti, cui l'havea scritte, & parte da coloro, che n'havean ritenuto copia, pensando, ch'elle fossero qualcosa, n'ho fatto un libretto più per fuggir lotio, ch'aspettarne fama. Poi mi sono inviato (cosa, ch'io non ho desiderato giamai, benché nelle mie lettere più volte l'abbia accennato) a farle stampare (Doni, 1545: 2).

In secondo luogo, grazie all'identità del personaggio a cui viene indirizzata l'opera, è possibile valutare il peso sociale, culturale e politico dell'autore, i suoi rapporti con le figure intellettuali e nobiliari del tempo, ed ipotizzare anche quali fossero i suoi orientamenti politico-religiosi. Nel caso di Ludovico Domenichi, dall'analisi delle sue dedicatorie, è possibile confermare la tendenza filogina dell'autore, poiché i numerosi nomi di nobildonne che appaiono negli incipit delle sue opere dimostrano che le donne erano le sue destinatarie e interlocutrici culturali. La posizione dell'autore nel dibattito della *Querelle des Femmes* si manifesta anche attraverso le dediche indirizzate a personaggi maschili, i quali erano in linea con i suoi ideali filogini sia perché avevano composto opere dello stesso tipo, sia perché alcuni di questi nobiluomini nel corso della loro vita avevano contribuito in differenti modi alla promozione delle donne.

È necessario sottolineare, però, che nel Rinascimento le dediche alle donne erano una pratica diffusa. Brian Richardson (2020) sostiene che proprio grazie all'enorme quantità di testi dedicati a donne, si può parlare di protagonismo culturale

femminile in questo periodo. Come si evince dallo studio di Lorenzo Baldacchini (2021)¹, quasi la metà delle opere che circolavano in Italia nel Cinquecento, infatti, recano dediche a donne, generalmente nobildonne famose, che appartenevano a famiglie dell'aristocrazia cinquecentesca: Medici, Borgia, Gonzaga, Este, Colonna, Aldobrandini, Orsini, Boncompagni, Farnese e Sforza. Come nel caso delle dediche indirizzate agli uomini, anche le dediche a donne potenti simboleggiavano per gli autori una sorta di sigillo di qualità, il quale assicurava al pubblico di lettori e lettrici una certa credibilità, sia dell'autore, sia del contenuto dell'opera.

I contenuti delle dediche femminili non sono estranei ai cliché tipici della dedica in generale, nella quale l'autore esprime la propria inadeguatezza (e spesso anche quella dell'opera dedicata) rispetto al valore della dedicataria, alla quale vengono richiesti in cambio *patronage* e difesa dalle critiche. Questi sono gli elementi presenti anche nelle dediche delle *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (1544) di Lodovico Domenichi, che accosta il suo nome a quello di donne di potere ed influenza per garantirsi il successo nel mondo editoriale. Le *Rime* includono tre lettere indirizzate a tre famose dame: la regina di Polonia Bona Sforza, la nobildonna Isabella Sforza e la contessa Ippolita Borromeo. Le prime due destinatarie appartengono entrambe alla famosa famiglia milanese degli Sforza, e, come risulta dalle *Lettere di molte valorose donne* (1549), di Ortensio Lando, le nobildonne erano legate da un sentimento di stima reciproca².

2. BONA SFORZA, REGINA DI POLONIA

Bona Sforza (1494-1557) era figlia di Gian Galeazzo Sforza, duca di Milano, e di Isabella d'Aragona. Nel 1518, diventa la seconda moglie del re Segismundo I Jagellón il Vecchio e regina consorte di Polonia. In termini letterari, la figura di Bona Sforza³ è esaltata soprattutto per il suo ruolo di regnante saggia e potente. Nell'immaginario italiano, lo sguardo degli intellettuali nei confronti della politica antiasburgica di Bona Sforza rese la Polonia una sorta di terra mitica (Stella, 2022: 39), che sotto il suo comando venne recepita dall'esterno come governata da un

¹ Baldacchini analizza la collezione Giordani della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, composta da 5.540 volumi, 2.854 opuscoli, 41 cartoni di appunti e una trentina di volumi manoscritti, e ben 26 delle 59 edizioni complete presenti in questo microcosmo, hanno come incipit iniziale delle dediche a donne.

² Nell'epistola che apre la raccolta landiana, Isabella Sforza rivolge a Bona parole d'incoraggiamento e appoggio per «l'amministrazione di sì ampio e di sì florido regno» (Lando, 1549: III), poiché a seguito della morte del marito, è alla regina che sarebbero state affidate le sorti della Polonia. La *consolatoria* di Isabella Sforza alla regnante è un prestito erasmiano (Steland, 2006), che, attraverso l'uso di similitudini, ha lo scopo di ricordare i doveri della sovrana nei confronti dei ceti più bassi. La condivisione degli ideali religiosi delle due dedicatarie è un elemento di cui Domenichi era a conoscenza, tanto che la religiosità delle due dame sarà uno dei temi maggiormente presenti nelle due lettere.

³ Bona Sforza fu una delle nobildonne principali dei casati italiani che si vide costretta ad abbandonare il suo paese a causa del matrimonio con un re non italiano (Vetrugno, 2016).

umanesimo rinnovato. I rapporti della regina con i letterati italiani si concentrano soprattutto nella cerchia di Aretino, con il quale scambia alcune lettere dal 1537 al 1551⁴ (Petrocchi, 1980). In queste missive l'autore elogia l'azione politica della regina, e la descrive come una donna che incarna in sé i valori maschili del comando, i quali le hanno permesso di governare la Polonia «ne la felicitade» trasformando «in paradiso i deserti de le province che vi ubbidiscono» (Valerio, 2013: 41).

La mascolinizzazione del ruolo della regina Sforza è un elemento che ritorna anche nella dedicatoria di Domenichi, come si evince dalla lettura delle prime righe:

Il mio licenzioso ardire, Serenissima Reina, da nessun merito accompagnato, il quale mi persuade a mandare il presente libro alla Maestà vostra, è simile ai preghi che gli uomini usano di fare a Dio. Io, presentando con la divozion del core e con la riverenza delle carte così vil dono, non ho posto mente all'altissimo grado suo, né alla infima condition mia: ma, coonfidatomi nella benignità di lei, col mezzo delle scritture ho fatto penetrare il mio nome oscuro diananzi allo splendor degli occhi suoi. Gli uomini, porgendo voti al Re del cielo con l'umiltà dell'anima e con la sincerità della mente, non risguardano la miseria de' peccati loro ma, fatti securi della pietà di lui, con gli accenti della bocca propria fanno arrivare le sue preghiere al cospetto del signore, e dalla misericordia di quello impetrano grazia e perdono (Domenichi, 2004: 3).

L'autore, nel riferirsi alla grandezza della Polonia di Bona Sforza, la paragona al regno di Dio, facendo coincidere il ruolo della regnante con l'immagine di «Re del cielo». La comparazione sacra e allo stesso tempo maschile pone la figura della regina sia in un piano divino, sia in una posizione di parità nei confronti dei regnanti uomini. Tale similitudine è una chiara risposta dell'autore alle dichiarazioni della nobiltà polacca, che si pronunciò contro il governo delle donne, alludendo al ruolo occupato da lei (Berga, 1961).

Oltre all'esaltazione delle sue abilità politiche, l'autore utilizza il nome di Bona Sforza per indicare un modello di sapienza e cultura, cosciente della sua solida educazione umanista, accosta la sua immagine a quella della regnante, non dimenticandosi di sottolineare più volte la sua superiorità intellettuale⁵. La sua educazione fu curata inizialmente dalla madre Isabella D'Aragona, la quale le insegnò lo spagnolo, ed, in seguito, verso il 1506, il compito fu affidato a Cristosomo Colonna, membro dell'Accademia Pontaniana, sotto la supervisione di Antonio Galateo, uno dei massimi esponenti dell'umanesimo pugliese. L'educazione della regina era studiata in modo tale che essa acquisisse principi «superiori agli altri non solo in base alla legge

⁴ Le lettere dell'Aretino sono datate al 9 aprile 1537, 12 luglio 1539, e all'ottobre 1551. Più volte torna il nome di Bona nell'epistolario (*A Domenico Lucchese*, 9 aprile 1537; *A Girolama Fontanella*, 6 luglio 1539; *Ad Alessandro Pesenti*, 17 luglio 1539, *A Cosimo dei Medici*, 25 settembre 1540) (Petrocchi, 1980: 335).

⁵ La lingua che utilizzava Bona Sforza per la comunicazione internazionale è la lingua cortigiana italiana. Come sostiene Vetrugno (2016), l'utilizzo di tale linguaggio è un fattore di prestigio per i regnanti che ne erano a conoscenza, poiché la lingua italiana nel 1500 era tra le più stimate non solo in ambito letterario, ma anche in campo diplomatico ed amministrativo.

e al costume, come i più pensano, grandissima deve essere la distanza fra te e le altre fanciulle» (Valerio, 2013: 45).

L'istruzione di cui godeva era generalmente riservata agli uomini; difatti per accedere al sapere umanistico essa dovette abbandonare completamente le attività muliebri, trasformandosi in una «donna amazzone» o, come suggerisce Catherine King, in una *virago* (King, 1988). Antonio Galateo, in una lettera scritta nel 1507 e indirizzata a Bona Sforza, sottolinea che la giovane avrebbe dovuto evitare gli ozi, le chiacchiere da donnuciole e tutte le cose tipiche delle fanciulle, perché il suo destino era quello di comandare uomini, e per farlo doveva prepararsi moralmente, intellettualmente e spiritualmente (Tateo, 1997: 1767-1792). In altre sue lettere sostiene che la nobildonna era già naturalmente predisposta al comando e il modello educativo da lui studiato era solo un modo per alimentare la sua naturale indole di regnante⁶.

L'*imprimatur* polivalente e prestigioso del nome di Bona Sforza dà alle *Rime* di Domenichi sia un tono colto⁷ ed internazionale, sia uno religioso, che introduce il sottofondo dell'intera raccolta. Nella dedica la regina diventa il mezzo con cui l'autore può arrivare alla salvezza, poiché egli, nel lodarla, rende indirettamente omaggio a Dio. Inoltre, Bona Sforza viene descritta anche come modello esemplare di religiosità:

Chi può dunque mettere in dubbio il desiderio mio, il quale è che la m. v. si degni non rifiutare quel ch'io le porgo, se quella imitando ognora la bontà d'Iddio s'ha fatto oggimai conoscere al mondo per tale che gli uomini si maravigliano più della dimora ch'ella fa in terra che non si dorrebbero della sua partita per tornare in cielo, stando di continuo in quel sospetto che suole aver maggiore chi molto ama ed ha cara cosa degna d'essere amata ed avuta carissima? Io ho sempre sperato e creduto in Dio: e dal mio sperare e credere in lui ho ritratto quel premio che le più volte, anzi, sempre, ottiene ogni fedel cristiano. Ora trovandomi aver posto buona parte di quella speranza e fede ch'io soglio avere in lui nella m. v. sì come in cosa divina e non umana ch'io la stimo, per non incorrere la sua maledizione confidandomi in uomo, vo consolando me stesso con l'esempio di me medesimo, il quale m'assicura che sì come io ho impetrato dal Signor Iddio le mie oneste orazioni, così dalla m. v. sarò essaudito nei miei leciti desideri. Piaccia a Dio e sia volontà della m. v. che io sia tenuto a render grazie a quella, nel modo ch'io mi trovo obbligato a riconoscere e ringraziare lui dei suoi benefici incomparabili dispensati in me suo disutile servo,

⁶ Galateo all'interno della lettera paragona Bona Sforza ad esempi di donne illustri che si erano distinte nel campo civile, come Giuditta, Zenobia, Busa, Artemisia, Susanna e Didone (Tateo, 1997: 1771).

⁷ Nel 1556, a causa della visita di Bona Sforza alla Serenissima, il Dogo invita Cassandra Fedele a pronunciare un discorso in suo onore, il quale rappresenta il suo ultimo intervento pubblico. L'umanista elogia la fama popolare di cui godeva la regnante e mette in primo piano la dimensione umana e i sentimenti di simpatia ed empatia che essa suscitava nel suo popolo. L'aspetto divino della sovrana polacca viene sottolineato attraverso l'uso di aggettivi come «nume» o «divina bellezza», ed appare anche il tipico *exemplum* riservato alle nobildonne veneziane, in nome del quale parla anche Cassandra (Arriaga, Cerrato, 2019). E forse non a caso Cassandra Fedele, che probabilmente fu in contatto col Galateo, per lodare Bona, ricorse all'espressione «Filosofa d'Italia» (Welti, 1972: 180).

accioch'io continovi, poi che io ho incominciato, a celebrare il suo valore, a predicare la sua magnanimità ed essaltare la sua cortesia (Domenichi, 2004: 4).

Nonostante la regina non potesse schierarsi nella fazione eretica o riformata (per motivi politici e governativi), essa godeva della fama di essere «assolutamente senza scrupoli nel manovrare il mondo ecclesiastico per il bene del regno» (Berga, 1961: 61). Allo stesso tempo, in Polonia era molto sentita la necessità di una riforma ecclesiastica, e la regina seppe cogliere di questa solo gli aspetti più nobili, nella maniera più discreta possibile⁸. Difatti, dopo l'affissione delle 95 tesi di Lutero, la regina si interessò per gli aspetti della riforma che riguardavano la giustizia e la carità, politicamente adottò nei riguardi del rapporto tra cattolicesimo e ortodossia, un atteggiamento di rispetto e tolleranza (Cioffari, 1984: 20). Anche se i fondamenti e le istanze teologiche della riforma le rimanevano quasi del tutto estranee, essa rifiutò il protestantesimo dottrinale, ma sembra accoglierne le implicazioni morali⁹. Gli uomini di cui si circondava condividevano con lei la stessa ideologia: tra questi sono da menzionare il suo confessore personale Francesco Lismano, Pietro Aretino e lo stesso Domenichi. Quest'ultimo concepisce la religiosità di Bona come un vero e proprio esempio di equilibrio e modello a cui aspirare:

Né debbe m. v., essempio d'umiltà, paragone di modestia e specchio di giustizia, rifiutare questo mio amorevole e riverente ufficio come non conveniente alla umanità di quella, perché Iddio ottimo massimo non isdegna che le voci degli uomini lo laudino, lo benedichino e gli dian gloria, anzi, per lo primo precetto impose loro che lo adorassino, gli facessero tempî e magnificassero il nome suo. Perché la m. v. dee consentire questa mia licenza, la quale io m'ho preso di celebrarla, predicarla ed essaltarla secondo le forze del mio debile ingegno. E questo solo acciò che le Reine sue pari, se di simili a lei si ritrovano, prendendo essempio dai religiosi e giustissimi costumi dell'animo suo, imparino a governare i popoli ed i regni a loro commessi dalla provvidenza divina (Domenichi, 2004: 4).

3. ISABELLA SFORZA

Isabella Sforza (1503-1561) era figlia naturale di Giovanni Sforza, signore di Pesaro. Se la dedicatoria a Bona Sforza poteva alimentare l'ipotesi che Domenichi

⁸ La dissimulazione che fu costretta a mettere in atto Bona Sforza è testimoniata anche dalle parole che le dedica Isabella Sforza nella lettera presente nell'opera landiana, in cui le suggerisce: «molte cose prudentemente dissimulare, e il tutto può sapere» (Lando, 1548: 3r).

⁹ Il suo confessore personale nel 1546 era Francesco Lismanino, nativo di Corfù e già da qualche anno provinciale dei francescani di Cracovia 218. Data la sua posizione a corte, questi poteva portare specialmente dall'Italia i testi proibiti dell'umanesimo e della riforma, creando così nella capitale polacca un circolo culturale di *homines scholastici*, nonostante l'opposizione dell'arcivescovo di Cracovia Maciejowski, che lo accusava di eresia. Sembra che fosse proprio Bona ad esortarlo a leggere le prediche del riformatore protestante Bernardino Ochino, conteso dalle varie corti italiane, e che fu all'origine del suo passaggio più tardi alla Riforma (Cioffari, 2000: 115).

elogiasse soprattutto donne interessate alla riforma religiosa, quella ad Isabella Sforza può essere considerata una ulteriore conferma in questo senso. Come si può intuire anche dalle parole di Anton Francesco Doni, la spiritualità della nobildonna milanese era caratterizzata dalla centralità della tradizione di Sant'Agostino e di San Paolo (Doni, 1545) ed anche lei, proprio come Bona Sforza, mostrò uno spiccato interesse nei confronti dei fermenti religiosi dell'epoca. L'immagine che Isabella Sforza si era costruita nel circolo intellettuale italiano era quella di una donna colta dalle profonde inquietudini religiose (Daenens, 2015: 84), elemento che viene sottolineato fin dalle prime righe della dedicatoria di Domenichi:

Benchè a v. s. si convengano opere divine e religiose, e non rime d'amore, nondimeno io, che non ho altro da darle, né per altro modo posso mostrarle meglio l'affezion del cuor mio, le mando questa parte degli Amori che nella mia prima giovinezza ho scritti, fuggendo più tosto l'ozio cagion di tutti i mali che pensando acquistar fama ed onore. Desidero intendere di non aver dispiaciuto alla mente di v. s. tutta rivolta alla cognizion degli altri misteri di Dio, sì come io dubito d'averle recato noia, presentandole cosa tanto aliena dalla vita casta e da' pensieri onestissimi suoi. Benchè io, scrivendo d'amore, con più oneste parole ch'ha potuto trovare il poco accorgimento dell'età mia abbia espresso i concetti dell'animo mio (Domenichi, 2004: 63).

L'autore descrive Isabella come una nobildonna atipica, poiché ammette che le rime amorose, argomento generalmente associato alle letture femminili, non erano adatte ad una dama come lei. Isabella, infatti, aveva la fama di essere una donna che ambiva alla conoscenza spirituale e all'unione con Dio, piuttosto che ad un amore terreno con un uomo. Oltre alla condivisione di inquietudini religiose, quindi, appare evidente come sia la regina di Polonia sia Isabella Sforza vengano descritte come modelli femminili atipici e mascolinizzati. La prima per i suoi interessi religiosi che implicano l'esclusione dell'amore carnale, l'altra invece per la sua abilità politica, che implica il rifiuto di mansioni considerate femminili.

L'ingresso di Isabella Sforza nel mondo intellettuale italiano e l'origine del suo legame con Domenichi risalgono agli inizi del 1540, quando, dopo la morte del marito (della quale fu sospettata), e l'improvviso decesso del duca di Milano nel 1535, la nobildonna si trasferì a Piacenza. La scelta della città emiliana non fu casuale perché, come sostiene Francine Daenens (2015), in questa città nelle case di alcune gentildonne non si discuteva soltanto di alleanze matrimoniali, della gestione delle terre o delle troppe gravidanze, bensì si leggevano le Scritture, si commentavano le barbarie della chiesa e si condannavano i costumi scandalosi dei conventi, rivendicando il diritto femminile di discutere sulla fede. Isabella Sforza, infatti, aveva ben chiaro che le donne necessitavano di una formazione intellettuale, e che per riuscire a comprendere i misteri della fede necessitavano di conoscere «la Santa Philosophia» (Margolin, 1975: 260). Dopo essersi trasferita a Piacenza, per condividere i suoi fermenti religiosi, entrò in contatto anche con Ortensio Lando, Anton Francesco Doni, Giovan Battista Susio e con Filippo Valentini, autori filogini i quali divennero assidui frequentatori della sua casa. Nello specifico, la sua vicinanza con Lando, che in

varie occasioni la definisce «donna dall'acutissimo ingegno» (Lando, 1544: 233) fece sì che essa figurò anche come autrice del trattato *Della vera tranquillità dell'animo*, scritto dall'autore e stampato a Venezia nel 1544¹⁰. Questa mossa editoriale fu messa in atto con il fine di consolidare una certa fama di donna colta e per rafforzare la sua credibilità intellettuale, tanto più che già nelle parole di Domenichi, pubblicate lo stesso anno, si sottolinea la sua popolarità:

Nondimeno io porto fermissima opinione che v. s. gradirà il dono ch'io le faccio, se non per altro almeno per usar di quella cortesia con la quale ella ha per usanza d'obligarsi a farsi servi i cori delle persone che pur una volta hanno avuto la ventura d'udirli favellare. La qual cosa avendo io così spesso goduto, sua mercede, non ho più da invidiare alcuna felicità che l'mondo può dare altrui: essendo questa la maggiore di gran lunga, la più onorata e quella che più utile apporta. Però che dai ragionamenti di v. s. s'impara conoscere Iddio, e conosciutolo amare; s'intende come si dee ragionare dalle genti in assenza, non togliendo la fama al prossimo, né dando scandalo agli uditori; si gusta una favella che non mai ragiona di cose vili e basse, ma sempre d'alte ed onorate. Ma io per avventura discorrendo nelle sue lodi ingiurio la modestia sua, e pubblico il mio poco giudizio, facendo vedere altrui che più tosto la biasimo, come non si trovassero più degne lodi per onorarla e per dir il vero. Però faccio fine pregando v. s. a tener memoria degli amici e servitori suoi, nel numero dei quali io son sicuro d'esser posto. Onde a quella bacio le mani, e reverentemente mi raccomando. Di Vinegia, Lodovico Domenichi (Domenichi, 2004: 63).

Quando Domenichi descrive i ragionamenti della nobildonna come un vero e proprio mezzo per raggiungere l'autentico senso della cristianità. In nessun momento l'autore si sbilancia nel definire quali siano le caratteristiche di questa innovativa e perfetta visione di Dio, proprio per «non dare scandalo ad uditori» (Domenichi, 2004: 63), ma, grazie al ritratto che Lando fa di Isabella in *Lettere di molte valorose donne* (1548), è facilmente intuibile l'orientamento dei suoi ragionamenti. Nella raccolta landiana, infatti, Isabella Sforza occupa una posizione di rilievo non solo perché i suoi scritti sono collocati in apertura e in chiusura, ma soprattutto perché le viene attribuito un discorso religioso che Francine Deanens definisce «radicale ed eretico» (Deanens, 1999: 32).

La dedica di Domenichi era stata salutata con gioia e apprezzamento da Isabella Sforza, che, in una lettera successiva del 1544, lo ringrazia, in particolare per averla «messa ai piedi» della «valorosa» regina di Polonia (Gamba, 1832). Il ringraziamento si conclude con un augurio dai toni che richiamano il lessico preciso delle discussioni sulla salvezza per mezzo della sola fede: «Benedetto sia il Signore Iddio, il quale le presterà la grazia che con le sue fatiche si finiranno d'aprire queste finestre che da tanto tempo ci sono state chiuse» (Gamba, 1832: 90).

¹⁰ Il testo fu tradotto in spagnolo, prima da Juan Díaz de Cárdenas, e pubblicato a Valencia (1568) e dopo da Nicolás Díaz e pubblicato a Salamanca (1571).

Isabella Sforza e Domenichi erano legati da una fitta rete di conoscenze: dalla relazione con Lando e con Bona Sforza, ma, probabilmente, anche dall'amicizia con Renata di Francia. La connessione tra Domenichi e la regnante è appurata grazie alle raccomandazioni della nobildonna indirizzate a Cosimo in una lettera del 20 marzo 1552, in cui la regina scriveva per suo conto: «la prego quanto più posso di cuore che si contenti di librarlo» (D'Alessandro, 1978: 187), così Domenichi scampò la condanna dell'Inquisizione.

4. IPPOLITA BORROMEO

Ippolita Borromeo (1565-1598) è moglie del conte di Rivergaro e Podenzano, Girolamo Anguissola. A differenza delle due dame precedenti, nelle pagine indirizzate alla contessa, l'argomento della fede è del tutto assente, nonostante la nobildonna sembra avere le stesse inquietudini religiose delle due Sforza.

Ippolita Borromeo, infatti, appare come destinataria di una lettera presente nella raccolta di Lando *Lettere di molte valorose donne* (1548) scritta da Emilia Rangona Scotta contessa di Sarnato, nella quale viene enunciata una recriminazione nei confronti dei confessori. La contessa campana condivide con l'amica la speranza che trionfi una religiosità diversa, e la invita a prepararsi al lieto evento alludendo ad una nuova rinascita della fede (Lando, 1548).

Domenichi mise da parte l'argomento religioso, già abbondantemente trattato nelle due dedicatorie anteriori, per focalizzarsi sul sentimento di gratitudine che lo legava alla contessa¹¹. Nella dedica, infatti, viene elogiata assieme al marito, perché a loro è dovuto buona parte del successo che ebbe l'Accademia degli Ortolani fondata da Anton Francesco Doni e Girolamo Anguissola, alla quale sono ammesse anche le nobildonne, per le quali «l'accademia costituisce per istruirsi e acculturarsi» (Braghi, 2011: 9). Il cenacolo, infatti, gravitava intorno ad alcuni nobili picentini, i quali attraverso un sodalizio di tipo informale, favorivano la circolazione libraria nell'accademia e garantivano la credibilità e l'immagine dei suoi componenti (Braghi, 2011). In particolar modo, Anton Francesco Doni ricopriva l'incarico di segretario della famiglia Anguissola, «dove honoratissimamente sono intertenuto dal S. Conte Girolamo Angosciuola» (Doni, 1543: v):

Nessuna di queste cagioni, valorosa signora, m'ha dunque mosso a questo, più di quel che m'abbia fatto la benivolenza ed amicizia ond'io cordialmente abbraccio il molto virtuoso e degno d'onore M. Anton Francesco Doni. Il quale, essendo affezionatissimo servitore di v. s. ed infinitamente tenuto alla realtà dell'animo suo e del magnanimo Consorte di quella, l'illustre Conte Girolamo Angosciuola, solo non avrebbe potuto giammai sodisfare né alla somma dei meriti vostri, né alla grandezza del desiderio suo, il quale è di sempre celebrare quegli, e d'ognora pubblicare questo.

¹¹ Il fatto che la contessa apparisse nell'opera landiana, è una dimostrazione sufficiente che conferma le sue ideologie religiose, poiché, come sostiene Daenens, il testo era un vero e proprio mezzo di diffusione religiosa, nel quale erano inserite «donne virtuali, eretiche ed immaginarie» (Daenens, 1999).

Però mi son posto quanto per me s'è potuto a tor parte del suo peso sopra le mie spalle ed insieme a manifestare la devozione del mio core verso così rara coppia. Ed ho pensato che non mi disconvenga far questo sapendo come i suoi debiti per merito dell'amicizia nostra a me son comuni ancora. Ond'egli non si dee riputare a vergogna ch'io ne l'voglia, se non intieramente liberare, almeno in parte alleggerire. Riceva dunque amorevolmente v. s. queste mie rime, come io riverentemente le porgo, e me conservi in grazia sua, s'io ne son degno (Domenichi, 2004: 124)

Ippolita Borromeo era di per sé una figura rilevante nell'ambiente culturale di Piacenza. A conferma di ciò, compare come autrice di madrigali, insieme a Anton Francesco Doni e Lodovico Domenichi, nella raccolta di Luigi Cassola uscita nel 1544 (Domenichi, 2004: 256).

Come le due dedicatorie precedenti, anche il nome di Ippolita è legato alla cerchia di Ortensio Lando, poiché, come è stato accennato, essa compare come destinataria e mittente di due lettere della raccolta landiana¹².

La stima di Domenichi nei confronti della contessa è evidente soprattutto nella prima parte della dedicatoria, nella quale innalza la nobildonna al ruolo di autorità e di promotrice di sé stesso:

Dubito molto fra me stesso d'essere stimato temerario e poco giudicioso, qualora si leggerà l'indegnità di questo mio terzo libro di rime adornata dall'altezza del nome di v. s. Alcuni si daranno a credere ch'io m'abbia pensato d'onorare la nobiltà sua con sì trival componimento, e molti giudicheranno ch'io mi sia voluto opporre alla rabbia delle male lingue con lo scudo dell'autorità di lei, rendendomi certo che infiniti, i quali non degneranno lodare le mie composizioni, si rimarranno almeno di biasimarle, avendo risguardo all'altezza di v. s. Ma di tanto è stato lontano a questa volta il mio avviso dal credere loro, ch'io sono ardito dire come il mio pensiero non ha conformità alcuna con la opinion di quegli. Perché s'io avessi creduto illustrar le mie fatiche con lo splendor ch' esce dalle virtuose qualità di v. s., avrei poco stimato la grandezza di quella, avendo avuto ardimento quasi a viva forza costringendola a troppo vile ufficio, qual sarebbe chi vedesse il Signore inchinarsi a servire un suo minimo servo. Quando mi fosse caduto in animo così folle pensiero come sarebbe d'assaltare la persona sua dedicandole la bassezza degli scritti miei, subito arei bandito il mio poco discorso, e fatto conoscer al mondo ch'io fossi il più cieco e privo degli occhi dell'intelletto d'uomo che viva non conoscendo la nobiltà del legnaggio, le virtù dell'anima, le bellezze del corpo e i beni di fortuna che sono in lei. Le quali grazie del cielo, a pochi concesse, nella v. s. si veggono concordi e copiosamente unite e, la Dio mercé, poco mistero hanno dell'altrui, non pur della mia lode. S'io avessi pensato per freno alla invidia ed alla maldicezza, le quali seguono la fama degli scrittori come l'ombra il corpo, con la protezione di v. s. di gran lunga rimaneva ingannato riputandomi sicuro col favor suo della peste comune, come che sia

¹² Tra le *Lettere* è presente, inoltre, una missiva «a M. Veronica Biancarda», attribuita ad Ippolita Borromeo e datata «Piacenza [...] 3 Aprile» (Lando, 1548: 88v-89r), nella quale viene esortata ad usare la ragione contro i pericoli dettati dalle passioni e dai vizi.

di molto valore. E senza altro aerei pianto di cosa onde mi doveva venire cagione di grande allegrezza, s'egli è pur vero quel che infiniti tengono certissimo che l'esser mentovato in conto di biasimo sia di maggiore onore che l'essere passato con eterno silenzio (Domenichi, 2004: 123).

I toni che riecheggiano nelle tre dedicatorie delle *Rime* sono una manifestazione evidente della volontà di rappresentare la spiritualità femminile, sia in un senso puramente religioso, sia in maniera più ortodossa, ma comunque autopromozionale, come nel caso di Ippolita Borromeo. Mentre le due precedenti dedicatorie sono descritte come esempi di una religiosità autentica, nel caso della contessa gli elogi riguardano maggiormente la sua umanità. Domenichi, difatti, si appella alla nobile per chiederle protezione nel caso in cui fosse criticato proprio perché considera il suo giudizio (questa volta puramente umano e non religioso) privo di invidia e di maldicenza, quindi, superiore a quello degli uomini che lo criticheranno. Scegliendo la figura di Ippolita Borromeo come «scudo», l'autore inoltre innalza la posizione della dama e la rende superiore a quella di tutti i letterati, che invece risultano essere «privi degli occhi dell'intelletto».

5. CONCLUSIONI

Analizzando le dediche che compaiono nelle *Rime* di Domenichi, si può confermare la perseveranza filogina del poligrafo, e, in maniera molto più ampia, il suo pensiero dissidente in questioni religiose. In tutti gli incipit indirizzati alle tre nobildonne è evidente che tra l'autore e le dedicatarie ci fosse una relazione amicale, poiché spesso sono presenti riferimenti che rimandano all'infanzia di queste donne e alla loro vita privata. A differenza di Giolito de' Ferrari, infatti, il quale dedica *il Dialogo della institutione delle donne* (1547) di Ludovico Dolce a Violante di San Giorgio, dichiarando apertamente la sua filoginia¹³, Domenichi preferisce lasciare le argomentazioni sulla superiorità femminile all'interno dell'opera, per lasciar posto a un tono intimo con le sue dedicatarie nello spazio della dedica. Le tre dedicatarie possiedono numerosi elementi in comune: la religiosità inquieta, la classe sociale nobiliare, l'ambiente letterario comune, e, soprattutto, l'apparizione nell'opera di Ortensio Lando *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli uomini inferiori* (1548), nella quale le diverse voci si pronunciano non solo sul dibattito religioso, ma anche sul dissenso femminile.

¹³ «Quantunque, Illustrè Signora, l'huomo sia di tanta maravigliosa Eccellenza, che da Greci picciolo Mondo fu detto: non dimeno s'egli lo intelletto con le buone discipline delle virtù di continuo non va coltivando, di nobile & di gentile, divien rozo & vile, di maniera, che poco si può dire differente da gli altri animali, che sono privi della ragione. Il che se avviene all'huomo; alla donna è da conchiudere, che avvenga parimente, & che in parte molto più, per essere il sesso femminile non così forte, come è quello de gli huomini. Ma se allo 'ncontro si rivolgono alle virtù & a i costumi lodevoli, ambedue pervengono à tanta perfettione, che s'avvicinano à quella de gli Angeli. [...] nessuno alla Donna hauendo (che io sappia) lasciate particolari regole: ho voluto io, per giovar loro, dare in luce il presente Dialogo di Messer Lodovico Dolce» (Dolce, 1547).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDACCHINI, Lorenzo *et al.* (2021). *Il mio lungo viaggio tra libro antico e biblioteche*. Manziana: Vecchiarelli.
- BERGA, Auguste e SKARGA, Pierre (1961). *Étude sur la Pologne du XVI siècle et le protestantisme polonais*. Parigi: Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- BRAGHI, Gianmarco (2011). *L'accademia degli Ortolani (1543-1545) Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*. Piacenza: Edizioni LIR.
- CIOFFARI, Gerardo (1984). «Elementi religiosi ed umanitari nella personalità di Bona Sforza». In G. Cioffari, M. Ruccia e G. Dibenedetto (ed.), *Bona Sforza: regina di Polonia e duchessa di Bari: saggi e documenti* (pp. 9-38). Bari: Levante.
- CIOFFARI, Gerardo (2000). *Bona Sforza: donna del rinascimento tra Italia e Polonia*. Bari: Levante.
- D'ALESSANDRO, Alessandro (1978). «Prime ricerche su Ludovico Domenichi». In A. Quodam (ed.), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)* (pp. 171-200). Roma: Bulzoni.
- DAENENS, Francine (1999). «Donne valorose, eretiche, finte sante». In G. Zarri (ed.), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII* (pp. 181-207). Roma: Viella.
- DAENENS, Francine (2015). «Tra costruzione letteraria e frammenti d'archivio: Ritratto di Isabella Sforza». *Bollettino Storico Piacentino*, CX, vol. I, 76-97.
- DOLCE, Lodovico (1547). *Dialogo della institutione delle donne di messer Lodovico Dolce, da lui medesimo*. G. Giolito de' Ferrari (ed.).
- DOMENICHI, Lodovico (2004). *Rime*. R. Gigliucci (a cura di). San Mauro Torinese: RES.
- DONI, Anton Francesco (1543). *Lettera di M. Antonfrancesco Doni Fiorentino, con Sonetti d'alcuni Gentili huomini piacentini in sua lode*. Piacenza: Simonetta.
- DONI, Anton Francesco (1545). *Lettere*. Venezia: Girolamo Scotto.
- FOUCAULT, Michel (1997). *Illuminismo e critica*. Roma: Donzelli Editore.
- GAMBA, Bartolommeo (1832). *Lettere di donne italiane del secolo decimosesto*. Venezia: Alvisopoli.
- KING, Catherine (1998). *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy, c. 1300-1550*. Manchester: University Press.
- LANDO, Orlando (1544). *Della vera tranquillità dell'animo*. Venezia: Aldo Manunzio.
- LANDO, Orlando (1548). *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori*. Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1975). «Lettere di molte valorose donne». *Parabola sive similia, Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami* (pp. 260-262). Amsterdam-Oxford: North-Holland Publishing Company.
- PETROCCHI, Giorgio (1980). «Bona Sforza regina di Polonia e Pietro Aretino». In B. Vittore e G. Sante (a cura di), *Italia Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna* (pp. 325-331). Firenze: Olschki.
- RICHARDSON, Brian (2020). *Women and the circulation of texts in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SANTORO, Marco (2005). «Caratteristiche e funzioni delle componenti paratestuali nelle edizioni rinascimentali italiane petrarchesche». *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario, pp. 55-70.
- STELAND, Dieter (2006). «Die *Parabola*e des Erasmus als Quelle für die *Lettere di molte valorose donne* und die *Oracoli de moderni ingegni* von Ortensio Lando. “Riscrittura” und Moralistik». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. CCXLIII, pp. 366-376.
- STELLA, Clara (2022). *Lodovico Domenichi e le Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne (1559)*. Parigi: Classic Garnier.
- TATEO, Francesco (1997). «L'epistola di Antonio Galateo a Nicolò Leonicensio». In V. Fera e G. Ferra, *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta* (pp. 1767-1792). Padova: Antenore.
- TROVATO, Paolo (1991). *Con ogni diligenza corretto: La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*. Bologna: Il Mulino.
- VALERIO, Sebastiano (2013). «“Ad imperandum nata”: Bona Sforza e le virtù regie». In D. del Mastro (a cura di), *Controcanto: voci, figure, contesti di un «altrove» femminile* (pp. 34-53). Szczecin: Szczecinski Uniwersytet.
- VETRUGNO, Roberto (2016). «La lingua cortigiana in Europa: il carteggio di Isabella d'Este Gonzaga con Bona Sforza regina di Polonia». In E. Piru (a cura di), *Il tempo e lo spazio nella lingua e nella letteratura italiana. Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Italianistica dell'Università di Caiova, 16-17 settembre* (pp. 259-270). Firenze: Cesati.
- WELTI, Manfred (1972). «Il progetto fallito di un'edizione cinquecentesca delle opere complete di Antonio de Ferrariis detto il Galateo». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. x, pp. 179-191.

