

ISSN: 1576-7787

Vol. 15, 2021

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



**LAS MUJERES EN LA CULTURA
LITERARIA ITALIANA**

Ediciones Universidad
Salamanca

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 15, 2021

PERIODICIDAD ANUAL

DIRECTOR:

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca).

SECRETARIO:

Manuel Heras García (Universidad de Salamanca).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Mercedes Arriaga Flórez (Catedrática de la Universidad de Sevilla), *Júlia Benavent Benavent* (Catedrática de la Universidad de Valencia), *María Assumpta Camps Olivé* (Catedrática de la Universidad de Barcelona), *Fausto Díaz Padilla* (Catedrático de la Universidad de Oviedo), *Isabel González Fernández* (Catedrática de la Universidad de Santiago de Compostela), *Pedro Luis Ladrón de Guevara* (Catedrático de la Universidad de Murcia), *Victoriano Peña Sánchez* (Catedrático de la Universidad de Granada), *M.ª Dolores Valencia Mirón* (Catedrática de la Universidad de Granada).

CONSEJO CIENTÍFICO:

Giorgio Baroni (Catedrático de la Università Cattolica del «Sacro Cuore» di Milano), *Adriana Crolla* (Catedrática de la Universidad de El Litoral, Santa Fe), *Pier Luigi Crovetto* (Catedrático de la Università degli Studi de Génova), *Pasquale Guaragnella* (Catedrático de la Università degli Studi di Bari Aldo Moro), *Paolo Proietti* (Catedrático de la IULM de Milán), *Giovanni Puglisi* (Catedrático de la IULM de Milán), *Stefania Tunisi* (Catedrática de la Università per Stranieri de Perugia), *Anna Tytusinska-Kowalska* (Catedrática de la Universidad de Varsovia), *Franco Zangrilli* (Catedrático de City University of New York), *Rawda Zaouchi-Razgallah* (Catedrática de la Universidad de Cartago), *Sarah Zappulla Muscarà* (Catedrática de la Università degli Studi di Catania).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN:

Dpto. Filología Moderna. Universidad de Salamanca.
Plaza de Anaya, s/n. rseitalianistas@gmail.com

RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas se indiza en Dialnet y es evaluada en CARTHUS Plus+ 2014 (Grupo D)
CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas (con valor superior a D), LATINDEX (Catálogo) y MIAR (Iclds = 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:

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

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial
Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37080 SALAMANCA
Correo-e: bibcanje@usal.es

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

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca. A tenor de lo dispuesto en las calificaciones *Creative Commons* CC BY-NC-ND 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 sin transformar los contenidos ni crear obras derivadas (ND).



CC BY-NC-ND



CC BY

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 15, 2021

ÍNDICE

LAS MUJERES EN LA CULTURA LITERARIA ITALIANA

Le donne nei prologhi delle commedie italiane della prima metà del Cinquecento

Mauro CANOVA 7-21

La formazione alla vita: Margaret e Modesta, eroine di una nuova femminilità

Aurora Gaia DI COSMO 23-27

Alba e Carlos Manuel. Tre declinazioni del rapporto padre-figlia in *Fuga*

Mariasole DI COSMO 29-40

Melania G. Mazzucco: de criptoginia y magma

José Luis ESPINOSA SALES 41-48

Di fiato in fiato. Riscritture insaniane

Elvira M. GHIRLANDA 49-64

El *self-help* en la obra literaria de Ida Baccini

Maria Angelica GIORDANO PAREDES 65-79

San Francesco o santa Chiara? Giochi letterari a specchio fra maschile e femminile nella scuola secundaria di primo grado in Italia

Loredana MAGAZZENI 81-87

La rappresentazione del potere nel banchetto nuziale di Bona Sforza, regina di Polonia

Valeria PUCCINI 89-104

Una versión italiana del *Grand tour*: el viaje de Cecilia Stazzone

De Gregorio

Mercedes TORMO-ORTIZ 105-113

La narrativa storica di Maria Attanasio: Rosalie Montmasson, un'eroina del risorgimento italiano divisa tra convenzionalismo sociale e ribelle anticonformismo	
Caterina TURIBIO	115-124
Cinzia Tani: entre vida y obra literaria	
Isabel Teresita TRUAN VERETERRA	125-138
Sibilla Aleramo da <i>Una donna</i> a <i>Amo dunque sono</i> . La scrittura autobiografica come documento di verità e di poetica <i>al femminile</i>	
Valentina ZUCCHI	139-151
VARIA	
Un cuchillo de doble filo: <i>giallo alla spagnola</i>	
José ABAD	155-166
La recepción de Pier Paolo Pasolini en «La otra sentimentalidad»	
Fernando CANDÓN-RÍOS	167-177
Il paesaggio fotografico in <i>Novecento</i> di Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro	
Antonio CATOLFI	179-184
Essere scomodi a sé stessi: Mario Pomilio e <i>La compromissione</i> , ovvero coscienza ed <i>ecclesia</i>	
Antonio R. DANIELE	185-192
Il valore dei valori nella pubblicità italiana come ambito per l'apprendimento della lingua	
Loreta DE STASIO	193-210
Reflexiones sobre la selección de auxiliares con verbos que expresan movimiento en italiano	
Nicola FLORIO	211-234
Le collocazioni nei manuali di italiano come lingua straniera: corpus linguistico	
Rosario LISCIANDRO	235-251
Il <i>diverso</i> nelle <i>Fiabe Italiane</i> di Italo Calvino: un Catalogo di destini	
Silvia PACELLI	253-265
Dalle <i>Little Italies</i> all'emancipazione dell' <i>italiano mafioso</i>	
Matteo RE	267-279
<i>E tutto'l dì vorrei seguire un pazzo</i> . «El Loco» Cino da Pistoia	
Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ	281-292
RESEÑAS	295-306

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 15, 2021

INDEX

WOMEN IN ITALIAN LITERARY CULTURE

Women in the Prologues of Italian Comedies in the First Half of the 16th Century	
Mauro CANOVA	7-21
Life Training: Margaret and Modesta, Heroines of a New Femininity	
Aurora Gaia DI COSMO	23-27
Alba and Carlos Manuel. Three Declinations of the Father-daughter Relationship in <i>Fuga</i>	
Mariasole DI COSMO	29-40
Melania G. Mazzucco: of Cryptogyny and Magma	
José Luis ESPINOSA SALES	41-48
From Breath to Breath. Insana's Rewrites	
Elvira M. GHIRLANDA	49-64
Self-help in the Literary Work of Ida Baccini	
Maria Angelica GIORDANO PAREDES	65-79
St. Francis or Saint Clare? Literary mirror games between Male and Female Authors in Italian Lower Secondary School	
Loredana MAGAZZENI	81-87
The Representation of Power in the Wedding Banquet of Bona Sforza, Queen of Poland	
Valeria PUCCINI	89-104
An Italian Version of The <i>Grand Tour</i> : The Journey of Cecilia Stazzone De Gregorio	
Mercedes TORMO-ORTIZ	105-113

The Historical Narrative of Maria Attanasio: Rosalie Montasson, an Italian Risorgimento Heroine Dichotomized between Social Conventionalism and Rebellious Nonconformity	
Caterina TURIBIO	115-124
Cinzia Tani: from Life to Literary Works	
Isabel Teresita TRUAN VERETERRA	125-138
Sibilla Aleramo from <i>Una donna</i> to <i>Amo dunque sono</i> . Autobiographic Writing as a Document of Truth and Poetics <i>al Femminile</i>	
Valentina ZUCCHI	139-151
VARIA	
A Double-Edged Knife: <i>Giallo alla Spagnola</i>	
José ABAD	155-166
Pier Paolo Pasolini's Reception in the «Other Sentimentality»	
Fernando CANDÓN-RÍOS	167-177
The Photographic Landscape of Bernardo Bertolucci and Vittorio Storaro in Novecento	
Antonio CATOLFI	179-184
Be Uncomfortable to Themselves: Mario Pomilio and <i>La compromissione</i> , or Consciousness and Ecclesia	
Antonio R. DANIELE	185-192
The Value of Values in Italian Advertising as a Scope for Language Learning	
Loreta DE STASIO	193-210
Reflections on the Selection of Auxiliary Verbs with Italian Motion Verbs	
Nicola FLORIO	211-234
Collocations in the Textbooks of Italian as a Foreign Language: Linguistic Corpus	
Rosario LISCIANDRO	235-251
The <i>Different</i> in Italo Calvino's <i>Italian Folktales</i> : a Catalogue of Destinies	
Silvia PACELLI	253-265
From the <i>Little Italies</i> to the Emancipation of the <i>italiano mafioso</i>	
Matteo RE	267-279
<i>E tutto'l dì vorrei seguire un pazzo</i> . «The Fool» Cino da Pistoia	
Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ	281-292
REVIEWS	295-306

LAS MUJERES EN LA CULTURA
LITERARIA ITALIANA

ISSN: 1576-7787

LE DONNE NEI PROLOGHI DELLE COMMEDIE ITALIANE DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

*Women in the Prologues of Italian Comedies in the First Half
of the 16th Century*

Mauro CANOVA

Istituto Aycardi, Finale Ligure

Fecha final de recepción: 23 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il saggio propone un confronto tra i prologhi delle commedie italiane della prima metà del Cinquecento e concentra l'attenzione sul rapporto con le donne spettatrici. In particolare pone in evidenza il nuovo approccio dell'Accademia degli Intronati di Siena e di Alessandro Piccolomini verso le donne.

Parole chiave: commedia italiana; Cinquecento; prologhi; Accademia degli Intronati; donne.

ABSTRACT: The essay illustrates a comparison of different prologues of Italian comedies from the first half of the 16th century and moreover it shed light on the relation with the spectators women. In particular, it focuses on the new approach towards women from Siena's «Accademia degli Intronati» and Alessandro Piccolomini.

Keywords: Italian comedies; 16th century; prologues; Accademia degli Intronati; women.

I prologhi delle commedie del Cinquecento sono, in genere, studiati singolarmente in relazione al testo drammaturgico che segue e, solo in sporadiche occasioni hanno trovato lo spazio per un confronto intertestuale. Non di rado all'interno dei prologhi si trova una volontà programmatica in cui l'autore, sfruttando la voce del prologhista, presenta i destinatari della commedia, illustra le motivazioni dell'autore

o della compagine che ha scritto ed allestito l'opera, ma anche le scelte stilistiche, linguistiche, filosofiche e morali che hanno improntato l'opera e tutto ciò non è disgiunto dall'intenzione comica: muovere al riso è una costante, più o meno dichiarata, nei prologhi delle commedie. Osservando le dichiarazioni d'intenti dei prologhi, in particolare tra il secondo e il quarto decennio del Cinquecento e confrontandoli con la produzione dei decenni successivi (quella del periodo che va dai secondi anni Quaranta agli anni Sessanta), specie per quanto concerne l'approccio del prologhista, si scopre una continuità ideologica che mantiene una posizione sempre in bilico tra il dentro e il fuori dell'opera, per cui chi recita il prologo appare estraneo alla drammaturgia che si dipanerà da lì a poco, ma, al tempo stesso, informatissimo sulle scelte drammaturgiche dell'autore e *trait d'union* tra attori/personaggi da un lato e pubblico dall'altro. Ci domanderemmo se egli incarna la voce e le idee dell'autore o non sia piuttosto un'emanazione dei personaggi, inviato in avanscoperta con lo scopo di preparare la platea alla novità, incuriosendola e, al tempo stesso, rassicurandola, sottolineando in tal modo la funzione affatto particolare di questo personaggio che raccorda le due dimensioni del reale e del fittizio, aprendo lo squarcio sul mondo drammaturgico con la funzione di introdurvi il pubblico, prendendolo per mano e conducendolo ad osservare oltre il vetro –diaframma prudenziale e precauzionale– quello spettacolo che talvolta è *speculum mundi* e talvolta teatro anatomico attraverso il quale sarà possibile osservare un esperimento sociale che mette in scena un mondo altro, che potrà declinarsi sia in esempi in cui si mostra la tara del germe del vizio sia in proposte alternative volte a suggerire un diverso stile di vita¹.

Qui, in particolare, si prenderà in esame un aspetto precipuo dei prologhi: il rapporto con gli spettatori, cui il prologhista si rivolge direttamente, talvolta motteggiando, soprattutto alla parte femminile del pubblico intervenuto ad assistere allo spettacolo. Il periodo che analizzeremo è compreso nella prima metà del Cinquecento, la stagione forse più originale del teatro comico italiano e ci concentreremo su alcuni esempi significativi quali Ariosto, Bibbiena, Ruzante, Machiavelli, Piccolomini e gli Intronati senesi. Il tema proposto potrà apparire marginale, ma svela, tra le pieghe, un importante *cambio di registro* e un'evoluzione nell'approccio al pubblico femminile, tanto più interessante quanto il mutamento di prospettiva investe il ruolo maschile, che passa dall'ammiccamento lubrico dei primi decenni, dove il *servizio* rivolto alle donne è di carattere meramente sessuale, ad una disposizione al *servire* che esalta il divertimento, il piacere intellettuale del porgere e ricevere un omaggio capace di gratificare la sensibilità femminile all'insegna dell'*utile* e dell'*onesto*.

Nel prologo delle prime commedie ariostesche (*Cassaria* e *Suppositi* in prosa²) non si trova alcun riferimento alle donne, nella *Cassaria* in versi Ariosto presenta la sua commedia come rinnovata e, rivolgendosi alle donne, afferma che, se potesse,

¹ Uno studio diacronico e centrato su un confronto tra proposte ideologiche e programmatiche dei prologhi del teatro del nostro Cinquecento è in gran parte ancora da fare.

² Rappresentate a Ferrara, nel teatro del Palazzo Ducale rispettivamente nel 1508 e 1509, mentre nel 1531 e nel 1532 Ariosto versifica le due commedie: la *Cassaria* in versi andrà in scena nel 1531.

le farebbe ringiovanire come ha ringiovanito la sua *fabula*. Assenti i riferimenti alle donne nella prima redazione del *Negromante*, mentre nel prologo della seconda redazione (1528) Ariosto si concede una serie di battute scollacciate giocando sulla parola *argomento*³:

Non aspettate argomento nel prologo,
che farlo sempre dinanzi fastidia.
Il variare, e qualche volta metterlo
di dietro, giovar suol; ne la comedia
dico. S'alcuno è, che pur lo desideri
aver or ora, può in un tratto correre
al special [*scil.* farmacista] qui di corte, e farsel mettere,
che sempre ha schizzi e decozioni in ordine [*scil.* pronti] (Ariosto, 1974: 450-451).

Discorso analogo per la *Lena* che, nella prima versione (con due scene in meno, 1528), non presenta alcun riferimento diretto al pubblico femminile, mentre nel prologo scritto per la seconda rappresentazione (1529), abbondano le metafore sessuali: «Ma la sciocca s'imagina / d'esser più bella, or che s'ha fatto mettere / la coda dietro» (Ariosto, 1995: 81)⁴, e poco oltre:

E che volete voi? La Lena è simile
all'altre donne, che tutte vorrebbero
sentirsi dietro la coda, e disprezzano
(come sian terrazzane, vili e ignobili)
quelle ch'averla di dietro non vogliono,
o per dir meglio, ch'aver non la possono:
perché nessuna, o sia ricca o sia povera,
che se la possa por, nega di porserla (Ariosto, 1995: 82).

Si nota quindi proprio con le *rivisitazioni* di *Lena* e *Negromante* un mutamento deciso verso la metafora a sfondo sessuale e in ciò egli venne certamente influenzato da quanto andava leggendo nei prologhi delle commedie coeve, ben più provocatori rispetto a quelli delle commedie degli esordi del poeta ferrarese.

³ *Argomento* è da intendersi sia come argomento, trama della commedia, ma anche in accezione di *rimedio*, *strumento*, talvolta si sostituiva a *clistere*, quindi il termine possedeva un suo significato ambiguo con evidenti implicazioni sessuali, e su ciò gioca l'Ariosto, preceduto come vedremo dal Castiglione nel prologo alla *Calandria*. Il termine diventerà un *topos* del doppio senso osceno e lo troveremo utilizzato in futuro in numerosi prologhi.

⁴ La *coda* sta ad intendere che la versione precedente è stata ampliata di due scene, quindi è caudata, ha aggiunto una coda che consta di due scene. Il riferimento lubrico è *in primis* decameroniano (III, 1, 20; IV, Introduzione, 33; V, Conclusione, 7; VII, 1, 27; IX, 10, 18; X, 10, 2 dell'ed. Branca); ma l'allusione torna in Bibbiena (*Calandria*, IV, 6, p. 82 dell'ed. Fossati) e in Aretino (*Sei giornate*, pp. 53, 60, 62, 89, 101, 158, 333 dell'ed. Aquilecchia) e ancor prima in Orazio (*Satire*, I, 2, 44-46 e II, 7, 49).

Nella *Calandria* (1513) del cardinale Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena, abbiamo un doppio prologo, il primo di Baldassarre Castiglione e il secondo del Bibbiena⁵; nel primo soltanto la battuta finale ha senso lubrico e fa perno sul doppio significato del termine *argomento*⁶: «Ma ecco qua che vi porta lo Argumento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l'orecchio» (Bibbiena, 1967: 16). Ben più interessante il prologo del Bibbiena: esso consiste nella narrazione di un sogno nel quale il prologhista racconta di aver trovato l'anello di Angelica (il quale dava il dono dell'invisibilità a chiunque lo tenesse in bocca) e, grazie ad esso, si sarebbe recato nelle case di Firenze ad osservare il comportamento delle donne fiorentine impegnate nei preparativi per andare a veglia⁷. Con il consueto stile brillante, il Bibbiena, riprendendo modelli decameroniani, traccia una gustosissima galleria di donne còlte in differenti atteggiamenti: da quella che viene invitata dal marito ad uscire in fretta di casa, perché l'uomo vuole spassarsela con la fantesca, a quella succube di un marito geloso, cui viene impedito di uscire (ma Bibbiena non manca di ricordarci che ella saprà vendicarsi), a quella che finge che il figlioletto stia poco bene (e lo pizzica per farlo piangere), affinché il marito vada lui solo a veglia, lasciando così alla donna l'opportunità di divertirsi con l'amante che lei, nel frattempo, si è introdotta in casa, fino alle strategie femminili per apparire più belle, prosperose e giovani. Alla fine il prologhista, destato all'improvviso, sposta il discorso sulla commedia preparata per la sera e che, a suo giudizio, non è propriamente delle migliori, ma

[...] questi gentiluomini sono tanto intenti a contemplare le bellezze di voi altre donne che poco o niente della commedia si cureranno. Di grazia, nobilissime donne, se pensate di far cosa grata a chi l'ha a recitare, mostratevi loro più del solito favorevoli e benigne, acciò che la commedia quel manco gl'infastidisca. Che dite? Faretelo? [...] Poco starà non so chi di loro a uscir fuora; e voi, donne, di grazia, spalancate bene il buco de l'urecchio vostro a ciò non ne perdiate una gocciola (Bibbiena, 1967: 20-21).

Il Prologo della *Calandria* si presenta come la vera novità e l'iniziatore di un genere che influenzerà molti dei successivi: Bibbiena contempla sia l'omaggio alle donne (bellezza, grazia, nobiltà) sia la casistica femminile (che va dalla malmaritata alla donna astuta che beffa il marito a quelle vanesie e amanti del trucco), sempre

⁵ Esistono incertezze circa l'attribuzione dei prologhi, per cui anche il primo potrebbe essere del Bibbiena e il secondo, ritrovato solo nel 1875, non è detto che appartenga alla *Calandria*, anche perché le stampe del Cinquecento riportano solo il primo prologo; esso comunque è indiscutibilmente di mano del Bibbiena e si riferisce ad una recita fiorentina di una commedia (forse la *Calandria*, ma non ne siamo certi).

⁶ Precedendo di un quindicennio l'Ariosto del *Negromante*.

⁷ Le veglie erano delle riunioni in cui le persone trascorrevano le ore notturne in conversazioni piacevoli e dove alle donne era offerta l'occasione di uscire di casa e mostrarsi.

affrontata con garbo e leggerezza e distilla nel finale, ma senza troppo insistervi, la battuta oscena come già aveva fatto Castiglione nel suo prologo.

L'altro importante autore del secondo decennio del secolo, Nicolò Machiavelli, non ha la medesima sensibilità di Bibbiena nei confronti delle donne: si limita, nella *Mandragola* (1518), ad un accenno all'opportunità fortunata di essere *ingannate* come lo è stata Lucrezia:

Una giovane accorta
fu da lui [*scil.* Callimaco] molto amata,
e per questo ingannata
fu, come intenderete, ed io vorrei
che voi fussi ingannate come lei (Machiavelli, 1987: 70).

Nella successiva commedia, la *Clizia* (1525), modellata sull'esempio della *Casina* plautina, troviamo un rapido accenno che avvisa il pubblico femminile sulla delicatezza che verrà usata nel porgere le battute anche meno oneste (affermazioni che invano cercheremmo nella ben più salace *Mandragola*): «Dove se fia alcuna cosa non onesta, sarà in modo detta che queste donne potranno senza arrossire ascoltarla» (Machiavelli, 1987: 129); ma per gli scopi della nostra ricerca, il Segretario fiorentino, almeno in questo contesto, non fa scuola.

Spostiamo ora l'indagine verso l'area veneta, dove una serie di autori si rivelano di sicuro interesse. Angelo Beolco detto Ruzante nelle opere successive al 1527 si rivolge spesso alle donne, ma con atteggiamento per nulla incline al complimento o all'omaggio, bensì ammonisce, tanto gli uomini quanto le donne, affinché si comportino in modo corretto, e non mancano i doppi sensi osceni:

Me sì no fa gnian com a' fè vu feme ne, che a' no ve contentè mè, mo a' ve fè tagliare e stratagiare ogni dì pignolè, guarniegi, còtole e bandinele e mille cancarì, e sì a' strafè tanto che tal botta quel che derae andar denanzo el metì de drio, e sì cavè la cosa del naturale. No fè, cancaro, no fè! Mo a' ve digo el vero, mi! Aì-u-an imparò che a' ve fè ficare gi aniegi in le regie? La n'è zà naturale a busare on no è busò! He-gi an vezù de quele che se fa guarniegi che le ten pì larghe de sotto che le no è de sora? Che 'l no è za bello questo! A' guardo le nuostre femene: com pì le è strette de sotto, le ne piase pì, e cossi a' cherzo che dibia piasere a tutto homo (Ruzante, 2010: 230-232)⁸.

⁸ Traduzione: «E non fanno neppure come voi donne, che non vi accontentate mai, ma vi fate tagliare e stratagiare ogni giorno pignolati, gonne, sottane, confezioni e mille cancheri, e così strafate tanto che talvolta quel che dovrebbe andare davanti lo mettete dietro e togliete la cosa dal naturale. Non fatelo, canchero, non fatelo! Ma vi dico la verità, io! Avete anche imparato a farvi ficcare gli anelli nelle orecchie? Ah, potta del canchero! Non è proprio naturale bucare dove non è bucato! Non ho anche visto di quelle che si fanno abiti che le tengono più larghe di sotto di quanto non lo siano di sopra? E non è certo bello questo! Guardo le nostre donne: più sono strette di sotto, più ci piacciono e ci sembrano migliori, e così credo che debbano piacere a chiunque!».

E nella *Vaccaria* incontriamo un'altra metafora oscena che prende spunto dai pali in legno utilizzati per allestire una gradinata su cui le spettatrici si erano accomodate:

A' no dige miga per vu, femene, perché a' siè là su elte, qué 'l n'è strafatto a metterve là de sora; perché a' si artanti agnoliti e arcagnoliti, e perzò a' stè ben elte. Mo stège, e stège an segure, che 'l g'è tante ponte e tanti pontiegi de sotto, e de gruossi e de curti e de lunghi, que i no ve lagherà miga càire in terra (Ruzante, 1967: 1045)⁹.

Ma nel commediografo padovano l'ammicco salace rivolto alle donne era presente fin quasi dagli esordi, come sta a dimostrare la *Lettera giocosa* (diretta alla moglie di messer Francesco Donà): l'uso di apostrofare il pubblico femminile sottolineando, attraverso metafore lubriche, la virilità dell'uomo da un lato e la disponibilità sessuale della donna dall'altro lo ritroviamo, come si è visto, nell'Ariosto della *Lena* e del *Negromante* che, proprio negli anni 1528-1532, aveva avviato una collaborazione teatrale con Ruzante: non escluderemmo che fu soprattutto il commediografo veneto a suscitare nell'autore del *Furioso* il desiderio di virare verso l'umorismo salace e scollacciato.

Rimaniamo in ambito veneto con l'altro capolavoro del teatro cinquecentesco, la *Veniexiana* (forse 1536), di autore anonimo. L'opera presenta una trama originale in cui si drammatizza una sfida tra due donne che hanno entrambe l'obiettivo di portarsi a letto il medesimo bel giovane. Il prologo, ancorché si rivolga ad un pubblico esclusivamente maschile, parla della disposizione delle donne nei confronti dell'amore testimoniando, una volta di più, la straordinarietà di questa bellissima commedia. Inizialmente si sottolinea come l'amore (ma è più corretto parlare di desiderio sessuale) offuschi la capacità intellettuale e faccia prevalere la voluttà del corpo e ciò, in particolare nelle donne, causa la loro minor intelligenza; tuttavia, nel finale del prologo, si traccia un parallelo tra uomini e donne, entrambi soggetti attivi nell'amore:

[...] da qui nasce che, soffocata la iudicativa, la volutà sforza ogni spirito a compiacere a suo corpo. Qual cosa, benché universalmente travenghi, maggior effetto però produce nel femineo sexo, quanto lo senso grande suppedita la parvità del suo intellecto. [...] E guardative che, imparando amore, lo pigliate co l'intelletto e non col senso, però che de scienza diventarebbe doglia. E non ve immaginate altrimenti donne, se non quando lo vedrete, vestite: che poi, spoliare, siano non amate, ma amanti, insieme cun voi (Anonimo, 1974: 70-71)¹⁰.

⁹ Traduzione: «Non parlo mica per voi, donne, perché siete lassù in alto; ché non è mal fatto mettervi là sopra, perché voi siete tanti angioletti e arcangioletti, e perciò state bene in alto. Stateci dunque, e stateci sicure perché ci sono tante punte e tanti puntelli [*scil.* pali di legno] qui sotto, tra grossi, corti e lunghi che non vi lasceranno certo cadere a terra».

¹⁰ Versione in italiano moderno: «Di qui consegue che, messa a tacere la virtù giudicatrice della mente, la voluttà sforza ogni senso vitale a compiacere al proprio corpo. La qual cosa, benché accada generalmente a tutti, però produce effetto maggiore nel sesso femminile, in quanto la grande sensualità ha il sopravvento sulla piccolezza dell'intelletto delle donne [...]. E state attenti, imparando cosa sia l'amore, di prenderlo con l'intelletto e non col senso, perché da scienza si muterebbe in dolore. E non

La *Veniexiana* si pone come commedia modernissima e audace in cui, dopo aver teorizzato una maggior disposizione a soddisfare i desideri del corpo da parte delle donne, termina sottolineando come esse stesse, nell'atto amoroso, abbiano pari dignità rispetto agli uomini e debbano essere riconosciute come co-partecipanti. La drammaturgia tenta di dimostrare tale assunto, in particolare nel personaggio della vedova Anzola che sa prendere l'iniziativa sia nell'introdursi il giovane amante in casa sia nel momento dell'amplesso in cui è lei il vero *meneur de jeu*. Una *pièce* a tema quindi, in cui si dimostra, scenicamente e drammaturgicamente che, nella pratica amorosa, le donne hanno un ruolo paritetico rispetto agli uomini.

A metà degli anni Trenta del Cinquecento possiamo già intravedere due differenti linee tematico-ideologiche nei prologhi delle commedie: la posizione che fa capo a Bibbiena, in cui l'autore cerca di compiacere il pubblico femminile attraverso l'adulazione, il motto di spirito o la metafora lubrica appena accennata in chiusura: linea seguita, almeno in parte, da Machiavelli e da Ariosto (almeno nei suoi primi testi drammaturgici). In area veneta invece predomina la commedia a tema, e questo viene enunciato nel prologo, dove, il volgersi al pubblico femminile da parte dell'autore è sostanzialmente un'occasione per fustigare i costumi e suggerire una linea di comportamento morigerato, indulgendo volentieri al doppio senso osceno (è l'esempio di Ruzante e dell'Ariosto della *Lena*), anche nella *Veniexiana* c'è una tesi di fondo che viene dimostrata nel corso della commedia. In questi ultimi casi, soprattutto, ci troviamo dinanzi ad un'interpretazione della psicologia e della sessualità femminile vista attraverso gli occhi degli uomini per i quali la donna è costantemente immaginata e presentata a se stessa come oggetto da penetrare, e tutti i riferimenti (le allusioni a buchi, clisteri, pali, code, al *metterlo dietro / metterlo davanti, essere strette / essere larghe...*), vanno sostanzialmente in tale direzione.

Anche i prologhi delle *pièces* successive, in particolare quelle scritte negli anni Quaranta, non si discostano da tale modello e possiamo citare numerosi autori, come, ad esempio, il bolognese d'adozione Cesare Odoni: *I confessori* del 1543 (Odoni, 2005), il fiorentino Agnolo Firenzuola: *La trinuzia* del 1541 (Firenzuola, 1977), il marchigiano (ma Roma fu la sua città), Francesco Belo, *Il pedante* del 1529 (Belo, 1977), mentre in area veneziana possiamo ricordare Girolamo Parabosco (*La notte*, del 1546 e *I contenti* del 1549 (Parabosco, 1977 e 1978), Lodovico Dolce: *Il ragazzo* del 1541 (Dolce, 1912: 204-293), *Il marito* del 1545 (Dolce, 1545) e la *Fabritia* del 1549 (Dolce, 2015), in tutte queste *pièces* si ripetono stancamente le formule del Bibbiena¹¹.

immaginatevi diverse da voi le donne, se non per quanto lo vedrete, quando sono vestite: le quali poi, spogliate, siano non amate, ma esse stesse soggetti attivi d'amore, come voi siete».

¹¹ Eccezione significativa è quella di Pietro Aretino, il quale, in tutte le sue cinque commedie, evita di accennare al pubblico femminile: i prologhi delle commedie aretinesche costituiscono in effetti un *unicum* della produzione drammaturgica italiana del primo Cinquecento.

La vera novità, come si accennava sopra, è ravvisabile in area Centro-Settentrionale, nella produzione senese, in particolare dell'Accademia degli Intronati nella quale, nell'arco di un trentennio, osserviamo l'evoluzione del rapporto tra il prologhista e il pubblico femminile. Nella commedia *Gl'ingannati* (1532), scritta a più mani, troviamo un prologo infarcito di doppi sensi:

Questi Intronati, [...]: hanno una gran paura che voi, come quelle che avete di che, non pigliate nella lor facenda per la punta di modo che, per l'avvenire, voi gliene teniate la lingua e gli voltiate le spalle ogni volta che li vedrete. E, per questo, m'hanno spinto qui per imbasciadore [...] pigliatel come v'entra meglio nella memoria [...] O che volete? sete contente? farete lo o no?... Voi non rispondete, non lo negando questo è buon segno. Mirate s'elli hanno voglia di farlo, questo accordo! [...] Ma e' ci son de gli inganni, tra gli altri, d'una certa sorte, che volesse Iddio, per il mal ch'io vi voglio, che voi fusse ingannate spesso così, voi, e io fussi l'ingannatore, ch'io non mi curarei a rimanere sotto all'ingannato. [...] So ben che non ci mancherà chi dica che questa è una insalata di mescolanza. A questi tali io non voglio, io, rispondere perché, come ella si sia, gli basta ch'ella piaccia a voi sole: alle quali essi, con ogni loro studio, si sono ingegnati sempre di piacere principalmente (Accademici Intronati, 2009: 35).

Interviene poi una parte interessante in cui il prologhista, prendendo le parti degli Intronati, rimprovera bonariamente le donne perché esse, malgrado gli sforzi profusi dagli Accademici per piacere ed onorare il pubblico femminile, non si mostrino sufficientemente benevole nei loro confronti:

È possibile però, ingrato che voi sète, che questi Intronati s'abbin sempre a lamentar di voi [...] e che le tante fatiche che durano per voi e 'l tanto studio che vi mettono intorno per lodarvi non vi possa piegare a fargli, un tratto, un piacere? [...] Ditemi, per vostra fè: che credete però che eglino non cercano altro da voi che la grazia vostra e che vogliate conoscere gli ingegni loro (chi l'ha grosso, chi l'ha sottile), e diciate: «Questo mi piace» e «Questo non mi piace» (Accademici Intronati, 2009: 38).

Questa commedia era preceduta da un altro curioso testo, denominato *Il sacrificio*, nel quale gli Intronati, sfilando dinanzi alle donne, fanno voto di distruggere, bruciandolo, l'oggetto simbolico che li teneva legati alla propria dama, per dedicarsi allo studio: abbandonare il culto di Venere per sacrificare a Minerva. Nel *Sacrificio*, recitato nel giorno dell'Epifania del 1532¹², dopo rime di scongiuro e di voto, gli Intronati, a sorpresa, torneranno sui propri passi offrendo al pubblico femminile la commedia *Gl'ingannati* che conoscerà la prima recita nel martedì grasso del 1532. La cerimonia del *sacrificio* è preceduta ed introdotta dall'intervento di un simbolico e paganeggiante sacerdote il quale presenta il rito:

¹² Le stampe recano la data 1531, è però da intendersi 1532, giacché il computo calendariale *ab incarnatione*, allora vigente, faceva iniziare l'anno il 25 marzo (data dell'Annunciazione) e non il 1 gennaio.

[...] strazio e morte
 presti fan ora ai lor giusti desiri,
 discioglie l'alme lor dal forte laccio
 in cui, con guardo sol, legati gli hanno
 queste belle e spietate e fiere donne,
 rende loro a se stessi e via discaccia
 dai petti loro l'indegna ingiusta fiamma
 e, acciò che si spenga ogni memoria
 che gli possi turbar dipoi la mente,
 ciascun ciò che tenea della sua donna
 per furto, dono o qualsivoglia caso
 ha qui portato e sopra questo altare,
 al sacro fuoco lo vuol dare in preda
 e a' tuoi studi poi volger la mente
 per alzarsi da terra e farsi eterni (Accademici Intronati, 1595: 4v)¹³.

Il Sacrificio costituisce una *cerimonia fondativa* di cui non va trascurata l'importanza: il gesto sacrificale e laico della congrega, in cui ogni componente getta nel fuoco un oggetto che lo lega o gli ricorda la propria amata, prelude ad un impegno che si rivolge vieppiù alle donne, lo studio, cui essi promettono di dedicarsi, contempla, anche, la composizione di commedie per il piacere e il divertimento delle donne, ma, soprattutto nel finale, una volta compiuto il rito, il cantore recita dei versi nei quali si raccomanda alle donne (che hanno assistito al sacrificio), di prendere nuovamente in considerazione l'amore che gli Intronati portano loro e, così facendo, essi torneranno ad amarle più di prima¹⁴. *Sacrificio* e *Gli ingannati* sono stati spesso fraintesi nelle stampe come se il primo fosse il titolo della commedia e il secondo il nome dell'accademia (lo si evince anche nella nota 13), in realtà, prima di essere separati, i due testi vanno intesi come un tutt'uno e la commedia sanciva in certo modo una ritrovata armonia tra gli Intronati ed il loro pubblico femminile.

Il sacrificio costituisce un cambio radicale nell'approccio verso le donne spettatrici, prevedendo un rito di distruzione e rinascita, coincidente, quest'ultima, con una

¹³ *Il sacrificio comedia de gli Ingannati*. Questo titolo potrebbe sviare il lettore moderno, in realtà nel libro si trova *Il sacrificio* (compreso tra c. 2r e c. 12v) seguito dalla commedia *Gl'ingannati* (il cui prologo inizia a c. 13r) scritta a più mani dagli accademici Intronati.

¹⁴ Qualcosa di analogo lo si troverà in *Love's Labour's Lost* di W. Shakespeare, in cui re Ferdinando con un gruppo di nobili navarresi fanno voto di rinuncia all'amore per dedicarsi, per tre anni, agli studi; tale patto verrà presto infranto dall'arrivo della principessa di Francia accompagnata da tre damigelle. Alla fine i quattro uomini capitoleranno dichiarando il proprio amore alle fanciulle francesi, ma c'è qualcosa di più: lo spagnolo don Adriano de Armado viene incaricato da Ferdinando di preparare un intrattenimento per le donne al fine di divertirle e Armado, coinvolti, Sir Nathaniel, Holofernes, Dull (un gendarme) e Costard (un contadino), decide di preparare una rappresentazione teatrale: anche qui uno spettacolo è il mezzo attraverso cui gli uomini omaggiano le donne; curioso infine il fatto che Nemi D'Agostino traduca Dull con «Intronato» (Shakespeare, 1992: 3).

nuova disposizione nei confronti delle donne e che sarà, d'ora in poi, una delle cifre distintive della produzione drammaturgica della congrega senese¹⁵.

Proprio nella cerimonia simbolico-fondativa del *Sacrificio* sfilava un giovane ventitreenne, entrato l'anno precedente nell'Accademia con il nome di Stordito, e destinato a mutare l'approccio ideologico del teatro degli Intronati: Alessandro Piccolomini. Che questi abbia partecipato alla stesura del testo non è da escludere (ma neppure dimostrabile) e potrebbe aver svolto, proprio in seno all'Accademia, il suo praticantato di drammaturgo; ciò che invece ci sentiamo di escludere è un'influenza del giovane accademico a livello ideologico nella scrittura della *pièce*. I lazzi osceni e ricchi di doppi sensi, così fitti nel prologo degli *Ingannati*, saranno rigorosamente evitati sia nella drammaturgia del Piccolomini (*Amor costante e Alessandro*) che in quella degli Intronati degli anni successivi in cui, come è stato dimostrato (Seragnoli, 1980: 93-197), la *longa manus* del Piccolomini si avvertirà in misura sensibile¹⁶.

Va sottolineato come, in ambito nazionale, solo il progetto nato nell'Accademia senese punti a modificare il punto di vista sul mondo femminile e il principale promotore dell'iniziativa, che proseguirà per anni ed in diverse direzioni, sarà il citato Piccolomini che, con pazienza e tenacia, spesso agendo come *regista occulto* guiderà l'attività teatrale dell'accollita senese (e non solo). Vediamo allora nei prologhi dell'intellettuale senese come si attua questo importante passaggio che si sviluppa in antitesi e in continuità con quanto enunciato nel dittico *Sacrificio/Ingannati*.

Nell'*Amor costante* (1536) il prologhista, dopo aver dibattuto con uno spagnolo, al quale introduce la trama della commedia, si rivolge direttamente alle donne:

Gentilissime donne, per aver perso tempo con questo spagnuolo, voglio lassar da dirvi molte cose, che avevo in animo oggi di ragionarvi, di grande importanza; e solo vi dirò che questi Intronati son più vostri che fusser mai e da voi hanno ciò che gli hanno e ogni giorno più s'aveggono che, senza voi, male potrebben fare e hanno più bisogno di voi che di generazione che sia al mondo. Però vi pregan di cuore che li vogliate oggi far favore in questa loro comedia, perché da voi dipende il tutto: ché, se guardarete o tratterete quest'uomini, la comedia andarà invisibile; e, se, per il contrario, guardarete a noi e ci favorirete con l'attenzione, tutti quest'altri vi verranno drieto. Pregovene, donne, e pregovene che non ci manchiate. Richiedete poi noi; e vedrete se noi faremo de lo schifo! E, per guidardon di questa grazia, se ce la farete, vi ammaestreremo, con la nostra comedia, quanto un amor costante (dove piglia il nome la comedia) abbia sempre buon fine e quanto manifesto error sia abbandonarsi nelle aversità amoroze: perché quel pietosissimo dio che si chiama Amore

¹⁵ Sull'attività teatrale degli Intronati occorre precisare che essa non è che la continuazione del lavoro delle accademie precedenti dei Rozzi i quali traevano linfa dall'attività di un gruppo di autori rubricati sotto la definizione di pre-Rozzi.

¹⁶ Alessandro Piccolomini, (Siena, 13 giugno 1508; Siena, 12 marzo 1578), è uno degli intellettuali il cui ruolo si sta sempre più segnalando come decisivo nella strutturazione ed evoluzione della commedia italiana della metà del Cinquecento.

non abbandona mai chi con fermezza lo serve. E questo vo' che basti (Piccolomini, 1549: 6v).

Per quanto concerne la commedia *Alessandro* (1544), abbiamo due prologhi (per due differenti recite senesi), che contengono ancora più chiaramente il programma di Piccolomini:

Bellissime donne io son qui mandato da vostri Intronati per farvi il prologo della lor commedia, ma non piena di tratti doppi, come dire «fare l'argomento» più per un verso che per un altro, «dar in zero» e simili altri scherzi, come solevano qualche volta nelle loro comedie in quel tempo che così spesso ve ne facevano. [...] Nacquero gli Intronati, donne mie care, dal seme delle bellezze vostre, ebbero il latte, si nutrirono della vostra grazia e, finalmente, col favor vostro, salirono a quella altezza che piacque a voi. Onde non è da maravigliarsi se per molti anni s'ingegnarono con vari e continui studi e fatighe loro, or con rime e or con prose, lodarvi e essaltarvi, cercando, or in un modo or in un altro, secondo la stagion dell'anno, darvi sempre qualche sollazzo, pieno sempre di quella modestia che voi ben sapete (Piccolomini, 1547-1590)¹⁷.

Mentre il secondo prologo presenta il seguente *incipit*:

Bellissime donne, perdonimi questi signori, tutti questi altri gentiluomini s'io non parlo a loro, perché l'usanza de gli Intronati fu sempre di parlar a voi e con voi l'aviamo (Piccolomini, 1547-1590: 3r).

Piccolomini, come si vede, parla a nome degli Intronati, come a dire che la sua linea drammaturgica è sovrapponibile a quella dell'Accademia, ma, oltre a ciò, importa sottolineare la predilezione e la dedizione quasi esclusiva, mostrata dagli Intronati, verso le donne e il ribattere sulla modestia e la pudicizia del testo del prologo e della commedia: «non piena di tratti doppi come dire “fare l'argomento” [...] “dar in zero” e simili altri scherzi». Insomma una *pièce* aliena da doppi sensi, metafore oscene come, in genere, sottolinea l'autore, si riscontra nelle altre commedie.

Infine gettiamo uno sguardo al prologo dell'*Ortensio* (1560)¹⁸, in cui dialogano tra loro un rappresentante della Tragedia e uno della Commedia; quest'ultimo avrà il sopravvento perché a Siena, con il nuovo governo del Medici, c'è voglia di divertimento e di spensieratezza; la Tragedia chiede alla Commedia donde nacque, negli Intronati, la propensione a comporre commedie: la risposta chiama in causa, ancora una volta, le donne:

¹⁷ L'edizione di Ruffinelli non presenta numerazione nelle pagine iniziali né indicazione di data, per cui si ricava la data dal periodo di attività dello stampatore.

¹⁸ Anche questa *pièce* è scritta dagli Intronati, ma si intravede la mano del Piccolomini come ha dimostrato Seragnoli (1980: 135-180).

TRAGEDIA: Le donne dunque furono cagione che si ponessero [*scil.* gli Intronati] a così onorate fatiche?

COMMEDIA: Le donne furono, perché, se bene essi disegnavano di salire per questa essercitazione accademica a maggior grado di fama e d'onore, tutto era per poter più degnamente amare, lodare e celebrare le donne, procurando di continuo, con diverse sorte di giuochi, di dispute, di feste e d'altre simili invenzioni, di porgere qualche onesto sollazzo a gli animi loro e, per la medesima cagione, si erano fatti loro debitori di una commedia l'anno quasi per tributo ordinario (Accademici Intronati, 1576: 8-9).

Come annota Seragnoli,

Nelle costruzioni utopiche degli Intronati si distingue la particolare considerazione della figura femminile. Costante nelle commedie il rivolgersi alle donne e al loro benevolo favore. Cólta ed «erudita», partecipe delle discussioni accademiche in una privilegiata posizione di dialettico antagonismo nei confronti dell'intellettuale/accademico, la donna è per gli Intronati condizione essenziale per la realizzazione degli ideali di «perfezione» etica ed estetica dell'accademia (Seragnoli, 1980: 86).

In tale visione elitaria e cólta che vede nella commedia un modo di porgere e servire le donne divertendole, secondo i principi di pudicizia e onestà, occorre ammettere che l'opera degli Intronati si pone, al tempo stesso, come progetto innovativo nel prologo, ma cristallizzato nella parte drammaturgica, in cui subentrerà, a poco a poco, una struttura ripetitiva e meccanica, molto meno interessante rispetto alle osservazioni socio-antropologiche e filosofiche presenti in testi come *Mandragola*, *Veniexiana*, *Moschetta*, *Parlamento* e *Bilora*; un percorso drammaturgico che contribuirà a costruire e consolidare i *tipi* sclerotizzati della Commedia dell'Arte, con categorie tipologiche in parte già preconizzate dal Piccolomini in un suo testo andato perduto (a detta dello stesso intellettuale senese), e di cui ci dà notizie in una celebre lettera dedicatoria ad Antonio Cocco¹⁹.

L'operazione culturale di Piccolomini non si limita tuttavia al solo ambito senese: chiudiamo il nostro saggio volgendo lo sguardo al panorama bolognese, fino ad oggi piuttosto trascurato, dove incontriamo la singolare figura di Giuseppe Baroncini, autore di una *Tragedia* del 1542 e della commedia *La fante* del 1543 (Baroncini, 2019). In quei mesi Alessandro Piccolomini, quasi fuggendo da Padova, dove i rapporti con Sperone Speroni si erano fatti tesi, soggiognerà per un periodo a Bologna e qui lo troviamo coinvolto in un piccolo *festival teatrale* organizzato dalle congreghe studentesche degli Affumati e dei Sonnacchiosi (quest'ultima accoglieva Baroncini). Quale fu il ruolo del Senese in questa piccola rassegna teatrale che prevedeva la recita di tre commedie? Si tenga presente che siamo in un periodo in cui Piccolomini si

¹⁹ Cfr. la dedica ad Antonio Cocco a *La sfera del mondo* del 1561. Ottime le riflessioni di Seragnoli (1980: 93-117), che contengono anche il testo della lettera.

è lasciato alle spalle l'*Amor costante*²⁰, ma ha anche assimilato la lezione padovana di Ruzante e dell'accademia patavina degli Infiammati, ed è in procinto di scrivere l'*Alessandro*. Si tratta quindi di un momento importante nell'evoluzione del progetto teatrale del Senese e il prologo che segue, scritto dal Baroncini, dopo alcune salaci battute a doppio senso, vira curiosamente verso posizioni ed espressioni che sono già la marca del progetto di Piccolomini; di seguito la parte conclusiva del prologo:

E tanto più perché noi facciamo questa [*scil.* commedia], non per esserne tenuti maestri, ma solamente per dare spazzo a voi donne, e per vedere se noi potessimo, non voglio dire piacervi più, che pur troppo abbiamo conosciuto che avete il capo ad ogni altra cosa, fuor che al fatto nostro, ma di esservi manco discari questo anno, comparendovi innanzi in abito di Servitori, di Massare e di Mercadanti, che non fummo il passato mostrandovici in forma di Re e di Reine²¹. In somma la intenzion nostra è questa di tôrvi, se noi potremo, di quella mala oppenione che avete di questi poveri scolari, il nome de' quali vi è sì vile che basterebbe se vi avessero congiurato mille volte. E pur si vede che stanno i poveretti sì mal di voi e vi hanno di maniera perduto il cervel dietro che non par mai loro di poter aver un piacere che compito sia, se non quando il compartiscono con voi. Donne mie, la ingratitude dispiace egli più assai di tutti gli altri peccati. [...] Oh, ravvedetevi, ravvedetevi un tratto. Ditemi un poco per vostra bontà: quest'anno chi ha fatta la giostra in piazza? Li scolari. Chi furono coloro che vi recitarono così bella comedia lunedì passato? Furono quasi tutti scolari. Chi è quel messer Cesare Odoni²² che la compuose? Uno scolare. Gli Affummati chi sono, i quali v'hanno messa in ordine una altra sì bella da recitarvisi fra pochi giorni? Sono per la maggior parte scolari. Vi pare dunque questo amore, questa servitù e queste fatiche meritino che voi vi sdegniate che v' amino? Guardate, guardate che non si gettino al disperato. [...] Una comedia è un bel trattenimento. Oh, guardate di non perderlo per poca cosa. Questo non vel dico miga di consentimento de' miei compagni, vedete che quanto a loro m'hanno commesso che io ispressamente vi dica che in ogni modo vogliono esservi servitori e che fino a tanto che staranno qui non si mancherà mai ogni anno di far il debito (Baroncini, 2019: 244-246)²³.

Dove però Piccolomini dispiega più proficuamente le proprie energie sarà Siena e la sua Accademia dove il frutto più maturo del progetto intronatico sarà *La pellegrina*

²⁰ Dato interessante: l'*Amor costante* verrà recitato nel convento di Santa Maria de' Servi in Strà Maggiore nella prima settimana di quaresima del 1542, l'anno prima della *Fante*: Piccolomini già incombeva sulla scena bolognese.

²¹ Il riferimento è alla *Tragedia* recitata l'anno precedente.

²² Cesare Odoni era l'autore dell'altra commedia, *I confessori*, presentata nel piccolo festival bolognese pochi giorni prima.

²³ Il prologo della *Fante* è interessante perché lascia intravedere divergenze in sede di composizione della commedia, come se Baroncini avesse subito delle imposizioni che lo avrebbero obbligato a dare alla propria commedia un'impronta differente rispetto a quelle che erano le sue intenzioni. Una possibile ingerenza del Piccolomini è stata discussa dallo scrivente in Baroncini (2019: 49-54).

(Bargagli, 1971) –opera di dirompente modernità ed in odore di eresia– di Girolamo Bargagli (in realtà composta a sei mani da Bargagli-Fausto Sozzini-Piccolomini)²⁴, dove una donna-medico, accompagnata da un servo, viaggia liberamente dalla Spagna all'Italia con lo scopo di riconquistare il proprio innamorato e, soprattutto, senza essere costretta a girare per le città abbigliata con abiti maschili²⁵; ma siamo nel 1567-'68: il progetto della congrega senese è giunto al limite delle proprie possibilità, l'omaggio alle donne, professato nei prologhi degli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo, ha travalicato i confini dell'intento programmatico per passare nel testo drammaturgico e diventare dimostrazione, intrecciando i livelli ideologici tipici delle migliori *pièces* ruzantiane, della *Mandragola* e della *Veniexiana*.

L'*iter* sinteticamente tracciato, e che si muove all'interno di uno spazio geograficamente e cronologicamente circoscritto –il Centro-Nord Italia–, andrebbe confrontato, da un lato, con l'ampia trattatistica sulle donne di cui il Cinquecento italiano è assai ricco e, dall'altro lato, con la produzione parodistica ed erotica dove si delineano almeno due differenti tipologie di figura femminile, entrambe riferite alla cortigiana che si declina nella duplice formula di *onestà* e *disonestà* e trova, rispettivamente, i suoi testi di riferimento nel terzo libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) e nei *Ragionamenti* dell'Aretino (usciti in due parti nel 1534 e nel 1536), contraltare, quest'ultimo, dei dialoghi platonizzanti sull'amore. I prologhi delle commedie cinquecentesche oscillano tra questi due versanti, talvolta contemplandoli entrambi, talvolta, come nel progetto degli *Intronati*, orientandosi in modo deciso verso il modello curtense ed elitario promosso dalla coppia Castiglione-Bibbiena. Sarà quest'ultimo, alla fine, a risultare il modello più interessante e innovativo che, prendendo le distanze dalle soluzioni di matrice decameroniana, tenterà la difficile commistione tra istanze curtensi e una diversa visione del femminile. Ed è interessante notare come il modello proposto dagli *Intronati* non sia condizionato dalle suggestioni moralizzatrici provenienti dal Concilio di Trento, in effetti, sia nei testi delle *pièces* degli *Intronati* e di Piccolomini sia nelle commedie in cui si ravvisa una regia più o meno palese del Senese (come nel caso della *rassegna teatrale* bolognese citata sopra o della *Pellegrina*), si notano significative prese di posizione, se non esplicitamente eretiche, sicuramente anticlericali (Marchetti, 1975), a testimonianza di un'indipendenza e autonomia di pensiero che rende la congrega senese uno dei casi culturali maggiormente interessanti nel panorama teatrale italiano del Cinquecento.

²⁴ Lo dice lo stesso Piccolomini in una lettera al principe Francesco de' Medici nella quale scrive: «Questi medesimi impedimenti furono causa che l'anno passato, ricercandomi l'Illustrissimo e reverendissimo cardinale de' Medici d'una commedia, fui forzato a pregar sua signoria illustrissima che, perdonando, a l'impossibilità mia, si contentasse ch'io ponesse questo carico sopra di messer Girolamo Bargagli; et così si contentò ella, et così fu fatto, perché egli trovò il caso, egli distese le scene, le quali, messer Fausto Sozzini rivedeva d'intorno a le parole, in che egli vale, et altro a me non toccò di fare senno di essere loro alle volte appresso et accomodar qualche cosetta» (Casanova, 1906: 218-219).

²⁵ Ho già avuto occasione di occuparmi di questa commedia, cfr. Canova (2017: 7-38).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCADEMICI INTRONATI (1576). *Ortensio*. Siena: Luca Bonetti.
- (1595). *Il sacrificio comedia de gli Ingannati*. Venezia: Michel Bonibelli.
- (2009). *Gl'Ingannati*. M. Pieri (a cura di). Corazzano: Titivillus.
- ANONIMO VENEZIANO DEL CINQUECENTO (1974). *La venexiana*. G. Padoan (a cura di). Padova: Antenore.
- ARIOSTO, L. (1974). «Il negromante (II redazione)». In A. Casella, G. Ronchi e E. Varasi (a cura di), *Le commedie*, vol. iv. Milano: Mondadori.
- (1995). *La Lena*. S. Bianchi (a cura di). Milano: Rizzoli.
- BARGAGLI, G. (1971). *La pellegrina*. F. Cerreta (a cura di). Firenze: Olschki.
- BARONCINI, G. (2019). *Teatro ed eresia nella Bologna del Cinquecento. Con edizione critica della «Tragedia» e de «La Fante» di Giuseppe Baroncini*. M. Canova e R. Trovato (a cura di). Roma: Aracne.
- BELO, F. (1977). «Il pedante». In G. Davico Bonino (a cura di), *Il teatro Italiano: La commedia del Cinquecento*, vol. II. Torino: Einaudi.
- BIBBIENA (DOVIZI, B.) (1967). *Calandria*. P. Fossati (a cura di). Torino: Einaudi.
- CANOVA, M. (dicembre 2017). «Un'occasione mancata: *La pellegrina*, commedia cinquecentesca dell'accademico Intronato Girolamo Bargagli». In A. Santamaría Villarroya (a cura di), *Personajes femeninos y canon*. Acti del XIV Congreso internacional del grupo de investigación «Escritoras y escrituras»: «Ausencias. La reconstrucción del canon literario en Europa y las escritoras». Siviglia: Benilde ediciones.
- CASANOVA, E. (1906). «Lettere di Alessandro Piccolomini... 1572-1578-'79». *Bullettino senese di storia patria*, vol. XIII, n. 1-2, pp. 187-219.
- DOLCE, L. (1912). «Il ragazzo». In I. Sanesi (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, vol. II. Roma-Bari: Laterza.
- (2015). *Fabritia*. C. Trebaiocchi (a cura di). Roma: Vecchiarelli.
- FIRENZUOLA, A. (1977). *Opere*. D. Maestri (a cura di). Torino: UTET.
- MACHIAVELLI, N. (1987). *Mandragola e Clizia*. E. Raimondi (a cura di). Milano: Mursia.
- MARCHETTI, V. (1975). *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- ODONI, C. (2005). «I confessori». In R. Trovato e S. Termanini (a cura di), *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*. Torino: UTET.
- PARABOSCO, G. (1977). *L'hermafrodito – I contenti*. G. Vecchi (a cura di). Bologna: Forni.
- (1978). *La notte – Il viluppo*. G. Vecchi (a cura di). Bologna: Forni. (Anastatiche che riproducono l'edizione veneziana di Gabriel Giolito de' Ferrari del 1560).
- PICCOLOMINI, A. (1547-1590). *Comedia intitolata Alessandro*. Mantova: Giacomo Ruffinelli.
- (1549). *Amor costante*. Venezia: Bartolomeo Cesano.
- (1561). *De la sfera del mondo*. Venezia: Giovanni Varisco e compagni.
- RUZANTE (BEOLCO, A.) (1967). «Vaccaria». L. Zorzi (a cura di), *Teatro* (pp. 1039-1179). Torino: Einaudi.
- (2010). «Egloga de Ruzante nominata la moschetta». L. D'Onghia (a cura di), *Moschetta* (pp. 227-239). Venezia: Marsilio.
- SERAGNOLI, D. (1980). *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*. Roma: Bulzoni.
- SHAKESPEARE, W. (1992). *Pene d'amor perdute*. N. D'Agostino (a cura di). Milano: Garzanti.

LA FORMAZIONE ALLA VITA: MARGARET E MODESTA,
EROINE DI UNA NUOVA FEMMINILITÀ
Life Training: Margaret and Modesta, Heroines of a New Femininity

Aurora Gaia Di Cosmo
Università degli Studi di Foggia

Fecha final de recepción: 26 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il presente elaborato si propone di offrire un piccolo contributo all'interno del panorama europeo di studi riguardanti la letteratura di genere; nello specifico, il saggio presenta il confronto tra due eroine della letteratura inglese da una parte e italiana dall'altra, eroine appartenenti a epoche differenti (Ottocento e Novecento), nate dalla penna di due autrici oggetto di recente interesse da parte della critica: Elizabeth Gaskell e Goliarda Sapienza. Nell'ottica di una nuova e moderna concezione di *femminilità*, Margaret prima e Modesta poi, sono in grado di incrinare i valori della società patriarcale in cui entrambe vivono, al fine di liberarsi dalle catene del pregiudizio legato per antonomasia al ruolo della donna.

Parole chiave: donna; libertà; modello di femminilità; defemminizzazione; pregiudizio.

ABSTRACT: This paper aims to offer a small contribution within the European panorama of studies concerning gender literature; specifically, the essay presents the comparison between two heroines of English literature on one side and Italian on the other, heroines belonging to different eras (nineteenth and twentieth centuries), born from the pen of two authors recently subject of interest by critics; Elizabeth Gaskell and Goliarda Sapienza. With a view to a new and modern conception of *femininity*, Margaret and Modesta are then able to crack the values of the patriarchal society in which they both live, in order to free themselves from the chains of prejudice par excellence linked to the role of women.

Keywords: woman; freedom; model of femininity; defemination; prejudice.

Margaret e Modesta. Due giovani donne, eroine di epoche diverse, ma che tuttavia condividono lo stesso intento: dare vita a un'etica egualitaria, dove la donna compie un percorso di formazione che la porta a svincolarsi dai pregiudizi che pesano sulla sua natura di sesso ritenuto *debole*.

Elizabeth Gaskell e Goliarda Sapienza, le cui vite plasmano nel profondo le vicende delle proprie eroine, vissero a distanza di poco più di un secolo l'una dall'altra, entrambe in periodi in cui la modernità bussava prepotentemente alle porte della storia. L'epoca vittoriana, da un lato, e il secolo breve dall'altro; la rivoluzione industriale, che muta i connotati della piramide sociale inglese, e la costruzione di un nuovo *io*, imperfetto, fragile, che permea i romanzi novecenteschi, italiani e non. In un'epoca di grande mutevolezza, insomma, la Gaskell prima e la Sapienza poi hanno contribuito alla costruzione di un nuovo modello femminile, che comincia a farsi strada tra fine Ottocento e inizio Novecento, ma che vede i suoi pionieri in quella *querelle des femmes*, già avviata in epoca rinascimentale.

Publicato nel 1854 in venti episodi sulla rivista *Household Words*, *Nord e Sud* è ambientato in un'epoca rigogliosa, quella vittoriana, in cui tuttavia la disuguaglianza di attraversa ancora ancora inesorabilmente la società; proprio per questo motivo, la Gaskell fu aspramente criticata dai suoi contemporanei per aver reso protagonista del suo romanzo una donna indipendente, dotata del coraggio di esprimere la sua opinione.

Margaret Hale, appena diciassettenne, decide di lasciarsi alle spalle il nido sicuro della campagna londinese, quella che l'aveva vista crescere e formarsi ai valori cristiani, quel «Sud», come afferma Marina Sestio (Gaskell, 2013: 7-18), dalla natura incontaminata e rassicurante, per giungere alla conoscenza di un nuovo mondo, quello industriale, incarnato dalla città settentrionale di Milton, dove la ragazza si trasferisce insieme al padre, pastore anglicano che, lacerato dai dubbi della fede, decide di partire verso Nord per assumere un incarico da insegnante. «E prese in mano la sua vita...»: così scrive Elizabeth Gaskell (2013: 7) tracciando il profilo della sua eroina Margaret, che, afflitta da un mondo che non si confà al suo desiderio di conoscenza, coraggiosamente si sottrae alla tutela familiare, mossa dalla volontà di decidere per se stessa. Durante questo percorso di maturazione, che si snoda non solo socialmente ma anche geograficamente, Margaret supera i pregiudizi che determinano una netta separazione tra il mondo rurale, che l'aveva vista nascere, e quello industriale, dove apprende un'etica diversa da quella impartitale, che invece tendeva a plasmare figure femminili vanagloriose e superficiali (come quella della cugina Edith), la cui vita sarebbe stata condannata eternamente alla logica dell'apparire.