LIVIA DE STEFANI: UNA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Livia de Stefani: a Literature Review

Alena HORVATH CORRAL
Universidad de Oviedo

Fecha final de recepción: 3 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RESUMEN: La presente contribución pretende elaborar una revisión bibliográfica de la escritora, poeta y novelista siciliana Livia De Stefani. El fin de este estudio es recopilar toda la información bibliográfica posible sobre la autora, incluyendo sus propias obras y otras en las que ha sido objeto de estudio. La metodología persigue la recopilación de todo el material bibliográfico derivado de estudios científicos previos y su ordenación cronológica para la elaboración de un primer estado de la cuestión para futuras investigaciones.

Palabras clave: Livia De Stefani; Literatura Italiana; Literatura y género; biografía, Literatura Femenina.

ABSTRACT: The present contribution is a bibliographical review of the Sicilian writer, poet, and novelist Livia De Stefani. The aim of this study is to compile as much bibliographical information as possible on the writer, including her own works and others in which she has been the subject of study. The methodology pursues the compilation of all the bibliographical material derived from previous scientific studies and its chronological ordering for the elaboration of a first state of the question for future research.

Keywords: Livia De Stefani; Italian literature; literature and gender; biography, women's literature.

1. INTRODUCCIÓN A LIVIA DE STEFANI

Livia de Stefani nace en 1913 en Palermo, Sicilia. Desde su infancia muestra interés por la escritura, redacta sus primeros versos a la edad de siete años y publicará, a

lo largo de su carrera, un total de ocho obras literarias compuestas por poesías, relatos y novelas. Al igual que les ocurrió a muchas otras mujeres contemporáneas a ella, su producción literaria no fue bien recibida, ni valorada, por la crítica literaria por cuestiones de sexo y no por el valor de sus novelas. Tal como ella misma declara: «Arduo per una donna bella che tiene all'eleganza farsi accettare per il suo valore letterario. Non sono mai riuscita a essere un po' bohemiennes e ai miei tempi chissà perché, le scrittrici erano invece tutte piuttosto sciamannate (Ferlita, 2010: 226). A pesar de ello, su vocación y la determinación por transmitir la realidad siciliana constituyeron el primer impulso para la publicación de sus primeros artículos y relatos, que acabaron dando lugar a una amplia producción novelística. Es por ello por lo que se torna necesaria la investigación y el análisis literario de la producción novelística de Livia de Stefani para su contextualización dentro de los movimientos literarios del pasado siglo. En efecto, como bien subraya Bombara:

Eppure la scrittrice merita attenzione per un aspetto singolare e innovativo della sua produzione all'interno del panorama letterario del secondo dopoguerra: l'ibridismo narrativo, la tendenza a mescolare e integrare generi, piani di realtà ed elementi stilistici, dando luogo a un mondo finzionale in cui toni epici si alternano ad atmosfere fantastiche e favolistiche, in un tessuto discorsivo che si mantiene comunque aderente al reale, anche negli aspetti più crudi e violenti (2023: 82).

Debido a la necesidad de rescatar a Livia de Stefani como escritora y a la inexistencia de un estudio crítico exhaustivo previo, este artículo persigue como principal objetivo la elaboración de una revisión bibliográfica de la autora ya que en la actualidad no existe una bibliografía cronológica completa de sus obras. La metodología aplicada consiste en la lectura, análisis y exposición de estudios previos, incluyéndose tanto sus novelas como otros estudios científicos anteriores, la consulta de bases de datos (Dialnet, JSTOR, etc.), artículos, revistas, trabajos de fin de estudios, máster, tesis y páginas web que reflejan la «produzione vasta e diversificata che affronta vari generi e forme narrative» (Bombara, 2023: 80) de Livia de Stefani entre los años 1940 y 1991, tanto en el ámbito español, como el italiano. Una vez recopilados todos los datos, estos se han contrastado con fuentes fiables de información.

2. PRODUCCIÓN NARRATIVA DE LIVIA DI STEFANI (1940-1991)

Esta revisión bibliográfica sigue un orden cronológico, persiguiendo como objetivo la recopilación de los diferentes estudios científicos sobre la autora a lo largo de las últimas décadas.

Su primera publicación, *Preludio* (1940), publicada por el editor Roberto Ciuni, precedida de una dedicatoria a su padre¹, consiste en una recopilación de veintidós textos poéticos recogidos bajo la firma de Livia Signorini, apellido tomado de su marido,

¹ En *Preludio* (1940) se encuentra una dedicatoria que puede que represente el motivo de su escritura: «A mio padre, che non mi ascolta».

Renato Signorini. Al igual que otras escritoras como por ejemplo Alba de Céspedes, Lalla Romano o Milena Milani, De Stefani produce textos en plena época fascista y expresaba las razones que la empujaban a hacerlo, como, por ejemplo, la necesidad personal de publicar, experimentar por qué género literario optar o su aparición como nueva poeta sin utilizar su apellido con el fin de asegurarse la aceptación del círculo literario.

Después de más de una década, en *La vigna di uve nere* (1953), su obra más relevante, se observa una narración que revela la personalidad de una escritora que no se resigna con el conformismo literario, consecuencia del neorrealismo postbélico. Esta novela gira en torno al incesto entre hermanos, a la soledad, al abandono y al destino que desemboca en tragedia. Un entramado entre magia y realismo desde el cual el destino literario de Livia De Stefani se encaminaba «in direzione di quell'analisi della *malsanità*» (Fiume, 2003).

Tras esta primera novela, se observa una progresividad en su producción literaria. Es a partir de 1951, con su novela *Gli Affatturati* (1955), cuando De Stefani encauza su carrera tras impresionar al editor Alberto Mondadori en un certamen de obras inéditas en Venecia. Ella misma lo afirma en una entrevista que Sandra Petrigiani recoge en *Le signore della scrittura*:

Con i racconti degli *Affatturati* avevo partecipato a un concorso per inediti a Venezia. Mondadori si interessò a me e mi mandò a chiamare. Mi disse: Il racconto non va, non ha pubblico. Però se ha pronto un romanzo glielo pubblico subito e poi in sei mesi le pubblico anche *Gli affatturati* (De Stefani, citado en Petrigiani, 1984: 142).

La obra presenta una serie de relatos en los que la autora sitúa el drama en el plano de la deformación grotesca con una visión tragicómica de la realidad y con una representación de los personajes de forma titiritera, tal como refleja Fiume en el blog *150anni*²: «fa pensare a Pirandello e Rosso di San Secondo e costituisce l'altro versante della medesima cifra della sua schiacciante, ossessiva "sicilianità", anche quando le storie non sono ambientate in Sicilia» (s. f.). Dicha obra, de hecho, la haría ganadora del premio *Soroptimist*⁴, que reconoce los proyectos exitosos de las organizaciones que buscan la mejora de vida de las mujeres y niñas. Las mujeres que forman parte esta estructura se definen a sí mismas como una organización global de voluntarias que les brinda a las mujeres y niñas el acceso a la educación y la formación que necesitan para lograr el empoderamiento social y económico. En el año 2022 celebraron el 50.º aniversario de sus premios *Vive tu Sueno: Premios de Educación y Formación para Mujeres*⁵.

² Término acuñado en siciliano que sustantiva el adjetivo italiano *malsano*.

³ Es posible consultar la entrada del blog en: www.150anni.it.

⁴ Para consultar la Guía de Referencia para los Programas, véase el siguiente enlace: <https://soroptimist.imgix.net/05-for-members/Translated-Resources/Spanish/program-quick-reference-guide-s.pdf>.

⁵ Se puede consultar su página web en: <https://es.blog.soroptimist.org/blog/live-your-dream-awards-50th-anniversary>.

La carrera literaria de De Stefani continúa con *Passione di Rosa* (1958), novela ambientada en la Sicilia de los años Cincuenta. En este momento, la autora construye su característico lenguaje, que es capaz de pasar de un tono muy dramático a un tono directo y brusco, al monólogo interior, a la ironía e, incluso, es capaz de tratar temas de humor negro con cierta tenuidad.

Viaggio di una sconosciuta (1963) es su siguiente publicación, que, al igual que las tres anteriores, es publicada por la editorial Mondadori. Se trata de un conjunto de relatos en los que todos los personajes son femeninos, en concreto, encontramos mujeres víctimas de la monstruosidad de la psicología, de las diferencias sociales y de la fuerza masculina. Así lo refleja Stellato en su artículo sobre la escritora:

Tutto il racconto non è che la parabola di una violenza; violenza sulla donna, una donna che può e deve essere solo madre, moglie, figlia, una donna che non ha diritto a sognare o andare oltre, costantemente soggiogata dalla figura maschile prepotente e virile, presa in giro da false promesse, da falsi sentimenti. La violenza che percorre tutto il racconto non è tanto una violenza fisica subita, quanto una lunga e lenta e continua violenza mentale, quella dalla quale non si scappa con tanta velocità. Questo rende il racconto attualissimo e a oggi sarebbe da leggere e rileggere (Stellato, 2018).

Sus siguientes dos producciones serán publicadas por la editorial Rizzoli. En primer lugar, se encuentra *La signora di Cariddi* (1971), donde Livia De Stefani deja a un lado la reivindicación feminista para dar paso a otra temática relevante: la muerte como huida de la violencia machista. La muerte se narra a través de un suicidio planeado, pero no llevado a cabo, por la protagonista, Emanuela Lolli, que lidia con el incomprensible mundo varonil. En la propia novela declara «mi davo agli uomini contro la mia volontà, senza tuttavia riuscire mai a sottrarmi alla oziosa richiesta di quanti mi volevano» (1971: 142).

Por otro lado, la temática de la muerte adquiere connotaciones más metafóricas y amplias hasta llegar a una verdadera «muerte del planeta» en *La Stella Assenzio* (1975). En esta última novela nos encontramos ante un predominio de temáticas ambientales, reflejadas a través de una escritura visionaria y surrealista. Hace referencia a esta temática Fiorentin, en el blog *Le Ortiché*, subrayando que:

I riferimenti all'Apocalisse sono numerosi: la stella Assenzio è la stella che cade dal cielo avvelenando le acque. Vi è la consapevolezza di un punto di non ritorno della terra, di fronte al quale si apre l'apocalisse, anche se la fine del pianeta farà rinascere la materia della terra nell' universo in altri mondi, perché lo stesso universo non è che un perenne nascere e morire di mondi (2020).

La Mafia alle mie spalle (1991) es su última novela, en la que cuenta una historia real: la suya. Su solitaria, atrevida y continua lucha y resistencia ante las presiones recibidas por

⁶ El blog puede consultarse en el siguiente enlace: <https://leortique.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/>.

Cosa Nostra en el momento en que, De Stefani, a los dieciséis años, hereda unos terrenos en la zona de Virzì, donde pretende plantar árboles decorativos que ni siquiera producían fruta. En este momento comienza el enfrentamiento con Vincenzo Rimi⁷, quien pretende hacerse con los terrenos y presiona a Livia para que cambie al vigilante de los terrenos por un sicario. Y es que, como bien afirma Fiorentin: «Una donna che a quei tempi amministrava una tale impresa agricola, con l'incalzante pressione mafiosa, era un fatto straordinario» (2020). Hecho que la convierte en una heroína en un mundo patriarcal controlado por la mafia donde la mujer se encuentra en un contexto hostil y limitado.

Respecto a sus obras, es importante alegar que algunas de ellas han sido reeditadas de manera póstuma, siendo este el caso de *La vigna di uve nere* (2010), por Isbn Edizioni, *Gli Affatturati* (2016), por Elliot y *Viaggio di una sconosciuta* (2018), por la editorial Cliquot.

3. RECEPCIÓN Y CRÍTICA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE DE STEFANI

Como hemos mencionado anteriormente, la metodología de este trabajo se basa en la recopilación de todos aquellos estudios de carácter científico que se hayan llevado a cabo sobre la escritora siciliana Livia de Stefani en las últimas décadas. Para ello, se han consultado bases de datos (Dialnet, JSTOR, etc.), así como también otras publicaciones académicas, como tesis doctorales trabajos de fin de estudios, tanto en el ámbito italiano, como en el español, así como también entrevistas, publicaciones periódicas y publicaciones menores en páginas webs y blogs cuyo contenido ha sido contrastado con fuentes fiables de información.

En primer lugar, el hecho de que la mayoría de las revistas donde es posible encontrar estudios críticos previos sobre las escritoras se encuentren en formato *open Access* ha facilitado la labor de reconstrucción filológica, haciendo posible la recopilación de los artículos publicados por investigadores que, en un momento previo a este artículo, han abordado la figura de Livia de Stefani desde diversos puntos de vista y que ahora se recogen de manera diacrónica.

El primero de ellos, «Women Novelists in Postwar Italy», publicado en 1959 por Olga Ragusa en la revista *Books Abroad*, menciona a De Stefani citando diferentes premios que le fueron otorgados (Premio Venezia en 1952 y Premio Salento en 1953) y también hablando de su vinculación con la isla que la vio nacer y cómo mantiene su recuerdo de su atmósfera cálida en un relato de pasiones primitivas.

«Italo Signorini (1935-1994)», publicado en 1994 por Félix Báez-Jorge en la revista *La Palabra y el Hombre*, a pesar de tratarse de una biografía de su hijo Italo, cita un fragmento de *La vigna di uve nere* (1953).

⁷ Era considerado «el líder moral» de *Cosa Nostra* entre los años Cincuenta y Sesenta. Fue el primer mafioso en establecer relaciones directas con la política, en aquel entonces Democracia Cristiana, liderada por Bernardo Mattarella y Giulio Andreotti. Puede consultarse más información en <https://linktr.ee/consultagiovanilealcamo?fbclid=IwAR29JRMSE5jn7RLKIsX7BjqhePNs3L58BJm4bbQdCswznNxzAvXwSi2ss>.

Con «Scrittrici Siciliane del Novecento», publicado en 2008 para *Quaderns D'Italia*, Donatella La Monaca invita a descubrir o releer las obras de algunas de las escritoras italianas representantes de los Noventa, entre ellas Livia De Stefani.

«Literatura siciliana contemporánea: la irrupción de las mujeres en el paradigma literario insular», publicado en 2019 por José García Fernández para *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, menciona a De Stefani, junto con otras autoras sicilianas, contempla su reconocimiento a nivel internacional y confronta ciertos pareceres entre ellas.

También en «La escritura femenina en Sicilia», introducción al libro de José García Fernández, *Giuseppina Torregrossa: espejo literario y cultural de Sicilia*, realizada por Mercedes González de Sande, se cita a Livia De Stefani entre las grandes escritoras sicilianas olvidadas, junto con otras de relieve, como Angelina Lanza, Goliarda Sapienza, Elvira Mancuso, las hermanas Di Falco, Maria Occhipinti, o Annie Messina.

El estudio «Maschere del Genio fra Pirandello, Ugo Fleres, Capuana, Livia De Stefani», publicado en 2018 para la revista *Sinestesia* por Daniela Bombara, menciona a De Stefani haciendo referencia a su escritura «distaccata», irónica y, en ocasiones, con un punto paródico.

«Quel che non si vede scompare. Livia De Stefani e la mafia in letteratura», publicado en 2022 por Ilaria Rossetti para la revista online *Limina*, se propone presentar a Livia De Stefani como una escritora que habla de mafia, desmontando el conocimiento y la creencia de que son solo los hombres quienes escriben sobre mafia.

«Tristi Revenants: emarginazione dello spettro e volontà di critica sociale in Dino Buzzati, Ercole Patti, Livia De Stefani», publicado en 2022 por Daniela Bombara para la *Revista Quaderni del PENS*, hace referencia a ella hablando de la refracción de la marginalidad que se observa en su relato *Un antenato di qualità*, parte de la novela *Viaggio di una sconosciuta* (1963).

Por último, Daniela Bombara, de nuevo, pero, en este caso, con un capítulo de libro titulado «La mafia alle mie spalle (1991) di Livia De Stefani tra autobiografia e autofiction», publicado en 2023 para el libro *Mujeres y autoescrituras. Recreaciones literarias en primera persona*, en el que realiza un análisis profundo de la obra en relación con el patriarcado y la mafia.

Por otro lado, también son varias las referencias que podemos incluir en la webgrafía sobre Livia de Stefani. De hecho, existen varios blogs en línea, como *Le Ortiche*⁸, donde se pueden localizar dos entradas de Alessandra Trevisan: «Preludio di Livia Signorini. Le prime poesie di Livia De Stefani» (2022) y «Livia de Stefani: poesia per ritornare (alla poesia)» (2020).

Francesca Clara Fiorentin también publica dos entradas en el blog: «Livia De Stefani, narratrice femminista ed ecologista ante litteram» (2020) y «Da poesie in diesis di Livia De Stefani» (2020); también Chiara Pini, con «Livia De Stefani e i tempi di una narrazione ancestrale: 3 poesie, 3 letture e parole in trama» (2020).

⁸ Es posible consultar la entrada al blog en <https://leortique.wordpress.com/>.

Otro ejemplo es *Sul Romanzo*⁹ en el cual Annamaria Trevale escribe «Scrittori da (ri)scoprire- Livia De Stefani» (2021).

Por otra parte, hay periódicos en línea donde también se han escrito publicaciones sobre la escritora palermitana. Entre estas, destacamos *Letterate Magazine*¹⁰, en el que sus nietas, Maddalena y Livia Signorini, publican *Nuna - un ritratto intimo di Livia De Stefani* (2021).

Si nos centramos en la búsqueda de la biografía de la autora, la enciclopedia online de *Treccani*¹¹ le dedica una pequeña entrada, aportando sus datos biográficos y el título de sus novelas con sus fechas de publicación.

Por otro lado, otra de las grandes estudiosas del panorama literario siciliano femenino, Marinella Fiume, en su obra *Siciliane. Dizionario biografico illustrato* (2006: 550), incluye una entrada a Livia de Stefani entre las escritoras sicilianas más relevantes del último siglo. También Ester Rizzo publica una biografía más detallada en *Enciclopedia delle donne* en la que podemos encontrar varias informaciones sobre sus obras, pero también datos de su vida y relaciones personales con otros escritores de la época.

En cuanto a materiales audiovisuales, se encuentran algunos vídeos en la plataforma de Youtube: un programa de radio llamado RadioRaccontamoci Podcast e Progetti Editoriali¹², en el cual Simona Tonini y Enrica Bardetti pretenden transportar a sus oyentes al mundo de las autoras que han quedado en el olvido y de las voces literarias entre la época de los Ochenta y Noventa que no han sido objeto frecuente de estudio; y un proyecto, también audiovisual, llamado *BookTubelitaliaLeggeIndipendente -Cliquot-* Livia De Stefani¹³, en el que Melania Costantino, abogada penalista y periodista publicitaria, realiza un análisis de la obra *Viaggio di una sconosciuta* (1963).

Por último, existen bases de datos donde se recoge información sobre la escritora, como son el Archivio istituzionale della ricerca dell'Università degli Studi di Palermo¹⁴, el espacio virtual del 150.º Aniversario dell'Unità d'Italia¹⁵ y el Catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias y Científicas¹⁶.

⁹ Para consultar la entrada al blog, véase <https://www.sulromanzo.it/blog/scrittori-da-riscoprire-livia-de-stefani>.

¹⁰ Disponible para su consulta en <https://www.letteratemagazine.it/2021/09/11/nuna-un-ritratto-intimo-di-livia-de-stefani/#comments>.

¹¹ Disponible en <https://www.treccani.it/enciclopedia/livia-de-stefani>.

¹² Es posible consultar el contenido en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=NyIKDu_PSjo.

¹³ Se puede consultar el contenido en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-xJw54h8mc>.

¹⁴ Véase el siguiente enlace: <https://iris.unipa.it/handle/10447/401295?mode=simple>.

¹⁵ Acceso al contenido en <https://www.150anni.it/webi/index.php?s=54?s=59&wid=2064>.

¹⁶ El contenido es consultable en <https://rebiun.baratz.es/OpacDiscovery/public/query/search/action?q=livia+de+stefani>.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis detallado de la búsqueda de las informaciones existentes en los diferentes recursos sobre Livia de Stefani, se puede observar que hay escasas publicaciones sobre sus obras que contemplen el estudio de la estructura de su escritura, la temática de sus poesías, pero son muchas las plataformas que, simplemente, ofrecen una biografía o ciertas referencias a alguna de sus obras. Sin embargo, no se encuentra un exhaustivo trabajo sobre la bibliografía donde poder consultar muchos de los datos sobre la escritora. Es por ello por lo que surge la necesidad de realización de esta revisión bibliográfica.

Definitivamente, Livia De Stefani es una autora que debe ser totalmente redescubierta, leída, apreciada e incorporada en el canon literario femenino de finales del siglo XX dada su actualidad, la gran variedad de la temática de sus obras, su capacidad de antelación a los problemas actuales y su magnífica narrativa que hacen de ella una gran escritora que, a pesar de vivir en una época fuertemente marcada por la influencia de la mafia, nunca abandonó sus ideales y siempre se mantuvo firme en su lucha por el reconocimiento y la libertad de las mujeres en la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOMBARA, Daniela (2023). «La mafia alle mie spalle (1991) di Livia De Stefani tra autobiografia e autofiction». En S. Velázquez García y J. Diego Sánchez (eds.) *Mujeres y Autoescrituras. Recreaciones literarias en primera persona* (pp. 80-92). Granada: Comares.
- COSTANTINO, Melania (30 de abril de 2019). *BookTubeItaliaLeggeIndipendente - Cliquot - Livia De Stefani*. Recuperado el 11 de octubre de 2023, en https://www.youtube.com/watch?v=-xJw54h8m_c.
- DE STEFANI, Livia (1940). *Preludio*. Palermo: Ciuni.
- DE STEFANI, Livia (1953). *La vigna di uve nere*. Milán: Mondadori.
- DE STEFANI, Livia (1955). *Gli Affatturati*. Milán: Mondadori.
- DE STEFANI, Livia (1958). *Passione di Rosa*. Milán: Mondadori.
- DE STEFANI, Livia (1963). *Viaggio di una sconosciuta*. Milán: Mondadori.
- DE STEFANI, Livia (1975). *La stella Assenzio*. Milán: Rizzoli.
- DE STEFANI, Livia (1991). *La mafia alle mie spalle*. Milán: Mondadori.
- ENCICLOPEDIA TRECCANI (s. f.). «De Stefani, Livia». Recuperado el 7 de octubre de 2023, en <https://www.treccani.it/enciclopedia/livia-de-stefani>.
- FERLITA, Salvatore (2010). «Uno specchio per le allodole». En L. De Stefani, *La Vigna di uve nere* (pp. 220-229). Milán: Isbn Edizioni.
- FIORENTIN, Francesca Clara (2020). «Livia De Stefani, narratrice femminista ed ecologista ante litteram». *Le Ortiche*. Recuperado el 9 de octubre de 2023, en <https://leortiche.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/>.
- FIUME, Marinella (2003). «Livia De Stefani». *Le italiane*. Recuperado el 3 de noviembre de 2023, en <https://www.150anni.it/webi/index.php?s=59&wid=2064>.
- FIUME, Marinella (ed.) (2006). *Siciliane. Dizionario biografico*. Siracusa: E. Romeo.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, José (2019). «Literatura siciliana contemporánea: la irrupción de las mujeres en el paradigma literario insular». *Raudem. Revista de estudios de las mujeres*, vol. 6, pp. 115-133.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2019). «La escritura femenina en Sicilia». En J. García Fernández, *Giuseppina Torregrossa: espejo literario y cultural de Sicilia* (pp. 11-19). Roma: Aracne.
- LA MONACA, Donatella (2010). «L'impurità narrativa' di Livia De Stefani». En S. Costa y M. Venturini (eds.), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* (pp. 787-796). Pisa: ETS.
- PETRIGNANI, Sandra (1984). *Le signore della scrittura*. Milán: La Tartaruga.
- RADIO RACCONTAMOCI PODCAST E PROGETTI EDITORIALI (24 de octubre de 2022). *Livia De Stefani Quando l'autore è donna. Alla ricerca delle scrittrici dimenticate*. [Vídeo] *YouTube*. Recuperado el 11 de octubre de 2023, en https://www.youtube.com/watch?v=NyIKDu_PSjo.
- RAGUSA, Olga (1959). «Women Novelists in Postwar Italy». *Books Abroad*, vol. 33, n. 1, pp. 5-9. <https://doi.org/10.2307/40097650>.
- RIZZO, Ester (ed.) (s. f). «Livia De Stefani». *Enciclopedia delle donne*. Recuperado el 29 de octubre de 2023, en <https://www.encyclopediadelledonne.it/biografie/livia-de-stefani/>.
- STELLATO, Anna Chiara (2018). «La modernità di Livia De Stefani in *Viaggio di una sconosciuta*». *Grado Zero*. Recuperado el 7 de octubre de 2023, en <https://www.rivistagradozero.com/2018/07/24/livia-de-stefani-in-viaggio-di-una-sconosciuta/>.
- TREVISAN, Alessandra (2022). «Preludio» di Livia Signorini. Le prime poesie di Livia De Stefani». *Le Ortiche*. Recuperado el 5 de octubre de 2023, en <https://leortiche.wordpress.com/2022/04/14/preludio-di-livia-signorini-le-prim-poesie-di-livia-de-stefani/>.

ISSN: 1576-7787

AMALIA GUGLIELMINETTI, LA *FEMME FATALE* Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA

Amalia Guglielminetti, the Femme Fatale and its Didactic Application

Cristina IGLESIAS-GRANDE

Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 24 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es analizar las iconografías que hacen referencia a la *femme fatale* dentro de la obra poética de Amalia Guglielminetti. En ellas se reflejan los deseos de emancipación y libertad femeninos, fruto de los cambios sociales que se dieron a principios del siglo xx en Italia. Se propone un método innovador de aplicación didáctica para las aulas, el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), en el que, a través de la investigación por grupos, los alumnos sean capaces de adquirir conocimientos sobre los estudios de género de manera autónoma para, después, ponerlos en común con los compañeros de clase.

Palabras clave: Amalia Guglielminetti; didáctica; estudios de género; literatura italiana; siglo xx.

ABSTRACT: The aim of this project is to analyse the iconography that refers to the *femme fatale* within the poetic work of Amalia Guglielminetti. The author reflects on the desire for emancipation and feminine desires, because of the social changes that happened at the beginning of the 20th century in Italy. In addition, an innovative method of didactic application for classrooms is proposed, Project-Based Learning (PBL) in which, through group research, students can acquire knowledge about gender studies autonomously and share it with their classmates.

Keywords: Amalia Guglielminetti; didactics; gender studies; Italian literature; 20th century.

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE AMALIA GUGLIELMINETTI

Amalia Guglielminetti nace el 4 de abril de 1882 en Turín en el seno de una familia burguesa. Con solo cinco años sufre la pérdida del padre, por lo que la familia se traslada a la casa familiar paterna. Crece en un entorno religioso y tradicional del que se rebela desde muy pequeña, con la figura de su abuelo como referente paterno, al que ella define como un «vecchio parsimonioso industriale e rigido clericale severo custode del focolare domestico» (Benso, 1944: 10).

Recibe educación privada y religiosa que la acerca al estudio de los clásicos¹ pero que también forma su personalidad de mujer autónoma por su intención de desvincularse del rol femenino inculcado a través de los colegios que frecuenta. La estricta educación de la escritora junto con la condición de ser la *secretaria personal* de su abuelo, al que escribía cartas que él le dictaba y al que le leía su periódico preferido, *Corriere Nazionale*, no impidieron la emancipación de la joven. Consegua esquivar el estricto control impuesto por el abuelo, que vigilaba todo lo que pasaba en su hogar, para acceder a otro tipo de prensa y libros que devoraba en secreto «grandi romanzi dei francesi, ai poeti classici, ma anche e soprattutto i decadenti» (Raffo, 2012: 30). Guglielminetti, en esos años, fue una joven que «creció sin fe y despreció los prejuicios y las costumbres, los ejemplos en la literatura, los dogmas, las frases hechas y los convencionalismos en el arte y en la vida» (Pitigrilli, 1919: 10).

En el año 1901, colaboró con diferentes periódicos de la prensa italiana y publicó sus primeras poesías en el dominical del periódico *Gazzetta del Popolo*. Muchas de ellas se encuentran en su primer poemario *Voci di giovinezza* (1903). En esta obra ya aparecen una serie de poemas que apuntan hacia su personalidad excéntrica. A partir de este poemario, Amalia Guglielminetti escoge premeditadamente para representarse el papel de *femme fatale*², que contribuyó notablemente a su fama y protagonismo en los ambientes culturales de su época. En su vida privada ella misma contribuía en primera persona a acrecentar y hacer circular las indiscreciones sobre su vida, asumiendo actitudes de Diva³.

¹ Estudió en profundidad a Petrarca, de él aprende las técnicas de versificación de los sonetos que pueden apreciarse en sus antologías poéticas.

² Además, era consciente del nuevo papel que ocupaba la mujer en la sociedad y crea su propio personaje acercándose al modelo de la nueva mujer modernista-andrógina (Arriaga, 2018) en un momento histórico que se caracteriza por la «crisi femminile nella cultura e nella politica italiana intorno ai temi della cittadinanza femminile, della struttura, dei rapporti familiari e del lavoro» (Buttafuoco, 1988: 142). Como escribe a Guido Gozzano en una carta del 26 de octubre de 1907: «Voi rimpiangete ch'io non sia un uomo. E lo rimpiango anch'io intensamente. Almeno potrei far valere il meglio di me stessa, dare a ciò che amo la mia forza più buona, dare a voi una fraternità non solo di parole vane. Insomma, io non sono che un essere ibrido male adatto a vivere fra gli schemi anche leggiadri della mia femminilità, sospetto male e male giudicata se tento di varcare i confini» (Gozzano e Guglielminetti, 1951: 54).

³ Esta actitud se ve reflejada gráficamente en las poses que mantiene en diferentes fotografías y retratos, en las que la colocación del cuerpo, de las manos y la mirada recuerdan a las divas del cine mudo y las iconogonías presentes en el Estilo Liberty. El retrato más famoso es, quizás, el de Mario Reviglione,

En 1907, publica *Le Vergini Folli*, en el que son notables las influencias de los movimientos literarios de la época: modernismo, decadentismo, crepuscularismo y futurismo⁴, de los cuales Amalia Guglielminetti adopta el modelo de la «nueva mujer», que es antirromántica y con las actitudes características de la *vamp*. En 1909, aparece el poemario *Le seduzioni*. Se trata de una serie de composiciones en las que el yo poético femenino adopta una posición activa en el amor; sirviéndose de un lenguaje personal que responde polémicamente a quienes no aceptaban la competencia que las escritoras suponían, tanto en el terreno profesional como en el terreno simbólico⁵.

Los últimos años de vida de Guglielminetti fueron complicados, al verse envuelta en polémicas y juicios con el que fue su compañero sentimental durante un tiempo, Pitigrilli, que acabaron minando la salud mental de la autora. Falleció el 4 de diciembre de 1941 a causa de unas complicaciones que sufrió debidas a una septicemia y una pulmonía.

2. ICONOGRAFÍAS DE *FEMME FATALE*

La experiencia poética de Amalia Guglielminetti se desarrolla en una década, de 1903 a 1913, en la que concentró sus mejores energías en la construcción de su propio personaje: la *femme fatale* al estilo de D'Annunzio⁶. La crítica literaria muy a menudo confundió e identificó el yo poético de la escritora con su persona y sus experiencias autobiográficas sin tener en cuenta la ficción que media en toda obra literaria, incluida la poesía que habla en primera persona. Sus poemarios recibieron un gran rechazo por parte de algunas revistas y periódicos de la época. Los apodos con los que estos medios de comunicación se referían a ella casi siempre estaban relacionados con aspectos sexuales más que intelectuales: «la Vamp di occhi bis-trati», «la Femminista che ha come unico credo la libertà sessuale femminile»,

que pintó en 1910 el cuadro titulado *La poetessa Amalia Guglielminetti*, presentándola como una figura del *art déco* (Arriaga Flórez, 2018).

⁴ Las críticas, el rechazo y las polémicas se deben al título de la obra y a su contenido «demasiado» erótico-sensual, algo considerado completamente impropio en una mujer. En ese sentido discurre la reseña que Alessandro Pastonchi realiza para el periódico *Corriere della sera*, el 10 de junio de 1907.

⁵ No es casualidad que, más tarde, Amalia Guglielminetti recoja sus tres poemarios en una antología titulada *I serpenti di Medusa* (1934), utilizando la imagen de la Gorgona. Esta iconografía está presente ya en sus primeros poemarios, como *Le Vergini folli*: «Quando una me segnaló riendo: ¡Ven tú! yo me negué, absorta en su marina mirada/ mis ojos tan serenos no estaban» (Arriaga, 2018: 73).

⁶ La figura de la *Femme fatale* tiene sus orígenes en la *Belle Époque* francesa (1871-1914) con autores como Oscar Wilde, que la reinventó en su novela *Salomé* (1891), en la que este personaje se muestra cruel, sanguinaria y seductora. A la iconografía de esta figura contribuyen artistas como Beardsley, con diseños de este personaje en blanco y negro, como *The Peacock Skirt* (1893) y *The Dancer's Reward* (1894). La *Femme fatale* se hace popular con el *art nouveau* francés y el estilo Liberty italiano (1890 y 1910). Posteriormente, se transforma en un verdadero icono en el Decadentismo, en la variante de la mujer Vamp, apodo creado por Theda Bara, Theodosia Burr Goodman (1885-1955), la primera mujer del cine mudo que encarna a la mujer vampiro.

«l'ammiratrice degli uomini in camicia nera», «la Vendicatrice», «la Tenebrosa» (Serri, 1987).

La elección de las iconografías de la *femme fatal* está relacionada con el sentimiento de desamparo que sufren las escritoras dentro de la cultura literaria, que se había consolidado a través de una mirada únicamente masculina. Siendo conscientes de que su escritura supone la marginalidad con respecto a la literatura canónica masculina y a sus ambientes culturales, las autoras de este periodo recurren a una genealogía rebelde y contestaría. Por otra parte, en la literatura italiana de inicio siglo xx, su presencia se percibe como una invasión indebida, fruto de una perversión que convierte a las mujeres escritoras en *Femmes Fatales* (Arriaga Flórez, 2019), es decir, mujeres emancipadas e independientes que, en algunos casos, conducen vidas escandalosas, como es el caso de Amalia Guglielminetti.

La *Femme Fatale* está presente desde de su primer poemario *Voci di giovinezza* (1903), donde la autora deja patente su posición de rechazo con respecto a la mujer doméstica, portadora de virtudes como el sacrificio por los demás, la bondad o la humildad, mientras muestra un yo poético femenino que no se pliega a la voluntad de nadie:

mordere più che accarezzar mi piace
 ed apparir più che non sia superba.
 Come il vento di marzo io non do pace.
 Godo sferzare ogni anima sopita,
 e trarne l'ire a un impeto vivace
 per sentirla vibrar fra le mie dita (Guglielminetti, 2012: 38).

La exaltación de la soberbia y del carácter violento, denotado en verbos como *morder* o en sustantivos como «ira» o «ímpetu», acerca el retrato de esta a las consignas de la mujer propugnada por los manifiestos futuristas. Una mujer que se aleja de lo sentimental para acercarse a lo pasional y pulsional. Esta representación está latente en lo monstruoso femenino, donde podemos rastrear el mito de Lilith, la criatura lujuriosa y demoniaca que manifiesta su presencia maligna a través de la voz:

Non la vidi ma il suo riso mi morse.
 Sottile mi vibrò dentro gli orecchi
 con qualche nota di canzonatura,
 parve squillar dietro gli arazzi vecchi.
 Così sentii l'ignota creatura
 di voluttà, la preda di lussuria,
 colei che imprime la sua traccia impura (Guglielminetti, 2012: 39).

Nuestra escritora rechaza, de este modo, el modelo de mujer normalizado históricamente y se declara representante de mujeres reales, descartando cualquier idealización femenina en su producción literaria.

La mujer rebelde o la mujer monstruosa tienen en común anteponer su deseo sexual incontrolado por encima de toda regla o toda ley:

darò la carne quasi fatta a brani
a un figlio ancor nel suo mister sepolto
o irterilita, l'offrirò allo stolto
desò, all'arsura de' piaceri insani? (Guglielminetti, 2021: 1505).

El juicio moral sobre esta tipología de mujeres queda patentemente explícito a través de expresiones como «placeres insanos» o «huella impura», con los que se quiere señalar su excepcionalidad y su construcción de *supermujeres*, que están por encima de la moral convencional.

La falta de control sobre sus pasiones, característica de la mujer fatal, se denota a través de su aspecto físico, su cabellera pelirroja y la referencia a la mariposa:

Colei che attira asseta arde e flagella,
l'ombre accendeva di sua rossa chioma,
e molle andando, alla falena snella
vampava della sua carne l'aroma (Guglielminetti, 2021: 1082).

Esta *mujer dandy* se presenta como portadora de emociones extremas relacionadas con la seducción y la pasión amorosa:

S'ama talor per folle passione,
più spesso per curiosità d'amore,
per guardar da vicino il tentatore
riso sottil della seduzione.
Il desiderio instabile ora impone
impeto cieco, or languido torpore.
Ma la curiosità viva è migliore
incitatrice: essa ha più certo sprone (Guglielminetti, 2021: 1691).

Esta mujer que se guía por la curiosidad lleva implícito el mito de Eva y denota el carácter activo de esta feminidad, en contraposición a la pasividad que caracteriza al ángel del hogar.

En *Le Vergini Folli* (1907) se rastrea la sombra de Lilith, que rechaza la servidumbre y la obediencia, pero también Amalia Guglielminetti recurre a otros mitos masculinos, como el de Prometeo, que simboliza la obstinación contra las circunstancias adversas:

Mi foggìò la natura in una creta
indocile, e la vita non mi vide
materia inerte fra sue mani infide,
del suo pollice al solco mansueta.
Perchè la vita sembra un fine esteta
cui una strana fantasia sorride:
Ora l'opera plasma, liscia, incide:
contr'essa, or s'accanisce, ed or s'aqueta.
Buona sorte ha per sè chi, ammasso informe,
a' suoi bizzarri spiriti s'adatta,
sopporta oppresso ed obliato dorme.

Folle chi i nervi a più sentire affina,
vigila, freme, ad ogni colpo scatta
ed inerme a difendersi s'ostina (Guglielminetti, 2018: 116).

Guglielminetti quiere abrir horizontes y representar diferentes tipos de vidas, todas válidas. Se trata del despertar de conciencia y de la frustración que algunas mujeres sienten partiendo de la realidad en la que se ven inmersas, caracterizada por la desigualdad, la misoginia y numerosas dificultades en prácticamente todos los ámbitos. La emancipación, en muchas ocasiones, se volvía en su contra, dado que su presencia en el mundo laboral, social y cultural era vista como una intrusión indebida. Al representar la frustración como característica compartida por muchas mujeres, Guglielminetti crea una red de comprensión en la que pueden verse reflejadas.

La figura de la amazona tiene diferentes representaciones relacionadas con las mujeres independientes y en tránsito. El yo poético se presenta en movimiento errático sin meta posible, a la deriva existencial:

Io seguio il mio cammin, cieca, a tentone,
e so che molte e incerte son le mete.
Nè restio, la man voi mi porgete
che mi guidi a trovar salvazione (Guglielminetti, 2018: 128).

Las novicias del convento se presentan como decadentes *flâneuses*, recorriendo caminos silvestres. La diferencia con París es que las vírgenes de Guglielminetti vagan por la naturaleza y no por la ciudad:

sorelle, io errava taciti sentieri,
scuri or nell'ombra ed or chiari sole,
quando fanciulle in bianche lunghe stole
m'accostaron con lor passi leggieri (Guglielminetti, 2018: 64).

Los escenarios agrestes que recorren las vírgenes hablan de una apertura sexual, propia de las mujeres asalvajadas (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021)⁷. En el poema *Pellegrine*, se puede apreciar esta fusión entre las novicias y los iconos de mujeres guerreras, como las valquirias:

Come romei rivolti a' luoghi santi,
sopraggiungean nuove pellegrine,

⁷ La *flâneuse*, que Baudelaire concibe precisamente como alma en pena en busca de un cuerpo, está emparentada con estas vírgenes peregrinas, identificadas como almas. Pero también con la misma construcción del yo poético, que se presenta en el primer soneto como sujeto errante «Sorelle, io errava taciti sentieri», y, después, a la deriva, atravesando identidades momentáneas, dando voz a diferentes historias y sentimientos. La sororidad que establece con las vírgenes-monjas se traduce en superposición y participación en esa condición de «hermanas malvadas» que favorece la metamorfosis de unas figuras en otras, que comparten una posición alejada de la maternidad (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021: 70).

ma simili a valchirie ed a regine
nel fiero ardor de' bei volti sognanti.
Fissavan gli occhi e i desideri avanti
lungo un raggio ascendente senza fine.
Corone su le fronti alabastrine
parean portar, corazze sotto i manti.
Quella io accostai che meno assorta andava,
e una stella additò essa al mio sguardo,
incastonata nella volta cava.
–Alta è la meta e il dubbio ci sconforta–
sorrise –Ma il voler sprona gagliardo.
Lungo è il cammin, ma vigile la scorta (Guglielminetti, 2018: 86).

El icono de la mujer guerrera es de suma importancia pues representa la fortaleza, resistencia, el valor y el riesgo a los que las mujeres se enfrentaban en aquella época, luchando por construir sus propios espacios en una sociedad.

La mujer transeúnte está relacionada con el rechazo de las imposiciones familiares o sociales, incluso de las relaciones amorosas, en pos de la libertad:

L'ombra io esplorai. Sorpresi le ridenti
disdegnose riunite a' pie d'un faggio,
intente ad intrecciar fiori e commenti.
Le udii: -Di un'aspra schiavitù si vanta
quel folle stuolo. Il nostro cuor più saggio,
ebro di libertà, ilare canta (Guglielminetti, 2018: 82).

El ideal de libertad es una reivindicación de emancipación de las mujeres y su reconocimiento en el nuevo mundo que surgió en Italia a principios del siglo xx.

La *femme fatale* también está presente en imágenes decadentes y crepusculares, como la de la mujer aburrída⁸, que, de forma baudeleriana, sufre un estado alterado de la conciencia:

Tu t'abbandoni, o pallida indolente,
nella ricca mollezza de' cuscini,
e in sonnolenta voluttà reclini
le ciglia gravi tediosamente.
Quasi un'ebbrezza tenue la tua mente
oziosa per strane ombre trascini,
o velino i tuoi verdi occhi felini
soporiferi aromi d'oriente.
O sei come una bella agile tigre,
che s'allunghi a giacer sotto una palma,

⁸ La tediada o la aburrída es el personaje femenino de la mujer objeto de ascendencia simbolista que representa el ocio femenino de la clase burguesa.

con sue movenze regalmente pigre.
 Ma t'insedia il serpe tentatore,
 e tu per scuoter la tua uggiosa calma
 ti lasceresti pur suggere il cuore (Guglielminetti, 2018: 160).

La referencia a la tigresa y a la serpiente relacionan la imagen de la tediada, por un lado, con el hedonismo y la pereza, contraria a la mujer que debe mantenerse constantemente ocupada en los quehaceres de la casa. Por otro lado, con el instinto animal y con la sexualidad, como sostiene Scaraffia (1987), los movimientos de las *femmes fatales* poseen algo felino, que en este poema se encuentra en «verdi occhi fellini». Eetessam-Párraga (2009) también coincide con esta idea en su clasificación de características de las *femmes fatales*, al establecer la mirada ausente y, a su vez, provocativa de las *vamp* como una iconografía. Guglielminetti, por lo tanto, se sirve del ocularcentrismo⁹ para centrar el foco de atención en lo animal.

Le Seduzioni (1909) propone modelos femeninos diferentes de los de Aracne y Penélope, alternativos a los domésticos y domesticados: «lunga schiavitù già fu tanto/ grave d'affanni, ch'esso cerca il riso» (Guglielminetti, 2021: 323). *La Femme Fatal* decadente se muestra como disoluta y tentadora, que hace de los hombres sus esclavos. Se trata de una mujer letal y devoradora de hombres, una mujer andrógina, que, por su aspecto pálido, refleja la muerte que proporciona a sus víctimas. El aspecto animal, aquí específicamente serpentino, queda subrayado por la presencia del veneno y de la boca que lo proporciona:

Era una mano ambigua, di pallore
 femminile, di linea virile.
 Mano bella di dolce ingannatore.
 Lenta in ogni suo gesto, ma febbrile
 nella carezza, quasi da far male,
 forte alla stretta da parere ostile.
 Forse in sue vene un fluido mortale
 fluiva ed ella con labbra voraci
 lo suggeriva, e un sapor torbido, eguale
 a un acror di veleno era nei baci (Guglielminetti, 2021: 55).

Nuestra escritora, en la mujer andrógina, no presenta un personaje pecador, sino un modo de actuar, en estrecho contacto con la liberación. Este hecho nos lleva a la libertad sexual femenina, que venía siendo tratada como algo demoníaco y negativo en los autores de la época, para transformarla en una oportunidad de cambio y elección femeninos, ofreciendo, de ese modo, el derecho a la libertad de ser.

⁹ El ocularcentrismo «eleva la percepción visual a altos grados de abstracción y la privilegia como una manera de orientarnos en el mundo intersensorial, olvidando la multidimensionalidad estética del cuerpo» (Borea de la Portilla, 2017: 5).

Las diferentes imágenes de mujeres que remiten a la *Femme Fatale* suponen la demonización de la libertad femenina y más concretamente la denigración de las mujeres que a principios del siglo XX reclamaban su independencia. Amalia Guglielminetti asume, en su yo poético o en sus figuras femeninas, las iconografías que resaltan una representación depravada, amoral, inusual, salvaje, rechazando implícitamente la feminidad normalizada y los modelos de mujer idealizados.

3. LA *FEMME FATALE* Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA

La aplicación didáctica de las iconografías de *femme fatale* presentes en la obra de Amalia Guglielminetti tienen como objetivo el aprendizaje de modelos y estereotipos que, acuñados a principios del siglo XX, todavía tienen vigencia en nuestra sociedad. Por lo tanto, se trata de relacionar las imágenes presentes en su obra con otras de nuestro mundo contemporáneo para dilucidar su continuidad. El Aprendizaje Basado en Proyectos o Project Based Learning (ABP o PBL) se trata de una metodología activa que se centra en el alumnado y está basada en principios constructivistas, repercutiendo positivamente en su motivación (Kokotsaki *et al.*, 2016; Blumenfeld *et al.*, 1991; Markham *et al.*, 2003; Wurdinger *et al.*, 2007). En este contexto se solicita a los alumnos que realicen por grupos diferentes trabajos en los que, tomando como punto de partida las diferentes iconografías de la *femme fatale*, puedan relacionarlas con productos culturales actuales, como películas, comics, etc.¹⁰. Teniendo en cuenta que Guglielminetti ha sido olvidada por parte de la crítica y el canon literario, el primer paso para la aplicación de esta metodología sería presentar a la escritora y sus poemarios al alumnado. Una vez realizado, se lanza la pregunta inicial o *driving question*: ¿qué sabemos? En este caso concreto, se parte de los conocimientos sobre la *femme fatale* y la literatura europea de los siglos XIX y XX, y, en diálogo con el estudiantado, se ponen en común diferentes ideas o características de la *femme fatale*, llevando esos conceptos a los estudios de género y a la deconstrucción de los ideales patriarcales –aplicar la perspectiva de género en todos aquellos ejemplos que puedan ofrecer sobre el tema—¹¹.

¹⁰ La diferencia que existe con la metodología clásica es que el ABP parte de una cuestión concreta a la que el alumnado debe tratar de dar una respuesta construyendo un proyecto. El objetivo final es la construcción de un producto, rompiendo de esa manera la dinámica tradicional de los exámenes y otorgar un sentido de autenticidad al alumnado, para que, así, descubra los principios básicos de una disciplina (Thomas, 2000). Este tipo de metodología permite que el alumnado adquiera competencias clave en el siglo XXI donde el papel de los docentes es, por tanto, dirigir a los estudiantes y apoyarles durante el proceso (Torero, 2015).

¹¹ Dado que Baudelaire es el «gran poeta misógino del fin de siglo» (Massin, 2022: 12), se ponen en contraposición las dos visiones: por un lado, la del escritor, que consideraba que las mujeres escritoras ejercían esa labor por su frustración sexual y la manera que tenía de representarlas en sus obras –nocturnas y ubicadas normalmente en burdeles o lugares de extrarradio. Por otro, la adquisición guglielminettiniana de esos conceptos y su aplicación, tanto en su vida personal como en los diferentes personajes femeninos de su producción literaria.

El siguiente paso es formar equipos colaborativos para el trabajo a desarrollar. Una vez asimilados los conocimientos, el alumnado se reúne para la organización y planificación del proyecto: identificar las características de las *femmes fatales* de Guglielminetti en dos de sus antologías: *Le Vergini Folli* (1907) y *Le Seduzioni* (1909); así como la asignación de los roles de cada uno dentro del equipo, la asignación de tareas, el tiempo estimado para llevar a cabo el proyecto y el intercambio de ideas.

Posteriormente, se llega a la fase de búsqueda y recopilación de información. En ella se revisan los objetivos del proyecto, se recuperan los conocimientos previos al estudio y se introducen los nuevos conceptos. En este punto del aprendizaje la puesta en común de la información es clave, puesto que permite ver el contraste de ideas entre los diferentes equipos, generar debates y también resolver problemas de investigación que llevarán a tomas de decisiones creativas para la ejecución del producto final.

La parte final del ABP es la presentación del proyecto. El alumnado debe ser capaz de aplicar los nuevos conocimientos y poner en práctica las competencias básicas investigadoras ante sus compañeros. En el caso de Guglielminetti, el estudio con perspectiva de género de sus antologías para analizar el contenido misógino que subyace a la imagen de las *femmes fatales*, sus características y su deconstrucción. Tras las diferentes presentaciones grupales se genera una respuesta colectiva a la pregunta y temas de los que se ha partido, reflexionando sobre la experiencia investigadora para que, de ese modo, el aprendizaje sea significativo.

4. CONCLUSIONES

Las iconografías de la *femme fatale* presentes en los poemarios de Amalia Guglielminetti pueden resultar de gran utilidad en la aplicación didáctica en clase para reflexionar sobre los estereotipos de género, todavía vigentes en nuestra sociedad, y acercar las metodologías de los estudios de género al alumnado. Al mismo tiempo, proporcionan un conocimiento histórico del periodo literario que se corresponde con el inicio de siglo en Italia, conectando con la cultura del presente. Por último, esta reflexión mejora el conocimiento de una escritora prácticamente olvidada y vilipendiada por la crítica literaria de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2019). «Las vírgenes locas de Amalia Guglielminetti: Iconografías rebeldes». En A. Cagnolati (ed.), *Escritoras en lengua italiana. Renovación del canon literario* (pp. 5-15). Granada: Comares.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y CERRATO, Daniele (2021). «Las mujeres flor y otras metamorfosis modernistas en *Le Vergini Folli* de Amalia Guglielminetti». *Segni e comprensione*, vol. 100, n. xxv, pp. 62-78.
- BENSO, Ornella (1944). *Una relazione letteraria. Amalia Guglielminetti e Guido Gozzano* [Tesina de Licenciatura]. Università degli Studi di Torino, Turín.

- BLUMENFELD, Phyllis; SOLOWAY, Elliot; MARX, Ronald; KRAJCIK, Joseph; GUZDIAL, Mark y PALINCSAR, Annemarie (1991). «Motivating Project-Based Learning: Sustaining the doing, supporting the learning». *Educational Psychologist*, vol. 3-4, n. 26, pp. 369-398.
- BOREA DE LA PORTILLA, Alejandra (2017). «Nombrar con los ojos. Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología» [Ponencia]. *XII Jornadas de la Pontificia Universidad Católica del Perú*.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2012). *I serpenti di Medusa*. [Kindle]. Media Fanega.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2018). *Las vírgenes locas*. Edición crítica, introducción y traducción de M. Arriaga Flórez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2021). *Le seduzioni*. [Kindle]. Media Fanega.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (1985). «La cultura crepuscolare». En *Il Novecento letterario in Italia. Poesia e prosa*, vol. I. Milán: Vita e Pensiero.
- KOKOTSAKI, Dimitra; MENZIES, Victoria y WIGGINS, Andy (2016). «Project-Based Learning: A review of the literature». *Improving Schools*, vol. 3, n. 19, pp. 267-277.
- MARKHAM, Thom; LARMER, John y RAVITZ, Jason (2003). *Project Based Learning: A guide to standards-focused Project based learning*. Oakland: Buck Institute for Education.
- MASSIN, Benjamin (2022). *Del decadentismo de Antonio de Hoyos y Vinent a la literatura punk de Virginie Despentes: femme-fatale, ambigüedad de los cuerpos, gesto violento del artista* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- PITIGRILLI (1919). *Amalia Guglielminetti*. Milán: Modernissima.
- RAFFO, Silvio (2012). *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*. Grazia Bianchi (ed.). Milán: Edizioni Bietti.
- SCARAFFIA, Giuseppe (1987). *La donna fatale*. Palermo: Sellerio.
- THOMAS, John W. (2000). *A Review of Research on Project-Based Learning*. San Rafael: Autodesk Foundation.
- WURDINGER, Scott; HAAR, Jean; HUGG, Robert y BEZON, Jennifer (2007). «A Qualitative Study Using Project-Based Learning in a Mainstream Middle School». *Improving Schools*, vol. 2, n. 10, pp. 150-161.

LE SCRITTRICI ITALIANE NEI PROGRAMMI
UNIVERSITARI: PROPOSTE DI DIDATTICA
Italian Writers in University Programs: Didactic Proposals

Chiara LICAMELI

Sapienza Università di Roma

Fecha final de recepción: 18 de mayo de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2023

RIASSUNTO: Il contributo propone una riflessione sull'inclusione delle scrittrici nei programmi universitari maturata a partire da una esperienza di insegnamento di letteratura italiana presso il corso di laurea in Scienze della formazione primaria di Sapienza Università di Roma e mediante la stesura dell'antologia *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*. Al centro della discussione ci sono considerazioni sulle criticità che si riscontrano nella didattica delle scrittrici e riflessioni sulle strategie utilizzabili per incoraggiare gli studenti universitari a ripensare il canone della letteratura italiana.

Parole chiave: scrittrici; didattica della letteratura; canone; metodologie; futuri insegnanti.

ABSTRACT: The contribution proposes a reflection on the inclusion of women writers in university programs developed from an experience of teaching Italian literature at the degree course of Scienze della formazione primaria at Sapienza University of Rome and through the writing of the anthology *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*. At the centre of the discussion we find some considerations on the critical issues encountered in the teaching of women writers and reflections on the strategies that can be used to encourage university students to rethink the canon of Italian literature.

Keywords: writers; literature teaching; canon; methodologies; future teachers.

1. INTRODUZIONE

Gli studi nell'ambito della didattica della letteratura italiana si sono affermati soprattutto negli ultimi anni, tramite testi critici che hanno preso in considerazione

metodologie e strumenti che potessero rivelarsi efficaci per promuovere l'insegnamento della letteratura. Lavori recenti, quali i volumi di Ruozi e Tellini (2020), Zinato (2022), Giusti (2023a), hanno esaminato le criticità che si legano ad una disciplina che è connessa a più ambiti del sapere, in particolare letterari e pedagogici, e offerto proposte concrete per la didattica.

In questo contesto, l'insegnamento delle scritture di donne italiane presenta ulteriori e specifiche problematiche, che saranno discusse nella prima parte di questo contributo assieme alle strategie utilizzabili per affrontarle. In seconda battuta, il saggio offrirà una riflessione sulle sfide e le opportunità derivanti dall'inserimento delle autrici nei programmi di letteratura del corso di laurea in Scienze della formazione primaria.

2. PROGRAMMARE LE AUTRICI ALL'UNIVERSITÀ: CRITICITÀ E PROPOSTE

Le autrici della letteratura italiana sono andate incontro ad un graduale processo di cancellazione che ne ha comportato l'esclusione dal canone letterario, e di conseguenza, scolastico.

I problemi che si legano alla definizione del canone sono da tempo oggetto di studi ampi e particolareggiati, che alimentano la discussione su una questione complessa e ampiamente dibattuta, che ha inevitabili implicazioni didattiche (Calitti, 2020; Ruozi, 2020)¹.

Si fa sempre più forte l'urgenza di formulare dei programmi che restituiscano un quadro più aggiornato della storia della letteratura, il quale non può tralasciare i numerosi studi sulle scrittrici italiane che in Italia e all'estero sono stati condotti soprattutto dalla fine degli anni '90 e hanno testimoniato, tramite un lavoro capillare di ricerca archivistica e bibliografica, la presenza di un nutrito gruppo di autrici. Basti pensare ai lavori condotti in tal senso da studiosi come Frau e Gragnani (2011), Storini (2016), Zambon (2019), le quali hanno evidenziato soprattutto una necessità di rilettura della nostra storia della letteratura. L'incremento delle ricerche ha condotto a riflessioni specifiche sulla didattica delle scrittrici, specie in relazione alla scuola secondaria di secondo grado, che, come ha evidenziato Lorenzetti (2022), può essere potenziata per mezzo di unità didattiche mirate.

In ambito universitario, dove la scelta dei contenuti è meno vincolata rispetto all'ambiente scolastico, regolamentato da una normativa che fornisce direttive più stringenti², inserire le autrici nei programmi è apparentemente più semplice. Bisogna tuttavia considerare che le tipologie degli insegnamenti universitari non sono omogenee e rispondono a esigenze diverse. Un insegnamento di letteratura in un corso di studi triennale o in un corso di laurea che non è in Lettere, ad esempio, non hanno

¹ In proposito rimando anche a Quondam (2018) e all'inchiesta condotta da Luisa Mirone «Equo canone. Ovvero del canone letterario a scuola», edita sul sito *laletteraturaenoi.it*, tra il 18 ottobre 2021 e il 31 gennaio 2022.

² Mi riferisco in particolare a quanto previsto dalle *Indicazioni nazionali per i licei* (2010) dalle *Linee guida per gli istituti tecnici e professionali* (2010), consultabili sulla *Gazzetta Ufficiale*.

gli stessi obiettivi di un modulo inserito in un corso magistrale di Filologia moderna. Inserire il discorso sulle autrici in un corso ad esse dedicato ha finalità di approfondimento specialistico maggiori rispetto a introdurlo all'interno di un insegnamento rivolto a universitari che devono ancora costruirsi un bagaglio di conoscenze di base.

In quest'ultimo caso la necessità di fornire agli studenti una formazione di tipo omogeneo e di assicurarsi che questi conoscano le figure più significative del panorama letterario italiano, riconosciute sulla base di una tradizione consolidata, induce a prevedere programmi che non si allontanano troppo da quelli della scuola secondaria di secondo grado. Il problema di cosa fare studiare agli studenti è, del resto, dibattuto e ha comportato nel corso degli anni l'impegno di diversi studiosi, tra cui i membri del Gruppo di ricerca AdI «Didattica della letteratura», che, tra l'aprile 2014 e il maggio 2016, hanno condotto una indagine sui programmi di Letteratura italiana del triennio in molte università del territorio al fine di elaborare una *Proposta* (2016) che fornisce indicazioni e direttive per l'insegnamento della disciplina. Si tratta di un lavoro che evidenzia la necessità di aumentare la connessione tra scuola e università, ma anche, come suggerisce Ferri (2022: 24-30), tra università italiane e straniere. Su questo nodo di riflessione cruciale si è soffermata anche Silvia Tatti, che ha sottolineato come una nuova e più attiva collaborazione tra ricerca e didattica sia auspicabile per costruire percorsi in grado di usare proficuamente le potenzialità formative dei testi letterari (Tatti, 2016: 6-10).

Quali sono, dunque, le metodologie più efficaci per introdurre all'università lo studio di autrici quasi dimenticate, che vanno recuperate e valorizzate?

Una possibilità è certamente quella di formulare programmi di insegnamento sulle scritture di donne o dedicati alle singole scrittrici; questi, tuttavia, se da un lato consentono di trattare gli argomenti con un maggiore approfondimento, dall'altro rischiano di settorializzare lo studio della scrittura femminile e di etichettarlo in una specifica categoria. I moduli di storia della letteratura di più ampio respiro, invece, ci pongono davanti ad altre problematiche. Questi insegnamenti incoraggiano la lettura complessiva dei fatti e consentono di evidenziare in maniera più agevole come le scrittrici si inserivano nella sociabilità culturale e quali siano state le dinamiche relative alla ricezione delle scritture di donne nel tempo. Si tratta, tuttavia, di moduli che presentano programmi molto densi e pongono il docente davanti alla difficile sfida di fornire agli studenti un prospetto che risulti problematico, conciso, che fornisca gli strumenti per poter proseguire lo studio in modo autonomo.

La varietà degli approcci è molto vasta e diversificata; si potrebbe, ad esempio, eliminare la prospettiva storicistica e privilegiare un punto di vista tematico, o, ancora, si potrebbe optare per la proposta di una lettura che insista su motivi retorici, stilistici o filologici. Queste strategie consentono di attraversare in modo trasversale più testi letterari, di evidenziarne le connessioni e di riflettere sul lavoro che si nasconde dietro la scrittura di un testo; al tempo stesso possono risultare dispersive per uno studente alle prime armi, che ancora non si orienta bene nello studio della letteratura e si affida alle sole conoscenze scolastiche. Ognuna di queste possibilità, o combinazioni di possibilità, presenta i suoi vantaggi e le sue criticità. La questione, è chiaro,

non riguarda la sola didattica delle scrittrici, e si estende anche alla manualistica che si decide di utilizzare (Zinato, 2022: 15-27).

Al di là della prospettiva che si vuole adottare e di quali sono le strategie didattiche che si ritengono più funzionali, si pone poi un'altra gravosa domanda: quali autrici inserire nel programma? Quale peso dare a ognuna di loro nello spazio letterario?

La scelta è un nuovo atto di responsabilità, che richiede di interrogarsi soprattutto su *come* trattare il discorso sulle autrici e poi su *quali* inserire. Sebbene alcune scrittrici siano state negli anni in cui sono vissute più significative o prolifiche di altre, il concetto di importanza è soggetto a parametri, oscillazioni e motivazioni imprevedibili e mutevoli, che rendono sconsigliabile l'idea di usarlo come criterio per stilare una lista. Questa tenderebbe ad essere assimilata ad una classifica e a provocare una ricaduta nelle dinamiche di pensiero che hanno comportato il consolidamento del canone. Nell'ottica di una rilettura complessiva della storia letteraria sarebbe più utile interrogarsi, e lasciare gli studenti interrogarsi, su cosa volessero dire le autrici della nostra storia letteraria e perché, su quali erano le ragioni della scelta dei soggetti e delle forme di determinate opere, su quali fossero i meccanismi di riconoscimento dello statuto autoriale di una donna, su come le autrici dialogavano con il loro tempo.

Per rispondere all'urgenza di condurre un discorso argomentato sulle autrici è possibile ricorrere a volumi che possono integrare manuali di più ampia diffusione e consentono di fornire agli studenti un testo scritto che li supporti nello studio. Un esempio è il volume a cura di De Liso (2023), *Le autrici della letteratura italiana*, che ripercorre la storia della scrittura femminile dalle origini ai giorni nostri, focalizzandosi, per ogni periodo storico, su alcune figure significative. Di recente pubblicazione è anche l'antologia *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, a cura di Tatti e di Licameli (2023), che si propone di fornire gli strumenti per ricostruire la scrittura di donne nei secoli indicati. Il volume è introdotto da un saggio di Tatti che evidenzia le specificità delle scritture delle autrici vissute negli anni presi in esame e un saggio di Licameli che ricostruisce il lavoro di ricerca, bibliografica e d'archivio, che è stato fatto, e che è ancora da fare. Seguono gli scritti di quasi cento scrittrici divisi per generi, preceduti da una introduzione che fornisce informazioni biobibliografiche sulle autrici e anche le chiavi di lettura per approfondire lo studio dei testi. La scelta, dunque, si muove in direzione della valorizzazione della varietà e delle complessità del panorama letterario, più che dello studio monografico delle singole scrittrici, al fine di facilitare una lettura trasversale del periodo preso in esame, segnato da profondi cambiamenti politici e sociali. I testi esaminati provengono dalle penne di scrittrici attive dai primi anni dell'Ottocento fino agli anni '30 del Novecento, in alcuni casi ancora molto note, come Sibilla Aleramo, in altri oggi poco più che sconosciute, ma autrici di testi significativi.

Se prima dell'Unità l'impegno politico e patriottico era per le autrici una delle strade privilegiate per ottenere il riconoscimento autoriale (si pensi a figure come Cristina di Belgiojoso o Angelica Palli), tra Otto e Novecento la professione di scrittrice si afferma progressivamente con maggiore decisione e la produzione di scritti di donne, soprattutto romanzi, aumenta in modo esponenziale. I volumi di autrici

come Carolina Invernizio, Jolanda, Enrichetta Caracciolo, ottengono un notevole successo di pubblico, e sono indice di un contesto letterario italiano in cui scrittrici e scrittori si pongono tra loro in modo dialogico.

L'antologia non si propone dunque di fornire un quadro esaustivo della letteratura femminile, ma piuttosto quello di sollecitare una riflessione sulla storia letteraria negli anni presi in esame.

A conti fatti non è possibile individuare dei metodi e dei supporti testuali che indichino una strada certa, ma è necessario riflettere sul modo in cui formulare dei programmi universitari che raccontino una storia della letteratura che sia più stratificata e realistica, che includa anche le autrici, e che non si rivolga solo a chi conduce studi specialistici. Affrontare le scritture di donne sin dalle prime battute dell'insegnamento letterario si configura dunque come un atto necessario per chiunque intenda spingere gli studenti e le studentesse a guardare oltre il canone.

3. INSEGNARE LE AUTRICI A SCIENZE DELLA FORMAZIONE PRIMARIA

Introdurre lo studio delle scrittrici in corsi di laurea che non sono rivolti a studenti di lettere pone davanti a ulteriori problematiche, che variano in base ai casi specifici. La mia esperienza si lega soprattutto al corso di Scienze della formazione primaria, un corso abilitante rivolto ai futuri insegnanti che coniuga più ambiti disciplinari³.

Il modulo a me affidato, «Lecture critiche di testi», 7 cfu, di cui uno laboratoriale, si inserisce in un insegnamento più ampio, condiviso con un'altra docente⁴, che si occupa della parte relativa alla storia della letteratura per altri 6 cfu, rivolto agli studenti del terzo anno. I 13 cfu complessivi di letteratura italiana previsti dal percorso formativo del corso di laurea sono la base dalla quale gli studenti dovranno partire per l'insegnamento della disciplina.

La questione che si è posta, dunque, è stata quella offrire agli studenti, nelle poche ore a disposizione, gli strumenti per orientarsi nello studio della letteratura italiana e nella successiva attività didattica ad essa relativa.

La scelta adottata è stata quella di prendere in esame gli autori più significativi vissuti negli anni dall'Unità al primo Novecento, che consentono un confronto con testi che possono essere riusati dagli studenti, futuri insegnanti della scuola dell'infanzia e della primaria, nella loro attività didattica. Dopo aver seguito la prima parte dell'insegnamento, dedicata all'esame dei testi e degli autori più significativi del periodo, nella seconda parte, gli studenti sono stati incoraggiati alla lettura critica di brani di autori e autrici che si sono dedicati alla scrittura per ragazzi e alla saggistica educativa. A partire da una riflessione sui generi, le scrittrici prese in considerazione sono state Massimina Fantastici Rosellini, con un affondo sulle sue *Commedie pei fanciulli*, Ida Baccini, con le sue *Memorie di un pulcino* e con l'autobiografia *La mia vita*, Grazia Deledda, con il suo *Testo Unico*, Ada Gobetti, con *Storia del Gallo*

³ Per un approfondimento sulle caratteristiche del corso di laurea, rimando a Zanniello (2012).

⁴ Per l'a.a. 2022-2023 la prima parte dell'insegnamento è stata affidata a Ludovica Saverna.

Sebastiano. In aggiunta sono state lette alcune pagine significative della rivista per fanciulle *Cordelia*. Si tratta di un campione esiguo, il cui esame è stato affrontato tuttavia evidenziando le specificità, individuali e collettive, che caratterizzavano una comunità di scrittrici presente, vivace e inserita nel tessuto culturale del tempo. Ampio spazio è stato poi dedicato alle connessioni tra questi testi e quelli di autori ben più noti e affermati del periodo.

Dall'analisi critica è emerso innanzitutto lo stupore degli studenti per un panorama letterario in qualche modo differente da quello con cui erano stati abituati a confrontarsi, che li ha indotti a riflettere sul peso delle scelte del docente e dei materiali utilizzati nella formazione degli studenti. Il fatto non va considerato di secondo piano soprattutto in un corso abilitante destinato a futuri insegnanti, che, in questo modo, iniziano a confrontarsi con i problemi del mestiere. È da dire, poi, che la proposta di un discorso problematico sulle scrittrici agli studenti del terzo anno del corso di laurea in Scienze della formazione di Sapienza ha attecchito su un terreno già seminato, perché gli allievi avevano già avuto modo di interagire con la lunga tradizione italiana della scrittura di donne in ambito educativo studiando la letteratura per l'infanzia⁵.

Un altro aspetto significativo è relativo alle modalità con cui l'insegnamento della scrittura di donne può essere svolto nella scuola d'infanzia e primaria. Se i futuri maestri, infatti, devono entrare in contatto con la letteratura italiana per consolidare la propria formazione individuale, oltre che per formulare le scelte didattiche, i loro studenti di età compresa tra i 3 e gli 11 anni per la prima volta si relazionano con la letteratura. Ci si trova dunque davanti all'urgenza di elaborare delle strategie didattiche commisurate all'età e alle esigenze dei più piccoli.

Per indagare le possibili direzioni da intraprendere in tal senso gli studenti sono stati indotti a sviluppare delle Unità didattiche di Apprendimento all'interno delle ore di laboratorio a partire da testi letterari di scrittori e scrittrici. L'intento era quello di inserire la scrittura di donne in un percorso didattico composito e interdisciplinare, che consentisse agli studenti di sondare le possibilità educative dei testi letterari e ai loro futuri alunni di familiarizzare sin dall'infanzia con la presenza femminile nella letteratura italiana. Le potenzialità, infatti, di introdurre il discorso sulle scrittrici sin dalla scuola materna e dell'infanzia non sono da sottovalutare, perché offrono l'opportunità di porre nuove fondamenta allo studio letterario da parte delle nuove generazioni e consentono di scardinare letture parziali e pregiudizievoli. A tal fine sono stati presi in esame estratti della *Storia del gallo Sebastiano* di Gobetti, delle *Memorie di un pulcino* e delle *Lezioni e racconti per i bambini* di Baccini. Il primo problema sollevato dagli studenti è stato quello di trovare dei modi efficaci per avvicinare i testi ai bambini, sia nella forma, caratterizzata talvolta da un lessico troppo difficile, sia nei contenuti. La strategia messa in campo dai gruppi laboratoriali con maggiore

⁵ La manualistica sulla letteratura per ragazzi, del resto, affronta diffusamente il tema. In tal senso, a titolo esemplificativo, si possono consultare i testi di Boero, De Luca (2008) e Ascenzi, Sani (2017-2018), in cui le autrici per l'infanzia trovano il loro spazio.

decisione è stata quella della riscrittura e del riadattamento dei testi, specie nella forma teatrale. L'attività ha richiesto un costante confronto reciproco e una giornata finale di riflessione comune ed esposizione dei progetti in cui è stata particolarmente apprezzata l'idea di un gruppo di studentesse di realizzare un albo illustrato a partire dal brano *Insetti* (1882) di Baccini. La proposta di una riscrittura pone davanti a diverse questioni. Le criticità sono relative al fatto che agli alunni viene proposto un testo diverso dalla sua forma originale, che talvolta se ne discosta anche nei contenuti. La dura morale di alcuni testi di Baccini non si accorda bene con le principali tendenze moderne relative all'educazione dei più piccoli. Una riscrittura del racconto, dunque, da un lato toglie allo stesso la sua autenticità, dall'altro lo rende ancora spendibile nella scuola moderna. Gli studenti hanno manifestato le proprie perplessità attorno a questo problema che torna, del resto, in maniera ricorsiva nell'ambito della letteratura per l'infanzia: basti pensare alla polemica scoppiata di recente in seguito al riadattamento delle fiabe di Roald Dahl⁶.