La strenua lotta della protagonista contro il pregiudizio legato al genere e contro la sua stessa educazione trova il suo compimento nella figura maschile del giovane proprietario industriale, John Thornton, del quale poi la stessa giovane si innamorerà, che rappresenta la forza politica e il prestigio sociale; nel momento in cui Margaret, donna, orfana e sola, si interpone tra John e i suoi operai in sciopero, invitandolo a mettersi in ascolto di quelle voci e a rivedere le proprie prerogative, ella diventa promotrice dell'evoluzione di John, che da quel momento in avanti non identificherà più gli operai con il termine *hands* (mani), bensì con *men* (uomini). In questo modo, Margaret,

mettendo in discussione prima la figura del capofamiglia, in quanto ne rifiuta l'educazione tradizionale per giungere a una maturazione personale e *moderna*, e poi quella del proprietario industriale, incrina i valori della cultura patriarcale, denunciando anche il codice morale che biasima o loda l'individuo a seconda del sesso (Gaskell, 2013: 8). La tendenza dell'eroina a voler dar vita a un nuovo modello di femminilità emerge sin dalle prime pagine del romanzo, quando le viene prospettato il matrimonio con sir Henry Lennox; infatti, Margaret si dimostra profondamente contraria alla pratica del matrimonio combinato, che aveva le sue radici nel fatto che, in epoca vittoriana, alla donna si chiedeva che fosse umile e sottomessa, e che nascondesse la sua sessualità. Più tardi, infatti, quando Margaret si pone a protezione di John durante lo sciopero degli operai, scopre di esserne innamorata, ma non per questo decide di sposarlo. Essendo infatti intelligente ed educata a valori saldi, Margaret ritiene di non dover mai essere sottomessa a un uomo, ma anzi di potersi esprimere come un suo pari (Cvetić, 2016: 1-9). Ecco perché, in un'epoca in cui erano forti le distinzioni tra la sfera pubblica, che spettava solo agli uomini, e quella privata, che apparteneva alle donne, Margaret rompe gli stereotipi tradizionali e diviene detentrica di quella sfera pubblica che come donna le era negata per natura, prendendo le sembianze, sul finire del romanzo, di un vero e proprio proprietario industriale, aiutando gli affari di John a sopravvivere, seppur privata dell'appoggio della famiglia (Cvetić, 2016: 1-9).

Esattamente come Margaret, seppur con animo meno docile e più battagliero, Modesta, protagonista del romanzo più famoso di Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, scavalca con fierezza tutti i tabù tipici della società novecentesca, a partire da quelli sul sesso, rendendosi fautrice di un vero e proprio atto di ribellione nei confronti di tutti gli altri personaggi, imprigionati nelle più arcaiche convenzioni sociali¹. La «princesse hérétique», come è stata definita Goliarda Sapienza dalla rivista *Le Monde* (citato in de Cecatty, 2005), risulta essere oggi, diversamente da quando era in vita, oggetto di interesse sempre crescente per la critica letteraria, soprattutto nell'ottica della revisione del canone letterario novecentesco, di cui gli studiosi si stanno occupando negli ultimi anni. Sono gli anni del femminismo, quelli in cui Goliarda scrive per la prima volta delle avventure di Modesta, ricostruendo attraverso di lei, con dovizia di particolari, la sua stessa vicenda autobiografica; nella lotta per l'affermazione del principio di libertà personale, di cui si fa pioniera, Modesta fa i conti con una realtà ben diversa da quella di Margaret. Il background familiare di Modesta è tutt'altro che roseo, macchiato com'è dalla presenza di una mamma debole (e non solo fisicamente, come lo è la madre di Margaret), di una sorella inetta, e di un padre violento, detentore del potere patriarcale. Il padre di Modesta, infatti, è la prima figura maschile egemonica e dominante che la ragazza incontra sul suo cammino, e rappresenta simbolicamente il primo elemento di disturbo al raggiungimento della libertà di Modesta, insieme naturalmente al resto della famiglia; proprio per questo, nella stessa notte in cui Modesta diviene vittima della violenza incestuosa

¹ Cfr. González (2012: 99-113).

del padre, l'eroina prende la sua prima decisione da donna: eliminare fisicamente il modello materno, un modello di femminilità sottomessa e improntata al dolore, provocando un incendio, dove perderà la vita (e il corpo) anche il padre (Kornacka, 2020: 97-117). Attraverso il fuoco, che come sottolinea Barbara Kornacka, distrugge e purifica (2020: 104), Modesta elimina e spodesta la figura paterna e, allo stesso tempo, commette il primo omicidio a danno di due donne (la sorella e la madre), che ostacolano il suo percorso di formazione, in quanto rappresentanti vive di un modello di femminilità obsoleto. Queste morti, specchio del rapporto problematico che Goliarda ebbe in giovinezza con la madre, la partigiana Maria del Giudice (alle quali si uniranno quelle della madre adottiva Leonora e della principessa Gaia), morti che Fortini (nel saggio intitolato *L'arte della gioia e il genio dell'omicidio*) definisce «purgatoriali» (2011: 101-126), non sono altro che delitti necessari, come Modesta stessa rivela al termine della terza parte del romanzo a Joyce, psicologa in fuga dai soprusi del fascismo:

Non piangere Joyce, era prevedibile. Non siamo che due assassine come tutti, forse. Solo che io ho ucciso per necessità mia e il delitto, se è necessario, non si scopre, tu invece, come madre Leonora o Gaia, per conto terzi facendovi armare il braccio dai sentimenti eterni e dai doveri (Sapienza, 2015: 385).

Rifiutando pertanto il ruolo di vittima della storia², Modesta intende attuare la sua liberazione dagli stereotipi entro i quali le donne della sua epoca sono imbrigliate, maturando l'assunzione di atteggiamenti maschili; non a caso, sfruttando la natura mafiosa dell'amante Pietro, Modesta si ritrova a fermare la sua mano prima di atti di giustizia privata da lui desiderati, parlando come un vero capo mafioso e incarnando perfettamente la mascolinità radicata nella tradizione siciliana (Kornacka, 2020: 110):

Ma uccidere Pasquale oggi sarebbe vendetta personale senza né capo né coda. [...] Noi come veri uomini e non femminucce isteriche facciamo finta di credere alla sua parziale fedeltà alla nostra idea, lo sfruttiamo, ce ne serviamo (Sapienza, 2015: 273).

Il prototipo di femminilità mascolina che Modesta incarna all'interno del romanzo fu forgiato dalla stessa Goliarda, sin dalla sua giovinezza; nell'opera autobiografica *Lettera aperta*, infatti, l'autrice racconta della sua totale repulsione nei confronti del suo precettore Jsaya, che aveva designato per lei un destino da «donna imbecille» (Sapienza, 1997: 22). Al contrario, il desiderio della giovane Goliarda di diventare una donna diversa da come veniva intesa dalla morale dominante della sua epoca, venne negli anni incoraggiato proprio dalla madre della ragazza, che fin da piccola l'aveva avviata alla pratica di attività prettamente maschili, come la boxe, rendendo così la giovane soggetta a un processo di «defemminizzazione» (Sapienza, 1969: 97-98), come afferma la stessa Goliarda ne *Il filo di mezzogiorno*. In conclusione,

² Cfr. Bazzoni (2012: 33-52).

dunque, al termine del percorso di liberazione di cui Modesta è protagonista all'interno del romanzo più importante, e allo stesso tempo più difficilmente accettato dalla critica, dell'autrice, Goliarda si rende conto che non è possibile per una donna posizionarsi su un gradino sociale pari a quello di un uomo, se non rinunciando alla componente sessuale, che determina la totale sottomissione del genere femminile a quello maschile.

Cosa, dunque, unisce il destino di due giovani eroine della letteratura, che altro non sono che lo specchio delle vite delle loro autrici, entrambe impegnate, chi più chi meno, sul versante della lotta per la rivendicazione dei diritti femminili? Probabilmente la scelta coraggiosa, che già avevano imboccato autori rinascimentali come Ariosto, di andare controcorrente rispetto alla cultura dominante di tipo patriarcale che vigeva all'epoca e di costituire un modello indiscusso di una battaglia tutta al femminile, per un'indipendenza che forse, ancora oggi, non è stata completamente raggiunta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZZONI, A. (2012). «Gli anni e le stagioni: prospettive su femminismo, politica e storia ne *L'arte della gioia*». In G. Providenti (a cura di), *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza: percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano* (pp. 33-52). Collana *Donne del Novecento / 8* diretta da Antonella Cagnolati. Roma: Aracne editrice.
- DE CECATTY, R. (15 settembre 2005). «Sapienza, princesse hérétique». *Le Monde*.
- CVETIC, Z. (novembre 2016). *North and South – Elizabeth Gaskell. Comment by Zeljko Cvetic*. Parigi: SciencesPo.
- FORTINI, L. (2011). *L'arte della gioia e il genio dell'omicidio*. In M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* (pp. 101-126). Milano: La Tartaruga.
- GASKELL, E. (2013). *Nord e Sud*. L. Pecoraro (trad.). M. Sestio (introd.). Città di Castello: ed. Jo March.
- GONZÁLEZ, M. B. H. (2012). «La fortuna letteraria de *L'arte della gioia* in Europa». In G. Providenti (a cura di), *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza: percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano* (pp. 99-113). Collana *Donne del Novecento / 8* diretta da Antonella Cagnolati. Roma: Aracne editrice.
- KORNACKA, B. (2020). *I personaggi maschili ne L'arte della gioia di Goliarda Sapienza. Italica Wratislaviensia*, vol. 11, n. 2, pp. 97-117. Doi: <http://dx.doi.org/10.15804/iw.2020.11.2.6>.
- SAPIENZA, G. (1969). *Il filo di mezzogiorno*. Garzanti: Milano.
- (1997). *Lettera aperta*. Sellerio: Palermo.
- (2015). *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.

ALBA E CARLOS MANUEL. TRE DECLINAZIONI
DEL RAPPORTO PADRE-FIGLIA IN *FUGA*
*Alba and Carlos Manuel. Three Declinations of the Father-daughter
Relationship in Fuga*

Mariasole DI COSMO
Università di Foggia

Fecha final de recepción: 26 de agosto de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de octubre de 2021

RIASSUNTO: Il presente elaborato prende le mosse da una delle più celebri ed esaustive interviste che Alba de Céspedes rilasciò alla Rai negli anni Ottanta: nel descrivere la parabola della sua formazione personale e l'evoluzione della sua scrittura, l'autrice italo-cubana precisò che il ruolo esercitato dal padre, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, si rivelò determinante nella definizione dell'esperienza umana e intellettuale di lei, soprattutto in relazione alla convinzione che la donna fosse non solo una creatura libera e depositaria di pari dignità rispetto all'uomo, ma soprattutto qualunque donna volesse esercitare tale libertà dovesse essere pronta ad assumersene ogni tipo di responsabilità sociale e professionale. L'articolo passa poi a indagare tre racconti della raccolta *Fuga*, al fine di dimostrare come il rapporto padre-figlia, declinato in tre forme distinte e tutte ugualmente interessanti, abbia rappresentato un punto fermo della storia e della scrittura di Alba de Céspedes, soprattutto nella fase compositiva iniziale.

Parole chiave: Alba de Céspedes; *Fuga*; binomio padre-figlia; autonomia femminile.

ABSTRACT: This essay is based on one of the most famous and exhaustive interviews that Alba de Céspedes gave to Rai in the eighties: in describing the parable of her personal formation and the evolution of her writing, The Italian-Cuban author pointed out that the role played by her father, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, was decisive in defining her human and intellectual experience, especially in relation to the conviction that woman was not only a free creature and the custodian of equal dignity with respect to man, but above all any woman wishing to exercise this freedom should be ready to assume all kinds of social and professional responsibility. The

article then goes on to investigate three tales from the collection *Fuga*, in order to demonstrate how the father-daughter relationship, declined in three distinct forms and all equally interesting, represented a cornerstone of the history and writing of Alba de Céspedes, especially in the initial compositional phase.

Keywords: Alba de Céspedes; *Fuga*; father-daughter relationship; female autonomy.

Il rapporto di Alba de Céspedes con suo padre ha influito sulla formazione umana e artistica dell'autrice italo-cubana molto più di quanto la critica non abbia portato alla luce. La seconda metà del XXI secolo è stata letteralmente travolta da un crescente interesse critico e intellettuale nei confronti della storia straordinaria di Alba de Céspedes che non solo fu una delle figure più attive della Resistenza durante la seconda guerra mondiale, ma costellò la sua carriera di traguardi illustri, oltre che variegati, capaci di spaziare dalla pubblicazione di romanzi destinati a cambiare la percezione delle donne e che le donne stesse avevano di sé durante il regime fascista, alla conduzione di un programma radiofonico anti-regime, all'impegno politico e intellettuale che animava la sua collaborazione con eminenti giornali dell'epoca (*Il Giornale d'Italia*, *Il Messaggero*, *Epoca* e altri), fino alla partecipazione attiva e consapevole alle rivoluzionarie giornate del maggio francese nel '68. In un'intervista del 1980 rilasciata a Elena Doni, inviata Rai, Alba dichiarò di non aver conseguito nemmeno la licenza elementare, ma di aver sempre studiato a casa, in compagnia di due istitutrici in particolare che con tenerezza definiva «vecchie signorine»: tra le due spiccava nei ricordi di Alba Maria Guglielmotti, grande esperta di letteratura che presumibilmente condusse la futura autrice a coltivare fin da bambina questa naturale passione per la scrittura. Ma il vero artefice della formazione di Alba fu senza dubbio suo padre, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, nato a New York nel 1871, figlio di Carlos Manuel de Céspedes, noto anche come il padre della patria, primo presidente della repubblica cubana, indiscusso artefice della libertà dell'isola e dell'affrancamento degli schiavi dalla dominazione spagnola durante la prima guerra di indipendenza cubana, inaugurata nel 1843. A questi argomenti Alba dedicò anche la sua ultima fatica letteraria, *Con gran amor* (La Habana, Ediciones Unión, 2011), un racconto autobiografico in lingua spagnola, pubblicato postumo nel 2011, in occasione del centenario della nascita dell'autrice. Questo dimostra quanto Alba fosse profondamente legata alla sua discendenza cubana che ai suoi occhi veniva fisicamente incarnata dal padre.

«Chi fu oltre a suo padre a influenzare la sua formazione?».
– Nessun altro (De Céspedes, 1980).

Così risponde Alba alla domanda di Elena Doni, dichiarando certamente una verità indiscutibile. Manuel Carlos era un soldato e un diplomatico prima che uno scrittore: militò con il grado di colonnello nella cosiddetta *Guerra Necesaria*, così è nota la seconda fase della guerra di indipendenza cubana iniziata nel 1895; dopodiché ricoprì diversi incarichi diplomatici, tra cui quello di ambasciatore a Roma, dove

incontrò e sposò Laura Bertini, donna audace, pronta ad affermare la propria moderna autonomia decidendo di essere una delle prime donne in Italia a divorziare dal proprio marito per sposare un altro uomo, un affascinante diplomatico cubano, in questo caso. Dal loro felice matrimonio nacque Alba, che amava ricordare le prime parole che il padre rivolse alla madre: «Tu sei l'alba della mia vita. Per questo io mi chiamo Alba» (Lilli, 1997).

In seguito al matrimonio, Carlos Manuel si dedicò quasi esclusivamente alla scrittura di monografie di carattere storiografico, ispirando notevolmente la figlia Alba che nel frattempo covava dentro di sé il germe inconsapevole del genio poetico. Ma da Carlos Manuel Alba mutuò anche il cosmopolitismo radicato nella storia familiare dei de Céspedes e che ha sempre caratterizzato la sua natura di donna e di scrittrice, abituata com'era a viaggiare sin da bambina e a spostarsi continuamente da Roma a Parigi, diventando di fatto bilingue: molte delle sue opere, si vedano i componimenti poetici editi con il titolo di *Chansons des filles de Mai* (Parigi, Seuil, 1968) e poi tradotte dall'autrice stessa e raccolte in un compendio intitolato *Le ragazze di Maggio* (Milano, Mondadori, 1970), traduzione che per altro costò ad Alba grandissima fatica e impegno, in quanto non fu affatto facile riprodurre in lingua italiana i suoni registrati dall'autrice durante le terribili e chiassose notti della rivolta del maggio francese che invece la lingua d'oltralpe riproduceva in maniera così naturale, e una delle ultime fatiche letterarie di Alba, *Sans autre lieu que la nuit* (Parigi, Seuil, 1973), romanzo ancora una volta sottoposto a una traduzione autoriale e pubblicato tre anni dopo con il titolo *Nel buio della notte* (Milano, Mondadori, 1976). Prepotente appare poi il discorso dell'autonomia femminile, che figura da *fil rouge* del presente elaborato e che permette di operare la costruzione di un parallelismo tra tre racconti di *Fuga e varie* in cui fa da protagonista proprio il binomio padre-figlia: *Paura di morire, Padre e figlia* e *Incontro con la poesia*. È interessante notare in che modo e con quali differenze strutturali la figura paterna sia stata declinata in questi tre racconti ed evidenziare quanto ci sia di autobiografico nei primi due rispetto al terzo, uno dei racconti conclusivi di *Fuga*, che è invece dichiaratamente autobiografico.

Fuga e varie resta una delle espressioni dell'anima di Alba meno sondata dalla critica contemporanea, ne è una dimostrazione la brevissima durata dell'interesse editoriale che coinvolse l'opera, edita per la prima volta nel dicembre del 1940, presso la casa editrice milanese Mondadori, a cui la penna di Alba rimase legata fino alle ultime scintille della sua vena poetica: ben undici furono le edizioni a stampa che seguirono la *princeps*, ma queste si interruppero già nel 1945 e da allora *Fuga e varie* non è stata interessata da alcuna altra ristampa. L'assenza rumorosa di un'edizione critica dell'opera si pone come ulteriore conferma della marginalizzazione a cui *Fuga* è stata relegata dallo sforzo investigativo degli studiosi che invece hanno incanalato energie e attenzioni nell'annoso processo critico-filologico, ancora *in itinere*, che mette al centro i romanzi di Alba de Céspedes e che ha tentato di rispondere all'urgente necessità di redigere il carteggio, fittissimo e costellato di indizi filologici spesso rivelatori, che l'autrice nel corso della sua lunga vita ha intessuto non solo con familiari e amici, ma anche con eminenti esponenti della compagine intellettuale, politica e artistica a lei contemporanea.

Alcune di queste lettere figurano in effetti come preziosa testimonianza dell'immediato favore di cui godette *Fuga* dal momento della sua pubblicazione e, sommate all'importanza che la raccolta rivestiva agli occhi della stessa autrice, la quale non esitò, in sede di prefazione, a delineare l'*excursus* compiuto dallo *spiritello*, una sorta di *δαμόνιον* di socratica memoria, fautore dell'ispirazione poetica che si manifesta nottetempo, cogliendo dunque l'occasione di rivelare un passaggio fondamentale e assai intimo della *routine* che la conduceva regolarmente a comporre, non spiegano la poca incisività di questa decina di racconti brevi rispetto alla parabola della scrittura decespedesiana.

Ada Negri scrisse ad Alba di aver letto *Fuga* nell'arco di una notte, subito dopo averne ricevuto una copia, e di essere rimasta affascinata dalle note realistiche che animano i racconti, sbilanciandosi a definire tre di questi un autentico «capolavoro» (Ceschin, 2018: 137); Massimo Bontempelli, dal canto suo, critico severo e implacabile del precedente lavoro di Alba, ravvisava in *Fuga* un decisivo passo in avanti verso un livello più maturo e consapevole della scrittura della de Céspedes, segnata ormai da uno stile diligente e attento all'ideazione e alla disposizione dei contenuti e proprio per questo il critico rassicurò Alba, scrivendole: «Da quel tempo hai fatto molta strada verso l'arte» (Ceschin, 2018: 142).

Il rapporto col padre e con la società patriarcale in generale assume sfumature contrastanti nell'ottica intellettuale di Alba, come si evince dal substrato culturale su cui si fonda il suo primo romanzo di successo, *Nessuno torna indietro*, edito da Mondadori il 17 dicembre del 1939: scherzando, Alba dichiarò di essere un po' preoccupata del fatto che il giorno della pubblicazione cadesse proprio di venerdì 17, eppure, a dispetto di qualsivoglia scaramanzia, dopo appena cinque giorni la prima edizione era esaurita. A legare la vicenda delle otto protagoniste del romanzo è proprio la libertà della donna, l'esigenza di indipendenza nutrita con urgenza da tutto l'universo femminile del periodo bellico, che motivava Alba a farsi portavoce di una serrata critica all'ideologia patriarcale di stampo fascista che opprimeva la donna, relegandola al ruolo immobile della casalinga perfetta. Alba spiegò che l'esigenza di restituire finalmente una voce limpida e squillante alle otto protagoniste del suo primo romanzo non fu frutto di una felice intuizione individuale, né la diretta conseguenza di discussioni notturne e simposi intellettuali con altri autori dell'epoca:

Io parlavo molto con mio padre. Mio padre fin dal principio, fin da quando avevo cinque o sei anni, mi diceva che la donna doveva essere libera come l'uomo, di guadagnare la propria libertà in ogni senso, cominciare a essere responsabile di se stessa. Aveva diritto di scelta, di sposarsi con un uomo o con un altro. [...] Se voleva vivere come un uomo, doveva assumersene le responsabilità (De Céspedes, 1980).

Il giudizio di Carlos Manuel nei confronti della donna era tutt'altro che morbido: alla donna spettava per natura la medesima dignità dell'uomo, ma combattere per conseguire la propria autonomia di individuo comporta sempre prezzi e responsabilità e se una donna voleva davvero lasciare un segno nella società del regime, allora doveva anche essere pronta ad affrontarne i rischi.

Proprio in virtù della fermezza alla base di tale posizione, Carlos Manuel presto spinse sua figlia Alba a lavorare, da qui una giovanissima Alba de Céspedes si cimentò nella composizione del suo primo racconto breve che inviò al Giornale d'Italia, firmandosi A. de Céspedes, in modo da non catturare l'attenzione sulla sua identità di genere, solo per avere una *chance* in più di essere pubblicata e così avvenne. Il giornale le corrispose un assegno di duecento lire e dal secondo articolo in poi Alba pretese di firmarsi con il suo nome completo, senza temere ripercussioni.

Fu poi la volta di *Nessuno torna indietro*, le cui protagoniste si offrirono al pubblico del '39 come figure femminili autonome, in grado di giocarsi ciascuna il proprio spazio di libertà, come sostiene la storica Silvia Salvatici (De Céspedes, 2018). Alba racconta che nel periodo in cui Mondadori stava approntando la pubblicazione di *Nessuno torna indietro* si trovava nell'amata terra natia, a Cuba, dove stava assistendo il padre al suo capezzale: «Soffrivo molto perché mio padre moriva» (De Céspedes, 1980) e in effetti Carlos Manuel venne a mancare proprio nel marzo del 1939. L'anziano padre, il cui giudizio Alba temeva più dell'approvazione della critica letteraria e che fino ad allora era stato ben parco di complimenti nei confronti dell'abilità compositiva della figlia, ricordandole continuamente che ci voleva ben altra tempra per potersi definire un vero scrittore, fece in tempo a leggere solo le prime 168 pagine del romanzo, ma tanto bastò a permettergli di formulare l'atteso giudizio: «avevo tanta paura di non poterti dire che devi continuare a scrivere, perché questo è un bel libro» (De Céspedes, 1980).

Ricevuta l'approvazione paterna, Alba poté dedicarsi al duplice impegno politico e letterario che la portò a militare strenuamente nella Resistenza, già a partire dal settembre del 1943, nel pieno dei tragici eventi della seconda guerra mondiale: Alba si vide costretta ad abbandonare la casa familiare di Roma, per poi trovare un rifugio momentaneo nelle foreste abruzzesi assieme a molti altri fuggiaschi ridotti in clandestinità, fino al suo arrivo in terra pugliese, a Bari nello specifico, dove ben presto entrò a far parte dell'*équipe* di Radio Bari, la radio della Resistenza per antonomasia, capace di trasmettere in tutta la penisola, superando le barriere fasciste. Alba aveva allora 32 anni e le venne affidata la gestione di una rubrica all'interno della trasmissione «Italia combatte», nella quale l'autrice incitava le donne a partecipare attivamente alla Resistenza, nascondendo la propria identità, per ovvie ragioni di sicurezza, dietro lo pseudonimo di Clorinda. La scelta del nome non fu affatto casuale: Alba si ispirò all'omonima eroina del Tasso, protagonista indiscussa della *Gerusalemme liberata*, la quale combatteva in abiti maschili, armata fino ai denti come un qualsiasi altro paladino del poema, eppure veniva riconosciuta dall'esercito che lei stessa guidava nella sua identità di donna. Quella promulgata da Alba era una resistenza di natura civile: le donne italiane erano chiamate a fare la loro parte, boicottando gli imperativi del regime anche senza scendere in piazza, ma ciascuna dalla propria casa, in tutti i modi, per esempio offrendo rifugio e assistenza alle famiglie dei soldati prigionieri che combattevano sul fronte anti-fascista.

Tornando a *Fuga*, il primo racconto che sembra beneficiare di un notevole apporto autobiografico riguardante il rapporto padre-figlia si intitola *Paura di morire*:

la scelta di narrare in prima persona la vicenda della giovane protagonista appena ventiduenne inevitabilmente corrobora l'identificazione della voce narrante con la *persona agens*; il processo identificativo è ulteriormente fomentato dal fatto che l'autrice non attribuisce un nome proprio alla giovane protagonista, espediente ricorrente nei racconti di *Fuga*, anche in quelli che non hanno nulla a che vedere con la figura paterna, ma che in questo caso spinge il lettore a credere che sia possibile che dietro la timidezza della giovane affetta da febbre e che è appunto attanagliata dalla comprensibile paura di una morte imminente si celi proprio Alba.

Ma le analogie autobiografiche sono solo all'inizio: Alba nel corso degli anni, e soprattutto in occasione delle interviste che rilasciò sul finire della sua carriera, ha dato testimonianza di una figura, quella di Carlos Manuel, particolarmente articolata e a tratti incoerente: un ex soldato che fece esperienza del sangue versato sul campo di battaglia, un diplomatico serio che aveva a cuore le sorti della sua gente, uno storiografo diligente, puntuale e quasi chirurgico nel ricomporre gli eventi macabri legati alle diverse fasi della guerra di indipendenza cubana, ma anche un padre affezionato alla sua unica figlia, animato da uno spirito di protezione nei suoi confronti che spesso consisteva anche nell'espressione di giudizi duri e severi che mettesero Alba di fronte a una realtà opprimente e non edulcorata, quella del regime, ma che al tempo stesso fomentassero progressivamente in lei uno spirito combattivo che le avrebbe consentito di conseguire totale autonomia tanto nell'esperienza umana quanto in quella artistico-intellettuale e giocare così degnamente il proprio ruolo di donna libera e istruita nella società ancora troppo irrigidita negli schemi del xx secolo.

Dunque, ammessa la natura in parte autobiografica del racconto, in *Paura di morire* Alba ha voluto ritrarre il lato amorevole e protettivo di Carlos Manuel, dipingendo un rapporto padre-figlia che fin dalle prime battute si rivela intimo e pieno di tenerezza, tant'è che già a partire dallo scenario iniziale vediamo il padre protagonista tenersi stretta la figlia che sta accompagnando nella solitaria località di montagna dove avrebbe dovuto trascorrere un periodo indefinito per riposare e guarire dal suo morbo... da sola: «Non parlavamo ma io mi stringevo a lui e ambedue ci sapevamo commossi» (De Céspedes, 1941: 191). Dunque, l'amorevolezza paterna descritta da Alba da subito si accompagna alla volontà del genitore di favorire nella figlia un processo di lenta e necessaria conquista dell'autonomia: il giovane padre è disposto a trascorrere con la figlia tutto il tempo necessario a che lei si ambienta nel nuovo contesto che la accoglierà, ma il sommo gesto di premura che può riservarle consiste proprio nel lasciarle ampio spazio di manovra e permetterle di vivere la sua malattia e il processo di guarigione che ne conseguirà facendo leva sulle sue sole forze di giovane donna.

«Abbi pazienza» (De Céspedes, 1941: 194): le parole che il padre rivolge alla figlia sono dolci ma caute, probabilmente per mantenere il contegno che giustamente si addice a una figura tanto per bene, ma anche perché egli è ben conscio della sua natura di uomo di pianura, che dunque mai avrebbe tollerato l'oppressione di una vita isolata in alta montagna, seppur per breve tempo. Il giorno dopo l'arrivo in albergo, padre e figlia ripercorrono a ritroso la strada che li aveva condotti in quel luogo silenzioso e remoto per salutarsi, una volta giunti alla stazione: «S'era fatto

scuro in viso, papà, e non sembrava più così giovane come i proprietari dell'albergo avevano detto; stringeva la mia nella sua piccola mano, la palpava, la strizzava quasi per dirmi tante cose; e le diceva, infatti» (De Céspedes, 1941: 194).

Deve essere costato tanto a questo padre lasciare la figlia malata ai bordi delle rotaie e averlo fatto nel più totale e decoroso silenzio: un silenzio comunque ben compensato dalla tenerezza mista ad ansia che porta il padre quasi a stritolare la mano della figlia, consapevole che il momento di lasciarla andare è ormai vicino e cercando di comunicare a lei, e Alba a noi lettori, la preveggenza di quella nostalgia naturale di cui presumibilmente Alba stessa aveva fatto esperienza anni prima, quando Carlos Manuel aveva fatto ritorno a Cuba, lasciandola in Italia, e soprattutto al momento della scomparsa di lui, risalente ad appena un anno prima della pubblicazione di *Fuga* e quindi di questi racconti a sfondo autobiografico. Spetta poi alla giovane protagonista assumersi l'onere di consolare il papà a suo modo, nel tentativo, forse vano, di scaricare leggermente la coscienza del genitore e allo stesso tempo di esorcizzare quel distacco doloroso e potente che si stava lentamente consumando, man mano che il treno si allontanava e il fumo della locomotiva svaniva: «Nessuno conosceva il dramma di noi due, io sul marciapiede, lui al finestrino che agitava la mano, addio, addio» (De Céspedes, 1941: 195).

Il processo di conquista dell'autonomia individuale è appena all'inizio e già rischia di incorrere nell'intoppo dell'ansia da separazione che quasi in modo naturale cerca di avere la meglio sullo spirito determinato della giovane, tentata com'è di gridare il nome del padre e inseguire inutilmente il treno in corsa, per poi decidere invece di cominciare a innaffiare il germe di quell'autonomia mai scontata, offertale proprio da suo padre, restando immobile sulla banchina della stazione, scossa da tremanti che forse, nonostante il clima rigido, col freddo avevano ben poco a che fare. Dal momento del distacco in poi, la giovane si rivela totalmente in grado di mettere da parte il sentimento nostalgico per avviarsi a compiere il solitario percorso di guarigione: il padre non verrà più citato nel corso del racconto, nemmeno quando la protagonista, finalmente guarita dalla febbre, decide di dare notizie di sé, scrivendo genericamente a casa, alla famiglia, senza dunque rivolgere un pensiero particolare all'amato padre, dal quale risulta ormai essersi del tutto emancipata. Esattamente la modalità educativa che Carlos Manuel aveva riservato alla crescita e alla formazione di Alba.

«Uscivano da casa verso le cinque, padre e figlia sottobraccio» (De Céspedes, 1941: 269). Anche l'*incipit* di *Padre e figlia* sembra aprire una finestra su un rapporto giocato su grande intimità e tenero contatto fisico, eppure, rispetto al racconto precedente, si avvertono già delle differenze sostanziali di natura prima di tutto tecnica e solo in seguito contenutistica: infatti la vicenda è narrata in terza persona, una rarità rispetto alla tipologia narrativa adottata da Alba per *Fuga*, ma che probabilmente figura come un indice della volontà dell'autrice di operare un distacco abbastanza netto rispetto alla materia letteraria trattata e in particolare alla tipologia di rapporto genitore-figlia che vi prende forma.

La coppia protagonista del racconto non ha un aspetto particolarmente salubre: «il loro pallore pareva dall'interno dilagare sulla pelle; sembravano aver bianchi

anche il cuore e le vene» (De Céspedes, 1941: 269). In effetti i due appaiono quasi malaticci, a causa del cinereo pallore che si stende sui loro volti dalle espressioni impassibili e anche in virtù del senso di timore che sembra pervadere il corpo di lei, curva su se stessa, mentre passeggia e osserva l'angosciante spettacolo dei monti che si stagliano attorno al villaggio. Si tratta certamente di una coppia di nobili signori altolocati, fuori dell'ordinario, bizzarra al punto da far sembrare che sul viso di lei in particolare emergesse appena il ricordo di una bellezza che doveva esserci stata, ma che era ormai sfiorita, trascorsa, mentre al suo posto resisteva ben salda l'intensità dolorosa dello sguardo.

Secondo quanto riportato dalla voce narrante, i due avevano l'abitudine condivisa di uscire dall'antica casa patronale sempre alla stessa ora, ogni giorno, nel primo pomeriggio, senza che ci fosse bisogno di chiamarsi o darsi appuntamento, come per assecondare una costante della loro vita. Solo la pioggia, regina delle intemperie, era in grado di scombinare i loro programmi altrimenti ben consolidati. Camminano, padre e figlia, lui appoggiato al braccio di lei quasi quarantenne, entrambi senza identità, esattamente come la coppia precedente, dimostrando ancora una volta che la tendenza di Alba in *Fuga* è quella di concentrare l'attenzione del lettore sulle storie più o meno drammatiche che gli si dispiegano dinanzi e non su un'identità strutturata dei personaggi.

Questa coppia di padre e figlia pare vivere in simbiosi, cosa che si evince persino dalla loro gestualità ormai quasi del tutto intercambiabile: «Si somigliavano anche nei gesti, ormai, avvezzi a specchiare il proprio viso solamente nel viso dell'altro» (De Céspedes, 1941: 272). Il loro conversare affettuoso non induce il lettore a pensare nulla di strano: potrebbe trattarsi di una delle tante sfumature che quasi certamente aveva caratterizzato il rapporto di Alba con Carlos Manuel, il quale, come si vedrà più chiaramente in *Incontro con la poesia*, non lesinava gesti di paterna tenerezza nei confronti della figlia, soprattutto durante la complicata infanzia di lei; eppure la vita simbiotica che fa da sfondo alla vicenda di *Padre e figlia* segna una netta presa di posizione da parte dell'autrice che aveva sempre rivendicato quello spirito di autonomia e indipendenza propria della persona e non solo dell'identità di genere, che le era stata concretamente ispirata e insegnata dal padre.

L'autonomia, però, si rivela una costante anche di questo racconto: padre e figlia conducono una vita evidentemente monotona, priva di accadimenti, bramosi di leggere sui volti dei passanti sprazzi di avventure straordinarie che loro possono a stento immaginare; l'unico strappo alla grigia routine è rappresentato dalla panchina di fronte alla baia su cui la coppia siede alla fine di ogni passeggiata giornaliera. Nessun altro osava accomodarsi su quella panchina perché apparteneva ai signori del paese che proprio lì, contemplando la marea, si lasciavano andare a inimmaginabili fantasticherie, «chiusi ciascuno nel proprio mondo segreto, con immagini e fantasie che all'altro erano sconosciute» (De Céspedes, 1941: 274). Da che vivevano in simbiosi fino a un momento prima, padre e figlia diventano estranei, si allontanano dall'oppressione esercitata su di loro dalle care cose consuete che riempivano la loro dimora e che li ancoravano alla vita monotona di sempre, capaci solo su quella panchina, presi dalle proprie intime e

insondabili fantasie, di ritagliarsi uno spazio autonomo in cui vivere per la prima e unica volta nella giornata un senso di appagante solitudine. Proprio da quella panchina, apparentemente insignificante, i due personaggi riescono a darsi alla fuga, ciascuno imboccando la propria via d'uscita che doveva rimanere segreta all'altro: «Sulla panchina [...] era come abbandonare il proprio corpo vuoto e volare; e l'uno aveva la certezza che l'altro non s'avvedesse della sua fuga, che questa fosse un privilegio personale; e di questo inganno godevano» (De Céspedes, 1941: 274-275).

Le pagine successive spiegano il perché di un attaccamento tanto morboso: il padre desiderava ardentemente, anche se in segreto, riacquistare la libertà individuale di cui era stato privato in seguito al matrimonio con una moglie sempre malata e remissiva, che lo aveva costretto a una vita ritirata e di rinunce; rimasto vedovo, aveva visto la sua libertà a portata di mano, se solo fosse riuscito a maritare le due figlie, in modo che si sganciassero da lui e al tempo stesso lo svincolassero da ulteriori doveri genitoriali. Tanto per il padre quanto per le due figlie, quei matrimoni erano la sola via d'uscita alla vita grigia che si conduceva nella casa stuccata di bianco, abitata da spiriti malati e fantasmi tristi. Solo che non se l'erano mai detto e il non detto in questo caso si rivela l'elemento distruttivo della vicenda e della storia familiare: la sorella minore riesce a trovare presto marito, ma anche la maggiore può godere delle attenzioni di un pretendente assai cortese che si premura di andare a farle visita quotidianamente. La giovane sapeva benissimo che se quel matrimonio non avesse funzionato sarebbe stata condannata a una vita di prigionia nella casa di famiglia, a prendersi cura di un padre sempre più anziano, senza mai potersi lamentare: «Neppure più vero affetto sentiva pel padre che sedeva docile e bonario davanti alla finestra, e intanto soffocava la sua vita come la madre aveva fatto con quella di lui» (De Céspedes, 1941: 283-284). Docile e bonario sì, ma custode di un segreto ardente e che era sul punto di realizzarsi: la libertà a cui tutti agognavano, seppur inconsapevoli. «Non ho intenzione di cambiare stato» (De Céspedes, 1941: 285): arriva fulminea come un colpo d'ascia la notizia che la maggiore delle figlie ha rifiutato la corte del suo pretendente, vinta dalla paura, dal senso del dovere nei confronti di un padre vedovo di cui si sentiva obbligata a prendersi cura, completamente ignara del dolore atroce che gli infliggeva.

L'autonomia tanto agognata da tutti i personaggi del racconto è definitivamente compromessa e il silenzio pudico che li aveva condannati tutti si trasforma adesso in latente avversione: su amara decisione del padre, la figlia diventa la padrona di casa e pian piano si appropria della vita del genitore, come fosse un oggetto, ancora una volta senza dichiarare i suoi intenti ad alta voce. Un'altra profonda differenza si pone rispetto al rapporto che Alba intesseva con suo padre, l'unico con il quale parlasse tanto e continuamente, in quanto il loro dialogo, uno spazio intimo di cui entrambi andavano molto gelosi, sin dalla tenera età di Alba, si presentava come un incontro tra pari, una discussione intellettuale fatta di amore, tenerezza e attenzioni, ma anche di sproni e di glaciali prese di coscienza senza le quali probabilmente Alba non sarebbe diventata la lucida scrittrice che fu, capace di osservare senza schermi la realtà circostante e raccontarla con una penna che mai risparmiò critiche aspre a diverse categorie sociali.

Senza parlare poi delle dinamiche di controllo che nulla avevano a che fare con il rapporto libero e paritario di Alba e Carlos Manuel, a differenza di quello che accade in *Padre e figlia*: «[lei] controllava ogni gesto, ogni passo di lui, quasi per giustificare di essere rimasta in quella casa» (De Céspedes, 1941: 287), quasi per dare un senso e una certa consistenza al sacrificio compiuto. Lui le obbedisce silenzioso come sempre, benevolo, con un sorriso placido stampato in volto, sempre timoroso che lei scopra quei pensieri segreti e in parte proibiti che prendevano il volo solo dalla panchina verso il mare e che indugiavano sul desiderio sano ed egoistico a un tempo di scappare via e lasciare la figlia da sola in quella prigione bianca.

È notte quando una giovanissima Alba di appena sei anni comincia ad accorgersi dell'involontario emergere di una sensazione pervasiva che troverà la propria valvola di sfogo su un pezzo di carta di fortuna: per quanto inquieta, la bambina si dice affascinata dal progressivo formarsi di una fantasia alla quale è vano resistere, che tuttavia va tenuta rigorosamente segreta, quasi si tratti di un tesoro dei pirati nascosto sotto la *x* di una vecchia mappa sgualcita, o comunque un imperativo morale a cui non si poteva pensare di disobbedire. L'ora notturna, tuttavia, e il silenzio che le fa da sottofondo ben si confanno allo sbocciare nell'animo di Alba dell'ispirazione poetica che ancora non chiamava per nome ma a cui sapeva di poter dar voce solo al sicuro dagli occhi indiscreti dei suoi familiari che certamente non avrebbero capito, né tanto meno approvato un simile passatempo per una signorina per bene: «era, insomma, un gioco tremendo e bellissimo destinato, però, a rimanere segreto» (De Céspedes, 1941: 318). Di fronte all'agitarsi di parole confuse che si rincorrono senza schemi e regole nella mente affollata di una giovanissima Alba è proprio suo padre a donare alla figlia, poetessa in erba, il conforto necessario ad accogliere senza timore quel dono e a coltivarlo nonostante il dolore che le avrebbe inevitabilmente procurato.

Incontro con la poesia comparve sul Messaggero nel gennaio del 1940, anticipando di quasi un anno la pubblicazione dell'intera raccolta: si colloca nella sezione conclusiva di *Fuga* ed è l'unico racconto dichiaratamente autobiografico. Narrato in prima persona, è chiaro che conferisca un'identità certa ai suoi protagonisti. Alba, in una notte d'autunno di fine ottobre, mentre la luce livida del crepuscolo si faceva strada dalla finestra della sua stanza da letto, mette per iscritto i suoi primi versi poetici, sapendo di starsi cimentando in un'impresa rischiosa: la poesia, conservata oggi presso il Fondo Alba de Céspedes ospitato dalla Fondazione Mondadori a Milano, si intitola *La notte* e, manifestando una strana incongruenza rispetto a quanto sostenuto nel racconto, è datata Febbraio 1918. È probabile che in quella data una Alba appena più grande avesse riportato lo scritto, dapprima appuntato in fretta e furia su un pezzetto di carta, in forma ordinata sul suo diario. In ogni caso il componimento delinea un'atmosfera poco piacevole, senza luce, sullo sfondo alcune grotte che nell'immaginario comune sono simbolo di povertà e miseria e che sono in effetti abitate da donne con indosso gonne logore che, dopo una faticosa giornata di lavoro, da brave mamme, cullano ciascuna il proprio piccolo per farlo addormentare.

Mentre appuntava questi versi, Alba viene colta in flagrante dalla governante che, giustamente sconvolta di fronte all'inaspettato scenario, corre a chiamare la figura più

autorevole possibile. L'espressione di Carlos Manuel quando fa il suo ingresso nella camera della figliuola è enigmatica a dir poco e il volto sembra scurirsi notevolmente man mano che procedeva nella lettura dei versi. «Ricordo che mi disse serio come non lo conoscevo: "Sei tu che hai scritto questa poesia?"» (De Céspedes, 1980). Si tratta di un momento catartico: Alba avrebbe potuto negare l'evidenza e nascondere per quanto possibile al temuto genitore il segreto indicibile dell'ispirazione poetica, ma dichiarando di non aver mai saputo né voluto dirgli bugie, Alba, ammettendo la sua *colpa*, riempie il padre di scuse a raffica, ripetendogli, sinceramente affranta, che non lo avrebbe fatto più, temendo di essere incorsa fatalmente nell'ira paterna. Invece, guardando fisso negli occhi la sua figliuola addolorata, convinta com'era di avergli dato una profonda delusione, e tenendo in una mano l'angolo di foglio stropicciato, il papà, dopo aver preso posto amorevolmente accanto a lei, esclama con gli occhi inumiditi dalla compassione: «È molto bella [...] la tua poesia» (De Céspedes, 1941: 323).

Il dialogo conclusivo tra Alba e suo padre è animato da toni struggenti e teneri a un tempo che mettono in risalto tutte le sfumature più intime, e da questo preciso momento in poi estremamente complesse, di un rapporto padre-figlia che si trasforma d'improvviso in una relazione tra pari: di fronte a Carlos Manuel si para una decisione delicata, prendere atto del dono potente che ha preso corpo così precocemente in sua figlia Alba o rinunciare a lei per sempre. Carlos opta, come sempre avrebbe fatto in futuro, per accogliere teneramente sua figlia, senza però evitarle la consapevolezza di sé che procede di pari passo con la faticosa conquista dell'autonomia ed è per questo che si spinge a rivelarle una verità amara e pesante: la liberazione dall'angoscia e dal dolore che avviene tramite il canale benefico della poesia e dell'arte in generale si accompagna inevitabilmente alla miseria che solo l'animo di un poeta è in grado di percepire e con la quale farà i conti per il resto della sua vita: «— Ahi! —esclamò— povera bambina mia! Non è passato, no, tornerà, vedrai, povera bambina mia!» (De Céspedes, 1941: 323).

È forse in queste righe che si sprigiona il senso profondissimo su cui si è fondato il legame di Alba con suo padre: egli era perfettamente consapevole che avviare sua figlia verso un percorso di conquista dell'autonomia personale, necessaria a chiunque per affermarsi e fare la differenza nella società contemporanea, non consisteva solo nel lasciarla libera di dare sfogo all'intuizione poetica e dunque di coltivare il suo talento, ma soprattutto passava attraverso la cruciale presa di coscienza di quella che sarebbe stata la condizione, umana prima che sociale, di Alba poeta, che le avrebbe consentito, una volta donna, di contemplare la realtà da un osservatorio privilegiato, di entrare in contatto con una dimensione altra, preclusa agli animi aridi e di osservare una società senza filtri e soffrire per questa visione.

Carlos Manuel stava rendendo libera Alba, dandole la possibilità di fare esperienza del dolore prima che della gioia e quale modo migliore per farlo se non incoraggiare quella bambina prodigiosa a prendersi cura della sua vena poetica? Alba gliene sarebbe stata grata e forse è proprio per questo che alla domanda postale da Elena Doni su chi fosse stata la donna più importante della sua vita, lei rispose: «Alba» (De Céspedes, 1980).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CESCHIN, A. (2018). «*Preferisco sbagliare ma buttarmi a capofitto*»: Paola Masino e la rivista *Mercurio di Alba de Céspedes* (Tesi di dottorato in Italianistica, xxx ciclo). Università Ca' Foscari, Venezia.
- DE CÉSPEDES, A. (1941). *Fuga*. Milano: Mondadori Editore.
- (1980). «Scrittrici del '900. Incontro con Alba de Céspedes». *RaiPlay*. Recuperato il 7 giugno 2021, in <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Incontro-con-Alba-de-Cespedes-c3e913dd-26e8-4ade-860a-577a742de0b5.html>.
- (2018). «Passato e presente. Alba de Céspedes, la voce di Clorinda». *RaiPlay*. Recuperato il 5 giugno 2021, in <https://www.raiplay.it/video/2018/01/Passato-e-presente---ALBA-DE-CESPEDES-una-vita-dentro-la-storia-e6fae64f-3ec7-4ccb-87fa-f45e5a5fcae8.html>.
- LILLI, L. (19 novembre 1997). «La scomparsa di Alba femminista e gentildonna». *La Repubblica*. Roma.

MELANIA G. MAZZUCCO: DE CRIPTOGINIA Y MAGMA
Melania G. Mazzucco: of Cryptogyny and Magma

José Luis ESPINOSA SALES

Consultor en Lenguas Modernas y Diversidad de Género

Fecha final de recepción: 10 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2021

RESUMEN: Melania G. Mazzucco (Roma, 1966) es una de las voces narrativas más importantes de la literatura italiana contemporánea. A lo largo de su obra, compuesta hasta el momento por diez novelas publicadas entre 1996 y 2019, ha escrito y reescrito la historia del personaje femenino y, como tal, marginado, disidente y exocanónico. Su obra plantea cuestiones críticas fundamentales y este artículo quiere arrojar algo de luz sobre alguna de ellas: en primer lugar, la cuestión de la generación literaria desde una perspectiva crítica y el concepto de *exploradores del magma*; por otro lado, la recuperación de la memoria del personaje femenino a través de un término acuñado recientemente: la criptoginia. En definitiva, estas líneas quieren ser un acercamiento crítico al concepto mazzucchiano de la novela contemporánea.

Palabras clave: Mazzucco; género; magma; criptoginia.

ABSTRACT: Melania G. Mazzucco (Rome, 1966) is one of the most important narrative voices in contemporary Italian literature. Throughout her work, made up to date of ten novels published between 1996 and 2019, she has written and rewritten the history of the female character and, as such, marginalized, dissident and exocanonical. Her work raises fundamental critical questions and this article wants to shed some light on some of them: first, the question of the literary generation from a critical perspective and the concept of *magma explorers*; on the other hand, the recovery of the memory of the female character through a recently coined term: cryptogyny. In short, these lines want to be a critical approach to the mazzucchian concept of the contemporary novel.

Keywords: Mazzucco; gender; magma; cryptogyny.

La producción novelística de Melania G. Mazzucco (Roma, 1966) es un ejercicio histórico-literario de recuperación de la memoria del personaje femenino en Occidente; un trazado sobre la búsqueda y la reinención del lugar que la mujer quiere reocupar, históricamente vetado para ellas. Un mapa geográfico y también temporal que, en la cronología histórica, tiene su punto de partida en la Italia del Renacimiento con Marietta Robusti, la Tintoretta (*La lunga attesa dell'angelo*, 2008), y Plautilla Bricci (*L'archittrice*, 2019), y que recorre todo el siglo xx hasta llegar a estos inicios del siglo xxi planteando las todavía enormes dificultades profesionales, sociales, personales, psicológicas y emocionales que deben afrontar las mujeres y los obstáculos que deben superar para hacer que sus voces se oigan y sus historias se conozcan.

La idea de la autora de poner a la mujer en el centro de su propuesta narrativa se puede leer desde varios puntos de vista: por un lado, desde la voluntad de Mazzucco de crear una historia de la mujer olvidada, para reconstruirla desde la memoria y ofrecerla como modelo a nuevas generaciones; por otro, desde su deseo como lectora de encontrar personajes femeninos que protagonicen historias y que, gracias a esas historias, entren a formar parte, por fin, de un canon literario que las necesita. Y, por último, desde la intención de contar la vida de unos personajes que trascienden sus circunstancias personales, históricas y sociales, bien como forma de autodeterminación, como elemento de transgresión o como simple estrategia de supervivencia. En definitiva, la novela mazzucchiana –así me he permitido denominarla– es una historia de la mujer como personaje exocanónico y disidente, configurando, de esta manera, un tratado contra la criptoginia, útil y necesario neologismo acuñado en 2020 por la Dra. Begonya Pozo-Sánchez y el Dr. Carles Padilla-Carmona y que nos permite ahora nombrar mucho de lo que subyace en la obra de la autora romana.

Hay, en la biografía de Mazzucco, un momento miliar en el que el personaje femenino se asoma, en sus inicios profesionales, planteando una primera necesidad de revisión y de reescritura. Lo cuenta la propia autora en su texto *Parole verdi sullo schermo grigio*, que cierra la reedición de 2007 de su primera novela, *Il bacio della Medusa*, originalmente publicada en 1996.

Scrissi dozzine di «soggetti», trattamenti (diciamo i romanzi per il cinema), sceneggiature, dialoghi. Poiché ero una donna, o almeno così pareva, mi affidavano la revisione di personaggi femminili concepiti da scrittori maschi che ai produttori non parevano credibili. Non lo erano, infatti. Onestamente, non credo di aver fatto molto per migliorarli. Ero alle prime armi (Mazzucco, 2007: 478).

1. MAGMA, ÉPICA Y REALISMO: UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

El año de la publicación de *Il bacio della Medusa*, la novela con la que debuta Mazzucco, el premio Strega cumple cincuenta años. Medio siglo marcando tendencias y gustos literarios de los italianos y siendo, sobre todo, el mejor escaparate de las grandes editoriales, como ocurre con los premios que tienen este tipo de impacto mediático. Para la ocasión, tal y como dice el artículo de *La Repubblica* que reseña la entrega de aquella edición, «per i suoi cinquant'anni lo Strega ha deciso di darsi una

spolverata di nuovo» (Pasti, 1996). Efectivamente, por primera vez, son candidatos al premio dos novelistas primerizos, Melania G. Mazzucco y el vencedor, Alessandro Barbero, y cuatro de los cinco finalistas son escritores nacidos entre 1959 y 1966. Es, sin duda, una decisión inicialmente comercial y quizá anecdótica en lo que al premio se refiere, si no resultara significativa, por otro lado, en términos de crítica literaria: está naciendo la generación no-generación o, utilizando la definición –más acertada, sin duda– del profesor, crítico y especialista en literatura italiana contemporánea Alberto Asor Rosa, «gli esploratori del magma».

El crítico romano, para el ensayo *Scrittori e massa* (2015), que acompaña y complementa la reedición de su clásico texto *Scrittori e popolo* (1965), hace un pequeño estudio de campo en el mundo editorial sobre la producción de estos escritores que representan a la nueva sociedad de masas para descubrir que, en las dos décadas que van de mediados de los años noventa y hasta el año 2015, se publican unos mil títulos de entre doscientos ochenta y trescientos nuevos narradores nacidos de 1960 en adelante. *Una massa di scrittori*, no solo por la cantidad de ellos, sino, sobre todo, porque la característica que los une es la casi total ausencia de un elemento común.

¿Cuáles son las consecuencias que se derivan de este estudio crítico? Dos, sobre todo. A propósito de la primera de ellas, Asor Rosa se pronuncia de manera contundente:

La prima è che la polverizzazione delle tendenze e delle identità trova una colossale conferma. L'ho già detto, ma lo ripeto. Ognuno va per proprio conto. Le linee di sutura e di confronto indubbiamente esistono [...]: ma sono, come dire (almeno nella grande maggioranza dei casi), *a posteriori*. Non precedono e determinano; ma seguono e scaturiscono, sulla base di processi che non sempre sono governati dai singoli autori [...]. Teoricamente parlando, occorrerebbe scrivere un singolo saggio per ognuno degli scrittori contemplati; un saggio complessivo rischia di perdere gli elementi piú essenziali del discorso [...] (Asor Rosa, 2015: 379).

La segunda de ellas, a la que el pensador y teórico dedica un punto y aparte, es la impotencia –o desinterés– de la crítica ante esta masa informe de escritores que empezaron a crear en el ocaso del pasado milenio, con el trasfondo de ciertas líneas de pensamiento social –o de la ausencia del mismo, se podría decir–. Esta situación se da como consecuencia de la falta de referentes culturales claros, de unos procesos de escritura y producción dictados inevitablemente por las nuevas tecnologías en las que los textos se originan y, sobre todo, de unas tendencias y gustos del mercado que van a crear un nuevo canon que, ante la miope disgregación crítica, se va a normalizar principalmente a través de las listas y clasificaciones de los más vendidos.

Este nuevo canon impuesto por las listas de *best sellers* –que tienen sin duda una utilidad comercial y también de difusión cultural– no indican necesariamente, sin embargo, ni los textos más leídos ni los más representativos de un momento social o cultural. Son, sencillamente, los libros más vendidos, lo cual sí refleja, irremediablemente, un panorama social de lectores que, ante la desbordante posibilidad de elección a la que se enfrentan, optan las más de las veces por un páramo de propuestas

literarias de consumo más o menos fácil que se sostienen poco más allá de la moda. La disolución de tendencias narrativas y la impotencia de la crítica literaria son, al mismo tiempo y en definitiva, causa y efecto de la realidad individualista de estos narradores. Específicamente, de la generación de escritores nacidos en la década de los sesenta, los exploradores del magma:

Qualche osservazione di massima si può cominciare a fare. Ognuno di loro, come ormai abbiamo ripetuto a sazietà, racconta storie che difficilmente hanno tratti comuni con quelle di tutti gli altri. Domina dunque un atomismo individualistico, che fa riferimento peraltro –ma, direi, senza alcuna connessione necessitante– a tratti specifici dell'Italia contemporanea (l'Irpinia isolata e desolata di Arminio, la Ciociaria povera ed emigrante e la Roma piccolo-borghese e borghese di Mazzucco, la Sardegna archetipica di Fois, la Caserta piccolo mondo antico di Piccolo, la Prato industrial-operaia di Nesi, la Napoli sfrangiata e protestataria di De Silva e Pascale, la Trieste inedita e consumata di Covacich, ecc. ecc.), senza però che questi arrivino a costruire intorno al protagonista e ai personaggi poco più che un abbozzo di tessuto sociale (Asor Rosa, 2015: 383).

El capítulo de *Scrittori e massa* dedicado a esta generación, titulado «Raccontare il disagio» (Asor Rosa, 2015: 380-396), establece algunos principios que intentan unir la línea de puntos distantes que dibuja el panorama en el que se ubican estos narradores, con el malestar generacional como eje central. Entre ellos, se encuentran también algunos de los principios literarios de Melania Mazzucco, aunque centrándose fundamentalmente en *Vita* (2003) y *Un giorno perfetto* (2005), textos cuyos elementos encajan más directamente en esta visión atomista y en los que «il disagio cresce sottoterra» (Asor Rosa, 2015: 388). Son cuestiones que están en la obra de Mazzucco, qué duda cabe, pero que no son, en sentido estricto, la obra de Mazzucco en su totalidad.

Es oportuno citar aquí, como hace Asor Rosa en la visión panorámica a la que me estoy refiriendo, el intento de concreción de este magma, narrativo y generacional, que hace el colectivo Wu Ming en su proyecto *New Italian Epic*. Publicado en 2009 en la colección «Stile libero» de la editorial Einaudi –colección que, curiosamente, nace en 1996, como *Il bacio della Medusa*, en plena década magmática, una vez más– consiste en una propuesta poética generacional que, exponiéndolo aquí de manera extremadamente resumida, plantea la diferencia entre la cultura de masas y la cultura popular, y el papel de los narradores al respecto. Por otro lado, enuncia una nueva épica de la literatura frente a la tendencia de la novela posmoderna que era, en definitiva, el único espejo en el que los narradores del período de entre milenios –con Mazzucco como uno de los ejemplos paradigmáticos– habían podido mirarse en sus inicios.

Sin embargo, no faltan las voces críticas a este intento, entre las que destaca Carla Benedetti en su artículo *Free Italian Epic*, publicado inicialmente en una primera versión en el periódico *L'Espresso* del 12 de marzo de 2009 y cuyo título ya es toda una declaración de intenciones. Su contenido, por otra parte, no lo es menos; Benedetti se pregunta:

E oggi? Finalmente si riconosce che nelle patrie lettere qualcosa succede. Ma poiché in Italia, como nel marketing, non si fa niente senza dare etichette (le etichette piacciono e simplificano il lavoro ai giornali, agli editor e agli stessi critici quando scrivono le storie letterarie), si è posto il problema di como battezzare questo nuovo curso (Benedetti, 2009).

La respuesta que no tarda en darse es clarificadora a la vez que polémica: en la definición de esta nueva épica planteada por los Wu Ming subyace el dedo reductivo del canon; de una serie de requisitos que esa nueva novela épica debe tener y que coinciden curiosamente, en su opinión, con las características narrativas de los autores que componen el propio colectivo, dejando fuera a colegas y textos contemporáneos que merecen la misma atención.

En esta línea y un año después, 2010, se publica la correspondiente edición del anuario *Tirature*, que edita Il Saggiatore bajo la dirección de Vittorio Spinazzola, con el título *New Italian Realism* (2010), en un guiño malicioso pero con una propuesta no necesariamente opuesta, sino más bien complementaria a la de Wu Ming. La intención aquí es ampliar el debate para llevarlo a nuevos horizontes, más inclusivos, por un lado, y que profundicen, por otro, en la idea de un nuevo realismo, más centrado en contar la Italia de hoy en día, sus contradicciones presentes, sin obviar aquellos conflictos del pasado que permanecen en la sociedad, la psicología y la moral y planteándose, quizá, un posible futuro.

Es difícil, por lo tanto, decantarse por un modelo crítico y no tiene sentido tampoco rechazar los intentos aquí mencionados, más que válidos, de dar unidad a la producción narrativa italiana de los últimos treinta años, con el objetivo de empezar a releerla desde la perspectiva crítica que ofrece el tiempo. Es valiosísima una última reflexión de Asor Rosa: la pregunta que Asor Rosa hace y se hace es «Da dove veniamo? Perché siamo fatti como siamo fatti? A tutte queste domande risponde Melania Mazzucco con *Vita* (2003). *Vita*, in un certo senso, precede e determina e al tempo stesso fuoriesce dalla categoria del disagio» (Asor Rosa, 2015: 388). De alguna manera, este planteamiento nos permite empezar a entender algo de lo que es la novela mazzucchiana y nos obliga a considerar si, en este magma narrativo, no podría existir una combinación de elementos que va del realismo a lo épico y viceversa. Es en ese trayecto de ida y vuelta donde, quizá, mejor se podría colocar la producción novelística de la autora.

2. UN MAGMA NARRATIVO ANTE LA CRIPTOGINIA

Melania Mazzucco es una escritora en el más amplio sentido de la palabra, con una obra que comprende textos de los más diversos géneros y tipologías. Forma todo parte de una idea de la palabra y de una visión del mundo que, sin embargo, tienen en la novela su forma más pura y completa. La poética narrativa de la autora romana se condensa en todas y cada una de las diez novelas que configuran su producción en el período comprendido entre la publicación de la primera en 1996 y la más reciente, de 2019. Como dice Guido Mazzoni en su estudio *Teoria del romanzo* (2011), «il

romanzo è il genere della particolarità» y en esa particularidad es donde Mazzucco puede moverse con mayor libertad, donde la palabra de la autora cobra su más profundo significado para recuperar la memoria y las voces de otras mujeres, surgiendo así los elementos esenciales de su poética.