Un testo come *Storia del gallo Sebastiano* presenta invece una morale più vicina ai valori moderni e può offrire spunti di riflessione sia dal punto di vista storico-letterario, sia dal punto di vista del discorso sull'inclusione. Ma bisogna allora scegliere per i più piccoli solo testi che, in qualche modo, si adattino alla morale moderna e che il senso comune ritiene essere alla loro portata? È una domanda su cui si sono soffermati diversi studiosi, come ad esempio Giancotti (2022), a cui non si ambisce a dare una risposta in questa sede, ma su cui vale la pena riflettere.

Ad ogni modo, se da un lato si può affermare che una riscrittura può avere il merito di avvicinare gli studenti alla lettura di un testo, e non esclude, anzi, può sollecitare, la rilettura del volume integrale in tempi più maturi, dall'altro si deve constatare che questa, se non condotta ponderatamente, può arrivare a snaturare uno scritto e la prospettiva dell'autore o dell'autrice che lo sta scrivendo. Gli elementi da considerare, quindi, sono molteplici e vanno valutati di volta in volta, a seconda del testo con cui ci si relaziona.

Introdurre percorsi didattici a partire dalle scritture di donne sin dalla scuola materna può, in ogni caso, aiutare a sedimentare nel bagaglio culturale degli studenti una idea di letteratura più ampia, complessa e stratificata, di quella che ci è stata insegnata, consentendo alla ricerca di calarsi nel quotidiano e di assumere una dimensione più concreta. Simone Giusti ha affermato che:

oggi è impossibile affrontare l'insegnamento universitario della disciplina e ancor più la ricerca in questo settore escludendo il problema della finalità del ricorso alla letteratura a scuola e dei suoi effetti sugli apprendimenti, né è possibile rimanere confinati a un solo grado o ordine di scuola (Giusti, 2023b).

Si tratta di una riflessione che induce a fare diverse considerazioni anche sull'insegnamento di lettere presso il corso di laurea in Scienze della formazione primaria.

⁶ La questione è stata discussa su diverse riviste, per quanto riguarda il dibattito in Italia rimando a Zoboli (2023).

In questo caso, il rapporto degli studenti con la scuola è circolare, essendo punto di partenza e ambito punto di arrivo, così come è circolare la riflessione del docente, che deve insegnare a dei futuri insegnanti⁷.

4. CONCLUSIONI

Le considerazioni in questo saggio evidenziano soprattutto come gli studi recenti sulle scritture di donne abbiano contribuito a sollevare importanti questioni di metodo e di contenuto. Dal momento in cui la ricerca ha rintracciato nuove informazioni sul panorama letterario italiano, si pone l'urgenza di trovare una, o più strategie, per comunicare agli studenti e alle studentesse questi nuovi saperi. Una didattica responsabile, infatti, non può ignorare la necessità di raccontare la letteratura nella forma più aggiornata possibile, anche se questo vuol dire indurre gli studenti a confrontarsi con dei saperi sempre più articolati.

La presenza delle scrittrici nei programmi universitari deve dunque trovare uno spazio che non può essere quello del supplemento, oppure dell'argomento settoriale ed estremamente specialistico. Questo pone davanti a molte sfide, anche di carattere pratico: non è semplice condensare le informazioni in modo che non investano con la loro enorme mole gli studenti, individuando linee interpretative e chiavi di lettura che possano restituire un quadro sintetico ed efficace. Il problema si avverte in modo anche più stringente quando non ci si rivolge agli studenti di lettere, ma a studenti che hanno a disposizione uno spazio più ristretto per apprendere contenuti letterari. L'insegnamento delle autrici è svincolato da una tradizione che dia delle direttive, una scelta di testi e di argomenti che in qualche modo risultino consolidati e possano essere un utile punto di partenza per il docente. Proprio questa mancanza di orientamento, tuttavia, può essere una occasione privilegiata per lavorare sul dialogo tra ricerca e didattica e sfruttare le opportunità derivanti dall'inserimento delle autrici nei programmi universitari.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASCENZI, Anna e SANI, Roberto (2017-2018). *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*. Milano: Angeli.
- BOERO, Pino e DE LUCA, Carmine (2008). *La letteratura per l'infanzia*. Roma: Laterza.
- CALITTI, Floriana (2020). «Il canone dalle Origini all'Unità». In G. Ruoizzi e G. Tellini (a cura di), *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative* (pp. 31-42). Milano: Le Monnier Università.
- DE LISO, Daniela (a cura di) (2023). *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*. Napoli: Loffredo.
- FRAU, Ombretta e GRAGNANI, Cristina (2011). *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento Mara Antelling: Emma Borghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*. Firenze: Firenze University Press.

⁷ Sulla necessità di instaurare un rapporto circolare tra docenti, futuri insegnanti e bambini cfr. anche Giancotti (2022: 11).

- GIANCOTTI, Matteo (2022). *Educare al testo letterario. Appunti e spunti per la scuola primaria*. Milano: Mondadori.
- GIUSTI, Simone (2023a). *Didattica della letteratura italiana. La storia, la ricerca, le pratiche*. Roma: Carocci.
- GIUSTI, Simone (13 giugno 2023b). «Istituzioni di didattica della letteratura /1: Principi generali». *Le parole e le cose*. Recuperato il 24 giugno 2023, in <https://www.leparoleelecose.it/?p=47090>.
- GIUSTI, Simone (28 giugno 2023c). «Istituzioni di didattica della letteratura /2: La ricerca». *Le parole e le cose*. Recuperato il 5 luglio 2023, in <https://www.leparoleelecose.it/?p=47216>.
- GIUSTI, Simone (10 luglio 2023d). «Istituzioni di didattica della letteratura /3: L'insegnamento letterario». *Le parole e le cose*. Recuperato il 30 luglio 2023, in <https://www.leparoleelecose.it/?p=47286>.
- «I corsi di letteratura italiana per il Triennio: una proposta» (2016). In *AdI-Associazione degli Italianisti*. Recuperato il 20 maggio 2023, in <https://www.italianisti.it/gruppi-di-lavoro/didattica-della-letteratura/notizie>.
- LORENZETTI, Sara (2022). *Dissonanze del femminile dal '700 al '900. Maria Stelluti, Caterina Franceschi, Joyce Lussu. Con una proposta didattica*. Pesaro: Metauro.
- MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA (2010). «Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento». *Gazzetta Ufficiale*. Recuperato il 21 giugno 2023, in <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2010/12/14/010G0232/sg>.
- MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA (2010). «Linee guida per il passaggio al nuovo ordinamento degli istituti tecnici a norma dell'articolo 8, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n.º 88. (Direttiva n.º 57)». *Gazzetta Ufficiale*. Recuperato il 21 giugno 2023, in <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2010/09/22/10A11375/sg>.
- MIRONE, Luisa (18 ottobre 2021-31 gennaio 2022). «Equo canone. Ovvero del canone letterario a scuola», 1-8. *Laletteraturaenoi.it*. Recuperato il 3 luglio 2023, in <https://laletteraturaenoi.it/>.
- QUONDAM, Amedeo (2018). *De Sanctis e la «Storia»*. Roma: Viella.
- RUOZZI, Gino (2020). «La letteratura dell'Italia unita». In G. RuoZZi e G. Tellini (a cura di), *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative* (pp. 43-56). Milano: Le Monnier Università.
- RUOZZI, Gino e TELLINI Gino (a cura di) (2020). *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*. Milano: Le Monnier Università.
- STORINI, Monica Cristina (2016). *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*. Pisa: Pacini.
- TATTI, Silvia (2016). «Insegnare didattica della letteratura: una riflessione operativa per la formazione insegnanti». *Griseldaonline*, 16, pp. 1-10. Recuperato il 6 giugno 2023, in <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/silvia-tatti-insegnare-didattica-letteratura>.
- TATTI, Silvia e LICAMELI, Chiara (a cura di) (2023). *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*. Brescia: Morcelliana.

- ZAMBON, Patrizia (2019). *Un Ottocento d'autrice: la letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*. Padova: Padova University Press.
- ZANNIELLO, Giuseppe (a cura di) (2012). *La didattica nel corso di laurea di Scienze della formazione primaria*. Roma: Armando.
- ZINATO, Emanuele (a cura di) (2022). *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*. Roma/Bari: Laterza.

ISSN: 1576-7787

CARTEGGIO INEDITO D'ISABELLA DI CAPUA (1512-1559)¹ *Isabella di Capua's Unpublished Epistolary Exchange (1512-1559)*

Rosanna MELE
Universitat de Valencia

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2023
Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RESUMEN: Mi propongo di presentare l'edizione delle lettere inedite e autografe scritte da Isabella di Capua, principessa di Molfetta. La corrispondenza di 160 lettere ci permette di studiare la vita, finora poco conosciuta, di una donna di grande rilievo del XVI secolo, nota soprattutto per essere stata la consorte di Ferrante Gonzaga, uomo di fiducia del re Carlo V. Nell'epistolario emergono le preoccupazioni, la vita sociale e la sua proiezione pubblica. Le lettere selezionate sono custodite presso l'Archivio di Stato di Modena, Mantova e la Biblioteca Palatina di Parma.

Palabras clave: Isabella di Capua; Ferrante Gonzaga; corrispondenza; donne; XVI secolo.

ABSTRACT: My aim is to introduce the edition of the unpublished Isabella di Capua's letters. Her correspondence of about 160 letters gives us the possibility to study her life, little-known until now. The Molfetta Princess lived in the first half of the XVI century, she is known to be Ferrante Gonzaga's wife, Charles V's right-hand man. Her epistolary reveals her worries, her social life, and her public showing. They are kept in the Italian State Archives in Modena and in Mantua, and in the Palatine Library in Parma.

Keywords: Isabella di Capua; Ferrante Gonzaga; epistolary exchange; women; XVI century.

¹ Il presente articolo si inserisce nel progetto di ricerca ministeriale *Los códigos lingüísticos secretos de las mujeres de la Casa de Austria en tiempos de Carlos v*, PID2021-126189NB-I00, diretto dalle professoresse dell'Universitat de València, Júlia Benavent e María José Bertomeu.

1. INTRODUZIONE

La storia di Isabella di Capua si riallaccia alla ricerca degli ultimi cinquanta anni sul recupero e sullo studio della documentazione scritta dalle donne. Si parla di donne di qualsiasi rango sociale e di qualsiasi livello di educazione, che scrivevano con o senza finalità letterarie. Lo scopo è di riflettere sulla storia della scrittura e della cultura, di cui si continua ad avere una visione parziale, non solo perché le biblioteche e gli archivi continuano ad essere pieni di documenti inediti, come scritture notarili, testamenti e soprattutto interscambio epistolare, ma anche perché la visione del passato per tanto tempo è stata considerata appannaggio degli uomini, raccontata sempre e solo dal punto di vista maschile, per quello che scrissero gli uomini:

Molte persone (le donne!) ci sono note solo per aver fatto testamento. E comunque mai si tratta di puri nomi, ma di intere biografie concentrate, benché in maniera sovente schematica, in un solo atto scrittorio [...] È giunta l'ora di non tenere chiusa in un cassetto questa storia così ricca, [...] perché appartiene pienamente al cammino della scrittura, [...] di creatività degli individui di qualsiasi sesso siano (Plebani, 2019: 367).

Isabella scrisse per necessità pratiche, amministrative o per questioni personali, fu oggetto di testi letterari, le dedicarono madrigali e poemetti per la sua bellezza e le sue virtù morali, si narrarono i suoi viaggi, si conserva il testamento.

La documentazione della Principessa di Molfetta ha una certa consistenza. Tuttavia, il problema non è la quantità di documenti quanto la dispersione, perché negli archivi italiani e spagnoli si trovano le sue lettere inedite. In particolare, abbiamo ritrovato parte della corrispondenza nell'Archivio di Stato di Mantova, di Parma, di Modena e anche nella Biblioteca Palatina di Parma e nella Biblioteca di Guastalla.

Complessivamente, possiamo dire che anche l'epistolario di Isabella è «motivated by her desire to communicate rather than display her craft as a writer» (Crabb, 2008: 214).

2. ISABELLA DI CAPUA: VITA E ORIGINI

Isabella di Capua nasce a Napoli, è una nobile italiana, principessa di Melfi e Molfetta, contessa di Campobasso e Guastalla. Per quanto riguarda le date di nascita e di morte, sarebbe nata nel 1512 (Famiglia di Capua, 2002), anche se le fonti sono discordanti, e il suo decesso si colloca tra il 16 e il 17 dicembre 1559, come attesta la lettera proveniente da Napoli del 16 dicembre 1559, nella quale il figlio Francesco comunica allo zio cardinale Ercole che la madre è in fin di vita: «Il mal della signora madre va tuttavia seguitando facendosi più gagliardo, che horamai non vi è più speranza di vita [...]» (ASPR, Fondo Gonzaga Guastalla, b. 45, A. A. 1558-1559, fascicolo v, Lettere). Due giorni dopo, il 20 dicembre, sempre da Napoli, sarà ancora Francesco a scrivere, questa volta a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova, confermando l'avvenuta dipartita della Principessa di Molfetta: «[...] essendo piaciuto hora a N. S. Dio di chiamarsi la Signora mia Madre di felicissima memoria ho voluto darle io conto di questa nostra disgratia [...]» (ASMN, AG, b. 815, fasc. VII, f. 392).

Figlia primogenita di Ferdinando o Ferrante di Capua, principe di Molfetta, 2° duca di Termoli, e di Antonicca del Balzo, Isabella aveva una sorella minore, Maria. Il padre, impegnato in missioni militari, era spesso assente, per cui furono più vicine alla madre, dal carattere forte ed autoritario, accorta ed esperta.

3. LA CORRISPONDENZA DEGLI ANNI 1530-1536

Nelle nostre ricerche presso diversi archivi e biblioteche italiane abbiamo rintracciato circa 170 lettere autografe di Isabella de Capua, scritte in diverse località italiane tra il 1530 e il 1559. Attraverso lo studio e la lettura di una parte del suo carteggio si può delineare un quadro della nobildonna italiana perché ella merita attenzione e i suoi documenti meritano di occupare il proprio posto nella storia.

I destinatari sono italiani e sono in tutto otto: 62 lettere sono state scritte alla suocera Isabella d'Este, marchesa di Mantova, 50 al cognato, Federico II Gonzaga, duca di Mantova, 33 al nipote di Isabella d'Este, Ercole d'Este, 4.° duca di Ferrara, 15 lettere sono state indirizzate alla cognata Margherita Paleologa, duchessa di Mantova, 11 destinate al nipote Guglielmo Gonzaga, 3.° duca di Mantova, figlio di Federico II Gonzaga e Margherita Paleologa, una lettera è rivolta al cognato Ercole Gonzaga, cardinale di Mantova, una lettera è stata scritta a Endimio Calandra, segretario e stretto collaboratore del cardinale di Mantova, e una lettera è per sua figlia Ippolita Gonzaga.

Di lei hanno scritto in pochi e dei suoi scritti è stato pubblicato molto poco. Si è per lo più parlato di lei come la sposa di Ferrante I Gonzaga, uomo influente e di fiducia dell'imperatore Carlo V, e la sua documentazione è stata sempre letta in relazione al consorte o ad eventi che lo riguardavano.

Uno dei pochi testi italiani incentrato su di lei è la biografia di Caterina de Gioia Gadaleta, *Isabella de Capua Gonzaga. Principessa di Molfetta, Signora di Guastalla*, a cura della Biblioteca Maldotti di Guastalla, pubblicata nel 2003 a Molfetta, che, come specificato nella introduzione del testo, non è un lavoro storico o filologico, ma il tentativo di dare un volto a Isabella attraverso le fonti, la documentazione scritta che la riguarda, la trascrizione di parte di essa, in particolare del testamento, dei codicilli e di alcune lettere, scritte dai figli e dal marito.

Per il presente articolo è stata scelta la parte della corrispondenza che si concentra sugli eventi che coprono gli anni 1530-1536, che illustra e segue alcune delle vicende più importanti sia della vita di Isabella che di quella dei suoi familiari. Sin dalle prime lettere traspare una Isabella affezionata ed estremamente devota al marito, rispettosa del ruolo e della famiglia Gonzaga, consapevole dei propri doveri e del comportamento da tenere verso la suocera e il cognato, che sa tessere buoni rapporti familiari, informando costantemente la famiglia Gonzaga circa gli accadimenti sia della sua vita personale sia della propria famiglia. Nelle lettere custodite presso l'Archivio di Stato di Mantova si rintraccia, in particolare, un'assidua e affettuosa corrispondenza tra Isabella d'Este e la principessa di Molfetta (Garofalo, 2022: 122).

Si percepisce il carattere forte e deciso di una donna consapevole dei suoi doveri che mostra una devozione estrema verso il marito, traspare la sofferenza di

novella sposa nel dover trascorrere lunghi periodi lontana da Ferrante, molto spesso assente perché impegnato in missioni militari e diplomatiche al servizio dell'imperatore Carlo V, e appare una mamma amorevole, contornata dall'amore dei suoi figli che, proprio a causa dei continui impegni militari e politici del padre, erano più vicini alla madre.

Gli orizzonti culturali e mondani della principessa di Molfetta non si limitavano all'ambiente mantovano, ma, in virtù della sua origine familiare, avevano nel vivace contesto partenopeo del primo Cinquecento un altro imprescindibile polo di riferimento (Garofalo, 2022: 124). D'altronde, «L'educazione della donna nelle classi più elevate era essenzialmente uguale a quella dell'uomo; gli Italiani del Rinascimento non esitarono a far impartire ai loro figli d'ambo i sessi l'identica istruzione letteraria e persino filologica» (Burckhardt, 2008: 292).

Le lodi espresse da poeti cortigiani e di quanti scrissero² di lei ce la dipingono come una donna colta ed elegante, animatrice di una vivace vita di corte ed abile a intessere relazioni sociali, ci offrono il profilo di una donna tutt'altro che dimessa e defilata.

Luca Contile³ ne fa un ritratto tipico degli epistolari dei cortigiani cinquecenteschi che tendono ad un elogio eccessivo: è descritta come una donna dotata dell'abilità di un'acuta amministratrice, profondamente buona e disponibile tanto da dare udienza a tutti, nobili e popolani, pronta ad accogliere le loro lamentele e a porvi rimedio, pia a tal punto da non lasciar passare giorno senza compiere opere caritatevoli, devota consorte ed eccellente negoziatrice, dotata anche di sorprendente prontezza di spirito e grande fermezza d'animo (Nicoli, 2008: XII).

I destinatari della corrispondenza di questi anni sono la suocera Isabella d'Este, il cognato Federico II Gonzaga ed Ercole II d'Este, 4° duca di Ferrara.

La prima lettera in ordine cronologico del corpus documentale è autografa, del 27 agosto 1530. Isabella scrive alla madre di Ferrante, Isabella d'Este, ringraziandola per il benvenuto nella famiglia Gonzaga. Il matrimonio non è stato ancora ratificato. Saranno alcune lettere (ASMN, AG, b. 810, fasc. III, f. 371, f. 373, f. 375) dell'anno 1531 a confermare che le nozze tra Isabella e Ferrante sono state celebrate:

² Ad eccezione di Luigi Tansillo che, in *Capitoli giocosi e satirici*, accenna alle sue ansie per i pericoli del marito, gli altri poeti e letterati di corte le dedicarono madrigali e poemetti per la sua bellezza e le virtù morali: da Nicolò Franco, che compose per lei cento epigrammi in latino che diede alle stampe nel 1535 con il titolo *Hisabella*, a Giovan Battista Pino, che la descrive nel poema del 1536 *Trionfo di Carlo Quinto*, e Iacopo Beltando, che la cita nel suo *Lo specchio de le bellissime donne napoletane del 1536*. Ferrante Gonzaga è celebrato, insieme alla moglie Isabella di Capua, in una delle rime contenute nei *Dialogi maritimi di M. Gioan Jacopo Bottazzo et alcune rime marittime di M. Nicolo Franco e d'altri diversi spiriti*, dell'Accademia degli Argonauti (Ceci e Croce, 1894: 4-24).

³ Letterato toscano, nato a Cetona in Val di Chiana nel 1505 e morto a Pavia nel 1574. Nel 1548 fu assunto dal principe di Molfetta e incaricato di accompagnare la principessa nel suo viaggio napoletano. Ebbe, tra le altre mansioni, quella di alleviarle la fatica di dare al consorte le sue notizie. Si sono così conservati particolari intorno all'esercizio del potere feudale e soprattutto intorno al costume (Ceci, 1935: 24).

[...] Ultra l'infinito contento che io ho sempre ha<v>uto del optimo successo di questo felice matrimonio, contracto con lo Ill.^{mo} S.^{or} mio consorte observandissimo, essendo piacuto a lo Altissimo Idio per satisfar in tucto al giusto desiderio dela mente mia col meczzo dela venuta de Sua Ill.^{ma} S., qui in Marigliano, di far di far che questa impresa si sia con infinita sadisfation del una parte e de l'altra maturamente conpiuta [...] (ASMN, AG, b. 810, fasc. III, f. 371)⁴.

Considerato che si era sposata per procura e non aveva avuto la possibilità di consumare il matrimonio perché il consorte era impegnato in pericolose missioni militari in terre lontane al seguito dell'imperatore, oltre alla gioia, è palese la preoccupazione di Isabella per Ferrante, si condivide la delusione e l'apprensione, come nella missiva inviata da Ariano a Federico Gonzaga il 12 giugno 1531, laddove Isabella invita il cognato a farle avere notizie del consorte «[...] perché, non havendo alcun altro desiderio che ci preme più di questo, la Ex.^{tia} V. mi farà una de li più singular gratia che per horai noi possiamo ricevere da Lei [...]» (ASMN, AG, b. 810, fasc. III, f. 369)⁵.

Il suo primo anno di matrimonio si chiude con notizie altalenanti sul prossimo rientro di Ferrante, seguite da smentite, che non fanno che accrescere il rammarico, la tristezza, l'ansia, la delusione della novella sposa.

Saranno anche il *leit motiv* della corrispondenza dell'anno 1532. Nella lettera del 29 marzo 1532, rivolta al Duca di Mantova, scopriamo che, per l'ennesima volta, la sua attesa sarà disattesa: una lettera di Ferrante le comunica che il ritorno a casa sarà posticipato a causa di una ferita alla gamba.

Allo stesso tempo, le epistole di questo periodo mostrano un altro aspetto: la principessa di Molfetta è di salute cagionevole. Non si comprende se somatizza una sofferenza dovuta alla lontananza di Ferrante che si protrae oramai da circa due anni⁶ o nasconda i primi sintomi di una malattia che, negli anni, sarà sempre più incisiva, tanto che, per alleviare i disturbi, soleva trascorrere lunghi periodi alle terme: «[...] per andare a Pozolo, dove li medici mi hanno consigliata ch'io debbia stare insin a xv o xx giorni, et in questo tempo farse quei bagni, li quali essi mostrano et affermano essermi molto proficui et farmi alla persona utile et beneficio assai» (ASMN, AG, b. 810, fasc. III, f. 461)⁷.

La Principessa lamenta della sua salute e, in alcune occasioni, si parla di problemi allo stomaco, non meglio definiti, e, in altri casi, come in alcune delle lettere di

⁴ Lettera autografa rivolta alla Marchesa di Mantova, da Marigliano, 1° maggio 1531. Le due lettere successive in ordine cronologico, f. 373 e f. 375, sono destinate al Duca di Mantova e sono, tutte e tre, pressoché identiche nel contenuto.

⁵ Le lettere f. 369, f. 379 e f. 381 sono state tutte spedite da Ariano il 12 giugno 1531; le prime due destinate al Duca di Mantova e una alla marchesa di Mantova. Il contenuto è pressoché identico.

⁶ È lei stessa a scriverlo nella lettera inviata da Marigliano, il 22 giugno 1532, al Duca di Mantova «[...] essendo stata un anno et poco manco de dui mesi senza Esso S.^{re} mio. [...]» (ASMN, AG, b. 810, fasc. III, f. 469).

⁷ La lettera è rivolta al duca di Mantova, da Marigliano, il 12 aprile 1532.

Luca Contile⁸, viene utilizzata l'espressione di «salute compromessa» (ASPR, Fondo Epistolare scelto, Lettere Autografe, b. 7, fasc. 13, lettera XIII)⁹, allorché riferisce che nel tratto da Bovino ad Ariano, Isabella era stata colta da malore allo stomaco, a conferma che gli strascichi del male *sospetto* sono irrimediabili.

Nel 1549, la donna ha 37 anni e non gode di ottima salute. Poco prima del viaggio, l'aveva colpita il riacutizzarsi della malattia allo stomaco di cui soffriva già dai primi anni del matrimonio. Ferrante, infatti, il 14 marzo 1531, scrive alla suocera Antonicca del Balzo per tranquillizzarla sulla salute della figlia, riferendo che il *sospetto* è stato fugato. Non si hanno notizie precise in merito, ma il termine usato induce a pensare ad un male grave (De Gioia Gadaleta, 2003: 137).

Finalmente, nella lettera del 13 maggio 1533, abbiamo certezza che Isabella e Ferrante vivono a Napoli e in altre località del Regno di Napoli, legate alla famiglia di origine della Principessa. Isabella appare una donna decisa nell'esprimere i suoi desideri, ora che il marito ha fatto ritorno e che possono finalmente godere l'uno della compagnia dell'altra: «[...] se ne prenderà doppio piacere et lassarami goderlo a modo mio [...]» (ASMn, AG, b. 810, fasc. II, f. 532)¹⁰. Sembra quasi dire che non vuole ingerenze da parte dei Gonzaga. Poco meno di un mese dopo, la ritroviamo, incinta:

[...] vengo a darle notitia del mio benestare, quantunque io non possa affermare di star così ben com'io vorrei, imperochè quasi ogni giorno per ordinario mi dano che fare questi mie passioni di core derrivate, per quel che dicono i medici et molti altrj, dalla nova pregezza in ch'ei vogliono per ogni modo ch'io sia incorsa, di che, piaccia a Dio, che ne segua la verità et che n'eschi quel frutto che parimenti desideriamo, acciò che la Ex.^{na} V., così come s'ha veduta consolata di dui figliuoli nati in sì poco processo di tempo, [...] (ASMn, AG, 810, fasc. II, f. 534)¹¹.

Si tratterà di una gravidanza difficile e sofferta, perde il bambino, rischiando la vita, come lei stessa scrive a Isabella d'Este nella lettera (ASMn, AG, b. 810, fasc. II, f. 544) spedita da Ariano il 16 ottobre dello stesso anno.

⁸ Il viaggio copre un tragitto che da Napoli la porterà fino a Leuca, in Puglia, e si svolge tra maggio e ottobre del 1549. Alla figura istituzionale di Isabella di Capua è affidato il compito di rappresentare i Gonzaga: Ferrante, infatti, delega la consorte affinché visiti e valuti lo stato delle terre concessegli da Carlo V. Ai possedimenti donati al governatore di Milano Ferrante Gonzaga dall'imperatore Carlo V, si aggiunsero quelli che la principessa aveva ereditato dal padre Ferrante di Capua, principe di Molfetta e duca di Termoli, ai quali si sommarono nel 1549, per successione, i numerosi feudi in Terra d'Otranto della madre Antonicca del Balzo. Il viaggio è documentato dalle 14 lettere scritte a Ferrante Gonzaga dal segretario Luca Contile, il quale accompagnò la Principessa lungo tutto il tragitto. Grazie a tale corrispondenza, sappiamo che il viaggio si snoda da Napoli attraverso gli Appennini con 39 tappe, tra cui il Castello di Faicchio, Sepino, Campobasso, Foggia, Cerignola ed altre località pugliesi. Si conclude ai primi di ottobre (Nicolì, 2008: VIII-X).

⁹ Lettera scritta da Luca Contile a Ferrante Gonzaga, da Ariano, il 27 settembre 1549.

¹⁰ Lettera scritta a Isabella d'Este, da Posillipo, 13 maggio 1533.

¹¹ Lettera scritta alla Marchesa di Mantova, da Napoli, 3 giugno 1533.

Sono oggettive le difficoltà e i problemi personali dei primi anni di matrimonio. Dopo la lunga assenza del consorte, quando i due si sono ricongiunti e aspettano il tanto atteso primogenito, perdono il bambino, mentre il cognato, il duca di Mantova, ha già concepito un figlio maschio.

Affinché il loro desiderio di mettere al mondo un bambino si possa realizzare, bisogna attendere il 26 agosto 1534, quando, due giorni dopo il ritorno a casa, sano e salvo, di suo marito, Isabella partorisce la primogenita Antonia:

[...] Il lunedì sequente io figliai una figliuola femina, della qual figlianza, se ben io non posso dare a V. Ex^{tia} così complita nova com'io so ch'ella desiderava havere, la saperà al meno come mi sono scaricata di questo peso con salute della creatura et di me medesima per il che V^{na} predicta Ex^{tia} vien ad haver fatto acquisto d'una serva di più. [...] (ASMn, AG, b. 811, fasc. III, f. 133)¹².

Avrà due bambine, la già nominata Antonia¹³ e Hyppolita¹⁴, nata nel luglio 1535, prima dell'agognato figlio maschio, che nascerà a Mantova, come lei stessa comunica, con orgoglio, al Duca di Ferrara, Ercole II d'Este. Si tratta di Cesare¹⁵ Gonzaga: «[...] essendo piaciuto a N. S. Iddio che hoggi, mercordì, et in quest'ora che sono le XVII et mezza, mi sia nasciuto un figliuolo maschio, a salvamento et senza ch'io habbi patuto molto travaglio inanzi et dopo il parto rispetto allo usato [...]» (ASMO, ESE, Guastalla b. 5, fasc. 9, f. 5)¹⁶.

Durante i primi anni di matrimonio, Isabella trascorre la maggior parte del tempo con la madre nel Regno di Napoli, nei luoghi dove è nata e cresciuta, legati ai possedimenti ereditati e appartenenti alla famiglia di origine, come testimoniano le città da cui provengono quasi tutte le 95 lettere degli anni 1530-1536: Napoli, Molfetta, Ariano, Campobasso, Marigliano, Apricena, Serra, Giovinazzo. Sono tutte località comprese tra l'odierna Campania e Puglia, afferenti al Regno di Napoli.

¹² Lettera inviata a Federico II Gonzaga, da Molfetta, il 27 agosto 1534.

¹³ Il nome Antonia si ritrova per la prima volta nella lettera del 23 febbraio 1535, ASMn, AG, b. 811 Fasc. VII, f. 367, allorché nei saluti finali rivolti alla suocera, Isabella aggiunge il nome di «Donna Antonia mia».

¹⁴ Isabella nomina Ippolita nelle lettere spedite da Campobasso il 10 luglio 1535, ASMn, AG, b. 811, fasc. VI, f. 383 e f. 385, rivolte rispettivamente alla marchesa e al duca di Mantova.

¹⁵ Il 6 settembre 1536 nacque il primogenito Cesare, nome datogli in onore di Carlo V. Tra i titoli ereditati dal padre furono quello di duca di Ariano, concesso nel 1532 da Carlo V a Ferrante, e quello di principe di Molfetta, portato in dote da Isabella di Capua. Quando il padre morì, la signoria di Guastalla passò a Cesare e il 2 maggio 1559, mediante un decreto imperiale, ebbe i titoli del padre. Dal matrimonio con Camilla Borromeo nacquero due figli: Margherita e Ferrante, che, nel 1575, successe al padre. Nel 1562, si stabilì a Mantova, dove avviò una serie di importanti iniziative culturali designate ad abbellire il grande palazzo ereditato dal padre. Nel 1567-68, trasferì la sua corte da Mantova a Guastalla, che fu la sua dimora principale fino alla morte, avvenuta il 17 febbraio 1575 (Bourne: 2001).

¹⁶ Lettera inviata al 4° duca di Ferrara, da Mantova, 6 settembre 1536.

4. CONCLUSIONE

Il lavoro esposto finora ci aiuta a chiarire alcuni aspetti della vita della Principessa. Ad esempio, il numero esatto di figli, 11, e l'ordine di nascita di essi. I nomi di alcuni di loro, riportati dalle fonti e confrontati con le lettere in nostro possesso, non coincidono, così come l'ordine di nascita. Dall'analisi dei documenti, abbiamo appurato che i primi cinque figli della coppia sono: Antonia, Ippolita, Cesare, Francesco e Andrea. Sono nati tra il 1534 e il 1539. Ad essi si aggiunge la prima gravidanza del 1533 andata persa. Dei cinque figli, Antonia muore precocemente, poco dopo la nascita di Cesare, e Gian Vincenzo, Ercole e Ottavio nascono tra il 1540 e il 1545. Ippolita sarà l'unica figlia femmina ad arrivare all'età adulta.

Molta della corrispondenza degli anni 1537-1545 trascorsi per lo più a Palermo e a Messina accanto al consorte, nominato Viceré di Sicilia, ci fornisce informazioni rilevanti sulle sue gravidanze e sulla salute dei suoi figlioli e di Ferrante. Il carteggio degli anni successivi (1546-1556), che corrisponde al periodo del Governatorato di Milano, presenta caratteristiche che lo differenzia rispetto al periodo precedente. Sono lettere cortesi, concise e dirette. Ci vengono fornite poco o nulla in quanto a notizie sulla sua vita e di quella dei suoi familiari.

Dalle lettere degli ultimi due anni di vita della Principessa di Molfetta (1557-1559) si percepisce che si tratta di un periodo tormentato per la nobildonna e soprattutto che non gode più di una buona salute. Vivrà a Napoli con accanto la figlia Ippolita che ha deciso di esserle vicina, soprattutto da quando la madre non sta bene.

È fondamentale, a nostro avviso, continuare a pubblicare le lettere inedite di donne quali Isabella di Capua, importante fonte per riconoscere coscienza e determinazione alle donne, per assicurare che le loro voci siano ascoltate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- MANTOVA. Archivio di Stato di Mantova, AG, b. 810, 811, 815.
 MODENA. Archivio di Stato di Modena, Principi Esteri, Guastalla, n. 5, b. 1173.
 PARMA. Archivio di Stato di Parma, Fondo Epistolare scelto, Lettere Autografe, b. 7.
 PARMA. Archivio di Stato di Parma, Fondo Gonzaga Guastalla, b. 45.

Literatura científica

- BERTOMEU MASÍ, María José (2012). «La mujer del gobernador: escritura epistolar femenina en la Milán del siglo XVI». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 17, pp. 135-147.
 BOURNE, Molly (2001). «Cesare Gonzaga». *Treccani*. Recuperato il 9 ottobre 2022, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-gonzaga_res-2cd22d88-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-gonzaga_res-2cd22d88-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/).
 BURCKHARDT, Jacob (2008). *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Roma: Grandi tascabili economici Newton.
 CECI, Giuseppe (1935). «Il viaggio di una Principessa in Puglia nel 1549». In L. D'Addabbo (a cura di), *Iapigia, Rivista di Archeologia Storia e Arte*. Bari: ed. Comm. Alfredo

- Cressati, pp. 24-25. Recuperato il 20 marzo 2021, in https://viaggioadriatico.ict.uniba.it/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2008-10-30.3204530432/.
- CECI, Giuseppe e CROCE Benedetto (a cura di) (1894). *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'Amor prigioniero di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemi sincroni di simile argomento*. Napoli, pp. 4-24. Recuperato il 20 gennaio 2023, in https://books.google.it/books/about/Lodi_di_dame_napoletane_del_secolo_decim.html?id=OfA9AQAAIAAJ&redir_esc=y.
- CRABB, Ann (2008). «Gaining Honor as Husband's Deputy: Margherita Datini at Work, 1381-1410». *Early Modern Women*, 3, p. 214. Chicago: The University of Chicago Press. Recuperato il 20 febbraio 2022, in <https://www.jstor.org/stable/23541532>.
- CRISANTINO, Amelia (2007). «Gonzaga un viceré guerriero in Sicilia». *La Repubblica*. Recuperato il 22 settembre 2022, in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/12/04/gonzaga-un-vicere-guerriero-in-sicilia.html/>.
- DE GIOIA GADALETA, Caterina (2003). *Isabella de Capua Gonzaga. Principessa di Molfetta, Signora di Guastalla*. Molfetta: Biblioteca Maldorti di Guastalla.
- «Famiglia di Capua» (18 novembre 2022). *Nobili napoletani*. Recuperato il 28 febbraio 2021, in <http://www.nobili-napoletani.it/Capua.htm>.
- GAROFALO, Emanuela (2022). «La costruzione di una corte, prove generali. Ferrante Gonzaga e Isabella di Capua in Sicilia (1535-1546)». In E. Garofalo e F. Mattei (a cura di), *I Gonzaga fuori Mantova, architettura, relazioni, potere* (pp. 122-125). Roma: Viella.
- NICOLÌ, Rita (a cura di) (2008). *Luca Contile viaggio al seguito di Isabella De Capua: Lettere dal 26 maggio al 5 ottobre 1549*. Università di Bari: Edizioni digitali del CISVA, VIII-XII. Recuperato il 22 gennaio 2021, in http://www.viaggioadriatico.it/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2008-10-30.3204530432.
- PLEBANI, Tiziana (2019). *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*. Roma: Carocci.

ELSA MORANTE Y *LA STORIA*: LA PÉRDIDA ABSOLUTA EN
IDA RAMUNDO. EN RECUPERACIÓN DE LA DIGNIDAD
Elsa Morante and La Storia: The Absolute Loss in Ida Ramundo.
In the Recovery of Dignity

Ángela Melania MUÑOZ VILA
Universidad de Valencia

Fecha final de recepción: 13 de mayo de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2023

RESUMEN: *La Storia* es el relato de la vida de Ida, pero, por encima de todo, es el relato de la pérdida. A Ida se le arrebató la intimidad, el hogar, la libertad, la confianza, la salud, así como todos los seres a los que ama. Los alumnos trabajarán al personaje descubriendo que cada una de estas pérdidas comporta, en última instancia, la pérdida de dignidad. Deberán escribir un final alternativo a cada pérdida sufrida en el que, si bien esta resulte irreparable, no así la dignidad de la persona.

Palabras clave: literatura; pérdida; dignidad; valores.

ABSTRACT: *The Story* is the narrative of Ida's life, but above all, the narrative of loss. Ida's intimacy, home, freedom, trust, health, as well as all the beings she loves, are taken from her. Students will work on the character by discovering that each of these losses ultimately entails the loss of dignity. They will have to write an alternative ending to each suffered loss in which, while it remains irreparable, the person's dignity does not.

Keywords: literature; loss; dignity; values.

1. ELSA MORANTE: PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN LITERARIA

Nacida en Roma el 18 de agosto de 1912, Elsa Morante fue una figura literaria, fundamental no solo en la segunda mitad del pasado siglo, sino también en el presente. Sus relatos, hoy, se consideran un valioso legado. Un ejemplo de ello es la

obra que nos concierne y sobre la que versaremos más adelante: *La Storia*, publicada en 1974.

Hija de maestra judía y de un trabajador de Correos, testigo de ambas guerras mundiales, autodidacta y amiga de la escritura, en los relatos de Elsa Morante se entrelaza la ficción con aspectos de su vida y de su tiempo. En otras palabras: «Il nesso –sempre esistente, anche se mediato in vario modo– tra vissuto e produzione letteraria nel caso di Elsa Morante è particolarmente evidente e il diagramma delle sue tematiche [...] rivela e illustra il diagramma di una vita» (Guglielmino, 2014: 444).

A lo largo de sus 73 años, compuso cuentos, poemas, ensayos y novelas, otorgando así variedad a sus publicaciones. La primera de ellas, *Il gioco segreto*, fue una recopilación de varios cuentos que vio la luz en 1941, mismo año en el que tuvo lugar su matrimonio con Alberto Moravia y que duraría hasta 1962, debido a su separación.

Un año después de su primera publicación aparecería *Le bellissime avventure di Caterì dalla Trecciolina* (1942)¹, cuento escrito a los catorce años con ilustraciones llevadas a cabo por ella misma. Sus inicios nos traen reminiscencias de Gloria Fuertes o Ana María Matute, con las que, por otra parte, compartió época.

Menzogna e sortilegio (1948), su primera novela, la catapultó al reconocimiento nacional e internacional. Con ella obtuvo el Premio Viareggio. La segunda novela gozó de igual fortuna, ya que *L'isola di Arturo* (1957) la proclamó vencedora del distinguido Premio Strega.

Su primer libro de poemas tiene por título *Alibi* (1958). Tras los cuentos de *Lo scialle andaluso* (1963) y los poemas recopilados en un segundo volumen titulado *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), aparece *La Storia* (1974).

Su última novela, *Aracoeli* (1982), fue galardonada con el premio Médicis de novela extranjera.

Sus ensayos *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* o *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* se publicarán póstumamente, en 1987 y 2004, respectivamente.

1.1. *Repercusión en España: traducción de sus obras*

La repercusión que tuvo –y tiene– Elsa Morante en España se puede medir por el número de traducciones experimentado en su producción literaria. En 1969, se publica la primera traducción en España de *La isla de Arturo* por la editorial Bruguera. En 1976, la editorial Plaza & Janés, bajo el título *Algo en la historia*, publica una versión de *La Storia*. La alteración del título ya nos anticipa las numerosas supresiones y cambios que sufrirá la traducción con respecto al texto original. Unos ejemplos de ello, como señala Mara Mennella (2021), son los pasajes relativos a la guerra civil española (1936-1939):

¹ En 1959, se volverá a publicar bajo el título *Le straordinarie avventure di Caterina*.

Guerra civile in Spagna, provocata dal cattolico-fascista Franco (detto il Generalissimo e il Caudillo) per conto dei soliti poteri sotto la minaccia dello «spettro». Dopo tre anni di devastazioni e di massacri (fra l'altro, si instaura in Europa la distruzione dall'alto di intere città abitate) prevarranno i fascisti (falangisti) grazie al solido aiuto del Duce e del Führer e alla connivenza di tutte le Potenze del mondo.

La Storia (Morante, 1974: 10)

Guerra civil en España que dura tres años y que acaba con la victoria de Franco.

Algo en la historia (Morante, 1976: 13)

Vemos entonces cómo la traducción española lo resuelve con un párrafo relativo a la Guerra Civil en una sola línea, borrando así «años de devastaciones, la connivencia de diferentes países, tanto Italia como Alemania, que ayudaron a Franco a ganar la guerra e instaurar su régimen» (Mennella, 2021: 140). Lo más probable es que este tipo de cambios se llevara a cabo para sortear la censura, pues recordemos que el libro se publicó tan solo después de un año de la muerte de Franco.

En 1984, Planeta sacará una nueva versión de *La isla de Arturo* y Bruguera la primera de *Araceli*. El título da nombre al personaje Araceli Muñoz Muñoz, nacida en un pueblo de Almería y madre del personaje principal. La versión española, por ende, debía ser indispensable. En 1989, gracias a Alfaguara, aparece la primera versión de *Las extraordinarias aventuras de Caterina*.

En 1991, la editorial Alianza publica *La historia*, ahora sí bajo el título original. Sin embargo, al año siguiente, Círculo de Lectores publicaría *La historia: un escándalo que dura diez mil años* y, aunque no era este el título original, sí se plasmó en esta ocasión el contenido completo y sin alteraciones de la obra.

En 1995 y 1996, *La isla de Arturo* se continúa editando, ahora por RBA. En 2004, por Espasa Calpe. En 2005, Gadir se encarga de una nueva publicación de *Las extraordinarias aventuras de Caterina*. Cátedra no se quiere quedar a la zaga en el fenómeno Morante y, en 2006, publica la recopilación de cuentos que la autora reunió bajo el título *El chal andaluz*. En 2008, Gadir publica una nueva edición de *Araceli* y de *La historia*, donde, por fin, título y texto corresponden ambos al original de Morante. En 2012, la editorial Lumen publica una obra hasta el momento inédita en España, *Mentira y sortilegio*. Su buena acogida provoca que, en 2017, también Lumen, publique la segunda edición y apueste por una primera de *La isla de Arturo*. Asimismo, al año siguiente sacará en catálogo su primera edición de *La historia*. A propósito de las alteraciones en las traducciones, también *Mentira y sortilegio* sufre una en su primera versión con respecto al original, gracias al estudio realizado por Mennella (2021), advertimos la siguiente alteración:

Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi. Si riparla dell'Estero con l'intervento di Manuelito il Matador, dello Zarevic, ecc. La cicatrice.

Menzogna e sortilegio (Morante, 2009: 165).

Nuevas e incoherentes conversaciones de los amantes inexpertos. Se vuelve a hablar del Extranjero. La cicatriz.

Mentira y sortilegio (Morante, 2012: 240).

Se suprime entonces la mención a Manuelito el matador y «las maravillosas aventuras inventadas por Edoardo, de las que cae la aventura del dromedario Alí, la corrida de toros en España y el viaje por Rusia en compañía de Zarevic» (Mennella, 2021: 143).

En 2018, Círculo de Tiza publica la traducción de su primer ensayo en España. En 2021, Lumen continúa reeditando *La isla de Arturo*. Al año siguiente, publicará su primera versión de *Araceli*, ampliando cada vez más su catálogo con las obras de la autora. Tanto es así que en 2023 ha publicado nuevamente *Mentira y sortilegio* y su primera edición de *El chal andaluz*.

Como vemos, la producción literaria de Morante sobrepasó las fronteras y gozó así de una recepción española que ha perdurado hasta nuestros días.

1.2. Contexto europeo

Si bien *La Storia* fue publicada en 1974, esta transcurre durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, y se puede considerar una obra realista. En Italia o en otros lugares como Estados Unidos «l'arte realista fu invocata come forma non solo di denuncia sociale, ma anche di opposizione ai regimi totalitari» (Guglielmino, 2014: 526).

Para contextualizar y englobar los acontecimientos ficticios dentro de un contexto histórico ya no solo verosímil sino también real, Morante apunta minuciosamente las fechas y los sucesos ocurridos en cada año al inicio de cada nueva sección de la novela. Más allá de para ambientar la trama, esto también permite al lector —que no vivió tales hechos— conocerlos. Historia e intrahistoria quedan, de esta manera, acertadamente enlazadas.

La situación vivida por los judíos, quienes, sumado al terror de la guerra, debieron experimentar el terror del antisemitismo, se refleja transversalmente a lo largo de la obra. Aparte de los diversos pasajes en los que se menciona el origen judío de Ida, también nos encontramos con: diversas leyes establecidas solo para ellos del tipo «ART. I. Il matrimonio cittadino italiano di razza ariana con persona appartenente ad altra razza è proibito» (Morante, 2014: 53)², con Davide Segre, personaje judío que inicialmente se presenta bajo un seudónimo y que, progresivamente, va adquiriendo protagonismo, con una deportación al campo de concentración, con la descripción del barrio judío, o con expresiones del tipo «il cane Blitz era bastardo, dunque ebreo

² Versalita del texto original.

per l'anagrafe» (Morante, 2014: 176), donde, a través de esta analogía bastardos y judíos, quedan relegados a la misma categoría de no deseados.

Tanto el padre de Moravia como la madre de Morante eran, de hecho, judíos y, precisamente por ello, en 1943, se ven constreñidos a huir a la aldea de sant'Agata y permanecer ahí durante ocho meses. «Il tema della memoria –di quale memoria–collega, pur nella complessità delle diverse esperienze personali –e della loro amicizia– la testimonianza e l'opera di Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini nel dopoguerra» (Cadel, 2012: 259).

Tras la Segunda Guerra Mundial, «la modernità apparve loro nella forma di una società industriale sempre più tecnologicamente avanzata, ma anche piena di contraddizioni e di conflittualità» (Guglielmino, 2014: 528). Así lo refleja Morante hacia el final de la novela, donde, recién comprado el teléfono fijo, Ida y Usepe mantienen unas conversaciones telefónicas un tanto singulares. Tras varios intentos y llamadas, el mecanismo de este nuevo aparato tecnológico no termina de convencer a Usepe.

La escritura realista supone, como vemos, tocar temas candentes propios de la época y que, en tantas ocasiones, generan polémica. A este respecto: «La escritora romana, por obras como *La Storia* y ensayos como “Pro o contro la bomba atómica”, podría ser considerada una “escritora comprometida”³, si bien tal definición resultaría redundante según el concepto de escritor que ella tenía» (Mira Mosso, 2012: 10).

2. *LA STORIA*

Nos adentraremos en la narrativa de *La Storia*, resaltando aquellas partes que resulten significativas para nuestros objetivos.

2.1. *Argumento*

Ambientada en la Roma de los años cuarenta (1941-1947), la historia empieza con la violación de la recién viuda Ida Ramundo por un soldado alemán llamado Gunther. Del estupro nace Giuseppe, el hijo bastardo que se ganará, especialmente en sus primeros años de vida, el cariño de todos aquellos que lo conocen.

En plena Segunda Guerra Mundial, madre e hijo deberán protegerse para refugiarse de los bombardeos, los cuales terminarán por destruir el humilde hogar en el que vivían. A partir de ello, comenzará su peregrinar hacia diversos lugares donde poder dormir sobre un lecho y donde conocerán a diversas personas y familias con las que compartirán historias y experiencias.

El origen judío de Ida, por parte materna, le genera un temor que crece con el paso del tiempo. Comienza entonces a sufrir una suerte de alucinaciones o sueños en los que se imagina escenarios con el peor de los finales. Su primer hijo, Nino, es partisano y desde las montañas lucha para detener el fascismo. Una vez terminada la guerra, morirá en un accidente de carretera junto con los otros dos compañeros de la Resistencia que

³ Comillas del texto original.

iban con él. La relación fraternal entre Useppe y Nino, tan distintos en personalidad, era de profundo cariño y afecto, por lo que, desde entonces, la alegría que caracterizaba a Useppe se va desvaneciendo y, en su lugar, aparecen una serie de ataques epilépticos combinados con unas pesadillas y alucinaciones que recuerdan a las de su madre. Además de ello, no se adapta bien en la guardería e intenta siempre escaparse (llegando a conseguirlo) hasta que su madre, avisada por la maestra, decide dejarlo en casa bajo el cuidado de la portera y de la perra Bella.

Progresivamente, la salud de madre e hijo va mermando. Lo único que devuelve la alegría a Useppe son los paseos con Bella hasta un paraje natural escondido en la ciudad, encontrado un día por casualidad. Sin embargo, los paseos no durarán mucho tiempo, pues una mañana, tras sufrir repetidas convulsiones, Useppe morirá.

Como advertida por un presentimiento, Ida se marcha corriendo de la escuela donde era maestra y, al llegar a casa, se encuentra con la situación que tanto temía. Aunque aún vivió más de nueve años, también Ida nos dejó ese día pues «essa, in realtà, era morta insieme al suo pischelletto Useppe» (Morante, 2014: 649).

En esencia, se narran «le affannose e tragiche vicende di una famigliola romana durante il periodo bellico e nell'immediato dopoguerra, finché tutti i suoi componenti scompaiono, vittime indirette della violenza» (Sgorlon, 1974: 99).

2.2. Año de publicación

La Storia fue publicada por Einaudi en 1974, es decir, cuando su autora tenía 62 años. Ya habían pasado diecisiete años desde la publicación de su anterior novela, *L'isola di Arturo*. Esta relativa tardanza en lo que a una nueva publicación novelística se refiere podría deberse a la muerte de su íntimo amigo el pintor Bill Morrow, que, en 1962, se tiró desde un rascacielos en Manhattan bajo los efectos del LSD, a quien Morante le dedica estas palabras en su diario:

Due anni da quel 30 aprile. E io continuo a vivere come se fossi viva. In certi momenti io stessa dimentico l'orrore. [...] L'unico rimedio per arrivare alla fine umanamente è non essere io, ma tutti gli altri, tutto il resto [...]. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te (Morante, 1988: LXXVII-LXXVIII).

«E io continuo a vivere come se fossi viva» recuerda, ciertamente, a la situación de Ida en la novela.

También en 1962 adviene la separación con Moravia tras una desdichada relación llena de desencuentros y peleas. De hecho, «nella sua autobiografia Moravia dice più volte di aver molto amato Elsa Morante e di aver sofferto per lei, ma di *non esserne stato innamorato*» (Bernabò, 2012: 50)⁴. En cualquier caso, Morante vuelve al cabo de los años con una nueva novela, *La Storia*.

⁴ La cursiva es de autoría propia.

2.3. *Tiempo y espacio de la narración*

La narración comienza «un giorno di gennaio dell'anno 1941» (Morante, 2014: 15) y finaliza «quel lunedì di giugno 1947» (Morante, 2014: 649). Se divide en siete secciones formadas cada una de ellas por una serie de capítulos. Cada sección se centra en lo que transcurre durante un año, empezando en 1941 y finalizando en 1947. El tiempo, por tanto, avanza lineal y cronológicamente a nivel macroestructural, aunque nos podemos encontrar con algún capítulo o pasaje narrado a modo de analepsis o prolepsis con el objetivo de contextualizar la situación. Muestra de ello es la presentación de la familia de Ida (caps. 2 y 3 de la 1.ª sección, pp. 20-62), donde necesariamente se rompe el tiempo cronológico instaurado en el primer capítulo y retorna al pasado para narrar ciertas vicisitudes de la familia, así como la muerte de los padres y del marido de Ida. Análogamente, se anticipa el acaecimiento de la muerte de Useppe, rompiendo, una vez más, el tiempo cronológico (cap. 8 de la 7.ª sección, p. 625).

La historia transcurre en Roma. Los lugares mayormente mencionados son el barrio de san Lorenzo, el Trastévere, el barrio judío, via Bodoni, via Marmorata, la ostería Remo o la ribera del Tíber.

2.4. *Personajes principales y femeninos secundarios*

Los personajes principales son Ida y Useppe. Ella siempre busca el bienestar para su hijo, aun cuando las condiciones no son favorables, y en cualquier decisión que tome siempre le pone a él por delante. Él, en la medida de lo posible, también se preocupa por su madre, aunque, quizá, nunca llega a ser plenamente consciente del abatimiento y decaimiento que la acorralan día a día.

A ellos podemos sumar los personajes femeninos secundarios: Nora, madre de Ida y con la que empiezan los desvaríos que acompañarán a la familia Ramundo por el resto de sus días; Ezechiele, mujer del barrio judío que asiste a Nora en su alumbramiento y la hospeda en su casa los días que ella necesita; Vilma, señora que dice prever el futuro gracias a sus dos informantes, la *Signora* y la *Monaca*, pero a quien el vecindario ignora tomándola por loca; Carolina, apodada Carulí, pertenece al clan de *i Mile* (con quienes Useppe e Ida comparten techo durante un tiempo), y que, con tan solo catorce años, se queda embarazada de las gemelas Rosa y Celeste sin saber quién es el padre, ocasionando así que los anhelos y pasatiempos propios de su edad se vean interrumpidos por la obligación de ser madre; Bella, perra siempre pendiente de Useppe, el cual mantiene conversaciones con ella como si se tratara de su mejor amiga y ella ejerce en múltiples ocasiones la función de maternidad como si se tratara de su segunda madre.

2.5. *Temas*

«La Morante ha vissuto e lavorato nel cuore stesso della grande tragedia novecentesca, tra guerra, nazifascismo e bomba atomica» (Gioanola, 2003: 73). La novela,

bajo el marco de la Segunda Guerra Mundial y las devastadoras consecuencias que esta supuso explora, principalmente, los siguientes temas: la infancia, expresada en términos de inocencia y sorpresa, al ir descubriendo día a día el nuevo mundo que se habita; la enfermedad, de la que es imposible escapar y parece no tener cura, ligada a los traumas de la pérdida; la familia, representada como clavo firme y fijo al que asirse en un mundo constantemente cambiante e inestable; la ideología, movedora de masas y, llevada al extremo, causante de los más horribles desastres.

2.6. *La pérdida de la dignidad*

La Storia es, en realidad, la historia de una sucesión trágica de pérdidas que comportan, en última instancia, la pérdida de la dignidad de Ida.

La primera pérdida que sufre es la muerte de sus familiares: su padre Giuseppe, por una cirrosis (pues tenía el vicio del alcohol), al poco tiempo, su marido Alfio, por un cáncer, y más tarde, su madre Nora, por un ahogamiento en la orilla del mar tras un delirio.

Tras un periodo de viudez, sufre la pérdida de la intimidad y de la integridad, cuando el soldado Gunther entra en su vivienda privada sin permiso y, tras husmear por todas las habitaciones, la viola no una sino dos veces. Se quedará embarazada por segunda vez en su vida, perdiendo así la libertad de salir de su casa por temor a los comentarios o posibles preguntas de los vecinos, quienes la podrían inducir a revelar que, en realidad, se trata de un hijo bastardo. De hecho, no es capaz de confesarle a Nino, su primer hijo, que está embarazada. Este, por su parte, se acabará enterando de que tiene un hermano una vez el bebé aparezca en la casa.

Debido a los bombardeos de la guerra, no tarda en llegar la pérdida del hogar, que queda reducido a cenizas y, con él, se pierde también a Blitz, primer perro de la familia y leal hasta el último momento. De hecho, no es casual que su nombre signifique precisamente *bombardeo aéreo*: «Un nombre en ocasiones puede ser comienzo para la creación de una identidad en un relato, al ser un importante punto de referencia que sugiere inicialmente la cohesión de las cualidades y/o defectos que se acumulan para hacer posible a un ser ficcional» (Escudero Martínez, 1994: 182).

Las escuelas cierran, por lo que Ida también pierde su trabajo como maestra, su sueldo y los ahorros que tenía. Todo ello conlleva, naturalmente, la pérdida de la salud física, al tener que alimentarse con raciones escasas, y mental, al vivir en permanente estado de alerta unido a la abstinencia de nutrientes, el cerebro entonces no funciona como debiera.

Pasada la guerra, perderá a su primer hijo, quien se llevará consigo la característica alegría del segundo. Cuando la salud de Ida parece encontrarse en el peor de los escenarios, también la de Ueseppe se percibe notablemente decaída. Terminará por perder también al segundo de sus hijos y, con él, la esperanza.

Esta concatenación de pérdidas desemboca en la pérdida más absoluta del ser: la pérdida de la dignidad, la cual va indisolublemente ligada a la pérdida de la vida. Por ello, Ida siente el arrebato de su dignidad como una suerte de asesinato: «le sceme

della storia umana (La Storia) che essa percepì come le spire multiple di un *assassinio* interminabile» (Morante, 2014: 647). Lo último que le quedaba era Ueseppe, por lo que no sorprende que la pérdida de este supusiera una suspensión en el espacio y el tiempo de Ida. A partir de entonces, como ocurre con los muertos, pierde cualquier tipo de interacción y comunicación con el exterior:

Coi ciechi, coi sordomuti è possibile comunicare; ma con lei, che non era né cieca né sorda né muta, non c'era più comunicazione possibile [...]. Ugualo al transito di un riflesso che, dal suo punto irrisorio, si moltiplica in altri e altri specchi a distanza, quella che per noi fu una durata di nove anni, per lei fu appena il tempo di una pulsazione [...]. Essa, in realtà, era morta insieme al suo pischelletto Ueseppe (Morante, 2014: 648-649).

Por consiguiente, cuando las condiciones, el contexto, las personas o los acontecimientos dañifican nuestra dignidad, consecuentemente, también nuestra esencia se ve afectada. Ida, por ende, encarna el caso paradigmático de que la pérdida absoluta de dignidad puede conllevar la pérdida de la cordura y, con ella, la vida.

3. PROPUESTA DIDÁCTICA

Se planteará, a continuación, una propuesta didáctica a través de la que los alumnos puedan trabajar la novela.

3.1. *Objetivos y metodología*

Con la lectura parcial o total de la obra, pretendemos, por un lado, que los alumnos trabajen una serie de valores tales como la solidaridad, la empatía y el respeto y, por otro, que otorguen a la dignidad humana la importancia que merece. Así pues, siendo conscientes de la magnitud y repercusión que esta alcanza en la vida de las personas, podrán actuar o tomar decisiones con mayor cargo de conciencia.

Para lograr nuestros objetivos, se deberá trabajar sobre el personaje de Ida. Para ello, en primer lugar, se leerá concienzudamente uno de los pasajes abajo mencionados. En segundo lugar, se llevará a cabo un análisis de lo leído, identificando qué tipo de pérdida se ha producido y cómo esta afecta a la dignidad de Ida. En tercer lugar, se deberá escribir un final alternativo a cada pérdida sufrida en el que, si bien esta resulte irreparable, no así la dignidad de la persona, que deberá permanecer intacta. En último lugar, el alumno escribirá una reflexión sobre la dignidad humana.

Cada episodio representa un tipo de pérdida distinta (aunque con el denominador común de la pérdida de dignidad). Por ello, tras el trabajo autónomo, se podrían organizar entre dos y cuatro sesiones en el aula donde cada alumno exponga los puntos principales de su análisis, su final alternativo y, si lo considera, algún aprendizaje obtenido.

Así pues, esta metodología mira al fin último de recuperar y devolverle a la dignidad su posición perdida.

3.2. Actividades didácticas

Proponemos a continuación tres pasajes sobre los que trabajar:

Pérdida de la intimidad y de la integridad: lectura de las pp. 63-74 (cap. 4 de la 1.^a sección). El alumno deberá explicar la invasión del soldado en un hogar ajeno y cómo el adentrarse en cada una de las habitaciones supone una progresiva pérdida de intimidad y un aumento del temor de Ida. Sería interesante analizar el contraste entre la actitud de Gunther y la de Ida, así como el abuso de poder y la jerarquía establecida desde el primer instante, que se prolonga hasta el momento de la violación. «Son muchos los aspectos que de un personaje pueden figurar en un relato y, claro está, que la correcta comprensión de cualquier creación narrativa exige el análisis atento de todos los pormenores de esas presentaciones» (Escudero Martínez, 1994: 182).

Pérdida del hogar: lectura de las pp. 161-178 (caps. 2 y 3 de la 3.^a sección). El alumno deberá explicar la destrucción de la vivienda y de las propiedades familiares debido al bombardeo. Sería interesante que, en el análisis del episodio, se estableciera un contraste entre cómo se vive esta pérdida por un Useppe ingenuo en contraposición a una Ida temerosa. Al primero «poco importava, in realtà, che crollasse la casa, e si perdessero le proprietà della famiglia» (Morante, 2014: 163), pues lo único que verdaderamente le duele es la pérdida de Blitz; a la segunda, en cambio, la pérdida del hogar le supone la pérdida de todas sus pertenencias materiales (aunque escasas) y de un lugar donde criar a su hijo.

Pérdida del primer hijo: lectura de las pp. 445-483 (caps. 6-8 de la 6.^a sección). Sería interesante destacar la crudeza de tener que ir a reconocer a tu hijo fallecido en un accidente, de afrontar las preguntas de Useppe sobre el paradero de su hermano mayor y las consecuencias que esta ausencia genera en la salud de Ida, que ha de vivirlo todo en soledad y sin ayuda de nadie al tiempo que su otro hijo pierde la alegría. Al evidenciar el empeoramiento de salud, se deberá mencionar las pesadillas sufridas, pues: «Per Elsa, mettere su carta le visioni notturne ha lo scopo non di chiarire i contenuti latenti della veglia diurna [...], quanto piuttosto di sperimentare la grammatica e la retorica degli effetti con cui lavora la “fantasmagoria dei sogni”» (Rosa, 2013: 16).

Recogemos en una tabla las ideas principales:

| EPISODIO | SUCESOS | PÉRDIDA | RECURSOS LITERARIOS PREDOMINANTES SUBYACENTES A LA NARRACIÓN |
|--------------------------------------|---|------------------------|--|
| 1. ^a sección, cap. 4 | Aparición repentina de Gunther. Entrada en la casa de Ida sin permiso. Curiosear por todas las habitaciones. Temor de Ida. Doble violación. Gunther le regala un cuchillo para que le recuerde siempre. | Intimidad e integridad | Intervenciones de Gunther que contrastan con el silencio de Ida. |
| 3. ^a sección, caps. 2 y 3 | Partida de Nino al norte con las Camisas negras (en un inicio era fascista). Estado de alarma por un posible bombardeo. Huida al refugio. Bombardeo. Nubes de humo. Todo el entorno masacrado. Explicación de la muerte a Nino. | Hogar | Hipérboles. |
| 6. ^a sección, caps. 6-8 | Mala adaptación de Useppe en la guardería y empeoramiento de su salud. Ida decide dejarlo en casa. Muerte de Nino. Degeneración de Ida. | Primer hijo | Abundancia de discurso directo e indirecto. |

4. CONCLUSIÓN

La lectura de una obra literaria puede servir para conocer situaciones históricas reales, que sobrepasan la ficción y cuyas consecuencias en la vida de las personas pueden resultar perjudiciales. A través del estudio de la obra de Elsa Morante, en concreto de *La Storia* y del personaje de Ida Ramundo, la pérdida se hace ostensible a todos los niveles.

Más allá de una lectura que propicie la empatía con el personaje, lo que implican las actividades didácticas propuestas es la toma en consideración de los valores humanos, así como el cumplimiento y respeto que estos merecen en aras de una sociedad más virtuosa que la anterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNABÒ, Graziella (2012). *La fiaba estrema Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci editore.
- CADEL, Francesca (2012). «Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante. Scorciatoie anticanoniche nell'Italia del dopoguerra». *Italica*, 89, 2, pp. 253-269.
- ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen (1994). *Didáctica de la literatura*. Murcia: Compobell, S. L.
- GIOANOLA, Elio. (2003). «Elsa Morante e la storia». En E. Martínez Garrido (ed.), *Elsa Morante La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI* (pp. 71-83). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GUGLIELMINO, Salvatore (2014). *Guida al Novecento*. Milán: Principato.
- MIRA MOSSO, Montserrat (2012). *El personaje de Usepe de La storia de Elsa Morante como símbolo de intrahistoria* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- MORANTE, Elsa (1988). *Opere I*. Milán: Mondadori.
- MORANTE, Elsa (2014). *La storia*. Turín: Einaudi.
- ROSA, Giovanna (2013). *Elsa Morante*. Bologna: il Mulino.
- SGORLON, Carlo (1974). *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milán: Mursia.

EL RECHAZO DEL MATRIMONIO EN *LA REINA DE LAS TINIEBLAS* DE GRAZIA DELEDDA
The Rejection of Marriage in The Queen of Darkness by Grazia Deledda

María José RUIZ LEÓN
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 25 de abril de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2023

RESUMEN: Algunos de los relatos presentes en la antología *La reina de las tinieblas* de Grazia Deledda, publicada en 1903 y traducida al español en 2020, tienen como protagonistas a mujeres que, por diferentes circunstancias, rechazan el matrimonio. Siguiendo los presupuestos teóricos de Elaine Showalter, examinaremos las imágenes y los estereotipos de la mujer en tres de los relatos presentes en esta obra: «La reina de las tinieblas», «Sarra» y «Primeros besos», con el objetivo de trazar rasgos comunes y analizar los arquetipos matriarcales que subyacen en la construcción de sus protagonistas que se desvían del destino natural de la feminidad normativa y encauzan sus vidas a través de la feminidad sagrada de la que son portadoras.

Palabras clave: Grazia Deledda; matriarcado en Cerdeña; escritoras italianas.

ABSTRACT: Some of the stories in the anthology *The Queen of Darkness* by Grazia Deledda, published in 1903 and translated into Spanish in 2020, feature women who, for various reasons, reject marriage. Following Elaine Showalter's theoretical assumptions, we will examine the images and stereotypes of women in three of the stories in this work: «The Queen of Darkness», «Sarra» and «First Kisses», with the aim of tracing common features and analysing the matriarchal archetypes that underlie the construction of their protagonists who deviate from the natural destiny of normative femininity and channel their lives through the sacred femininity of which they are the bearers.

Keywords: Grazia Deledda; matriarchy in Sardinia; Italian women writers.

1. GRAZIA DELEDDA: BREVE PERFIL BIOGRÁFICO

Grazia Deledda nace en Nuoro, en la isla de Cerdeña, el 27 de septiembre de 1871. Sus estudios se detienen en la enseñanza secundaria y, después, va a formarse a través de clases particulares de italiano, latín y francés. Su formación es, sobre todo, autodidacta, utilizando la biblioteca del tío materno que era canónigo. Entre sus lecturas figuran tanto autores franceses, realistas, como clásicos italianos (Manzoni, Goldoni) y contemporáneos como Verga, D'Annunzio, Fogazzaro, Capuana y Negri.

Empieza a escribir por pasión y esto le causará conflictos con su familia y el entorno en el que vive. Con solo diecisiete años, decide enviar sus primeros escritos y los publica en la revista *L'ultima moda*, utilizando un pseudónimo para ocultar su nombre. En 1888 sale a la luz su primer relato *Sangre sarda*. Un año más tarde, colabora con diferentes periódicos sardos como *La Sardegna*, *L'Avvenire di Sardegna* y *Stella d'Oriente* y la antología de novelas *Nell'azzurro*.

En 1882, publica *La regina delle tenebre* y otras novelas que tienen como escenario Cerdeña. Prosigue su carrera literaria en diferentes periódicos y revistas como *L'Ultima Moda*, *Il Paradiso dei bambini*, *La tribuna illustrata*, *L'illustrazione per tutti*, *Vita sarda*, *Vita moderna*, *L'eco didattico*, *Boccaccio*, *La terra dei nurages*, *Sardegna artistica*, *Il fanfulla della domenica*, *Roma letteraria*, *La donna sarda*, *La donna di casa*, *La piccola antologia*, *Rivista per signorine*, *La ricreazione*, *La vita italiana*, *Il corriere della domenica*, *Il pensiero moderno*, *L'illustrazione popolare*, *Sardegna letteraria*, *La piccola rivista*, *Bohème Goliardica*, *Nuova Antologia*.

Desde 1893 a 1895, Grazia Deledda recoge materiales sobre el folklore y las tradiciones de su isla, que, sucesivamente, publica en la *Rivista di Tradizioni Popolari italiane*. En 1894, publica la antología de cuentos *Racconti sardi*.

Durante la producción de estos años, se puede observar una evolución constante tanto en los inicios temáticos, en las técnicas narrativas como en el lenguaje. Durante una permanencia en Cagliari, en 1899, conoció a Palmiro Madesani, un funcionario del Ministerio de Finanzas con quien se casaría y se trasladaría definitivamente a Roma en 1900.

En 1901, establece amistades literarias con Marino Moretti, Federigo Tozzi, Alfredo Panzini y sigue constantemente los debates literarios que animan la capital, las noticias editoriales y los eventos teatrales.

En la redacción de la *Nuova Antologia* y del «círculo de escritores», animado por Giovanni Cena y Sibilla Aleramo, conoció a Pirandello, Fogazzaro y otros escritores famosos de su época, y allí empezó a trabajar en sus primeras publicaciones, que estuvieron inspiradas por recuerdos y nostalgias de su isla natal. En 1901, publica el relato de viaje *Tipi e paesaggi sardi*, relato de un viaje realizado a Cerdeña después de casi dos años en Roma. La fama de la escritora de Nuoro se extiende cada vez más, pero, al mismo tiempo, crece también la envidia de la mayoría de escritores de la isla. Deledda lo lamenta y, en una carta a Luigi Falchi, entonces director literario de Cerdeña, escribe:

Tutto al più prendo coraggio dal suo nobile esempio per no prendere in odio la nostra cara, isola disgraziata, quando anch'io mi vedo fatta segno di piccole invidie

paesane, di denigrazioni, di maldicenze meschine, quando vedo che qualcuno cambia nome e cognome per abbassarmi fin dove la sua invidia vorrebbe vedermi, quando dalla Sardegna non mi arriva una palabra d'incoraggiamento ma solo qualche soffio di livore per le parole che io spendo in pro dell'isola e dei suoi abitanti, quando infine raccolgo perfidia dove semino amore, sogni, idealità¹ (Falchi, 1937: 65).