Il romanzo è il genere della particolarità: esprime un piano dell'essere che, per secoli, le altre formazioni discorsive hanno ignorato o colto a fatica. Anche quando l'invenzione della fotografia e del cinema ha consentito di rappresentare l'apparenza sensibile attraverso i *media* dell'immagine e del suono, il romanzo ha conservato la supremazia nella mimesi della vita interna e dei rapporti, e le forze che li attraversano. Raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo significa affermare la centralità degli individui singolari, riproducendone i modi d'essere oggettivi, immaginandone i modi d'essere soggettivi e seguendo la dispersione minuta, anomica di ciò che esiste (Mazzoni, 2011: 366).

Si hay algo que destaca ya desde un primer vistazo a la propuesta de Mazzucco es, efectivamente, su atención al detalle. No solo en lo que se refiere a la documentación que está detrás del texto, sino también en lo que concierne a la voz narrativa. Lo cuenta ella misma en un artículo en el que reflexiona sobre la escritura titulado *La contesa con l'ombra*. La idea de novela en la autora romana es la del espacio vacío que deja la memoria y que la palabra, por lo tanto, rellena, completa o reinventa. Sin embargo, la palabra, que es inevitablemente la de su creadora, no se produce en una única línea melódica, sino que se desdobra en tantas voces como son necesarias para los personajes y sus historias, para dar voz a esas otras mujeres. A cada una la suya.

Fin dall'inizio, senza sapere perché –forse spinta dalla necessità di illuminare l'oggetto e di postulare la mia assenza– ho scelto un tipo di narrazione che esigeva non uno scrittore demiurgo od onnisciente, e nemmeno un investigatore e un testimone distaccato. Esigeva una specie di occhio. Tuttavia non l'occhio disumano e reificante della narrativa della generazione dei padri. Al contrario, un occhio avido, partecipe e coinvolto: impressionabile come una pellicola fotografica. Occhio insieme miope e astigmatico, che per vedere ha bisogno ora di usare il binocolo ora il microscopio. Avevo tentato di creare una scrittura stereoscopica– l'unica che mi pareva capace di restituire la complessità delle cose, deponendole, in una specie di democrazia della paratassi, con la stessa attenzione sulla pagina: una scrittura che assorbisse e restituisse le azioni dei personaggi ma anche le voci di sottofondo, i dialoghi ma anche i rumori di un mondo, i colori e le interferenze, l'attimo vissuto e i ricordi, l'andirivieni nella memoria e nel tempo fino al presente della parola (Mazzucco, 2005: 175).

Se trata, pues, de la novela como género abierto, citando a Laura Di Nicola, que en su estudio centrado en *Lei così amata* (2000) habla de una «contaminazione delle varie forme narrative» (2012: 104) con elementos que van de la novela histórica a la novela psicológica y de la biografía al relato social, pasando también por el género realista e incluso policíaco o de investigación. Todos ellos, elementos que están en la totalidad de la obra de Mazzucco.

También Mazzoni se detiene en la forma de narrar en su análisis sobre el valor de la *particolarità* en el género, que encuadra, desde la generalización que pretende, aspectos muy concretos que son adecuados a la producción novelística mazzucchiana.

Ma esiste anche un terzo aspetto della particolarità: oltre a raccontare qualsiasi cosa, i romanzi raccontano in qualsiasi modo. Mentre nella cultura classica o classicistica lo stile è fissato a priori dalle convenzioni, mentre la voce epica sa già di cosa parlare e quale forma adottare, i romanzieri non sono spalleggiati da alcuna norma collettiva che vincoli la scelta delle storie o del modo di narrarle. Nell'infinita varietà degli esseri, nella disseminazione delle storie reali o possibili, l'autore sceglie alcune vicende che, per la comunità cui appartiene, sono uguali a tante altre e le mette in una forma che si può anche immaginare diversa. In ogni romanzo aleggiano molti punti di vista e la possibilità teorica di raccontare le cose in un'altra maniera; e questo perché si ammette che ogni persona, in teoria, abbia il diritto di rappresentare il mondo secondo il proprio angolo percettivo ed etico (Mazzoni, 2011: 367).

En este sentido es en el que la definición de nueva épica, aun en la relectura del colectivo Wu Ming, resulta algo reductiva. En Mazzucco, el estilo y la voz narrativa no están, como dice Mazzoni, preestablecidos por las convenciones, sino que nacen de la necesidad de la historia y de los personajes cuyas circunstancias la autora quiere contar.

La producción novelística de Mazzucco hasta el momento comprende un total de diez títulos, publicados, ya se ha dicho, entre 1996 y 2019. Tras su debut para Baldini & Castoldi con *Il bacio della Medusa*, publica en 1998 *La camera di Baltus*. En el año 2000 ve la luz *Lei così amata*, primer volumen de su fructífera relación con la editorial Rizzoli, que llegará a su cénit en 2003 con el premio Strega para *Vita* y la publicación, en 2005, de *Un giorno perfetto*; tres años después, tras más de una década de gestación, nace *La lunga attesa dell'angelo*. En 2012 surge un nuevo cambio editorial y se inicia la actual relación de la autora con la editorial Einaudi, para quien se estrena con *Limbo*, además de reeditar varias de sus obras anteriores. En 2013 publica *Sei come sei* para la colección «Stile libero» y, en 2016, *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Finalmente, en 2019 ve la luz otro proyecto largamente acariciado, *L'archittrice*, que cierra la obra de la autora a día de hoy.

Todos estos trabajos tienen a mujeres por protagonistas; personajes femeninos de diferentes épocas, clases sociales y circunstancias sociohistóricas de lo más variadas. Curiosamente, basta echar un vistazo muy superficial a la producción mazzucchiana para ver que, de estas diez novelas, de manera alterna y sin estrategia previa, cinco cuentan la historia de personajes que existen o han existido a o largo de la historia (Marietta Tintoretta, Plautilla Bricci, Vita Mazzucco, Annemarie Schwarzenbach y Brigitte Zébé) y las otras cinco construyen a otras tantas mujeres protagonistas que representan a su vez a millones de otras mujeres que pueblan el mundo: mujeres psiquiatrizadas por expresar su deseo, mujeres víctimas de violencia, mujeres que desarrollan profesiones *de hombres*, mujeres que forman parte de otros modelos familiares... Todas, en cualquier caso, tienen un elemento en común: la ocultación de sus

historias, ensombrecidas por un fenómeno para el que ahora tenemos una palabra. La criptoginia.

Pero el diagnóstico es claro: durante siglos y en la mayoría de la culturas, en el ámbito de una sociedad machista y patriarcal, se han producido y se siguen produciendo una serie de violencias de género, como las que apuntábamos anteriormente; entre ellas, una silenciosa y sutil, pero muy nociva: la ocultación sistemática e interesada de los logros conseguidos por mujeres y de aquellas que los han alcanzado, con la intención de no reconocer su validez intelectual y relegarlas a los ámbitos menos relevantes o visibles y alejados de todo prestigio social. Así hemos asistido a la perpetración de una violencia simbólica continuada en el tiempo que, si bien era reconocida, no era nombrada y, en consecuencia, quedaba en una zona de sombra difícilmente identificable (Pozo-Sánchez y Padilla-Carmona, 2021: 182).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASOR ROSA, A. (2013). *Breve storia della letteratura italiana*, vol. II: *L'Italia della Nazione*. Turín: Einaudi, Piccola Biblioteca.
- (2015). *Scrittori e popolo (1965). Scrittori e massa (2015)*. Turín: Einaudi, Piccola Biblioteca.
- BENEDETTI, C. (12 de marzo de 2009). «Free Italian Epic». *L'Espresso*. Recuperado el 8 de febrero de 2021, en <https://www.ilprimoaamore.com/free-italian-epic-844992242399564053/>.
- DI NICOLA, L. (2012). «Il romanzo come genere aperto. *Lei così amata* di Melania Mazzucco». En L. Di Nicola (ed.), *Intellettuuali italiane del Novecento. Una storia discontinua* (pp. 103-112). Pisa: Pacini
- MAZZONI, G. (2011). *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- MAZZUCCO, M. (2005). «La contesa con l'ombra». *Bollettino di italianistica*, n. 1, pp. 171-177.
- (2007). «Parole verdi sullo schermo grigio». En M. Mazzucco, *Il bacio della Medusa* (pp. 473-495). Milán: Rizzoli.
- PASTI, D. (5 de julio de 1996). «Premio Strega vince Barbero». *La Repubblica*.
- POZO-SÁNCHEZ, B. y PADILLA-CARMONA, C. (2021). «Criptoginia: una palabra nueva, un concepto para investigar». *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics*, vol. xxvi, pp. 175-192.
- SPINAZZOLA, V. (ed.) (2010). *Il New italian Realism, Tirature 2010*. Milán: Il Saggiatore.
- WU MING (2009). *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turín: Einaudi Stile Libero.

DI FIATO IN FIATO. RISCRIITTURE INSANIANE *From Breath to Breath. Insana's Rewrites*

Elvira M. GHIRLANDA
Università di Messina

Fecha final de recepción: 2 de agosto de 2021
Fecha de aceptación definitiva: 4 de octubre de 2021

RESUMEN: Jolanda Insana, traduttrice, in realtà ancor prima che poetessa. Ma quanto le due discipline si integrano una nell'altra? Il componimento direttamente ispirato dal *Prometeo incatenato* di Eschilo, intitolato *Voce di Io e Prometeo*, risalente al 2002, ma pubblicato postumo nel volumetto *Due volte sette sono le parole*, permette di entrare nelle dinamiche profonde del rapporto di Insana con il testo di origine, in quel sottilissimo confine poetico tra traduzione e riscrittura.

Palabras clave: Insana; Prometeo; io; traduzione; riscrittura.

ABSTRACT: Jolanda Insana was actually a translator long before she became a poet. To what extent, however, do the two disciplines complement one another? Her poem, inspired by Aeschylus' *Bound Prometheus*, is titled *Voce di Io e Prometeo* and dates back to 2002, though it was only published posthumously in the booklet *Due volte sette sono le parole*. It illustrates the deep dynamics of Insana's relationship with the source text, poised as it is on the thin poetic boundary between translation and rewriting.

Keywords: Insana; Prometheus; io; translation; rewriting.

due volte sette sono le parole
sale il dolore dai piedi alla testa
scende il dolore dalla testa ai piedi.

«Quando uno desidera di tradurre un libro, lo desidera perché quel libro gli sembra bello, e, trovandolo bello, vorrebbe averlo scritto lui stesso» (Natalia Ginzburg,

1983: 11). Queste parole della Ginzburg, apparse sul *Corriere dei libri* nel 1983, si ritrovano, ritagliate, tra le carte di Jolanda Insana.

È di certo fatto noto, infatti, che la poetessa Insana¹ non solo si sia formata come filologa classica –laureatasi nel 1960 a Messina con una tesi sul Erinna²–, ma che abbia proseguito negli anni, sebbene in maniera non assidua, la sua attività di traduttrice³; sorprende, tuttavia, la presenza, presso l'Archivio storico di Pavia, all'interno del fondo Insana, di un intero faldone nominato «Sulla traduzione», entro cui sono confluiti saggi, ritagli di giornale e appunti, segno di una non solo continua, ma instancabile e assidua ricerca sul *tradurre*. La presenza di questo materiale così copioso tra le carte private dell'autrice colloca, dunque, la sua attività di traduttrice, e l'interesse teorico per la stessa, in una posizione per nulla a margine rispetto a quella poetica, anzi a questa fittamente intrecciata.

Com'è naturale che sia, infatti, la sua sensibilità poetica ha certamente influito sul processo di traduzione, così come, viceversa, il rapporto intimo che si crea con gli autori tradotti ha inevitabilmente influito sul verso insaniano (prospettive di ricerca queste di notevole interesse eppure ancora ben poco studiate in ambiente insaniano)⁴. All'interno di questo virtuoso circolo di scambio con *la parola dell'altro*, ha un specifico interesse l'operazione compiuta da Insana con alcuni versi eschilei, pubblicati, postumi, a cura di Anna Mauceri nella plaquette *Due volte sette sono le parole* (Insana, 2018a). Questo, seppur inedito, in realtà risponde a una messa in forma secondo volontà d'autore, infatti, come afferma la Mauceri nella prefazione allo stesso (Mauceri, 2018: 9-18), Insana in una nota autografa, «riconducibile all'estate antecedente la sua morte, destina il testo, da lei stessa impaginato, alla pubblicazione presso la casa editrice dell'amico poeta Angelo Scandurra» (Mauceri, 2018: 19)⁵.

Il volumetto si divide in tre zone: *Voce di Io e Prometeo* (2002, dal *Prometeo incatenato* di Eschilo), *Voce di Oreste* (2005, dall'*Oresteia* di Eschilo) e *Voci di Erinni* (2005, variazione della *Voce di Oreste*); inoltre sono stati aggiunti frammenti dalla traduzione, con testo greco a fronte, di Saffo del 1985 e un'intervista inedita, *Percorsi di parole*, che risale al 2003 (sempre a cura della Mauceri). E, lo si diceva, il lavoro compiuto sui testi di Eschilo è un'operazione di notevole interesse critico e poetico, poiché, come si vedrà, Insana entra in un dialogo così viscerale con l'opera greca da attraversarla oltre la traduzione, approdando a una riscrittura.

¹ Messina, 8 maggio 1937-Roma, 27 ottobre 2016.

² Poetessa greca che visse intorno alla metà IV sec. a.C.; le notizie sul suo conto sono dubbie. Tuttavia sembra che abbia composto versi nell'ambito del tiaso; celebre il suo poemetto la *Conocchia*.

³ Insana ha lavorato su Marziale (Insana, 1981), Saffo (Saffo, 1985), Lucrezio (Insana, 1988; Lucrezio, 2008), Shawqui (Shawqui, 1989), Tvardovskij (Tvardovskij, 1989), Carmina Priapea (1991); Cappellano (Cappellano, 1991).

⁴ Si segnalano in particolare gli studi raccolti nella miscellanea «*Pupara sono*». *Per la poesia di Jolanda Insana* (2019).

⁵ Si tratta appunto della casa editrice Le Farfalle.

Nello specifico in questo contributo si analizzerà questo singolare aspetto della poetica insaniana, attraverso la sezione di apertura della *plaque*, intitolata *Voce di Io e Prometeo*, poiché in essa sembra riverberare una riflessione articolata sulla traduzione e sul dialogo intertestuale, una riflessione ancora totalmente inesplorata di cui –a partire dal testo di Insana e di Eschilo, e da alcune citazioni trovate al fondo Insana presso l'archivio di Pavia– questo contributo vuole tracciare le prime orme.

Come specificato da Insana stessa questi versi risalgono al 2002 e sono fittamente legati al *Prometeo incatenato* di Eschilo, anzi proprio da questa relazione traggono origine. Al fine, dunque, di entrare nelle viscere del testo insaniano e ancor più di poter comprendere che tipo di operazione è messa in atto dalla messinese, è importante muovere da cenni preliminari sul testo greco.

Prometeo incatenato, com'è noto, risale al 460 a.C. circa e fa parte di una trilogia insieme al *Prometeo liberato* e al *Prometeo portatore di fuoco*, testi non pervenutici se non che per pochi frammenti (incerto è anche l'ordine dei tre drammi). Il progetto si ispira al mito del titano (Prometeo, cioè «colui che vede prima, il preveggenente») che ruba il fuoco agli dèi per donarlo ai mortali e che per questo è punito da Zeus; Prometeo viene così legato a una roccia, fatto precipitare nel Tartaro, e condannato a essere divorato nel fegato quotidianamente da un'aquila (perché com'è noto il fegato di Prometeo divorato ogni giorno, ogni giorno ricresce). *Prometeo incatenato* prende avvio nella «Scizia solitaria, inaccessibile» (Eschilo, 2018: 69), quando Potere e Forza fanno inchiodare da Efesto il titano alla rupe e termina *in fieri*, cioè nell'esatto momento in cui si manifesta la mano di Zeus e Prometeo sta per precipitare nel Tartaro. Nell'arco narrativo che congiunge questi due eventi si svolge l'incontro di Prometeo con il Coro delle Oceanine, che sopraggiunge non appena il dio viene incatenato e resta con lui fino al termine, e con tre personaggi che si avvicinano alla rupe per far visita a Prometeo, in ordine: Oceano, Io ed Ermete. Ma se il primo e l'ultimo si rivolgono al dio con l'intento di fargli riconoscere, e quindi deporre, la sua superbia, Io sembra arrivare alla rupe incidentalmente durante il suo eterno vagare. Io, infatti, unica mortale dei tre visitatori, figlia di Inaco, sacerdotessa di Apollo, dopo essere stata posseduta da Zeus sotto forma di nube, viene trasformata in vacca e, per gelosia di Era, viene punta dal tafano e costretta a vagare, in preda al delirio, «fino ai confini ultimi del mondo» (Eschilo, 2018: 115). Quando la giovenca giunge da Prometeo questi le preannuncia le dolorose vicissitudini del suo lungo peregrinare che ancora l'attendono, nonché il fatto che da lei discenderà, una volta tornata umana e per unione con Zeus, colui che lo libererà (il riferimento mitologico è a Eracle). L'episodio di Io e Prometeo è abbastanza esteso (vv. 560-886) e si sviluppa in quattro momenti principali: 1) la vagabonda Io chiede dove si trova, chi è che vede soffrire «legato alla roccia, / in faccia alla tempeste? in che *ha* peccato, / che di questa pena *muore?*» (Eschilo, 2018: 109); Prometeo si rivela a Io che lo riconosce come colui che donando il fuoco agli uomini ha soccorso «tutto il seme umano» (Eschilo, 2018: 113); 2) Io narra la sua storia di violenza a Prometeo e al Coro; 3) Prometeo le preannuncia il futuro; 4) durante le profezie che riguardano Io, Prometeo rivela, per la prima volta, che sa che verrà liberato e da chi.

Voce di Io e di Prometeo si compone, a un primo sguardo, similmente a un dialogo in versi che sembra ripercorrere, seppur più rapidamente (98 versi contro i 325 della tragedia), la scena di Eschilo (secondo la struttura della tragedia classica, il secondo episodio). Se ne offre di seguito il testo integrale:

1. dio incatenato
2. svela il tuo segreto
3. qual è l'accusa
4. qual è la colpa vera

5. ho liberato i mortali
6. da tutti i mali

7. e com'è che non riesci a liberarti dai ceppi
8. e schiodarti dalla roccia?
9. schiodarti dalla croce
10. dio inchiodato

11. ho salvato l'uomo dalla violenza degli dèi
12. perché ho avuto pietà
13. e gli ho tolto l'attesa della notte
14. gli ho dato il fuoco
15. gli ho dato la speranza

16. ma di che fuoco di che speranza parli?
17. gli hai allacciato la luce
18. perché sprofondasse nell'abisso
19. e a occhi aperti lo vedesse
20. sale il dolore dai piedi alla testa

21. dio incatenato
22. effimero miraggio di salvezza per i mortali
23. dimmi dove e quando finirà la mia fuga

24. scende il dolore dalla testa ai piedi

25. e nella testa risuona il flauto
26. la canzone piena di quelle notti

27. figlia di Inaco

28. se tu mi consoci e mi chiami per nome
29. dimmi qual è la mia colpa

30. poi che il tafano che m'insegue e perseguita
31. è questo delirio che mi assilla e mi fa delirare

32. figlia di Inaco
33. ti tortura il tafano
34. che t'insegue

35. conosco la malattia di cui soffro
36. si chiama follia
37. e aggiogata alla collera di Era
38. io corro corro
39. ma qual è la mia colpa
40. e chi è che soffre come soffro io?

41. figlia di Inaco
42. scende il dolore dalla testa ai piedi
43. io non piango più
44. ho finito di piangere

45. qual è il rimedio?
46. senza fine è la mia fuga
47. per villaggi e miraggi
48. spogliata d'ogni forza non ho difese
49. contro la disperazione
50. contro il tafano

51. figlia di Inaco
52. sale il dolore dai piedi alla testa

53. chi è che soffre come soffro io?

54. o figlia figlia
55. figlia di Inaco

56. quale rimedio dov'è il rimedio?

57. scende il dolore dalla testa ai piedi

58. ho vergogna
59. la tempesta scatenata dal dio
60. ha stravolto quella che io ero
61. e nessuno mi riconosce più

62. visioni e incubi affollavano
 63. le mie notti insonni
 64. si aggiravano nella mia stanza
 65. pronunciando parole di corteggiamento
 66. parole che io non conoscevo
 67. e mai avevo pronunciato
68. figlia di Inaco
 69. tuo padre ti cacciò di casa
70. no lui non voleva
 71. io non volevo
 72. fu costretto
 73. costretto dal dio
 74. ecco il mio corpo stravolto
 75. stravolta la mia mente
 76. e sono folle e sono giovenca
 77. la bestia con due corna
 78. e addosso ho questo tafano
 79. che mi punge e strazia
 80. sulla pelle
 81. in mezzo al pelame
 82. e corro
 83. corro di terra in terra
 84. e nessuno mi apre la porta
85. ma c'è un rimedio un farmaco una pompa d'acqua?
86. figlia di Inaco
 87. Io deviata
 88. due volte sette sono le parole
 89. *sale il dolore dalla testa ai piedi*
 90. *scende il dolore dalla testa ai piedi*
 91. ma arriverai al mare
 92. al passo della giovenca
 93. e farai il Bosforo
 94. non più aggiogata alla collera
 95. di Era ghiacciata
96. dio incatenato
 97. incatena tu
 98. l'anello che non tiene

I versi propongono sia gli stessi due personaggi sia la medesima struttura interna, vale a dire quella tematica, la quale si sostiene su due dei quattro punti nodali eschilei sopra individuati: il dono del fuoco (vv. 1-20); le profezie relative a Io (vv. 21-98).

Tuttavia, come un'impressione che sempre più svanisce, questo primo raffronto tra i due testi, che potrebbe sintetizzarne la dinamica in una *traduzione libera*, approfondendone la lettura e l'analisi, si rivela nelle sue ambiguità e complessità poetiche e intertestuali.

Vediamone in tal senso, ad esempio, già l'avvio:

Tabella 1

Insana	Eschilo (ep. II, Io/Pr.)
dio incatenato / svela il tuo segreto / qual è l'accusa / qual è la colpa vera (vv. 1-4).	Quale terra è questa / Quale gente? / Chi sei, che vedo legato alla roccia, / in faccia alle tempeste? In che hai peccato, / che di questa pena muori? / Svelami tu in che terra / io dolente, errabonda, sono giunta (vv. 560-65).

Le parole di Io rimodulano sì i versi del testo originale, ma è altrettanto evidente che in *Insana Io* è da subito a conoscenza dell'identità di colui a cui si sta rivolgendo e non esprime i suoi dubbi sul luogo in cui è giunta; si continua a chiedere però, similmente, quale sia il peccato del «dio incatenato». I due testi, quindi, presentano un inizio comune che è parallelo e monco allo stesso tempo, poiché *Insana* dimostra fin dai primi versi di aver operato una scelta circa cosa conservare e cosa invece lasciar cadere lungo il cammino del testo, attraverso un discernimento non certo casuale, ma oculato e finalizzato, come si vedrà, a lasciar emergere attraverso questo dialogo un nervo dell'intero mito prometeico ancora oggi dolente.

E così, già dal primo intervento di Prometeo, la poetessa messinese devia dall'ipotesi di procedere sinotticamente e attinge a zone di testo estranee all'episodio di Io, e specificatamente a luoghi di monologhi e dialoghi Prometeo-Coro tra i più densi e di rilievo della tragedia, poiché in essi il titano spiega il furto del fuoco quale dono all'umanità.

Tabella 2

Insana	Eschilo (ep. II, Io/Pr.)	Eschilo (ep. I)
<p>ho liberato i mortali / da tutti i mali / [...] / ho salvato l'uomo dalla violenza degli dèi / perché ho avuto pietà / e gli ho tolto l'attesa della notte / gli ho dato il fuoco / gli ho dato la speranza (vv. 5-15).</p>	<p>PROMETEO Ti dirò chiaro ciò che vuoi sapere, / non per enigmi: con parole semplici, / come è giusto parlare a chi ci è caro. / Sono Prometeo, che donava il fuoco. / Io Tu soccorresti tutto il seme umano, / forte Prometeo: di che sei punito? / PROMETEO Da poco tempo taccio il mio compianto. / Io Allora non vuoi farmi questa grazia? / PROMETEO Dimmi che chiedi, da me saprai tutto. / Io Svelami chi ti avvinse sull'abisso. / PROMETEO Il volere di Zeus, e la mano di Efesto. / Io In che hai sbagliato? Perché sei punito? / PROMETEO Ti basti solo quello che ti ho detto. / Io Dimmi fin dove andrò sempre fuggendo, / e fino a quando, dillo all'infelice (vv. 609-23).</p>	<p>PROMETEO [...] E liberai i mortali / dall'essere dispersi nella morte. / Mi piegano per questo tali pene / dolenti a me, pietose a chi mi vede. / Era pietà per chi moriva [...] (vv. 235-36).</p> <p>CORIFEA Forse non sei andato ancora oltre? / PROMETEO Spensi all'uomo la vista della morte. / CORIFEA Che farmaco trovasti a questo male? / PROMETEO Semina le speranze, che non vedono. / CORIFEA E molto li aiutasti col tuo dono. / PROMETEO Poi li feci partecipi del fuoco (vv. 248-52).</p>

Jolanda Insana in questi pochi versi concentra il cuore del discorso prometeico, vale a dire il fuoco come luce, come speranza che distoglie dall'attesa della notte; Prometeo dà a Io delle spiegazioni circa il suo dono che nell'*Incatenato* le nega, lasciandolo privilegio delle Oceanine. E non è questo un caso, poiché ciò è elemento fondamentale per capire la posizione dialettica che assume Io nel componimento insaniano, una posizione, cioè, che nella struttura tragica è tipicamente del Coro e che non appartiene a Io, non per ragioni psicologiche, ma perché la giovane rimane ignara del problema, Io è tenuta fuori dal conflitto.

In *Voce di Io e Prometeo*, la giovane ha un moto di ribellione, è portatrice di un'irriverente accusa.

Tabella 3

Insana	Eschilo (ep. I)
ma di che fuoco di che speranza parli? gli hai allacciato la luce perché sprofondasse nell'abisso e a occhi aperti lo vedesse (vv. 16-19).	[...] / CORIFEA [...] E tu, lo vedi / che hai peccato? Come hai peccato / non voglio dirlo, ti farebbe male. / Non parliamo di questo. [...] (vv. 259-62).

Niente di simile vi è in Eschilo, perché troppo attuale è la riflessione sull'abisso umano della Io di Insana. Lo scarto lessicale del verso 17, infatti, getta luce sul significato dell'intera strofa. La metafora «gli hai allacciato la luce» supera la sequenza logica fuoco>luce>vista, e si aggancia al dono di Prometeo come nella sua contemporanea manifestazione più diretta: la luce non più della fiamma, ma elettrica, mediata dall'uomo proprio attraverso lo stesso dono. Qui Insana recupera la più profonda declinazione del furto del fuoco, cioè la tecnica. Ma se nella tragedia greca ciò è ampiamente discusso da Prometeo stesso in un lungo monologo, la poetessa sceglie non di raccontarlo, ma di dimostrarlo, lo dà elemento totalmente assorbito e acquisito nella cultura. E da qui l'effetto più perturbante. L'espressione scelta da Insana non fa riferimento semplicemente all'accensione della luce, ma all'*allaccio*, cioè «il collegamento alla rete elettrica stradale»⁶. La tecnica, il dono del fuoco, sono diventati un lusso quotidiano, un gesto burocratico, quasi. La scelta lessicale attua una funzione dissacrante e genera un immediato abbassamento non solo della dimensione mitica, ma dell'atto stesso del dono; e in questo varco tra mito e quotidiano, tra dono e burocrazia, tra speranza e una tecnica ovvia, scontata, che ci tocca per diritto, esattamente in questo varco l'uomo, dice Io, sprofonda. Eppure potenza del mito e della tragedia classica è quella densità universale, quella saggezza prometeica nel conoscere l'uomo per cui in nuce quel dialogo Prometeo/Corifea della Tabella 3, si conclude con una oscura battuta della Corifea, quasi una profezia negata, che potrebbe essere l'embrione della strofa insaniana, la cui attualizzazione si genera proprio in seno a una affascinante interpretazione di quel mistero sospeso nelle parole dell'Oceanina: «Come hai peccato / non voglio dirlo, ti farebbe male».

La risposta di Prometeo a questa provocazione si trova nel verso a seguire, il 20, che inaugura una novità tutta insaniana: la presenza di un ritornello, «sale il dolore dai piedi alla testa» che si ripresenta anche nella formula alternativa, pronunciata sempre da Prometeo, «scende il dolore dalla testa ai piedi». Le parole suonano, seppur chiare, enigmatiche. Arrivano astratte, una risposta sconnessa a quanto precede; provengono da un Prometeo lontano, assorto in una visione che allo stesso tempo è profezia e immagine radiografica del momento presente; eco che restituisce la percezione di una distanza che sembra sprofondare in un abisso umano e titanico, da cui salgono le parole e il dolore.

⁶ Cfr. Treccani (s.f.a; s.f.b.).

Il verso 20, così, funge da spartiacque e Io inizia il suo racconto che occuperà la parte rimanente del componimento –a eccezione dell’invocazione conclusiva negli ultimi 3 versi–.

Il confronto con la fonte eschilea mostra come Insana recuperi lacerti di testo e li cucia, li ripeta secondo tre modalità.

1) Diffusamente si rintracciano frasi quasi letteralmente tradotte, collocate anche fuori dal contesto della battuta, a volte anche reiterate, ma quasi sovrapponibili all’originale, restituendo l’assillo dolente della giovenca che si traduce nuovamente nella reiterazione incessante della stessa domanda rivolta a Prometeo: qual è il farmaco al suo dolore? quando cesserà di soffrire?

Tabella 4

Insana	Eschilo (ep. II)
dimmi dove e quando finirà la mia fuga (v. 23).	Io Dimmi fin dove andrò sempre fuggendo, / e fino a quando, dillo all’infelice (vv. 621-22).
e nella testa risuona il flauto / la canzone piena di quelle notti (vv. 25-26).	Io [...] Spettro di Argo terrestre, / [...] lo vedo / il pastore dalla vista onnipresente/ [...]. / [...] È un suono fievole / di zampogna, legata / con la cera, un canto / di sonno (vv. 567-575).
figlia di Inaco // se tu mi consoci e mi chiami per nome / dimmi qual è la mia colpa / poi che il tafano che m’insegue e perseguita / è questo delirio che mi assilla e mi fa delirare (vv. 27-31)	PROMETEO E come non udirei la tormentata, / la figlia di Inaco? Ella accende il cuore / di Zeus, ma l’odio di Era la travaglia, / la forza ad una fuga senza pace. / Io Come sai / tu il nome di mio padre? / [...] Ah, balzi famelici che feci, / cammino vergognoso, / odio che forza e doma! / Chi soffre come me, tra gli infelici? / Svelami tu, chiaro, / che dovrò ancora patire, / indicami tu un rimedio, / un farmaco al mio male, / se lo conosci: / parla, dillo alla vergine errabonda (vv. 589- 608).
io corro corro / ma qual è la mia colpa / e chi è che soffre come soffro io? (vv. 38-40)	
chi è che soffre come soffro io? (v. 53)	Io [...] In che peccai, in che mi hai sorpresa per inchiodarmi a questa angoscia? (v. 580-581)
senza fine è la mia fuga (v. 46).	Io [...] mio remoto vagare [...]. Mio infinito vagare [...] (vv. 576-586).

2) Diversamente, invece, la poetessa opera sul cuore del racconto della giovane, seguendo più da vicino il monologo presente nella tragedia nella scansione interna dei passaggi narrativi e delle sequenze e gravitando intorno a versi anche in questo caso tradotti letteralmente. La vicenda di Io, quindi, non subisce alterazioni nella narrazione insaniana: Inaco è costretto a cacciare la figlia per volere di Zeus e a condannarla raminga, Io viene trasformata in giovenca ed Era la punisce ulteriormente

facendola pungere da un tafano che la fa correre di terra in terra. Il solo elemento del mito non esplicitamente raccontato, ma solo rapidamente evocato metonimicamente dal flauto (vedi tabella 3), è la figura di Argo: questo è un pastore dai cento occhi che sorveglia –per ordine di Era– la giovenca, finché Ermete (mandato da Zeus) non lo addormenta totalmente con le dolci melodie del flauto di Pan e poi lo acceca. Era, così, trasferirà tutti i suoi occhi nella coda del pavone.

Tabella 5

Insana	Eschilo (ep. II)
<p>ho vergogna / la tempesta scatenata dal dio / ha stravolto quella che io ero / e nessuno mi riconosce più // visioni e incubi affollavano / le mie notti insonni / si aggravano nella mia stanza / pronunciando parole di corteggiamento / parole che io non conoscevo / e mai avevo pronunciato // figlia di Inaco / tuo padre ti cacciò di casa // no lui non voleva / io non volevo / fu costretto / costretto dal dio / ecco il mio corpo stravolto / stravolta la mia mente / e sono folle e sono giovenca / la bestia con due corna / e addosso ho questo tafano / che mi punge e strazia / sulla pelle / in mezzo al pelame / e corro / corro di terra in terra / e nessuno mi apre la porta // ma c'è un rimedio un farmaco una pompa d'acqua? (vv. 58-84).</p>	<p>Io [...] E ciò che avete voglia di sapere / vi dirò chiaro, se anche mi è vergogna / narrare la bufera più che umana / che mi assalì e distrusse la mia forma. / Visioni mi apparivano la notte / vaganti nella stanza di fanciulla, / voci leggere, possenti parole. / «O beata fra tutte le fanciulle, / perché ti serbi così a lungo vergine? / Nozze grandi la sorte ti prepara: / desiderio di te ha ferito Zeus, / arde d'amore e vuole da te amore. / Non disprezzare il talamo di Zeus: / vai, esci ai prati profondi di Lerna, / ai pascoli, agli stazzi di tuo padre, / perché l'occhio di Zeus si sazi in te. / Io Infelice e, ogni notte questi sogni / mi prendevano. E infine ebbi il coraggio / di svelare a mio padre i miei terrori / notturni. Inviò a Pito e a Dodona / moltissimi indovini per conoscere / che cosa bisognava fare o dire, / quali cose gradissero gli dèi. / Tornando, riferivano responsi / oscillanti, indecisi, indecifrabili. / Poi una voce limpida pervenne / alle orecchie di Inaco; era un ordine / chiaro: scacciarmi dalla nostra casa, / dalla mia / terra, e che vagassi, sciolta, / come animale pronto al sacrificio, / fino ai confini ultimi del mondo. / Se non voleva, il fulmine di Zeus / annientava nel fuoco la sua gente. / Il responso di Apollo lo convinse, / e mi scacciò, mi escluse dalla reggia: / non voleva mio padre né io volevo, / ma la briglia di Zeus lo costringeva, / la sua violenza. E tutto si stravolse, / all'improvviso, l'anima e la forma. / Così ebbi le corna che vedete, / e mi trafisse il pungolo del tafano, / e mi lanciai balzando forsennata / alle acque di Cercnea dolci a bere, / alla fonte di Lerna. Mi scortava / il nato dalla terra, l'ira ferma / di Argo, il guardiano dallo sguardo fitto. / Poi un fatto impreveduto e improvviso / lo privò della vita. E l'estro mi cacciava, / sferza divina, via di terra in terra. / Questo avveniva. E se hai da dirmi / che resta ancora da patire, svelalo: / non avere pietà, non confortarmi / con parole non vere. Le parole / ambigue sono il male che più odio (vv. 641-86).</p>

3) Un ulteriore tipo di attenzione è stato invece dedicato alle profezie di Prometeo. Queste nel testo teatrale occupano una grossa porzione del dialogo (circa 150 versi), poiché ripercorre puntualmente i luoghi del lungo peregrinare di Io (sia passato che futuro) e i miti che a essi si collegano. Le parole di Prometeo risultano impenetrabili a Io, sono le «parole ambigue» che odia, le parole degli indovini. Di questa porzione di dialogo è esattamente quest'ultimo aspetto quello che mantiene in nuova vita Insana.

Tabella 6

Insana	Eschilo (ep. II)
<p>due volte sette sono le parole / sale il dolore dalla testa ai piedi / scende il dolore dalla testa ai piedi</p>	<p>PROMETEO [...] E tu, seme di Inaco, ricorda, / sappi la meta della lunga via. / Prima ti volgerai da qui all'aurora / verso terre inarate, e giungerai / presso gli Sciti nomadi, che abitano / case di giunco sopra carri alti, / e hanno frecce che giungono lontano: / non li accostare, segui sempre il suono / del mare lamentoso tra gli scogli: / vai oltre quella terra. Alla sinistra / sono i Calibi, artefici del ferro, / da cui ti guarderai: sono selvaggi, / nemici agli stranieri. E giungerai / a un fiume che ha un nome di violenza, / l'Ibriste, penoso da varcare, / né tu lo varcherai prima di giungere / al Caucaso, l'altissimo tra i monti [...] . / Varcherai cime prossime alle stelle / e scenderai il cammino verso sud / e incontrerai la torma delle Amazzoni / [...] / Ti apriranno la via, festose. Allora / giungerai allo stretto dei Cimмери, / [...] / poi con coraggio che strazia le viscere / supererai il fiordo di Meotide, / e durerà per sempre la leggenda / del tuo passaggio. Il Bosforo avrà nome / da te. Alle spalle lascerai l'Europa / ed entrerai nel continente, l'Asia. / Dite, non è il signore degli dèi / sempre violento? Lui, il dio, per voglia / d'una mortale, la cacciò errabonda. / Amare nozze prometteva Zeus, / fanciulla: perché il racconto che hai udito, / sappi, appena è l'inizio delle pene. // [...] / Quando andrai oltre le onde che dividono / due continenti, inoltrati all'oriente / [...] / [...] e giungerai / alle pianure gorgonèe, a Cistène. / [...] / Laggiù sono le tre sorelle alate, / le Gorgoni nemiche dei mortali / che hanno chiome dense di serpenti / né chi le vide ebbe più il respiro. / Questo io dico perché tu ti guardi. / E odi un'altra lugubre visione: / guardati dai grifoni, la canea / di Zeus dai musi lunghi e senza voce, / e dagli Arimaspi cavalatori / [...] / [...] Raggiungerai / una terra remota e una gente / scura, che vive presso le sorgenti / del sole, dove è il fiume Etiope. / Rasentane le rive e giungerai / ad una cateratta: là, dai monti / dove nasce il papiro, si riversa / il Nilo santo dalle dolci acque. / Ti guiderà alla terra triangolare / di Nilotide, e qui per fato, Io, / fonderai ai tuoi figli una colonia. / Se qualcosa è per te confuso e oscuro / ripeti le domande,</p>

Insana	Eschilo (ep. II)
	<p>sappi chiaro. / Il tempo è lungo, più che non vorrei. // [...] // Tutto ha udito del suo peregrinare. / E perché sappia che non udiva invano / dirò ciò che soffrì prima di giungere, / darò la prova delle mie parole. / [...] / [...] E la bufera / ti ricacciò errabonda in corsa opposta: / ma quel golfo di mare avrà il tuo nome, / sappilo bene: sarà detto Ionio, / ricordando ai mortali il tuo cammino. / Questo segno ti do che la mia mente / vede lontano, oltre ciò che è chiaro. / Dirò il resto insieme a lei e a voi, / ritrovando le orme del racconto, / Vi è una città ai confini della terra, / presso le foci e i cumuli del Nilo, / Canopo: qui Zeus ti ridarà il senno / col tocco d'una mano mansueta. / Genererai allora Epafo oscuro, / che avrà nome dal tocco della mano / generatrice, e coglierai i frutti / della terra che il vasto Nilo irriga. / Cinque generazioni passeranno, / e una messe di fanciulle da te sorta / verrà ad Argo ancora contro voglia, / fuggendo nozze con il loro sangue, / i cugini sconvolti dall'amore, / gli sparpieri incalzanti le colombe, / predatori di nozze non predabili: / ma negherà un dio i loro corpi. / [...] / Ma una delle fanciulle il desiderio / ammalia, di non uccidere lo sposo / e il suo cuore spezzerà la lama: / sceglie, preferirà essere detta / donna, debole, ma non vuole uccidere. / Stirpe di re genererà in Argo. / Molto lungo è narrare tutto chiaro: / ma dal tuo seme nascerà un forte, / dalla freccia gloriosa, e sarà lui / il mio liberatore. Questo disse / a me la madre antica profetando, / Temide, della stirpe dei Titani. / Ma come e quando, lungo è il racconto, / e conoscerlo a te non giova, Io (vv. 705-876).</p>

«Sale il dolore dai piedi alla testa» è la sintesi di ciò che Io ha subito e ancora subirà, «scende il dolore dalla testa ai piedi» è la speranza, la profezia luminosa della fine, dietro cui, però, s'annida la possibilità dell'eterno ritorno. Due volte sette, due versi di sette parole, due profezie di sette parole che precedentemente Prometeo ha pronunciato isolatamente in risposta a Io e che adesso tornano sotto l'arcana sentenza «Due volte sette sono le parole» –si badi che proprio questo verso dà il titolo all'intera *plaque*–, la cui formula assoluta affonda nella consapevolezza radicata di un dolore che arriva, raggiunge il suo culmine e poi scompare, quindi nella ciclicità, quindi nella temporaneità, quindi nella precarietà, nella sostanza effimera di cui è fatto l'uomo, una sostanza potente, ma fragile come la fiamma. L'oracolo *Due volte sette sono le parole* rivela ciò che è stato e che sarà, è una verità imprescindibile che guarda con occhi ciechi e lungimiranti fin nelle *secche del tempo*.

Insana, dunque, elimina tutte quelle informazioni che collocano il monologo in un immaginario lontano (come gli Arimaspi cavalculatori, le Amazzoni, i Cimмери, Nilotide, Canopo), ma soprattutto che definiscono un destino specifico, quello di Io, per formulare, invece, un oracolo universale, quello del *Due volte sette sono le*

parole, assoluto come *Conosci te stesso*. Nella stessa direzione vanno i tagli che dal monologo di Io (tabella 5) eliminano i riferimenti a Pito e Dodona, al fulmine di Zeus, ad Argo. Argo e Zeus anzi non sono che due parvenze. La narrazione del mito di Io relativa ad Argo viene solo rievocata, mentre Zeus viene menzionato una volta sola, con l'unico appellativo «dio», privato di un nome specifico, così come del resto Prometeo. Infatti, differenza strutturale col testo greco, di immediata evidenza, è che non siamo davanti alla riproposta di una sceneggiatura. Insana non segnala chi «sta parlando», il lettore può desumerlo dall'avvicinarsi dei nuclei strofici a cui corrispondono alternativamente Io e Prometeo; e ancora i due personaggi non sono mai nominati nel testo, se non che per perifrasi stabili, quasi epiteti insaniani, questi sono «figlia di Inaco» (per Io) e «dio incatenato» (per Prometeo). Le due espressioni –la prima tratta direttamente da Eschilo– tornano infatti ripetutamente nel testo, in funzione appellativa, rispettivamente sette volte (vv. 27, 32, 41, 51, 55, 68, 86) e quattro (vv. 1, 21, 96; con la singola *variatio* cristologica di «dio inchiodato» v. 10). L'unico nome che attraversa il testo è quello di Io al verso 87. Tuttavia, questa sostanziale sfasatura tra le due opere trova origine in ragioni più radicate che il mero mutamento di genere letterario (dal teatro classico alla lirica contemporanea). Le due voci di Io e Prometeo si susseguono di strofe in strofe in un unico fiato, senza alcuna punteggiatura. E il titolo di questa dinamica interna è portatore e chiarificatore: infatti dichiara sì chi siano i personaggi che interagiranno, ma specifica che i due sono fusi in una voce sola (si badi che il sostantivo «Voce» è appunto al singolare). Lo stesso sistema della perfetta alternanza tra i due di strofe in strofe, sul finire, viene alterato e quando dovremmo leggere parole attribuibili a Prometeo in risposta a Io, troviamo nuovamente la giovenca, e di certo con un verso fondamentale. Si tratta del verso 84.

Si è appena concluso il racconto di Io. La visione, gli incubi notturni, lo strazio della separazione, il dolore della metamorfosi: Io rivive nella sua interezza, ma senza quei riferimenti classici, in un'eco totalmente contemporanea, così da poter concludere senza dissonanze il suo monologo alla strofa immediatamente successiva con l'espressione «ma c'è un rimedio un farmaco una pompa d'acqua?». L'interesse del verso 84, infatti, si colloca oltre l'intento attualizzante e illumina retroattivamente il componimento. Se infatti il verso 17 consegnava con la sua veste linguistica anche un riferimento culturale contemporaneo, adattando cioè ai tempi moderni non solo il lessico, ma anche le strutture profonde del senso del mito di Prometeo (dono e tecnologia), l'84 compie indubbiamente la medesima operazione, costruendola però su una originale interpretazione dell'episodio eschileo. Ciò che infatti in ultimo chiede Io in *Voce di Io e Prometeo* è che le venga spento il fuoco: a cos'altro se non che a spegnere il fuoco serve una pompa d'acqua? E l'enumerazione del resto «un rimedio un farmaco una pompa d'acqua» pone i tre termini come declinazioni di un unico senso, quello di un bene che salvi dal male. Il fuoco, dunque, il dono di Prometeo, è un male?

E qui Io si ricollega a quel verso 17, a quella visione sull'abisso che per la giovenca evidentemente coincide col suo delirio, con la sua deformità. Io è demente ed è

giovenca perché, umana, arde di fuoco. La visita a Prometeo non è infatti casuale, ma determinata, per recriminare una colpa, per muovere un'accusa e infine una preghiera: «dio incatenato / incatena tu / l'anello che non tiene». Questi versi concludono il componimento insaniano, con la richiesta di salvarla dalla sua stessa follia, da quel circuito, quell'anello di dolore che sale e che scende che non tiene più, un anello che altro non è che la vita stessa, domanda del resto Io in Eschilo: «Che guadagno mi è vivere? Perché / non mi lanciavi da questa pietra dura, / a finire d'un balzo tutti i mali? / Meglio morire, e poi nulla, invece / che patire sempre giorno dopo giorno» (vv. 747-751).

Ma a chiederlo qui chi è? Io? Il poeta? Se infatti ad alternarsi non sono due voci, perché si tratta di una voce sola, a chi appartiene questa voce? Siamo saldamente in lettura di un dialogo? O piuttosto è un monologo?

È questo il cuore pulsante del testo e dell'operazione insaniana: muovendosi tra la traduzione libera e letterale, ha intessuto versi, temi e immagini della tragedia greca per dar voce alle istanze del mito, quelle solide ed eterne voci che appartengono alla coscienza umana. Io e Prometeo sono totalmente fusi non solo tra loro, ma anche con la voce lirica, che proviene non dall'autrice, ma da quel profondo abisso umano su cui si è irrimediabilmente accesa la luce con la vita stessa. Insana attraverso la traduzione si è inoltrata nelle maglie della tragedia e ne ha estrapolato le viscere per dar vita a una nuova creazione letteraria, ne ha recuperato l'anima, ma le ha conferito un nuovo corpo. *Voce di Io e Prometeo* si mostra dunque un ragionatissimo esperimento di traduzione e riscrittura in presenza di affinità elettive. Come infatti dimostrano alcuni degli studi teorici in merito attenzionati dalla Insana (come l'articolo della Ginzburg citato all'inizio di questo mio contributo o quello di Manganelli che si vedrà a breve), vi è una fase in cui il suo interesse si incentra sul rapporto tra traduttore e testo originale e sulla qualità della relazione che tra i due si instaura. Di essa *Voce di Io e Prometeo* è indubbiamente un manifesto lirico. Siamo innanzi a un'operazione che sgorga non solo da una conoscenza profonda del testo greco, ma anche, inevitabilmente, dalla seduzione che esso ha operato sulla Insana. L'ha talmente sedotta da farle venire il desiderio di averlo scritto e quindi di riscriverlo, aprendo con la tragedia eschilea una relazione non solo intellettuale, ma d'amore. Sempre dal fondo Insana:

Il traduttore non è né un succube né un interprete; è forse un complice, forse un sedotto, o anche un corrotto dalla magica malizia di un testo. Se si traduce un sogno, è impossibile non sognare; ma in conclusione i due sogni saranno paralleli, come quei sogni che si dice facciano talora gli amanti, simili e dissimili, lontani e legati da reciproca intelligenza e amore (Manganelli, 1984: 17).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAPPELLANO, A. (1992). *De amore*. Milano: ES.
 CARMINA *Priapea* (1991). J. Insana (a cura di). Milano: ES.
 ENCICLOPEDIA Treccani (s.f.a.). «allacciamento». Recuperado el 20 de marzo de 2021, en <https://www.treccani.it/vocabolario/allacciamento/>.

- ENCICLOPEDIA Treccani (s.f.b.). «allaccio». Recuperado el 20 de marzo de 2021, en <https://www.treccani.it/vocabolario/allaccio/>.
- ESCHILO (2018). *Prometeo incatenato*. E. Mandruzzato (a cura di). Milano: Bur.
- GINZBURG, N. (1983). «Con devozione e amore». *Corriere dei libri e dell'arte*, p. 11.
- INSANA, J. (1981). «7 epigrammi di Marziale». *Tabella di marcia*, pp. I-III.
- (1988). «Lucrezio di Jolanda Insana». *Poesia*, pp. 49-51.
- (2018a). *Due volte sette sono le parole*. Valverde: Le Farfalle.
- (2018b). *Percorsi di parole*. A. Mauceri (a cura di). In J. Insana, *Due volte sette sono le parole* (pp. 51-62). Valverde: Le farfalle.
- LUCREZIO. (2008). «*De rerum natura*. Libro I (vv. 1-39), Libro IV (vv. 1155-91), Libro V (vv. 783-825)». *Il Verri*, pp. 85-88.
- MANGANELLI, G. (1984). «Il nipote di Rameau» nella versione di Frassinetti. Quando tradurre significa sognare». *Il corriere dei libri*, p. 17.
- MAUCERI, A. (2018). *Di voce in voce*. In J. Insana, *Due volte sette sono le parole* (pp. 9-18). Valverde: Le Farfalle.
- «PUPARA sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* (2019). G. Ferraro e G. Lo Castro (a cura di). Cosenza: Falco.
- SAFFO (1985). *Poesie*. J. Insana (a cura di). Firenze: Estro.
- SHAWQI, A. (1989). *La passione di Cleopatra*. J. Insana (a cura di). Milano: Ubulibri.
- TVARDOVSKIJ, A. (1989). *Per diritto di memoria*. J. Insana (a cura di). Palermo: Edizioni Acquario.

EL *SELF-HELP* EN LA OBRA LITERARIA DE IDA BACCINI *Self-help in the Literary Work of Ida Baccini*

Maria Angelica GIORDANO PAREDES

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Fecha final de recepción: 2 de agosto de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 11 de octubre de 2021

RESUMEN: La vida y obra de Ida Baccini representan un indiscutible ejemplo de la ideología del *self-help*. Basta con echar una mirada a la tenacidad, constancia y fuerza de voluntad de una mujer que en el siglo XIX consigue, con sus virtudes y defectos, salir adelante y ganarse la vida con el valor del trabajo, para escudriñar su obra y adentrarse en un pensamiento que influyó en la literatura italiana del periodo de unificación nacional. A través de un estudio pormenorizado de su producción literaria más conocida, se pretende hacer un análisis detallado de las principales características de los valores victorianos que el escritor escocés Samuel Smiles transmitió a la cultura del *Risorgimento* italiano; para terminar concluyendo que la filosofía de la autoayuda, perseverancia, respeto mutuo y abnegación inundó las páginas de los cuentos de la escritora florentina, destinados todos a contribuir arduamente a la construcción de una gran nación basada en el carácter virtuoso de sus jóvenes.

Palabras clave: *self-help*; Ida Baccini; literatura juvenil; valores morales; *Risorgimento* italiano.

ABSTRACT: The life and work of Ida Baccini represent an indisputable example of the concept of *self-help*. The tenacity, perseverance and willpower of this woman, who in the nineteenth century managed with her virtues and defects to move on and earn a living is more than enough to scrutinize her work and penetrate into an ideology which Italian literature during the period of the unification of the country. Through a detailed study of her best-known literary production, the purpose of this article to deeply analyse the main characteristics of Victorian values transmitted by the Scottish writer Samuel Smiles the Italian *Risorgimento*; to conclude that the philosophy of self-help, perseverance, mutual respect and self-denial filled the stories of the Florentine writer, which powerfully contributed to the construction of a great nation based on the virtuous character of its younger people.

Keywords: *self-help*; Ida Baccini; youth literature; moral values; Italian *Risorgimento*.

1. INTRODUCCIÓN

Ida Baccini contribuyó con su vida, trabajo y obra literaria a forjar la esencia del *Risorgimento* italiano, en plena concordancia con los ideales del romanticismo europeo y los valores victorianos importados en Italia a través de la obra de Samuel Smiles, tan en voga en la Inglaterra de la época. La idea de estudiar a fondo la cuentística de la escritora florentina surge de la profunda necesidad de sacar a la luz la contribución que esta dio a la literatura de la época y la trascendencia que podría haber tenido hasta hoy de haber sido considerada y estudiada, no borrada de la historia de la literatura italiana como ha ocurrido. Este interés se desprende de varios años de investigación e indagación en las pocas obras que han sido rescatadas y publicadas y de su colaboración en el *Giornale per i bambini* dirigido por Ferdinando Martini, Guido Biagi y Emma Perodi desde 1881 hasta 1889. En su corta vida, la revista infantil adaptó todas sus publicaciones a un modelo que pretendía transmitir un mensaje de abnegación, constancia y trabajo para los jóvenes que constituirían la nueva patria, dando paso a un control exacerbado del carácter que debería desembocar en conductas ejemplares y virtuosas. Esta ideología, tan implícita en la vida misma de la autora, se filtró en cada una de las páginas de sus obras con la finalidad de transmitir autoconfianza, perseverancia y esperanza en quienes constituirían el futuro de Italia.

El objetivo de la investigación se centra, principalmente, en estudiar de manera detallada varias obras, localizar y extraer los ejemplos del pensamiento *self-help* que en ellas se vislumbra y contrastarlos con la obra de Smiles para hipotizar, en espera de poderlo demostrar, que esta filosofía de vida forma parte de las intenciones literarias de Ida Baccini y que es fundamental para transmitir el mensaje educativo que pretendía con toda su obra literaria. Para llevar a cabo dicha finalidad ha sido necesario emprender una exhaustiva búsqueda bibliográfica en bibliotecas y archivos digitales españoles e italianos, escudriñar sus obras y emprender una investigación cualitativa, extendida también y como base del estudio, al autor del *self-help*, sostenedor de los valores victorianos y el concepto del carácter, constituyendo prácticamente un género que, como bien lo describe Helena Béjar (2014: 229), «forma parte del material cultural que tiene un fuerte impacto sobre la vida cotidiana». De esta manera, se ha utilizado una metodología analítica y crítica en el sentido de visualizar los aspectos más resaltantes de los cuentos analizados, contrastarlos y hacerlos objeto de discusión en cuanto a su naturaleza de compromiso social, sin traspasar, sin embargo, los cánones literarios de la época, a caballo entre dos siglos portadores de ideales y progresos científicos y humanísticos.

Fabiana Loparco (2016) en su libro *Il Giornale per i bambini. Storia del primo grande periodico per l'infanzia italiana (1881-1889)* expresa la importancia de esta filosofía de autoayuda en el contexto post unitario italiano, sobre todo para potenciar el crecimiento económico en representación del bienestar colectivo gracias al ingenio y al trabajo duro de los ciudadanos. Así, todos los relatos que constituían el periódico estaban estructurados para crear modelos ejemplares de conducta cívica y moral, incluyendo a *Pinocchio*, la obra maestra de Collodi, uno de los principales escritores

del *Giornale*. En otro sentido, pero siempre con la intención de hurgar en el carácter de las personas, Helena Béjar (2014) etiqueta el pensamiento de Smiles como precursor del *New Thought* y del pensamiento positivo cuya finalidad era la felicidad. Y, en esta misma línea, podemos enmarcar todas las obras de Ida Baccini que se tendrán en cuenta en el desarrollo de la presente investigación. Samuel Smiles en *El carácter* (1895b) aconseja a los jóvenes que trabajen si quieren disfrutar ya que nada se consigue sin esfuerzo ni voluntad. Simona Muratore (2006) en *Pulcini e galline: il pensiero di Ida Baccini tra pedagogia e femminismo* resalta el rol que tuvo la escritora en la literatura italiana de ese periodo histórico en lo que se refiere a las enseñanzas que quería transmitir a las nuevas generaciones, muy comprometida con su época de grandes cambios sociales, políticos y económicos que consigue tratar brillantemente en sus relatos infantiles y juveniles. En realidad, no hace falta esforzarse mucho para entender lo poco que se ha estudiado a Ida Baccini y lo mucho que se puede hacer con su obra, buena parte de ella inexplorada o apenas mencionada.

Se teje una estructura que tiene como hilo conductor la influencia del *self-help* de Samuel Smiles en la literatura italiana de finales del siglo XIX y principios del XX y el propósito educativo y moralizante de las obras de Ida Baccini, encaminadas a la formación de una generación sana, trabajadora y optimista cuyo objetivo era el desarrollo de una personalidad útil a la sociedad mediante la abnegación y el trabajo. A continuación, se tomarán como referencia algunos relatos de la obra de Baccini como *Lezioni e racconti per i bambini*, obra de la que se han extraído y analizado el mayor número de ejemplos, *Il diamante di Paolino*, cuya moraleja alude al pensamiento *self-help*, *Il Principino*, del que se analizará la conducta y el ejemplo de varios personajes y *Memorie di un pulcino*, la obra maestra de la escritora y cuyo aporte a nuestro estudio es mínimo pero interesante y se analizará a través del contraste entre ricos y pobres como reflejo de la naciente burguesía y, además, del equilibrio social del que habla Smiles en el que ambas clases sociales se tienen que ayudar recíprocamente sin perder su propia esencia en la sociedad. Así pues, moral, sociedad y religión se entrelazan para constituir un género literario representativo de una época y de una nación con perspectivas de grandeza.

2. EL INFLUJO DEL SELF-HELP EN LA LITERATURA ITALIANA DEL SIGLO XIX

La Inglaterra victoriana representa un referente sociocultural para Europa; pero sobre todo un modelo económico debido a los avances que desprende la segunda revolución industrial y el triunfo de la burguesía. Sin embargo, esconde también una realidad opresiva y explotadora capaz de reprimir cualquier tipo de oposición contra el sistema moralista y filantrópico, de excesivo optimismo que la caracteriza. Se contraponen el progreso y la hipocresía, la ciencia y la devoción, unidas a la censura, en un contexto en el que la literatura consigue dar también sus mejores frutos, sirviendo de inspiración a todo el occidente, y específicamente a la reciente unidad de Italia, en la que influye mucho la cultura pedagógica y cultural basada en la ética del *self-help*, que viene a ser un compendio del pensamiento industrial e inversionista que

propone Samuel Smiles y que Gustavo Strafforello traduce por primera vez al italiano en 1865, utilizando un famoso proverbio popular muy difundido, *Chi si aiuta. Dio l'aiuta* (Giovannini, 1980). El éxito de la obra de Smiles crea una perspectiva de confianza que el *Risorgimento* eleva a modelo ideal para la reconstrucción del carácter nacional. Ese mismo carácter que sostiene el autor escocés como punto fuerte y orgullo de los británicos pero que causa polémica en el seno de la sociedad italiana, muy autocrítica de sus carencias y defectos seculares. En ese sentido, sostiene Patriarca, «in Italia discutere di carattere nazionale significava in realtà discutere di un'unicità carica di pesanti eredità: in altri termini, significava attribuire delle virtù speciali al popolo italiano, e allo stesso tempo denunciarne i numerosi vizi» (2015: 16). En ello radica el pensamiento nacionalista y patriótico del *Risorgimento* que atribuye una necesaria regeneración de la conducta nacional de los italianos con la finalidad de poder reconquistar una posición digna en Europa. «L'Italia ideale dell'immaginario patriottico contrastava nettamente con la dura realtà del suo popolo degenerato» (Patriarca, 2015: 16). Por lo que se puede apreciar en estas palabras, existía una fuerte inquietud por mejorar los valores de la patria y un ferviente deseo de europeización. Esto propulsó el interés de las principales editoriales por la introducción en Italia del mayor número de obras inspiradas en la ideología del *self-help*.

Si trattava dunque di una letteratura che perseguiva l'obiettivo esplicito di propagare una *forma mentis* adatta all'industrialismo, fondata cioè sull'etica del lavoro, del sacrificio, del risparmio, della perseveranza e della previdenza e soprattutto della libera concorrenza. Espressione di una cultura moderatamente progressista, essa aveva certo il merito indubbio di combattere i vecchi vizi del parassitismo, dell'abulia, della pigrizia individuale e quindi della tendenza al lavoro burocratico e statale privo di rischi: un messaggio laico, antispiritualista, frutto dell'ottimismo evolucionista che voleva indurre l'uomo a credere nelle proprie forze e ad essere protagonista della storia (Giovannini, 1980: 95).