El 10 de septiembre de 1926 Grazia Deledda recibe el Premio Nobel de Literatura, siendo la segunda autora italiana, precedida por Giosué Carducci veinte años atrás, y la única mujer en recibir este premio. En la motivación de la concesión puede leerse:

Nell'arte di dipingere la natura sono ben pochi i letterati europei che possono starle a pari. Grazia Deledda non fa sfoggio di colori brillante la natura che essa descrive ha i contorni semplici e grandiosi del paesaggio antico, tutta ne ha la casta purezza e la maestà. È una natura animata in modo meraviglioso, che si armonizza perfettamente con la psicologia dei personaggi. Da vera artista essa sa unire agli scenari della natura la rappresentazione dei sentimenti e dei costumi del Popolo² (Di Pilla, 1966: 19-20).

Nuestra autora sigue publicando incansablemente hasta su muerte, el 5 de agosto de 1936, a la edad de sesenta y cinco años. Grazia Deledda se despidió de la vida terrenal después de haber conseguido, con perseverancia y voluntad, el sueño que perseguía desde niña, mirando desde la ventana de su habitación en Nuoro el monte de Orthobene, escenario de muchas de sus historias. Su herencia literaria comprende más de 50 novelas y varios centenares de cuentos, que se remiten a las tradiciones rurales y arcaicas de Cerdeña. Muchos de ellos no encontraron la aprobación de críticos como Benedetto Croce, que consideraban su obra excesivamente influenciada por los elementos étnicos de Cerdeña (Croce, 1914).

2. LOS PERSONAJES FEMENINOS DE *LA REINA DE LAS TINIEBLAS*

Grazia Deledda fue una escritora que se mantuvo alejada de los ambientes feministas italianos de principios del siglo XX, pero en sus novelas y relatos plantea muchas veces una crítica a las situaciones de desigualdad y marginalidad que viven

¹ «A lo sumo tomo valor de su noble ejemplo para no odiar a nuestra querida y desgraciada isla, cuando yo también me veo blanco de envidias de pequeños pueblos, de denigraciones, de pequeñas calumnias, cuando veo que alguien cambia de opinión, nombre y apellido para bajarme hasta donde su envidia quisiera verme, cuando desde Cerdeña no recibo una palabra de aliento sino sólo unos pocos respiros de envidia por las palabras que gasto en favor de la isla y de sus habitantes, cuando finalmente colecciono perfidia donde siembro amor, sueños, idealidad» (Esta y todas las traducciones de este artículo han sido realizadas por la autora)..

² «En el arte de pintar la naturaleza hay muy pocos escritores europeos que puedan igualarla. Grazia Deledda no hace alarde de colores brillantes, la naturaleza que describe tiene los contornos simples y grandiosos del paisaje antiguo, todo ello tiene su casta pureza y majestuosidad. Se trata de una naturaleza maravillosamente animada, que armoniza perfectamente con la psicología de los personajes. Como verdadera artista sabe combinar escenarios naturales con la representación de los sentimientos y costumbres del Pueblo».

las mujeres o directamente denuncia la opresión que sufren, sobre todo, en los ambientes rurales (Sanna, 2014). También pone de manifiesto la pasividad con que se vivían situaciones degradantes, sin un gesto de rebelión (Tanda, 1992). Muchas de sus protagonistas principales son mujeres que asumen roles clave para el desarrollo de la trama y que ponen en marcha estrategias de resistencia ante las imposiciones familiares o sociales, sin llegar a rebelarse abiertamente o tomar decisiones radicales.

En este sentido, la escritora sarda incorpora en su narrativa ese «discurso a dos voces» que menciona Elaine Showalter (1981: 400), que encarna herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes.

Nuestro trabajo centra su análisis en tres de los relatos presentes en la antología titulada *La Reina de las tinieblas*, publicada en 1903 y traducida al español en 2020: «La reina de las tinieblas», «Sarra» y «Primeros besos», que tienen como rasgo en común el rechazo del matrimonio. En otros textos, como *Nostalgie* (1969), Grazia Deledda confirma esta visión negativa del enlace nupcial, visto desde la perspectiva de las mujeres: «Una donna superiore non si sposa mai; o se si sposa, durante un periodo d'inconscienza, se ne pente presto». (Deledda, 1969: 219).

Según el pensamiento ilustrado, la inferioridad y dependencia de las mujeres requiere que su redención se realice a través del matrimonio, que representa el *summum* de la existencia femenina y que se concibe como un «contrato voluntario», pero que, paradójicamente, descansa sobre un contrato de sumisión. Grazia Deledda se posiciona abiertamente contra la costumbre de las familias de concordar el matrimonio por razones exclusivamente económicas o de conveniencia social en estos tres relatos, mostrando el punto de vista de las protagonistas, que son tres hijas. Mientras que para las familias el matrimonio supone una ganancia, para ellas supone una pérdida (Angioni, 2005).

En dos de los tres relatos predominan las imágenes del encierro y de la fuga asociados al matrimonio, junto con las fórmulas de escape que cada una de las protagonistas logra encontrar. Deledda plantea unos personajes femeninos que generan sus propias experiencias y símbolos «que no constituyen, simplemente, el anverso de la tradición masculina». (Showalter, 1981: 40).

Se deduce la culpabilización de una la sociedad que impone el matrimonio interesado, no elegido por los contrayentes. El matrimonio «ventajoso» (para la familia) al que están destinadas otras heroínas de la narrativa de Grazia Deledda, cuyo ejemplo paradigmático es el de las hermanas Pintor, protagonistas de *Canne al vento*, quienes viven bajo la tiránica tutela del padre que las mantenía: «chiuse dentro casa come schiave le quattro ragazze in attesa di mariti degni di loro» (Deledda, 1957: 384). También Sarra, protagonista del relato que lleva su nombre, sufre la violencia por parte de su familia, y especialmente de su padre, por no aceptar el pretendiente que le tienen reservado: «En su casa fue maltratada porque no quería casarse con un pastor que poseía cien ovejas, caballos, tierra y un perro famoso en todos los pueblos vecinos» (Deledda, 2020: 77). Deledda sugiere la gran disparidad no solo de edad, sino de aspecto físico que existe entre la joven Sarra y el marido que su familia pretende imponerle únicamente por motivos económicos y de intereses e ignorando sus deseos. Ella es descrita como la «bella», mientras que su pretendiente constituye la «bestia»

de la pareja: «Era alta, fina, un poco curvada, pero muy bien hermosa y con la cara blanca; también tenía ojos azules, una rareza en aquel lugar». (Deledda, 2020: 78).

Su belleza, que excede la normalidad, la convierten en un objeto de deseo por parte de los hombres y también en un bien preciado cuyo estatus está por encima del ambiente rural en el que vive. En contraposición, su pretendiente se presenta al mismo nivel que sus animales domésticos de los que ha tomado sus facciones corporales: «El mismo Mattia parece un perro peludo, con una gran nariz y ojos rojos, es gordo y bajo». (Deledda, 2020: 78). Mattia representa, precisamente, lo contrario de las aspiraciones y deseos de Sarra: «Era coqueta quería casarse con un joven rosado, no peludo, alto y delgado». (Deledda, 2020: 78).

Grazia Deledda forja sus protagonistas dotadas de gran determinación y en el diálogo que entablan con otros personajes podemos oír sus voces disidentes como la de Sarra, que manifiesta abiertamente su deseo: «No lo quiero, me da asco; mejor morir». (Deledda, 2020: 78).

El elemento sobrenatural y supersticioso se insinúa a través de la descripción de Mattia, donde se juntan las creencias animistas y la religión católica. Tiene «los ojos rojos» y, más adelante, en la narración se dice «es el diablo». Por lo tanto, el antagonismo entre Sarra y Mattia simbólicamente reproducen, por un lado, la contraposición del reino animal masculino con el reino humano femenino, en el ámbito de una cosmovisión matriarcal del mundo³. Por otro lado, en una concepción católica, Sarra personifica la pureza y la inocencia, mientras que Mattia encarna la perversión y el pecado. También la familia de Sarra, sus padres y sus hermanos, están contagiados de estas características demoniacas y se presentan como pecadores corrompidos por el dinero, personificaciones del mal, agentes de una violencia arbitraria: «Su padre y sus hermanos, hombres rudos y borrachos, estaban obsesionados con la idea de que se casara con Matías, el pastor rico y la maltrataban cruelmente». (Deledda, 2020: 77).

Como señala Lombardi (1989), en los relatos de Deledda, la superstición convive con una vivencia popular de las creencias católicas y ambas coexisten, el cristianismo se mezcla con las fuerzas oscuras de la naturaleza. Sarra se encuentra sola combatiendo estas fuerzas del mal dentro y fuera de su familia (Heyer-Caput, 2001).

La protagonista sufre un proceso de transformación a causa de la violencia que sufre y de la traición que su familia perpetra contra ella, que planifica fríamente que sea raptada por el pretendiente elegido para, después, obligarla a casarse, con las consecuencias que ello comporta socialmente⁴. Sarra pasa de ser una adolescente sumisa y

³ Cerdeña ofrece un trasfondo matriarcal en el que las figuras nurágicas atestiguan desde el III milenio a. C. el culto a la Gran Madre. Estas muestras de la religión matriarcal preindoeuropea se encuentran presentes en toda Europa, pero de manera muy especial en Cerdeña, no solo por ser el territorio de población más antigua del continente, sino también porque la recuperación del folclore sardo desde la segunda mitad del siglo XIX había devuelto actualidad a la figura de la Diosa Madre a través de diferentes actualizaciones. En 1934 comienza a publicarse *Studi sardi*, en Cagliari, y, al año siguiente, se crea el Archivo Storico Sardo.

⁴ Una mujer víctima de rapto se supone ha perdido su virginidad y, con ella, la honra de su familia, lo que conlleva el rechazo social si no se produce un «matrimonio reparador» (Urioste Azcorra,

triste a convertirse ella misma en una fiera que se defiende: «Maltratadme si queréis, arrancadme el pelo, cortadme en pedacitos: el último pedacito de mi dirá que no, no y no». (Deledda, 2020: 78). Las circunstancias que vive la obligan a convertirse en una mujer adulta de repente, dejando atrás a la joven despreocupada que había asistido a la fiesta de san Constantino en los *saltos* de Bottuda para divertirse y bailar.

La situación de indefensión en la que se encuentra, en la que no puede recurrir a nadie, provocan su desanclaje del mundo y su decisión de romper con las reglas sociales impuestas a las mujeres: «¿Debo ir con los hombres de la justicia y denunciar a estas bestias feroces? ¿Y luego qué? Los condenarán, pero nadie se casará conmigo después de que me secuestren». (Deledda, 2020: 83). Al final, debe cumplir con sus obligaciones sociales y tendrá que casarse a la fuerza con Mattia, pero en su parlamento final queda patente su empoderamiento y su mutación completa de víctima a verdugo, de mujer obediente a mujer vengativa, que, conscientemente, da la espalda a las normas establecidas para las mujeres dentro del matrimonio:

¡Qué bestias feroces! –pensó vagamente. Me mataron, pero luego será mi turno. Ah, queridos hermanos ¿Creéis que os aprovecharéis de la buena posición de Mattia? Yo seré la señora; os despediré como a perros sarnosos. Y tú, Mattia, ¿crees que tendrás una esposa fiel? Me casaré contigo, pero te equivocas, bestia feroz... Así fue como se quedó dormida (Deledda, 2020: 84).

Sarra, dolida y traicionada, actúa empujada por una fuerza irracional, propiamente femenina, según el pensamiento clásico que identifica los elementos de la naturaleza salvaje descontrolada con el principio femenino (Cirlot, 1969), del que la protagonista muestra su aspecto negativo y destructor. El personaje de Sarra está directamente relacionado con el arquetipo de Demeter, que simboliza la pérdida de la niña y su orfandad con respecto a su grupo familiar al contraer matrimonio y, en consecuencia, Sarra se niega a abandonar el estado de jovencita, parthenos, y someterse al rito de paso que es la unión con el cónyuge, sacrificio que se manifiesta en la actitud irritada de la diosa (Vilatte, 1992). La cólera y la sed de venganza de Sarra son incompatibles con el desempeño del papel de esposa y madre y constituye una amenaza para ambas instituciones.

Grazia Deledda, como se ha afirmado en diferentes estudios (Di Pilla, 1966; Lombardi, 1989; Farnetti, 2009; Arcidiacono, 2017), está profundamente arraigada al paisaje, las tradiciones y costumbres de su isla natal, de la que también representa las creencias y supersticiones populares, creando un ambiente propio de la fábula, que en este caso puede rastrearse en el diálogo que Sarra mantiene con la hermana de Mattia, representada bajo las semblanzas de un animal: «No lo creas, labios de caballo, dijo Sarra con desprecio. Sois muchas bestias feroces, pero no me casaré con vuestro hermano». (Deledda, 2020: 89).

Es significativo que, a lo largo del relato, la única figura con apariencia humana sea, precisamente, la protagonista del relato y, que, al final, se quede dormida

1997: 91).

pensando en el plan de dominar a las bestias que la rodean. En ese sentido, Sarra se convierte en una Señora de las bestias, es decir una *Potnia Theron*, que, con su fuerza primigenia, representada aquí por el sueño, es decir, por el elemento ctónico de la noche, va a dominar a los animales que la rodean. Sarra, entonces, se presenta como terrible hija de la Noche, como Némesis, que personifica la «venganza divina», castigando el crimen, pero sobre todo la desmesura (Pérez Miranda, 2009).

La hierofanía de la Diosa Madre matriarcal reaparece de nuevo en el relato titulado «La reina de las tinieblas». El título recuerda el de «La Reina de la Noche» de *La flauta mágica* de Mozart, que también es una mujer fuerte e independiente. La Reina de la oscuridad representa el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, matriarcado y patriarcado, tanto en Mozart como en Grazia Deledda.

La protagonista sufre también una metamorfosis misteriosa que la aleja de su destino natural de ser esposa y madre: «Con veinticinco años, guapa, rica, prometida, sin haber probado nunca un dolor automáticamente grande, un día María Magda sintió repentinamente su corazón negro y vacío». (Deledda, 2020: 67).

Magda, en principio, tiene todo lo que podría desear una mujer de su época, pero se da cuenta de que no es realmente feliz con su vida, ni con su novio, que se convertirá, en poco tiempo, en su futuro marido. La idea de perder su libertad sobrecoge a la protagonista, imaginando que ese sería el fin de su mundo:

Le parecía que luego el pesar de su familia distante, la dulce casa de su padre, la libertad perdida, la casa abandonada, le haría sentir una indecible nostalgia, hasta el punto de envenenar su nueva felicidad. Hubo horas en las que, especialmente de noche, en la oscuridad, sintió una profunda angustia, anticipando su futuro. [...] De entre los más afectados por la enfermedad moral de Magda, el que más era su novio distante (Deledda, 2020: 14).

Su rechazo del matrimonio está unido a su desvinculación con el sentimiento amoroso, pero, más profundamente, a nivel simbólico, Magda encarna el arquetipo de la amazona, de la virgen que huye del sol y que es enemiga de las uniones permanentes (Bachofen, 1987): «Sintió que dentro de dos, tres, diez meses, el amor moriría (quizás ya esté muriendo, ella, todavía no casada, se imaginaba claramente el final), y a partir de ese gran sueño saldría un hombre y una mujer atados por la ley de los hombres, no por la del corazón». (Deledda, 2020: 15).

Esta oposición al matrimonio supone ser rechazada por la sociedad, para la que dejará de ser una mujer en su sano juicio y tomada por loca. Señala Ebinger (2000) que la locura constituye en Grazia Deledda un recurso para aislar al personaje del resto de la comunidad:

Un día, finalmente, analizándolo bien, creyó encontrar la causa del oscuro vacío que la rodeaba. Pensó que ya no amaba a su novio, y en la víspera de su boda rompió aquel sueño largamente acariciado. La llamaron loca y de hecho bajo los arcos articulados de sus negras cejas fruncidas sus negros ojos tenían un viso de aterradora locura (Deledda, 2020: 21).

La loca constituye una fórmula de protesta en contra del orden patriarcal hegemónico, que asigna papeles domésticos a las mujeres y, por otra parte, es el elemento a través del cual la protagonista se transforma de forma misteriosa, convirtiéndose ella también en una figura ambigua, una señora de la noche, con poderes de Gran Madre, propios de una diosa de la creación, dotada de una sabiduría ancestral: «Ya no salía de sus habitaciones durante el día: solo de noche, vagando en un carruaje por el campo dormido. Vestía de negro y en el pelo oscuro tenía una diadema de acero con cinco diamantes que brillaban más que las estrellas». (Deledda, 2020: 34).

Magda se transforma de ser natural a ser mágico que representa las fuerzas primigenias de la noche (las emociones y el caos), reina, sacerdotisa y hechicera, que abandona su nombre propio de mujer para convertirse en «la Reina de las tinieblas» y de las Estrellas Rutilantes (Ortega, 2014), diferenciándose de la mujer doméstica que era en principio. Las estrellas que lleva en la diadema recuerdan la iconografía de Inanna-Istar, diosa de la luna que llevaba por corona las doce constelaciones a través de las cuales el sol, su hijo, hacía el recorrido y a quien se aclamaba como «Señora de los cielos». (Baring y Cashford, 2005).

Magda cambia su vida diurna por otra nocturna, convirtiéndose en *Jana*, espíritu que forma parte de las creencias de Cerdeña y que posee la misma simbología de las parcas griegas que tejen el hilo de la vida. La protagonista es transportada de una vida cotidiana e inmanente a otra mágica y trascendente relacionada con lo misterioso, con las hadas, los espíritus, los fantasmas que pueblan el paisaje sardo durante la noche, como subraya Deledda en su novela *Canne al vento*:

Specialmente nelle notti di luna tutto questo popolo misterioso anima le colline e le valli: l'uomo non ha diritto a turbarlo con la sua presenza, come gli spiriti han rispettato lui durante il corso del sole; è dunque tempo di ritirarsi e chiuder gli occhi sotto la protezione degli angeli custodi (Deledda, 1993: 589)

La mutación de su estatus, de humano a divino, se refleja en el nombre que los campesinos le atribuyen: «Reina de la oscuridad». Su relación con las diosas lunares y con las diosas primigenias de la tierra se manifiesta en la armonía que se manifiesta entre su cuerpo, su alma y las fuerzas de la naturaleza:

La reina de la oscuridad se sintió una artista, sintiendo que ella contenía un poder formidable en el alma inquieta; el claro reflejo de la naturaleza y de las cosas y pensó: Mañana empezaré a trabajar y mi trabajo será como el trabajo de aquellos trabajadores que prendieron fuego a la montaña iluminando la noche y fertilizando la tierra (Deledda, 2020: 40).

Magda se transforma en creadora del mundo a través de la escritura, que se presenta como una forma de inmortalidad. La noche, como principio pasivo, femenino y del inconsciente (Morales, 2007), se presenta aquí como el tiempo de gestaciones y germinaciones, mientras que en el anterior relato de Sarra, la noche es el momento de las conspiraciones.

El itinerario de formación de la figura de la escritora se desarrolla en dos fases, la primera consiste en el rechazo de la normalidad y de la opinión del mundo, la segunda en entrar en contacto con las fuerzas primigenias de la naturaleza, es decir, con la naturaleza divina de lo femenino, que está directamente relacionada con el proceso de la creación artística: «Describiré esta noche, luego escribiré la historia de mi alma, regresare al mundo, a la vida, al amor; y el mundo, la vida, el amor y mi yo vivirán en mi obra. Y nada más podrá destruirlos». (Deledda, 2020: 41).

El relato *Primeros besos* vuelve al argumento amoroso y al noviazgo entre Tiligherta y Nania, en el marco de un paisaje agreste. Su relación amorosa es clandestina y se desarrolla sin la autorización de la familia de ella. Nania es plenamente consciente de la desobediencia que supone verse con su pretendiente y de las consecuencias que puede tener: «Porque, por supuesto, si papá la sorprendía cortejando a Tiligherta, le rompería las costillas». (Deledda, 2020: 66). Su matrimonio es imposible también por cuestiones económicas, Tiligherta es un pastor pobre: «Tío Gavino, que ciertamente no pensó en casa a Nania con un pobre y simple ganadero». (Deledda, 2020: 67).

La descripción del pretendiente tiene rasgos en común con Mattia: «Permanecía negro como el diablo y su boina y sus botas olían a rebaño». (Deledda, 2020: 69). También la imagen de Nania es ambivalente. Por una parte, se describe su personalidad sumisa, a través de las tareas domésticas que desempeña: «Nania lo hizo todo y no perdió ni un minuto de tiempo. Limpió la harina, horneó el pan, crio las gallinas y el cerdo, cosió y cocinó». (Deledda, 2020: 77). Por otra, en la mente del pastor, sufre un proceso de idealización: «[...] la adoraba como a nuestra Señora del Milagro». (Deledda, 2020: 87); «Su gran pañuelo dorado estaba sobre sus hombros como un manto, parecía una de esas figuras sagradas que se pueden admirar en un lienzo italiano del siglo xv». (Deledda, 2020: 90).

Para el antropólogo Ernesto De Martino, la figura de la Virgen María se explica como la adaptación al cristianismo de los antiguos rituales de duelo asociados a la muerte (De Martino, 2002), Diosa Madre que se presentaría en las figuras nurágicas de Cerdeña.

Pero también, en la mente del pastor, Nania sufre un proceso de degradación y demonización, cuando sospecha que ella no está enamorada de él y que prefiere a un caballero de la ciudad, que, después, resulta ser el padre de Nania. En ese contexto, su pretendiente la insulta y la maltrata. Según la perspectiva junguiana, la devaluación de lo femenino convierte a Nania en destructora, provocando tensiones en la relación que mantienen (Pomeroy 1987). En este proceso de deformación de su imagen, en varias ocasiones es comparada con una bruja:

¡Ah, estaba bien ella, la brujita delgada y melancólica! ¿Qué estaba haciendo en la habitación del guapo señor continental? En su rostro de quince años flotaba una gravedad casi trágica: la palidez sombría de su tez se veía aumentada por el halo del cabello grueso y crespo de un rubio ceniciento (Deledda, 2020: 76).

Miraba fijamente a través del cristal, siguiendo cada movimiento del ingeniero y de la pequeña bruja que lo había hechizado (Deledda, 2020: 77-78).

La imagen de Nania en la consideración de su pretendiente se debate entre los extremos morales elaborados por la poética patriarcal del «ángel» (santa, virgen,) y el «monstruo» (bruja, zorra, demonio). La función de su pretendiente es la de vigilar la conducta de Nania, dentro de los estrictos marcos impuestos para su género, velando para que no salga de ellos, pero también asume la función de castigar cuando, equivocándose, cree que su novia le es infiel. Por lo tanto, se siente autorizado a utilizar la violencia física y verbal contra ella: «La agarró de nuevo y la sacudió pro todas partes [...] Nania –gritó, agarrándola del brazo y sonriendo a pesar de todo –no pensé que fueras tan mala, ¿por qué huyes? ¿Tienes miedo que te mate?». (Deledda, 2020: 83).

Al final del relato, la superioridad moral de Nania se demuestra en el hecho de que está dispuesta a sacrificar su buen nombre e, incluso, su relación con el joven al que ama por defender la memoria de su madre (Muraro, 1995). Este gesto de defensa de la línea genealógica matrilineal la convierte en guardiana de la memoria femenina (en contra de los juicios adversos de la sociedad) y digna sucesora de su madre, mientras que otras figuras masculinas, como el padre o el tío, se configuran como ausentes.

Es significativo que Tiligherta tenga como apodo «lagarto» y que esta circunstancia se mencione varias veces a lo largo del relato, porque reconduce de nuevo lo masculino a una esfera animal. También se subraya la devoción que siente por ella: «estaba extasiado al mirarla». A pesar de estar en una posición de superioridad física, su novio siente temor hacia ella: «Sintió miedo y placer al mismo tiempo». Tiligherta acaba pidiendo perdón a Nania y, de alguna forma, sometiéndose simbólicamente a ella: «Soy indigno de ella, soy un vil lagarto –pensó. [...] Será una dama, es una pequeña santa y yo soy un cobarde». (Deledda, 2020: 91).

El triunfo del elemento femenino sobre el masculino parece claro: como en Sarra, Nania encarna valores positivos como la fidelidad y la valentía, mientras que su enamorado desata sus celos y su ira.

3. CONCLUSIONES

Las tres protagonistas de los relatos analizados viven en un estado de soledad, aunque estén insertas en sus comunidades. Sus familias no las comprenden, como en el caso de Magda, conspiran contra ellas, en el caso de Sarra, o son indiferentes a su suerte, como en el caso de Nania. Mujeres aisladas, que, a pesar de conservar su aspecto terrenal presentándose como mujeres hacendosas que desempeñan las tareas cotidianas asignadas a su sexo, en realidad, poseen un carácter trascendente, en el que se manifiesta lo divino femenino matriarcal.

En los tres relatos analizados, Grazia Deledda pone en escena la superioridad femenina y su trasfondo mítico, a pesar de encontrarse las protagonistas en posiciones de indefensión y de subalternidad. Usurpan el poder al héroe, al convertirse ellas en protagonistas y heroínas de sus historias. Lejos de ser seres pasivos y obedientes, transgreden el orden simbólico construido, constituyéndose como una «negación de lo natural». En *La reina de las tinieblas*, pero también en *Sarra*, las protagonistas

abandonan el modelo femenino doméstico de mujeres débiles, irracionales, emocionales, sumisas y sensibles, que solo podían tener un poder delegado, a través de los hombres de su entorno, para convertirse, en el caso de Magda, en «la Reina» y en el caso de Sarra en la «dueña». Ambas pretenden ejercer su poder de autodeterminación de sus vidas, sin mediación masculina. La voz de las mujeres que hablan en estos tres relatos produce un quiebre, otro tipo de pronunciarse, que trasciende los estereotipos tradicionalmente adjudicados a la mujer.

Las protagonistas representan aspectos negativos del arquetipo de la Gran Madre, implicando lo secreto, la oscuridad, el abismo, el mundo de los muertos y la seducción que destruye el orden de la civilización. Magda, Sarra y Nania se enfrentan a personajes masculinos o a toda una comunidad que sigue las reglas patriarcales. El rechazo del matrimonio es uno de los elementos del enfrentamiento que Deledda pone en escena entre lo matriarcal y lo patriarcal, el deseo de la mujer y su subordinación a las leyes y normas. A ello se une el choque de dos modelos femeninos antagónicos: la Reina, emancipada y libre, y la mujer doméstica, obediente y dependiente.

Deledda reflexiona en estos relatos sobre el devenir del mundo antiguo, asociando lo arcaico, lo campesino, con lo mítico, por un lado, y con una vivencia de lo sagrado, por otro, en un sincretismo entre las creencias arcaicas populares de Cerdeña y la religión católica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGIONI, Giulio (2005). «La famiglia la donna in Sardegna: Annotazioni di studio». *Lares*, pp. 487-498.
- ARCIDIACONO, Caterina (2017). «Rossana Dedola, Grazia Deledda: I luoghi, gli amori e le opere». *La Camera Blu*, vol. 16, pp. 196-200.
- BACHOFEN, Joan Jacob (1987). *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Barcelona: Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CROCE, Benedetto (1914). *La letteratura della nuova Italia*, in *Scritti di storia letteraria e politica*. Bari: Laterza.
- DE MARTINO, Ernesto (2002). *Furore simbolo valore*. Milán: Feltrinelli Editore.
- DELEDDA, Grazia (1959). *Il paese del vento*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1969). *Nostalgie*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1981). *Cosima*. Milán: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (1993). *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editori.
- DI PILLA, Francesco (1966). *Grazia Deledda: Premio Nobel per la letteratura 1926*. Milán: Fabbri.
- EBINGER, Edwin J. (2000). *An examination of the use of magic and madness as narrative devices in the novels of Grazia Deledda and Toni Morrison*. California State University: Dominguez Hills.
- FALCHI, Luigi (1937). *L'opera di Grazia Deledda*. Milán: La Prora.

- FARNETTI, Monica (2009). *Chi ha paura di Grazia Deledda?*. Roma: Iacobelli.
- HEYER-CAPUT, Margherita (2001). «Per svelare Il segreto dell'uomo solitario di Grazia Deledda». *Quaderni D'Italianistica*, 22, 2, pp. 121-138.
- LOMBARDI, Olga (1989). *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milán: Mursia Editore.
- MORALES, Elena M.^a (2007). *El poder de las relaciones de género*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.
- MURARO, Luisa (1995). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas, 1995.
- PÉREZ MIRANDA, Iván (2009). «Hijas de la noche (I): Mito, género y nocturnidad en la Grecia Antigua». *Arys*, n. 8, 2009-2010, pp. 129-140.
- POMEROY, Sarah (1987). *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Akal.
- SANNA, Alessandra (2014). *La narrativa breve di Grazia Deledda: studio e confronto*. Granada: Universidad de Granada.
- SHOWALTER, Elaine (1981). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- TANDA, Nicola (1992). *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni Editore.
- URIOSTE AZCORRA, Carmen de (1997). *Narrativa andaluza (1900-1936): erotismo, feminismo y regionalismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VILATTE, Sylvia (1992). «Déméter et l'institution matrimoniale: le refus du passage». *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 70, fasc. 1.

LA DISPERAZIONE DI GIUDA: SUGGESTIONI EPICO-CAVALLERESCHE IN UN POEMETTO DI GIULIO LILIANO FALSAMENTE ATTRIBUITO A TORQUATO TASSO
La disperazione di Giuda: Epic-chivalrous Suggestions in a Short Poem by Giulio Liliano Falsely Attributed to Torquato Tasso

Itala TAMBASCO

Università degli studi di Foggia

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RIASSUNTO: Nel 1621, il libraio veneziano Giacomo Scaglia ebbe fra le mani una copia anonima del manoscritto di Giulio Liliani *Impertinenza di Giuda in ottava rima*, poemetto di novanta stanze, stampato nel 1601; egli lo attribuì erroneamente a Torquato Tasso e come tale lo fece pubblicare da Francesco Baba nel 1627. L'importanza di un poemetto che deve la sua ampia diffusione alla falsa paternità tassiana è per noi legata all'eccezionalità di un'opera interamente incentrata sulla figura di Giuda. La risemantizzazione del personaggio neotestamentario, invisibile all'intransigenza dogmatica della Controriforma al punto da essere accostato a Lutero (Aretino, Sarpi), è compiuta da Liliani mediante il ricorso al registro epico. L'episodio di Giuda che si introduce in una selva asettica e priva di connotati geografici, tormentato dalle furie e dal rimorso, è chiaramente costruito in suggestiva antitesi alla follia del paladino Orlando per il quale è prevista una riabilitazione che a Giuda però sarà negata.

Parole chiave: Giuda; Tradimento; Liliano; Tasso; poema.

ABSTRACT: In 1621, the Venetian bookseller Giacomo Scaglia had in his hands an anonymous copy of the manuscript by Giulio Liliani *Impertinenza di Giuda in ottava rima*, a poem of ninety stanzas which was printed in 1601; he erroneously attributed it to Torquato Tasso and as such had it published by Francesco Baba in 1627. The importance of a poem, which owes its wide diffusion to Tasso's false paternity, is for us linked to the exceptional nature of a work entirely

centered on the figure of Judas. The re-semanticisation of the *New Testament* character, disliked by the dogmatic intransigence of the Counter-Reformation to the point of being compared to Luther (Aretino, Sarpi), is accomplished by Liliani through the epic register. The episode of Judas who enters an aseptic forest devoid of geographical connotations, tormented by fury and remorse, is clearly constructed in a suggestive antithesis to the madness of the paladin Orlando, for whom a rehabilitation is envisaged which, on the contrary, will be denied to Judas.

Keywords: Judas; betrayal; Liliano; Tasso; poem.

La collocazione infernale del personaggio di Giuda ha connotato tutto quell'immaginario letterario medievale e moderno che ha osato concedere al traditore un'insolita estensione narrativa, seppur realizzata nella direzione consolidante della sua *damnatio memorie*. L'indagine condotta sulla fortuna e sull'evoluzione del personaggio neotestamentario nell'alveo della letteratura italiana ci consente di affermare con un certo convincimento che non esiste alcun componimento, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, che dispensi Giuda dall'atrocità delle pene infernali.

Un'analisi attenta della presenza del traditore nelle opere della letteratura moderna non può prescindere dalla ridefinizione a cui fu sottoposto negli anni della Riforma Protestante, quando i riflettori cominciarono ad accendersi su personaggi moralmente condannati dalla Chiesa, per la compromissione provvidenziale della loro vicenda.

Nella sua *Historia del concilio Tridentino*, Sarpi registrava la formazione degli articoli luterani che al primo punto sopra il Libero Arbitrio recitavano: «Dio è total causa delle opere nostre, così buone, come cattive, et è così propria opera di Dio la vocazione di Paolo, come l'adulterio di David e la crudeltà di Manlio et il tradimento di Giuda» (Sarpi, 1974: 367). Il dibattito teologico-filosofico sul Libero Arbitrio induce a una ridefinizione, quantomeno in termini dialettici, sulla responsabilità dell'errore umano che, per la prima volta, getta una luce nuova sull'indiscussa colpevolezza di Giuda che, vale la pena di ricordare, ne *La Passione di Gesù* di Pietro Aretino veniva assimilato proprio alla figura di Martin Lutero: «E chi lo avesse rimirato in viso vi havrebbe scorto nel sembiante quella pessima intentione che scorgono i giusti nelle opere di Luthero per cui Christo accende un fuoco che guai per lui e per i suoi seguaci» (Aretino, 2018: 529).

Mentre si respirava ancora un clima fortemente coercitivo da parte della Chiesa nei confronti della produzione letteraria italiana, nel 1621, il libraio veneziano Giacomo Scaglia ebbe fra le mani una copia anonima del manoscritto di Giulio Liliano

¹ È il caso di ricordare che le idee gnostiche conobbero in età umanistica una nuova stagione con la traduzione del *Corpus Hermeticum* di Marsilio Ficino, una raccolta di scritti filosofico-religiosi di epoca imperiale (II-III secolo d. C.) attribuiti ad Ermete Trismegisto. Rappresentante della fonte d'ispirazione del pensiero ermetico e neoplatonico rinascimentale, per secoli, il *Corpus* fu considerato un'opera appartenente alla letteratura dell'Antico Egitto. Secondo la tradizione, Ermete Trismegisto visse ai tempi di Mosè. Marsilio Ficino, che tradusse per primo l'opera in latino, indicò Orfeo (gli *Inni*), Platone e Plotino come i più tardi rappresentanti della sapienza antica contenuta nel *Corpus* (Trismegisto, 2001).

Impenitenza di Giuda in ottava rima, poemetto di novanta stanze, stampato nel 1601; egli lo attribuì erroneamente a Torquato Tasso e come tale lo fece pubblicare da Francesco Baba nel 1627². Se è vero ciò che ha affermato Solerti, sostenendo che «la magia del nome di Torquato servì di passaporto ad altre edizioni» (Solerti, 1985: 122), non possiamo esimerci dal considerare che fu proprio l'inusitato protagonismo di Giuda, accreditato dalla penna del sommo ferrarese, a valergli una diffusione così capillare. D'altronde, abbiamo già rilevato come, proprio negli stessi anni, il Gesuita Masselli denunciassero una certa omissione narrativa sulla figura di Giuda nel suo trattato *Del Santissimo Sacramento dell'Altare*, per la prima volta interamente incentrato sulla questione del tradimento, ma orientato a discutere su questioni squisitamente teologiche afferenti al dogma della Transustanziazione³.

Il racconto di Liliano prende avvio dalla crocifissione di Cristo; solo allora Giuda è in grado di comprendere la portata empia del suo misfatto, ma il suo pentimento è vano. I sacerdoti del tempio scherniscono il suo tentativo di riscattarsi mediante la restituzione dei trenta denari e innescano così l'inizio della sua *descentio ad inferos* in una selva dai contorni asettici, priva di connotati geografici, sconvolto ancora per l'intervento classicheggiante delle furie che fomentano il suo rimorso:

Così schernito il traditor si parte
E fugge i tetti, e la città crudele
Fugge a gran passi, e solitaria parte
Cerca sol per sfogar le sue querele.
Se stesso aborre, odia l'ingegno, e l'arte
Che'l fè sì poco al suo Signor fedele,

² L'opera riscosse subito un discreto successo, testimoniato dalle numerose riedizioni, a distanza di dieci anni, ma per una ricognizione più esaustiva delle fasi editoriali del poemetto pseudo-tassiano si faccia riferimento a Solerti (1895: 122), il quale riferisce di una lettera in cui lo stesso Liliano, avvedutosi dell'equivoco, incaricava delle trattative Ciro di Pers, affinché potesse porre rimedio alla falsa attribuzione: «il medesimo Scaglia già mi promise di mutar l'iscrizione a *L'impenitenza di Giuda* pubblicata sotto il nome del Signor Torquato Tasso, avendogli io fatto costatare essere opera mia, passa tuttavolta sotto l'istesso nome, onde per grazia v. s. Illustrissima, si contenti consigliarlo che la muti, perché in altro modo io sarei sforzato di far una dichiarazione di questo fatto, che gli sarebbe di pregiudicio, e di poco gusto...» (D'Alnico, li 18 giugno, 1633). Si tratta di una lettera conservata fra i manoscritti di Giusto Fontanini (LXXI, p. 31) nella biblioteca di San Daniele del Friuli (Civica Biblioteca Guarneriana) (cfr. Narducci, 1875: 5-8). Le pretese dell'autore furono vane e il poemetto continuò ad avere numerose ristampe sotto il nome del più noto poeta fino al 1815 (cfr. Solerti, 1895: 122).