Para Michele Lessona, uno de los científicos que más contribuyó a difundir el pensamiento darwinista en Italia y fiel sostenedor del progreso social, la instrucción de la población, sin distinción de género, era fundamental para salir de ese estado de atraso en el que se encontraba el país en comparación con otras naciones europeas más avanzadas; por lo que la filosofía del *Risorgimento* solo tendría valor si se inculcaba en las masas populares el espíritu de la perseverancia y el sacrificio, implícito en el trabajo y la auto superación, no como enmienda religiosa. De allí el éxito de su libro, *Volere è potere*, publicado en 1869 bajo el sello indiscutible de la ideología de Smiles. Lessona sostiene, en su obra, que los grandes enemigos de Italia son la ignorancia, las supersticiones, la apatía al trabajo, la glorificación del ocio, la discordia y la envidia (Giovannini, 1980), entre otros defectos que definían el carácter de los italianos y que era necesario reparar para la reconstrucción que se pretendía llevar a cabo.

El éxito en Italia de la obra de Smiles se atribuye a la necesidad de corregir los vicios y defectos de una nación que pretendía resurgir evitando los errores del pasado y preparando culturalmente a su pueblo para enfrentar una nueva era de grandeza en

la que la voluntad y la dedicación al trabajo fueran sus principales pilares. Ese camino al bienestar socioeconómico encontraba su inspiración en la ideología smilesiana y en el ejemplo de personajes reales que no solo poblaban las páginas de sus obras, sino que, además, sostenían científicamente la efectividad del *self-help* (Baglioni, 1971).

Smiles, avendo offerto materiale empirico a dimostrazione dei meriti delle virtù di quanti si sono imposti nella società e negli affari, viene utilizzato dai seguaci di Spencer per confermare la loro prospettiva del cesso e della ricchezza come segno del progresso e come giusta ricompensa per coloro che si sono fortemente cimentati nella lotta [...]. Egli pone la sua attenzione sull'uomo, sul singolo soggetto, sull'attore sociale piuttosto che sulla società, le istituzioni, le sue strutture. L'unico elemento saliente a questo livello è dovuto alla certezza –più volte espressa– che la società moderna, in modi e forme assai più spiccate che in altri tempi, pone l'individuo, ogni individuo, nelle condizioni di poter ampiamente gestire il proprio destino, di poter scegliere la buona strada, di diventare una persona rispettata e soddisfatta (Baglioni, 1971: 355-356).

De esto se trataba, específicamente, pues era exactamente lo que el país necesitaba. De allí el auge de autores y obras que seguían difundiendo dicha filosofía, tales como Dino Carina con su obra *Dell'ozio in Italia*, Carlo Lozzi, Enrico Fano y Vincenzo Rossi.

3. EJEMPLOS DEL SELF-HELP EN LA OBRA LITERARIA DE IDA BACCINI

Aunque la mayoría de los periódicos y revistas infantiles y juveniles que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX estaban dirigidos a la naciente sociedad burguesa en desarrollo, en realidad tenían la misión de rescatar los sectores más pobres para crear ese equilibrio que era necesario en la reconstrucción de una nueva nación fuerte y próspera tanto social como económicamente. La obra de Ida Baccini contribuyó así, grandemente, a la campaña de formación de las nuevas generaciones que no solo tenía por objetivo fortalecer la cultura burguesa, sino que introdujo en Italia los modelos europeos que estaban en boga en ese momento (Loparco, 2017). Así, la escritora florentina dedicó su obra literaria a la formación de los jóvenes italianos a través de su experiencia docente, periodo en el que publicó cuentos y manuales escolares, y además, su gran aporte en las principales revistas de la época en las que transmitió el mensaje tan latente en Europa de la autoconfianza y voluntad, propio del *self-help*, y que se puede apreciar, sobre todo, en los años en que trabajó en el *Giornale per i bambini* (1881-1889); pero no solo ya que como se verá a continuación, en realidad, toda su obra está impregnada de este pensamiento que en el fondo fue la esencia del *Risorgimento* porque como bien afirma Fabiana Loparco (2016: 75-76):

Il motivo di tale successo deriva dall'ampio consenso che l'ideologia self-helpista raccolse all'interno della classe imprenditoriale e borghese del neonato Regno d'Italia. Tali classi, infatti, andavano faticosamente ma irruentemente facendosi largo nel tessuto sociale nazionale grazie al forte sviluppo industriale di cui furono promotori: grazie all'ideologia del *self-help* poterono dare una legittimazione morale a tale

crecita economica. Essi, in particolare, poterono così rappresentarsi come promotori di benessere e sviluppo per l'intera società grazie al propio ingegno e al propio duro lavoro che era stato infine ricompensato dai risultati raggiunti. Al contempo, si poteva lanciare il rassicurante messaggio per cui tutti, compresi i più indigenti, potevano aspirare un giorno a raggiungere gli stessi traguardi: si dava, cioè, ai poveri la speranza di poter riscattare la propria posizione senza per questo dover possedere ingenti patrimoni o una buona posizione sociale, ma unicamente sfruttando caratteristiche individuali e peculiarità caratteriali le quali potevano essere sviluppate indipendentemente dal censo.

Precisamente por lo que se refiere a este equilibrio entre las diferentes clases sociales se puede apreciar en *Il Principino* la parte positiva de la ambición como virtud de quien quiere superarse. Como se sabe, el *self-help* se basa en un juego de virtudes en el que sale a flote toda la positividad de los caracteres humanos. En este caso, la ambición es necesaria para alcanzar los objetivos propuestos «ma, intendiamoci, v'è ambizione e ambizione. Ed è degna altamente di lode quella che ci sprona al compimento di atti magnanimi, alla nobiltà del sacrificio, all'eroismo e alla gloria» (Baccini, 2014: 9). De igual manera, la humildad de los pobres que piden caridad a los ricos, la súplica de una madre pobre y desesperada que le pide ayuda al rey para que salve a su hijo: «Altezza Reale [...] io mi rivolgo, disperata, alla sua ben nota carità, perché voglia essermi benigna d'un pronto soccorso» (Baccini, 2014: 12). Sin embargo, esta humildad no es suficiente sin la virtud del trabajo, que es la mayor ayuda que pueden tener los pobres para salir adelante «tutto il proprio guadagno –e non era molto!– la povera donna lo impiegava per l'adorato piccino» (Baccini, 2014: 14). Todo esto unido al sacrificio y a la honestidad de los pobres para poder superarse «la povera mamma ideò e compì i sacrifici più penosi» (Baccini, 2014: 15). En el relato, la figura del sacerdote Leonardo Capponi es una muestra de esos personajes ejemplares de los que habla Smiles en su obra que, gracias a la inteligencia y acción, contribuyen a mejorar la vida de los demás, enseñando a colaborar consigo mismo para alcanzar los objetivos propuestos «in quei luoghi, piú che in altri, sentí che il genio affratella tutti gli uomini, e che la pazienza unita ad un forte volere finiscono con l'aver ragione di tutti gli ostacoli» (Baccini, 2014: 50), «figliuola, il coraggio e la pace vi verranno dalla stessa energia che impiegherete nel riparare al grave fallo commesso» (Baccini, 2014: 77). Pero, aunque se intente ayudar a los demás ya que «el carácter humano está modelado por mil influencias sutiles» y en este caso se refiere al ejemplo del sacerdote, «los hombres tienen que ser agentes activos de su propio bienestar y prosperidad; y que, fuere cuanto fuere lo que el sabio y el bueno puedan deber a sus semejantes, tienen que ser ellos mismos sus mejores auxiliares dentro de la misma naturaleza de las cosas» (Smiles, 1895a: 23). El mensaje de *Il Principino* termina con las palabras de Smiles que atribuye a la escuela de la vida el mejor aprendizaje, precisamente por las penalidades que la misma conlleva, sin embargo, la cristiana se hace útil enseñando a los feligreses el espíritu de independencia, esfuerzo y perseverancia (Smiles, 1895a) que es también lo que Ida Baccini quiere transmitir a la sociedad a quien dirigía sus obras; y en este caso a través de los actos de un personaje ejemplar. La reflexión de

Baglioni (1971), sin embargo, evoca el comportamiento laico de personajes como Leonardo Capponi que, no obstante, atribuyen a la iglesia católica una gran responsabilidad en la formación de individuos útiles a la sociedad y orgullosos de sí mismos por los frutos conseguidos como mérito del esfuerzo y la voluntad.

Para Smiles «nada que sea de valor real puede efectuarse sin un trabajo valeroso» (1895a: 197). Precisamente lo que ocurre en *Il diamante di Paolino*, historia misteriosa como la define su autora, en la que Paolino Delbosco pretende enriquecerse sin ningún tipo de esfuerzo que, sin embargo, sí ha hecho su familia: «Paolo nacque quando la famiglia cominciava a godere un po' l'agiatezza, conquistata lentamente e a prezzo di tanto sudore» (Baccini, 1898: 7). Paolino cree poder vender el diamante al Cavaliere Filippi que, en este caso, es el personaje que reconduce la conducta negativa del protagonista haciéndole entender el error del despilfarro y del poco valor que se le da al dinero que no se ha ganado con esfuerzo y sudor «bravissimo! Ella ha imparato a meraviglia l'arte di dar fondo a una miniera; in due mesi ha sprecoato il patrimonio di un conte», «questo bel mobile si è spacciato per un gran signore ed ha buttato, si può dire, i danari dalla finestra» (Baccini, 1898: 21, 23). Al respecto, Smiles se refiere al uso que un hombre puede hacer del dinero «lo gana, lo ahorra y lo gasta [...] aunque el dinero nunca debe considerarse como el objetivo principal de la vida del hombre» (1895a: 255) ya que lo más importante es el valor que se le da al trabajo ya que «educa el cuerpo, como el estudio educa la mente; y el mejor estado de la sociedad es aquel en que hay algún trabajo para el ocio y algún ocio para el trabajo de todo hombre» (1895a: 279). En realidad, Ida Baccini, pretende educar a los jóvenes dándoles un mensaje de positividad con este tipo de moraleja ya que «uno de los mejores educadores del carácter, y concretamente de la energía de la voluntad es el trabajo. Portavoz de los valores victorianos [...] El trabajo disciplina al hombre en la perseverancia y la diligencia» (Béjar, 2014: 239). La pereza y la ociosidad son defectos que no benefician a las personas, alejándolas de la felicidad; y por esta razón, para que haya bienestar es necesario que la mente esté ocupada organizando el tiempo y creando disciplina. De ahí que las consecuencias del trabajo estén vinculadas a otras virtudes como eficiencia, abnegación y responsabilidad (Béjar, 2014). El dinero es, sin duda, uno de los mejores frutos del trabajo y la constancia. Por eso, es necesario inculcar esos valores de manera que se pueda entender la importancia de saber gestionarlos de manera eficiente para obtener los mejores resultados (Loparco, 2016). En *El carácter*, Smiles (1895b: 83) recuerda que

el trabajo es la ley natural de nuestra existencia, el principio que impele hacia adelante a los hombres y a las naciones. La mayor parte de los hombres están obligados, para vivir, a trabajar con sus manos; pero todos sin distinción, deben ocuparse de una manera o de otra, si quieren gozar de la vida.

De hecho, cuando Paolino se da cuenta de sus errores se siente libre y un rayo de luz penetra en su corazón llenándolo de esperanza y sabiduría: «ma, ohimè! Si trovava solo, senza un picciolo, privo d'amici, di parenti, d'un'anima pietosa che compatisse la sua profonda miseria, il suo meritato avvilimento!» (Baccini, 1898:

25). Sin embargo, aprende la lección y cuando vuelve a casa es consciente del valor del trabajo que dignifica:

- Oh babbo –balbettò il povero giovine– oh, babbo, vi racconterò.
- Non voglio saper nulla. Sei tornato?
- Sì.
- Per sempre? Per lavorare? Per essere un galantuomo?
- Sì, sì, sì!
- E allora, figliuolo, abbracciami e non si parli più di nulla! (Baccini, 1898: 27).

Paolino aprende que la vida es más digna y merecedora cuando hay implicación y objetivos y eso solo se consigue con el trabajo. La falta de esfuerzo y voluntad lo llevaron por mal camino, pero de ello extrajo que todo lo que parezca fácil, sin esencia, no tiene futuro. De ahí que Baglioni (1971) establezca esta distinción tan significativa entre el rico ocioso y el activo, entre el que acumula trabajo y riqueza y el que disfruta de la riqueza y se vanagloria del bienestar conseguido, entre el rico moralmente sano y coherente y el inmoral e inactivo, culpable como todos los inertes; y termina con un razonamiento en el que incluye la pereza junto a otros vicios como la apatía, la inercia, la indecisión y la envidia, como los causantes de la enfermedad moral y crónica que atraviesa Italia a través de su historia, en la esperanza de remediarlo gracias a la filosofía smilesiana.

En *El carácter*, Smiles (1895b: 3) sostiene que «puede no tenerse dinero, ni bienes, ni ciencia, ni poder, pero es preciso ser firme de corazón y rico de espíritu, honrado, fiel, sumiso». Este tipo de conducta es la que mantiene el *pulcino*, quien cada vez que se extravía se esfuerza por encontrar el camino correcto recurriendo al consejo y a la ayuda de los demás, y en concreto, a la sabiduría de su madre.

Ascoltami. Tu sei sempre stato bonino, ti sei meritato l'affetto di tutti; hai dato retta ai miei consigli e non s'è mai dato il caso che io abbia dovuto ricorrere alle gridate e a' gastighi; ma ora cominci a farti grandicello, non stai più l'intera giornata accanto a me, e godi nel girar qua e là. Nè di ciò ti fo carico, figliuolo mio, giacché so che pur troppo le cose devono andar così. Le mamme allevano i figliuoli, li custodiscono e gli tengono vicini finché son piccoli; ma una volta cresciuti, è bene anzi che i figliuoli si avvezzino a provveder da sé a' loro bisogni e a rendersi anche utili a chi tanto fece per loro. Va' dunque, tiglio mio; ti raccomando però di non allontanarti mai dal podere e soprattutto di non far lega con quel galletto che arrivò qui ieri; non mi piace punto, e sono persuasa che disobbedendomi, potresti incorrere in dispiaceri assai gravi (Baccini, 1918: 16).

El ejemplo de los padres contribuye arduamente a la formación del carácter. Para ello es necesario ser receptivo, obediente y respetuoso. En este caso, es el respeto la virtud que ayuda a perfilar el comportamiento en el recto camino ya que «el respeto propio es la más noble vestidura con que un hombre puede ataviarse, el sentimiento más elevado de que puede ser inspirado un espíritu» (Smiles, 1895a: 291). Sin embargo, «el ejemplo es uno de los instructores más poderosos, aunque enseña sin

palabras. Es la escuela práctica de la humanidad, obrando por la acción, que siempre prevalece más que las palabras» (Smiles, 1895a: 318-319). La influencia de la familia, en este caso de la madre del *pulcino*, es el mayor modelo para la conducta de los jóvenes. En *Memorie di un pulcino*, Ida Baccini plantea varias cuestiones estrechamente vinculadas con la literatura del *self-help*, entre ellas se pueden extraer las relaciones, en cierto modo cercanas, entre ricos y pobres en una directa vinculación de servicio. La familia del *pulcino* es la metáfora de la clase menos privilegiada que ofrece sus servicios a los más pudientes y recaba de ello no solo recompensa económica sino, lo más importante y que es el mensaje del *self-help* italiano, sumisión, obediencia, respeto, agradecimiento, abnegación y trabajo, sin lo que sería imposible crear la armonía social que es la esencia de este tipo de literatura. De hecho, el *galletto* de Lena era un mal ejemplo por no entender la importancia de estas virtudes en el comportamiento colectivo: «chè la sua ritrosia e l'indole fiera e sospettosa erano forse da attribuirsi alla cattiva educazione ricevuta, e fors'anco alle sue passate sciagure, le quali, invece di renderlo umile e rassegnato l'avevano probabilmente inasprito più che inai!» (Baccini, 1918: 18). Surge así el valor de la humildad, característica muy frecuente en la obra de Baccini. En cuanto a los ricos, estos también tenían que ser ejemplo de bondad y nobleza: «non credo che la padroncina facesse bene a buttar fuori quelle parole, le quali, a chi l'avesse poco conosciuta, non avrebbero certamente offerto una prova molto rassicurante del suo buon cuore» (Baccini, 1918: 18). Además, toda la vida del *pulcino* y la familia que lo rodea representan los altibajos de los más desfavorecidos que, gracias a la bondad de los ricos, consiguen una existencia más digna. Aprende, pues, a lo largo del duro recorrido por la vida, de su madre y de todos los virtuosos que lo rodean y que le sirven de ejemplo para mejorar y ser feliz o, simplemente, aprender a aceptar lo que tiene con resignación y agradecimiento.

Aunque Smiles sostenga repetidas veces que «las cosas más grandes que se han hecho en bien de la sociedad no han sido realizadas por hombres ricos, ni por listas de suscripción, sino generalmente por hombres cortos de recursos pecuniarios» (1895a: 273), es bien sabido que la sociedad del siglo XIX estaba repartida entre ricos y pobres, creando grandes extremos de diferencia. Sin embargo, en Italia, lo que se pretende es crear un cierto equilibrio en el que los ricos con sus bienes y sabiduría enseñen a los pobres a vivir bien sin romper la línea que los distingue; es decir, los pobres mantienen su nivel social, pero mejorando según la doctrina del *self-help*. Este tipo de filosofía fue aplicada por Ida Baccini y por todos los escritores que contribuyeron en la formación de la joven Italia, por ejemplo, en revistas y periódicos como el *Giornale per i bambini* cuya política era «rassegnarsi ad accettare il proprio status sociale [...] l'unica via per vivere in pace e armonia all'interno della propria famiglia che al di fuori di essa» (Loparco, 2016: 82). Eso es exactamente lo que hace el *pulcino* en *Le memorie di un pulcino*, la obra maestra de Ida Baccini, estableciendo las diferencias entre las clases sociales, pero al mismo tiempo el equilibrio entre las mismas gracias al espíritu de obediencia, resignación, abnegación y humildad de los pobres; y a la constancia y el esfuerzo por mejorar sus condiciones económicas, agradeciendo siempre a los ricos su benevolencia. En ese momento, la sociedad italiana necesitaba reconsiderarse en base a una reflexión

histórica que llevaba a la reorganización social, política y económica gracias a la autoayuda y el esfuerzo de todos; por lo que la filosofía que predicaba el *self-help* se adaptaba perfectamente a esos ideales. Así, se puede aprender de los errores con el arrepentimiento y la fuerza de voluntad como ocurre con el *galletto*:

la tua mamma pulcino mio, m'ha aperto gli occhi e mi ha fatto conoscere quanto sono stato cattivo; ora però mi pento con tutto il cuore, e ti chiedo perdono del male che ti ho fatto, mi perdoni dunque? Posso morire in pace? (Baccini, 1918: 36).

Smiles (1895a), sin embargo, insiste en que lo que realmente cuenta es la autoayuda, la contribución individual con la perseverancia propia y el esfuerzo, eso es lo que hace grande a una nación. De ninguna manera se puede depender de los demás, aunque el ejemplo sirva siempre de estímulo. En *El carácter* alude a la riqueza espiritual como valor importante para mejorar y conseguir un mejor nivel de vida; «un hombre puede no poseer más que su industria, su frugalidad y su rectitud, y con todo estar muy alto en el rango de la verdadera virilidad» (Smiles, 1895b: 5). La sociedad que persigue Smiles es un entorno equitativo y equilibrado que va creciendo con el trabajo y el esfuerzo de todos, sin dar más posibilidades a unos respecto a otros. Cada quien puede progresar e incluso enriquecerse si sabe hacer uso de sus propias virtudes y aprende a desprenderse de vicios y defectos destructivos para el bien individual y colectivo. En realidad, el *galletto* es la metáfora de esa sociedad que luchaba por sobrevivir y para la que no siempre era fácil conseguir buenos resultados por mucho esfuerzo que hiciera y a pesar de sus muchas virtudes. En esta obra, Ida Baccini, representó una pobreza ideal en la que los pobres se sentían felices de su propia condición, reconociendo a los ricos todo el amor y consideración demostrados hacia ellos (Loparco, 2016). De esta manera acaba la vida del protagonista de *Le memorie di un pulcino*, satisfecho y resignado con la vida que le tocó y supo vivir a su manera.

È morto serenamente, senza scosse, senza lamenti, nel luogo stesso ove sua madre, molti anni prima gli aveva detto addio per l'ultima volta. Allora l'ambizioso pulcino partiva, tutto baldanza per la città tumultuosa, dalla quale si riprometteva Dio sa che piaceri e che troinfi. Ora se n'è andato per sempre in un luogo di silenzio, ov'è da crederci che anche le povere bestie che molto hanno amato e sofferto quaggiù troveranno quel che invano hanno chiesto agli uomini e alla vita: la pace (Baccini, 1918: 118).

De estas ideas se desprende una serie de factores que influye notablemente en la literatura infantil y juvenil del *Risorgimento* italiano. Ciertos valores que constituyen la base del pensamiento y la obra de Ida Baccini, tales como la importancia de la paciencia y la fortuna en beneficio del laborioso, respeto propio y confianza en sí mismo, mantener las manos y la cabeza activas, el esfuerzo y la lucha contra las dificultades, trabajo, esfuerzo y perseverancia, además de tenacidad. Lo que hace concluir que las dificultades producidas por la pobreza y el trabajo no son insuperables, la casualidad no ayuda tanto como el propósito y la laboriosidad persistentes, y lo más importante, el trabajo honrado es el mejor de los maestros, en total consonancia con el *self-help* de Smiles.

Algunos de los cuentos de *Lezioni e racconti per i bambini*, como es el caso de *Una donnina*, *Per tre soldi* y *Per un chicco di grano* plantean el esfuerzo, la dedicación, la perseverancia y la abnegación como armas para conseguir un fin determinado que mejore la vida de sus protagonistas, personajes sin muchos medios materiales para quienes el día a día significa una gran lucha para poder obtener el sustento. A raíz de la repentina enfermedad de la madre,

l'Eduvige [...] prese una gran risoluzione; se si provasse un po' lei a riordinare quell'arruffio e a far risparmiare al babbo la spesa della serva? Forse ci riuscirebbe, forse no: ma in ogni modo, a provare non ci si rimette nulla, anzi ci si guadagna sempre qualcosa, se non altro la pratica (Baccini, 1882: 8).

A través de estas líneas de *Una donnina*, se puede apreciar la fuerza de voluntad que tiene Eduvige a pesar de no estar muy segura de sus capacidades para sustituir a la madre. En palabras de Baglioni (1971), es cuestión de disciplina y de aplicación constante hasta el punto de vivir la situación con total normalidad e incluso de manera placentera; pero para ello es necesario ser paciente y adquirir las debidas habilidades para tal oficio. Al respecto señala Smiles (1895a: 285):

no es por la cantidad de estudio por lo que se lleva a cabo una cosa, o la suma de lectura lo que hace sabio a un hombre; sino la adaptación del estudio al propósito para el cual es seguido [...] y la disciplina habitual por la cual es arreglado todo el sistema de aplicación mental.

Lo que significa que en realidad lo fundamental es la práctica y la constancia, a las que además sería necesario agregar mucha abnegación.

Enrico, en *Per tre soldi*, quiere sentirse útil para poder ayudar a su madre enferma y decide ahorrar el poco dinero de la merienda, privándose él para colaborar con su familia. Es un ejemplo de total abnegación pero también de lo que se puede llegar a hacer con el ahorro; «la mamma gli dava tutte le mattine due centesimi per il companatico: se li mettesse da parte per sette o otto giorni, non sarebbe in grado di comprargliele lui le medicine? Con tre soldi si può scegliere!» (Baccini, 1882: 47). En el *self-help* de Smiles (1895a: 256),

el hombre previsora y atento tiene que ser necesariamente un hombre reflexivo, pues no vive solo para el presente, sino que con previsora penetración hace arreglos para lo futuro. Debe ser también hombre sobrio, y practicar la virtud de la abnegación, puesto que nada es tan apropiado para dar vigor al carácter.

De esta manera se refuerza la intención de la autora en cuestión de transmitir a los jóvenes este mensaje de abnegación como una de las mejores virtudes que hacen grandes y dignos a los seres humanos. Con estos principios, agrega Baglioni (1971), lo que se pretende es una especie de innovación ética y cultural de la literatura italiana del *self-help* que promueve, entre otras cosas, la transformación de la sociedad tradicional en moderna. De hecho, los escritores que pertenecen a este grupo se

proponen delinear la conexión entre costumbres morales y profesionales, de un lado, y actividad económica de otro. Aunque, en realidad, es una conjunción de ambos.

En cuanto al tema de la perseverancia, se puede ver en *Per un chicco di grano* cómo se mantiene el principio del *self-help*. «Con perseverancia se pueden transformar en resultados del mayor valor hasta los mismos restos no aprovechados del tiempo [...] En menos de diez años cambiaría un hombre ignorante en un hombre bastante instruido» (Smiles, 1895a: 115). El labrador, para poder ver cómo crecen las semillas que cultiva, necesita, sobre todo, ser perseverante. Además, «conoce esa realidad porque vive en el campo, en contacto con el trigo, por lo tanto, a través de la misma adquiere los conocimientos básicos relacionados con todo el proceso natural desde la siembra hasta la producción del pan» (Giordano, 2021: 15) y de la experiencia extrae el conocimiento. El tema del trabajo, unido a la constancia, voluntad y progreso, está presente en varios cuentos, tales como *I pesci*, en el que se puede apreciar como el padre de Giginio resalta la importancia del alimento como resultado del trabajo: «mangiare senza prima aver lavorato? Oggi voi siete degli uomini, e gli uomini prima di mangiare, lavorano» (Baccini, 1882: 28). En la misma línea, en *Il primo lavoro della Gemma*, en cuanto a importancia productiva: «eppoi s'io fossi una mamma, preferirei che la mia figliuola, prima di applicarsi a dei gingilli eleganti ma inutili, si addestrasse nei lavori necessari» (Baccini, 1882: 58). El ahorro, tan conectado al trabajo como efecto a largo plazo, tiene su espacio en la filosofía de Smiles, en cuanto, «la simple laboriosidad y el ahorro, irán lejos para hacer comparativamente independiente en sus medios a cualquiera persona de ordinarias facultades de trabajo» (1895a: 269). De la misma manera, Baccini toca el tema del trabajo en otros cuentos como *Il corredino della bambola* «la mamma aveva messo a disposizione delle due sorelline un bel pezzo di tela, una matassa di cotone, dei ferri, un uncinetto, del nastro bianco, del cordoncino, alcune striscie di stoffa e l'occorrente per cucire» (Baccini, 1882: 60), o *Il bucato della bambola* «la povera Matilde era costretta a fare il bucato una volta la settimana: e noi la troviamo precisamente nell'esercizio delle sue funzioni. Guadatelata: essa classifica i panni sudici della sua bambina di stucco» (Baccini, 1882: 61). En este caso se trata de la educación de las niñas, abnegadas a los quehaceres domésticos; así como en *La camera dell'Emilia*, en que la madre asigna un trabajo a su hija: «e perché tu prenda sempre maggiore amore alla tua stanza, ho pensato di affidare alla tua buona volontà l'esecuzione d'un lavorino» (Baccini, 1882: 62). En *La carta*, la autora premia la buena voluntad y el progreso en el trabajo:

invece l'Argene è tutt'altra cosa. Buona anch'essa come te, ha però il desiderio d'imparare, di trar profitto dai suoi studi: Non la trattiene la falsa vergogna di sembrare ignorante: essa sa che a scuola non ci vanno i dottori, e si lascia guidare dalla sua insaziabile curiosità (Baccini, 1882: 64).

En realidad, lo que propone la autora, en este y en la mayoría de los cuentos, es que haya un constante reconocimiento de la voluntad de cada individuo y, como consecuencia, de los propios logros (Giordano, 2021). Al respecto, Smiles (1895a) resalta la importancia del esfuerzo personal en el desarrollo de las habilidades, por

encima de los estudios, ya que la adquisición a través de la práctica es mucho más efectiva, y así lo evidencia Ida Baccini en gran parte de sus cuentos, dirigidos a la formación de los jóvenes que era la función principal de la literatura italiana del *self-help*.

4. CONCLUSIONES

A través del análisis de una parte de la obra de Ida Baccini, tal y como se pretende en el objetivo de esta investigación, se puede decir que se cumple con el mismo ya que los cuentos analizados corresponden ampliamente con la ideología del *self-help* en cuanto al mensaje implícito de valores y virtudes, encaminados a la formación de caracteres y conductas eficientes para el desarrollo social y económico de la recién nacida patria italiana, en la que además se consigue plasmar un ideal de felicidad basado en el trabajo. Tal y como lo plantea Béjar (2014), es inevitable que haya una conexión entre el presente y el pasado, así como, de la misma manera, se influirá en el futuro de la sociedad. Aunque, en realidad, lo que la literatura italiana del *self-help* pretendía era erradicar el pasado y reconstruir el país bajo una nueva filosofía de conducta para la que la obra de Smiles era un perfecto modelo a seguir.

Ya en la tradición del pensamiento positivo, los libros de Samuel Smiles confluyen los elementos principales del género de autoayuda que enfatizan el poder del pensamiento, pero su particularidad es la narración de un yo moral que gira en torno a la idea de carácter. Dicho concepto alude a un conjunto de rasgos individuales que poseen tanto un significado social como una cualidad moral. En la noción de carácter es esencial el autocontrol entendido como dominio de sí. Términos valorados por Smiles como el honor, el deber y la hombría hacen también referencia al carácter como una conquista moral. Asimismo el carácter se enlaza con nociones que vinculan el individuo con la colectividad, como sucede con el énfasis en el trabajo. Los libros de Smiles sirven como contrapunto a la literatura popular del Nuevo Pensamiento, que dará cuenta del ocaso del carácter frente a la nueva idea de personalidad (Béjar, 2014: 238).

Esta idea, planteada a una entera sociedad como la italiana, hace que la ideología del *Risorgimento* encuentre salida en el pensamiento del *self-help* como modelo de reconstrucción basado también en los ya mencionados ideales patrióticos. Se puede decir, así, que los escritores que sostuvieron el pensamiento de la autoayuda en Italia formaban parte de esta escuela de intelectuales entregados y comprometidos con la causa. Por esta razón, se puede demostrar la hipótesis planteada en esta investigación en cuanto a la importancia y total influencia de la filosofía de Smiles en la obra literaria de Ida Baccini. Así se ha podido corroborar, en los ejemplos planteados, la clara intención de la autora en transmitir a los jóvenes italianos ese espíritu de lucha patriótica a través del compromiso social, valorado y medido en la tenacidad y entrega al trabajo como norma y cauce para reconducir el carácter de los italianos ya que era necesario para corregir las malas conductas y vicios del pasado. La filosofía de la virtud conllevaba también un cierto ideal que no terminaba de convencer, más aún,

tratándose de un pasado corrompido. En esta línea, la obra literaria de Ida Baccini se propone reconducir los ideales de las nuevas generaciones para hacer de Italia una gran nación próspera.

El pensamiento de Smiles se encuentra en perfecta consonancia con el de Ida Baccini en lo que se refiere al mensaje de progreso socioeconómico dirigido a las clases más modestas, dejando abierta la vía de la esperanza y el éxito, independientemente del nivel social de pertenencia. Dicha propuesta ideológica concierne a cada persona por lo que el individualismo se convierte en la clave del proceso productivo. De esta manera, «nella visione smilesiana della struttura sociale la novità è dovuta principalmente alle possibilità di mutamento di status, anche radicale, assegnata alle persone di modeste condizioni» (Baglioni, 1971: 359). Sin embargo, no se puede perder de vista que en la literatura italiana sí se puso límite al crecimiento de las clases más desfavorecidas, creando un equilibrio a través del consenso en el que los ricos mantenían su estatus elevado y los pobres el suyo de evidente inferioridad, pero garantizando un nivel de vida que les permitiera a estos poder mejorar y ganarse la subsistencia a través de sus propios méritos y manteniendo la abnegación al trabajo. En este encuentro de clases, los ricos tenían la función de ayudar y educar a los pobres con su ejemplo de buenos hábitos y principios; y a los pobres les correspondían el agradecimiento a través de la perseverancia y el esfuerzo hasta demostrar ser dignos de mejorar su propia condición social, sin perder nunca el respeto por aquellos. Parte de esta ideología está presente en *Le memorie di un pulcino*, principalmente, pero también en toda su obra en la que no falta el ejemplo de los más virtuosos para hacer más real el modelo de carácter que se quiere imponer.

Según Baglioni (1971), el influjo en Italia de este tipo de literatura de naturaleza educativa y popular se difundió a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y más allá hasta la primera década del XX, coincidiendo con la actividad literaria de Ida Baccini.

Esta investigación pretende despertar el interés por futuros estudios relacionados con la interesante obra literaria de Ida Baccini y toda la literatura infantil y juvenil italiana de esa época, de la que tan poco se conoce y tanto puede aportar a la literatura actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCINI, I. (1882). *Lezioni e racconti per i bambini*. Milán: Enrico Trevisani.
 — (1898). *Il diamante di Paolino*. Palermo: Salvatore Biondi.
 — (1918). *Memorie di un pulcino e come andò a finire il pulcino*. Florencia: Bemporad & Figlio.
 — (2014). *Il Principino*. Turín: Paravia.
 BAGLIONI, G. (1971). «La versione italiana della letteratura del self-help all'inizio del processo di industrializzazione». *Vita e Pensiero*, vol. 3, pp. 352-396.
 BÉJAR, H. (2014). «Los orígenes de la tradición del pensamiento positivo». *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, vol. 14, pp. 227-253.

- GIORDANO PAREDES, M. A. (2021). «Constructivismo y pragmática en Lezioni e racconti per bambini di Ida Baccini». En C. Duraccio (ed.), *Pioneras. Las voces femeninas en la construcción cultural italiana y europea* (pp. 95-113). Madrid: Dykinson.
- GIOVANNINI, C. (1980). «Pedagogia popolare nei manuali Hoepli». *Studi Storici*, n. 1, pp. 95-121.
- LOPARCO, F. (2016). *Il Giornale per i bambini. Storia del primo grande periodico per l'infanzia italiana (1881-1889)*. Pontedera: Bibliografia e Informazione.
- (2017). «Cordelia e la formazione delle fanciulle nell'Italia unita: tra paternalismo e sisterly editorial voice» [Review of the book *Cordelia, 1881–1942. Profilo storico di una rivista per ragazze*, by K. Bloom]. *Italica Wratislaviensia*, vol. 8, n. 1, pp. 219-228.
- MURATORE, S. (2006). *Pulcini e galline: il pensiero di Ida Baccini tra pedagogia e femminismo* (Tesis doctoral). Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill. Recuperado el 10 de mayo de 2021, en file:///C:/Users/HP/Downloads/Pulcini_e_galline___il_pensiero_di_Ida_Baccini_tra_pedagogia_e_femminismo.pdf.
- PATRIARCA, S. (2015). *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma-Bari: Laterza.
- SMILES, S. (1895a). *¡Ayúdate!* París: Garnier Hermanos Editores.
- (1895b). *El Carácter*. París: Garnier Hermanos Editores.

SAN FRANCESCO O SANTA CHIARA? GIOCHI LETTERARI
A SPECCHIO FRA MASCHILE E FEMMINILE NELLA
SCUOLA SECONDARIA DI PRIMO GRADO IN ITALIA
*St. Francis or Saint Clare? Literary mirror games between Male
and Female Authors in Italian Lower Secondary School*

Loredana MAGAZZENI
PhD Università di Bologna

RIASSUNTO: Nella scuola italiana, in ogni ambito disciplinare, permane l'assenza quasi totale di scrittrici, matematiche, scienziate, di riferimenti a modi e organizzazioni culturali femminili, a testi scritti da donne presi come modelli di un periodo storico e culturale. Il presente saggio vuole offrire alcune indicazioni di metodo per lavorare nella scuola con ragazzi e ragazze alla costruzione di un canone letterario comprensivo di donne e uomini.

Parole chiave: letteratura italiana; canone; storia letteraria; scuola.

ABSTRACT: In the Italian school, in every disciplinary field, there remains the almost total absence of writers, mathematicians, scientists, of references to women's cultural ways and organizations, to texts written by women taken as models of a historical and cultural period. The present essay aims to offer some indications of method for working in the school with boys and girls to the construction of a literary canon inclusive of women and men.

Keywords: Italian literature; canon; literary history; school.

Partendo da una «deontologia pedagogica» (Contini, Demozzi, Fabbri e Tomelli, 2014), cioè dalla consapevolezza critica del proprio essere insegnanti oggi, che ci pone davanti a delle costanti metodologiche, *in primis* quella di riferirsi a un sapere problematizzato e attualizzato, mi propongo di ripercorrere in modo sintetico, soltanto attraverso alcuni esempi, la storia letteraria italiana, così come viene

presentata dalle antologie scolastiche (ho preso a campione l'antologia *Raccontami*, Asnaghi e Gaviani, 2011, in uso nella mia sede di titolarità) di scuola secondaria di primo grado.

A una prima lettura, le scelte effettuate dalle compilatrici, i criteri adottati, le omissioni occorse possono dimostrarsi altrettante occasioni per comprendere i modi del nostro conoscere e come si sedimentino modelli letterari di uomini e donne nel corso della storia.

In una deontologia pedagogica che abbia tra i suoi assunti il «non nuocere» e il «fare spazio al possibile», situo anche l'imperativo del «conoscere il proprio conoscere» e l'impegno regolativo del «non omettere» (Contini *et al.*, 2014: 33, 36). Non omettere il frutto della elaborazione delle donne nelle grandi narrazioni simboliche che sono i modelli culturali, l'arte, la letteratura, la musica.

Se, come scrive Bruner, «gran parte della creazione del Sé è fondata su fonti esterne [...] gli atti narrativi diretti a creare il Sé sono tipicamente taciti e impliciti» (citato in Contini *et al.*, 2014: 24). Se non è guidato/a a osservare, problematizzare ciò che gli/le deriva dalla cultura, il bambino/la bambina è portato/a ad assumerla come qualcosa di oggettivo e dato. Nonostante tutti i riferimenti normativi, dagli art. 3 e 5 della Costituzione alla CEDAW, dalla Legge 125/91 al Progetto Polite, il nostro paese appare tra i meno attivi all'avvio di misure contro la disegualianza fra i sessi nell'ambito dell'istruzione (Biemmi, 2010) e ci chiediamo cosa significherà per chi è nata donna l'assenza quasi totale di scrittrici, di riferimenti a modi e organizzazioni culturali femminili, a testi scritti da donne presi come modelli di un periodo storico e culturale.

Secondo Simonetta Ulivieri (2007: 11) la responsabilità delle donne «come madri, come educatrici, come insegnanti» è di avere, in passato

fatto prevalere un genere a danno di un altro, il loro. Nella pratica di ogni giorno, nell'insegnare il silenzio, la rassegnazione, o nel favorire e sottolineare in positivo alcune attività, quelle svolte dai bambini e dai ragazzi, la donna si fa responsabile verso le proprie simili di una precisa oppressione culturale, trasmettendo veti, abitudini mentali alla dipendenza, alla subalternità che difficilmente la bambina divenuta donna riuscirà a superare.

Il primo assunto, supportato da un pensiero comune molto diffuso, è che esista in letteratura un neutro autoriale, un canone di grandi opere che hanno fatto la storia della nostra cultura, ma non è un caso che tutti questi grandi padri della lingua siano uomini.

Possiamo spiegare questa evidenza, ricorrendo alla storia dell'educazione e dunque al fatto che l'accesso agli studi era ripartito nell'Ottocento per sesso e per ceto sociale, erano i figli maschi delle famiglie più agiate che potevano usufruire di una qualche forma di istruzione, fino all'ingresso alle prime università. Le figlie femmine venivano istruite nei saperi che si ritenevano più adatti al loro ruolo familiare e sociale: la lettura, un po' di scrittura, soprattutto epistolare, il disegno, il canto e la musica, il ricamo.

Sarebbe d'altra parte interessante guardare, ribaltando la prospettiva, proprio alla storia dei ricami, in particolare agli arazzi, tutti realizzati da mani femminili, come a grandi affreschi flessibili della storia dell'umanità (libri di stoffa), contenenti un sapere di alto livello.

Ma dove sono finite le opere letterarie a firma femminile, dalle origini della nostra letteratura? Scorrendo l'indice dell'antologia presa a campione, su 51 autori italiani di tutti i tempi solo 4 sono donne e tutte collocate nel secondo Novecento. Non c'è traccia di un patrimonio culturale femminile, come se prima le donne non scrivessero e non esistesse ancora una teoria letteraria che si occupi dell'analisi, della periodizzazione e dell'inserimento di autrici donne all'interno del canone letterario cui facciamo riferimento. Esistono, al contrario, numerosi e approfonditi studi di studiose o di gruppi di studiose su singole autrici o su movimenti femminili, che mettono in comune nella propria ricerca la triplice formazione di insegnanti, ricercatrici di letteratura e femministe. Spesso questi studi sono disseminati, sparsi, poco conosciuti e circolano scarsamente nelle scuole e nelle università, certamente i/le compilatori/compilatrici di antologie letterarie non ne fanno riferimento, semplicemente li ignorano.

Tuttavia, ci sono opere letterarie femminili all'origine della nostra letteratura. Occorre però allargare il campo a quell'area indifferenziata e di confine fra latino e primi volgari europei, come a dire che il nostro sguardo deve *sprovincializzarsi* e comprendere il grande sommovimento culturale provocato dal monachesimo femminile in Italia e nei paesi europei dal XIII secolo, dove la lingua usata per la scrittura sconfinava fra il latino, usato da Chiara nelle sue epistole, il volgare italiano delle mistiche (Caterina de' Vigri, Angela da Foligno, Umiliana Cerchi, Maria Maddalena de' Pazzi, solo per fare qualche nome), l'antico francese della beghina Margherita Porete o della dottoressa Christine de Pizan e l'antico tedesco di Hildegarda di Bingen¹.

Solo qualche secolo prima, dal IV al X sec. si erano diffusi in Asia minore e poi in area europea i diaconati maschili e femminili, dove Pacomio e Maria, Basilio e Macrina, Giovanni Crisostomo e Olimpia avevano fondato monasteri maschili e femminili, facendo riferimento a identici modelli culturali religiosi (Duby e Perrot, 1990: 470-471).

Attraverso i vangeli apocrifi risaliamo a vite di sante come Maria l'Egiziana e Macrina, mentre Egeria, nobildonna romana del IV sec. ci lascia in *Diario di Egeria* (2006) una delle più antiche testimonianze di viaggio della storia, ben prima del Milione di Marco Polo.

L'indagine di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi nel 1988 sulla produzione delle scrittrici mistiche italiane, ci offre una prima ricognizione della presenza vivissima

¹ Notevole è lo studio della produzione femminile in epoca medioevale, da ricordare il ricchissimo *Scrittrici mistiche italiane* (Pozzi e Leonardi, 1988); ampi riferimenti agli argomenti trattati in Leonardi (2004), Chiara d'Assisi (1999), Panciera (2011), Morino (1996), Christine de Pizan (1997) y Campañini (2011).

di scritte a carattere religioso dal Medioevo al Cinquecento e alla Riforma. Sono lettere, diari, pagine di vita esemplare, autobiografie dove il tema dell'amore verso Dio è declinato dalle mistiche come dialogo incessante con l'Altro da sé, il *di Più*, di cui parla Margherita Porete, che è itinerario di conoscenza e perfezionamento interiore, fonte di godimento e felicità intensamente spirituali.

Una così folta produzione femminile, coeva al *Cantico delle creature* di san Francesco, porta a interrogarci su Chiara d'Assisi, prima donna dottore della Chiesa e corrispondente amica di Francesco, per verificare se sia possibile, e didatticamente stimolante, confrontare le scritte almeno su temi e forme stilistiche.

La prima differenza è che Chiara usa la lingua latina per indirizzare le sue lettere alla regina Agnese di Praga. Lingua ufficiale nelle epistole, il periodare di Chiara è colto, consapevole dell'*ars retorica* e epistolografica. Segue le regole prosodiche del *cursus velox*, «il più raffinato», presente anche nel *Cantico* di Francesco (Chiara d'Assisi, 1999: 102), gli artifici retorici della *salutatio*, dell'*exordium*, della *captatio benevolentiae*, i procedimenti tipici dell'agiografia, le citazioni e i riferimenti continui alle sacre scritte. È dunque una donna non potente, ma colta, Chiara, al pari di Francesco. Nella lettura del breve frammento de *La leggenda dello specchio*, invece, si compie un salto di qualità tematico: si parla di temi poco richiamati culturalmente. Si racconta del sogno dell'allattamento di Chiara da parte di Francesco, sogno che allude a una qualità materna delle cure attribuibili a Dio: «Il seno materno, il latte, l'allattamento materno sono temi ricorrenti nell'Antico Testamento, usati sovente in senso allegorico» (Chiara d'Assisi, 1999: 79).

Dunque, nel contesto religioso, le scrittrici introducono temi e visioni del femminile nelle pratiche collettive di trascrittura e produzione dei testi (dettatura ad altre monache, scrittura a staffetta [Morino, 1996: 15], rielaborazione personale di libri sacri e devozionali), nella costruzione di armadietti, di *Jardin clos*, simboleggianti il Paradiso.

Nell'eccesso della scrittura mistica, come rileva Angelo Morino, c'è una precisa volontà di sottrarsi all'autorità del padre e a quella della Chiesa tradizionale ufficiale. Nelle estasi, nelle pratiche di digiuno e anoressia, nelle mortificazioni corporali sembra di intravedere una volontà di eccellenza e di individuazione femminile che la Chiesa ufficiale rifiuterà:

È possibile che, in tutta la vicenda alimentare di Maria Maddalena, vissuta fin dagli esordi all'insegna dell'anoressia abbiano agito un impulso teso all'affermazione di sé in un mondo che non prevedeva ruoli attivi e indipendenti per le donne, e –al contempo– un rifiuto delle gerarchie ecclesiastiche in quanto struttura articolata dagli uomini a beneficio dei soli uomini. Digiuni ed estasi obbedirebbero, allora, a una volontà di imporre la propria figura circondata da segni eccezionali, in grado di riscattare dall'inerzia un destino che si voleva dovesse consumarsi ai margini (Morino, 1996: 25).

Termini femminili (utero, latte), maternità divine, empatia con gli ultimi, animali e bambini, anelito a un amore unitivo con l'Altro, per cui si è pronte a donare tutto

di sé, anoressia, pratiche di digiuno e mortificazione corporale: tutto questo non è lontano secoli o incomprensibile per gli adolescenti di oggi, di entrambi i sessi, che sperimentano pari eccessi di fusionalità, dolore, amore impossibile, esaltazione o cadute.

La lingua delle mistiche è una lingua ancora attuale, poco conosciuta a molti e molte e del tutto sconosciuta ai libri di testo finora in uso.

Fuori dai conventi, troviamo donne impegnate sul fronte della medicina e della conoscenza di pratiche legate alla gravidanza, alla nascita e al puerperio e alle cure attraverso le erbe officinali. La più conosciuta è la salernitana Trotula o Trotta de Ruggiero, donna che opera nell'ambito della scuola salernitana e che ci ha lasciato un trattato latino sulle malattie delle donne (Boggi Cavallo, 1994).

Un altro aspetto didatticamente non secondario è quello in Italia della fortuna e della tradizione di un canone femminile classico nella scrittura delle autrici di oggi.

Abbiamo parlato della femminilità e di temi come quello della compassione che è sicuramente presente nella vita di Umiliana de' Cerchi; Fra' Vito da Cortona ne narra nella sua *Vita di Umiliana de' Cerchi* e al capitolo V, 44- 46 (Pozzi e Leonardi, 1988: 86-87). Racconta come Umiliana, che vive «quasi da laica, come eremita nel centro di Firenze», in visita a un bambino gravemente malato chiede a Dio la grazia di prendere su di sé le sofferenze del bimbo e liberarlo dalla malattia. È rilevante come la scrittrice Mariapia Veladiano sviluppi nel romanzo *Il tempo è un dio breve* un tema analogo. Ad Angela da Foligno fa esplicito riferimento, invece, la poeta fiorentina Rosaria Lo Russo, nella riscrittura di un *planctus* amoroso, nel suo poemetto *Sequenza orante*. Altro esempio troviamo nella scrittrice Marilù Oliva, con i suoi romanzi *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre* (Solferino, 2020) o *L'Eneide di Didone* (Solferino, 2022).

La riscrittura di generi e temi letterari da parte delle scrittrici rappresenta oggi un genere a sé e andrebbe ulteriormente indagata per accogliere il bisogno di genealogia letteraria, avvertita da scrittrici e scrittori, ma anche da allievi e allieve delle nostre scuole.

Proseguendo in questo confronto fra padri del nostro patrimonio letterario italiano e madri da scoprire, ci imbattiamo in un'altra figura di scrittrice e intellettuale, Christine de Pizan, vissuta a Parigi, ma di origini italiane (1365ca.-1430ca.). Christine si propone la «riscrittura della tradizione» (Pizan, 1997: 9) attraverso la costruzione di una città simbolica, abitata da tutte le donne di grande virtù e sapienza che hanno popolato la storia universale. In questo cammino simbolico, accompagnata da tre dame allegoriche, Ragione, Rettitudine e Giustizia, ripercorre vita e opere di donne, regine, guerriere, sante, martiri, poete della storia e del mito, dall'antichità alla contemporaneità. In polemica con la misoginia dei chierici, rattristata in particolare da un libro misogino, le *Lamentations* di Mateolo, tradotto in francese da Jean le Fèvre, Christine vuole dimostrare di quanta sapienza siano capaci le donne, non solo gli uomini. Dama Ragione confuta una per una le tesi contro la presunta inferiorità delle donne, riportata da autori fra i quali Christine ricorda Catone, Ovidio o Cecco d'Ascoli. E alla domanda su come mai le donne siano escluse dall'amministrare la giustizia, così risponde:

Ma se qualcuno vuole sostenere che le donne non sono abbastanza intelligenti per imparare il diritto, la storia dimostra il contrario; come vedremo in seguito, molte donne sono state grandi filosofe e hanno dominato scienze ben più complesse e nobili di quanto non siano le leggi scritte e le regole stabilite dagli uomini. E ancora, per quelli che affermano che esse non sono dotate per natura di senso della politica e del potere, ti darò degli esempi di molte grandi donne che hanno vissuto nel passato (Pizan, 1997: 95).

Dalla ricognizione al femminile di una storia simbolica dell'umanità possiamo trarre alcuni spunti metodologici per proporre ai nostri alunni e alle nostre alunne un metodo di lavoro e d'indagine. Innanzi tutto, mai fermarsi di fronte a un sapere parziale: dove troviamo antologizzati nomi di autori, cerchiamone l'equivalente rappresentanza di donne, donne che hanno lavorato negli stessi anni o sugli stessi temi. Cerchiamo un'alternativa alla triade dei grandi padri fondatori della lingua: Dante, Petrarca, Boccaccio non possono essere sostituiti, ma affiancati da autrici coeve: le mistiche, le rimatrici e le narratrici, come la francese Margherita di Navarra o d'Angouleme, sorella di Francesco I (1492-1549), autrice di un *Eptamerone* in 72 novelle, con prologhi delle singole giornate e commentari alle singole novelle, sul modello del *Decameron* italiano.

GIOCHI LETTERARI

1. Costruisci il tuo personale albero genealogico di libri di fiabe, romanzi, poesie, teatro che ti sono piaciuti e ti hanno interessato, non dimenticare di indicare autore o autrice.
2. Costruisci un grafo ad albero dalle origini della nostra storia letteraria, inserendo, accanto ad ogni autore, un'analoga autrice. Se trovi difficoltà per le autrici donne, puoi consultare il sito: www.enciclopediadelledonne.it o i tuoi insegnanti e genitori.
3. Disegna una lettera, quella del tuo nome, sull'esempio di una miniatura di codice medioevale. All'interno e all'esterno puoi utilizzare lettere, disegni, particolari che si riferiscano a te, ai tuoi gusti e ai tuoi interessi di vita.
4. Scrivi una lettera a una grande autrice del passato, parlandole di te e chiedendole notizie sulla sua vita e il suo tempo.
5. Costruisci, con una scatola da scarpe, un tuo *Jardin clos* sull'esempio delle beghine medievali, e riempi di piccoli oggetti o stoffe presi dalla tua vita di ogni giorno e che simboleggino il tuo personale paradiso di perfezione.
6. Disegna uno «Specchio» e, dentro la cornice, che sarà particolarmente ricca e decorata, scrivi o disegna un tuo personale messaggio di perfezione interiore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASNAGHI, E. e GAVIANI, R. (2011). *Raccontami. Antologia per la Scuola Secondaria di Primo Grado*. Torino: Lattes Editore.

- BESEGGI, E. e TELMON, V. (1992). *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Firenze: La Nuova Italia.
- BIEMMI, I. (2010). *Educazione sessista*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- BINGEN, I. di (2011). *Libro delle creature. Differenze sottili delle nature diverse*. A. Campanini (a cura di). Roma: Carocci.
- BOGGI CAVALLO, P. (a cura di) (1994). *Trotula de Ruggiero, Sulle malattie delle donne*. Palermo: La Luna edizioni.
- CHIARA D'ASSISI (1999). *Lettere ad Agnese, la visione dello specchio*. G. Pozzi e B. Rima, Milano (a cura di). Milano: Adelphi.
- CONTINI, M.; DEMOZZI, S.; FABBRI, M. e TOLOMELLI, A. (2014). *Deontologia pedagogica. Riflessività e pratiche di resistenza*. Milano: FrancoAngeli.
- D'ANGOULEME, M. (1969). *Eptamerone*. Forlì: Bietti.
- DIARIO di Egeria (2006). A. Clerici (a cura di). Milano: Paoline editoriale Libri.
- DUBY, G. e PERROT, M. (1990). *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*. Roma-Bari: Laterza.
- (2009). *Storia delle donne in Occidente. Il medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- LEONARDI, C. (a cura di) (2004). *La letteratura francescana, vol.1, Francesco e Chiara d'Assisi*. Milano: Fondazione L. Valla/A. Mondadori.
- MARTINENGO, M.; POGGI, C.; SANTINI, M.; TAVERNINI, L. e MINGUZZI, L. (a cura di) (1996). *Libere di esistere. Costruzione femminile di civiltà nel Medioevo europeo*. Torino: SEI.
- PANCIERA, S. (2011). *Le Beghine. Una storia di donne per la libertà*. Verona: Gabrielli Editore.
- PIZAN, Ch. de (1997). *La città delle dame*. Milano: Luni Editrice.
- PORETE, M. (1994). *Lo specchio delle anime semplici*. Milano: San Paolo.
- POZZI, G. e LEONARDI, C. (a cura di) (1988). *Scrittrici mistiche italiane*. Genova: Marietti.
- ROLFO, M. (1996). *I quaranta giorni*. Palermo: Sellerio.
- ULIVIERI, S. (a cura di) (2007). *Educazione al femminile*. Milano: Guerini & G. Associati.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE NEL BANCHETTO
NUZIALE DI BONA SFORZA, REGINA DI POLONIA

*The Representation of Power in the Wedding Banquet of Bona Sforza,
Queen of Poland*

Valeria PUCCINI

Università di Foggia

Fecha final de recepción: 10 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il 6 dicembre 1517 si celebrarono a Napoli le nozze tra Sigismondo I Re di Polonia e Bona Sforza Duchessa di Bari. Nulla fu trascurato nell'organizzazione della sfarzossissima cerimonia, sin dalla scenografica entrata in città della nobile dama e del suo imponente seguito: ma a colpire la fantasia dei presenti fu soprattutto il grandioso banchetto nuziale, sia per la durata inusitata che per la scelta delle pietanze imbandite, che superarono per abbondanza e varietà qualunque altro banchetto dell'epoca.

Parole chiave: Bona Sforza; cibo e potere; cronache storiche; *ars coquinaria*.

ABSTRACT: On 6 December 1517, was celebrated in Naples the wedding between Sigismondo I, King of Poland and Bona Sforza, Duchess of Bari. Nothing was overlooked in the organization of the very sumptuous ceremony, starting from the scenic entry into the city of the noble lady and her imposing entourage: but what struck the imagination of those present was, above all, the grandiose wedding banquet, both for the unusual duration and for the choice of dishes, which surpassed any other banquet of the time in abundance and variety.

Keywords: Bona Sforza; food and power; historical chronicles; *ars coquinaria*.

Nel 1785 Vincenzo Altobelli, *libraro napoletano*, dava alle stampe le *Storie in forma di Giornali* di Giuliano Passero (o Passaro), personaggio storico semiconosciuto vissuto nel XVI secolo: di lui Bartolomeo Capasso afferma che era «qualificato come setajuolo; ma egli però servì nella milizia e, come rilevasi dalle sue stesse parole, nel 1513 trovavasi nell'esercito spagnolo a Ravenna» (Capasso, 1902: 189-191)¹; riguardo alla sua opera, scriveva:

I Giornali, che comunemente vanno sotto il nome di Giuliano Passaro, sono un'altra compilazione di diversi cronisti; l'ultimo dei quali, fu colui che ne possedeva il Codice nel principio del secolo XVI e continuavalo fino ai tempi suoi. [...] In questi Giornali con uno stile rozzo e nel solito dialetto letterato sono narrati con molta buona fede ed ingenuità i fatti principalmente della città di Napoli [...]. L'autore o piuttosto gli autori di essi si dimostrano apertamente popolari napoletani. L'edizione che se ne fece nel secolo scorso meriterebbe essere riprodotta più correttamente, e sopra antichi e migliori manoscritti (Capasso, 1902: 190).

Si tratta, dunque, di un testo miscelaneo composto da una pluralità di autori, dei quali Passero non fu che l'ultimo in ordine di tempo. L'editore Altobelli afferma di aver voluto dare alle stampe il codice manoscritto per spirito di servizio nei confronti della patria, sottraendo ad un destino di immeritato oblio le *Storie* del Passero, che definisce «storico nostro degnissimo per le rare, e molte notizie, che ci ha conservate, e per la sincerità con cui le ha espresse» (Passero, 1785: 1). Ma se i meriti storici sono inoppugnabili, non altrettanto si può dire della lingua e dello stile del nostro cronista: la scrittura di Giuliano Passero risente probabilmente della limitata erudizione dell'autore che, scevro da costruzioni retoriche e da divagazioni filosofiche e politiche, si limita a riportare gli avvenimenti con grande precisione e meticolosità, utilizzando un volgare semplice ed infarcito di termini dialettali napoletani, come evidenziato già dall'autore della prefazione, Michele Maria Vecchioni, giudice della Gran Corte di Vicaria:

L'autore non adopera nel suo dire figure; non fa riflessioni storiche, per le quali sovente storici nobilissimi si rendono tediosi, e disgustevoli; non fa orazioni; non inserisce nei suoi discorsi dissertazioni, o esami problematici; ma con una semplicità maravigliosissima unicamente di riferir le cose si briga, e di notarne le circostanze, che degne a lui parvero di essere alla posterità tramandate (Passero, 1785: 28).

Indubbiamente il lavoro di Passero, che raccolse e trascrisse quanto scritto prima di lui per poi proseguire l'opera estendendola fino agli avvenimenti dei suoi giorni, ebbe il merito di trasmettere ai posteri una incredibile messe di informazioni su di un arco di tempo di oltre ottant'anni che va, all'incirca, dall'ingresso in Napoli di

¹ In realtà, probabilmente era un sellaio, come attestano i documenti storici: si veda Senatore (2014: 284).

Re Alfonso il Magnanimo nel 1442 fino al 1526. Come afferma lo storico Francesco Senatore,

I traumatici eventi politici tra Quattro e Cinquecento (fine della dominazione aragonese e guerre d'Italia) furono per esponenti del ceto mediano una spinta potente verso la scrittura storica. Nella città di Napoli si sviluppò una tradizione di cronache in volgare [...]. I compilatori, anonimi o quasi (per la scarsità di informazioni biografiche e per l'assenza del proemio programmatico), raccolgono o rimaneggiano testi altrui, collegandoli a parti originali (fondate su testimonianze oculari, orali e documenti) in manoscritti miscelanei o in narrazioni annalistiche, scandite dall'indicazione dell'anno, del mese e del giorno (Senatore, 2014: 280-281).

Tra l'incredibile messe di notizie contenute nelle *Storie in forma di Giornali*, vi sono le narrazioni dei matrimoni dei principi della casa di Aragona, che «in niuna altra storia con tanta distinzione descrivonsi e nell'ordine, e nella lautezza, e bandimento delle mense, quanto in queste nostre» (Passero, 1785: 22). In particolare, a partire da pagina 241 del testo, Giuliano Passero inizia a narrare la cronaca dell'imponente apparato allestito per celebrare il matrimonio tra Bona Sforza², nipote del re di Napoli Alfonso II, e Sigismondo I Jagellone, Re di Polonia, nozze che furono celebrate *per procuram* il 6 dicembre 1517 nella regale cornice di Castel Capuano a Napoli, possedimento avito della dinastia aragonese. L'unione coronava gli intensi sforzi della madre della sposa, Isabella d'Aragona, per procurare a Bona, ormai unica erede del casato dopo la morte degli altri fratelli, un matrimonio che potesse risarcire le proprie aspirazioni frustrate: Isabella era, infatti, la vedova di Gian Galeazzo Sforza, duca di Milano, morto a soli 25 anni il 21 ottobre del 1494, spodestato nei suoi possedimenti da Ludovico Sforza detto il Moro il quale, secondo i contemporanei, l'avrebbe fatto avvelenare per liberarsi di quell'ingombrante nipote che gli impediva la presa definitiva del potere. Il giovane duca, di salute cagionevole e dal carattere debole e remissivo, era sempre stato totalmente soggiogato dallo zio e aveva preferito allontanarsi da Milano andando a vivere con la sua famiglia nel castello di Pavia, sempre però sotto la stretta sorveglianza delle spie del Moro. Secondo la testimonianza di Paolo Giovio, la giovane Isabella

teneva certo, che per opera di Lodovico nel giorno istesso delle nozze, al marito, et a lei, fossero stati fatti incanti et malie da donne fattucchiere, perché non potessero haver figliuoli, et allhora manifestamente vedeva, che tutti i disegni del zio tendevano a fare ch'eglino, colti con ogni qualità d'inganni et d'artificij, fosser levati del mondo (Giovio, 1555: 15-16).