³ Il dato interessante di uno scritto che non prenderemo in considerazione per l'esplicito proposito teologico è l'allusivo ragguaglio riferito all'assenza narratologica della figura di Giuda, resa esplicita nella dedica iniziale a don Bernardino, vescovo del Paraguay e consigliere del Re di Spagna presso Cosenza, in cui si afferma che fra i tre nemici di Dio, Satana, Giuda e l'Anticristo, sia arrivato finalmente il momento di concedere una certa estensione narrativa anche a Giuda: «Adunque se i profeti e i santi dottori assaissimo dissero del primo, e del terzo: san Daniele, san Giovanni e san Paolo: chi proibirà che del secondo altresì non si possa scrivere? Venendo i mortali avvertiti che per quelli sbalzi e cadute e precipity non si avjno, anzi scorrendo in quella vita i passi da lui fatti, ad ogni modo non ci camminino» (Masselli, 1616: 3).

N'egli dovea morir se di quest'uno
 Indignissimo error fosse digiuno.
 [...]
 Così lontan da cani, e i cacciatori
 Anelando s'en vò timida belva,
 e ne' più densi e taciturni orrori,
 d'avviluppati boschi si rinselva;
 scorge l'alba nascente, odia gli albori,
 egli fugge e s'asconde in folta selva.
 E là sol' creder rimaner sicuro,
 dove antro i[[] cieli cavernoso e scuro.
 [...]
 Le furie ultrici, che da i Regni Stigi,
 a far gl'iniqui uffici erano uscite,
 e seguian del fellon l'orme, e i vestigi,
 per quelle inculte strade erme e romite,
 Acciò sian pronte à gli ultimi litigi,
 Con le faci fomanti accese in Dite
 Gli stan d'intorno, e voce al cor gli suona,
 che così minacciando gli ragiona (Liliano, 1601: 6-8).

Uno scandaglio di pulsioni contrastanti è posto al centro del poema: il lunghissimo monologo cadenzato dalla modulazione armonica delle ottave persuade Giuda sulla convenienza della sua morte per porre fine a un'esistenza ignobile. Da qualsiasi angolatura consideri il suo tradimento, egli non trova conforto e precipita senza soluzione di continuità nella più cupa disperazione.

In una suggestione lessico-semantica di evidente derivazione ariostesca, il turbamento di Giuda è narrato in circostanze simili a quelle di Orlando che, inabissato in una selva dagli evidenti connotati danteschi, cede alla follia e perde il senno⁴. Le «furie ultrici» che qui tormentano Giuda, conducendolo gradualmente alla morte, rievocano «l'ultrici furie» che molestarono Filandro dopo aver ucciso Argeo a causa dell'inganno di Gabrina⁵.

⁴ La pervasività dei rimandi alla *Commedia* all'interno del sistema linguistico del *Furioso* non rappresenta certo una questione nuova per i moderni studi filologici. Il dantismo linguistico di Ariosto è un fenomeno ampiamente consolidato già dai notevoli lavori di Segre (1966: 51-83) e Blasucci (1968: 188-231), che, da un lato, sottoponevano a misure statistiche i materiali raccolti, dall'altro, ne rilevavano un livello fonologico e stilistico tale che la frase dantesca, nella sua pura impostazione ritmico-sintattica, si convertiva nel poema ariostesco in un ricorrente stilema narrativo. Sarebbe più opportuno indagare sulle implicazioni ermeneutiche che emergono da tali rimandi, per le quali ci baseremo in parte sul recente lavoro svolto da Bartoli (2017: 75-82), che per primo ha segnalato la necessità di andare oltre tale banalizzazione in senso filologico per compiere quella che lui stesso definisce una rifunzionizzazione di determinati versi valutandoli nella complessiva trama intertestuale che unisce i due testi.

⁵ «Non fu da indi in qua rider mai visto: / tutte le sue parole erano meste, / sempre sospir gli cian dal petto tristo; / et era divenuto un nuovo Oreste, / poi che la madre uccise e il sacro Egisto, / e che

Sulla responsabilità del loro assillante lavoro insiste molto il protagonista liliano che conduce il lettore alla radice della sua colpevolezza, acuita dall'empio retaggio dei natali infernali:

non frà mortali nò, ne l'irenosa
Africa, o in Lerna il primo sol mirai,
or di Furia il Cocito à la dogliosa
Riva d'Averno atro velen succhiai,
nei latrati di Cerbero sdegnosa,
si fè la mente, e rigida nei guai,
e ne' tiranni scempi horridi insami,
gli atti imparai d'ogne pietà lontani (Liliano, 1601: 10).

Numerosissime e ancora più esplicite sono le suggestioni di derivazione dantesca (e quindi Virgiliana) a partire dalla provenienza delle furie che già nella *Commedia* erano collocate in prossimità della palude Stigia, all'ingresso della città di Dite⁶. A ciò si aggiunge l'allusione al ghiaccio di cui Giuda dice di sentire i tormenti mentre è ancora in vita: un presagio della sua effettiva collocazione infernale nel lago ghiacciato di Cocito, sul fondo della Giudecca⁷:

e la vita cadente in mezo al core
sospinge, e chiusa in breve assedio tiene
tutta cinta di ghiaccio, e di pallore,
stilla freddo sudor la fronte, e sviene (Liliano, 1601: 9)

E più avanti:

Anzi sepolto ove più orrenda fossa
ha colà giù l'inesorabil morte
e le gelate serpi alle nude ossa
orribilmente se ne stanno attorte (Liliano, 1601: 19)⁸.

l'ultrice Furie ebbe us moleste. / E senza mai cessar, tanto l'afflisse/ questo dolor, ch'infermo al letto il fisse» (Ariosto, 1964: 708-709).

⁶ «Questa palude che 'l gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente, u' non potemo intrare omai sanz'ira. / E altro disse, ma non l'ho a mente; / però che l'occhio m'avea tutto tratto / ver' l'alta torre a la cima rovente, / dove in un punto furon dritte ratto / tre furie infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; / serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte» (*Inf.* ix, 31-42).

⁷ Non è tuttavia da escludere che altri suggerimenti nel medesimo senso possano essere venuti a Dante da alcuni luoghi della *Bibbia*, nei quali l'immagine del freddo e del ghiaccio è collegata con Lucifero o con il male e il peccato; e anche, più genericamente, da precedenti rappresentazioni medievali dell'inferno, in cui è frequente, tra le pene, quella dell'immersione nel ghiaccio (Pézar, 1963: 316-317).

⁸ Incedendo di qualche ottava, più numerosi diventano i riferimenti al gelo da cui si sente avvolto: «s'ogn'aura di sospir che s'avvicina / la commove e di pianto ogni liev'onda / fia mai ch'io sol gelata la miri / ai nemi de' miei pianti, à i miei sospiri?» (Liliano, 1601: 22); «Così diceva che dal destro lato /

Seppur inaccettabile, il tradimento di Giuda merita di essere riconsiderato alla luce di una più adeguata analisi dei suoi impulsi. Come Ariosto fa sì che Orlando «generi una crepa all'interno dell'intero mondo di valori dell'intero sistema cavalleresco» (La Trecchia, 2010: 19), allo stesso modo, ci pare che anche Liliano crei una spaccatura all'interno di quel sistema di certezze dogmatiche che imputavano perentoriamente a Giuda la crudeltà dell'inganno, ignorando del tutto lo scandaglio di emozioni che dovettero certamente condurlo alla disperazione e alla morte. Un ruolo fondamentale nella descrizione dello stato collerico di Orlando era attribuito da Ariosto alla sua incapacità di lasciare andare le pulsioni negative: l'impetuoso dolore che usciva a fatica («goccia a goccia») dal suo corpo:

Fu allora per uscir del sentimento
 sì tutto in preda del dolor si lassa.
 Credete a chi n'ha fatto esperimento,
 che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
 Caduto gli era sopra il petto il mento,
 la fronte priva di baldanza e bassa;
 né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
 alle querele voce, o umore al pianto.
 L'impetuosa doglia entro rimase,
 che volea tutta uscir con troppa fretta.
 Così veggian restar l'acqua nel vase,
 che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
 che nel voltar che si fa in su la base,
 l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
 e ne l'angusta via tanto s'intrica,
 ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica⁹ (Ariosto, 1964: 785).

Nella scelta dell'autore di intervenire a questo punto della narrazione con una *invocatio* al lettore si rifletteva l'urgenza di chiedergli uno sforzo di immedesimazione. Il progressivo ampliamento della follia viene costantemente messo in relazione all'esperienza di un narratore, Ariosto, dalla personalità spiccata che dichiara di aver già sperimentato un dolore simile a quello del paladino, rinunciando al più diffuso moralismo stereotipato per aprirsi alle esigenze di un'etica tendenzialmente flessibile. Sullo scenario del richiamo evidente alla teoria galenica degli umori, l'autore sembra prospettare al

l'angel miglior spirava aura soave / e di fiamme d'amor il cor gelato / struggea, e quel peso divenia men grave» (Liliano, 1601: 23).

⁹ Scrive in proposito Casadei (2008: 173): «all'interno dello spazio testuale liberamente romanzesco si colloca l'io del poeta, che ne è pienamente responsabile, e che lo usa per manifestare le pulsioni contraddittorie che lo spingono alla scrittura. In quest'ottica il procedimento creativo fondamentale di Ariosto sembrerebbe molto simile a quello di Pirandello che, in effetti, al di là dei giudizi specifici sul poeta ferrarese, teatralizza e rende quasi uno psicodramma il suo rapporto con i personaggi e con la loro realtà più autentica di quella delle persone in carne e ossa».

lettore il grado di responsabilità umana sulla possibilità di dirigere le proprie pulsioni¹⁰. Ci pare allora che il poema di Ariosto agisca come ipotesto anche in questo senso, per l'estensione poetica che Liliano dedica all'introspezione di Giuda:

Volea gridar ma ancor tenea il martiro,
imperioso, al suon le strade chiuse,
e per angusto càlle usciva à pena,
debole spirito, e faticosa lena.
Mà fatta meno quella doglia acerba,
libero il suon, gli occhi men pigri, e lenti,
col mento in giù steso il fellon su l'herba,
dir comincò con interrotti accenti (Liliano, 1601: 9).

Giuda è colto in atteggiamento composto e piange, abbassando la testa («col mento in giù steso il fellon su l'herba,/ dir comincò con interrotti accenti», Liliano, 1601: 9); il grido di dolore esce a fatica dal suo corpo rinviando alle stesse circostanze in cui Ariosto ha raccontato Orlando, descritto in atteggiamento di pudica vergogna, con «la fronte priva di baldanza e bassa» (Ariosto, 1964: 785) nell'atto di dar sfogo al pianto che a fatica fuoriesce dai suoi occhi.

Ancora più esteso è il racconto delle pulsioni su cui Liliano costruisce il protagonismo di Giuda, incentrato sull'autocommiserazione. L'obiettivo non è tuttavia quello di fornire a Giuda una giustificazione per il suo tradimento –reso esplicito dalla reiterante autocondanna conclamata lungo tutto il poema– quanto più, in virtù di una certa coerenza con l'*humanitas* filantropica del tempo, un'apertura verso la multiforme fenomenologia delle emozioni posta alla base dell'agire umano.

Liliano ci conduce gradualmente alle ragioni della disperazione di Giuda e ciò gli conferisce un certo spessore tragico che distoglie il lettore dalla piatta crudeltà del misfatto compiuto. A ben guardare, anche la scelta di trasporre in ottave la vicenda neotestamentaria sembrerebbe alludere in qualche misura alla prospettiva di un personaggio anacronisticamente allineato ai paladini cristiani della letteratura coeva. Non a caso, aggiungiamo –e non per alimentare dubbi sull'attribuzione di un'opera

¹⁰ Così, Orlando va somigliando sempre più ai dannati della decima bolgia dantesca, in particolare i falsari e fra loro maestro Adamo. Sebbene le affezioni dantesche siano sempre frutto dalla volontà divina, vi è anche chi, tra gli antichi commentatori, prova a descrivere la loro malattia come conseguenza diretta di una attitudine assunta in vita. Jacopo della Lana, ad esempio, tiene a precisare che la compromissione del loro corpo derivi dal fatto che il falsario «ha avuto la mente e la operazione corrotta», suggerendo l'idea che l'infermità che li affligge fosse inevitabile conseguenza della loro dedizione mentale, oltre che fisica, al peccato (della Lana: 1866-67). I falsari di moneta della decima bolgia sono tormentati dall'idropisia, una malattia causata dall'accumulo di liquido sieroso, che gonfia a dismisura il corpo umano. Nella generale trasfigurazione dei dannati che abitano l'ottavo cerchio, quella di Maestro Adamo è sicuramente la più repellente ed anche la più nota. L'infelice che per la pancia gonfia giace a terra e, nella sua magrezza, allunga il collo, su cui spunta un esile viso, rassomiglia ad uno strumento musicale: il liuto (cf. Tambasco, 2020).

giustamente ricondotta al suo legittimo autore—, il poema di Liliano fu ritenuto a lungo del Tasso in virtù della sua evidente similarità stilistica con la *Gerusalemme*, come dichiarato dal curatore della seconda ristampa, Renato Bona, che su questa conformità ha costruito la sua prefazione¹¹:

Meritano eterna vita e d'esser per ciò dissepolte dalla tomba dell'oblivione le opere di quell'autore che col suo stile ha sì gloriosamente cantata la Liberazione del Sepolcro della medesima Vita; ond'è che alla luce delle stampe, dall'ombre di un segreto cancello in questi morti caratteri è stata esposta alla vita [...] opera del Signor Torquato Tasso, affinché si vegga, nei carmi di questa nobil musa, risorgere alla vita miracolosamente la morte stessa, e vittoriosa emulare questa novella tromba l'antica lira di Orfeo che si vantò d'haver tratto dal Regno della Morte Colei ch'egli apprezzava quanto la vita. E finalmente, perché s'ammiri un Tasso destar col dolce suo canto dal sonno della morte la morte di colui che con l'insoave scoppio d'un bacio ha cagionato il sonno della morte alla vita: così mentre nello stile divino di quest'autore che vive immortalmente, scorgerassi la morte di un Deicida, sarà sì come eterno questo glorioso stile, così eterna l'infame morte di lui. Et in quest'operetta come in un picciol Paradiso ritroverà l'autore eterne le sue glorie e come in un picciol Inferno, eterne le sue pene ritroveravvi questo empio, poiché in Inferno *nulla est redemptio*. Pertanto o tu che leggi, avverti a non latrar qual Cerbero, e a non baciar qual Giuda, acciocché a te Inferno simile o simil morte non tocchi (Liliano, 1601: 8-9).

La prefazione è intrisa di dantismo finanche nella scelta di latinizzare, sulla scorta di Boccaccio, lo sconcertante ammonimento che Dante legge sulla porta dell'*Inferno* «lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (*nulla est redemptio*)¹² che assieme ai latrati di Cerbero non lascia molti dubbi circa la collocazione pensata dallo scrittore per il personaggio neotestamentario (Boccaccio, 2007: 116-117)¹³.

Occorre allora tornare al poemetto per compiere alcune riflessioni sulla sua scelta di versificare per la prima volta la spinosa questione della dibattuta indulgenza divina. Giuda continua a discutere fra sé sull'opportunità o meno di abbandonarsi al suicidio, mentre un barlume di speranza nasce dal ricordo delle parole usate in vita da Gesù che era pronto a elargire il suo perdono a ogni sorta di peccatore:

¹¹ È da precisare, a conferma della complicatissima vicenda editoriale che caratterizzò il poema in oggetto, che sulla copertina della seconda ristampa figurì, subito dopo il titolo, la dicitura apposta inequivocabilmente a inchiostro «di Gennaro Giannelli» che lascia pensare ad una lunga contesa autoriale delle sorti del poemetto.

¹² «Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate», dentro di me, “quia in inferno nulla est redemptio”, se ciò di potenza assoluta Iddio non facesse, come fece de' santi padri, li quali ne trasse quando già risuscitato da morte spogliò il limbo» (Boccaccio, 2007: 116-117). L'assioma latino «in Inferno nulla est redemptio», popolare nella letteratura medievale, è secondo Berthier (1899: 35), ricavata dal *Responsorio dell'ufficio cattolico (Off. defunct. In Resp. Lect. VII)*.

¹³ In linea con l'innologia acetica del XIII secolo, il timore divino si fa strumento di salvezza. Sull'argomento, si veda Erminni (1902: 42-55).

Ma che penso? Che parlo? E in abbandono
A si gran precipizio affretto il piede?
Perché non devo ancor sperar perdono,
se sol merta perdon chi 'l brama e chiede?
Chi sa se pur sospiro umile e prono,
che pietà nbon ritrovi la mia fede?
E dal mio duolo e da un amaro lutto,
Di pace io ne riporti eterno frutto?
Non vuol la morte il mio Signor dell'empio,
ma si converta e viva a lui gradito:
io l'ho pur fra la turba e 'n mezzo il tempio,
A dir sovente di sua bocca udito.
Dovea in croce patir l'ultimo scempio,
che ab eterno nel ciel fu stabilito;
e se venne a morir perché diffido,
d'aver grato perdon se ben l'ancido? (Liliano, 1601: 21)

Il traditore chiama in causa la questione spinosa del Libero Arbitrio, negli stessi anni in cui la Chiesa controriformistica tentava di lasciarsi alle spalle la *querelle* sulla predestinazione discussa fra «eresia» luterana e Chiesa cattolica. E proprio al vagheggiamento della predestinazione si allude nelle terzine dello speranzoso monologo in cui Giuda discute della morte di Cristo nei termini vischiosissimi di morte necessaria («Dovea in croce patir l'ultimo scempio/ che ab eterno nel ciel fu stabilito», Liliano, 1601: 21). Visto da tale prospettiva, il suo tradimento meriterebbe il perdono già solo in virtù di un suo adeguamento al proposito divino («d'aver grato perdon se ben l'ancido», Liliano, 1601: 21).

L'ardimentosa trasgressione del Liliano dura però solo il tempo di due ottave. La vagheggiata possibilità di un'assoluzione cede subito il passo alla disperazione e torna ad allinearsi agli intenti compositivi dichiarati fin dal titolo; ma resta pur sempre agli atti di una letteratura che si avvia pian piano verso il processo di «dissimulazione narrativa» del più noto antagonista della storia.

La fugace prospettiva salvifica, suggerita dalla stessa magnanimità di cui Cristo aveva sempre dato prova tra le folle, non basta a Giuda per confidare nel suo perdono; egli sprofonda nella più cupa e irreversibile disperazione e dopo aver invocato per sé pene atroci, dà avvio alla più colpevole abnegazione mediante la tradizionale scena dell'impiccagione a un albero «appeso a un ramo ombroso» (Liliano, 1601: 23), acuita dall'espedito virulento di due ferite che si autoinfligge sul fianco e sul volto¹⁴. Poi, secondo lo scenario riferito negli *Atti* del particolare macabro del corpo squarciato e delle viscere sparse sul campo di sangue¹⁵, Giuda immagina che le sue

¹⁴ «Il traditor di nuovo i sensi caccia/ lunge, e in se stesso a incrudelir si move/ già sù'l ferito petto e su la faccia/ un rio di sangue horribilmente piove/ dal fianco un largo cinto indi si slaccia/ per far del suo valor ultime prove» (Liliano, 1601: 41).

¹⁵ Negli *Atti degli Apostoli* l'episodio è descritto al primo capitolo, quando Pietro deve sorteggiare un sostituto di Giuda Iscariota per i dodici apostoli, che risulterà poi essere Mattia (*cf.* *Atti* 1, 18-19):

membra possano essere squartate e gettate via da lupi rapaci e da esseri mostruosi: «rapite queste membra e in ogni parte/ sian nel mondo per voi divise e sparte» (Liliano, 1601: 30).

Sopraffatto dalla sua disperazione, Giuda si uccide, ma solo dopo aver trascinato il lettore nelle tortuose insenature della sua anima. Egli finisce, per questo, col tramutarsi in un eroe tragico che, a differenza degli eroi forti e compatti della tradizione epica, tutt'uno col divino (come il Tancredi tassiano), è un essere moderno e complesso in costante tensione fra pulsioni spirituali ed esigenze carnali, pienamente consapevole del dramma che lo attraversa, fino a darsi la morte¹⁶. Il dramma del Giuda liliano coincide con il dramma dell'eroe tragico che, pur essendo obbligato ad una scelta dolorosa per volontà divina, ne è assolutamente e radicalmente responsabile, e quindi prova sentimenti moderni, conflitti interiori, angoscia, disperazione, ma soprattutto un senso di estrema solitudine. Il personaggio si richiama alla tradizione epica coeva per rovesciarne i parametri. Se i poemi cavallereschi contemporaneamente cantavano le vittoriose gesta dei paladini cristiani contro gli infedeli a difesa della cristianità, Giuda si figura spesso in una battaglia combattuta contro il Cristo e per questo si pone in posizione antitetica rispetto ai leggendari combattenti per la fede, ai quali anacronisticamente si richiama nel suo lungo monologo in ottave:

«Hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis; et pronus factus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius. Et notum factum est omnibus habitantibus Ierusalem, ita ut appellaretur ager ille lingua eorum Aceldamach, hoc est ager Sanguinis».

¹⁶ Ci sia concessa una breve, seppur doverosa digressione sul suggestivo accostamento che ci sembra di poter azzardare con la figura mitica di Aiace, nella sua più drammatica rappresentazione sofoclea. Molte sono le risonanze nell'itinerario della comune *descentio ad inferos* scandita da sentimenti simili. Aiace incarna la figura dell'eroe che, vittima di un tragico destino, si mostra capace di affrontare la cattiva sorte senza cedimenti e compromessi, fino all'estremo atto del suicidio che nella prospettiva precristiana di Sofocle, si traduce in esempio di eroismo puro e incontaminato. Quando Ulisse viene giudicato il più degno di ricevere in consegna le armi del defunto Achille, Aiace non sopporta l'affronto e medita di vendicarsi, ma la dea Atena gli toglie il senno e Sofocle descrive con tratti molto efficaci la sua follia. Impazzito, fa strage del bestiame dei Greci e di tutto ciò che si trova dinanzi determinato ad uccidere il suo avversario. Recuperato il senno, ma irrimediabilmente compromessa la sua immagine di valente guerriero, egli teme la sua reputazione e il pubblico scherno. Decide allora di togliersi la vita come ultima possibilità per salvare il suo onore. Lo stesso viaggio introspettivo è riconducibile alla scansione del Giuda di Liliano; accecato dall'invidia, egli decide di tradire Gesù per effetto delle furie «ultrici» che lo privano del senno. Quando Giuda rinsavisce ormai è troppo tardi e medita il suicidio come unica possibilità di salvare il suo onore: «Ahi, che diran gli ossequiosi amici,/ che meco un tetto, una sol mensa accolse?/ Altri presaghi de' miei crudi officii/ nel dubio stā, che grave duol gl'involse/ Altri ancora per rupi, e per pendici/ va forse in fuga, ove 'l timor gli volse,/ et alternando flebili concenti/ empion gli antri di gridi e di lamenti» (Tasso, 1688: 40). A ciò si aggiunga il particolare sofocleo della negata sepoltura che in prima battuta intensifica il livello di tragicità del suicidio di Aiace, il cui cadavere recupera dignità per i meriti del saggio Ulisse, suo avversario, che, in qualche misura, lo riabilita. Diverse sono le sorti pensate per Giuda che, in linea con gli esigui riferimenti scritturali di *Atti* 1, 18-19, prefigura per il suo corpo la fine indegna della dilapidazione del suo cadavere.

Altri già si vantò d'alta e munita
rocca espugnar le formidabil mura.
S'habbia trà l'arme e trà la gente arditata
via di portar gran somma fuor sicura
a me vil prezzo à pena l'hoste addita
e gli apro il varco, egli entra, e preda, e fura;
col sâgue altrui, vëdo il mio sâgue e l'alma
e'l tiranno hà trofeo di doppia palma. (Liliano, 1601: 11)

[...]

Che quasi in campo di battaglia intorno
staranno ogn'hor con angosciosa voce
rimproverando, e rammentando il giorno
ch'ultimo vide il mio Signore in croce;
temerò in tanta pena, in tanto scorno
che giust'ira dal ciel cada veloce
e qual Tifeo sotto il gravoso pondo
de le mie colpe ch'io sol resti al mondo (Liliano, 1601: 21).

Qualche parola in più meriterebbe il riferimento a Tifeo, che, nella *Commedia*, compare ancora in prossimità della ghiaccia di Cocito, tra i giganti che torreggiano, circondandolo, il pozzo («Non ci fare ire a Tizio né a Tifo», *cf. Inf. xxxi*, 124). Ma ancora più espliciti sono i riferimenti guerreschi nei versi successivi, in cui racconta il suo tradimento nei termini di una battaglia combattuta contro il Cristo: «Armo io contro il mio Christo il fiero core/ di ribelli pensier munito, e cinto» (Liliano, 1601: 19)¹⁷.

Colpevole del proprio traviamiento, egli invoca la punizione mediante l'eterno castigo, ma anche per mezzo dell'espedito topico della scrittura come principio eternante della sua dannazione, impressa per sempre sulle cortecce arboree della selva:

Deserti boschi, hor che l'inferral forza,
seco mi tragge à la spietata corte,
fin che'l Sol i suoi raggi ammorza,
resti memoria in voi della mia morte;
ogni sasso, ogni tronco e ramo e scorza,
scritto così di nero smalto porte,
Giuda, che nacque semplice colomba,
qui morì corvo, e l'aria ebbe per tomba (Liliano, 1601: 29).

Anche per l'incisione dei segni del suo crudele misfatto, ci pare che Liliano si stia suggestivamente richiamando alla vicenda di Orlando, che ebbe prova del tradimento di Angelica quando «vide scritti / molti arbuscelli in su l'ombrosa riva» (Ariosto,

¹⁷ «Con armi, e insegne di mentito amore/ il vedo, il vendo e'l dò frà i lacci avvinto/ ei dal trafitto sen l'anima fuore/ manda, e riman sovra una croce estinto,/ e mi sostien la terra e non m'inghiotte/ nel tenebroso centro, eterna notte» (Liliano, 1601: 19). Giuda vagheggia una morte che possa farlo sprofondare nel «tenebroso centro» delle tenebre, esattamente dove lo colloca Dante, in *Inferno* xxxiv.

1964: 781). Ma anche Tancredi nella *Gerusalemme Liberata* volge il pensiero a Erminia e «ne la scorza dè faggi e degli allori / segnò l'amato nome in mille guise/ e de' suoi strani ed infelici amori / gli aspri successi in mille piante incise» (Tasso, 1957: 201). Giuda è consapevole del dramma che lo attraversa fino al punto da volerne lasciare traccia in segno di ammonimento prima di darsi la morte.

Forse intimorito dallo stesso spessore tragico che aveva conferito al suo personaggio, Liliano avverte l'esigenza di incuneare la sua personale e obbligata condanna sul tradimento nel verso finale del poema. L'interruzione insolita delle dolorose riflessioni di Giuda impone al lettore un confronto con il severo ammonimento dell'autore a non lasciarsi impietosire dal discepolo. *In extremis*, Liliano riconduce al suo dichiarato intento didascalico un poema che a tutti gli effetti aveva assunto i contorni del dramma *dell'eroe* diviso tra la soggiogazione al sovrastante disegno divino e la personale responsabilità di aver contravvenuto alla fiducia del Maestro:

Pur sale al tronco, un ramo avince, e'l collo
 Co'l cinto annoda, e in giù cader si lascia,
 dan le membra pesanti orribil crollo,
 e sente ei del morir l'ultima ambascia.
 Così il fellon di più viver satollo,
 l'alma slegò della terrena fascia,
 che fuggì ratta à i regni imi e dolenti,
 Né prendete pietà quindi ò viventi (Liliano, 1601: 30)¹⁸.

Dalle ultime pagine del poema liliano trasuda tutto il terrore della pressione controriformistica, tanto coercitiva per la produzione letteraria del tempo. Del tutto trascurato dalla critica, *La disperazione di Giuda* meriterebbe un più ampio approfondimento, già solo per il fitto reticolato di suggestioni con cui si cala per la prima volta il traditore nel più ampio *entourage* della tradizione letteraria. Il protagonista del poema liliano predispone il lettore alla graduale «riabilitazione» letteraria del tradimento. L'impulso della fantasia poetica, come sempre, ha incoraggiato nei secoli l'ideazione di racconti che hanno colmato gli indugi silenti e i vuoti circostanziali delle *Scritture*, inducendo perfino a riconsiderare il ruolo di Giuda nella storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (1899). *La Divina Commedia, Inferno*. G. Berthier (a cura di). Milano: Hoepli.
 ARETINO, Pietro (2018[1535]). *La Passione di Giesù*. É. Boillet (a cura di). Roma: Salerno Editrice.

¹⁸ L'incerta derivazione del suo etimo ha suggerito a molti l'idea che il termine «ambascia» fosse neologismo dantesco. Giacomo Poletto nel suo commento ottocentesco è fra i primi ad avanzare l'ipotesi concreta di un volgarizzamento dell'autore per esprimere una certa stanchezza e mancanza di respiro (Poletto, 1894).

- ARIOSTO, Ludovico (1964). *Orlando furioso*. E. Sanguineti e M. Turchi (a cura di). Milano: Garzanti.
- BARTOLI, Lorenzo (2017). «Solo e senza altrui rispetto». (Orlando Furioso xxiii, 122, 2)». *Quaderns d'Italia*, vol. 22, pp. 75-82.
- BLASUCCI, Luigi (1968). «Ancora sulla Commedia come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 145, pp. 188-231.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007). *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. D. Guerri (a cura di). Bari: Laterza.
- CASADEI, Alberto (2008). «Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso». *Italianistica*, vol. 37, n. 3, pp. 167-192.
- DELLA LANA, Jacopo (1866-67). *Commento sopra la Divina Commedia di Jacopo della Lana bolognese*. L. Scarabelli (a cura di). Bologna: Tipografia Regia.
- ERMENI, Filippo (1902). «Il Dies Irae e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo». *Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie*, vol. 30, n. 117, pp. 42-55.
- LA TRECCHIA, Patrizia (2010). «Considerazioni sull'episodio della follia di Orlando nell'*Orlando Furioso*». *Rivista di letteratura italiana*, vol. 28, n. 1. Recuperato il 3 novembre 2023, in <http://digital.casalini.it/10.1400/142995> - Casalini id: 2403242.
- LILIANO, Giulio (1601). *L'impenitenza di Giuda*. Udine: Natolini Editore.
- MASSELLI, Lorenzo (1616). *Aggiunta al trattato del santissimo Sacramento. Dove con l'occasione dell'indegno comunicarsi di Giuda il Traditore si tratta della sua perversa, vita, e costumi. Et se Salomone sia salvo. Del padre Lorenzo Masselli della Compagnia di Giesù. Predicata dopo vespro nell'Annunziata di Napoli nell'anno 1608*. Napoli: Stamperia di Tarquinio Longo.
- NARDUCCI, Luigi (1875). «Lettera inedita di Giulio Liliano di San Daniele al cav. Fra Ciro di Pers». *Notizie storiche della Biblioteca comunale di Sandaniele del Friuli*. Venezia: Tipografia del Commercio di M. Visentini.
- PÉZARD, André (1963). «Le chant des traîtres». In V. Vettori (a cura di), *Letture dell'Inferno*. Milano: Marzorati.
- POLETTI, Giacomo (1894). *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*. Roma: Lefebvre.
- SARPI, Paolo (1974[1544]). *Historia del Concilio Tridentino*. C. Vivanti (a cura di). Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1966). «Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto». In *La Commedia, Esperienze ariostesche* (pp. 51-83). Pisa: Nistri-Lischi.
- SOLERTI, Angelo (1895). *Vita di Torquato Tasso, Lettere di diversi a documento e a illustrazione della vita e delle opere di Torquato Tasso*, II. Torino/Roma: Ermanno Loescher.
- TAMBASCO, Itala (2020). «L'omor che mal converte». Quando la mente condanna: Dante e Boccaccio». In A. Campana e F. Giunta (a cura di), *Natura, Società, Letteratura*. Atti del xxii Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti. Roma: Adi editore.
- TASSO, Torquato (1628). *La disperazione di Giuda. Poema del signor Torquato Tasso, con dedica a Nicolò Barbarigo e Marco Trivisano, ad istanza di Giacomo Scaglia*. Venezia: Francesco Baba.
- TASSO, Torquato (1688). *La disperazione di Giuda, Poemetto postumo del Signor Torquato Tasso, Impresso per la prima volta in Milano l'anno 1628 e di nuovo in questa seconda*

- impressione dedicato a all'Em.mo e Rev.mo Signore Cardinal Felice Rospigliosi* (1628). Roma: Domenico Antonio Ercole.
- TASSO, Torquato (1957). *La Gerusalemme liberata*. L. Caretti (a cura di). Milano: Mondadori.
- TRISMEGISTO, Ermete (2001). *Corpus Hermeticum*. V. Schiavone (a cura di). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

RIPARTIRE DAL LESSICO. IL *PICCOLO DIZIONARIO DELL'INUGUAGLIANZA FEMMINILE* DI ALICE CERESA: UNO SPAZIO FEMMINILE PER CONTRASTARE L'INUGUAGLIANZA DI GENERE

Restarting from the Lexicon. Alice Ceresa's Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile: a Women's Space to Counter Gender Inequality

Eva VANACORE

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Fecha final de recepción: 12 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RIASSUNTO: Il seguente articolo illustra l'esperienza del seminario realizzato presso l'Università di Siviglia in occasione del progetto Erasmus+ Mobility for traineeships e dedicato all'analisi della forma narrativa utilizzata da Ceresa nel *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, con l'obiettivo di proporre la valorizzazione dell'intera opera dell'autrice nei programmi scolastici e nei curricula accademici.

Parole chiave: Alice Ceresa; dizionario; frammento; inuguaglianza femminile; lessico.

ABSTRACT: The following article presents the experience of the seminar conducted at the University of Sevilla during the Erasmus+ Mobility for Traineeships project. It was dedicated to the analysis of the narrative form used by Ceresa in the *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, with the aim of proposing the valorisation of the author's entire work in school and academic curricula.

Keywords: Alice Ceresa; dictionary; fragment; female inequality; lexicon.

1. OLTRE IL CANONE DELLA TRADIZIONE. NUOVE FORME DI SCRITTURA FEMMINILE: IL PICCOLO DIZIONARIO DELL'INUGUAGLIANZA FEMMINILE DI ALICE CERESA

Le riflessioni esposte in queste pagine descrivono la gestazione e gli esiti di un'esperienza seminariale condotta in prima persona durante il mese di maggio 2023 presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Siviglia, affinché risulti chiara la necessità di promuovere lo studio di Alice Ceresa nei programmi scolastici e nei curricula accademici.

Si procede in uno spazio eterogeneo in cui, mediante il riferimento alla struttura del seminario e alle lezioni proposte, si inquadra il lavoro di Ceresa all'interno del dinamico panorama letterario del Novecento e si evidenzia il contributo dell'autrice nella riformulazione di uno spazio di scrittura esclusivamente femminile.

Il ciclo seminariale, intitolato «Oltre il canone della tradizione. Nuove forme di scrittura femminile: il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa», ha riscosso un discreto successo e ha rilevato la partecipazione attiva e positiva di studentesse e studenti.

I tre incontri, svoltisi nell'ambito delle attività promosse dal gruppo di ricerca *Interculturalidad. Lenguas y Literaturas Europeas* (HUM 851)¹, sono stati suddivisi secondo il seguente schema: ad una prima parte propriamente divulgativa seguiva una seconda dedicata al confronto e alimentata da riflessioni collettive.