In realtà, dopo un breve periodo di infertilità iniziale da attribuire probabilmente alle cattive condizioni di salute di Gian Galeazzo, la coppia fu benedetta dall'arrivo

² Su Bona Sforza, si vedano almeno: Associazione culturale Regina Bona Sforza (1987), Parisi (2019), Cioffari (2000) e Calò Mariani e Dibenedetto (2000).

dell'erede maschio, Francesco Maria, e poi dalla nascita di tre femmine: Bona, Bianca e Ippolita (queste ultime morte entrambe in tenera età). Tuttavia, la dipartita precocissima del marito e, ancor di più, la prematura scomparsa dell'unico figlio maschio, condotto in Francia dal re Luigi XII nel 1499 per destinarlo forzatamente alla carriera ecclesiastica e morto (molto opportunamente) per una caduta da cavallo nel 1512, avevano gettato Isabella nello sconforto più nero. La sua unica speranza di rientrare in possesso del Ducato di Milano era ora la figlia Bona:

La Duchessa mai serrà quieta fintanto non vede ben locata la Signora Donna Bona. [...] ca non havendo la matre altro occhio in testa che questa figliola, lo pensiero suo è tutto d'una fiata collocarla et bene, per toghirese totalmente da questo affanno (Pepe, 1900: 297).

Nel febbraio del 1500 Isabella si era risolta infine ad abbandonare Milano per sottrarsi alle continue vessazioni del Moro, trasferendosi dapprima a Napoli e poi, a seguito delle vicende storiche che portarono alla caduta degli aragonesi, nel Ducato di Bari, il cui possesso le era stato confermato con un privilegio feudale antedatato dal nuovo re spagnolo Ferdinando il Cattolico. Da allora in poi, Isabella si premurò soltanto di assicurare alla figlia superstite l'educazione che le spettava in qualità di erede di una dinastia reale: suo precettore fu uno dei migliori umanisti dell'epoca, Crisostomo Colonna, allievo di Giovanni Pontano e in fecondi rapporti letterari con Antonio de Ferraris detto il Galateo, che ebbe anch'egli un ruolo di primo piano nell'elaborazione del programma educativo della giovane Bona. La fanciulla si rivelò d'altronde un'ottima allieva, dal momento che lo stesso Colonna qualche anno più tardi scrisse di lei, con legittimo orgoglio, le seguenti parole: «Domina dux Bona Sfortia [...] doctissima est, formosa, sanguineae complexionis, mediocris statura, non macilenta, nec pinguis, mansuetissima, quatuor libros Vergilii, multas Ciceronis epistulas, epigrammata varia, italica multa Petrarchae scit memoriter, doctissime scribit et loquitur» (Valerio, 2019: 26).

Benedetto Croce, commentando il romanzo spagnolo di ispirazione cortese-cavalleresca *Question de amor*, nella cui protagonista Belisena è adombrata la figura storica di Bona Sforza, afferma che il testo «è specialmente interessante perché ci mette innanzi agli occhi la vita e le abitudini di quella società ispano-napoletana che s'era formata a Napoli sui principii del secolo XVI, riattaccandosi alle tradizioni della società spagnuola del tempo dei re aragonesi» (Croce, 1894: 153) e che «nella società del secolo decimo sesto [...] predilette erano, in quei tempi di vivo gusto estetico ed intellettuale, le descrizioni di vestiti e di pompe, [...] com'è noto per molti documenti» (Croce, 1894: 145). Bona Sforza soggiornò effettivamente a Napoli dal 1508 al 1512 per riprendersi da una grave malattia e, mentre la madre non pensava ad altro che a preparare per lei quel futuro brillante che avrebbe riscattato l'intera famiglia dalle ingiustizie patite, la giovane Bona si faceva notare alla corte spagnola per bellezza e vivacità, attirando su di sé le attenzioni galanti di pretendenti senza speranza nonché molti pettegolezzi malevoli che le attribuivano amorazzi improbabili e che, secondo quanto affermato da Giuliano Passero, la perseguiteranno fino al suo arrivo

in Polonia, dove pare che il re Sigismondo, commentando i doni portati in dote dalla sposa italiana, abbia affermato: «Regina Bona attulit nobis tria dona: faciem pictam, dotem fictam, et vulvam non strictam» (Passero, 1785: 258). Ma sembra che in queste dicerie non ci fosse nulla di vero e che Bona fosse altrettanto consapevole quanto la madre dell'importanza di conservare intatta la propria reputazione per assicurarsi quel futuro prestigioso per il quale era stata educata sin dalla culla.

Le lunghe e complicate trattative poste in essere da Isabella per individuare il candidato perfetto alla mano di Bona sono state raccontate con dovizia di particolari da Ludovico Pepe nel suo *Bona Sforza da maritare*: la prima scelta ricadde su Massimiliano Sforza, figlio ed erede di Ludovico il Moro, la cui unione con Bona avrebbe potuto soddisfare in un colpo solo le ambizioni di entrambe le casate; fallito questo tentativo, anche a motivo della caduta definitiva del Moro, Isabella prese in esame diversi altri candidati, sempre senza esito favorevole, finché della questione non si interessò l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, parente di Bona per parte di madre, che individuò come possibile sposo l'ormai attempato e fresco vedovo Sigismondo I Jagellone, re di Polonia; questa unione, infatti, avrebbe favorito le mire espansionistiche nell'Europa centrale del sovrano asburgico, d'altronde famoso per le sue politiche di alleanze matrimoniali che lo portarono ad ingrandire notevolmente i confini del suo impero.

La Polonia era una pedina importante nella geopolitica dell'Europa dell'est, poteva essere un bastione cristiano contro l'espansionismo ottomano per cui era necessario per gli Asburgo assicurarsene la collaborazione anche per smorzare le pretese che gli Jagelloni nutrivano sul trono ungherese, passato con la morte in battaglia di Luigi II a Carlo V e poi al fratello Ferdinando (Spagnoletti, 2020: 25).

Non era esattamente quello che Isabella aveva sperato per la figlia e per sé stessa, ma avrebbe comunque fatto di Bona una regina, pur se di uno stato periferico rispetto al cuore dell'Europa. Si giunse così alle sospirate nozze: Bona aveva ormai ventitré anni, il suo futuro sposo quasi cinquantuno. Isabella, con l'aiuto del fedele amico Prospero Colonna, volle organizzare un evento in grande stile, destinato ad imprimersi nella memoria sia degli ambasciatori polacchi inviati da Sigismondo per *inguadiare* la futura sposa, sia degli ospiti stranieri tra cui il console veneziano Marin Sanudo, il quale scriverà nei suoi *Diarii*:

Doman, di qui, a Napoli, si farà la festa di la Regina di Polonia con gran pompa, fiola di la Duchessa di Bari, et si farà gran alegrecia et molta spesa. Le done titolate che erano di fora, sono venute per honorar la festa; gran preparativi si son fatti, ché la Duchessa madre di dita regina vol dimostrar la grandezza de li sui progenitori (Pepe, 1900: 138).

Nulla fu trascurato nell'organizzazione della sfarzossissima cerimonia, a partire dall'entrata in città delle due nobili dame accompagnate da un seguito imponente, nella decorazione delle sale del castello, nel lusso sfrenato degli abiti e dei gioielli indossati dalla sposa e dagli invitati, nella scelta delle pietanze imbandite, che

superarono per abbondanza e varietà qualunque altro banchetto dell'epoca, fino alla scenografica uscita di scena della novella regina, che si recava a Manfredonia per imbarcarsi alla volta della Polonia.

Madre e figlia entrarono trionfalmente in Napoli il 21 novembre del 1517 alla testa di un magnifico corteo aperto da sessanta bellissimi puledri bianchi e neri, condotti a mano da altrettanti palafrenieri: «et sopra de detti cavalli erano certe coperte de panno lavorato a spina di pesce bianca, et morata, et anco li huomini che menavano li detti cavalli andavano con calze, et gippone della medesima devisa» (Passero, 1785: 241); seguivano diciotto carri che trasportavano i bauli dorati con il ricchissimo corredo della sposa, altri paggi a cavallo dalle lussuose divise ed, infine, sessanta cavalieri polacchi «vestiti a lo modo Ungarisco de multa strania manera» (Passero, 1785: 242). Subito dopo venivano i rappresentanti delle grandi famiglie napoletane e baresi, l'intero Consiglio reale e, per ultimi, i personaggi più importanti che cavalcavano accanto alla sposa: i quattro ambasciatori polacchi inviati da re Sigismondo, il condottiero Prospero Colonna, scorta fidata di Bona anche nel suo viaggio verso la Polonia, e il Viceré spagnolo Don Raimondo di Cardona, che era andato incontro al corteo per «fare honore alla Signora Duchessa, et a sua figliuola» (Passero, 1785: 242). Tutti questi personaggi e le loro cavalcature erano abbigliati in maniera lussuosissima con vesti di seta, broccato, velluti e damasco ed erano coperti di pellicce, d'oro e di pietre preziose. Dopo essere entrata in città per la Porta del Mercato e prima di giungere a Castel Capuano, la splendida processione si snodò attraverso le strade di Napoli perché potesse essere ammirata dal popolo e mostrare la potenza e la ricchezza della famiglia della sposa, sottolineandone la discendenza reale.

La data degli sponsali era stata scelta appositamente in quanto il 6 dicembre si festeggiava San Nicola, patrono della città di Bari feudo della famiglia della sposa, così come il luogo ove si tennero le nozze, Castel Capuano, simbolo della regalità aragonese, oltre ad essere il palazzo dove Isabella era nata e dove, in seguito, avrebbe scelto di terminare i suoi giorni. Racconta Passero:

Detta festa fo fatta con tanta cerimonia, et ordine quanto mai fosse altra festa fatta; [...] In primis lo detto castiello fo parato delli più belli panni, et intorno della sala erano messi certi scaluni di legnamo li quali tutti foro chini di vaselli di argento de più sorte (Passero, 1785: 243).

Sappiamo dalle fonti coeve che nell'organizzazione dei banchetti si dava molta importanza alla scenografia: ogni residenza di prestigio aveva magnifiche ed ampie sale appositamente destinate a questo scopo che, in occasione delle feste, venivano ulteriormente addobbate con lusso sfrenato, come ci testimoniano anche le opere realizzate dagli artisti dell'epoca. In questo brano Giorgio Vasari sta descrivendo un particolare del bellissimo affresco che ritrae le nozze di Amore e Psiche, dipinto da Giulio Romano nella sala omonima di Palazzo Te a Mantova, teatro delle grandiose feste di Federico II Gonzaga; si tratta della credenza dove era esposto il prezioso servizio da tavola del marchese, sicuramente molto simile per apparato a quella allestita a Castel Capuano per le nozze di Bona:

La qual credenza, che è a mezzo tondo in botte, è ricoperta di festoni di verzure e fiori, e tutta piena di viti cariche di grappoli d'uve e di pampani, sotto i quali sono tre ordini di vasi bizzarri, bacini, boccali, tazze, coppe et altri così fatti, con diverse forme e modi fantastichi e tanto lustranti, che paiono di vero argento e d'oro [...] (Vasari, 1880: 538).



Figura 1. Giulio Romano, *Nozze di Amore e Psiche: particolare* (Palazzo Te, Mantova).

Non si trattava, in realtà, di pura e semplice ostentazione di ricchezza ma di un preciso dovere morale dell'uomo di potere: nel capitolo vi del *De liberalitate* Giovanni Pontano, trattando delle «fondamentali virtù che devono presiedere all'uso del denaro e che necessariamente deve possedere l'uomo di rango, per conservare onestamente la sua condizione privilegiata e per contribuire efficacemente a rafforzare il vincolo che lo lega alla società» (Pontano, 1965: xvi), ricorda l'affermazione di

Orazio secondo cui «nullum argenti colorem esse terris abdito, nisi usu illud temperatore splendeat» (Pontano, 1965: 8)³.

Come ci racconta Giuliano Passero, nella sala dove doveva svolgersi il banchetto veniva solitamente costruito un palco sopraelevato per gli ospiti d'onore, nel nostro caso la sola sposa, visto che il matrimonio avveniva *per procuram*; quello dove Bona troneggiò per tutta la durata della cerimonia, circondata dagli omaggi delle altre dame presenti, era alto due palmi da terra e rivestito di un panno azzurro trapunto di stelle d'oro ad imitazione del cielo, con al centro le armi del re di Polonia e della nuova regina:

Intorno la detta sala erano di diverse inventioni d'arme tutte d'oro et anco nel mezzo di detta sala erano l'arme del Re Nostro Signore et a suo costato da una banna justitia, et dal altra temperantia, et non restava cosa di detta sala [...] che non fosse parata (Passero, 1785: 243).

Ugualmente addobbate erano le sale contigue, dove prendevano posto gli ospiti meno importanti.

Sembra, comunque, che i napoletani fossero famosi per la pompa delle feste e dei banchetti, come ci attesta Benedetto Di Falco il quale, nel 1549, racconta come «non molti anni adietro li Principi e Baroni del Regno costumavano mangiare ne' vasi d'argento e bere in oro» e che, entrando nelle sale dei magnifici palazzi nobiliari, si potevano ammirare «tavole piene di [...] vasi di ricco cristallo con diversi smalti [...] e nel mezzo una comoda mensa torneata di politi e galanti servitori» ricoperta di «bianchissimi manti [...] di sottilissima tela d'Olanda», mentre odorosi fiori di gelsomino e fronde di cedri «di color d'oro» piovevano vezzosamente sugli invitati, spandendo intorno nell'aria il loro profumo (Di Falco, 1549: 90-91). Di Falco cita anche i «palichi [...] per purgare li denti» ovvero gli stuzzicadenti che, realizzati anche in metalli pregiati, erano allora uno dei doni più graditi dalla nobiltà, anche se Monsignor Giovanni Della Casa nel suo *Galateo* ne criticherà l'uso ostentato: «E chi porta legato al collo lo stuzzicadenti erra senza fallo, ché [...] quello è uno strano arnese a veder trar di seno a un gentilhuomo» (Della Casa, 1578: 52v).

Cristoforo di Messisbugo, scalco ducale ed economo alla corte estense di Ferrara che fu il primo a codificare l'organizzazione dei grandi banchetti di corte, nel suo *Banchetti, compositioni di vivande, et apparecchio generale* ci racconta l'estrema complessità dell'allestimento di questi eventi, che richiedeva il coinvolgimento di un numero spropositato di uomini addetti ai servizi più vari nelle cucine, nelle sale, nell'accudimento degli ospiti, ognuno con la propria specializzazione: cuochi, sguafteri, camerieri, scalchi, trincianti, cantinieri, pasticciere; e poi teatranti, ballerini, giocolieri, musici e cantanti per allietare i convitati tra una portata e l'altra dei lunghissimi pranzi. La preparazione degli elaborati manicaretti che sarebbero stati offerti agli ospiti comportava, naturalmente, l'acquisto di ingenti quantità di cibo tra cui carni

³ «Non ha lucentezza l'argento, se nascosto sotterra, se non risplende levigato dall'uso».

ritenute molto pregiate come quelle del pavone, dell'airone e della gru; cacciagione, bovini, volatili e gallinacci; pesci in abbondanza tra cui lo storione, molto apprezzato, molluschi ed ostriche che arrivavano dalla laguna di Venezia; ed altre costose vivande che, nella vita quotidiana, non comparivano mai sulle tavole del popolo e molto raramente su quelle delle famiglie borghesi.

Le mense dovevano essere apparecchiate con tovaglioli artisticamente ripiegati e due o più tovaglie (secondo il meticoloso elenco del Passero nel ricco corredo di Bona Sforza ce n'erano sessantaquattro, di tela d'Olanda e di seta, ricamate in oro), in modo da poter togliere quelle già sporche via via che il banchetto andava avanti; grande importanza era data all'igiene delle mani, ancora utilizzate per prendere il cibo, e la servitù, tra una portata e l'altra, porgeva agli illustri commensali bacinelle con acqua profumata di rose; l'uso della forchetta, che alla fine del xv secolo era considerato ancora una stravaganza ed era, peraltro, aspramente condannato dalla Chiesa come riprovevole ostentazione di lusso, si diffonderà ampiamente soltanto a partire dalla metà del Cinquecento e l'elenco dell'argenteria della sposa menziona infatti soltanto *cocchiari* d'argento. Tuttavia, sappiamo che nella Firenze quattrocentesca la potente e ricchissima famiglia Medici possedeva un servizio di ben 56 forchette a due denti utilizzate nei grandi banchetti, come si può evincere dal quarto pannello del dipinto *La novella di Nastagio degli Onesti*, opera di Sandro Botticelli e Bartolomeo Di Giovanni del 1483⁴, dove si vedono alcuni dei nobili signori seduti a tavola impugnare questo strumento. Anche in quest'opera, al centro della sala che ospita il banchetto nuziale troneggia una credenza su cui fa bella mostra di sé un prezioso servizio da tavola in argento e oro. Secondo Passero, nel corredo di Bona Sforza era compreso un servizio da dodici di piatti d'argento *grandi e mezzani*, oltre a «24 scutelle fatte alla francese» (Passero, 1785: 256). Sulla sua tavola, e a lei soltanto riservata, era stata allestita anche una insolita «fontana de adure», ossia una fontanella da cui sgorgava magicamente acqua profumata ai fiori d'arancio.

Giovanni Passero fornisce una lunga e scrupolosa descrizione anche degli abiti indossati dagli invitati, appartenenti al fior fiore della nobiltà locale ovvero, tra le altre, le famiglie Carafa, Caracciolo, Del Balzo, Sanseverino, d'Avalos, Spinelli, Piscicelli. Particolarmente sontuosi gli abbigliamenti del Viceré Don Raimondo di Cardona, con un abito di tela d'oro impreziosito da pelliccia di martora, e di sua moglie, che indossava un vestito la cui gonna, per metà di tela d'oro e per metà d'argento, era tempestata di conchiglie d'oro, simbolo di San Giacomo. Naturalmente, nulla superava per sfarzo e splendore l'abito nuziale della sposa, di raso veneziano color turchino tutto trapunto di api d'oro, del valore di 7000 ducati, una cifra incredibile per l'epoca. Anche per la veste di Bona nulla era stato lasciato al caso: il colore dell'abito richiamava quello del cielo a simboleggiare la gloria della regalità, mentre le api

⁴ Il quadro, composto da quattro pannelli lignei, fu commissionato da Lorenzo de' Medici per le nozze di Giovanni Pucci con Lucrezia Bini; i primi tre pannelli si trovano al Museo del Prado, il quarto è a Firenze in una collezione privata.

nel Rinascimento erano ritenute simbolo di «ordinata organizzazione sociale sotto la guida di quello che fino al Seicento si credeva fosse un re» (Nicoli Aldini, 2016: 92). D'altronde, tutte le dame presenti e i loro accompagnatori sfoggiavano *toilette* lussuosissime secondo un gusto forse un po' troppo fastoso per la nostra sensibilità moderna, ma che adempivano alla perfezione al loro compito, ovvero esaltare la potenza e la ricchezza di coloro che le indossavano.

Dopo l'arrivo degli invitati, finalmente alle ore 10:30 si svolse *lo ingaudiare*, ovvero il rito nuziale, officiato dal vescovo polacco inviato da Sigismondo con l'assistenza di altri sei vescovi italiani. Al termine della cerimonia, per il resto della mattinata furono serviti vari tipi di dolci come *colazione*, mentre il banchetto nuziale vero e proprio iniziò alle 14:00 e si protrasse per ben nove ore fino alle 23:00, usanza ancora oggi tipica dei matrimoni nel Meridione d'Italia. La moda delle *colazioni* a base di sculture di zucchero, vere e proprie opere d'arte che lasciavano stupefatti gli invitati, si era diffusa probabilmente a partire dalla scoperta dell'America e dalla nascita delle grandi piantagioni di canna da zucchero. I più abili nell'arte di realizzare queste figure erano i pasticceri veneziani: si aggiungeva allo zucchero gomma adragante, acqua di rose e chiara d'uovo, ottenendo un impasto morbido che veniva poi lavorato a mano oppure versato in forme di legno e lasciato essiccare. Una prima testimonianza scritta di quest'arte culinaria così particolare è in una lettera che Beatrice d'Este scrisse al marito Ludovico il Moro, narrandogli il ricevimento offerto in suo onore nel 1493 dalla Serenissima:

Comparsa la collatione cum sono de trombeti accompagnata da infinite torce. Prima comparsa sopra d'uno asse lo Papa, el Principe, et lo Duca di Milano cum le arme loro, et quelle de la signoria vostra, poi Santo Marco deinde la Bissa e lo diamante et tante altre representatione de diverse cose tute lavorate de zucharo dorate che facevano el numaro de 300 cum infiniti piatti de confectione, et cope da bere in mezzo, li quali tuti se destenderono per la salla che fu uno bellissimo spectaculo⁵.

Nel Rinascimento lo zucchero, definito *sale dolce* e ritenuto un valido rimedio anche contro la peste e le febbri, era molto costoso al pari di spezie esotiche come la noce moscata e la cannella: l'utilizzo di simili quantità costituiva quindi un grandioso sfoggio di ricchezza e potere che pochissimi potevano permettersi. Passero non si sofferma su ciò che venne servito per la *colazione*, ma ci dice che verso la fine del banchetto alla tavola di Bona Sforza venne portata una scacchiera con castagne fatte di zucchero, che sostituivano le comuni pedine per il gioco.

Parlando di sfarzo e ostentazione, il pranzo nuziale di Bona Sforza non fu secondo a nessuno dei matrimoni regali dell'epoca. Il menù comprendeva ben ventinove portate (per un totale di oltre 1400 piatti), elencate scrupolosamente dal nostro cronista secondo «l'ordine del convito», un vero e proprio *tour de force* gastronomico che avrà certo messo alla prova anche gli stomaci più allenati anche se, naturalmente,

⁵ Le tre lettere inviate da Beatrice d'Este al marito sono riportate in Molmenti (1880: 696-697).

nessuno presumeva che gli ospiti potessero ingurgitare tutto quel ben di Dio: la maggior parte del cibo tornava in cucina intatto e veniva ridistribuito tra la numerosissima servitù alloggiata nei palazzi o ad istituzioni benefiche e conventi, contribuendo ulteriormente a diffondere l'immagine della magnificenza del padrone di casa.

Luigi Sada, che nel suo *Ars coquinaria barensis* ha analizzato portata per portata questo banchetto nuziale nel tentativo di dimostrare che furono serviti per la maggior parte piatti tipici baresi in omaggio alla provenienza della sposa, ha basato la sua indagine su di un manoscritto inedito, *Il libro della cucina* di Cristiano Efrem⁶, un ricettario di cucina barese in volgare del 1504. Ma al di là della questione, che potrebbe apparire puramente campanilistica, Sada ha avuto il merito di spiegare nel dettaglio in cosa consistevano questi piatti, alcuni dei quali appaiono decisamente lontani dai nostri gusti moderni.

Il banchetto nuziale di Bona Sforza comprendeva i cosiddetti *servizi di credenza*, ovvero piatti freddi che si potevano preparare in anticipo e i *servizi di cucina*, piatti caldi preparati al momento e serviti in maniera scenografica dal trinciante con l'accompagnamento della musica, che ne sottolineava le abili mosse. Contrariamente a quanto avviene sulle tavole moderne, in cui la separazione fra i sapori dolce e salato è piuttosto netta e la successione delle pietanze segue un iter diverso, il pranzo iniziò con una pietanza dolce, la *pignolata con natte*, ovvero croccanti di pinoli e mandorle con panna, e proseguì con un'*insalata d'herbe*, probabilmente per preparare il palato all'arrivo delle ricche portate successive, quasi tutte a base di carne preparata in vari modi: il lesso e il cosiddetto *biancomangiare* (a base di petti di pollo o di cappone con mandorle, latte e lardo) serviti con la mostarda; piccioni stufati; vari tipi di arrostiti in agrodolce o conditi con una salsa detta *mirrausto* a base di mandorle, pane, brodo, cannella e zucchero, secondo la ricetta riportata nel *Libro de guisados, manjares y potajes intitulado Libro de cocina* di Ruperto da Nola, cuoco al servizio del re Ferrante I d'Aragona a Napoli⁷; selvaggina arrostito servita insieme agli *strangola preiti*, sorta di gnocchi a base di formaggio cotti nel brodo di pollo come prescrive la ricetta di un cuoco napoletano all'epoca altrettanto famoso, Anton Camuria⁸; polpettoni al sugo e polpette in umido; i pavoni, che venivano portati in tavola artisticamente adornati del loro stesso coloratissimo piumaggio; fagiani, capponi e conigli. In verità, la maggior parte di queste elaborate ricette prevedeva una frollatura ed una cottura molto prolungate delle carni nonché un uso indiscriminato di diverse spezie, dell'acqua

⁶ Luigi Sada afferma che tale manoscritto si troverebbe in una non meglio specificata *biblioteca europea* e che egli ne stava approntando l'edizione critica: tuttavia, ad oggi, non ho trovato traccia né del manoscritto né del suo testo.

⁷ Il libro di Ruperto da Nola, pubblicato in spagnolo a Toledo nel 1525 dopo una serie di fortunate edizioni in catalano nella seconda metà del xv secolo, ebbe ampia diffusione anche in Italia, dove viveva il suo autore.

⁸ Il testo originale si conserva in un'unica copia manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III» (Ms. XX.E.19) e dal *colophon* si ricava che fu pubblicato a Nerola il 3 agosto 1524; pare che il suo autore fosse un famoso cuoco al servizio della famiglia Carafa in Basilicata.

di rose, dello zucchero e dell'aceto, ingredienti molto costosi e ricercati che talvolta finivano col coprire del tutto i sapori originali delle pietanze, ma in compenso parlavano delle ricchezze degli illustri e potenti anfitrioni, che potevano permettersi tanta lussuosa ostentazione.

La gelatina di carne o di pesce, considerata un piatto raffinato e quindi onnipresente sulle tavole rinascimentali, veniva modellata in forme artistiche e servita in raffinati calici di cristallo o altri contenitori di pregio. Nel *Libro de arte coquinaria* composto tra il 1450 e il 1467, considerato oggi un testo fondamentale della letteratura gastronomica italiana in volgare, il famosissimo cuoco Maestro Martino elenca varie ricette di gelatine di carne e di pesce, spiegando anche come presentarle a tavola in modo elegante e come colorarle artificialmente facendo uso di zafferano, carote, erbe ed altre sostanze naturali⁹.

Per l'*almongiavare* (dall'arabo *al-mugiabbana*) ci soccorre ancora il *Libro de cocina* di Ruperto da Nola: si tratta di pallottole grandi più o meno quanto un'arancia a base di formaggio, ricotta, farina e uova, fritte e cosparse di cannella, zucchero o miele. Altre portate elencate da Passero sono le *pizze fiorentine*, *bianche* e *pagonazze*, in realtà degli impasti dolci o salati, fritti e variamente conditi; mentre le *pizze sfogliate*, che secondo Sada erano delle lasagne allo zafferano, nel testo di Cristoforo di Messisbugo sono invece un impasto dolce fatto con mollica di pane, farina, tuorli d'uovo, burro, zucchero e acqua di rose, tagliato poi a piccoli pezzi, fritto e cosperso con lo zucchero. Nel menù è citata anche una *zuppa nauma*, che Sada ritiene una ricetta dell'Europa del nord inserita nel menù in onore degli ospiti polacchi; tuttavia, in uno gliommero dialettale di Jacopo Sannazaro si trova menzionata una «suppa 'naurea» (Sannazaro, 1999: 63), ossia dorata, una minestra di origine medievale con fette di pane passate nell'uovo e fritte, che con molta probabilità è quella riportata (con un errore di trascrizione) nel nostro menù.

Abbondanti i dessert, serviti lungo tutto il pranzo secondo la consuetudine dell'epoca e anch'essi considerati un vero e proprio *status symbol*: i *guanti*, un dolce ancora oggi tipico della Campania fatto di soffice pasta lievitata a forma di coroncina, fritta e cosparsa di zucchero; i *pasticci de cotogne*, marzapane, torte di tutti i tipi; gli immancabili confetti, di origine antichissima e citati anche da Boccaccio nella novella di Andreuccio da Perugia (Boccaccio, 1927: 102), che nel Rinascimento erano largamente apprezzati da regnanti e nobili; e, per finire, un dolce tipico delle

⁹ «Gelatina in un canestro. Habi la decottione bella et bene apparecchiata et habi un canestro o cistello novo et conciali dentro ordinatamente o polli o altra carne che vi vogli mettere in gelatina como faresti in un piattello, et habi un altro vaso ben netto, capace, dove possa intrare il ditto canestro, et mettelo dentro votandoli di sopra la prefata decottione, remettendolo in loco fresco a prendere et gelare. Et quando è ben gelata habi un coltello et scaldalo un poco, menalo attorno al ditto canestro per cavarlo fora più facilmente de quello vaso, nettando politamente con qualche panno bianco o in altro modo il canestro tutto attorno, et così potrai portare la gelatina in questo canestro dove ti piace [...] Et in tempo quatragesimale la potrai fare a questo medesimo modo, mettendogli dentro il pesce integro et sano che parerà vivo et serà bello a vedere» (Maestro Martino, 1966: 83-84).

tavole natalizie pugliesi ovvero le *nevole & procassa*, le cartellate condite con ippocraso (vino zuccherato ed aromatizzato con varie spezie), che nel dialetto di alcuni paesi della Daunia sono chiamate ancora oggi con questo termine di origine medievale.

Bona Sforza porterà con sé in Polonia l'amore per la cucina della sua terra, importando nella nuova patria il cavolfiore, la cicoria, i lampascioni, i pomodori ed altre verdure che nel polacco moderno hanno mantenuto i termini di origine italiana: *kalafior, cykoria, vampajoly e pomidory*; un mazzetto di carote, porri, prezzemolo e sedano nella odierna cucina polacca è ancora associato all'Italia nel termine *włoszczyzna*, letteralmente *verdure italiane*, che indica gli ortaggi necessari per fare il brodo; oltre, ovviamente, ai suoi cuochi italiani, che le consentiranno di continuare a seguire quella che oggi è universalmente nota ed apprezzata come dieta mediterranea.

Francesco Tateo ci ricorda che «l'interesse per la descrizione delle feste e dei pranzi, come elementi tipici della magnificenza della nuova età, era stato sancito nell'opera di un maestro dell'Umanesimo aragonese quale Giovanni Pontano» (Tateo, 2019: 16), in particolare nel *De Magnificentia* dove, come afferma Amedeo Quondam, «particolare attenzione è riservata alle cerimonie nuziali e ai trionfi, che nel secondo Quattrocento sono diventati veri e propri spettacoli ordinati secondo un programma di fortissimo impatto simbolico, oltre che teatrale» (Quondam, 2004: 23). Nel capitolo xvi, intitolato *De nuptiis*, Pontano esordisce affermando la necessità politica e morale delle manifestazioni di sfarzo in occasione delle cerimonie nuziali dei potenti, pur avendo in precedenza ricordato la necessità di una giusta misura anche nell'applicazione della virtù della magnificenza:

Si qua in re homines rationem secuti sunt, ut a bestiis plurimum different, imprimis mihi videntur in quaerenda prolis socia eam secuti; [...] Iure igitur nuptiae et a principibus et a privatis hominibus tam antiquis quam nostris temporibus magno in honore sunt habitae, iure in illis celebrandis singularis quidam splendor et magnificentia adhibenda (Pontano, 1965: 112-113)¹⁰.

Egli descrive in particolare le feste approntate nel 1452 per le nozze dell'imperatore tedesco Federico III con Eleonora, nipote di Alfonso il Magnanimo, e quelle di Alfonso Duca di Calabria con Ippolita Maria Sforza nel 1465: «Ludi pluribus diebus editi, orchestris ac gradibus ad spectandum magnis sumptibus dispositis, iisque partim purpura ac serico, partim variato panno intectis, equestres concursiones magno apparatu hominum atque equorum factae, epulae lautissimae ac largissimae praebitae» (Pontano, 1965: 257)¹¹.

¹⁰ «Se mai gli uomini hanno seguito la ragione, per distinguersi dalle bestie il più possibile, ritengo che l'abbiano fatto soprattutto quando hanno cercato una compagna per la prole. [...] Giustamente dunque dai principi e dagli uomini privati, antichi e moderni, le nozze sono state tenute in gran conto, giustamente nel celebrarle si ritiene di dover usare uno splendore particolare, una particolare magnificenza».

¹¹ «Per più giorni si celebrarono feste: erano state disposte orchestre e gradinate per gli spettatori, con ingenti spese; le gradinate erano state rivestite parte di porpora e di seta, parte di stoffa ricamata;

Il magnifico apparato allestito per le nozze di Bona Sforza rientrava dunque pienamente in una tradizione tipica della regalità aragonese, che pur essendo ormai tramontata, o forse proprio per questo, voleva ancor più celebrare la propria antica grandezza e potenza, ottenendo il plauso e l'ammirazione dei nobili convitati e della cittadinanza. D'altronde, anche il matrimonio tra i genitori di Bona, Gian Galeazzo e Isabella, celebrato nel Duomo di Milano nel 1489, era stato reso memorabile da quella che è passata alla storia come la Festa del Paradiso, affidata da Ludovico il Moro alla regia artistica di Leonardo da Vinci e all'estro lirico del poeta di corte Bernardo Bellincioni, che realizzò i dialoghi dell'incredibile spettacolo allestito dal grande genio del Rinascimento:

Festa ossia Rappresentazione chiamata Paradiso che fece fare il signore Ludovico in laude della Duchessa di Milano, e così chiamasi, perché vi era fabbricato con il grande ingegno ed arte di Maestro Lionardo Vinci fiorentino il Paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da uomini nella forma ed abiti che si descrivono dai poeti, e tutti parlano in lode della prefata Duchessa Isabella (Fanfani, 1878: 208).

Anche questa splendida cerimonia abbagliò letteralmente tutti i convitati tra i quali vi era l'ambasciatore estense a Milano, Iacopo Trotti, che ne lasciò una descrizione entusiasta e particolareggiata¹². Ludovico il Moro, all'epoca soltanto reggente del ducato per conto del nipote ma di fatto sovrano assoluto, con questo grandioso ricevimento intese in realtà affermare il proprio potere, legittimando il suo governo e dando prestigio alla sua corte. Le nozze tra i due giovani servirono anche a rinforzare l'alleanza tra la corte aragonese e il Ducato di Milano, i cui rapporti non erano sempre stati dei migliori, ma non portarono fortuna agli sposi: come abbiamo visto, Gian Galeazzo non ricoprirà mai il ruolo che gli sarebbe spettato per diritto di nascita e Isabella, educata sin da bambina con l'aspettativa di divenire un giorno Duchessa, resasi conto del marito incapace che le era toccato in sorte, si definirà «la peggio maritata dona del mondo» (Dina, 1921: 259).

Tuttavia, sarà proprio grazie alle nozze della figlia che Isabella riuscirà ad ottenere quel riscatto sociale da lei tanto agognato perché, in virtù dell'unione con Sigismondo I, non solo Bona siederà sul trono di Polonia, ma i suoi figli diverranno a loro volta re e regine: la primogenita Isabella sposerà Giovanni Zápolya, re di Ungheria; il figlio Sigismondo II succederà al padre; Sofia sposerà il principe Enrico V di Brunswick-Lüneburg, Anna diventerà la moglie di Stefano I Bathory, che salirà a sua volta sul trono di Polonia nel 1574 e Caterina impalmerà Giovanni III re di Svezia. L'usurpatore del ducato di Milano e la sua discendenza non avranno altrettanta

si fecero corse di cavalli e l'abbigliamento dei cavalieri e dei cavalli era lussuoso; si offrirono lautissimi e sontuosi banchetti».

¹² Il testo, che si conserva manoscritto nella Biblioteca Estense di Modena (Ms. Ital. 521, =alfa.J.4.21) è stato trascritto da Elisabetta Solmi (1904: 75-89).

fortuna e Ludovico terminerà i suoi giorni prigioniero in Francia, come ricorda Niccolò Machiavelli nei *Decennali*:

Onde che 'l Moro d'ogni aiuto privo,
venne a Mortara co' Galli alle mani,
e ginne in Francia misero e cattivo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASSOCIAZIONE culturale Regina Bona Sforza (a cura di) (1987). *La regina Bona Sforza tra Puglia e Polonia*. Atti del Convegno. Bari, Castello Svevo, 27 aprile 1980. Accademia polacca delle Scienze. Breslava: Ossolineum.
- BOCCACCIO, G. (1927). *Decameron*. A. F. Massera (a cura di). Bari: Laterza.
- CALÒ MARIANI, M. S. e DIBENEDETTO, G. (a cura di) (2000). *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari*. Roma: Nuova Comunicazione.
- CAMURIA, A. (2012). *Apparecchi diversi da mangiare et rimedii*. L. Mancusi Sorrentino (a cura di). Roma: Ricciardi e Associati.
- CAPASSO, B. (1902). «Le fonti della storia delle province napoletane dal 568 al 1500». *Archivio storico per le province napoletane*, vol. XIX, n. 1. Napoli: R. Marghieri.
- CIOFFARI, G. (a cura di) (2000). *Bona Sforza, donna del Rinascimento tra Italia e Polonia*. Bari: Levante.
- CRISTOFORO DI MESSISBUGO (1549). *Banchetti, compositioni di vivande, et apparecchio generale*. Ferrara: Per Giovanni De Bughat et Antonio Hucher Compagni.
- CROCE, B. (1894). «Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli». *Archivio storico per le province napoletane*, vol. I (1876), vol. II (1877). Napoli: Reale Tipografia F. Giannini e Figli.
- DELLA CASA, G. (1578). *Il galateo di Messer Giovanni Della Casa, ovvero Trattato de' costumi, e Modi che si debbono tenere, o schifare nella comune conversatione*. Venezia: Appresso I Giunti.
- DI FALCO, B. (1549). *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distreto per Benedetto di Falco napoletano*. Napoli: G. F. Suganappo.
- DINA, A. (1921). «Isabella d'Aragona, Duchessa di Milano e di Bari». *Archivio Storico Lombardo*, vol. XLVIII, n. III-IV, pp. 269-457.
- FANFANI, P. (1878). *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti emendate e annotate da Pietro Fanfani*. Bologna: Presso G. Romagnoli.
- GIOVIO, P. (1555). *La prima parte delle Historie del suo tempo di Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera Tradotte per Messer Lodovico Domenichi*. Venezia: D. de' Farri.
- MACHIARELLI, N. (s.d.). *Decennali*. Recuperato il 22 marzo 2021, in <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001186#>.
- MAESTRO MARTINO (1966). «Libro de arte coquinaria». In E. Faccioli (a cura di), *Arte della cucina. Libri di ricette, testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini. Dal XIV al XIX secolo*, vol. I (pp. 117-204). Milano: Il Polifilo.
- MOLMENTI, P. (1880). *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*. Torino: Roux e Favale.

- NICOLI ALDINI, R. (2016). «Simbolo, metafora, allegoria: l'ape nelle monete e nelle medaglie, tra mito e realtà, nella storia e nella cultura». M. Faccoli, L. Mazzon e E. Petrucco-Toffolo (a cura di), *Atti del XXV Congresso Nazionale Italiano di Entomologia*. Padova.
- NOLA, R. DA (2007). *Libro de guisados. Edizione 1529*. A. Laudisi (a cura di). Nola: Il Laboratorio/le edizioni.
- PARISI, V. (2019). *Per il quinto centenario dell'arrivo in Polonia di Bona Sforza d'Aragona*. Roma: Accademia Polacca delle Scienze.
- PASSERO, G. (1785). *Giuliano Passero cittadino napoletano o sia prima pubblicazione in istampa, che delle Storie in forma di Giornali, le quali sotto nome di questo Autore finora erano andate manoscritte, ora si fa a sue proprie spese da Vincenzo Maria Altobelli libraro napoletano con quelle medesime poche giunte, le quali collo stesso volume manoscritto procedevano*. Napoli: V. Orfino.
- PEPE, L. (1895). *Bona Sforza da maritare*. Trani: V. Vecchi.
- (1900). *Storia della successione degli Sforzeschi negli stati di Puglia e Calabria e documenti*. Trani: V. Vecchi.
- PONTANO, G. (1965). *I trattati delle virtù sociali*. F. Tateo (a cura di). Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- QUONDAM, A. (2004). «Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato». *Quaderni storici*, vol. 29, pp. 11-43.
- SADA, L. (1975). *Ars coquinaria barensis. Al banchetto nuziale di Bona Sforza nel 1517*. Bari/Santo Spirito: Edizioni del Centro Librario.
- SENATORE, F. (2014). «Fonti documentarie e costruzione della notizia nelle cronache cittadine dell'Italia meridionale (secoli XV-XVI)». *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, vol. 116, pp. 279-333. Roma: Nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini.
- SOLMI, E. (1904). «La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)». *Archivio Storico Lombardo*, IV, I, XXXI, pp. 75-89.
- SPAGNOLETTI, A. (2020). «Bona Sforza, tra Polonia, Napoli e Bari. Nel gioco delle grandi potenze europee del Cinquecento». *Fabrica Litterarum Polono-Italica*, n. 1.
- TATEO, F. (2019). «Segni di classicismo nel ducato barese di Bona Sforza». In V. Parisi (a cura di), *Per il quinto centenario dell'arrivo in Polonia di Bona Sforza d'Aragona* (pp. 7-16). Roma: Accademia Polacca delle Scienze.
- VALERIO, S. (2019). «L'educazione di una regina: Bona Sforza e la pedagogia umanistica». In V. Parisi (a cura di), *Per il quinto centenario dell'arrivo in Polonia di Bona Sforza d'Aragona* (pp. 17-30). Roma: Accademia Polacca delle Scienze.
- VASARI, G. (1880). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, vol. v. Firenze: Sansoni.

ISSN: 1576-7787

UNA VERSIÓN ITALIANA DEL *GRAND TOUR*: EL VIAJE DE CECILIA STAZZONE DE GREGORIO

An Italian Version of The Grand Tour: The Journey of Cecilia Stazzone De Gregorio

Mercedes TORMO-ORTIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Fecha final de recepción: 14 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 22 de octubre de 2021

RESUMEN: El término *Grand Tour* hace referencia al viaje por Europa que realizaban jóvenes aristócratas, principalmente británicos, como parte de su educación. El principal destino del *Grand Tour* fue Italia. Cecilia Stazzone De Gregorio realiza ese mismo viaje, pero en sentido contrario: desde Nápoles. Recogió sus impresiones en un volumen, uno de los raros ejemplos de *viajes en Italia* que se publicaron en Italia durante el siglo XIX, y el primero, sin duda, de la pluma de una mujer.

Palabras clave: literatura y lingüística; memorias; estudios de género; escritura de mujeres; literatura de viajes.

ABSTRACT: The term *Grand Tour* refers to the journey through Europe made by young, mainly British, aristocrats as part of their education. The main destination of the *Grand Tour* was Italy. Cecilia Stazzone De Gregorio makes the same trip, but in the opposite direction: from Naples. She collected her impressions in one volume, one of the rare examples of *travels in Italy* to be published in Italy during the nineteenth century, and the first, no doubt, in the pen of a woman.

Keywords: literature and linguistics; memoirs; gender studies; women's writing; travel literature.

1. EL *GRAND TOUR*

Desde finales del siglo XVIII y, sobre todo, en el siglo XIX, se pone de moda entre las clases altas europeas, en especial la británica, la realización de un viaje al continente europeo con fines didácticos. Un punto clave en la evolución del *Grand Tour* es que, una vez que dejó de ser la culminación de la educación de un joven caballero, viajar asumió el objetivo menos ambicioso de ofrecer una oportunidad de ver el mundo. Para los viajeros más motivados, también hubo un cambio en el contenido vocacional del aprendizaje: mientras que la formación en estudios clásicos era más típica de la primera fase del *Grand Tour*, el estudio de las artes y la arquitectura se hizo dominante en la segunda fase. No era extraño que muchos de los viajeros plasmaran sus experiencias en forma literaria.

Más tarde, el género tuvo un éxito cada vez mayor, también gracias al *Grand Tour*, el viaje a otros países europeos (a menudo en Italia) para ver el arte y la arquitectura del pasado, que todos los nobles tuvieron que emprender para ser bienvenidos en la alta sociedad. Entre los grandes modelos está *The Journey in Italy* de Johann Wolfgang von Goethe, publicado en 1817.

El itinerario del *Grand Tour* no estaba escrito en piedra, sino que estaba sujeto a innumerables variaciones, según los intereses y las finanzas de cada individuo, aunque París y Roma eran destinos populares para la mayoría de los turistas ingleses.

El itinerario más común del *Grand Tour*, siguiendo los estudios de Towner (1985: 297-333), cambió de generación en generación, pero el turista británico generalmente comenzaba en Dover, Inglaterra, y cruzaba el Canal de la Mancha hasta Ostende en Bélgica, o Calais o Le Havre en Francia. Desde allí, el turista, generalmente acompañado por un tutor (conocido coloquialmente como *líder de osos*) y (si es lo suficientemente rico) una tropa de sirvientes, podría alquilar o adquirir un carruaje (que podría revenderse en cualquier ciudad, o desarmado y empacado a través de los Alpes), o podría optar por hacer el viaje en un barco fluvial hasta los Alpes, ya sea viajando por el Sena hasta París, o por el Rin hasta Basilea.

Al contratar un guía de habla francesa, ya que el francés era el idioma dominante de la élite en Europa durante los siglos XVII y XVIII, el turista y su séquito viajarían a París. Allí el viajero podía recibir lecciones de francés, baile, esgrima y equitación. El atractivo de París residía en el lenguaje sofisticado y los modales de la alta sociedad francesa, incluido el comportamiento y la moda cortesanos. Esto sirvió para pulir los modales del joven en preparación para una posición de liderazgo en el lugar de origen, a menudo en el gobierno o la diplomacia.

Desde allí, se solía viajar a la Suiza urbana, a menudo a Ginebra (la cuna de la Reforma protestante) o Lausana. Más tarde el viajero soportaría una difícil travesía de los Alpes (como en el Gran Paso de San Bernardo), lo que suponía dismantelar el carruaje y el equipaje más grande, para hacer factible su transporte. Si quien viajaba era lo suficientemente rico, los sirvientes podrían llevarlo por el duro terreno hasta su destino.

Una vez en Italia, el turista visitaba a Turín (y a veces Milán), luego podía pasar unos meses en Florencia, donde había una notable sociedad anglo-italiana accesible

a los viajeros ingleses *de calidad* y donde la Tribuna de la galería de los Uffizi se convertía al mismo tiempo en punto de reunión y exposición de los monumentos de la pintura del Alto Renacimiento y la escultura romana. Después de un viaje adicional a Pisa, el turista se trasladaba a Padua, Bolonia y Venecia. La idea británica de Venecia como el *lugar del encanto italiano decadente* la convirtió en un epítome y una pieza cultural del *Grand Tour*.

Desde Venecia, el viajero se desplazaría a Roma para estudiar las ruinas antiguas y las obras maestras de la pintura, la escultura y la arquitectura de los períodos medieval, renacentista y barroco de Roma. Algunos viajeros también visitarían Nápoles para estudiar música y (después de mediados del siglo XVIII) para apreciar los sitios arqueológicos recientemente descubiertos de Herculano y Pompeya, y quizás para los más audaces se incluiría una ascensión al Monte Vesubio. Más adelante esos mismos aventureros, especialmente si contaban con un yate, podrían llegar a Sicilia para ver sus yacimientos arqueológicos, volcanes y su arquitectura barroca, Malta o incluso la propia Grecia. Pero Nápoles, o más tarde Paestum, más al sur, era el lugar de finalización del viaje más habitual.

Volviendo hacia el norte, el turista puede volver a cruzar los Alpes hacia las partes de habla alemana de Europa, visitando Innsbruck, Viena, Dresde, Berlín y Potsdam, con quizás un período de estudio en las universidades de Múnich o Heidelberg. Desde allí, los viajeros podían trasladarse a Holanda y Flandes (con más visitas a galerías y exposiciones de arte) antes de regresar al otro lado del Canal de la Mancha, a Inglaterra.

Un autor singular de reportajes de viajes fue el español Ali Bey al-Abbasi, quien entre 1803 y 1807 exploró y describió Marruecos, Trípoli, Chipre, Egipto, Arabia, Siria (que incluía a Israel, Líbano, Jordania y Palestina, entonces considerada parte de Siria) y Turquía entre 1803 y 1807. Ali Bey llegó a La Meca fingiendo ser musulmán. Otros autores famosos por sus historias de viajes serían, en el mismo siglo XIX, Robert Louis Stevenson quien se distinguió por sus numerosos relatos de viajes, descritos con un excelente espíritu de observación y humor ingenioso; o en un estilo aún más humorístico, las novelas de Jerome Klapka Jerome (*Three Strolling Men, Three Men in a Boat*) más hacia finales de siglo.

Esta es una de las perspectivas más interesantes desde la que se pueden ver las *Rimembranze di un viaggetto in Italia* (1847) de Cecilia Stazzone De Gregorio: el libro, uno de los pocos ejemplos de viaje en Italia que apareció en el *Bel Paese* en la primera mitad del siglo XIX, el primero escrito por la mano de una mujer es, de hecho, precioso, así como para su disfrute como en el contexto de la historia de las ideas y las condiciones de vida en la Italia pre-Risorgimento.

Este libro, como toda la obra de nuestra autora, es el resultado de la feliz combinación de varios factores: un origen geográfico como el Palermo del primer siglo XIX, lleno de estímulos y aperturas cosmopolitas; una amplia formación cultural, una aguda sensibilidad desde el punto de vista literario; y una escritura sobria, pero de indudable elegancia. Esto es lo que se puede deducir del texto mismo, porque la información que tenemos sobre la autora es muy escasa; de hecho, Cecilia también

comparte una situación generalizada no solo entre las viajeras italianas, sino especialmente entre las mujeres italianas, y es la escasez de elementos biográficos conservados sobre ellas. Incluso las escritoras, cuyas obras pueden haber tenido cierta resonancia, pero que no han logrado atraer la atención de los académicos, han permanecido sustancialmente desconocidas.

2. CECILIA STAZZONE DE GREGORIO, MARQUESA DE GREGORIO

Una fuente fundamental para conocer a una escritora es su producción literaria¹. Se conocen algunas de sus obras, en particular novelas y obras de poesía: *Rimembranza di un viaggio in Italia*, impreso en Palermo en 1854; *Arturo*, novela del 1865; *Carlina*, novela publicada en Milán por *La Perseveranza* en 1868; *Macrina e Costantino*, *Lindana e le due sorelle* publicado en Venecia por Burato en 1869; *Fra Scilla e Cariddi*, cuento publicado en Florencia por M. Cellini en 1871; *Pietro Squarcialupo*, cuento histórico siciliano, editado por Luigi Pedone Lauriel en Palermo en 1873; *Opere drammatiche*, impreso por Montaina en Palermo en 1879.

Como ya hemos mencionado, las noticias sobre su vida son escasas, como les ocurre a muchas viajeras (como Egeria, por ejemplo), tanto italianas como de otros países. Esta ausencia de datos sobre ella se debe tanto al hecho de la poca atención que ha suscitado entre el mundo académico como por la poca difusión de sus obras que son difíciles de localizar hasta en las bibliotecas, a pesar de que la autora ha disfrutado de un verdadero éxito en vida. No hay ninguna duda, según relata la estudiosa Ricciarda Ricorda (Stazzone De Gregorio, 2009: 12), que fue una figura muy presente en la escena cultural italiana de su tiempo, con sus poliédricos intereses y su multiforme actividad literaria.

Del testimonio de sus contemporáneos podemos deducir que nació, seguramente en Palermo, en los primeros años del siglo XIX. Se sabe que era hija de Paolo Stazzone, marqués de Bonfornello, y de Camilla Lioy. La familia residió en Villa Vagginelli, un palacio del siglo XVIII, que posteriormente se conocería como Villa Stazzone. Vivió en una situación de privilegio, en un contexto en el que se da mucha importancia a la cultura, en particular a la literatura. Estudió además piano y diversas lenguas extranjeras. En 1823 se casa con Antonio De Gregorio Oneto, con el cual solo tendrá un hijo, Camillo, que será años más adelante, el padre de la pintora Marianinna De Gregorio.

Según Antonio Ugo Amico, autor de la entrada a ella dedicada en el repertorio bibliográfico de Oscar Greco de 1875, se casó «giovanissima». Con el matrimonio,

¹ No es objetivo de este artículo hacer una relación de las obras de Cecilia De Gregorio. Se puede encontrar un elenco completo de ellas en Zambon (2011). Un capítulo aparte merecen sus obras de teatro, un aspecto de su obra desatendido por la comunidad científica hasta la aparición de los estudios de Sharon Wood (2000; 2004), quien dedica preciosas páginas a la autora, comprometiéndose a contextualizar sus obras en ese período particular de la historia del teatro siciliano que se sitúa entre la creación de textos dialectales y el verismo.

surgen las ansias de conocer mundo y después de retirarse al campo, a una vida más reposada en la que se dedicó a la escritura. Vivirán en la Villa De Gregorio al Molo, junto a Palermo.

Cecilia se coloca entre los escritores más fructíferos y talentosos de los que se jactaba la Sicilia de la época, pero también se le atribuye, con las palabras de la época, lo que hoy se indicaría como militancia civil, junto con un compromiso moral constante. En 1894, se produce su fallecimiento, tras lo que podemos considerar una vida larga y feliz.

Cecilia Stazzone parece ejemplificar la nueva imagen de una mujer que está surgiendo en Sicilia en los últimos años: no es fácil reconstruir con precisión su formación y sus lecturas, pero es posible hipotetizar un perfil. Ya se ha mencionado que el entorno familiar, en armonía con lo que se decía sobre el Palermo de la época, atribuía gran importancia a la cultura y favorecía los estudios, las disciplinas literarias, así como las lenguas y la música extranjeras (Mastandrea y Purpura, 2002: 9-18). Aunque según algunas estudiosas, parecería además que ese clima ha influido más en la disposición de la joven hacia la educación que en la adquisición de una cultura que habría profundizado en los años del retiro en la villa con su esposo. Sin embargo, el entorno familiar estimulante debe haber ejercido una influencia indudable sobre ella y haber determinado su compromiso posterior, que, por lo tanto, también aparece como una elección personal, asumida con conciencia en la primera madurez. Además, su hermana Teresa, que en memoria de su hijo Paolo, parece llevar a cabo un proceso similar como una mujer de gran cultura, con la intención, aún en la vida de casada, de leer e incluso traducir, en particular de textos alemanes.

3. *RIMEMBRANZE DI UN VIAGGETTO IN ITALIA SCRITTE DA UNA SIGNORA SICILIANA*

La autora escribió *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana* en 1847 y, según la propia autora, es su primera publicada. Relata un viaje por Italia, con la idea de conocer sus principales puntos de interés: comienza con la visita a Nápoles y sus alrededores, después se trasladan a Génova, con parada en Civitavecchia y Livorno. Por tierra viajan hasta Milán, que dejan para visitar el Véneto, terminando el viaje a las puertas de Venecia. Es un viaje que va al contrario del *Grand Tour*, que solía comenzar en Génova, para visitar después Milán, Florencia y Roma. Solo los más aventureros solían llegar hasta Nápoles.

La partida de la *signora siciliana*, que relata el viaje en primera persona, se fija con precisión el 12 de junio de 1840: en esa fecha zarpa de Palermo «en el vapor Maria Cristina con el barón su esposo y con su pequeño Carlo»; por lo tanto, el movimiento se enmarca de inmediato en una perspectiva tradicional: la viajera va en compañía de un grupo familiar y con el objetivo de visitar la bella Italia y los parientes más queridos. Desde el principio, el viaje promete estar *protegido*, no solo por la presencia de miembros de la familia, sino también por el hecho de que, en las distintas etapas, los familiares y amigos de la familia tratarán de tranquilizar a los viajeros rodeándolos de cuidado y atención, de modo que incluso el encuentro

con el *otro lugar* se filtre a través del diafragma de un entorno similar, por composición social, al de origen.

Este viajar en familia no comporta un lugar subalterno para la mujer viajera, ya que puede asumir y asumir en muchas ocasiones el rol de organizadora de la ruta.

En esta obra, se observa a la autora dividida entre la deslucida descripción del manual turístico, por un lado, y el registro emocionalmente involucrado de los estados de ánimo despertado por los lugares visitados por el otro. El surgimiento progresivo de la subjetividad del escritor y con la clara prevalencia del segundo término insertan este texto en la literatura de viajes propia del siglo XIX, siguiendo el modelo del *Sentimental Journey through France and Italy* de Sterne (1768).

Por otro lado, la elección de la forma de *recuerdos*, trazada por un yo narrador, está en sí misma destinada a favorecer, entre las dos funciones que generalmente compiten con el escritor de viajes, la de un personaje que ha completado la experiencia y el narrador que lo cuenta. Encontramos así la relación odepórica estructurada de acuerdo con el curso de un itinerario personal, en lugar de un enfoque de tratado de viajes, junto a una ordenación *científica* de los materiales.

El texto puede considerarse fundamental en todos los aspectos: por el sexo del autor, por el itinerario y, por otra parte, por su inversión: de sur a norte, en comparación con el de *Grand Tour*. También en el título se observa una disimulada contraposición, pero de forma alusiva y significativa, al mismo al llamar *pequeño viaje* a su periplo. Además en él se explora su potencial en relación con un nodo central en la escritura de las mujeres: la identidad de género (no literaria, esta vez) y la definición del yo, en el que la joven escritora siciliana ingresa a través de los caminos entrelazados, tanto del modelo literario esterniano (de su *Sentimental Journey through France and Italy*, 1768) que inaugura «el surgimiento progresivo de la subjetividad del escritor y con la clara prevalencia del segundo término del útil dulce binomio, querido por la literatura de viajes del siglo XVIII» (Stazzone De Gregorio, 2009: 40); como desde las resonancias leopardianas, que se manifiestan en *Remembrance*, donde se observa el desarrollo de una libertad expresiva aún inmune a las restricciones de género y, sobre todo, de las preocupaciones de carácter pedagógico y de finalidad moral, activas en cambio en la segunda edición y en la producción narrativa posterior². La aguda y precoz sensibilidad hacia el universo femenino, expresada en el *Viaggetto*, donde el yo narrador, que coincide con la autora y, por lo tanto, con sus predilecciones, presta constante atención a las condiciones de vida de las mujeres (desde el punto de vista social, de la costumbres y de la vida cotidiana), al reconocimiento y demostración, contra los detractores, de sus cualidades y habilidades intelectuales, de la sensibilidad estética, de la libertad de juicio y de su fuerza creativa.

² Por lo tanto, teniendo en cuenta las fechas de esta última edición, debemos preguntarnos hasta qué punto esta pérdida de libertad intelectual e individual está vinculada, en particular para las mujeres, al Risorgimento y a los modelos pedagógicos unitarios, a los que Stazzone se adherirá con prontitud.

En este aspecto, las fisonomías de la narradora, del personaje y de la autora coinciden, como se demuestra al repasar, a través de los repertorios y diccionarios bibliográficos y biográficos del mismo período hasta el presente la historia de sus reseñas (mínimas incluso en estudios recientes sobre la escritura de mujeres) y de sus inexplicables desapariciones del panorama cultural. Se reconstruyen así con las pocas pistas y la escasa información disponible los rasgos del oscurecido y olvidado retrato de Cecilia Stazzone De Gregorio quien, a pesar de estar activa en un momento histórico escasamente propicio para la difusión de la escritura femenina (las *Rimembranze*, su primera obra, apareció anónima), aparece como una figura de mujer muy viva e intelectual *comprometida* y reflejo de los cultos y refinados círculos napolitanos y sicilianos de la corte borbónica en los años anteriores al Risorgimento y de la «nueva imagen de mujer que se va configurando en la Sicilia de estos años» (Stazzone De Gregorio, 2009: 21). «Una generación de mujeres dotadas de una cultura amplia y estructurada, sensible a los problemas sociales y políticos: una generación dispuesta, poco tiempo después, a participar con entusiasmo en la experiencia del Risorgimento» (Stazzone De Gregorio, 2009: 21; Mastandrea y Purpura, 2002: 6-9), como en el caso de Cecilia: escritora de novelas, cuentos y obras teatrales, traductora de varias lenguas extranjeras, militante en las filas de la emancipación y, según revela por primera vez Ricorda (Stazzone De Gregorio, 2009: 23-25), colaboradora y financiadora de la revista *Donna*, fundada y dirigida por Mazziniana Gualberta Alaide Beccari en 1868.

4. CONCLUSIONES

Es un hecho plenamente reconocido que el *Grand Tour* era un asunto masculino. En los siglos XVIII y XIX, la suposición común había sido que la preparación de las jóvenes para la vida adulta se centraría en la familia, y los viajes no desempeñaban un papel en esto, ya que no tenían una carrera para la que prepararse. Dado que la educación de las mujeres estaba orientada al hogar, su integración en la vida adulta implicaba la aceptación de la autoridad del marido y no exigía una experiencia personal del mundo. En tiempos recientes, algunas historiadoras han aportado pruebas sustanciales y referencias detalladas que respaldan la opinión de que la vocación doméstica de las mujeres les negaba la independencia que suponía la libertad de viajar. Basta un breve vistazo a las obras de Elizabeth Garms-Cornides (1999), Brian Dolan (2002), Donatella Abbate Badin (2008) o la misma Lisa Colletta (2015), por poner algunos ejemplos.

No es casualidad que todas las mujeres que se convirtieron en famosas viajeras prosiguieron intensamente la autoeducación, y bastantes estudiaron clásicos mientras adquirían fluidez en uno o más idiomas europeos. Cada vez más, el modelo establecido por damas distinguidas como Mary Montagu, Hester Piozzi Thrale, Mary Hamilton y Mary Berry de estar a cargo de la propia educación en el hogar aumentó las expectativas entre las jóvenes de poder usar sus idiomas extranjeros en el extranjero, lo que implicaba libertad para viajar. De hecho, a la mayoría de estas mujeres les

pareció objetable que su conocimiento de idiomas modernos se limitara a actividades de lectura en el hogar, cuando esto debería haberles permitido participar en interacciones en el extranjero y comunicarse con personas reales. Pero tal proyecto habría interferido con sus responsabilidades domésticas. Para muchas mujeres durante la segunda mitad del siglo XVIII la búsqueda de un cambio de cultura o un mejor clima encubría una agenda oculta de escapar de un matrimonio arreglado u otro tipo de imposición social. El acceso al Continente les brindaría la oportunidad de liberarse y construir una nueva vida basada en una mejor comprensión de los demás y más respeto por sí mismas (Dolan, 2002: 26).

La forma más habitual de escritura de viajes que adoptaron las mujeres fue la correspondencia: cartas a familiares o amigas, con el fin de compartir información personal, observaciones y comentarios sobre las nuevas realidades que encontraban en el extranjero. Ya existía una tradición establecida en la correspondencia de viaje personal de incluir digresiones sobre aspectos históricos, sociales y políticos de los países extranjeros visitados. Este formato era indiscutible siempre que la narración estuviera libre de autoafirmaciones, algo que se habría interpretado como insolente en una mujer. En realidad, una vez que las mujeres comenzaron a publicar sus escritos de viaje bajo títulos como Cartas, Diario o Tour, este género evolucionó rápidamente y comenzó a incluir no solo relatos de viaje caracterizados por la distancia narrativa, sino también memorias cargadas de emociones personales y opiniones subjetivas.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, muchas mujeres se convirtieron en entusiastas lectoras de este género narrativo y algunas escritoras dirigieron sus propias publicaciones específicamente a lectores femeninos. En Alemania, donde también había muchas mujeres viajeras, la poetisa Elisa von der Recke señaló en su diario publicado póstumamente que su libro de viajes fue escrito «únicamente para personas de mi sexo, que, como yo, no han tenido educación, pero sin embargo guardan en su propio corazón una especial pasión por las antigüedades» (Garms-Cornides, 1999:182). En la primera mitad del siglo XIX, el número de libros de viajes escritos por mujeres inglesas aumentó visiblemente, con una veintena de nuevas obras publicadas en la década entre 1838 y 1848. Esto confirmó que el género de los libros de viajes estaba evolucionando más allá de ser una guía, un diario o evidencia del progreso educativo de un joven caballero. La literatura de viajes se estaba diversificando, y la contribución de las mujeres la estaba transformando dramáticamente desde su manifestación durante el apogeo del *Grand Tour*, cuando los libros de viajes estaban cargados de las preocupaciones históricas o artísticas de sus autores masculinos.

Es en este contexto donde la obra de la marquesa De Gregorio brilla con todo su esplendor. Su obra es una más dentro de este elenco apenas esbozado. Su singularidad estriba en ser un itinerario realmente original, tanto por ser el primero escrito por una mujer y tener tal extensión, como por el hecho de registrar el viaje del Sur al Norte. Su testimonio se encuadra dentro de lo podríamos llamar *el viaje sentimental* y será pionera en la literatura de viajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE BADIN, D. (2008). «Tre primedonne del Grand Tour: Lady Montagu, Hester Thrale e Lady Morgan». En C. Sensi y P. Pellizzari (eds.), *Viaggi e pellegrinaggi fra Tre e Ottocento* (pp. 331-382). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- COLLETTA, L. (2015). *The Legacy of the Grand Tour: New Essays on Travel, Literature, and Culture*. Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- DOLAN, B. (2002). *Ladies of the Grand Tour*. Londres: Flamingo.
- GARMS-CORNIDES, E. (1999). «Esiste un Grand Tour al femminile?» En D. Corsi (ed.), *Altrove: Viaggi di donne dall'antichità al Novecento* (pp. 175-200). Roma: Viella.
- MASTANDREA, R. y PURPURA, A. (2002). *Nell'ombra. L'arte al femminile tra Ottocento e Novecento: arti figurative-scrittura-musica*. Palermo: Civica Galleria d'Arte Moderna «E. Restivo».
- RICORDA, R. (2011). *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*. Bari: Palomar.
- STAZZONE DE GREGORIO, C. (2009). *Rimembranze di un viaggio in Italia scritte da una signora siciliana*. R. Ricorda (ed.). Padua: Il Poligrafo.
- STERNE, L. (1768). *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Londres: T. Becket and P. A. De Hondt.
- TOWNER, J. (1985). «The Grand Tour A Key Phase in the History of Tourism». *Annals of Tourism Research*, vol. 12, pp. 297-333.
- WOOD, Sh. (2000). «Cecilia Stazzone and Sicilian Theatre». En V. R. Jones e A. L. Lepschy (eds.), *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond* (pp. 105-115). Leeds: The Society for Italian Studies.
- (2004). «Cecilia Stazzone: protagonista del teatro siciliano dell'Ottocento». En T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone y R. Ricorda (eds.), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile* (pp. 239-251). Padua: Il Poligrafo.
- ZAMBON, P. (2011). *Cecilia Stazzone*. Recuperado el 30 de abril de 2021, en <http://www.maldura.unipd.it/>.

LA NARRATIVA STORICA DI MARIA ATTANASIO: ROSALIE MONTMASSON, UN'EROINA DEL RISORGIMENTO ITALIANO DIVISA TRA CONVENZIONALISMO SOCIALE E RIBELLE ANTICONFORMISMO

The Historical Narrative of Maria Attanasio: Rosalie Montasson, an Italian Risorgimento Heroine Dichotomized between Social Conventionalism and Rebellious Nonconformity

Caterina TURIBIO

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 8 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 14 de octubre de 2021

RIASSUNTO: Il presente studio focalizza l'attenzione su due differenti figure: Maria Attanasio, scrittrice siciliana, e Rosalie Montmasson, Garibaldina e moglie dello statista Francesco Crispi. Le due donne si distinguono per un impegno che le vede protagoniste di un'azione la quale, condotta su differenti piani, ha in entrambi i casi una non indifferente risonanza sociale e politica.

Parole chiave: Maria Attanasio; scrittrice; Rosalie Montmasson; Garibaldina; risonanza sociale.

ABSTRACT: The present study has its focus on two distinct characters: Maria Attanasio, Sicilian writer, and Rosalie Montmasson, Garibaldi's partisan and wife of the statesman Francesco Crispi. The two figures are accomanated by a resolute personal effort which, through different effectors, achieve a significant social and politic resonance.

Keywords: Maria Attanasio; writer; Rosalie Montmasson; Garibaldi's partisan; social resonance.

1. LA NARRATIVA STORICA E ANTISTORICA DI MARIA ATTANASIO

Nata a Caltagirone nel 1943, Maria Attanasio è una *poeta*¹, scrittrice e saggista tra le più interessanti del panorama culturale italiano contemporaneo. Il suo impegno in ambito letterario, inizialmente, è rivolto alla composizione poetica, attraverso cui l'intellettuale calatina matura uno stile essenziale, ma particolarmente incisivo.

Rappresentative sono alcune sillogi come *Nero barocco nero* (1985), *Eros e mente* (1996) e *Amnesia del movimento delle nuvole* (2003).

Ma è nel sofferto passaggio dalla sperimentazione poetica alla narrazione che la Attanasio compie il giro di boa che le consente di scoprire nella prosa forme espressive a lei particolarmente congeniali.

Sebbene tale passaggio determini una traslazione coscienziale su piani alternativi dell'indagine, richiedenti un processo di riadattamento metodologico di ricerca e di riformulazione della propria azione letteraria, la scrittrice riesce a mantenere una coerenza di fondo che le consente di non disperdere il valore della sua sperimentazione lirica, la quale trova ampio riverbero in un discorso narrativo fortemente empatico e partecipato.

Naturalmente, l'accesso a spazi differenziati dell'espressività artistica e letteraria implica non solo un cambio di prospettiva radicale, ma anche un nuovo referente che non è più costituito «dall'io lirico ma dall'altro da sé» (Adamo, 2009a: 472), da un'alterità la quale, attraverso un procedimento epagogico intrinseco al plot narrativo, determina un ampliamento significativo del campo visivo in cui si articola l'indagine.

La profondità prospettica della scrittura della Attanasio è, dunque, scaturigine ultima di una progettualità tutt'altro che semplicistica e monoculare, dal momento che il taglio diacronico proprio del romanzo storico, genere prescelto dall'autrice, affrisce ad un repertorio spazio-temporale transtorico, transculturale e, naturalmente, prismatico.

La storia, pertanto, diventa la parte più intrinseca di una scrittura che, dedita alla ricerca di significati nascosti e alla comprensione della controversa natura umana (Ferlita, 2010), vuole tradursi in impegno sociale e atto politico, come la stessa scrittrice afferma.

L'intellettuale siciliana, infatti, forte di una pregressa militanza partitica, ribadisce con vigore l'intenzionalità politica della sua scrittura, dal momento che, delusa profondamente dalle modalità con cui si dipana l'azione statale contemporanea, l'unica possibile forma d'impegno, in tal senso, rimane la «politica della scrittura» (Ferlita, 2010).

Al centro delle opere di narrativa della Attanasio c'è, dunque, la storia, la cui conoscenza è avvertita dalla scrittrice come una necessità primaria poiché la memoria

¹ La scrittrice calatina ama definirsi *poeta* per sottrarsi all'effetto marginalizzante del termine *poetessa*.

è testimonianza che conferma l'appartenenza alla sfera dell'essere e che integra ogni individualità in un insieme dinamico e vitale attraverso cui poter sperimentare e definire il sé. Al di fuori della ciclicità della storia, infatti, non c'è possibilità alcuna di esistenza (Adamo, 2009a: 472).

Questa imprescindibilità della storia determina una precipua declinazione e sbazzatura del romanzo storico della Attanasio, che assume anche il valore di «romanzo storico-esistenziale» (Adamo, 2009b: 89). L'impegno letterario si traduce, così, in un lavoro d'indagine, rilettura e interpretazione utile ad avviare una riscrittura che racconti storie inascoltate e che integri nel flusso degli eventi tutte le voci dimenticate, svlute, ignorate o volutamente estromesse e cancellate.

La *narratio* si traduce, pertanto, in un momento dialettico, interlocutorio, che fa della storia un campo di indagine contrastiva, un terreno d'interferenza in cui eventi grandi e piccoli ritrovano valore e signifiçanza.

Le strategie formali e stilistiche adottate dalla studiosa tendono, così, a mettere in discussione i modelli rappresentativi della storiografia ufficiale, puntando, altresì, a mezzo della rievocazione letteraria, al rovesciamento della funzione ideologica e mistifiçante della trasmissione storica (Di Gesù, 2015: 290).

L'obiettivo che si palesa, dunque, nel tentativo di interrompere la linearità e la canonicità di tali procedimenti, è quello di compiere un atto «sovversivo» che metta in rilievo le incongruenze e le fallacie della storia, la quale viene decostruita e restituita attraverso una contro-storia letteraria e civile e un'interpretazione più etica del passato (Di Gesù, 2015: 288).

Il testo narrativo diventa, pertanto, «antistorico» e assume la funzione di un «controcanto» (Onofri, 1996: 157) che, in contrapposizione alla storiografia surrettizia, spesso tale perché asservita a correnti ideologiche e di partito, ne denuncia l'incoerenza e la faziosità.

L'interesse verso una siffatta indagine, la quale manifesta chiare finalità disvelatrici, volte a dibattere sull'integrità di un resoconto storico troppo spesso adulterato, carica significativamente l'opera narrativa della scrittrice di responsabilità, in termini politici e sociali, e la introducono all'adempimento di una trasformazione di modelli basicamente manipolatori, concepiti come strumenti di potere (Corona, 2001: 8).

Alla luce di ciò, il romanzo storico si qualifiça come il genere con il quale si può efficacemente articolare un rapporto dialettico tra un passato, il cui valore pedagogico non può e non deve essere disperso, e una contemporaneità che, nella pianifiçazione di geometrie fondanti di scenari futuri, necessita di coordinate esito di una meticolosa riconsiderazione e valutazione di fatti apparentemente lontani che, in realtà, si intersecano irrimediabilmente col tempo presente.

2. BIOGRAFIE, AUTOBIOGRAFIE, ROMANZI: STRATEGIE DI RAPPRESENTAZIONE DI UN DISCORSO LETTERARIO POLITTICO

L'evento che contribuisce a orientare le scelte letterarie della Attanasio è senza dubbio la lettura della *Storia della colonna infame* di Manzoni (Adamo, 2009b: 88).

La studiosa, infatti, percepisce un'immediata corrispondenza tra le strategie rappresentative dell'opera manzoniana e gli obiettivi estetico-politici che si prefigge di realizzare a mezzo della sua scrittura.

Pertanto, l'intuizione del potenziale di una narrazione che, in qualità di saggio e racconto, possa costituire uno strumento con cui riparare ad intolleranti forme di ingiustizia sociale e mettere a nudo arbitrarie manipolazioni della verità, fa del romanzo storico un modello irrinunciabile (Adamo, 2009b: 88).

Il soggetto attorno cui si implementa l'intreccio del romanzo-inchiesta del Manzoni costituisce l'elemento chiave che desta l'interesse della scrittrice calatina, la quale individua nello spostamento del *focus* dall'ideologia all'individuo un fatto di non trascurabile rilevanza (Adamo, 2009b: 88).

Nell'opera della narratrice siciliana trovano spazio racconti che si soffermano su *microstorie*, generalmente ignorate dalla storiografia ufficiale perché ritenute poco importanti, la cui diffusione riabilita il valore perduto di agenti sociali che, sebbene ignorati, costituiscono parte integrante della macrostoria.

Pertanto, i romanzi della Attanasio, impegnata a rivitalizzare esperienze oscurate, ridanno corpo alla diversità, ai dimenticati, ai reietti, raccontano storie *minute* di personaggi *minimi*.

L'irruzione in tali angusti e marginali spazi esistenziali si traduce in un lavoro di ricostruzione continuo volto ad integrare, nel fluire inarrestabile del tempo, tutti i frammenti smarriti che, attraverso congiunture a volte inedite, si rivelano invece essenziali nella determinazione delle coordinate cronotopiche della grande storia.

In tal modo, le voci scomode che sono state silenziate, quasi sempre ascrivibili a figure femminili di grande interesse, si riappropriano di una identità che le rende protagoniste di una storia parallela la quale, ancorché occultata perché ritenuta sovversiva e insidiosa per l'ordine sociale e la conformità, ritrova la propria forza vitale.

La memoria, in quanto rilettura etica del passato, diventa così un esempio di basilare importanza da cui imparare e da cui determinare un nuovo e più propositivo corso degli eventi futuri, tentandoo di evitare, al contempo, il rischio di pericolose riproposizioni degli oscuri segmenti che purtroppo segnano la storia umana.

Alla luce di quelli che sono gli obiettivi ultimi di una pratica letteraria impegnata nella ricerca della concreta fattualità, i romanzi della Attanasio sono, pertanto, biografici.

La scrittrice, infatti, nel delineare i suoi personaggi, trae ispirazione da storie e persone reali, la cui definizione si concretizza essenzialmente attraverso un lungo lavoro di ricerca di dati storici e cronachistici.

Il discorso narrativo, dunque, è sempre sostanziato dalla ricerca di documenti a volte brevi e poco esaustivi che, depotenziati da stesure parziali, se non addirittura da omissioni volontarie o da processi interpretativi troppo affrettati, finiscono col lasciare tenui tracce di esistenze scarnificate, private del senso reale del loro transito.

Naturalmente, la lacunosità delle fonti richiede la messa in atto di strategie compensatorie che sovente implicano, come accennato in precedenza, il ricorso all'immaginazione.

È comunque importante rilevare che, nel caso della scrittrice siciliana, l'intrusione dell'elemento immaginativo rimane sempre molto calibrato e funzionale al mantenimento della veridicità degli eventi narrati.

Prevale, così, un uso progettuale dell'invenzione al fine di non lasciare mai spazio all'alterazione del dato reale e di preservare la funzione conoscitiva della biografia storica che, raccontando di esistenze individuali esemplari, al contempo aiuta a comprendere precisi contesti storico-sociali di un passato mai disconnesso con il tempo presente.

La realizzazione di un progetto di tale complessità pone in enfasi la straordinaria empatia nonché la straordinaria capacità interpretativa della studiosa siciliana, grazie alla quale l'operazione biografica diventa mezzo di conoscenza contestuale e storica senza che il soggetto prescelto soccomba alla pregnanza degli eventi epocali di cui è partecipe (Pozzi, 1999: 290).

La forgiatura dell'articolata simmetria attraverso cui il romanzo storico della Attanasio mantiene fede agli obiettivi di una narrativa concepita come pratica culturale e politica, lascia intravedere, dunque, una coerenza intellettuale e una sensibilità che consentono di implementare una narrazione che, se da un lato determina una marcata antitesi tra discorso storico e antistorico, dall'altro non rinuncia a realizzare un rapporto speculare e antitetico anche tra la scrittura biografica tradizionale, impegnata a dare risalto a personalità illustri e un biografismo che dia, invece, spazio alle esistenze oscure, marginali e atipiche (Pozzi, 1999: 290).

Diventa possibile, così, identificare riferimenti spazio-temporali altri che danno conto di una dimensione speculare rovesciata, in cui l'elemento centrale non è più costituito dall'individuo solidale con il contesto ma piuttosto, da un soggetto che si affranca dal sistema vigente e che rimarca la differenza e la dissonanza con quest'ultimo (Pozzi, 1999: 290).

Un siffatto discorso narrativo, concepito come mezzo di conoscenza, nel caso dell'intellettuale siciliana, travalica, in realtà, il suo stesso fine ultimo poiché, oltre a favorire la comprensione del dato storico, porta alla luce il passato sconosciuto di protagoniste femminili le cui esistenze sono state troppo spesso concepite come accessorie, secondarie e per nulla fondanti, in un susseguirsi di eventi che inquadrano, tradizionalmente, forze vettoriali dominanti costituite da rappresentanti del genere maschile.

Ancora una volta, la convergenza tra il processo interpretativo e la *praxis* letteraria traccia nuove linee di svolgimento e «concede al discorso storiografico una varietà prospettica e di genere che disvela la natura magmatica delle congiunture da cui gli avvenimenti traggono la loro fisionomia, denunciando l'inverosimiglianza e l'inattendibilità di una storicità articolata su costrutti lineari ed escludenti» (Turibio, 2018: 554).

I criteri su cui si fonda l'organizzazione del plot diegetico della Attanasio, che si assesta su vari livelli della gnosi, mettono in risalto la disposizione interlocutoria di un discorso che ampio spazio accorda ad una mediazione intersoggettiva.

A tal proposito si osserva che il genere biografico, che solo in apparenza restringe il suo campo visivo alla storia e alla psicologia di un singolo soggetto, fa propria, in

questo caso, una complessa strutturazione a base associativa, a mezzo della quale la narrazione diventa polifonica.

Infatti, il fulcro attorno cui ruota l'intero progetto narrativo della scrittrice è Caltagirone, luogo natio di quest'ultima che, assunto come cronotopo di assoluta centralità consente una traslazione per via della quale il racconto biografico integra al suo interno elementi propri dell'autobiografismo, determinando una polimorfia testuale.

In tal modo, il tracciato ermeneutico proprio del romanzo storico si configura anche come autobiografia che, confluendo in altre storie, consente la legittimazione e ridefinizione di sé nel presente e diventa uno spazio in cui prende l'avvio un percorso formativo definente ma mai definito (Turibio, 2018: 545).

Attraverso il processo di decostruzione interpretazione e ridefinizione della storia che più le appartiene, la scrittrice fa, dunque, di sé un luogo di riflessione e si ripositiona nel tempo e nello spazio, temprando il suo senso di appartenenza e ridando spessore al proprio vissuto.

3. ROSALIE MONTMASSON: IL VALORE DI UN'ESISTENZA

Rosalie Montmasson (1823-1904), figura centrale del romanzo storico-biografico *La ragazza di Marsiglia*, per varie ragioni si discosta dei tanti personaggi femminili che, usualmente, trovano ampio spazio nella diegesi di Maria Attanasio.

Quella della Montmasson, infatti, non è una delle tante storie *minute* e dimenticate a cui di norma la scrittrice calatina volge la sua attenzione, ma costituisce, piuttosto, un caso esemplare, dacché la protagonista contribuisce a sostanziare in maniera decisiva la macrostoria, della quale è in parte artefice.

Rosalie è raffigurazione dissonante rispetto alle altre, non solo per via di un protagonismo che la vede emergere come attore sociale coinvolto in vicende storico-politiche affatto marginali, ma anche e soprattutto per le modalità con cui la rimembranza le viene negata. È proprio l'eccezionalità di una personalità icastica e affascinante come quella di Rosalie a determinare l'uso di strategie atte a neutralizzare in maniera radicale gli effetti di una figura sovversiva e ribelle.

La Montmasson, infatti, è una donna *insubordinata* che, dotata di straordinaria intelligenza e animata dalla smania di vivificare il proprio pensiero, riesce a soverchiare i limiti imposti da una cultura maschilista castrante, la quale circoscrive in spazi angusti le possibilità di *intervento femminile*.

Il primo *atto di disobbedienza* Rose lo compie nei confronti della oppressiva figura paterna, nel tentativo di sfuggire ad una realtà familiare violenta e oppressiva che è luogo di sofferenza e stagnazione esistenziale.

Il misconoscimento dell'*autoritas* paterna costituisce, di fatto, un'azione significativa che logora alla base il concetto di inattività associato al ruolo pubblico femminile e che, travalicando la dimensione personale, assume la portata di una lotta culturale e politica contro la tirannide di una società androcentrica.

Infatti, la donna, risoluta nel portare avanti il suo percorso di emancipazione, ottiene, nel 1846, una liberatoria che le consentirà, in un'epoca in cui il destino

matrimoniale delle giovani donne era ancora vincolato alla volontà paterna, di sottrarsi all'ingerenza del genitore e di esercitare il diritto di una libera scelta.

Insofferente a qualsiasi forma di dominio e sudditanza, Rose riesce, così, a piegare al suo volere un ordinamento patriarcale e paternalistico che preclude alla compagine sociale femminile la possibilità di assumere funzioni utili all'esercizio di qualsiasi forma di potere.

Il discrimine socio-politico, perpetrato dal sistema dominante, conosce un ulteriore ridimensionamento nel momento in cui la futura moglie di Crispi, da tempo politicamente impegnata come cospiratrice patriota mazziniana, riesce ad abbattere le resistenze del compagno e dello stesso Generale Garibaldi, ottenendo di essere ufficialmente riconosciuta come garibaldina e integrata tra le fila della *Legione Immortale*.

L'incontro con Francesco Crispi (1818-1901) avviene nel 1849 a Torino. I due diventano presto inseparabili, legati da un'intesa di natura sentimentale e, soprattutto, da una affinità intellettuale e ideologica che diventerà la base del loro sodalizio.

L'azione politica e sinergica della coppia prende le mosse proprio in seno al *Comitato Rivoluzionario* mazziniano, per continuare anche nei difficili anni dell'esilio, durante i quali Rose diventa un sostegno concreto per il suo compagno di vita che incontra grandi difficoltà nell'avviare la sua carriera a causa della condizione di esule.

Malgrado le difficoltà contingenti, infatti, una donna così forte e volitiva, dotata di una capacità di analisi politica e sociale fuori dal comune, si rivelerà una presenza essenziale per la scalata al potere del giurista riberese.

Proprio in occasione degli sponsali maltesi, celebrati nel 1854, la Montmasson ancora una volta dà prova della sua risolutezza e del suo alto grado di emancipazione, mostrando la liberatoria firmata dal padre nel 1743 che, di fatto, la rende libera da qualsiasi ingerenza maschile.

L'accaduto avrà importanti ripercussioni sulla vita coniugale della coppia perché, se da un lato Crispi apprezza la natura indomita e la modernità della sua promessa sposa, dall'altro questi avverte un indecifrabile turbamento indotto dalla consapevolezza che l'emancipazione di Rosalie prescinde dall'esercizio di un potere e di una volontà maschili.

La consapevolezza del reale affrancamento di Rose da qualsiasi forma di dominio desta nel coniuge un disagio e una frustrante sensazione di «depotenziamento» tanto da indurre questi al rifiuto della paternità.

Tale rifiuto, in realtà, si prefigge come scopo ultimo quello di negare a una donna forte e indipendente la possibilità di esercitare una ulteriore facoltà che giunge dal potere creativo femminile e che accentua nell'uomo «l'angoscia dell'accessorietà, della finitezza, dell'appartenenza a quella parte di umanità da cui non nasce nulla» (Ciccone, 2009: 131).

Una negazione così perentoria, infatti, non può essere suscettibile di giudizi affrettati e superficiali poiché risponde a sollecitazioni che scaturiscono dalla paura inconscia della dissoluzione di un sistema fondato sull'affermazione e la tutela del dominio maschile, il quale, essendo un costrutto artificioso e innaturale, può essere sovvertito in qualunque momento (Bourdieu, 2017: 67).

Infatti, la maternità, storicamente avversata e invidiata da un ordinamento fallogocentrico (Cavarero, 2007: 35-37) in quanto unico vero potere fondante del genere umano, sarebbe stata per Rosalie non una condizione privativa e invalidante, collocata nella sfera simbolica dell'alterità e quindi estraniata dal processo di civilizzazione che riconosce come unico soggetto sociale totipotente quello maschile (Cavarero, 2007: 49).

In questo caso, infatti, l'essere madre avrebbe rappresentato il momento apicale di un percorso di crescita sociale e politica che avrebbe consegnato definitivamente l'eroina del Risorgimento alla modernità *lato sensu*.

Il rifiuto della paternità corrisponde, dunque, alla messa in atto di una strategia utile ad arginare una personalità dirompente come quella di Rosalie che, divenendo figura emblematica di una lotta di genere, avrebbe potuto determinare effetti perturbativi e favorire un'alterazione dei ruoli di potere.

A sostegno di ciò, è interessante notare come lo statista, invece, accetti di buon grado la progenie quando i soggetti generanti sono donne ammansite e pacificate con il sistema sociale.

Queste ultime, infatti, non svolgono il ruolo di agenti sovversivi ed esiziali, daché, nel tentativo di conquista di spazi d'azione, si avvalgono dell'ausilio delle cosiddette «armi dei deboli», tra cui la seduzione, che comunque avallano il dominio maschile (Bourdieu, 2017: 72).

La seduzione, l'*éclat*, l'intervento clamoroso, riconosciute tutte come forme di esibizionismo, non sortiscono turbamento alcuno dal momento che, poggiando su meccanismi di riconoscimento e di rafforzamento della simbolica dominazione maschile (Bourdieu, 2017: 72), non sono in grado di determinare un ribaltamento a livello ontologico.

Un ulteriore significativo evento, che mette in luce aspetti inediti della personalità composita della protagonista, è rappresentato dalla traumatica fine dell'unione tra la Montmasson e Crispi, nell'anno 1874.

Di fronte alla dura realtà che la priva dell'affetto maritale, la donna ribelle e anticonformista rivela una fragilità inaspettata.

Rosalie, sensibile al sentimento che la vincola al consorte, esterna una marcata remissività che la induce a sottostare alle regole di un convenzionalismo a lei estraneo.

L'accettazione passiva da parte di una donna insofferente ad ogni forma di sudditanza, costituisce un elemento rivelatore dell'alto grado di incidenza di una cultura androcentrica, la quale con una invisibile, ma profonda, azione elidente ha determinato costituenti dell'inconscio femminile tutt'oggi difficili da eradicare.

Infatti, per ragioni storiche alquanto complesse, le donne sono state indotte, a mezzo di un lavoro psicosomatico, a «pensar male di sé», a immaginarsi deboli, dipendenti e bisognose di protezione» (Maraini, 2017: 36), a definirsi in termini negativi e soltanto per difetto (Bourdieu, 2017: 36).

Pertanto, se a livello conscio Rosalie si oppone ad ogni forma di patriarcalismo, a livello subliminale ne rimane condizionata, tant'è che, ricercando spiegazioni plausibili che possano giustificare gli eventi rovinosi che la coinvolgono, la donna matura

un percorso di autocritica che la induce a definirsi in termini negativi e colpevolizzanti e a identificare nel proprio operato le cause di un fallimento le cui responsabilità e colpe non sono ascrivibili al suo agire.

Suscita non poco stupore, quindi, la *diminutio* che una donna moderna e intelligente come la Montmasson infligge a sé stessa, soprattutto alla luce dei reiterati tradimenti e le continue dimostrazioni di disprezzo da parte di un uomo ormai affrancato da un legame logoro.

Altrettanto sorprendente è la mancata reazione davanti al rifiuto del coniuge, il quale ripudierà pubblicamente la moglie, consapevole del sostegno incondizionato di una magistratura connivente e della complicità di molti sostenitori politici. Questi, inoltre riuscirà a far dichiarare nullo il matrimonio celebrato regolarmente a Malta nel 1854 e a sposare Lina Barbagallo, giovane aristocratica, ricca, potente e molto ambiziosa.

L'accusa di bigamia animerà feroci polemiche e accese discussioni in cui l'unica voce mancante sarà proprio quella dell'eroina dei Mille che, oltre ad essere parte lesa e pubblicamente umiliata, con un atto di epurazione, verrà privata di qualsiasi spessore esistenziale e letteralmente cancellata dalla storia.

Questa condizione suscita in Rosalie un dissidio interiore che si risanerà soltanto nel momento in cui, ormai non più esposta alle umiliazioni maritali, maturerà una visione lucida corroborata da una riflessione più obiettiva che, dal piano oggettivo e concreto si sposta sul piano esistenziale.

La donna comprende che la vera insanabile rottura non avviene sul piano dell'empiria ma piuttosto, su un piano più astratto che si fissa nel momento in cui lo statista abbandona gli ideali repubblicani di libertà e giustizia e giura fedeltà al regime monarchico.

La scelta dell'uomo, infatti, non rappresenta un semplice cambiamento di orientamento politico, ma consiste in un atto che annichilisce una *visio*, una concezione del mondo condivisa che non afferisce alla superficiale materialità, ma che trova il suo più saldo fondamento in affinità elettive e intellettive grazie alle quali tra i due si realizza una concertazione sia ideologica e fattiva, che esistenziale.

La lacerazione di questa intesa costituisce, dunque, l'elemento decisivo che spingerà l'ambizioso politico ad elaborare nuove strategie di potere che prevedono l'allontanamento di una figura ormai distonica e contrastiva, come quella della legittima consorte, e la messa in campo di una forza solidaria e convergente, personificata da Filomena Barbagallo.

Certamente sussistono ragioni più profonde e primigenie che motivano l'adesione incondizionata ad un ordine che non lascia spazio a ripensamenti o a pietismi di sorta, determinando un rifiuto così netto e incontrovertibile. L'uomo di potere è, infatti, vittima della sua cupidità e, ormai prossimo alla fine, è anche mosso dalla smania di varcare il *limen* della finitezza nel tentativo di placare l'angoscia della sparizione del soggetto.

L'interesse verso una donna più giovane, plausibilmente, rappresenta il disperato tentativo di traslare una parte di sé in un tempo futuro ormai precluso, a mezzo di una progenie che rimarchi il valore di un passaggio.

Probabilmente, assecondare questa *illusio* originaria, costitutiva del genere maschile (Bourdieu, 2017: 90), consiste nell'ultimo grande gesto d'amore di Rosalie che, pur cogliendo la vanità di questa alienazione di genere, non si abbandona al piacere crudele di disilluderla (Bourdieu, 2017:86).

Manifestando questa sorta di commiserazione, Rose riscatta definitivamente sé stessa e la sua condizione di donna libera da ogni dipendenza.

Il romanzo della Attanasio svolge, dunque, un'importante funzione rivelatrice di verità occultate e ridà voce ad una delle protagoniste della storia risorgimentale italiana.

L'eroina dei Mille, Rosalie Montmasson, seppur a tratti ridimensionata, viene riconsegnata alla vita, diventando fonte d'ispirazione per le donne che lottano per i propri diritti e per rivendicare il loro posto nella storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMO, G. (2009a). «La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio». *Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, n. 3, pp. 471-484.
- (19 dicembre 2009b). «Letteratura ed impegno: l'eredità sciasiana nella narrativa storica di Maria Attanasio». *La libellula. Rivista di italianistica on-line*, n. 1, pp. 87-94.
- BOURDIEU, P. (2017). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- CAVARERO, A. (2007). *Il femminile negato*. Rimini: Pazzini Editore.
- CICCONE, S. (2009). *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Torino: Rosenberg&Sellier.
- CORONA, D. (2001). «C'era due volte...». *La narrativa realistica di Marina Warner*. Palermo: Flaccovio editore.
- DI GESÙ, M. (2015). «Riscrittura di riscritture. Il romanzo storico risorgimentale dal moderno al post moderno». In S. Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité* (pp. 285-293). Aix-en-Provence: Presses Universitaire de Provence.
- FERLITA, S. (9 aprile 2010). «Maria Attanasio racconta "La mia Caltagirone e l'incubo di Milano"». *La Repubblica*. Recuperato il 22 febbraio 2021, in <http://www.ricerca.repubblica.it>.
- MARAINI, D. (2014). «Introduzione». In R. Norwood, *Donne che amano troppo* (p. 36). Milano: Feltrinelli.
- ONOFRI, M. (1996). *Tutti a cena da Don Mariano. Letteratura e Mafia nella Sicilia della Nuova Italia*. Milano: Bompiani.
- POZZI, R.; TURI, G.; PIGNATELLI, G. e PASSERINI, L. (aprile 1999). «La biografia: un genere storiografico in trasformazione. Interventi a cura di Cristina Cassina e Francesco Traniello». *Contemporanea, Rivista di storia dell'800 e del '900*, n. 2, pp. 287-306.

ISSN: 1576-7787

CINZIA TANI: ENTRE VIDA Y OBRA LITERARIA

Cinzia Tani: from Life to Literary Works

Isabel Teresita TRUAN VERETERRA

Universidad de Oviedo

Fecha final de recepción: 29 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 7 de octubre de 2021

1. BREVES NOTAS SOBRE LA AUTORA

Cinzia Tani pertenece a ese grupo de intelectuales italianas que han hecho de su intensa trayectoria vital y profesional un verdadero manifiesto a favor de la integración femenina en los múltiples ámbitos culturales en que participa activamente desde hace más de tres décadas.

Tani es una intelectual famosa en Italia por numerosas razones, entre ellas estar a la cabeza de la lucha contra el feminicidio y ser crítica con la sociedad que la rodea, siempre deseando paliar los problemas que la aquejan, como la violencia contra las mujeres o el acoso escolar, y darlos a conocer a su público a través de su escritura y de sus muchas manifestaciones públicas, implicándolo en su batalla contra las injusticias sociales. Precisamente por este motivo, han sido numerosos los reconocimientos que ha recibido por su denodada labor a favor de la cultura y de la sociedad italianas, entre ellos el nombramiento honorífico de Caballero de la República Italiana, en el año 2004.

En su fecunda producción literaria, la primera de sus muchas facetas, destacan tres líneas fundamentales: por una parte, el ensayo, en colaboración con especialistas del campo de la psicología y la psiquiatría, con en los que Cinzia Tani busca ofrecer ayuda a sus lectores para superar sus miedos y frustraciones porque, para ella, la vida debe ser un camino hacia la libertad y esta se logra dejando atrás los temores y los

secretos, sobre todo cuando estos esconden un hecho censurado por un entorno machista anclado en el pasado.

Asimismo, alcanza un gran éxito internacional en el campo de la biografía sobre mujeres asesinas, del que fue pionera en Italia, creando escuela fuera y dentro de sus fronteras, pues su repercusión abarca, de manera particular, todos los países de habla hispana. Con este género ha buscado romper moldes, especialmente el estereotipo de la mujer santa, como pilar de la moralidad, dado que todo su trabajo está orientado a lograr el equilibrio entre ambos sexos. Tal ha sido el éxito de estas biografías que la han llevado a realizar programas en radio y televisión de gran audiencia, además de guiones para cómics y para representaciones teatrales.

Su narrativa destaca, fundamentalmente, en lo concerniente a los temas históricos poco conocidos, elegidos como marco para el desarrollo de la trama, donde se observa otra seña de identidad de la autora, la inserción de algún crimen y el halo de misterio que envuelve todo el relato. Otra de sus constantes es la inclusión de personajes italianos como parte central de la trama, que interactúan con otros provenientes de las más diferentes culturas y lugares geográficos. Entre estos, destaca la imponente presencia de protagonistas femeninos, siempre en el centro de la acción. En todas las novelas de Tani abundan las mujeres que no dudan en dar un paso al frente, mujeres decididas y valientes, pero que, asimismo, se ven inmersas en sentimientos fruto de sus pasiones, como la culpabilidad o los celos.

Su segunda faceta, a la que accedió a través de la literatura, es la de presentadora de televisión y guionista, que ha llevado a cabo, durante más de treinta años, en programas culturales de gran repercusión y una nutrida audiencia. Un campo en el que lleva décadas mostrando y perfeccionando su talento como comunicadora, que plasmará también, con gran habilidad, en su escritura.

La docencia universitaria es la tercera faceta de Cinzia Tani, tanto sobre la sociología del delito, del que es una gran experta, como sobre las fuentes literarias que ella domina. Son numerosos los talleres de escritura con los que se vuelca, ayudando a su alumnado a publicar sus textos y animándolo a leer porque la lectura forma parte integrante de su vida y es fundamental para conocer el mundo que nos rodea y aprender a comunicarnos con los demás.

Todos estos rasgos que hemos resumido de la polifacética escritora y periodista italiana se reflejan en la entrevista que presentamos a continuación, en la que se evidencia cómo la escritura, la comunicación y el género son un tándem en la trayectoria vital y profesional de Cinzia Tani; un ejemplo de mujer intelectual moderna sobre la que todavía queda mucho por estudiar.

2. ENTREVISTA A CINZIA TANI

Quando e perché ha iniziato a scrivere?

Il primo ricordo che ho dell'infanzia è questo: avevo circa quattro anni e la nonna mi stava leggendo un libro seduta in poltrona. Io ero sul pavimento vicino alle sue

ginocchia e pensavo che quel libro avrei voluto scriverlo io. Ho sempre letto moltissimo, anche da piccola e contemporaneamente scrivevo. Ho scritto una commedia a undici anni che ho fatto rappresentare dalle mie compagne di scuola, ho mandato un raccontino a una rivista e l'hanno pubblicato: avevo tredici anni. Non ho mai smesso di scrivere.

Che cosa significa per lei la scrittura?

I libri sono la mia vita. In quasi tutti i lavori che ho fatto e faccio sono protagonista. La scrittura è il mio modo di esprimermi, di creare, di inventare, di far lavorare la mente e la fantasia, di concentrarmi. Amo cercare delle idee e dar loro vita in un libro. Amo trovare degli argomenti poco conosciuti o di cui si è scritto poco e raccontarli.

Quali sono gli autori e i generi principali che hanno ispirato le sue opere?

Nessuno mi ha ispirata. Ho un modo di scrivere che somiglia più a quello anglosassone che a quello italiano, mi hanno detto. Scrivo in modo cinematografico, se non vedo una scena davanti a me non riesco a descriverla. Ho avuto molti amori letterari, ma non sono stata condizionata da loro. Ho amato la letteratura russa, poi la francese e l'americana. Adesso cerco in tutte le letterature del mondo qualcosa di bello e quando trovo un autore che mi convince leggo tutte le sue opere.

Per chi e perché scrive? Ha un lettore ideale?

Il mio lettore ideale sono io. Cioè tutte le persone che come me in un libro vogliono trovare alcune cose: un intreccio forte, personaggi ben caratterizzati, colpi di scena, descrizioni sensoriali, introspezione psicologica, stimolo alla riflessione. Ma soprattutto un libro che ti prenda fino all'ultima pagina.

Con quali generi letterari si identifica di più e perché?

Io scrivo romanzi, saggi e biografie. La maggior parte di queste ultime sono vite di donne quasi sconosciute che la gente dovrebbe conoscere. I romanzi sono quasi tutti storici-noir. Ci sono però anche due libri per bambini e uno per adolescenti. Quindi direi che in generale i miei libri non appartengono ad alcun genere particolare. Non mi piace essere *schedata* in un genere perché non mi piacciono i generi. Non scrivo gialli (che fra l'altro non amo), ma nei miei romanzi c'è sempre un delitto, non scrivo libri sentimentali, ma ci sono amori e passioni, non rientro neppure del tutto nel genere storico perché c'è sempre un po' di noir. Ho uno stile e un modo di concepire le storie tutto mio.

Ha notato degli ostacoli nel mondo dell'editoria per il fatto di essere donna?

Mai. Neppure nel mio lavoro alla RAI o in altri lavori che ho svolto e svolgo. Come donna ho subito ricatti subdoli: se stai con me ti aiuto a pubblicare il libro, se stai con me faccio il tuo programma... Ma solo nei primi anni. Poi non è più successo.

Pensa che le scrittrici, attualmente in Italia, abbiano la stessa diffusione degli scrittori?

Assolutamente sì. Adesso. Prima non era così. Se pensiamo che Grazia Deledda doveva scrivere di nascosto e che fino a un po' di tempo fa le donne in Italia non vincevano mai i premi importanti, c'è stato un grande cambiamento, dovuto soprattutto al fatto che i *grandi* lettori sono donne e spesso preferiscono romanzi scritti dalle donne. Sono più intensi, più concentrati sull'introspezione psicologica, raccontano meglio il *femminile* del mondo. Consideriamo che nel passato, a parte Anna Karenina, Madame Bovary e poche altre, non c'erano protagoniste femminili nei romanzi. Adesso molti autori danno importanza ai personaggi femminili.

Quale delle sue tante sfaccettature metterebbe in rilievo? Quella da scrittrice, quella da professoressa universitaria, quella da conduttrice radiofonica o televisiva?

Io sono una scrittrice che per vivere, in Italia, ha dovuto lavorare in altri campi. Ma tutto quello che ho fatto e faccio riguarda sempre la cultura e in particolar modo i libri. Ho fatto programmi di teatro, di cinema, di cultura generale. Non amo tanto lavorare in televisione, truccarmi, vestirmi per il programma, portare tacchi alti... Se l'ho fatto è solo perché i programmi mi piacevano. In *Visioni Private* ho intervistato a casa mia cinquecento personaggi importanti della cultura, scienza, spettacolo. È stato bellissimo. Mi piace molto insegnare ai ragazzi della *Luis* (Libera università internazionale degli studi sociali). Quando cominciano non sanno scrivere e non leggono. Io porto dispense, faccio fare esercizi divertenti, regalo libri... Alla fine i loro commenti sono entusiasmanti.

Considera che si possano separare dal suo percorso letterario gli altri suoi percorsi professionali o, invece, si complementano?

Si complementano. Le trasmissioni radio-televisive sono culturali e nei corsi insegno metodi di scrittura. Quindi i libri sono sempre al centro dei miei impegni.

Premiopoli, una descrizione dettagliata non esente d'ironia, è il suo primo libro edito dalla Mondadori, editrice della maggior parte della sua produzione letteraria. Segna un inizio di cambiamento nella sua narrativa?

Premiopoli segna l'inizio della mia storia saggistica alla Mondadori. Poi ho cominciato a scrivere romanzi sempre per la Mondadori e le biografie per la Rizzoli.

Considera scrivere per la Mondadori un passo avanti per le sue opere, tenendo conto delle difficoltà di pubblicare per le donne scrittrici? Che cosa rappresenta per lei scrivere per una casa editrice così importante?

Una volta era bello scrivere per la Mondadori. L'ufficio stampa ti seguiva e così i dirigenti. Adesso anche le grandi case editrici fanno fatica a seguire i singoli scrittori tanto che pago una ragazza che mi aiuti nella promozione. Scrivere per le grandi case editrici oggi è importante solo per la distribuzione.

Ora, col passare degli anni, dopo aver vinto importanti premi come il Campiello e aver ottenuto tanti altri riconoscimenti, crede che Premiopoli sia ancora significativo? Continua a pensare allo stesso modo per quanto riguarda i premi?

Penso molto male dei premi letterari in Italia. Siamo il paese che ne ha di più, ma sono quasi tutti condizionabili. Lo *Strega* prima di tutto visto che molti dei votanti pubblicano libri, quindi la loro casa editrice spesso pretende i loro voti per concentrarli su un candidato. Gli unici premi in cui credo sono quelli medi, in cui c'è una giuria di lettori non influenzabile.

Sognando California e I mesi blu sono stati pubblicati da Marsilio. Fu la sua prima opzione o pensò ad altre case editrici?

Ero sconosciuta e avevo provato con diverse case editrici che non mi risposero. Mi contattò Cesare De Michelis proprietario della Marsilio, oggi purtroppo scomparso. Era un grande editore, mi disse che era interessato al mio romanzo, ma mi chiese di scriverlo da capo con i suggerimenti della sua editor.

In Sognando California è evidente la sua attenzione per l'universo materno. Che rilevanza ha la maternità nelle sue opere? Che rapporto ha con la parte del romanzo in cui la protagonista desidera far parte di sua madre, impossessarsi di lei, mangiarla perché le appartenga totalmente?

Non tratto quasi mai bene le madri e i padri, forse perché anche io li avrei voluti diversi da come sono stati. A un certo punto ho sentito il desiderio di scrivere di un grande amore fra un padre e una figlia e l'ho fatto ne *Il capolavoro*. Lui, nonostante il suo passato, è il padre che mi sarebbe piaciuto avere.

Nel prologo alla riedizione di Sognando California parla delle tecniche di scrittura e sostiene che il suo primo romanzo le contraddice, poiché fino a un certo punto è autobiografico. Gli studiosi di letteratura femminile affermano che l'autobiografia sia una delle sue caratteristiche. C'è qualcosa di autobiografico nelle sue opere?

Assolutamente no. Mai. Insegno proprio questo: lo scrittore deve viaggiare con la fantasia, creare mondi, realtà, personaggi. In *Sognando California* la storia era in parte autobiografica, ma pochi hanno capito che la protagonista non sono io, io sono la madre, quella è la parte reale. Ho pensato: se tornando dalla mia esperienza a Los Angeles avessi una figlia e lei scoprisse... etc. Quindi la madre sono io e la figlia è inventata. Un'autobiografia a metà. Mai più ripetuta. Io non sono in nessun altro dei miei libri! Quindi rispondo con le parole usate da Dostoevskij nell'*Adolescente*: «D'una cosa, però, sono assolutamente convinto, che se anche dovessi campare fino a cent'anni, un'autobiografia non la stenderò più di certo. Bisogna essere troppo sfacciatamente innamorati di se stessi, per parlare, senza vergognarsene, della propria persona». È vero, le donne scrivono spesso in modo autobiografico e sono i libri che non sopporto: la morte della mamma, la morte del padre, com'era la nonna, com'era

la tata, cosa si mangiava in casa, amori infelici, etc. Ritengo che nessuna vita vale la pena di essere raccontata più di un'altra, a meno che l'autore non racconti imprese eccezionali: scalare una montagna, attraversare l'oceano in barca a remi, sopravvivere nei campi di concentramento, etc.

Sia ne Il bacio della dionea che in Sognando California la madre si chiama Marzia. È casuale? In entrambi i casi, è un modello di donna irraggiungibile dalle proprie figlie. Identifica la maternità con questo tipo di donna?

Avrei voluto chiamarmi Marzia. Mi sento proprio una Marzia! Mi piacerebbe usare spesso questo nome. Non identifico la maternità con questo nome visto che in *Sognando California* la Marzia-madre sono io.

Ci sono altre coincidenze nei nomi dei protagonisti delle sue opere: Marc, ad esempio. Ha qualche significato la scelta dei nomi?

La scelta dei nomi è molto importante nei romanzi. Simenon sceglieva dei nomi e cognomi dall'elenco telefonico e poi li ripeteva ad alta voce diverse volte per capire se si adattavano ai personaggi che aveva in mente. Anna Karenina, Sherlock Holmes, Dorian Gray, Raskolnikov, Sheherazade... non sono nomi scelti a caso. Io cerco di solito nomi corti per i protagonisti e scelgo quelli che cominciano per consonante per evitare casi come: ed Elisa, ad Angela etc. Poi li ripeto diverse volte a voce alta per capire se sono giusti per i personaggi che dovrebbero portarli.

Dopo il successo di Sognando California, fu assunta per lavorare in televisione. Arrivò, quindi, al mondo della televisione attraverso la letteratura?

Sì! Avevo presentato *Sognando California* a Mixer Cultura di Giovanni Minoli. Quell'estate lui e i suoi autori cercavano una giovane scrittrice, fisicamente carina, che facesse da contr'altare al conduttore Arnaldo Bagnasco dal Caffè della Pace dietro Piazza Navona. Pensarono a me e mi chiamarono.

Come influisce la televisione nella sua produzione letteraria? Pensa che letteratura e televisione s'influenzano a vicenda?

La televisione non influisce minimamente sulla mia produzione letteraria eccettuate le serie televisive. Sono una *drogata* di Netflix e vedo tutte le serie. Alcune meravigliose. Questa è l'unica televisione che vedo. Quindi posso dire che un po', ma solo un po', il cinema e alcune serie possono stimolarmi.

Considera che la comunicazione scritta sia un tutto con quella verbale o si completano a vicenda?

La cosa che devono avere in comune è il ritmo. Io lavoro in una bella trasmissione radiofonica di Radio Uno, si chiama *Mangiafuoco* e divido le puntate con lo

scrittore Luca Bianchini. Una settimana io e una settimana lui dobbiamo mandare degli interventi letterari registrati su vari argomenti. Ecco allora che la comunicazione scritta poi diventa verbale. Lo stesso vale per le interviste televisive. È importante scrivere delle buone domande per ottenere un buon risultato.

La donna e le sue inquietudini trovano sempre uno spazio privilegiato nelle sue opere... Perché questa scelta? Possiamo parlare di una letteratura femminista?

In un certo senso sì. Cerco di far conoscere donne che sono state importanti per la storia dell'umanità e vengono ricordate raramente. Così è stato per *Donne Pericolose*, in cui ho raccontato le storie delle donne spie nella prima e seconda guerra mondiale. Eroine di cui non si rammentano neppure i nomi. Lo stesso è stato per le compagne dei geni in *Darei la vita*. Mi dava fastidio la frase: dietro un grande uomo c'è sempre una grande donna. Perché *dietro*? mi sono chiesta. Così ho cercato la storia di alcune compagne di uomini importanti per capire come avessero vissuto. Però consideriamo che ho scritto anche *Assassine*, dove le donne sono delle criminali. L'ho fatto perché in quell'epoca ancora nessuno aveva il coraggio di scrivere di donne omicide. Quindi diciamo che cerco di riempire dei vuoti storici femminili, sia con i romanzi che con le biografie.

*Una parte importante della sua produzione è dedicata alla narrazione e alla presentazione degli aspetti psicologici di donne assassine e di omicidi commessi da loro. Potrebbe spiegare le ragioni di questa scelta? Come le venne l'idea di scrivere *Assassine* e perché decise di scrivere su una serie di donne che uccidono?*

Ero con un fidanzato a Londra. Lui aveva un appuntamento e mi lasciò nella libreria *Murder One*. Ero stanca e mi sono seduta per terra davanti a un grande scaffale. C'erano tutte storie di donne assassine, enciclopedie intere. Mi sono chiesta come mai in Italia non ci fosse niente del genere e ho comprato molti di quei libri. Andai poi a cena con il direttore della Mondadori e gli dissi soltanto un titolo: *Assassine*. Lui mi rispose subito di sì.

Che rappresentò questa collezione di racconti per la sua carriera sia da scrittrice che da conduttrice e regista?

Assassine ha avuto un grandissimo successo. È stato pubblicato anche in Spagna: *Aseñas*. Poi è diventato una trasmissione bellissima per Rai Uno: *Assassine*. Inoltre avevo raccolto tanto di quel materiale da scrivere in seguito *Coppie Assassine*, *Nero di Londra*, *Amori Crudeli* e *Io sono un'assassina*.

La creazione di esistenze scabrose e tormentate, siano esse criminali o vittime (Nero di Londra, Coppie Assassine, Amore Crudeli, Mia per Sempre), o donne che hanno generosamente dato le loro vite per un ideale o per amore (Donne Pericolose, Darei la vita), sono il prodotto della sua creatività applicata all'insegnamento e alla comunicazione?

Ho scritto *Mia per sempre* perché sono in prima linea nella lotta contro il femminicidio. Vado spesso nelle scuole a parlarne. Per quanto riguarda *Assassine* l'ho scritto perché nessuno l'aveva mai fatto nel nostro paese. Per queste storie come per le biografie è molto importante la ricerca. Leggo in inglese, spagnolo, francese e sto studiando il tedesco. È importantissimo perché i libri che mi servono non li trovo quasi mai in italiano. Per ogni donna di cui racconto la vita leggo almeno quattro o cinque libri, a volte di più. Lo faccio perché spesso gli autori dicono cose diverse e io cerco di scoprire qual è la versione più aderente alla realtà. Poi c'è anche la parte creativa in cui immagino dialoghi che non ho trovato da nessuna parte, ma sono coerenti con i libri letti. Per quanto riguarda l'insegnamento e la comunicazione uso lo stesso sistema utilizzato nei libri. Narro... in modo accattivante, con ritmo, le pause giuste, la suspense, la riflessione...

Donne che si ribellano, donne coraggiose, donne che non si arrendono... Che cosa hanno in comune le sue protagoniste?

Proprio questo. Sono donne che non si arrendono mai, nel bene e nel male. Donne forti, determinate, coraggiose. Spesso molto moderne anche se vissute in secoli passati. Perché sono certa che anche nel Duecento (la mia Flora ne *Lo stupore del mondo*, il libro su Federico II) le donne avevano la stessa voglia di libertà, emancipazione, autodeterminazione, che hanno adesso.

Quali tratti del suo carattere considera di aver trasmesso alle donne dei suoi romanzi? C'è in loro qualcosa di lei? Ha qualche protagonista favorita?

Le mie protagoniste sono il contrario di come sono io. Loro sono coraggiose e io paurosa. Sono socievoli e io un'orsa. Hanno storie d'amore importanti e io ne ho avuta una peggio dell'altra. Hanno ideali o passioni travolgenti, lottano per qualcosa o contro qualcosa. Io sono un po' vigliacca, ho paura dei conflitti, sono compiacente, dico sempre di sì... Insomma, non mi piaccio molto mentre loro mi piacciono moltissimo. Sono come vorrei essere.

Lasciando da parte le sue prime opere, che potremmo considerare contemporanee al momento della loro stesura, come la trilogia degli Asburgo e Lo Stupore del mondo, le altre sue opere sono ambientate o cominciano nella prima metà del secolo XX. Perché ha scelto quel periodo? Considera più produttivo lo sguardo verso il passato più recente?

Trovo che i secoli più importanti nella storia dell'umanità siano il sedicesimo e il ventesimo. Al Cinquecento ho dedicato la trilogia *Il volo delle Aquile* e al Novecento diversi romanzi. È una storia, quella della prima parte del Novecento, veramente

interessante, con tante cose ancora da scoprire e molte fonti a cui attingere. La guerra civile in Spagna, il nazismo sono eventi che mi affascinano dal punto di vista narrativo.

Tutte le sue opere narrative, seppure di finzione, sono documentate in modo molto approfondito e risultano estremamente verosimili. Ho letto come realizza le sue indagini. Crede che consultare fonti in molte lingue di diversi paesi abbia contribuito a dare lucidità e verosimiglianza al quadro storico in cui inserisce la trama? Quanto è importante viaggiare per la stesura dei suoi romanzi?

Ho già detto quanto siano importanti le ricerche sui libri. Trovo anche volumi rarissimi, giornali dell'epoca, confessioni, autobiografie, film, documentari, tutto è importante per farmi immergere nella storia che voglio raccontare. Per me è ugualmente necessario fare sopralluoghi nei paesi in cui ambiente le storie. Per *Il Bacio della Dionea* sono stata mesi in Messico, per *La Storia di Tonia* un mese e mezzo in Australia, per *Sole e ombra* ho vissuto a lungo tra Madrid, Barcellona, Toledo e Talavera de la Reina... Nei sopralluoghi mi vengono le idee, vedo i posti che voglio descrivere, gli animali, la gente, le case, le città, i negozi... sento gli odori, i profumi... trovo libri che mi ispirano e non troverei da nessun'altra parte.

Quali sono le parti in cui utilizza di più l'immaginazione e perché?

Gli intrecci sono sempre tutti miei. In libri come *Sole e ombra* (sulla guerra civile spagnola), *Lo Stupore del mondo* (su Federico II), *Il bacio della Dionea* (sulla rivoluzione messicana) e altri, solo lo sfondo è storico, ma i personaggi (a parte quelli veri che però non sono protagonisti) sono miei. Quindi nei romanzi potrei dire che il 45% di quello che succede è frutto della mia immaginazione. Nella trilogia sugli Asburgo, invece, direi che il 50% riguarda personaggi di invenzione e 50% personaggi veri.

*I suoi saggi in collaborazione con lo psicologo Rosario Sorrentino, sia *Panico che Rabbia*, sono stati rieditati parecchie volte. Addirittura, *Panico* è passato alla collezione dei best sellers. Crede che questo successo si debba alla loro forma dialogica? Ritiene di essere stata intuitiva nel porre delle domande adeguate con le quali il lettore si identifica?*

Rosario Sorrentino è un bravissimo neurologo che mi ha fatto riprendere l'aereo dopo vent'anni che lo evitavo per gli attacchi di panico. Moltissime persone soffrono di attacchi di panico e credo che soprattutto questo abbia determinato il successo del libro. Ovviamente anche la forma di dialogo di *Panico* e *Rabbia* aiuta la lettura: è svelta, ritmata, intensa, interessante per gli argomenti di grande attualità di cui trattiamo.

Questa collaborazione, iniziata precedentemente con Luigi De Maio nella radio e in televisione e che ha prodotto dei libri sui temi trattati (Segreti delle donne e Amori al bivio), che importanza ha avuto per lei? Ne è scaturito qualche personaggio per i suoi successivi romanzi?

Con Luigi De Maio ho scritto anche un libro sulle fobie e quello mi è servito per *La capobanda*, dove i ragazzi oltre che il bullismo devono combattere proprio le loro fobie. In generale gli argomenti trattati con De Maio e Sorrentino mi sono serviti per l'approfondimento psicologico dei miei personaggi.

Le sue descrizioni dei paesaggi raggiungono la perfezione, tuttavia non sono molto abituali nelle sue opere. Vorrei ricordare la bellezza descrittiva di Perito Moreno e della Montagna Sacra Australiana Uluru. Perché ci sono poche descrizioni nei suoi romanzi?

Che scelta fantastica! Sono due posti in cui sono stata davvero felice. Ho visto Uluru di notte, di pomeriggio, all'alba, assistendo a tutti i cambiamenti di luci e colori e ho scalato (con i ramponi) il Perito Moreno. Esperienze meravigliose, forse per questo le ho descritte più a lungo. Ma questa osservazione mi è molto utile per i miei prossimi romanzi! Metterò più descrizioni!

Alcuni dei suoi romanzi sono ambientati in Spagna, tra cui Sole e ombra, tradotto anche in spagnolo. Perché proprio la Spagna? Ha qualche motivo in particolare?

Amo profondamente la Spagna che conosco molto bene. Mi sarebbe piaciuto nascere in Spagna più che in Italia. Per questo ho scritto *Sole e Ombra* e anche questa trilogia sugli Asburgo in realtà è l'apoteosi della Spagna. I tre libri sono ambientati soprattutto in Spagna che nel Cinquecento era il paese più potente del mondo. E poi adoro gli spagnoli, sono il mio popolo preferito! Trovo che sia il più bello del mondo. Donne e uomini. E la lingua! In assoluto quella che mi piace di più leggere e ascoltare.

Rosso, è la raccolta di racconti che si allontana dalla sua abituale narrativa, ha qualche rapporto con Sole e ombra?

No. *Rosso* è una antologia di racconti brevi. Sono tutti ambientati in Italia negli anni in cui viviamo. L'unica cosa che hanno in comune con *Sole e Ombra* e altri romanzi sono le protagoniste, tutte donne.

Ha scritto due racconti per bambini: La mela e Tutti a bordo!, entrambi su personaggi famosi. Sono racconti scritti per creare coscienza di genere?