1.1. *Nomade, apolide, poliglotta. Scrittura e decantazione in Alice Ceresa*

Durante la prima lezione, si sono fornite le informazioni riguardanti l'autrice², le sue opere e la sua poetica. Alice Ceresa nasce a Basilea nel 1923 e, dopo diverse peregrinazioni, a partire dal 1950, si stabilisce a Roma, dove vi rimane fino alla sua morte, avvenuta nel 2001.

Protagonista di una vita itinerante e rivendicativa, nei suoi componimenti ricorre a una scrittura fortemente fecondata dalle diverse lingue e culture di appartenenza, risultando, come evidenzia Laura Fortini, un'autrice liminare:

Intendendo con liminare quella sua propria capacità di porsi all'incrocio di culture e lingue diverse, la lingua italiana appresa nell'infanzia e fatta poi propria come lingua della letteratura e della vita, e il tedesco di Basilea, dove era nata, al crocevia di lingue e più vastamente della cultura europea del Novecento che sosta al suo essere poliglotta (Fortini, 2021: 65).

Tuttavia, l'italiano è l'unica lingua in cui Ceresa preferisce scrivere, seppure ibrido, arcaico e contraddistinto –scrive Patrizia Zappa Mulas– da «un inconscio fondo

¹ L'attività è stata svolta nell'ambito di un soggiorno di ricerca Erasmus, coordinato da Leonarda Trapassi e Dalila Colucci, docenti dell'Área de Filología Italiana del Departamento de Filologías Integradas, e rivolta principalmente a studenti di lingua e letteratura italiana dell'anno accademico 2022-2023.

² Per i riferimenti biografici, si veda Archivio svizzero di letteratura (ASL), consultabile sul sito <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>; Daniele Cuffaro (2021). Inoltre, per una bibliografia aggiornata delle opere dell'autrice, si veda Laura Fortini e Alessandra Pigliaru (2020).

germanico, una durezza d'acqua calcarea, una eccezionale profondità concettuale, è un italiano in bianco e nero, senza fragranze dialettali, senza l'immediatezza del linguaggio spontaneo» è, dunque, «un linguaggio aureolato di tedesco» (2004: 17-18).

Il ricorso a un linguaggio complesso, difficile e sperimentale rispecchia quel rapporto estremamente severo che instaura durante l'intera vita con la sua scrittura e che la conduce a non essere quasi mai soddisfatta dei suoi testi, ad eccezione dei pochi pubblicati³; «non scrivo per scrivere, ma perché devo» –rivela Ceresa– «perciò procedo molto lentamente, perché sento l'esigenza di un linguaggio preciso, quasi micidiale. Sono molto severa con la mia scrittura, forse esagero, ma per me narrare è un atto, anzi un rito sacrale»⁴.

Nel corso della lezione, ad una prima parte introduttiva è seguita la presentazione degli unici due romanzi pubblicati dall'autrice, *La figlia prodiga* e *Bambine*, con l'obiettivo di evidenziare i caratteri principali della sua poetica e l'approccio analitico e severo instaurato con la sua scrittura, sempre sottoposta a un continuo *labor limae*.

La figlia prodiga, pubblicato nel 1967, propone molti motivi di stampo femminista e si colloca agli inizi del movimento delle donne. È un'opera contraddistinta da uno sperimentalismo espressivo e tematico, costituita da un linguaggio «preciso e quasi micidiale» (Fortini, 2023: 7) e da una struttura ibrida che accoglie poesia e prosa nella realizzazione di qualcosa che «ha i caratteri dell'invenzione» (Fortini, 2020: 27).

Nel 1990, Ceresa propone alle stampe il suo secondo e ultimo romanzo, *Bambine*, dove, con meticolosa audacia e sensibilità, illustra la crescita di due sorelle, «due creature sessuate che si preparano a stare sull'orlo dell'età adulta» (Pigliaru, 2020: 31).

Durante un iniziale momento di dibattito, si è affrontata la questione dell'impiego, da parte dell'autrice, di personaggi femminili come figure centrali delle sue opere. Le protagoniste, prive di nome proprio, interagiscono sempre con un uomo –a volte un padre o un marito– dispotico e, a questo dispotismo maschile, si oppone una narrazione femminile⁵ e femminista.

La scrittura di Ceresa, riflessiva e tesa «oltre il muro del canone» (Fortini, 2015: 78), è fortemente influenzata dal contesto storico-letterario circostante; l'avvento della neoavanguardia e l'affermarsi del Gruppo '63 hanno un impatto significativo sulla sua poetica.

Infatti, lo sperimentalismo sostenuto dal movimento di neoavanguardia⁶ si radica in lei come una necessità vitale e accompagna ogni momento della sua scrittura

³ La produzione letteraria dell'autrice è conservata presso l'Archivio svizzero di letteratura (ASL).

⁴ Affermazione di Alice Ceresa risalente al 1965 e riportata in Guido Davico Bonino (2013: 153).

⁵ Riguardo la figura della personaggio, è utile riferirsi alle parole di Nadia Setti: «Difficile stabilire una tipologia delle personagge, proprio perché esse nascono dalla resistenza e dal crollo parziale o totale degli stereotipi oltre che da una ricerca di nuove identità che permettano di configurare altrimenti le relazioni non solo come rapporti di potere. Tuttavia la tentazione è grande e una ricerca in questo senso può rivelarsi fruttuosa, in quanto metterà in evidenza non solo le forme e le modalità di questa invenzione, ma anche la complessità che le sottende» (Setti, 2014: 210).

⁶ Ceresa scrive: «Se vuoi dire cose diverse devi rompere, cercare nuove vie, nuove forme, non è possibile altrimenti. E così l'avanguardia io l'ho vissuta sulla mia pelle, nel senso che subito ho pensato:

interamente dedicata allo studio della questione femminile⁷. Nell'analisi del suddetto tema, l'autrice si allontana dalla canonica forma romanzo –considerata appannaggio esclusivo di autori uomini–, la stravolge e ricerca una forma nuova, vitale e femminile.

1.2. *Ripartire dal lessico. Analisi del* Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile

Durante la seconda lezione del seminario, si è posta l'attenzione sulla forma narrativa utilizzata da Ceresa nel *Piccolo dizionario* e si è evidenziata la sua reazione a un periodo di forti sconvolgimenti, sia in ambito letterario che sociale. Infatti, se, da un lato, agli inizi del Novecento si assiste alla crisi del romanzo ottocentesco e alla nascita e rinascita di molteplici generi letterari⁸, dall'altro, la ricerca di una forma esclusivamente femminile costituisce l'obiettivo di molte autrici. Che il romanzo non fosse un genere propriamente femminile lo aveva già affermato nel 1928 Virginia Woolf:

Eppure, chi può dire se perfino oggi «il romanzo» (lo scrivo tra virgolette per sottolineare quanto mi sembra inadeguata la parola), chi può dire se questa, la più flessibile di tutte le forme, sia abbastanza adatta all'uso femminile? Non c'è dubbio che una volta che la donna avrà la possibilità di muoversi come vuole, saprà crearsi la forma che meglio le serve (2021: 113).

Ceresa, con il *Piccolo dizionario*⁹, pubblicato postumo a cura di Tatiana Crivelli, si allontana dalla forma romanzo e individua in quella del frammento la sua forma privilegiata. Infatti, il frammento risponde sia all'esigenza di sperimentazione dell'autrice che alla necessità di impiegare una forma esclusivamente femminile¹⁰.

Ceresa riformula il vocabolario comunemente accettato dai più, affida al *Piccolo dizionario* un ruolo letterario¹¹ e «anticipa quel desiderio di riscrivere il mondo a misura di donna con una diversa declinazione della lingua e dei suoi termini» (Fortini, 2021: 70).

menomale che c'è, menomale che esiste e io non sono sola al mondo». Le parole dell'autrice sono riproposte in Maria Rosa Cutrufelli (2020: 134-135).

⁷ «L'unico argomento che mi interessa nello scrivere è la questione femminile: ma non ho ancora capito se questo sia un bene o un male, poiché investe anche il mio rapporto contrastato con la letteratura» (Ceresa, 1994: 38).

⁸ Sulla crisi del romanzo ottocentesco e la riconfigurazione di un panorama letterario eterogeneo, si veda Guido Guglielmi (1998); Franco Moretti (1994) e Cesare Segre (2019).

⁹ Per maggiori dettagli sull'opera, si rimanda a Alice Ceresa (2020).

¹⁰ Alice Ceresa, in una lettera all'amica Michèle Causse, scrive: «Credo che le donne non dovrebbero mai scrivere libri tutti di seguito, vale a dire per es. romanzi, perché ho il forte sospetto che non corrisponda loro questa forma presuntuosa di "creazione" organizzata banalmente come la banale vita che ci hanno fatta. Forse le donne dovrebbero fare filtri, come le streghe. Io, per ora, distillo» (Alice Ceresa, *Lettera a Michèle Causse*, Roma, 20 maggio 1976, ASL segnatura: B-3-CAU/64; citato in Tatiana Crivelli, 2020: 9).

¹¹ Il *Piccolo dizionario* si allontana dall'idea di opera seria e didattica perché l'obiettivo non è far sfoggio di erudizione, ma dialogare, comunicare con il lettore e, dunque, deve avere carattere letterario. Riguardo il ruolo letterario del testo, scrive Ceresa: «Perché se no il dizionario diventa volendo o

Pertanto, il *Piccolo dizionario* è per l'autrice un'opera che deve esistere, «io non lo scrivo per le donne; lo scrivo perché va scritto» (1976)¹² e la formulazione di nuovi paradigmi grammaticali consente di evidenziare tutte le aporie di una società da tempo patriarcale, di esplicitare «gli inganni della funzione definitoria della lingua» e di «smascherare la vuota concettosità della normatività linguistica» (Crivelli, 2008: 91).

Il desiderio di riformulazione della grammatica esistente si ascrive all'interno di un contesto di rivendicazione molto ampio e teso alla creazione di un nuovo lessico femminile¹³ perché, come specifica Crivelli, «rovesciando i parametri della rappresentazione abituale dei ruoli e con essa la logica su cui si reggono la consuetudine e la grammatica» è possibile «far apparire la norma sociale per l'oggetto che è: non universale, bensì patriarcale; non neutro, bensì maschile» (2008: 89). Evidenziando l'arbitrarietà della grammatica, Ceresa scrive:

Gli esseri umani comunicano tra di loro mediante le lingue, che sono l'insieme delle parole usate dai vari cittadini dei vari paesi per trasmettersi quanto sono in grado di pensare; le regole che soprassedono all'uso di queste lingue sono dettate dalla *grammatica* che prescrive l'uso corretto delle varie concatenazioni affinché dalle parole sorga un insieme di significati articolati. Le parole [...] rappresentano frammenti concettuali prestabiliti e convenzionali che ai popoli vengono faticosamente insegnati nella prima infanzia [...], le lingue trovano applicazione orale e applicazione scritta, ma la *grammatica* resta una e indivisibile per ambedue [...], sembra pertanto evidente che la *grammatica* possieda poteri normativi che ampiamente esulano dall'uso personale cui tuttavia a tutt'oggi sono affidati (2020: 56-57).

L'autrice, partendo dal presupposto che la grammatica non imponga solo una norma linguistica, ma anche una norma sociale, ricorre spesso, nel corso del suo dizionario, a un'ironia severa per rilevare la vacuità dei principi da questa osservati e per «scarnificare la florida apparenza delle nostre certezze» (Crivelli, 2008: 93).

nonlendo una cosa seria e didattica senza vita, dove tutt'al più io faccio sfoggio di intelligenza ma che lascia il tempo che trova perché, se non vive nelle pagine, dove vuoi che viva, visto che tutt'al più è nelle teste ma non nell'uso comune? Deve quindi per forza essere letterario» (Alice Ceresa, Lettera a Michèle Causse, Roma, 20 maggio 1976, ASL, segnatura: B-3-CAU/61-62; cit. in Tatiana Crivelli, 2020: 13).

¹² Lettera a Michèle Causse, 8 maggio 1976 (ASL, segnatura: B-3-CAU/63), citato in Tatiana Crivelli (2020: 15).

¹³ Riguardo la creazione di un nuovo lessico femminile, è utile riferirsi alle parole di Manuela Fraire: «Il Lessico è stato invece il modo autocoscienziale con cui un gruppo di donne ha messo alla prova della relazione con le altre e successivamente della scrittura, pratica eminentemente singolare, i concetti acquisiti durante il processo d'emancipazione. Intanto il Lessico ha lavorato non solo sui testi della cultura maschile ma anche sui documenti prodotti dal femminismo [...], per compiere questo lavoro è stata indispensabile la formazione autocoscienziale di quasi tutte le donne del Lessico, poiché è a partire da quella che è stato possibile riconoscere e poi slegare i nessi che non ci avevano permesso di riconoscere le fantasie, idee, teorie con cui ci eravamo rappresentate il mondo, non includevano la nostra differenza sessuale, come dire che non ci rappresentavano se non come “matri e donne dell'uomo”» (Fraire, 2002: 176-177).

Condurre un'analisi sulla forma narrativa utilizzata da Ceresa consente di definire l'opera come uno spazio dialogico dedicato alla ricostruzione del pensiero femminile, dove, attraverso la ripresa del canonico modello del dizionario, si propone la scomposizione di ogni concetto passivamente accettata dai più.

1.3. *Il Piccolo dizionario: uno spazio femminile per contrastare l'inuguaglianza di genere*

Dopo aver svolto un'analisi sulla forma dizionariale prescelta da Ceresa, si è giunti, nel corso dell'ultimo incontro, ad evidenziare i temi dominanti nel *Piccolo dizionario*.

La volontà di analizzare la questione femminile e di intraprendere un percorso di sradicamento dell'inuguaglianza di genere conduce l'autrice a schierarsi apertamente contro il nucleo familiare borghese e la società patriarcale¹⁴.

L'elemento collettivo della società e quello individuale della famiglia sono soggetti alle leggi del patriarcato, come spiega alla voce *Famiglia*:

Estrema cellula amministrativa mono-, bi e poligamica dell'organizzazione sociale patriarcale [...] la sola vera e autentica *famiglia* è quella che decorre dal vincolo matrimoniale, genera cittadini e, in alcune zone, anche cristiani o specificamente cattolici, amministra le teste per conto dello stato e introduce l'esercizio dell'autorità patriarcale nella sfera riproduttiva degli individui umani nonché il diritto legale al possesso degli individui generati con delega direttamente trasmessa dallo stato all'amministratore unico della cellula ovvero capo-famiglia (2020: 47-48).

L'autrice rileva la difficoltà, per una donna, di relazionarsi con questo tipo di società poiché costretta a sopportare «i tabù e i vincoli che ne controllano corpo e mente» (Crivelli, 2008: 89). La famiglia patriarcale è «fulcro e fucina dell'inuguaglianza fra le inuguaglianze, quella fra uomini e donne» (Fortini, 2020: 17) ed è proprio dalla famiglia che Ceresa desidera partire per riformulare il lessico di una società da tempo maschilista.

L'autrice costruisce una robusta architettura volta a condannare quella società maschilista in cui tutti siamo costretti a vivere; infatti, al lemma *Maschile*, scrive: «è un genere grammaticale che informa i nomi, pronomi, sostantivi, articoli, participi e aggettivi, in distinzione del genere femminile», ma soprattutto specifica che «il genere grammaticale maschile ha, quando si accompagna al genere grammaticale femminile, l'assoluta predominanza» (2020: 68).

La grammatica, con il suo carattere normativo, impone il maschile come genere predominante e influenza inevitabilmente anche la società.

¹⁴ Specifica l'autrice: «La nostra società moderna, basata sulla famiglia, è largamente e ampiamente patriarcale. Patriarcale è la cultura, sono le leggi scritte e quelle sociali –fino al galateo. Patriarcale è lo spirito che regge l'educazione, patriarcale il concetto discriminatorio per l'istruzione. Persino i falsi problemi portano l'impronta della società patriarcale» (Alice Ceresa, *Che cos'è una femminista*, in Laura Fortini, 2021: 70).

All'interno dei ruoli costituiti dal contesto sociale rientrano anche la donna e la femmina che, nel *Piccolo dizionario*, sono ben differenti. Infatti, la donna è la femmina umana, «termine arcaico che definisce la femmina biologica nella società umana. La *donna* infatti è una invenzione antichissima» (Ceresa, 2020: 41), altra cosa, invece, è la femmina:

Il termine *femminile* indica tutte le femmine di tutte le specie, mentre come si è visto la *donna* definisce e distingue dalle altre la femmina umana [...] è pertanto donna anzitutto quanto distingue inesorabilmente e incontrovertibilmente la *femmina*, anche donna, non tanto dal maschio, che sarebbe una semplice *differenziazione biologica*, quanto dall'*uomo* che esegue in quanto homo sapiens ogni qualsivoglia attività sapiente dalla quale anche denominazioni, definizioni e concettualizzazioni discendono [...] il *femminile* è pertanto sempre una deviazione [...] ne deriva che la *femmina* umana in quanto tale, perfino quando donna, presenta appunto quelle particolarità che non le permettono a pieno titolo culturale e sociale l'appartenenza al genere umano che è di stampo maschile perché l'uomo non è solo il maschio della specie ma anche il rappresentante unico del genere umano (umano, appunto da uomo) (2020: 49-51).

Dunque, la femmina non appartiene al genere umano e la femminilità le viene imposta dalla società e la definisce in maniera ancora più determinante come «prodotto della mente maschile, anzi [...] della misoginia» (Setti, 2020: 81).

Si può constatare che la schietta e tagliente ironia di Ceresa nell'evidenziare la differenza tra donna e femmina si adatta perfettamente alla forma frammentaria da lei prescelta. Infatti, l'autrice sottolinea la contraddittorietà non solo del contenuto di qualsivoglia opera dizionariale –e della grammatica che impone definizioni e norme–, ma anche della forma che risponde a un ruolo didascalico che lei fortemente respinge, provando a creare una nuova comunicazione possibile¹⁵.

Nella configurazione di un nuovo lessico, Alice Ceresa propone il suo pensiero – contro il canone e contro la tradizione– ed evidenzia le contraddizioni di una società che non sostiene valori femminili.

In conclusione, si conferma la necessità di introdurre lo studio del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* sia nei programmi scolastici che accademici perché l'apprendimento di qualsiasi nozione, soprattutto se grammaticale, non può prescindere da ciò che questa opera insegna: decostruire le imposizioni esterne che

¹⁵ Ceresa scrive: «Qualunque essere asessuato e onesto che parli correntemente una lingua non può che essere disturbato dai significati che hanno assunto i suoi termini. Significati sociali, costrittivi, da colonizzatori. Molte parole riflettono il peggio della cultura, dell'asservimento. Sì, quest'atteggiamento verso la lingua l'avrei anche se fossi un uomo. Per scrivere il mio dizionario non sono dovuta partire dall'indignazione femminista, non è necessario. Volgere al ridicolo le definizioni del dizionario non è un'impresa difficile. Chiunque potrebbe farlo. Ma è ovvio che, essendo donna, devo farlo, è una necessità». Le sue parole sono riportate in Michèle Causse e Maryvonne Lapouge (1977: 89), tradotto in <https://www.leswiki.it/1977-michele-causse-intervista-ad-alice-ceresa/>.

ancora oggi predominano nell'universo relazionale di genere e poi riflettere, ricostruire e, infine, apprendere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAUSSE, Michèle e LAPOUGE, Maryvonne (1977). *Ecrits, voix d'Italie*. Parigi: Éditions des femmes.
- CERESA, Alice (1994). «Nascere già emigrate». *Tuttestorie*, 2, pp. 38-39.
- CERESA, Alice (2004). *La figlia prodiga e altre storie*. Milano: La Tartaruga.
- CERESA, Alice (2020). *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*. Milano: Nottetempo.
- CERESA, Alice (2023). *La figlia prodiga*. Milano: La Tartaruga.
- CRIVELLI, Tatiana (2008). «Frammentare, distillare, reinterpretare: note sul *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa». *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 25, pp. 87-94.
- CRIVELLI, Tatiana (2020). «Breve storia di un inedito». In A. Ceresa, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (pp. 9-16). Milano: Nottetempo.
- CUFFARO, Daniele (2021). «Prologo – Alice Ceresa tra parole e immagini». *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 49, pp. 11-18.
- CUTRUFELLI, Maria Rosa (2020). «Simulazione e dissimulazione». In L. Fortini, A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa* (pp. 133-138). Milano: Nottetempo.
- DAVICO BONINO, Guido (2013). *Incontri con uomini di qualità*. Milano: Il Saggiatore.
- FORTINI, Laura (2015). «Segni». In A. M. Crispino (a cura di), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni* (pp. 65-79). Guidonia: Iacobelli.
- FORTINI, Laura (2020). «Alice Ceresa e la poetica della prodigalità». In L. Fortini e A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa* (pp. 13-30). Milano: Nottetempo.
- FORTINI, Laura (2021). «Alice Ceresa e la cultura degli anni Settanta». *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 49, pp. 65-73.
- FORTINI, Laura (2023). «Prefazione». In A. Ceresa, *La figlia prodiga* (pp. 5-18). Milano: La Tartaruga.
- FORTINI, Laura e PIGLIARU Alessandra (a cura di) (2020). *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*. Milano: Nottetempo.
- FRAIRE, Manuela (a cura di) (2002). *Lessico politico delle donne: teoria del femminismo*. Milano: FrancoAngeli.
- GUGLIELMI, Guido (1998). *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi.
- MORETTI, Franco (1994). *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- PIGLIARU, Alessandra (2020). «Alice Ceresa e la dialettica della vulnerabilità». In L. Fortini e A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa* (pp. 31-40). Milano: Nottetempo.
- SEGRE, Cesare (2019). *La letteratura italiana del Novecento*. Roma/Bari: Laterza.
- SETTI, Nadia (2014). «Personaggia, personagge». *Altre Modernità*, 12, pp. 204-213.

- SETTI, Nadia (2020). «Femminile. Femmina. Femminilità [1]. Femminilità [2]. Le quattro F di Alice Ceresa». In L. Fortini e A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa* (pp. 31-40). Milano: Nottetempo.
- WOOLF, Virginia (2021). *Una stanza tutta per sé*. Milano: Feltrinelli.
- ZAPPA MULAS, Patrizia (2004). «Ritratto della figlia prodiga». In A. Ceresa, *La figlia prodiga e altre storie* (pp. 7-22). Milano: La Tartaruga.

NORMAS DE EDICIÓN DE ARTÍCULOS RSEI

RSEI publica artículos inéditos derivados de investigación o de ponencias, ensayos de divulgación, notas académicas, reseñas y traducciones de artículos de calidad reconocida inéditos en español o italiano. Se pueden enviar trabajos en español o en italiano, referidos a temas de cultura italiana en general y/o a estudios italo-españoles.

El Comité Editorial se reserva el derecho de seleccionar los artículos, previa evaluación anónima por pares. Las opiniones expresadas en los artículos publicados son responsabilidad de sus autores.

Los artículos se enviarán al Comité Editorial en formato digital Word a la dirección de correo electrónico rsei@usal.es.

La extensión de los artículos no debe exceder los 40 000 caracteres con espacios, incluyendo las citas, la bibliografía y los resúmenes.

La fecha final de recepción de los artículos será el día 30 de junio.

Formato del libro:

A4

Márgenes:

Superior: 2,5

Inferior: 2,5

Interior: 3

Exterior: 3

Encabezado: 1,25

Pie de página: 1,25

Primera página:

Título del artículo en español: Times New Roman 14, mayúscula, negrita, justificado

Título en inglés: Times New Roman 14, minúscula, negrita, cursiva, justificado

1 línea blanca

Nombre del autor: Times New Roman 12, nombre en redonda normal, apellidos en versalitas, justificado

Universidad o centro de pertenencia del autor: Times New Roman 12, justificado

2 líneas blancas

RESUMEN en español (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

Palabras clave en español (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

1 línea blanca

ABSTRACT en inglés (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

Keywords en inglés (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

2 líneas blancas

Título de epígrafe:

Tamaño 12, versalitas, sin sangría, numerados

Separación de una línea arriba y abajo

Fuente:

Texto: Times New Roman, tamaño 12, interlineado sencillo

Sangría primera línea 1,25

Notas a pie de página: Times New Roman, tamaño 10

Citas superiores a 4 líneas en párrafo aparte: Times New Roman, tamaño 11

Notas al pie de página:

Las notas son explicativas, no bibliográficas, las referencias completas van al final del artículo todas juntas.

Referencias en el texto:

Las citas textuales de máximo 4 líneas se incorporan en el texto, entre comillas, sin cursiva.

Para citas mayores de 4 líneas: se incluyen en un párrafo aparte, tamaño 11, sin comillas, sin cursiva, texto justificado, interlineado sencillo y entrada del margen izquierdo 1 cm.

Si se trata de poemas se siguen las mismas normas.

Referencias bibliográficas:

Se utilizará el mismo modo de cita dentro del corpus del texto y en las notas al pie. Reglas según cantidad de autores:

– **Un autor** (Autor, año: página)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Dos autores** (Autor y Autor, año: página)

(Conti y Taricone, 2008: 55).

– **Tres a cinco autores**

En este caso la primera vez que se hace la cita se escriben todos los apellidos de los autores. Después solo se cita al primer autor y se agrega "et al." en cursiva.

(Conti, Taricone y Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Seis o más autores**

Siempre se cita el apellido del primer autor seguido de "et al." en cursiva.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

Al final del artículo:

La bibliografía va al final del texto, en orden alfabético, con sangría francesa de 1 cm. (sin sangría la primera línea de cada entrada bibliográfica y las siguientes líneas con entrada de 1 cm). Los apellidos del autor o autores en versalitas.

• **Libro:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.
BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milán: Bompiani.
FRANCO, G. (ed.) (1610). *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venecia: Giacomo Franco.

• **Dos o más autores:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.
CONTI ODORISIO, G. y TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Turín: Giappichelli.

• **Obra editada por un autor-editor:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. N. Apellido del editor (ed.). Ciudad: Editorial.
ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (ed.). Milán: Mondadori.

• **Capítulo de un libro:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del capítulo". En N. Apellido (ed.), *Título del libro* (pp. nn-nn). Ciudad: Editorial.
SAVINI DE' ROSSI, A. (1729). "Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". En G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padua: Giovanni Manfrè.

• **Artículo de revista:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del artículo". *Título de la revista*, volumen, número de la revista, número de páginas.
PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

• **Más de una publicación de un mismo autor:**

El nombre del autor se reemplaza a partir de la segunda referencia por un guion largo (-); si las obras son editadas en un mismo año, estas se distinguen con letras minúsculas y organizadas alfabéticamente.

SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, "Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana" (1545)*. Cambridge: MHR.
- (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

• **Materiales electrónicos:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padua. Recuperado el 19 de enero de 2017, en <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.
TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperado el 10 de noviembre de 2019, en <https://elplacerdelalectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

• **Periódico:**

APELLIDO, N. (Fecha). "Título del artículo". *Nombre del periódico*, pp-pp.
BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.eltiempo.com/>.
RIVAS, M. (1 de diciembre de 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

• **Videos:**

APELLIDO, N. (productor) y APELLIDO, N. (director). (Año). *Título*. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.
APELLIDO, N. (Año, mes día). *Título* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en www.ejemplo.com.

• **Simposios y conferencias:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (mes, año). "Título de la presentación". En N. Apellido del director del Congreso (dir.), *Título del simposio*. Simposio dirigido por Nombre de la Institución Organizadora, Lugar.
MANRIQUE, D. y APONTE, L. (junio de 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". En H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el xxxiii Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

• **Tesis, TFG, TFM:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título* (Trabajo Fin de Grado, Trabajo Fin de Máster, Tesis doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en www.ejemplo.com.
APONTE, L. y CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

• **Informes autor corporativo, informe gubernamental:**

Nombre de la organización. (Año). *Título del informe* (Número de la publicación). Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.xxxxxx.xxx>.
Ministerio de la Protección Social. (1994). *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.minproteccionsocial.gov.co/>.

*Cuando una de las obras citadas dentro de otra obra ya aparece en las referencias bibliográficas finales: PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". En M. Rosselli (2010: 167-171).

NORME DI EDIZIONE DI ARTICOLI RSEI

La RSEI pubblica articoli inediti derivati da ricerche o relazioni, saggi di divulgazione, note accademiche, recensioni e traduzioni di articoli di riconosciuta qualità, non pubblicati in spagnolo o italiano. Si possono inviare lavori in spagnolo o in italiano che affrontino argomenti di cultura italiana in generale o studi italo-spagnoli.

Il comitato editoriale si riserva il diritto di selezionare gli articoli, previa *peer review*. Le opinioni espresse negli articoli pubblicati sono sotto la responsabilità dei loro autori.

Gli articoli saranno inviati al Comitato Editoriale in formato digitale Word all'indirizzo email rsei@usal.es.

La lunghezza degli articoli non deve superare i 40 000 caratteri con spazi, incluse citazioni, bibliografia e abstract.

La data finale per l'invio degli articoli sarà il 30 giugno.

Formato del libro:

A4

Margini:

Superiore: 2,5

Inferiore: 2,5

Interno: 3

Esterno: 3

Intestazione: 1,25

Piè di pagina: 1,25

Prima pagina:

Titolo dell'articolo in italiano: Times New Roman 14, maiuscola, grassetto, giustificato

Titolo in inglese: Times New Roman 14, lettere minuscole, grassetto, corsivo, giustificato

1 linea in bianco

Nome dell'autore: Times New Roman 12, nome in tondo normale, cognome in maiuscoletto, giustificato

Università o centro appartenente all'autore: Times New Roman 12, giustificato

2 righe in bianco

RIASSUNTO in italiano (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

Parole chiave in italiano (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

1 linea bianca

ABSTRACT in inglese (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

Keywords in inglese (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

2 linee in bianco

Titolo della sezione:

Carattere 12, maiuscoletto, senza rientro, numerato

Separazione di una linea sopra e sotto

Carattere:

Testo: Times New Roman 12, interlinea singola

Rientro speciale: prima riga 1,25

Note: Times New Roman 10

Citazioni superiori a 4 righe in paragrafo separato: Times New Roman 11

Note a piè di pagina:

Le note sono esplicative, non bibliografiche, i riferimenti completi vanno tutti alla fine dell'articolo.

Riferimenti nel testo:

Le citazioni di massimo 4 righe sono incorporate nel testo, tra virgolette, senza corsivo.

Per le citazioni superiori a 4 righe: sono incluse in un paragrafo separato, dimensione 11, senza virgolette, senza corsivo, testo giustificato, interlinea singola e rientro al margine sinistro di 1 cm.

Nel caso delle poesie, vengono seguite le stesse regole.

Riferimenti bibliografici:

Lo stesso modo di citazione dovrà essere usato sia all'interno del testo che per le note a piè di pagina. Regole in base al numero di autori:

– **Un autore** (Autore, anno: pagina)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Due autori** (Autore e Autore, anno: pagina)

(Conti e Taricone, 2008: 55).

– **Da tre a cinque autori**

In questo caso, la prima volta che viene effettuata la citazione, vengono scritti tutti i cognomi degli autori. Quindi viene citato solo il primo autore e "et al." viene aggiunto in corsivo.

(Conti, Taricone e Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Sei o più autori**

Il cognome del primo autore è sempre seguito da "et al." in corsivo.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

Alla fine dell'articolo:

La bibliografia va alla fine del testo, in ordine alfabetico, con rientro sporgente di 1 cm. (senza rientro della prima riga di ogni voce bibliografica e le seguenti righe con rientro di 1 cm). I cognomi dell'autore o gli autori in maiuscolo.

• **Libro:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.

BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milano: Bompiani.

FRANCO, G. (a cura di). (1610). *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venezia: Giacomo Franco.

• **Due o più autori:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.

CONTI ODORISIO, G. e TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Torino: Giappichelli.

• **Lavoro a cura di un autore-editore:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. N. Cognome del editore (a cura di). Città: Casa editrice.

ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.

• **Capitolo di un libro:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo del capitolo". In N. Cognome (a cura di), *Titolo del libro* (pp. nn-nn). Città: Casa editrice.

SAVINI DE' ROSSI, A. (1729). "Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". In G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padova: Giovanni Manfrè.

• **Articolo in rivista:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo dell'articolo". *Titolo della rivista*, volume, numero della rivista, numero di pagine.

PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

• **Più di una pubblicazione dello stesso autore:**

Il nome dell'autore è sostituito dal secondo riferimento con un trattino lungo (–). Se i lavori sono modificati nello stesso anno, si distinguono con lettere minuscole e organizzati alfabeticamente.

SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, 'Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana' (1545)*. Cambridge: MHRA.

– (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

• **Citazioni da Internet:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padova. Recuperato il 19 gennaio 2017, in <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.

TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperato il 10 novembre 2019, in <https://elplacerdelectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

• **Articolo in giornale:**

COGNOME, N. (Data). "Titolo dell'articolo". *Nome del giornale*, pp-pp.

BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.eltiempo.com/>.

RIVAS, M. (1 dicembre 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

• **Video:**

COGNOME, N. (produttore) e COGNOME, N. (regista). (Anno). *Titolo*. [Film]. Paese di produzione.

COGNOME, N.. (Anno, mese giorno). *Titolo* [Archivio dei video]. Recuperato il 22 febbraio 2017, in www.ejemplo.com.

• **Atti di convegni e conferenze:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (mese, anno). "Titolo della presentazione". In N. Cognome del direttore del Congresso (dir.). *Titolo del convegno*. Convegno diretto da Nome dell'Istituzione Organizzatrice, Luogo.

MANRIQUE, D. e APONTE, L. (giugno 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". In H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. xxxiii Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

• **Tesi di Laurea e Dottorato:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo* (Tesi di Laurea, Dottorato). Nome dell'Istituzione, Luogo. Recuperato il 22 febbraio 2017, in www.ejemplo.com.

APONTE, L. e CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

• **Relazioni di associazioni, rapporti governativi:**

Nome dell'organizzazione. (Anno). *Titolo della relazione* (Numero della pubblicazione). Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.xxxxxx.xxx>.

Ministero de la Protección Social. 1994. *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.minproteccionsocial.gov.col>.

*Quando una delle opere citate all'interno di un'altra opera appare già nei riferimenti bibliografici finali:

PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". In M. Rosselli (2010): 167-171).

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS

ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 17 - 2023

ÍNDICE

ARTÍCULOS

| | |
|--|-----|
| «E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo». Eleonora Pimentel Fonseca: un personaggio da rivalutare Teresa AGOVINO | 7 |
| Giovanni Sabadino degli Arienti y la obra <i>Pudica Isabella</i> Júlia BENAVENT | 17 |
| <i>Oceano Canada</i> , un viaggio solitario per immagini di Andrea Andermann ed Ennio Flaiano Antonio CATOLFI y Giacomo NENCIONI | 25 |
| El amor y el honor en el tratado <i>Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese</i> de Angelica Palli Bartolommei Marta CUEVA CAMBLOR | 39 |
| Misoginia e rettilizzazione femminile: un espediente estético y poético Loreta DE STASIO | 53 |
| Bona sforza, Isabella Sforza e Ippolita Borromeo, dedicatarie delle <i>Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne</i> di Lodovico Domenichi Caterina DURACCIO | 63 |
| Livia de Stefani: una revisión bibliográfica Alena HORVATH CORRAL | 77 |
| Amalia Guglielminetti, la <i>Femme Fatale</i> y su aplicación didáctica Cristina IGLESIAS-GRANDE | 87 |
| Le Scrittrici italiane nei programmi universitari: proposte di didattica Chiara LICAMELI | 99 |
| Carteggio inedito d'Isabella di Capua (1512-1559) Rosanna MELE | 109 |
| Elsa Morante y <i>La Storia</i> : la pérdida absoluta en Ida Ramundo. En recuperación de la dignidad Ángela Melania MUÑOZ VILA | 119 |
| El rechazo del matrimonio en <i>La reina de las tinieblas</i> de Grazia Deledda María José RUIZ LEÓN | 131 |
| <i>La disperazione di Giuda</i> : suggestioni epico-cavalleresche in un poemetto di Giulio Liliano falsamente atribuito a Torquato Tasso Itala TAMBASCO | 143 |
| Ripartire dal lessico. Il <i>Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile</i> di Alice Ceresa: uno spazio femminile per contrastare l'inuguaglianza di genere Eva VANACORE | 157 |



Ediciones Universidad
Salamanca

Fecha de publicación de
este volumen: Diciembre 2023

ISSN 1576-7787



9 771576 778006