La mela era un'idea che avevo da tempo. La mela è l'oggetto che unisce più di ogni altro moltissimi personaggi storici e dell'immaginario collettivo. Adamo ed Eva, Newton, Paride, La strega cattiva, Guglielmo Tell etc. Ha avuto molto successo ed è diventato un balletto itinerante nei maggiori teatri italiani con più di cento

bambini-ballerini. L'ho visto diverse volte e mi sono sempre commossa. È piaciuto alle scuole perché è un libro che diverte insegnando. I maestri possono parlare di Paride e la guerra di Troia, di Newton e le sue scoperte... *Tutti a bordo* l'ho scritto seguendo la stessa idea: un nonno, ex capitano di marina, invita per una serata tutti i suoi amici che hanno a che fare con il mare e li presenta ai suoi tre nipotini. Ecco quindi il Corsaro Nero, Achab, Ulisse, la Sirenetta, Noé, Robinson Crusoe, Gulliver, Wellington, etc. In entrambi i libri ho messo in risalto il rapporto fra nonno e nipoti.

Il suo ultimo libro, La Capobanda, mostra una preoccupazione per un fenomeno sociale in crescita: il bullying. L'ha scritto per contribuire a vincere questo flagello sociale? Crede nella letteratura d'impegno e nel ruolo sociale dell'intellettuale?

Ho scritto *La Capobanda* dopo essere stata per anni in tante scuole a presentare i miei libri. Ho conosciuto tanti ragazzi. Il bullismo sta aumentando vertiginosamente con la possibilità per alcuni giovani di rendere visibili i loro atti malvagi attraverso la rete e i social. È importante parlarne ma anche cercare delle soluzioni. Per me una delle soluzioni possibili è l'amicizia. I bulli non sono cattivi da soli, ma quando fanno parte del branco, quindi anche le vittime non dovrebbero rimanere sole, ma formare un gruppo solidale. Non pensavo che avrebbe avuto tanto successo questo piccolo libro, ma hanno cominciato a chiamarmi decine di scuole che lo hanno fatto leggere agli studenti per parlarne con loro.

La sua incursione nel cinema con La prima notte della luna ha comportato un ritorno al suo primo lavoro come sceneggiatrice. Come valuta questa esperienza?

Ho voluto ripubblicare il libro nell'anniversario dello sbarco sulla luna. Era un racconto di *Amori Crudeli*. Allora scrivevo di delitti nella saggistica Mondadori e volevo tornare ai romanzi (Marsilio aveva pubblicato i primi due), ma il direttore mi disse che non era facile passare da un settore all'altro della casa editrice, quindi dalla saggistica alla narrativa. Mi disse così: «scrivi solo sette storie molto approfondite, sei vere e una la inventi tu. Non lo diciamo a nessuno e vediamo cosa succede». Scrissi sei storie vere e la settima, ambientata a San Pietroburgo, la inventai. Durante la presentazione Andrea Camilleri disse che le storie erano belle, ma *La prima notte della luna* era bellissima e si aspettava che scrivessi un grande romanzo che mi avrebbe presentato. Il direttore era presente e mi fece l'occhiolino. Successivamente la Mondadori pubblicò il mio romanzo *L'insonne*. Poi *La prima notte della luna* è diventata un film e io ho scritto la sceneggiatura con il regista. Non voglio scrivere sceneggiature, non in Italia. Non mi piacciono i film italiani, i registi, gli attori, le storie, gli sceneggiatori. Avevamo un grandissimo cinema nel passato, ma è morto. Se potessi scrivere una serie televisiva per Netflix tornerei alle sceneggiature, altrimenti no.

Scrivere e insegnare a scrivere è, in un certo senso, insegnare a creare? Che rappresenta per lei insegnare a scrivere? Si sente come i pittori che facevano scuola? Crede possibile che stia nascendo una generazione di futuri scrittori in stile Tani? Che cosa significherebbe per lei?

Alla *Luiss* ho studenti che dopo il corso universitario vengono a iscriversi ai miei corsi privati nella libreria Mondadori di Via Piave a Roma e ho persone che mi seguono anche da diciotto anni. Sono laboratori con persone di tutte le età e le professioni e da quando sono con me hanno pubblicato quasi tutti qualcosa. Racconti in antologie, romanzi e saggi. Almeno cinquanta. Nessuno di loro imita il mio stile, ma riesco a seguirli tutti, a stimolarli, a sbloccarli quando smettono di scrivere, a dare suggerimenti, a coinvolgere tutti nelle soluzioni delle *impasse*. Poi correggo, e correggo e correggo i loro libri. Quando sono pubblicati scrivo le prefazioni e poi li presento in libreria. Durante i corsi mando loro dispense (ne ho per almeno duecento lezioni) ed esercitazioni che poi alcuni inseriscono nei loro libri. Li seguo passo passo e sono felice più quando pubblicano loro che quando pubblico io. Questo è insegnare a creare? Forse sì. Comunque non li lascio mai soli e loro continuano a venire al laboratorio. Alcuni se ne vanno e poi tornano magari dopo uno o due anni. Vengono anche da fuori, da Milano, da Viterbo, da Gaeta, solo per seguire le lezioni.

Nel corso della sua ampia carriera di scrittrice, la sua casa editrice è praticamente sempre stata la Mondadori e le case editrici delle quali è azionista maggioritaria, come Piemme o Sperling & Kupfer. Come è il rapporto tra editrice e scrittore? Fino a che punto influisce l'editrice nella scelta delle tematiche dei suoi libri? La sua creazione letteraria è condizionata dalla casa editrice?

Consideriamo anche che la Rizzoli da qualche tempo si è unita alla Mondadori. Quindi, sì, scrivo soprattutto per la maggiore casa editrice italiana. Anni fa avevo un bellissimo rapporto con molte persone della Mondadori, adesso è tutto cambiato. La Mondadori, in un paese come l'Italia in cui non si legge e si scrive troppo, cerca di sopravvivere pubblicando tantissimi libri, sperando che uno abbia successo come *Le sfumature di grigio* (terribile!) e possa sostenersi per un anno con una sola opera. Per questo non mi riconosco più nelle sue scelte e non ho più rapporti con quasi nessuno dei dirigenti. Quelli che conoscevo sono passati ad altre case editrici e coloro che ci sono ora non hanno più un rapporto di scambio e di stimolo con gli autori.

Considera la possibilità di fare una serie televisiva della trilogia Il volo delle aquile? Che altro suo romanzo considera adeguato per il cinema?

Vivo in Italia. Molti miei romanzi potrebbero diventare film e *Il volo delle aquile* sarebbe una serie perfetta. Ma, ripeto, vivo in Italia, dove si fanno solo film a basso costo su mafia e camorra o sulle storie private di registi e sceneggiatori.

Lo stupore del mondo è *il suo unico romanzo ambientato nel Medioevo. Quale fu la motivazione per scrivere su quel periodo?*

In quel periodo la Mondadori mi aveva chiesto un romanzo ambientato nel lontano passato e io ho scelto come protagonista l'uomo che ho più amato e ammirato nella mia vita: Federico II di Svevia. Personaggio meraviglioso, coltissimo, intelligente, pacifico (vinse una Crociata senza spargere sangue), affascinante, aperto a tutte le religioni e a tutti i popoli.

Che significa per lei il suo ultimo romanzo, La capobanda?

Ho voluto raccontare in un romanzo per ragazzi i loro principali problemi. Il bullismo e tutta una serie di paure e manie: paura del buio, paura di parlare in pubblico, paura dei luoghi affollati, paura dello sporco, mania dell'ordine... È un libro che dovrebbe aiutare i giovani che hanno queste difficoltà. Nel libro la protagonista, Clarissa, con l'aiuto di Alex (un *hikikomori*: ragazzi che vivono chiusi in camera e interagiscono solo attraverso il computer) aiuta i compagni a trovare un punto diverso da cui guardare le loro paure e manie, a trasformarle quasi in dei poteri.

Dopo aver concluso la sua trilogia sugli Asburgo, Il volo delle aquile, che altri progetti ha in mente?

Prima uscirà il libro di biografie per la Rizzoli. Si chiamerà *Stelle e Assassine*. Sono dieci coppie di donne nate nello stesso anno, una è diventata una criminale e l'altra una stella. Contemporaneamente comincerò a scrivere il prossimo romanzo che sarà ambientato in Alaska. Ci sono stata quest'estate e voglio raccontare, oltre all'intreccio di fantasia, il disastro della Exxon Valdes, quando la grande petroliera si scontrò con un iceberg distruggendo flora e fauna del paese.

Quale dei suoi romanzi preferisce, quale le ha dato più soddisfazioni e perché?

Quelli che preferisco sono *L'insonne*, *Sole e Ombra*, *La storia di Tonia* e *Il Capolavoro*. *L'insonne* e *Il Capolavoro* parlano di nazisti. Nel secondo ho raccontato i collegamenti fra criminali nazisti e dittatura argentina. *Sole e Ombra* mi ha dato moltissime soddisfazioni anche per il Premio Campiello e la traduzione in spagnolo. *La storia di Tonia* mi ha fatto scoprire l'Australia, uno dei paesi che amo di più al mondo. In questi quattro romanzi ho amato moltissimo le protagoniste! Donne che hanno sofferto, intelligenti, determinate, passionali, forti, ma anche vulnerabili quando si tratta di sentimenti. Il mio ideale di donna!

Si può affermare che lei sia una donna dalle molte sfaccettature, comunicatrice e impegnata con la società. Quali sono le sue preoccupazioni sociali? Che cose le piacerebbe cambiare nella società del secolo XX?

Prima di tutto vorrei che si facesse molto di più per combattere il femminicidio, fenomeno aberrante. Sembra impossibile che nel 2020 ci siano ancora, nel mondo

occidentale, donne massaccate, emarginate, picchiate, insultate, umiliate dai loro compagni ed ex compagni. Più in generale se avessi la bacchetta magica eliminerei tutti gli estremismi religiosi, di qualunque religione. I peggiori atti criminali vengono commessi in nome della religione che secondo me dovrebbe essere più privata che collettiva. L'idea che sciiti e sunniti (quindi appartenenti alla stessa religione) o nel passato, cattolici e protestanti (sempre appartenenti alla stessa religione) possano combattersi mi fa impazzire di rabbia. Sono stata recentemente in Iran per scoprire che un magnifico paese, negli ultimi decenni a causa dell'estremismo religioso, sia tornato al Medioevo. Per non parlare dell'Arabia Saudita che è peggio. La situazione delle donne è terrificante. E poi vai negli Emirati Arabi (stessa religione) e trovi la libertà di scelta, donne emancipate, donne che girano in shorts oppure velate, dipende da loro. L'altra cosa che per me dovrebbe essere inammissibile è vedere in Italia –uno Stato moderno, emancipato, ricco, paragonato ad altri paesi– tanta povertà. Come si può permettere che un uomo, dopo aver pagato le tasse tutta la vita, perda il lavoro e la famiglia e sia costretto a dormire per la strada e a vivere di elemosina? Ci sono tante famiglie che non hanno un tetto, gente che dorme in macchina, persone che non possono pagarsi le medicine... Come può un governo europeo del ventunesimo secolo tollerare una simile realtà?

Dopo la sua brillante carriera, i premi ricevuti, l'essere stata nominata cavaliere della Repubblica Italiana per meriti culturali, si può dire che i suoi sogni e i suoi obiettivi si sono realizzati?

Direi di sì. Vorrei semplicemente continuare a fare quello che faccio. Ma ci sono sempre sorprese come quella di una magnifica docente dell'Università di Oviedo, Isabel Truan, che ha scelto proprio il mio lavoro per la sua tesi dottorale!

SIBILLA ALERAMO DA *UNA DONNA* A *AMO DUNQUE SONO*. LA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA COME DOCUMENTO DI VERITÀ E DI POETICA *AL FEMMINILE*
Sibilla Aleramo from Una donna to Amo dunque sono. Autobiographic Writing as a Document of Truth and Poetics al Femminile

Valentina ZUCCHI

Universidad Complutense de Madrid

Fecha final de recepción: 5 de mayo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 3 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: L'articolo propone una riflessione sulla scrittura di Sibilla Aleramo attraverso il confronto tra due romanzi tra i più rappresentativi della sua produzione letteraria. Mentre *Una donna* rappresenta il manifesto del femminismo italiano, in quanto documento di dura verità e di denuncia sociale, *Amo dunque sono*, romanzo epistolare, offre una scrittura ormai matura di poetica *al femminile*, tutto incentrato sul tema dell'amore universale che esprime la sensibilità della *nuova* donna-scrittrice ormai emancipata, rinnovata e ricostruita; con una nuova identità.

Parole chiave: Aleramo; *Una donna*; *Amo dunque sono*; scrittura; poetica *al femminile*.

ABSTRACT: The article offers a reflection on Sibilla Aleramo's writing through the comparison between two novels that are among the most representative of her literary production. While *Una donna* represents the manifest of Italian feminism, as a document of harsh truth and social denunciation, *Amo dunque sono*, an epistolary novel, offers a writing now mature in poetics *al femminile*, all centered on the theme of universal love that expresses the sensitivity of the *new* woman-writer now emancipated, renewed and rebuilt, with a new identity.

Keywords: Aleramo; *Una donna*; *Amo dunque sono*; writing; poetics *al femminile*.

Il modello che Sibilla Aleramo ha in mente all'inizio del suo percorso di scrittrice con il suo primo libro *Una donna* (1906), è il romanzo di formazione, il *Bildungsroman* ottocentesco (Martínez Garrido, 2000: 529-546), la cui materia narrativa gira intorno al tema della trasformazione della protagonista in eroina, dopo un susseguirsi di avvenimenti privati che diventano decisivi per il cambiamento esistenziale dei personaggi femminili i quali, obbligati a vivere un'esperienza personale, unica e drammatica, intraprendono un lungo e doloroso percorso verso il cambiamento, ormai necessario per poter costruire una nuova identità di donna.

Una donna è un romanzo autobiografico che scorre su due binari: quello del racconto di una vita, la sua, e quello della testimonianza di un itinerario esistenziale di rigenerazione che avviene con e attraverso la scrittura (Zancan, 1998: 53).

Aleramo ci offre un documento storico sulla problematica dell'essere donna nella società del primo Novecento che «testimonia una forte denuncia sociale sulla netta disuguaglianza tra uomini e donne» (González, 2009: 293). Si tratta di un testo fondamentale che viene da subito letto come il manifesto del femminismo italiano che racconta la sua singolare e drammatica esperienza di vita dovuta alla violenza sessuale sofferta da adolescente da colui che ne diverrà in futuro il marito, Uldarico Pierangeli; Sibilla verrà obbligata a un matrimonio riparatore voluto dalla famiglia e reso necessario dalle regole conservatrici e benpensanti della società italiana dei primi anni del Novecento.

Il romanzo mette in scena il profondo malessere esistenziale della protagonista, prigioniera di un marito tiranno e dispotico che la umilia rilegandola in uno spazio di solitudine e di silenzio insopportabili per una ragazza ancora piena di vita e di illusioni; inizieranno per lei anni di infelicità e di ingiustizia, di vessazioni psicologiche e fisiche che la obbligheranno a un lento e lucido risveglio della coscienza che la spingerà verso un viaggio esistenziale profondo intrapreso con grande coraggio in nome di una battaglia personale per la creazione di una nuova identità di donna. Il dramma che ne consegue sarà il lacerante abbandono del figlio Walter che la scrittrice ebbe a diciannove anni, nel 1895. Nel 1902 la protagonista del romanzo¹, ai suoi ventisei anni, deciderà di abbandonare il nido coniugale e il piccolo figlio di sette anni per poter ricostruire la propria identità di donna nuova, ormai cambiata per sempre, e abbracciare quindi la sua seconda esistenza da vivere all'infuori della menzogna².

In *Persona y democracia*, la filosofa María Zambrano riflette sulla coscienza che si sveglia e che diventa il punto di partenza per la rinascita esistenziale, in quanto ci mette davanti alla verità e alla responsabilità verso noi stessi:

¹ Sibilla Aleramo quando scrive *Una donna* è ancora Marta Felicina Faccio, Rina per le persone a lei vicine; Sibilla Aleramo è il nome che le viene dato successivamente dal poeta Giovanni Cena, con il quale la scrittrice inizia una relazione durante la stesura di *Una donna* e che durerà per circa dieci anni; il poeta diventerà il suo *pigmalione*, motivandola alla scrittura e a una nuova vita da intellettuale.

² Sibilla Aleramo infatti non riuscirà mai ad ottenere l'affidamento del figlio dal quale si separò quando egli aveva sette anni e che rimarrà per sempre con il padre. La legge non la protesse, e la scrittrice rivide il figlio solo una volta, quando questi era già grande. Egli non volle mai più saperne della madre.

Il primo istante del risveglio, è quello più carico di pericolo perché si arriva a sentire il peso del mostro che è l'incubo del vuoto. È l'istante della perplessità che precede la coscienza e l'obbliga a nascere. È quello della confusione. Giacché non c'è nulla che spaventi di più che incontrarsi con sé stessi (Zambrano, 1988: 13).

Sibilla trova nella scrittura uno straordinario strumento capace di incoraggiare il risveglio della coscienza e sancire in questo modo la nascita della *nuova* donna; della Sibilla scrittrice e della Sibilla diventata un nuovo soggetto sociale, un «individuo umano» (Zambrano, 1988: 20), che vedremo più avanti muoversi in spazi *altri* da quelli del suo passato a Porto Civitanova, nella regione delle Marche, luogo in cui si svolge la sua prima esistenza raccontata in *Una donna*. Ormai lasciata Porto Civitanova, Sibilla raggiungerà Roma dove frequenterà gli ambienti intellettuali e mondani della capitale dei primi anni del Novecento. Inizieranno per lei anni di folli e numerosi amori, sempre appassionati e spesso nuovi, e di scritture, taccuino e penna alla mano, nell'ossessione di fissare fiumi di parole che si traducono in ricordi, appunti, riflessioni, diari, lettere, sfoghi privati, descrizioni di fatti quotidiani. Le sue pagine saranno per sempre solo ed esclusivamente autobiografiche:

La forma autobiografica, costante nella produzione di questa scrittrice, era talmente radicata e vitale da spingerla a cercare conferma della veridicità di quel che andava narrando attraverso l'uso di lettere, documenti, senza filtro, che rappresentavano il raccordo tangibile tra arte e vita (Conti e Morino, 1981: 114).

Il dramma narrato da Aleramo in *Una donna* è lo stesso vissuto personalmente sulla sua propria pelle, e ciò aggiunge naturalmente alle sue narrazioni una maggior carica di potere di coinvolgimento, che si deve non solo alla verità dei fatti raccontati, ma anche alla chiara urgenza della scrittrice di svelarne la dura realtà, nella necessità di creare, oltre che il documento della sua vita, un documento di denuncia sociale. La scrittura diventa la via d'accesso al vero mondo della scrittrice, quello privato ed emotivo; l'unione e fusione con il suo io più vero e infine la testimonianza che rimane per lanciare un messaggio salvifico, per cantare la verità.

La scrittrice premette che il manoscritto non è un'opera d'arte bensì un documento di verità e che il suo libro si rivolge alle donne, a tutte quelle che come lei hanno sofferto e si sono sentite vittime di violenze morali e materiali, che come lei sono state annullate come persone e che continuano a soffrire non sapendo come trovare la maniera di emanciparsi e affermarsi come esseri autonomi, liberi e degni di vivere secondo la propria legge. Il secondo destinatario del libro sarà invece il figlio al quale Sibilla vuole svelare la Verità e raccontare la sua condizione di donna e soprattutto di madre; il libro è per lui, affinché quando sia grande possa capire le ragioni morali che la portarono alla drammatica scelta: il sacrificio umano nell'abbandono materno.

Per capire a fondo il significato della scrittura per Sibilla è molto utile riportare la lettera integrale di risposta di Sibilla Aleramo all'amica Ersilia Majno, la quale l'accusava per la scelta fatta di abbandonare il figlio:

Il manoscritto che ti ho mandato non era un'opera d'arte: era una confidenza. Questa non è che la sostanza che io devo plasmare in opera d'arte, o dirò meglio –perché io non voglio affatto fare dell'arte– ma opera di verità. Come per giudicare chi ruba un pane è necessario aver sofferto la fame, così per sentire quello che io ho scritto tu avevi bisogno di un'esperienza che fortunatamente non hai fatta. Vedo così dalla tua impressione, che è senza dubbio sincera, che è assolutamente impossibile far comprendere una cosa al lettore che non l'ha provata egli stesso; vedo che l'arte è soltanto una rievocazione: risuscita dolori o gioie soltanto in chi le ha provate. Un pensiero mi conforta: di quello che ho sofferto io, materialmente e moralmente, molte donne continuano a soffrire: queste mi capiranno. Non solo, mi sentiranno. Tu parli d'orgoglio a mio riguardo. Io ho sempre fatto stupire chi mi conosce intimamente per l'assenza d'orgoglio; io sono veramente una donna: sento che non esisto per me, ma per gli altri o per un ideale: non ho orgoglio. Il mio libro avrà uno pseudonimo. Face: E l'autrice se ne starà nascosta il più che le sarà possibile.

Io ho pensato ad ogni riga a mio figlio. Evidentemente non sono riuscita a far capire che scrivevo una difesa diretta a lui, il quale fino a vent'anni avrà intorno un malfattore che si fingerà un benefattore, e in silenzio (poiché laggiù non si fa il mio nome) mi biasimerà o mi compiangerà. Io so di portare in me la verità; ed è questa che voglio rivelargli. Se non desse motivo a ricerca vorrei premettere al libro la dedica: A mio figlio perché mi giudichi. Vedi dunque come capisco io il dovere verso mio figlio. E tu parli di desiderio di farmi un posto tra le scrittrici! Come mi umilia tutto ciò! Lascia che me ne lagni.

È la mia franchezza, la mia interezza, che mi ha fatto discernere, vivendo in mezzo a compromissioni, a mezzi termini, a posizioni false, fra gente che scinde il suo essere dando il corpo ad un uomo ed il cuore ad un altro, fra donne che non sono mai riuscite a cancellare il rimpianto di non aver vissuto secondo la loro legge interiore –e il rimpianto si volge in amarezza– quale debba essere la mia strada netta e franca. Quello che mi riesce intollerabile è di dire: «ora dovrei fare questo o quello, ma...» perché vedo sorgere intorno le meschine conseguenze che possono cadere su me, sui vicini e sui lontani.

Costi quel che vuole, cancello i ma e i se, e vo innanzi. So bene che il male peggiore può cadere su me stessa; ma so anche di poterlo soffrire se è la mia logica che mi ci ha portata.

Tutte queste considerazioni io le ho fatte in quei momenti supremi e le ho approvate nei mesi in cui ero qui, sola, con la mia buona sorella che mi ha capito, perché lei ha sofferto –un millesimo di quel che ho sofferto io– prima che un'anima chiara e coraggiosa me ne confermasse la verità e la giustizia. Io mi domando qualche momento se avrei persistito, qui sola e con tanti consigli di tutti quelli che mi conoscono, se non avessi poi amato lui. E mi rispondo: Sì! A costo di morire.

Tu parli di azione. Sei infatti una donna d'azione, ammirabile nel muovere uomini e cose verso uno scopo di provvidenza immediata. Io non sono una donna d'azione; purtroppo non so neanche parlare, e come vedi, non mi ci provo neppure, esponendomi volentieri ad essere creduta facilmente una buona ragazzina che ascolta. Ho una forza: quella di manifestar delle idee, poche idee, ma imperative e urgenti; ebbene per il rievamento della donna al giorno d'oggi, credo necessario di manifestarle. Comunque, del resto, ciò mi si impone quasi con la violenza; e non potrei rifiutarmi anche quando lo volessi.

Non ti parlo delle necessità di scrivere per vivere. E —questo per l'orgoglio— da quindici a venti pagine della Nuova antologia (cosa che ti prego di tener segreta) sono scritte da me ogni numero senza che mai il mio nome vi sia comparso. Cose umili, che non mi danno altra soddisfazione che di poter infiltrare qualche rara idea in una gran rivista borghese.

M'è triste difendermi anche di fronte a te: ho sempre parlato così poco del mio io, ed è già stato un sì grave sforzo quello di analizzarmi nel libro!... Ad ogni modo se non ci comprendiamo interamente, abbiamo degli ideali comuni immediati, e se io potrò essere utile alla tua azione disponi sempre di me (Zancan, 1998: 186-187).

In Sibilla la sincerità, unità alla viscerale spinta verso la libertà, arriva ad essere il dovere morale da seguire sopra ogni cosa, costi quel che costi; l'anelata e poi raggiunta sincerità diventa la cura che riesce, il più delle volte, a placare ogni male e ad acquietare le confuse perplessità della mente nei momenti di debolezza e di solitudine, quando gli incubi del passato ritornano a visitarla, quasi a farle sentire addosso tutto il peso della sua scelta e della responsabilità della logica che l'ha dettata. Balza agli occhi la generosa vitalità di una donna la cui integrità e sicurezza la portano a desiderare di raccontare la sua storia di vita e di trasformarla in un libro che possa essere letto dalle donne; tutto ciò non in nome della fama o di un narcisismo intellettuale fine a se stesso, o di una frivola intenzione di notorietà, ma sempre perseguendo l'alto e nobile obiettivo di poter insegnare qualcosa a qualcuno.

La forza della scrittura di *Una donna* sta proprio nella missione umana e sociale della scrittrice: quella del poeta-vate, vale a dire, di colei che raccontando la sua vita in prima persona intende lasciare un segno, una traccia di sé che possa salvare il mondo, soprattutto il figlio e le donne, dalla menzogna, dall'atmosfera dell'inganno, che equivale a respirare veleno; esasperante come solo lo può essere una malattia. «Per tutte le cose orrende che ho veduto e saputo, io che ho pagato per tante donne, io su cui l'uomo s'è vendicato di tante. [...] Io ch'ero la vita e che ho veduto dove l'uomo giunga quando odia la vita» (Aleramo, 1985: 98). L'intenzione è quella di offrire alle donne che soffrono come lei, e che sentono anch'esse l'urgenza della rivolta, un esempio di vita attraverso la sua scrittura; Sibilla vuole guidarle verso la verità e infondere loro il coraggio alla lotta, necessaria per poter conquistare la dignità di donna. «Non c'è nulla che degradi maggiormente l'essere umano come l'essere mosso senza sapere perché, senza sapere da chi, l'essere mosso dal di fuori di sé stesso» (Zambrano, 1988: 12). Se grazie alla sua vita-libro, almeno qualche donna riuscirà a capire qualcosa in più, scriverlo avrà avuto un senso «[...] Spero qualcosa?, non attendo nulla, domani potrei anche morire...E l'ultimo spasimo della mia vita sarà stato quello di scrivere queste pagine» (Folli, 2000: 195).

A Sibilla non interessa il grande capolavoro artistico letterario; la sua stessa vita è un capolavoro, e ciò che vuole è trasferirla su un altro piano: quello letterario, in modo che rimanga qualche traccia del suo vissuto. «Sovente si tormentava: Nel silenzio parlavo con me stessa, scrivevo. L'arte era dunque soltanto per me palliativo? Eppure anche adesso mi punge frequentissimo il desiderio di esprimermi, di lasciare di me un segno più forte di quanto mai abbia fatto» (Folli, 2000: 174).

Sotto a questa pungente volontà di lasciare una traccia di se stessi c'è il terrore della *Morte nella vita*, la *Death in Life*, del poeta romantico che si garantisce la sopravvivenza attraverso l'opera. A questo proposito riportiamo un frammento che Sibilla scrisse sul suo *Diario* (1945)³:

Io avrei pianto su me stessa per il peso di tanta vita: per l'incredibile massa di vita che grava su di me, che a me stessa si palesa solo di tratto in tratto, quando, come ieri appunto, un qualsiasi accidentale approccio con il passato me ne fa sentire l'immensità e, sì, l'orrore. Ieri ho avuto pietà di me anche per questo, per un senso buio di essere condannata a sparire senza che niuno possa veramente tramandare la mia essenza, nonostante tutte le parole che ho scritto e detto, e nonostante tutto l'amore illimitato che ho nutrito per i singoli e l'umanità (Folli, 2000: 183).

In *Una donna* la parola poetica, che combacia con la parola di *donna*, in quanto in grado di tradurre in arte il ritmo interiore del suo pensiero, è in realtà la lingua del sogno, la più aderente al sogno di armonica interezza custodito dalle donne, la più consona a rappresentare in esso l'immagine fantastica di sé (Zancan, 1995: 138). La scrittura è intesa come superamento della propria condizione, strumento necessario nel suo cammino di formazione verso la rinascita; la scrittura è il giusto percorso che offrirà a Sibilla la libertà di esprimere la sua anima, di raccontare il suo dramma personale; Sibilla è cosciente però del fatto che nemmeno l'arte è in grado di condensare pienamente l'intensità del suo vissuto «Chi mai potrà chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste fermentazioni dell'anima umana? Che mai diventa la più piena delle mie pagine al paragone di quest'ora innumerevole, gioita e sofferta?» (Folli, 2000: 195). Nonostante i limiti dell'arte nel riuscire a spiegare il cuore umano, Sibilla afferma:

Scrivere come in un sogno, non sapendo quasi di scrivere. Fissare fulmineamente i pensieri, le immagini, le visioni, i ricordi, tutto quanto si succede e si sovrappone d'istante in istante in quel misterioso invisibile ricetto che chiamiamo mente, spirito, anima, cuore. Abbandonarsi come al pianto... (Folli, 2000: 195).

La scrittura è uno specchio in cui potersi riconoscere, uno strumento per capirsi: «[...] Che cos'è vivere se non un continuo creare?» (Folli, 2000: 197). Dalla teoria della vita come prodotto d'arte, Sibilla estrae la definizione della vita come «[...] Un capolavoro equivalente ad una vita», da cui la celebre variazione raccolta nel *Diario*: «Ho fatto della mia vita come amante indomita, il capolavoro che non ho avuto così modo di creare in poesia [...]» (Folli, 2000: 197).

Arte e vita, nell'universo di Sibilla, si uniscono in un binomio quasi inscindibile, la sua vita comincia ad essere la sua arte e la sua arte diventa la sua vita. L'arte deve avere come oggetto, non l'idea, ma la vita, l'arte è vita.

³ Il *Diario* comincia il 3 novembre del 1940 e coincide con il trentaquattresimo anniversario della pubblicazione di *Una donna* (1906), sempre festeggiato come compleanno di Sibilla scrittrice.

Rina Faccio, già ribattezzata con lo pseudonimo di Sibilla Aleramo, già aureolata dalla fama europea di *Una donna*, corre un'avventura personale, isolata e rischiosa, talvolta eccessiva, che non la sottrae alla frequentazione di luoghi ameni, ma soprattutto la impegna e la appassiona in una serie di contingenze storiche e private innumerevoli. Come dice Rita Guerricchio nella prefazione ad *Andando e stando* di Sibilla Aleramo:

Il progetto egotico dell'Aleramo, rivela al suo meglio la propria anarchia, esalta un'incapacità d'insubordinazione alla legge in favore di un personale, esclusivo codice che ammette come a «rinnovare il respiro del mondo» non valgano i Cesari portatori di guerra, ma solo la gloriosa solitudine di qualche genio, l'oltranza di qualche libero esploratore (Aleramo, 1997: IX)⁴.

Sibilla, abbracciando la fede della differenza, intesa e vissuta come elemento propositivo di progresso personale, e non come fattore paralizzante di fronte agli schiacciati vantaggi e comodità del sesso forte, si aggrappa tenacemente alla consapevolezza della differenza vista sotto l'ottica dell'uguaglianza dei diritti, per intraprendere il suo viaggio verso l'emancipazione sentito come un percorso legittimo e necessario.

Analizzando la scrittura femminile, Sibilla parte dalla condizione attuale della donna sempre da un punto di vista propositivo ed ottimista e mai negativo o schiavistico; ammette che la relativa libertà a cui è giunto il nuovo ordinamento, consente alla donna di elaborare quel mondo di istinti nel quale è stata confinata e per il quale è stata sublimata o disprezzata. Per evitare una letteratura esclusivamente di *derivazione* maschile, occorre in qualche modo, riconoscere, impossessarsi proprio di quello specifico *mondo oscuro degli istinti*, sul quale riflettere, interrogarsi, sperimentare la propria singolarità.

Come dice Guerricchio:

L'Aleramo insiste molto sull'urgenza di pensare la propria soggettività, parla di un certo «gusto bizzarro della sincerità» o «d'una sensualità selvatica e raffinata, del tutto diversa dalla sensualità maschile, e che gli uomini non supponevano», ma soprattutto invoca le «facoltà di pensiero» della donna, ne sottintende le potenzialità innovatrici, non per contrapporre una logica a un'altra, produrre una ragione alternativa insomma, quanto per alimentare la compresenza conflittuale di *altre* ragioni in nome di un più generale, comprensivo arricchimento di civiltà (Aleramo, 1997: X-XI).

Inerentemente alla letteratura di *derivazione* maschile vedremo come Sibilla Aleramo in *Amo dunque sono* crea una poetica *al femminile* sancendo definitivamente la nascita di una letteratura delle donne che esprime le più profonde verità del loro cuore.

⁴ Cfr. Rita Guerricchio, nella sua Prefazione ad *Andando e stando* di Sibilla Aleramo, nell'edizione Feltrinelli (1997).

In questo diario epistolare, scritto più di vent'anni dopo (1924) rispetto a *Una donna* e pubblicato nel 1927, la scrittura di Aleramo si definisce e si trasforma, obbedendo all'intenzione di mettersi al servizio dell'espressione più immediata e sincera della sua anima; si tratta di una prosa sempre intrisa della sua poetica *al femminile*, che non nomina le cose bensì le mostra, che nasconde i suoi personaggi facendoli apparire quasi sempre privi di nome o celati dietro agli pseudonimi; una prosa carica di tematiche femminili che si srotolano frenetiche, girano su loro stesse, vertiginose, e delirano labirintiche.

Amo dunque sono, più di ogni altro suo testo, riflette in modo esauriente sulle tematiche più importanti della sua poetica, comunicandocene in modo profondo attraverso una scrittura sessualmente connotata. Come dichiara Aleramo nel saggio «Apologia dello Spirito Femminile», contenuto in *Andando e stando* (1920):

La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità femminile, manca l'impronta tutta speciale che dovrebbe differenziarli, caratterizzarli, legittimarli. La donna ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in sé stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. E ciò avviene inconsapevolmente, perché la donna non si è resa ancora conto di sé stessa, non si distingue bene ancora ella stessa dall'uomo (Aleramo, 1997: 82).

Sibilla, nel 1911, scriverà «Il linguaggio umano è uno [...] Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso» (Aleramo, 1997: 86). E ancora «Il mondo femminile dell'intuizione, questo più rapido contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo, sarà, certo, con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile» (Aleramo, 1997: 81).

Se in *Una donna* la scrittrice sancisce la sua nascita alla letteratura e apre le porte alla sua seconda esistenza, in *Amo dunque sono* dà vita alla parola poetica, alla parola di donna. Osservando infatti l'evoluzione da un'opera all'altra, vediamo come soprattutto le scelte lessicali in *Una donna* fossero convenzionali e conferissero al testo un tono piano, neutro, e ciò sembra rispecchiare la persuasione di Sibilla che «il linguaggio umano è uno», in *Amo dunque sono* invece «le segrete leggi del ritmo hanno un sesso» (Aleramo, 1997: 86) e infatti la prosa è assai più lirica, tutta intenta ad esprimere la traboccante sensibilità femminile della scrittrice attraverso un linguaggio suggestivo nella sua armonia e lievità. La sensualità della parola definisce la sua ormai raffinata prosa poetica che corrisponde perfettamente ai suoi più intimi pensieri di donna.

La «mistura stilistica» (Zancan, 1995: 140), così propria del suo modo di scrivere, rende talvolta faticoso leggere questa prosa che il più delle volte scorre leggera e amena ma a tratti tende a complicarsi; imbrogliata in periodi caotici. In quest'opera, la poetica *al femminile* dell'Aleramo investe sia i contenuti che lo stile con cui questi contenuti vengono espressi, unendoli in un tutt'uno inseparabile in cui la lingua letteraria, vale a dire la sua arte, è al servizio del contenuto, della sua vita, e viceversa. Si crea così un mondo poetico coerente, omogeneo, amalgamato, che si nutre di tematiche personali che definiscono il suo immaginario privato e artistico.

La scrittura riflette costantemente la sua vita esemplare, il suo straordinario vissuto, speciale ed unico, completamente isolato nel suo tempo storico e addolorato nelle solitudini del suo spirito. Non le interessa creare personaggi interessanti, scrivere il gran libro, non vuole fare arte fine a se stessa, bensì comporre pezzo per pezzo il cristallo in cui specchiarsi, ritrovarsi, capirsi; i nomi non importano, l'unica cosa che conta è la necessità di scrivere per raccontarsi, per riconoscersi, per non smarrirsi; la sua è una scrittura sempre tesa alla scoperta del suo essere; quel che importa non è nominare, è mostrare le cose «Un filo di canto, un filo di canto che mi dica di essenze senza nome, di essenze solamente, senza spiegazione!» (Aleramo, 1985: 61).

Amo dunque sono si costruisce intorno alla poetica dell'amore universale a cui si affiancano fedelmente, quali *leitmotiv*, i temi della follia, la sensualità, la povertà che sfiora l'indigenza, il denaro, il nomadismo.

Le lettere, genere di scrittura tipicamente femminile⁵, riescono, ancor più di una prosa narrativa, a svelare un'anima, a raccontare, seguendo un moto spontaneo di sensazioni, sentimenti e pensieri, il proprio vissuto fino ad arrivare ad essere la vera testimonianza di una vita, un diario sincero e accorato che racconta, a modi flusso di coscienza, come il tempo scandisca alcune giornate; una mattina trascorsa in modo sereno o tormentato, seguita poi da un pomeriggio indaffarato o da una notte agitata nei meandri dei propri labirinti mentali o diletta da un incontro, oppure estasiata dalla dolcezza di qualche reminiscenza amorosa. Sibilla, attraverso queste quarantatré lettere scritte al suo amore lontano, Luciano⁶, e mai spedite, dà libero sfogo alla sua passione, non solo amorosa ma esistenziale; si insinua tra le trame dell'amore, della follia, della disperazione; ci parla dell'amicizia, della maternità, della lotta per la libertà come nuovo soggetto sociale; del suo eterno vagabondaggio, di un rapporto mistico con le cose nella propensione verso l'amore universale, non solo nei confronti di un uomo ma teso all'invisibile che ci circonda, alla natura osservata e vissuta con intensa partecipazione in tutte le sue manifestazioni:

Da due giorni qui sulla veranda cada, in gran copia, il seme della vitalba: una vera pioggia, con lo stesso fruscio. Persisto ugualmente a restarvi, il mattino, in attesa dell'ora del bagno. I granellini impalpabili mi entrano nei capelli, mi entrano dallo scollo, scivolano sul seno fresco per il riposo notturno. [...]. Gran ronzio intorno d'api e vespe. Estate, nozze (Aleramo, 1998: 61).

⁵ Dopo il lungo Ottocento italiano, la scrittura, che fino ad allora era appannaggio di ristrette élite femminili, diviene abitudine quotidiana per molte donne della classe media, innanzitutto attraverso la pratica epistolare. Accade così che le donne di quell'epoca lascino dietro di sé innumerevoli tracce scritte; le scritture femminili descrivono e interpretano il mutamento politico e sociale attraverso forme, sensibilità, linguaggi *altri*. Le scritture epistolari, in particolare, ci restituiscono un quadro vivo dei rapporti familiari, amicali, politici, professionali (di cui lo scambio epistolare stesso è parte integrante).

⁶ Luciano è lo pseudonimo di Giulio Parise, giovane poeta e discepolo di Julius Evola; entrambi appartenevano alla *Scuola Magica* in cui praticavano solitari rituali iniziatici; si consacravano ai riti di occultismo, di magia e ai viaggi spirituali di iniziazione che contemplavano, tra le altre cose, un'assoluta solitudine e ferree astinenze, tra le quali, i rigidi digiuni, l'assenza di rapporti di ogni tipo e il più completo silenzio.

Se *Una donna* è l'opera di Aleramo fondamentale per conoscere la sua biografia, ovvero, la sua terribile vicenda personale densa di fatiche e angosce, *Amo dunque sono* diventa invece il testo più importante della scrittrice per immergersi nel tema a lei più caro: il desiderio della ricerca dell'amore universale. Ciò diventa il suo tentativo morale privato, il suo imperativo assoluto, la sua legge interiore: la *loi du coeur* di Blaise Pascal.

Amo dunque sono diventa lo strumento perfetto che il lettore ha a disposizione per addentrarsi nel mistero dei sentimenti più intimi di Sibilla Aleramo, in un rapporto con il suo universo poetico che trascende la tangibilità delle vicende narrate per toccare le più alte sfere delle percezioni spirituali della sua anima.

Sibilla, anche nella vita, parlava sempre dei suoi amori «L'amore, il sentimento dell'amore è invincibile in me, come lo è la fede nell'anima del credente» (Conti citato in Aleramo e Campana, 2015: 19)⁷. Aleramo ribalta il concetto di fede; non siamo di fronte a una credente, Dio non c'è, non si tratta di fede religiosa ma di una fede nell'amore, vissuto come unica salvezza personale, come chiave dell'esistenza, come fondamento ontologico e unico cammino per sopravvivere, nutrendosi e crescendo ogni giorno un po' di più:

L'amore esiste. E chi mi vedeva così persistere nella ricerca, che pareva una dannazione, chi mi vedeva conservare, nonostante ogni tragico fallimento, la perenne possibilità di risorgere con un sorriso di bimba, e tosto riaggrapparmi a nuove illusioni e in quelle creare pur sempre istanti di magnifica passione, chi mi contemplava con occhio puro e cuor pietoso, sussurrava: «Questa donna crede cercar l'amore e invece cerca Iddio» (Aleramo, 1998: 50).

Sibilla si posiziona in una prospettiva di pensiero alternativa e postmoderna; siamo lontani dalla linea del pensiero razionale incentrato sul *logos* fatto di sillogismi e di scommesse. L'amore vince sulla ragione e diventa per la scrittrice un mezzo molto potente per conoscere il mondo e se stessa attraverso il costante filtro dell'emozione, dell'intuizione. Tutto è amore, l'amore è ovunque, l'amore è la sua fede e la sua pace pur nella dannazione e nello spasimo. L'amore è per Sibilla una categoria esistenziale irrinunciabile (Conti citato in Aleramo e Campana, 2015: 12) e la vedremo, seguendo i suoi passi attraverso le sue pagine, comportarsi come una mistica sedotta costantemente da uno spirito d'amore infinito; perfino spiandola nelle sue solitudini mistiche, la sorprenderemo pervasa da uno spasmodico sentimento di vera passione spirituale pur nella sua carnalità, a volte quasi invasata e afferrata alla vita come colei a cui rimanga un solo attimo di respiro e non voglia perdere nemmeno un istante.

Luciano, protagonista del diario e a cui Sibilla dedica ogni sua lettera, potrebbe perfino essere il simbolo dell'amore universale e non il suo oggetto, un pretesto qualsiasi per parlare d'amore, un catalizzatore di tutto il sentimento del mondo intero, di un amore

⁷ Bruna Conti, nella sua Prefazione a *Un Viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, che raccoglie le lettere che Sibilla Aleramo e il poeta Dino Campana si scrissero durante il loro intenso amore durato due anni.

concepito da una prospettiva assoluta e cosmica, l'amore verso tutte le cose, verso la vita; l'alimento che la sostiene, sempre rinnovato, fresco, diverso. Lei stessa dice nella lettera del 2 giugno «E se tu fossi una creazione del mio desiderio? Il fiore supremo della mia vita e della mia arte? Mia lunga vita, mia lentissima arte» (Aleramo, 1998: 95).

Nel suo libro *Il passaggio*, scritto nel 1919, definito da Clemente Rébora «l'Apolisse dell'amore», Sibilla dice:

Ero la schiava della mia forza: della mia creatrice immaginazione ormai: del ritmo impresso al mio cuore. Il mio potere era questo: far trovare buona la vita. La mia forza era di conservare tale potere anche se dal mio canto perdesi ogni miraggio. Amore senza perché. Senza soggetto, quasi (Aleramo, 1985: 57).

Partendo dal *Cogito ergo sum* cartesiano e attraverso la scrittura, vissuta come necessità spirituale ed esistenziale, come terapia e processo ontologico: *scrivo dunque sono*, la scrittrice approda, seguendo la mistica della legge del cuore, all'assoluta consapevole verità e ragione di vita dell'*Amo dunque sono*.

L'amore, supremo ideale di libertà dello spirito, che si spinge verso le più istintive connessioni con l'immensità del cosmo, così come alla ricerca disperata e perfino ossessiva della sua forma tangibile, arriva a trascendere ogni logica della ragione, supera il limite delle costrizioni, infrange le barriere dei doveri morali imposti e diventa il senso che impulsa il suo viaggio verso la libertà, ergendosi come assoluta giustificazione ad ogni sua azione, impulso, volontà:

Io con nessuno, libera di morire, libera di vivere, nel vento, il vento buono su le ciglia ancora umide. Era l'acquisto di tutta la mia esistenza o il sigillo improvviso? Non in mio potere il rifiutarlo. Dall'invisibile, in un tempo remoto, m'aveva ben detto una voce: «Ricordati d'aver ascoltato la tua legge». Sì. Tremenda intorno al capo la vastità ariosa popolata di parole ch'io sola sento. Pure, così sbalzata dall'umanità, se umanità è legame e soccorso tangibile, il mio sconfinamento ebbe lo sfolgorante aspetto della pace (Aleramo, 1985: 99).

Coinvolta nei numerosi incontri che la vita le propone e sempre più avida di amore e di passione, Sibilla, nelle sue opere per lo più diaristiche, e intese come confessioni catartiche di un'anima che testimoniano tutta una vita tradotta in arte, svela un'immensa folle esistenza tesa alla ricerca della conoscenza di sé e di quel grande ed affascinante mistero chiamato Amore; l'unica cosa per cui, secondo la scrittrice, valga la pena di vivere. Ne sono un esempio, insieme a *Amo dunque sono*, *Il Passaggio* (1919), *Andando e stando* (1920), *Dal mio Diario 1940-44* (1945).

Se l'uomo infatti può dire: *Penso dunque sono*, la donna può fregiarsi di qualcosa in più, il sentimento: *Amo dunque sono*. Sibilla accetta questa sua natura *diversa* rispetto a quella maschile, considerandola una grande forza. Perché chi ama deve essere forte, prepararsi anche a soffrire, a vincere e a perdere:

Meglio venire tradite, dieci, venti volte per aver ingenuamente espressa l'intima realtà. Dieci, venti volte, e poi si risorge, intatta. Soltanto la menzogna lima, diminuisce,

esaurisce. Le donne che «vincono», le donne che attraggono e seducono mediante il sapiente sfruttamento della debolezza maschile, ed incatenano gli uomini facendoli soffrire e piangere, abbassandoli invece di esaltarli, sono poi castigate da un male peggiore d'ogni abbandono: l'incapacità ad amare (Aleramo, 1998: 69).

Per Sibilla, a prescindere da tutto, l'amore esiste e questa sua immensa fede muove ogni suo passo sulla terra, fa palpitare il suo corpo, scuote le sue vene, alimenta il suo sangue, la spinge oltre ogni cosa, inducendola a trovare sempre amore in qualsiasi posticino del mondo, segreto per gli altri ma visibile ai suoi occhi «[...] Nella mia bontà è la mia forza, nella mia potenza d'amore la mia gloria...» (Aleramo, 1998: 116).

In Aleramo il bisogno di sincerità e di libertà è sempre urgente e l'allergia alla menzogna, al desiderio dismesso, e all'asfissia di qualsiasi rapporto a cui ormai, irrecusabilmente, lei non creda più, diventano urgenti necessità di un gesto, di un movimento, di una spinta in avanti che la portino in un altro luogo e in un tempo diverso, dove l'amore esiste. «Da sola, da sola prendere il timone della mia sorte! Assumere, chiara, grave, tutta la coscienza della mia intima libertà, inalienabile libertà. Da sola giudicarmi, da sola tendere l'orecchio al comando interno, da sola ubbidire» (Aleramo, 1985: 33).

La vita è grande e la ricerca dell'amore è sempre più avida e permeata da una spiritualità che la guida e la sostiene; Sibilla è determinata come un segugio intento ad annusare tracce di vita ovunque, per poi, una volta catturate, afferrarvisi con tenacia nella certezza che, in tutti i modi, l'amore esiste, come ripete nel testo:

Dicevo a me stessa: «Che importa?». Dicevo: «Va' più oltre». Dicevo: «Questo t'ha deluso, questo t'ha mentito, quest'è fuggito, quest'è stato rapito dalla morte e non t'ha chiamato, questi non t'ha atteso, s'è stancato. Non importa, non importa, sei tanto stanca anche te, quasi per morire anche te, eppure il cuore ancor ti regge, va' più oltre, l'amore esiste» (Aleramo, 1998: 49).

In questo lungo e assai coraggioso percorso esistenziale ed artistico, che parte da *Una donna* e approda a *Amo dunque sono*, Sibilla Aleramo, dalla giovane ed inesperta ragazza che era, arriva alle soglie dei cinquant'anni come la donna che voleva essere: una nuova e vera donna padrona della propria vita e consapevole della sua forza e grandezza. La scrittura le garantisce un bene ancora più prezioso della fama: la salvezza personale, conquistata grazie all'essersi permessa di capirsi attraverso il racconto di sé, risvegliando pertanto la sua vera natura: quella di uno spirito nomade, amante della vita e a lei fedele in tutte le sue forme, seppur spesso avverse e dolorose. Un'anima battagliera e tenace in costante lotta per ciò in cui crede, costi ciò che costi. L'insegnamento che le sue pagine continuano ad offrire a chi le legge, e sa sentirle, è immenso; solo una grande maestra poteva lasciare in eredità tanto sentimento; un nuovo sentimento del mondo, della storia umana, della storia delle donne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALERAMO, S. (1945). *Dal mio diario 1940-44*. Roma: Tumminelli.
— (1985). *Il passaggio*. Milano: Serra e Riva editori.
— (1997). *Andando e stando*. Prefazione di R. Guerricchio. Milano: Feltrinelli.
— (1998). *Amo dunque sono*. Milano: Feltrinelli.
— (2007). *Una donna*. Milano: Feltrinelli.
ALERAMO, S. e CAMPANA, D. (2015). *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*. Prefazione di B. Conti. Milano: Feltrinelli.
CONTI, B. e MORINO, A. (1981). *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*. Milano: Feltrinelli.
FOLLI, A. (2000). *Penne leggère*. Milano: Guerini e associati.
GONZÁLEZ, I. (2009). «La revolucionaria e insumisa Sibilla Aleramo: il passaggio». In E. González de Sande e A. Cruzado Rodríguez (a cura di), *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina* (pp. 291-302). Siviglia: Arcibel editores.
MARTÍNEZ GARRIDO, E. (2000). «Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres». *Cuadernos de filología italiana*, n. extraordinario, pp. 529-546.
ZAMBRANO, M. (1988). *Persona y democracia. La Historia Sacrificial*. Barcellona: Anthropos.
ZANCAN, M. (1995). «Una donna di Sibilla Aleramo». In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, n. 1: *Il Novecento. L'età della crisi* (pp. 101-143). Torino: Einaudi.
— (1998). *Il doppio itinerario della scrittura*. Torino: Einaudi.

VARIA

UN CUCHILLO DE DOBLE FILO: *GIALLO ALLA SPAGNOLA* *A Double-Edged Knife: Giallo alla Spagnola*

José ABAD
Universidad de Granada

Fecha final de recepción: 20 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2021

RESUMEN: El presente artículo propone un acercamiento al cine de género realizado en España en la década de 1960 y 1970, y en concreto al *thriller* español nacido a la sombra del *giallo*. Este análisis se centra en la labor del cineasta Eloy de la Iglesia y en las tres películas que realizó según el modelo italiano: *El techo de cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972) y *Nadie oyó gritar* (1973).

Palabras clave: cine; sociedad; historia; política, propaganda.

ABSTRACT: The following article sets out the approach to genre films made in Spain during the 1960s and 1970s, in particular to Spanish thriller that was born in the shadow of *giallo*. The study is focussed on the work of the filmmaker Eloy de la Iglesia and his three films that made according to the Italian model: *The Glass Ceiling* (1971), *The Cannibal Man* (1972) and *No One Heard the Scream* (1973).

Keywords: cinema; society; history; politics; propaganda.

A mediados de la década de 1950, España era el segundo mercado europeo más importante para el todopoderoso Hollywood después del de la República Federal de Alemania. En el empeño legítimo de sacar nuestra industria de debajo de tamaña lápida, la administración del régimen franquista adoptó una serie de medidas proteccionistas entre las que destaca la imposición de una cuota a las compañías distribuidoras (una película española por cada cuatro norteamericanas), el encarecimiento

del canon de doblaje y la exigencia (finalmente desatendida) de distribuir nuestras producciones en Estados Unidos (Benet, 2012: 283-284). Esta búsqueda de mercados más allá de nuestras fronteras trajo consigo un aumento de las coproducciones en la segunda mitad de la década –con México, Francia y, sobre todo, Italia– que garantizaban una mínima carrera internacional a estos productos¹. En el año 1950, de los 58 largometrajes producidos en nuestro país sólo 2 eran producciones con otros países; en 1956, en cambio, se realizaron en régimen de coproducción 22 de los 76 largometrajes realizados bajo pabellón español. Una cifra llamada a crecer².

Con motivo de aquellos famosos «Veinticinco años de paz» que la dictadura celebró por todo lo alto en 1962, Franco presentó un nuevo gobierno a la nación³. El Ministerio de Información y Turismo le fue encomendado a Manuel Fraga Iribarne y este, a su vez, colocó al frente de la Dirección General de Cinematografía a José María García Escudero, que ya había desempeñado dicho cargo en el bienio 1951-1952. La consigna era dar una imagen de sociedad abierta al mundo; en consecuencia, García Escudero elaboró unas Normas de Censura Cinematográfica (1963) que subsanaban la sorprendente falta de normativa al respecto, así como unas Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía (1964) que tuvieran en cuenta los rendimientos en taquilla a la hora de dar facilidades económicas, favoreciendo aún más el sistema de coproducciones. Esta práctica alcanzaría sus cotas más altas en el trienio inmediatamente posterior a la aprobación de estas medidas: en 1965, España produjo 151 largometrajes (98 coproducciones), en 1966 fueron 164 títulos (97 coproducciones) y al año siguiente 125 (70 coproducciones). En bastantes casos, estas coproducciones tenían un valor puramente nominal, limitándose por parte española a suministrar localizaciones, técnicos de apoyo o intérpretes de relleno, así como asesoría legal en territorio patrio. La mayor parte de ellas tuvieron como socio a Italia.

Inevitablemente, esta intensa colaboración con el país trasalpino llevaría a nuestra industria a visitar las mismas vetas genéricas que allí se iban descubriendo y explotando, como el péplum, el western o el *giallo*⁴. La asociación fue fructífera. De hecho, algunas de las películas más taquilleras en las que participó España en aquel período nacen a la sombra de Italia; pensemos en *Por un puñado de dólares* (*Per un*

¹ Estas ambiciones comerciales fueron consecuencia de la incorporación de España a la escena internacional: en 1950, nuestro país había restablecido relaciones diplomáticas con Naciones Unidas y había sido admitida dentro de la ONU; en 1951 entró en la Organización Mundial de la Salud, en la *United Press International* y en la Organización de la Aviación Civil Internacional; en 1952 ingresará en la UNESCO, etc.

² Tomo estos datos de los apéndices publicados por José María Caparrós Lera (2007: 295-296).

³ En un artículo para *The Nation*, publicado el 1 de marzo de 1965, Jaime Gil de Biedma escribía con saludable ironía: «“Veinticinco años de paz”, tal ha sido la consigna que desde todas las fachadas, tapias, pantallas y periódicos ha fatigado los ojos de los españoles, hasta filtrárseles en la conciencia. De la paz habría mucho que hablar. Pero los veinticinco años son irrefutables» (2017: 280).

⁴ No debemos olvidar, no obstante, el papel pionero de nuestro compatriota Joaquín Romero Marchent en la forja del Eurowestern.

pugno di dollari, 1964) y *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), dirigidas ambas por Sergio Leone. La industria española se atrevería asimismo con relatos de terror gótico, que darían lugar al fenómeno del Fantaterror, y con el *thriller all'italiana*, si bien esta última incursión genérica resulta menos sorprendente o llamativa, dado el interés manifiesto por la narrativa criminal que existía en nuestro país desde hacía lustros; ahí está el cine policíaco realizado en los años 50 para refrescarlo. (Muy influido, por cierto, por algunos presupuestos del Neorrealismo). Este interés por el *thriller* había llevado a adoptar las recetas del *krimi* germano en algún que otro título como *Hipnosis* (1962) de Eugenio Martín.

En líneas generales, el *giallo alla spagnola* se caracterizó por su naturaleza derivativa y depredadora. Resulta difícil rebatir el balance final de Antonio José Navarro:

El *giallo* hispano no fue más que un chirriante intento, por parte de algunos avispados productores, de apurar las migajas del éxito comercial *al dente*, servido, a veces con maestría, a veces con astucia, por Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, Umberto Lenzi, entre otros (2001: 261)⁵.

Hay algunas excepciones notorias, por raras. Si escarbamos un poco, descubriremos el trabajo de unos pocos cineastas que intuyeron el potencial agitador, transgresor o sedicioso del *giallo*⁶ y, si en ningún caso se llegó a los extremos feroces y atroces de los mejores títulos de Bava o Fulci, hubo algunas estimables aportaciones que no merecen el olvido. Podría citar los ejemplos de José Antonio Nieves Conde –*Marta e Historia de una traición*, ambas de 1971– o Rafael Romero Marchent –*Un par de zapatos del 32* (1974)–, rodados en coproducción con Italia, todo sea dicho. Por encima de todas ellas, destaca un tríptico realizado por Eloy de la Iglesia entre 1971 y 1973, que convirtió el *thriller* en una forma esquinada de acercamiento a la realidad, así como un ámbito de expresión personal... que son, en el fondo y a la postre, una misma cosa.

Eloy de la Iglesia (Zaráuz, Guipúzcoa, 1944-Madrid, 2006) es una de las figuras más inclasificables aparecidas en el panorama español en aquellos años. Estudió cine en París y, después de realizar algunos cortos en 8 mm, debutó en el largometraje con solo veintidós años y un filme anómalo, *Fantasia... 3* (1966), una película de tres episodios basados en otras tantas fábulas infantiles, realizada con miras a obtener algún tipo de ayuda estatal⁷. La película no tuvo siquiera distribución, pero le permitió a De la Iglesia meter un pie dentro de la industria. El director trabajó sin interrupción en las dos décadas siguientes –firmó veintiún largometrajes entre 1966 y 1987– cultivando un cine de clara vocación popular, en voz alta y a la cara, de una nada despreciable enjundia y

⁵ En puridad, este dictamen es válido asimismo para el propio *giallo* realizado en Italia.

⁶ «El *giallo* [...] deviene el territorio del exceso: las incertidumbres y los temores más viscerales del público hallan su ratificación en unas ficciones agresivas y, en algunos casos, subversivas. No estamos en el terreno de lo políticamente correcto, sino en el de lo políticamente terrorista» (Abad, 2014: 86).

⁷ Hay que recordar aquí que el cine infantil fue una de las grandes obsesiones y una de las grandes frustraciones de la Dirección General de Cinematografía y, en concreto, de José María García Escudero.

agresividad que remite tanto al *giallo* italiano como a las pinturas negras de Goya y la novela tremendista de Camilo José Cela. De la Iglesia fue un tenaz francotirador, así como *persona non grata* para el régimen por su militancia comunista y su homosexualidad declarada. Quizás sea fácil, pero no gratuito, señalar las afinidades electivas con Pier Paolo Pasolini, muy admirado por el director vasco.

Su segundo largometraje, *Algo amargo en la boca* (1969), nos interesa por el drástico cambio de rumbo que introdujo en su filmografía. En esta película, el elemento criminal aparece solo al final y cumple una función catártica para los personajes femeninos, pero estos últimos, además de los ambientes, los temas y el tono anuncian los del tríptico *giallo*. *Algo amargo en la boca* sería algo así como una adaptación de *La casa de Bernarda Alba* a la atmósfera del tardofranquismo, en la cual Pepe el Romano habría dejado de ser una silueta tras la reja para convertirse en gallito en corral ajeno. El planteamiento hace pensar asimismo en *Teorema* (1967): César (Juan Diego) tendría el mismo cometido del Ángel Exterminador incorporado por Terence Stamp en este filme de Pasolini, desenmascarar una sociedad falsamente honrada, falsamente honesta, y hurgar en las llagas de un mundo enfermo bajo una falsa apariencia de salud y vigor. De la Iglesia encuentra un atractivo equilibrio entre un enfoque naturalista y un simbolismo con una gran capacidad de sugerencia desde los primerísimos minutos. Durante los títulos de crédito, el montaje alterna unas postales navideñas de intenso colorido y unos planos en blanco y negro del protagonista deambulando por Madrid. César está a punto de salir de viaje y el director introduce una serie de imágenes documentales de la estación de tren, en las que sorprendemos gran cantidad de monjas en los andenes. No son apuntes fortuitos.

César, huérfano de funcionario, ha aceptado la invitación de unas parientes suyas para pasar la Navidad en un caserón en la sierra. Allí viven su tía Aurelia (Maruchi Fresno), su tía Clementina (Irene Daina) y su prima Ana (Verónica Luján), así como un joven con discapacidad intelectual, Jacobo (Javier de Campos), hijo de unos antiguos siervos de la familia. Jacobo, que espía a las dueñas de la casa a través de las cerraduras, nos irá descubriendo algunos secretos inconfesables de la familia: la mayor de ellas, Aurelia, por ejemplo, acostumbra a extender el uniforme de un novio muerto en combate encima de la cama. El fantasma de la Guerra Civil sobrevuela la trama: si la contienda dejó viuda a Aurelia antes siquiera de casarse, convirtió en paria a su hermana Clementina, que simpatizaba con el bando de los vencidos. Por su parte, la sobrina de ambas está perdiendo la juventud entre aquellas cuatro paredes. Por intermediación de Jacobo, una vez más, vemos a Ana contemplar su propia desnudez en un espejo y besar sus propios labios reflejados en el cristal; más adelante sabremos que quiso hacerse monja a causa de un fracaso sentimental. La llegada del joven macho alfa soliviantará la libido de estas tres féminas, castas a la fuerza. El caserón familiar simboliza a España, ni que decirlo tiene⁸.

⁸ El caserón es un espacio altamente simbólico: recibe el nombre de Bella Mantis porque en el lugar prolifera dicho insecto. La mantis religiosa es conocida asimismo como «La Rezadora» y, como se

Algo amargo en la boca es una obra de pocos personajes, pocos escenarios y pocas, pero turbadoras emociones. A César lo sorprende una tormenta en el camino y llega a casa de sus tías calado hasta los huesos. Al día siguiente, le sube la fiebre y debe guardar cama. La pulsión sexual hace estremecer las carnes de las protagonistas y entreabrir sus labios desde los primeros compases del relato; recuérdese la manera en que tía Clementina –madura, pero de buen ver– acaricia el cuerpo desnudo de César, convaleciente tras ponerle una inyección de estreptomycin⁹. César y Clementina inician una relación a escondidas, pero la cosa no acaba aquí. Aurelia le pide al chico que se ponga el uniforme del novio muerto y ella empieza a llamarlo Miguel: «¡Has vuelto, por fin! Te he esperado tanto, ¿por qué has tardado?», le dice en una secuencia con un fuerte componente necrófilo obviamente inspirada en aquella otra de *Viridiana* (1961), cuando don Jaime (Fernando Rey) le rogaba a su sobrina (Silvia Pinal), novicia en un convento, que se pusiera el vestido de novia de su difunta esposa, muerta en la noche de bodas. Hay que destacar obligatoriamente la desvergüenza de De la Iglesia al darle semejante papel a Maruchi Fresno, a quien el público de entonces todavía asociaba a éxitos de juventud tales como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), en donde interpretó a Isabel de Aragón. Estas insolencias se repetirán en el *casting* de los títulos que integran ese tríptico *giallo*.

En *Algo amargo en la boca*, el abandono al instinto hace caer las máscaras. Aurelia y Clementina se enfrentan verbalmente en el espacio nada casual del desván, mientras sacan la cubertería de plata para adornar la mesa de Nochebuena. Entre tanto, César acompaña a Ana a comprar unas flores y seduce a la joven en el invernadero¹⁰. César sorprende a Jacobo espionando a través de los cristales y la emprende a golpes con él. Ana sale en su defensa y vuelve a casa acompañando al infeliz, y se encuentra con que sus tías han decidido combatir la tentación... apartándola de ellas. Las mujeres cierran la verja para que César no entre. César las llama a gritos, las insulta, y cuando Ana ordena a Jacobo que le lleve la maleta y lo despida parece exigirle con los ojos que haga lo que acabará haciendo: Jacobo apuñala a César mientras se escucha *sottofondo* un famoso villancico. De la Iglesia se sirve de una audacia formal en apoyo de esta audacia argumental: un *travelling* de 360° en torno al propio eje nos muestra una panorámica ininterrumpida del jardín y el cadáver en mitad de la escalinata que sube a la casa. A pesar de las injerencias de la censura, *Algo amargo en la boca* mantuvo (mantiene) intacto su condición de revulsivo.

Su tercer largometraje tras las cámaras, *Cuadrilátero* (1970), a mayor gloria del púgil cubano José Legrá, supuso el encuentro de De la Iglesia con Antonio Fos, que

sabrá, devora al macho después del apareamiento; con estas mimbres nada sutiles, empero oportunas, se nos indica qué derroteros seguirá la historia, pero, así y todo, sorprende la osadía de la propuesta. La idea de la casa aislada será retomada en los tres títulos que analizaremos a continuación.

⁹ Inevitablemente, el cinéfilo reconocerá el valor icónico de la jeringa en la filmografía de Eloy de la Iglesia.

¹⁰ Y De la Iglesia propone una sugerente elipsis: cuando la mujer se entrega al hombre, la cámara se detiene y deleita en la contemplación de primerísimos planos de varias flores

es quien con toda probabilidad lo inició en las bondades del *giallo*. Fos fue un autor de novelas del Oeste, además de guionista de tebeos, fotonovelas y cine, que contaba con una experiencia previa en el ámbito del *thriller*, tanto en España como en Italia; Fos había escrito o participado en los guiones de *Ella y el miedo* (León Klimovsky, 1964), *El filo del miedo* (Jaime Jesús Balcázar, 1967), *Una maleta para un cadáver* (*Il tuo dolce corpo da uccidere*, Alfonso Brescia, 1970), etc.¹¹. En la trama de *El techo de cristal* (1971), primer *thriller* conjunto de De la Iglesia y Fos, reconocemos elementos tanto de *Algo amargo en la boca* como de *Ella y el miedo*, que se inspiraba a su vez en *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) de Mario Bava, lo que estrecha aún más los lazos con el *thriller all'italiana*. Tenemos de nuevo un microcosmos cerrado y asfixiante, de mujeres solas e insatisfechas, vigilado por fieros perros guardianes. La violencia vuelve a ser la medida de todas las cosas.

La protagonista de *El techo de cristal*, Marta (Carmen Sevilla), está casada con un viajante de comercio, Carlos (Fernando Cebrián), obligado a pasar largos períodos fuera de casa por motivos laborales. Entre tanto, Marta se queda sola sin más compañía que su gata Fedra. De la Iglesia recurre una vez más a una atmósfera fuertemente erotizada: Carlos bromea con su esposa sobre la posibilidad de que, mientras está de viaje, ella le ponga los cuernos con el casero, Ricardo (Dean Selmier); la chica que reparte la leche por las mañanas, Rosa (Emma Cohen), no deja de insinuarse a este último; y Julia (Patty Shepard), la vecina del piso de arriba, a veces toma el sol desnuda en la terraza. Al mismo tiempo, estas tres mujeres son espiadas de cerca por alguien que las fotografía a escondidas... Marta lleva muy mal estos períodos de soledad; se aburre e intenta entablar conversación con vecinos y conocidos, si bien estos acercamientos no son siempre bien entendidos: un repartidor del supermercado (Hugo Blanco) aprovecha para tirarle los tejos cuando ella lo invita a un vaso de vino. La soledad lleva a Marta a trascender los ruidos del edificio; durante la noche escucha los pasos de un hombre en el piso superior, aunque, según su vecina Julia, también su marido se halla ausente. Marta teme que haya sucedido algo.

El guion alienta estas sospechas y las frustra continuamente, sembrando de dudas el relato. Ricardo se queja del hedor proveniente de un montón de leña y Marta cree ver la puntera de un zapato entre los troncos, pero cuando baja a investigar encuentra lo que Ricardo había dicho que encontraría: una rata muerta. Más adelante, Ricardo comenta que los perros han perdido el apetito y Marta barrunta la idea de que Julia ha descuartizado al marido y está desembarazándose del cadáver arrojándolo a los perros o a la pira de cerdos del casero¹². La actitud fría de Julia, los pasos en el piso de arriba o el ruido de la patea a altas horas de la noche alimentan estos temores, pero la aplastante grisura del día a día los desmonta. Marta hace partícipe de sus sospechas al casero, Ricardo; él las tacha de simples fantasías y ella se sume en un estado de confusión similar al de la heroína de *La muchacha que sabía demasiado*, pues sí, pero

¹¹ Véase la semblanza biográfica escrita por Adrián Sánchez (Higueras Flores, 2016: 403-404).

¹² Los gruñidos de los cerdos se oyen a veces en la banda sonora.

también las de *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) de Alfred Hitchcock, *Luz de gas* (*Gasslight*, 1944) de George Cukor o *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) de Roman Polanski. Marta cree estar perdiendo el juicio poco a poco.

El molde genérico permite a Eloy de la Iglesia dar rienda suelta a su gusto por el detalle sórdido, morboso o procaz, que en los pasajes más endebles coquetea con el puro efectismo: Marta curiosa en el apartamento de Julia y encuentra un dedo cercenado en la nevera; más tarde, interrumpe a alguien que está usando la polea y ve estrellarse contra el suelo un montón de vísceras humanas. Julia se muda de casa, pero la amenaza no desaparece: una llamada telefónica anónima la insta a abandonar el edificio de inmediato. Al huir, se encuentra con Carlos de regreso del viaje, y lo convence para ir a la ciudad y comprobar si el marido de Julia sigue vivo. En este punto, la historia participa también de los giros abracadabrantes típicos del *giallo*: Carlos ha asesinado al marido de Julia y ella, tal como Marta temía, se ha librado del cuerpo dándolo de comer a los animales. El desenlace de la trama es tan retorcido como inquietante: Julia ataca a Marta con una navaja de afeitar —un arma que hace pensar en un nuevo guiño a Buñuel—, pero el casero, que ha seguido a la pareja, acaba con Carlos de un disparo y aborta de momento las maniobras asesinas de Julia. Marta se abraza a él, llorosa, esperanzada. Ricardo intercambia una mirada cómplice con Julia y apoya el cañón del revólver en la cabeza de la infeliz heroína. El final es abrupto y contundente.

El techo de cristal es un relato de múltiples sugerencias, introducidas a menudo de manera tosca. Eloy de la Iglesia nunca destacó por su sutileza. Nunca la buscó, en realidad. Es más, esta tosquedad, este feísmo extremo de muchos de sus filmes, responden a una toma de posición estética y política muy definida¹³. El mundo no es un lugar hermoso, sostiene De la Iglesia, y no hay razón para embellecerlo; de hecho, los peores momentos de *El techo de cristal* son aquellos en los que el director cede a cierto esteticismo vacío, como el paseo a caballo de Marta y Ricardo, rodadas en un melifluo ralenti, o las escenas a orillas del río, rodadas con teleobjetivo. De la Iglesia habla a su audiencia en unos términos comprensibles y esta respondió satisfactoriamente. La osadía cometida con Maruchi Fresno en *Algo amargo en la boca* dio mejores resultados con Carmen Sevilla, otro icono popular de la España franquista. De la Iglesia convierte a *La Novia de España* en una mujer marioneta, manipulada

¹³ Esta actitud no pasó desapercibida en su momento. En una reseña de *La semana del asesino*, Jaime Picas (1972: 70) escribía: «Su planificación es tosca, su expresión visual, esquemática y más bien de brocha gorda. Pero, y esto es lo que importa, esa forma de expresarse es la que conviene a sus obras. Se diría que la escasa soltura, que el nulo refinamiento de la planificación no hacen sino subrayar el claro propósito del autor de manifestarse con una brutalidad que no tiene nada de gratuito. Creo firmemente que el «Grand Guignol» del que se sirve De la Iglesia refleja de una forma apabullante otro «Grand Guignol» en el que vivimos inmersos. [...] Eloy de la Iglesia tiende a servirse del cine como Goya se sirvió antaño de la pintura. Y si los artistas gráficos de hoy han descubierto un «arte pobre» que trata otras pobreza, impotencias y desesperaciones, De la Iglesia ha inventado uno «cine pobre», chorreando contenido. Un cine de chafarrinones para un mundo de chafarrinones».

por unos y otros. El éxito de *El techo de cristal* lo envalentonó y decidió repetir la jugada, aumentando exponencialmente la apuesta, en *La semana del asesino* (1972). De la Iglesia contó con Vicente Parra, protagonista de algunos importantes éxitos del cine carpetovetónico-franquista –¿*Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), *La verbena de la paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963), etc.–, también deseoso de romper con esta imagen impoluta. En los primeros minutos del filme lo vemos en calzoncillos, desaseado y con la tos persistente del fumador empedernido.

La incorporación de Parra –a la sazón, productor del evento– conllevó cambios sustantivos en el libreto: el protagonista no sería un obrero de unos veinte años como estaba inicialmente previsto, sino un hombre maduro que trabaja en un matadero, otra de esas metáforas gruesas tan del gusto de De la Iglesia. La censura prohibió el guion cuando el equipo llevaba ya tres semanas de rodaje. Para salir del paso, el guionista Antonio Fos reescribió la historia con vistas a obtener el permiso de la censura, en tanto De la Iglesia seguía rodando el libreto original. La Comisión de Censura fue inclemente con la película acabada: «no solo le propinó sesenta y cuatro cortes –reseña Andrés Peláez Paz–, sino que obligó a rodar una secuencia entera cinco meses más tarde: una escena en la que Marcos llama a la policía para entregarse» (Pérez Perucha, 1997: 693). Del *giallo*, la película adopta el gusto por lo explícito. Recuérdese:

El rasgo distintivo del *giallo* es su explicitud. El género potencia el subrayado en detrimento de la sugerencia: si puede mostrar a una pareja en la cama haciendo el amor, lo hará; si puede enseñar cómo el verdugo se ensaña con su víctima, lo enseñará; si puede detenerse en unas carnes vistosas o en una herida sangrante, se detendrá (Abad, 2014: 133).

Se cuenta la anécdota de que en el Festival de Berlín, en donde *La semana del asesino* fue presentada fuera de concurso, se ofrecieron bolsas higiénicas a los asistentes para vomitar, si llegaba el caso (!). David G. Panadero, por su parte, cuenta que

en la década de los 80 las autoridades británicas la incluyeron junto a *Holocausto canibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) y muchas otras en la lista de vídeo *nasties*, prohibiendo y condenando su difusión en el mercado del vídeo doméstico (citado en Higuera Flores, 2015: 170).

Debe de tratarse de la versión íntegra, por descontado. La copia distribuida en España se resintió de la injerencia de la tijera. Perdió virulencia, no vehemencia.

La semana del asesino es un viaje al arrabal para certificar el desamparo y embrutecimiento del proletariado hispano, otro aspecto que acerca al director vasco a Pier Paolo Pasolini. La historia se ubica en tierra de confín: de un lado vive Marcos (Vicente Parra) en una chabola aislada en medio de un descampado; del otro vive Néstor (Eusebio Poncela), un joven acomodado que espía con sus prismáticos a los niños que juegan al balón o a Marcos, a través de una claraboya, tumbado en el sofá¹⁴.

¹⁴ Estas imágenes responden al deseo de De la Iglesia tanto como al de Néstor.

Marcos mantiene una relación con una mujer mucho más joven, Paula (Emma Cohen), que ella oculta a su familia. Después de pasar juntos el domingo, cogen un taxi para volver a casa. Se besan en el asiento trasero del vehículo y el taxista (Goyo Lebrero) lo detiene y los obliga a bajarse. Marcos se niega a pagarle esa parte del trayecto y el taxista le da un puñetazo a él y abofetea a Paula. Marcos se libra del taxista golpeándolo con una piedra. A la mañana siguiente, lunes, se entera por los periódicos que el hombre ha muerto. La película se estructura en siete capítulos, uno por cada día de la semana, en los que veremos cómo ese asesinato fortuito convierte a Marco en un asesino consumado. Personalmente creo que De la Iglesia habría hecho bien en potenciar la ironía subterránea que recorre el relato —el filme habría funcionado mejor como tragicomedia—, pero opta por un tono severo, cruel, sádico incluso.

El lunes, Marcos está en su puesto de trabajo: en el matadero, los empleados llenan cubos de sangre de las reses sacrificadas y las despiezan. Hay un claro determinismo social en el planteamiento: Marcos es un tipo violento e insensible en un mundo violento e insensible; recuérdese que un compañero le recuerda el modo atroz en que murió su madre en un accidente laboral, allí mismo. A pesar de los esfuerzos de Vicente Parra, no obstante, el filme no ofrece un retrato verosímil de un hombre embrutecido por el contexto. El actor es en todo momento demasiado digno. De la Iglesia debería haber mostrado a un personaje mucho más grosero... *más sucio*. Esta *suciedad* habría explicado asimismo la deriva de los acontecimientos: Paula se ve con Marcos el lunes por la noche e intenta convencerlo de ir a la policía y confesar el crimen. Marcos se niega; no quiere pasar el resto de su vida entre rejas. Discuten y la estrangula. El martes regresa su hermano Esteban (Charly Bravo), camionero. Marcos le cuenta lo sucedido con la esperanza de que lo ayude a desembarazarse del cuerpo de Paula, pero Esteban está a punto de casarse, ha pagado la primera entrada de un piso, y no quiere ser cómplice de un asesinato. Marcos le abre la cabeza con una llave inglesa. El miércoles se presenta la prometida de Esteban, Carmen (Lola Herrera), en busca de su hermano. Se trata de una secuencia mejor desarrollada: A Carmen no le convencen las excusas de Marcos, le pide que le traiga una aspirina y aprovecha para entrar en el dormitorio donde yacen los cadáveres de Paula y Esteban. Marcos le rebana el cuello. Y el jueves aparece don Ambrosio (Fernando Sánchez Polack), el padre de Carmen, preguntando por su hija. Marcos lo invita a pasar al interior casi divertido. No hay premeditación, sino una inexorabilidad muy atractiva, empero insuficiente. El viernes y el sábado, Marcos se toma un descanso, en tanto se deshace de los cuerpos arrojándolos a una máquina trituradora del matadero. De la Iglesia enriquece la historia con apuntes sugerentes: Marcos combate el hedor de la casa con ambientadores y perfumes, pero no puede evitar que algunos perros callejeros acudan atraídos por el olor.

En paralelo a este inexorable suma y sigue, el filme introduce un flirteo homosexual a modo de contrapunto de estos sórdidos asesinatos. El *voyeur* Néstor, que se llama a sí mismo *bicho raro*, suele pasear a su perro Trotsky por los solares en torno a la chabola de Marcos. Este lo trata inicialmente de usted, pero se aviene a tutearlo a

petición del propio Néstor¹⁵. Néstor se acerca una noche a la chabola de Marcos –este acaba de asesinar a Carmen– y lo invita a dar un paseo y tomar un refresco. Marcos halla un poco de paz al lado de Néstor, interrumpida por la llegada de unos policías que lo obligan a presentar la documentación. Otra noche, Néstor lo lleva en su coche a darse un baño en una piscina abierta hasta tarde. El domingo, Marcos se cobra su sexta y última víctima, Rosa (Vicky Lagos), la dueña de la taberna donde acostumbra a cenar; la mujer, que ha ido a visitarlo para echar un polvo rápido, descubre manchas de sangre y entiende cuál es el origen del mal olor que reina en el hogar. Esa noche, Néstor invita a Marcos a su casa, le ofrece un *whisky* y le confiesa que suele espíarlo con sus prismáticos. Marcos malinterpreta esto y a punto está de cobrarse su víctima postrera. Como ya se ha dicho, la censura obligó a De la Iglesia a incluir la escena en que Marcos llama a la policía por teléfono para entregarse.

Nadie oyó gritar (1973), tercer vértice del tríptico, es el resultado de sumar los dos títulos precedentes en una operación que nace del cálculo comercial –la película es un encargo de Benito Perojo– antes que de la necesidad o del placer de contar una historia presentes en *El techo de cristal* y *La semana del asesino*. De la Iglesia repite con Carmen Sevilla y Vicente Parra, entretejiendo las ideas de la mujer envuelta en una pesadilla y el hombre casualmente convertido en criminal. La película cede a varios clichés de la época, como ese prólogo ambientado en Londres, a todas luces superfluo, que da un presunto aire sofisticado al producto: Elisa (Carmen Sevilla), prostituta de alto *standing*, acude una vez al mes a la capital británica para visitar a un cliente fijo (Antonio Casas). La historia propiamente dicha comienza el mes siguiente: un retraso del avión a Londres la lleva a anular el billete, de modo que regresa a casa antes de lo previsto; se trata de un edificio de reciente construcción con solo dos apartamentos habitados, el suyo y el del matrimonio formado por Miguel y Nuria (Vicente Parra y María Asquerino), un escritor fracasado y una mujer posesiva. Esa misma noche, Elisa escucha una discusión al otro lado del tabique y ruidos en el rellano, abre la puerta y sorprende a Miguel cuando arroja a su esposa (o eso cree ella) por el hueco del ascensor. De una manera muy traída por los pelos, Miguel la obliga a ayudarlo a librarse del cuerpo: «Si no hay cadáver, no hay asesinato».

La película juega más decididamente la baza del suspense: Miguel sabe que Elisa tiene una casa y una lancha en el pantano de San Juan, de modo que envuelve el cadáver en una cortina de baño, lo carga en el maletero del coche de ella y salen de Madrid; se encuentran entonces con un accidente de carretera: la guardia civil los conmina a llevar a dos heridos a un centro médico, lo cual los fuerza a abrir el maletero. Posteriormente, un agente hace un avance peligroso porque ha visto gotear un líquido de los bajos del vehículo. Una vez en el pantano, Miguel arroja el cuerpo al agua, que no se hunde de inmediato, y Elisa empuja al hombre al lago, y maneja la lancha como si quisiera librarse de él golpeándolo con el casco de la embarcación. Una secuencia alargada de manera innecesaria y contradictoria: de hecho, Elisa

¹⁵ Las diferencias de clase son abismos difíciles de salvar.

ayuda a Miguel a salir del agua y el relato emprende un segundo periplo teóricamente más interesante para De la Iglesia, pues prefigura su cine posterior, el de *les liaisons dangereuses*, el que iría desde *Juegos de amor prohibido* (1975) a *El diputado* (1978).

Eros y Tánatos, númenes tutelares del *giallo*, arrojan a Elisa y Miguel el uno en brazos del otro. Durante un paseo por locales nocturnos, en donde alternan con profesionales de la noche como Tony (Tony Isbert), Miguel le dice a Elisa: «Somos de la única manera que nos han permitido ser», una reflexión que se presta a sugerentes elucubraciones metanarrativas: De la Iglesia hace únicamente el cine que le permiten hacer, diríamos nosotros¹⁶. El *twist* final tiene su gracia a pesar de su extrema inverosimilitud: Elisa se despierta junto al cadáver de Miguel y encuentra a Nuria en la cocina con una taza de café en la mano. El cuerpo en el fondo del lago era el de una amante ocasional de Miguel, que había sido asesinada por la esposa, no por el marido. La historia se repite para Elisa: Nuria la obliga a ayudarla a librarse del cadáver del hombre. De la Iglesia inserta un intercambio de miradas entre ambas mujeres que sugiere un entendimiento íntimo entre ellas. El plano de esta última cerrando la persiana del apartamento, aislándola a ella y a Nuria del resto del mundo, tiene la fuerza de las metáforas exactas.

Estas aportaciones al *thriller* —como las mejores de Mario Bava o Lucio Fulci— demuestran lo que el *giallo* tenía de arma de doble filo. Eloy de la Iglesia se sirve de los intereses comerciales del momento —el relato erótico y violento— para hacer un retrato oblicuo de una realidad hiriente. El director conjuga con audacia —y a veces incluso con acierto— las exigencias narrativas del *thriller* con una incisiva denuncia social que empaña la estampa luminosa del *Spain is different*, aquel chirriante eslogan promovido por Manuel Fraga en su etapa como ministro de Turismo. Frente a otros *gialli* (hispanos e italianos) que se llevaban sus intrigas criminales a contextos internacionales en una práctica que respondía a la estrategia de echar balones fuera, Eloy de la Iglesia se cuida mucho de contextualizar debidamente sus relatos; recuérdese la fotografía del Generalísimo en el despacho del juez instructor en *Nadie oyó gritar*. Todo sucede en España, no en otro sitio; un país inhóspito en el cual el ansia depredadora que condena/ensalza el *giallo* se da en todos los estratos sociales: el proletariado (*La semana del asesino*), la clase media (*El techo de cristal*) y la alta burguesía (*Nadie oyó gritar*). La labor de contrapropaganda fue implacable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, J. (2014). *Mario Bava. El cine de las tinieblas*. Madrid: T&B.
 BENET, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
 CAPARRÓS LERA, J. M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B.

¹⁶ «Quizás, como el personaje que centra su película —el que Parra interpreta—, como ese escritor cansado, fallido, [De la Iglesia] ha renunciado a viejas ambiciones, viejos ideales (“Viejos” porque fueron los de la juventud, rebasados en la madurez por el convencimiento de que la generosidad es inútil, por lo menos según en qué ámbitos)» (Picas, 1973: 55).

- GIL DE BIEDMA, J. (2017). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Lumen.
- HIGUERAS FLORES, R. (ed.) (2015). *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la Edad de Oro (1912-1983)*. Madrid: T&B.
- (2016). *Cine fantástico y de terror español. Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B.
- NAVARRO, A. J. (2001). «Giallo a la española: entre lo goyesco y lo grotesco». En A. J. Navarro (ed.), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre* (pp. 261-287). Madrid: Nuer.
- PÉREZ PERUCHA, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995. (Flor en la sombra)*. Madrid: Cátedra.
- PICAS, J. (16 de junio de 1972). «La semana del asesino». *Nuevo Fotogramas*, n. 1235, p. 70.
- (6 de abril de 1973). «Nadie oyó gritar». *Nuevo Fotogramas*, n. 1277, p. 55.

LA RECEPCIÓN DE PIER PAOLO PASOLINI EN «LA OTRA SENTIMENTALIDAD»

Pier Paolo Pasolini's Reception in the «Other Sentimentality»

Fernando CANDÓN-RÍOS

Universidad de Jaén

Fecha final de recepción: 17 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2021

RESUMEN: El presente artículo analiza la recepción de Pier Paolo Pasolini –concretamente de su obra *Las cenizas de Gramsci* (1957)– en el grupo poético de «La otra sentimentalidad». El estudio se centra en cómo Juan Carlos Rodríguez, apoyado en el poemario del italiano, construye el ideario teórico sobre el que se basa la poética del grupo de Granada y en la influencia que tiene Pasolini en los poetas que lo componen.

Palabras clave: Pasolini; «La otra sentimentalidad»; poesía española; *Las cenizas de Gramsci*; marxismo.

ABSTRACT: This article analyses the reception of Pier Paolo Pasolini –specifically his work *The Ashes of Gramsci* (1957)– in the poetic group of «La otra sentimentalidad». The study focuses on how Juan Carlos Rodríguez, inspired by this book, builds the theoretical ideology on which the poetry of the Granada group is based and on the influence that Pasolini has on the poets that compose it.

Keywords: Pasolini; «La otra sentimentalidad»; Spanish poetry; *The Ashes of Gramsci*; Marxism.

1. INTRODUCCIÓN

Las vicisitudes que vive el pueblo español entre la caída de la Segunda República y el fin de la dictadura franquista provocan que el desarrollo de su campo

sociocultural en este periodo histórico no vaya en paralelo al resto de países occidentales. La existencia de un órgano censor¹, que está latente con varias formas desde 1938², y el cierre de las fronteras, vigente hasta el *boom* económico de los años 60 –consecuencia del Pacto de Madrid de 1953 y la Ley de Estabilización de 1959–, hacen que la taxonomía cultural occidental tenga su anomalía en España. A este panorama contextual se le debe añadir la ilegalización del Partido Comunista y de toda expresión política o cultural emanada desde él. En cambio, en Italia la situación es radicalmente diferente. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el país transalpino vive un proceso de democratización institucional que está apoyado en un poderoso crecimiento económico ligado al Plan Marshall. Esta inyección financiera supone la implementación de los modelos capitalistas importados de Estados Unidos. La mercantilización de las formas de consumo y el crecimiento del poder adquisitivo desdibujan las líneas de clase a partir de los años 50, restando poder al movimiento marxista y transformado el PCI en un órgano sin aspiraciones revolucionarias. De esta crisis ideológica, y del «redescubrimiento» (Macchi, 1966: 160) de la figura de Antonio Gramsci que se hace desde el marxismo italiano tras la muerte de Palmiro Togliatti en 1964, surge, por un lado, una hegemonía política del PCI como partido llave del gobierno italiano³, y, por otra parte, la decadencia de la lucha de clases, que es el motor de la revolución marxista. Mientras se da esta transformación sociopolítica, en el campo cultural destaca Pier Paolo Pasolini, un intelectual que sabe leer las claves de su tiempo y realiza una fuerte crítica desde sus obras cinematográficas y literarias.

Aunque en el imaginario popular queden ligadas al nombre de Pasolini películas tan icónicas como *Saló o los 120 días de Sodoma* (1976), *El evangelio según San Mateo* (1964) o *Teorema* (1968) –además de la multitud de adaptaciones literarias que tienen una gran recepción por parte del público–, el artista boloñés dispone de una obra narrativa, poética e intelectual de la que destacan títulos como *Los chicos del arroyo* (1955) –una novela con una cruda crítica neorrealista a la sociedad romana de la posguerra–, *La religión de mi tiempo* (1961) –una mordaz acusación lírica sobre la deriva ideológica italiana–, y, la más importante para el tema del presente artículo, el poemario *Las cenizas de Gramsci* (1957).

La posición política de Pasolini estriba sobre una postura reaccionaria en cuanto a los postulados marxistas contemporáneos y, en cambio, progresista ante los mandatos y actuaciones del PCI y de la Unión Soviética. Expulsado del Partido Comunista Italiano en 1949, el intelectual pasa toda su vida en una constante contradicción

¹ La censura, a efectos prácticos, funciona como un aparato represor ideológico.

² Comienza la puesta en vigor de la Ley de prensa, que busca transformar los medios de comunicación en medios de producción propagandística, y se mantiene hasta la aprobación del Real Decreto del 1 de abril de 1977, ya en plena Transición española.

³ Desde 1948 hasta 1987 el Partido Comunista Italiano es el segundo partido más votado en las elecciones generales.

ideológica. Queda para la historia su posicionamiento contrario al mayo del 68, del que diría lo siguiente en 1974:

en 1968 y en los años siguientes, las razones para movilizarse, luchar, y gritar eran profundamente justas, pero históricamente evasivas. La rebelión de los estudiantes surgió de un día para otro. No había razones objetivas, reales, para movilizarse (como no fuera, quizás, la idea de que la revolución podía hacerse entonces o nunca, pero es una idea abstracta y romántica). Además, para las masas la novedad histórica real eran el consumismo, el bienestar, la ideología hedonista del poder. Hoy, en cambio, existen razones objetivas para un compromiso total. El estado de excepción afecta a las masas, es más, sobre todo a ellas (Pasolini, 2009: 37).

En paralelo al desarrollo del campo cultural italiano sucede el español bajo los parámetros sociopolíticos antes expuestos. En sí, la obra de Pasolini que llega a España no sufre más que pequeñas acciones de supresión o modificación de las publicaciones por parte de la censura española, a excepción del filme *Saló o los 120 días de Sodoma*, que es sancionado por el órgano censor y no puede ser estrenado en las salas de cines, y el guion de *Teorema* (1968), que no logra la aprobación censora. Estas prohibiciones no parecen poder achacarse únicamente a las normas ideológicas franquistas, ya que otros países europeos toman la misma decisión en el caso de la película e Italia en el caso del libro. Sobre el veto al polémico filme, Harguindey (1976) se pronuncia con estas palabras:

Hablar a estas alturas tras más de dos meses de exhibición en París de la última película de Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma*, debería conllevar un enfoque distinto al de los habituales comentarios para justificar de este modo las líneas que siguen a continuación. Sin embargo, hablar de *Saló* en España, lleva inevitablemente un lamento como prólogo, que no es otro que el de no poder contemplarla en nuestras pantallas o, dicho con otras palabras, lamentar una vez más la existencia de una censura administrativa distinta a las prohibiciones que la legislación vigente explicita en sus códigos. En el caso de *Saló* el ejemplo adquiere unas especiales significaciones por cuanto la película no sólo está prohibida en nuestro país sino también en otras sociedades que tienen mayor tradición y costumbre de permisividad. Alemania, Gran Bretaña e Italia coinciden con España en lo que a la última película de Pasolini se refiere, quizá ello sirva de apoyatura ante un fenómeno común, la censura, digno de ser estudiado con cierto detenimiento.

A pesar de que durante los años 60 y 70 Pasolini era uno de los intelectuales más importantes en Europa —con una influencia algo más tardía en España por causa de la censura (Huerta Calvo, 2002: 163)—, la obra poética del escritor boloñés no llega editorialmente a España hasta la traducción de Antonio Colinas de *Las cenizas de Gramsci* en 1975⁴. No es baladí el título ni el año de la publicación. La muerte de

⁴ Ya en 1973 Juan Carlos Rodríguez realiza una traducción parcial de la obra al publicar el poema homónimo en el número 1 de la revista, de la que él forma parte de la dirección, *Gaceta Literaria*.

Franco era el principio de un cambio que llegaría a su culmen con la Transición. En esta línea, se pronuncia Núñez García (2012: 16):

La traducción de Colinas, en ocasiones precipitada, reflejaba la urgencia «histórica» por publicar en volumen la mejor colección de poemas de Pasolini, uno de los intelectuales más denostados por el franquismo y cuya importancia en la cultura literaria y cinematográfica europea era incuestionable. De alguna manera, se podría decir que el final del régimen, tras una interminable agonía, está simbólicamente representado en la posibilidad de publicar esta traducción.

De esta manera, la traducción y publicación en 1975 de una obra escrita en 1957 es un hecho sintomático de lo que estaba sucediendo dentro del campo cultural español. Mientras que la intelectualidad de la izquierda se posiciona en puestos de poder y empieza a abandonar la clandestinidad, la de la derecha comienza a poner fin a su etapa de hegemonía ideológica que dura ya cuarenta años. En aquel periodo, el sueño de una España marxista situada lejos del sistema capitalista está vigente como lo está en Italia en los primeros años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial. Pero como sucede en el país transalpino, la llegada de la democracia, de la posmodernidad y de una economía más estable termina con las aspiraciones a un estado comunista. Prueba de ello es *Las cenizas de Gramsci*, obra en la que Pasolini comprende la imposibilidad de la revolución y ve como los intelectuales han roto los puentes con la clase trabajadora, al mismo tiempo que estos han desistido en mantener viva la lucha obrera. Sin embargo, Pasolini no abandona la crítica y la lucha contra el capitalismo: a lo largo de toda su producción, la palabra burgués tiene un papel central donde estriba el resto del texto (Arriaga Flórez, 2015: 148), como consecuencia a esa centralización discursiva, *burgués* toma un valor connotativo negativo.

2. «LA OTRA SENTIMENTALIDAD», LA DEMOCRACIA ESPAÑOLA Y PIER PAOLO PASOLINI

Para entender la importancia del intelectual italiano en la literatura española de la Transición se debe tener en cuenta los cambios ideológicos y culturales que acaecen en España desde inicios de la década de los 70. Mediante una fuerte actividad clandestina, partidos, grupos y colectivos marxistas alientan las protestas y el flujo de intercambio de obras prohibidas por el régimen franquista. Por tanto, existe un lector modelo que se acerca a un tipo específico de producción literaria con un *horizonte de expectativas* formado por su experiencia cultural y sus aspiraciones políticas. Este lector modelo, o implícito, tiene un papel fundamental en la interpretación textual, ya que

quien niegue la prioridad hermenéutica del lector implícito, tal vez porque crea que esto se debe al principio materialista de producción como momento primario y trascendente, cae en el conocido dilema de que se puede afirmar formalmente una estructura de comprensión previa específica de cada estrato social o *ideología* de grupo de lectores, pero, en lo que se refiere al contenido, no se puede derivar inmediatamente de las condiciones materiales de producción: las circunstancias materiales,

por más que condicionen la actitud estética del lector, son de suyo mudas, no se expresan de por sí en *analogías* u *homologías*, sino que deben inferirse de la reflexión sobre el comportamiento de los sujetos respecto al texto (Jauss, 2015: 79).

De acuerdo con estos argumentos, la aproximación de un lector simpatizante de la izquierda en esta época a la obra de Pasolini se realiza desde unas pretensiones políticas. En este hecho radica la popularidad del italiano en la España de los años 70: la subversión, el inconformismo y la rabia marxista que irradia la producción artística, literaria e intelectual pasoliniana sirve de referencia para la confrontación con el régimen franquista.

Para entender el contexto ideológico que forma la concepción poética de «La otra sentimentalidad» se debe mencionar la figura de Juan Carlos Rodríguez. El ideólogo del grupo vuelve a España en 1974 tras pasar por la Escuela Normal de París y estar bajo el magisterio de Louis Althusser. Tras su paso por Francia y su contacto con el filósofo, el profesor de Teoría Literaria de la Universidad de Granada propone una perspectiva de estudio de la literatura que enlaza el Psicoanálisis con el Marxismo. De esta forma, la literatura se concibe como un producto ideológico ligado a un momento histórico concreto. Desde el punto de vista de la acción política, participa en la clandestina célula Antonio Gramsci de trabajadores de la cultura, que es un grupo integrado en el PCE granadino. Allí coincide con Javier Egea⁵, que posteriormente será parte fundamental de «La otra sentimentalidad».

Contemplar la génesis de «La otra sentimentalidad» como un punto de partida (y reinicio histórico) del campo poético español democrático es reconocer el peso del grupo andaluz en la tradición de la literatura española contemporánea. Su propuesta rompe con los antecesores —los novísimos y los posnovísimos— al plantear una concepción poética que se basa en «la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía» (García Montero, 1983b: 7). El grupo, formado por Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea, está dirigido por Juan Carlos Rodríguez. La visión materialista histórica que tiene el profesor de la literatura como producto radicalmente histórico y, por supuesto, como discurso ideológico marca el camino de la poética de «La otra sentimentalidad»⁶. Bajo este contexto, los

⁵ Resulta reseñable citar la respuesta en una entrevista que da un joven Javier Egea sobre la intención marxista de la poesía del grupo: «Nosotros sabemos que no es posible hacer la revolución con la poesía, pero también sabemos que hay que cargar de poesía la revolución» (citado en Sartor, 2014: 40).

⁶ Sobre esto, García Montero afirma: «Éramos militantes políticos, nos movíamos en la órbita del Partido Comunista de España, y amábamos apasionadamente la buena literatura. Me sentía incómodo tanto con el esteticismo purista que consideraba una traición a la literatura acercarse a la realidad como con los poetas panfletarios que consideraban una traición a la política indagar en la intimidad y en la belleza. Al principio de los años 80, pesaban todavía el culturalismo novísimo y la extravagancia como norma de calidad, combatida en mi entorno por los poetas de compromiso social más panfletario. Las lecciones de Juan Carlos Rodríguez, discípulo de Louis Althusser, me ayudaron a entender que las relaciones entre la historia y la poesía tienen poco que ver con el asunto social o puro de los contenidos, sino con la mirada ideológica, con la educación sentimental, del poeta» (2005: 16-17).

integrantes del grupo encuentran en *Las cenizas de Gramsci* la obra clave que tomar como referencia y en Pier Paolo Pasolini la figura del intelectual al que tener como modelo⁷. La inclinación política no solo se detecta en la producción sino también en las lecturas que realizan los integrantes del grupo para argumentar y defender su postura dentro del campo poético:

En aquel momento, una vez levantadas las pantallas de la represión y la censura franquistas, y apoyados en una detenida lectura de las teorías marxistas más sofisticadas del tiempo (Antonio Gramsci, Pasolini, Brecht, Escuela de Frankfurt, Lacan y, sobre todo, en la de Louis Althusser), los poetas granadinos van a descubrir —poéticamente— que el poder ya no se manifestaba en España en la forma de una dominación (es decir, como coacción política directa); sino, más sutil y ambiguamente, como hegemonía y como «cultura»; todo un sistema de producción de ideas, valores, símbolos y mentalidades, ofrecido como «verdad» histórica evidente, completamente lógica y normal: la oferta y la demanda, la acumulación y la concentración de las riquezas, la explotación de la plusvalía y la explotación de la intimidad (Carriedo Castro, 1999).

La respuesta al porqué *Las cenizas* y no otra obra del italiano es fácil, no solo se debe a la temática del libro, sino también a un factor importante: tras la traducción de Colinas de 1975 no se publica en España otra traducción de las obras poéticas de Pasolini hasta 1981 con *Transhumanar y organizar*. El impacto de *Las cenizas* es fácil de contrastar. En primer lugar, a través de los testimonios de quienes formaron parte o fueron testigos directos de la revolución poética de «La otra sentimentalidad». Por ejemplo, la del propio Juan Carlos Rodríguez:

Con ello también, obviamente, se encuadra en el ámbito de «La otra sentimentalidad» de comienzos de los años 80 en Granada. Además de por las referencias a textos fetiches de ese grupo (como *Las cenizas de Gramsci*, de Pasolini, o *El largo adiós*, de Chandler), por el doble sentido del título mismo⁸. Se supone que ese «Paseo» es de

⁷ Resulta importante indicar que, con anterioridad a la formación del grupo, la poética de los futuros integrantes dista mucho de la que será durante «La otra sentimentalidad». En esta línea, Carriedo Castro afirma: «Uno de los aspectos más interesantes de su poesía reside en sus orígenes propiamente postmodernos. En rigor, los tres autores comienzan su andadura literaria dentro de alguna de las corrientes vanguardistas abiertas en España a la sombra de los Novísimos. Así lo demuestran sus primeras producciones: los libros *Y...* (1971), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975), *Los cantos de Iliberis* (1976) y *La mala crianza* (1974), de Álvaro Salvador, ejemplares fuertemente influenciados por la poesía simbolista, en especial, por la de Ezra Pound y Mallarmé; también *Serena luz del viento* (1974) y *A boca de parir* (1976) de Javier Egea, libros en una línea melancólica, moderadamente hermética y gongorista; y *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) de Luis García Montero, calificado por el propio autor como «un libro juvenil, de acercamiento a la literatura», muy influenciado, en concreto, por la novela negra y policíaca, que determina la lectura de todo el ejemplar. El irracionalismo y el subjetivismo, la exploración del hecho vanguardista en general, señalan un periodo experimental, más o menos coincidente con la «transición» política a la democracia, en el que todos sirven su aprendizaje de poetas, expresión también de todas sus incertidumbres» (Carriedo Castro, 2012: 26).

⁸ Está hablando de *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea.

los tristes porque por allí pasaban los entierros granadinos, pero el tratamiento del autor lo convierte en una interrogación sobre la soledad del alba y sobre la construcción histórica de la tristeza (2010: 10).

el distanciamiento establecido por Brecht resultaba decisivo, del mismo modo que la cotidianidad de Pavese o el intento de Pasolini de borrar la diferencia entre la vida y la historia (1999: 35).

Antonio Jiménez Millán –otro de los autores granadinos que están relacionados con el grupo poético– reconoce con esta frase la influencia pasoliniana: «no olvidemos que *Le ceneri di Gramsci* fue una referencia fundamental en los primeros 80 para los poetas de “La otra sentimentalidad”» (citado en Egea, 2020: 82). Son reseñables también las palabras de Ángeles Mora –poeta y posteriormente esposa de Juan Carlos Rodríguez– en esta misma línea: «fue la atmósfera granadina de la época, digo –que tenía poco de granadina– con Juan Carlos Rodríguez, Althusser, Pasolini y *Las cenizas de Gramsci* al fondo, la que está por debajo de un libro tan fundamental como *Troppo mare*, de Javier Egea y también en *Paseo de los tristes* o bajo *El jardín extranjero*, de Luís García Montero» (2010: 30).

En una segunda instancia se puede apreciar que la influencia del intelectual italiano resulta notable en la primera producción de los poetas del grupo granadino. No solo por las referencias intertextuales sino por la cadencia ideológica y la búsqueda de objetivos sociales. Luis Antonio de Villena, siguiendo esta argumentación, cita a Pasolini como uno de los autores de referencia de García Montero:

Luis García Montero es útil como Ángel González (uno de sus maestros y reconocido amigo) y tan normal como Jaime Gil de Biedma o Pasolini, poetas y civiles que él admira, aunque poco tenga de homosexual Luis, porque como ya dijera Billy Wilder, ese genio del cine, *nobody is perfect* (de Villena, 1998: 35).

Resulta notoria la especial influencia que Pasolini tiene sobre Javier Egea⁹ y Luis García Montero. En el caso de Egea, la impronta pasoliniana –en diferentes formas y características– acompaña a *Troppo mare* (aunque se publica en 1984, se escribe en 1980) y a *Paseo de los tristes* dándoles una cadencia ideológica –proyectada en diversas formas en ambos trabajos– que bebe directamente de la propuesta del intelectual italiano. La cita introductoria¹⁰ de la primera parte de *Troppo mare* –homónima– pertenece al incipit del «Canto I» (Pasolini, 2009: 143) de *Las cenizas de Gramsci*. Con esta declaración de intenciones, el poeta granadino propone un poemario que se posiciona en paralelo al de Pasolini –el fin del sueño marxista en España y en Italia– pero que, a pesar de ser un himno a la derrota *histórica, colectiva e individual* –como

⁹ Véase «Cenizas de los tristes. Javier Egea y Pier Paolo Pasolini» (Sartor, 2014) y «Consideraciones teóricas de la influencia de Antonio Gramsci en Javier Egea a través de la poética de Pier Paolo Pasolini» (Candón Ríos y Martín del Pino, 2021).

¹⁰ «No es de mayo este aire impuro».

lo es *Las cenizas*— finaliza con un atisbo de esperanza¹¹. Si *Troppo mare* acoge intrínsecamente el espíritu ideológico del libro de Pasolini, *Paseo de los tristes* se acerca a él en formas y características. Mientras que *Las cenizas* recrea la visita del Pasolini a la tumba donde está enterrado Antonio Gramsci (teniendo por escenario la urbe y el campo santo), *Paseo de los tristes* emula en cierta forma el recorrido hacia el cementerio —el Paseo de los tristes es como se conoce coloquialmente a la calle de Granada que va a hacia el cementerio y, por tanto, era un pasaje tradicional de los cortejos fúnebres—. A pesar de ello, de una forma muy diferente, la proyección ideológica marxista sigue existiendo, como bien ejemplifica Pulido Tirado (2012: 40):

«Otro romanticismo» es quizá el poema más emblemático del *Paseo de los tristes*. Misiva de dolor a la amada a la par que manifiesto poético (Gramsci y Pasolini presentes, junto al *Réquiem* de Fauré) en el que la crítica a la sociedad capitalista, de mercado, se extiende a la vez que la desolación que produce en su existencia.

A pesar de ello, existen diferencias teóricas en el planteamiento de ambas obras, como bien afirma Sartor (2014: 39):

La crisis en Egea es individual y encuentra su resolución en el poder salvífico de la poesía, la cual no excluye la militancia política, sino que radica en ella [...]. En cambio, para Pasolini poesía y comunismo resultan irreconciliables, puesto que pertenecen a dos horizontes distintos, respectivamente el tiempo mítico del pasado y el presente-futuro sobre el que se puede actuar.

En lo que concierne a Luis García Montero, su obra más representativa en relación con la influencia pasoliniana es, sin duda, *El jardín extranjero* (1983). El título del poemario alude al segundo verso¹² del «Canto I» de *Las cenizas de Gramsci* (Pasolini, 2009: 143) —un año después Egea añadiría el incipit en *Troppo mare*—. A diferencia de su compañero de generación, la obra de García Montero no es tan combativa en cuanto a términos marxistas y se limita tratar «la reflexión histórica sobre un tiempo y una ciudad» (Jiménez Millán, 1994: 21). Sin embargo, la crítica historicista se mantiene como bien indica Ramos Ortega (2019: 342):

Así su *Jardín extranjero* (1983) representó una identificación con el contradecirse pasoliniano de *Las cenizas de Gramsci* (1957). García Montero reproducía en aquel libro la tensión entre los ideales más queridos y «el nuevo rumor de la vida». Porque la historia de la denominada Transición española, según el autor, no la representa solo el período comprendido entre los años 1975-1985, sino que viene de antes.

¹¹ «Hoy solo sé que existo y amanece» (Egea, 2017: 74).

¹² «que al oscuro jardín extranjero».

3. CONCLUSIONES

Pasolini muere asesinado en noviembre de 1975. Su temprana muerte, y su condición de intelectual polémico, provocan que tanto la izquierda y la derecha italiana que repudian hasta entonces su figura se intenten apropiarse de su legado. Sin embargo, el autor boloñés mantiene en el extranjero la imagen de un artista y pensador comprometido con la causa marxista y la de un revolucionario en lo referente a la estética y a la provocación ideológica. Es por ello que Juan Carlos Rodríguez ve en *Las cenizas de Gramsci* una obra que marca el camino para su propuesta materialista histórica. Tanto es así que se adelanta dos años a la primera traducción que publica la editorial Visor y propone el *poemetto* como texto de referencia para «La otra sentimentalidad».

La impronta pasoliniana es notable en los libros publicados por los jóvenes poetas en los primeros compases de los años 80, a pesar de que la influencia se da en mayor o menor medida según el autor. Sin duda, Javier Egea —el único miembro del grupo que no abandona la senda marxista cuando «La otra sentimentalidad» desaparece para dejar paso a lo que posteriormente será la poesía de la experiencia— es quien más asume la propuesta del italiano y la adapta a su visión literaria y al contexto histórico de la Transición. Esta adaptación supera la dicotomía entre el hecho poético y la acción política para integrar el compromiso marxista como eje discursivo. No obstante, la asimilación de los preceptos teóricos pasolinianos del resto del grupo es también reseñable, como se ha visto a lo largo del presente artículo.

En cualquier caso, *Las cenizas* sirve de piedra angular sobre la que se construye la propuesta de Rodríguez. Sin embargo, «La otra sentimentalidad» tiene un tiempo de vida muy corto, y, si supone el giro estético e ideológico de la poética de sus componentes, su fin también conlleva la pérdida de influencia de Pasolini en los jóvenes autores. La llegada de la poesía de la experiencia y la transformación del campo poético conlleva el fin de las aspiraciones marxistas con las que surge el grupo¹³.

En conclusión, que Pasolini publique una obra como *Las cenizas* en 1957 para reflejar el fin del sueño marxista en Italia y que este libro sea tomado como referencia más de veinte años después en España indica el desfase histórico que provoca la dictadura franquista en relación con el resto de Occidente. Cuando «La otra sentimentalidad» reivindica su propuesta poética, la Transición está en su punto culmen, lo que supone que la ideología posmoderna —y sus prácticas capitalistas—, que hasta entonces apenas había tenido presencia durante el franquismo, se impongan en la

¹³ Sobre este hecho, Alcaraz afirma lo siguiente: «Por tanto, en 1982 están ya escritos los dos grandes libros de Javier Egea y, más allá, de la O.S. En 1983 se publica *El jardín extranjero*, de Luis García Montero, que es también uno de los poemarios que constituyen el núcleo duro de esta problemática. Pero ojo, ya en este año, en los escritos fundacionales, que esencialmente suscriben García Montero y Álvaro Salvador, se baja un escalón hacia la denominada poesía de la experiencia, esto es, como si desde el principio funcionaran dos discursos a la vez: el de la poesía materialista y el de la normalización poética a través de la poesía de la experiencia» (Alcaraz, 2010: 64).

nueva democracia y, al igual que sucede tras la Segunda Guerra Mundial en Italia, se diluyen las líneas de clases y desaparezca paulatinamente la lucha obrera. En este contexto, reivindicar a Pasolini o el materialismo histórico, como el grupo hace en los albores de la democracia, carece de sentido cuando el PSOE gana las elecciones en 1982 abanderando la socialdemocracia como futura vía para el país. Aferrarse al marxismo —como hace Javier Egea— o seguir el camino de la normalización poética —como Luis García Montero o Álvaro Salvador— supone el destierro a la periferia o el éxito en el campo poético para los componentes de lo que fue «La otra sentimentalidad».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCARAZ, F. (2010). «Javier Egea y el desprestigio de la realidad». *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n. 3, pp. 62-68.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2016). «Pier Paolo Pasolini: le madri vili generano la società borghese». *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 23, pp. 141-153.
- BINI, A. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1964). *El evangelio según San Mateo*. [Película cinematográfica]. Italia/Francia: Arco Film Roma y Lux Compagnie Cinématographique de France.
- BOLOGNINI, M. (prod.); ROSSELLINI, F. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1968). *Teorema*. [Película cinematográfica]. Italia: Euro International Film.
- CANDÓN RÍOS, F. y MARTÍN DEL PINO, A. (2021). «Consideraciones teóricas de la influencia de Antonio Gramsci en Javier Egea a través de la poética de Pier Paolo Pasolini». *La Nueva Literatura Hispánica*, n. 25, pp. 51-71.
- CARRIEDO CASTRO, P. (1999). «Tentativas sobre La otra sentimentalidad (Poesía y «contrato democrático» en España, 1980-1985)». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n. 4.
- (2012). «Poesía, capitalismo y democracia: una aproximación a La otra sentimentalidad». *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n. 6, pp. 22-34.
- CHADLER, R. (1953). *El largo adiós*. Londres: Hamish Hamilton.
- DE VILENA, L. A. (1998). «Retrato-en tres perfiles-de Luis García Montero». *Litoral*, n. 217-218, pp. 34-36.
- EGEA, J. (1974). *Serena luz del viento*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1976). *A boca de parir*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1982). *Paseo de los tristes*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses.
- (1984). *Troppo mare*. León: Diputación provincial.
- (1990). *Raro de luna*. Madrid: Hiperión.
- (2017 [1984]). *Troppo mare*. Granada: Esdrújula.
- GARCÍA MONTERO, L. (1980). *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Granada: Universidad de Granada.
- (1983a). *El jardín extranjero*. Madrid: Rialp.
- (8 de enero 1983b). «La otra sentimentalidad». *El País*, pp. 7-8. Recuperado el 26 de enero de 2021, en https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html.

- (2005). «Dedicación a la poesía». *Siglo XXI Literatura y Cultura Españolas*, n. 3, pp. 13-20.
- GRIMALDI, A. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1976). *Saló o los 120 días de Sodoma*. [Película cinematográfica]. Italia: Produzioni Europee Associate y Les Productions Artistes Associés.
- HARGUINDEY, Á. S. (18 de julio 1976). «Pasolini, prohibido multinacionalmente». *El País*. Recuperado el 22 de enero de 2021, en https://elpais.com/diario/1976/07/18/cultura/206488819_850215.html.
- HUERTA CALVO, J. (2002). «El Calderón de Pasolini». En U. Tortajada, J. Huerta Calvo y E. Javier Peral Vega (eds.), *Calderón en Europa* (pp. 263-270). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- JAUSS, H. R. (2015). «El lector como instancia». En J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-86). Madrid: Lecturas.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1994). «Un engaño menor: las generaciones literarias». *Scriptura*, n. 10, pp. 13-36.
- MACCHI, A. (1966). «El marxismo en Italia». *Revista de Fomento Social*, pp. 157-166.
- MORA, Á. (2010). «Palabras sobre Javier Egea». *Revista de Estudios Marxistas*, n. 4, pp. 30-34.
- NÚÑEZ GARCÍA, L. (mayo 2012). «De Dante a Pasolini. La traducción de la poesía italiana durante la dictadura franquista (1939-1975)». *Transfer*, vol. VII, n. 1-2, pp. 3-18.
- PASOLINI, P. P. (1955). *Los chicos del arroyo*. Milán: Garzanti.
- (1957). *Las cenizas de Gramsci*. Milán: Garzanti.
- (1961). *La religión de mi tiempo*. Milán: Garzanti.
- (1968). *Teorema*. Milán: Garzanti.
- (1973). «Las cenizas de Gramsci». J. C. Rodríguez (trad.). *La Gaceta Literaria*, n. 1, pp. 171-184.
- (1975 [1957]). *Las cenizas de Gramsci*. A. Colinas (trad.). Madrid: Visor.
- (1981 [1971]). *Transhumanar y organizar*. Á. Sánchez-Gijón (trad.). Madrid: Visor.
- (2009 [1957]). *Las cenizas de Gramsci*. S. Amerie y J. C. Abril (trads.). Madrid: Visor.
- (2009 [1975]). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones de Oriente y el Mediterráneo.
- PULIDO TIRADO, G. (2012). «Poesía y ciudad: Javier Egea». *Ángulo: Literatura Comparada II*, n. 131, pp. 35-42.
- RAMOS ORTEGA, M. J. (2019). «El optimista ilustrado: Las palabras rotas de Luis García Montero». *Monteagudo*, n. 24, pp. 339-343.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1999). *Dichos y escritos (Sobre «La Otra Sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- (2010). «Despertar en el vacío: Javier Egea». *Revista de Estudios Marxistas*, n. 3, pp. 6-13.
- SALVADOR, Á. (1971). *Y...* Granada: Universidad de Granada.
- (1974). *La mala crianza*. Málaga: El Guadalhorce.
- (1975). *De la palabra y otras alucinaciones*. Vélez Málaga: Arte y Cultura.
- (1976). *Los Cantos de llíberis*. Jaén: El Olivo.
- SARTOR, E. (2014). «Cenizas de los tristes. Javier Egea y Pier Paolo Pasolini». *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, vol. 1, pp. 30-41.

IL PAESAGGIO FOTOGRAFICO IN *NOVECENTO* DI
BERNARDO BERTOLUCCI E VITTORIO STORARO
*The Photographic Landscape of Bernardo Bertolucci and Vittorio
Storaro in Novecento*

Antonio CATOLFI

Università per Stranieri di Perugia

Fecha final de recepción: 14 de agosto de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il saggio esamina il paesaggio fotografico del film *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci interpretato dall'autore della fotografia Vittorio Storaro. Il lungometraggio è la quarta collaborazione tra Bertolucci e Storaro, rappresenta pienamente «quell'epopea di un secolo di storia italiana» e allo stesso tempo ha segnato una lunga esperienza di vita dei due autori rimanendo stagiato come pietra miliare del cinema italiano sia dal punto di vista fotografico che della rappresentazione visiva e pittorica.

Parole chiave: Bertolucci; Storaro; fotografia; paesaggio; luce/tenebra.

ABSTRACT: The essay examines the photographic landscape of the film *Novecento* (1976) by Bernardo Bertolucci interpreted by the author of photography Vittorio Storaro. The movie is the fourth collaboration between Bertolucci and Storaro, it fully represents «that epic of a century of Italian history» and at the same time has marked a long life experience of the two authors, standing out as a milestone of Italian cinema both from the point of photographic view and visual and pictorial representation.

Keywords: Bertolucci; Storaro; photography; landscape; light/darkness.

Questo saggio vuole prendere in considerazione il paesaggio fotografico di *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro. La lunga collaborazione artistica tra Bertolucci e Storaro, dal 1969 al 1993, ha prodotto diversi capolavori nel cinema italiano che hanno fortemente influenzato dal punto di vista visuale la cinematografia mondiale. Da *La strategia del ragno* (1969) fino al *Piccolo Buddha* (*Little Buddha*, 1993) passando per opere uniche come *Il conformista* (1970), *Ultimo tango a Parigi* (1972), *L'ultimo imperatore* (1987), *Il Tè nel deserto* (1989) ma soprattutto nelle due parti di *Novecento* (1976) troviamo il compimento di una filosofia visuale dei due autori, che realizzano una descrizione vivida dei paesaggi e dei protagonisti alternando una cromaticità dai toni freddi/caldi, secondo i caratteri e le situazioni della vita, allo scambio luministico del conflitto luce/tenebra, che riporta alla frattura primitiva tra «l'inconscio e il cosciente» (Ceraolo, 2012: 46).

Sono proprio i vari paesaggi di *Novecento* che ci regalano complessivamente una «storia d'Italia dipinta», un melodramma che va dall'azzurro della notte della morte di Verdi, all'arancio e al giallo delle campagne della famiglia Berlinghieri con Olmo (Gérard Depardieu) e Leo Dalcò (Sterling Hayden), passando per il nero degli anni bui del fascismo rappresentati anche dall'oscuro volto di Attila Melanchini (Donald Sutherland) al rosso delle bandiere del popolo che si libera dell'oppressore (Carabba, 2017: 21). Per Bertolucci *Novecento* rappresenta la terra madre, il «rapporto mitico con la sua terra», la regione in cui è nato prima di trasferirsi a Roma all'età di undici anni (Campari, 2002: 137). Il paesaggio dell'Emilia è protagonista, soprattutto la provincia di Parma, Baccanelli ma anche Casarola, un paesino staccato «non solo dalla pianura ma dal mondo» (Guerra, 2011: 66-80)¹. Questi sono gli sfondi ideali per rappresentare un'unica matrice culturale sulla dialettica e lo scontro tra padroni e contadini (Bertolucci, 2010: 63). Casarola è una frazione del comune di Monchio delle Corti in provincia di Parma. In questo paesino dell'alta Val Bratica nasce il nonno di Bernardo Bertolucci. Solo il primo cotto di Bertolucci, *La teleferica* (1956), girato a quattordici anni in 16 mm, è ambientato a Casarola. Questo paese per Bertolucci rimane sempre sullo sfondo ideale ed epico dei suoi racconti. La casa mitica del poeta, del padre di Bernardo, non viene più toccata con le immagini ma solo evocata attraverso altri luoghi non lontani e sempre della Bassa Padana. *Novecento* è stato girato per buona parte delle riprese alla Corte delle Piacentine, una corte rurale neoclassica costruita dal 1820 al 1834 a Roncole Verdi, una frazione di Busseto, sempre nel Parmense, paese natale di Giuseppe Verdi. Su questo sfondo si generano le radici del film dove l'ideologia di classe e lo scontro generazionale diventano centrali. Alfredo (Robert De Niro) e Olmo (Gérard Depardieu) sono le due facce ideali della stessa terra per Bertolucci, ruvida e forte, che restituisce gioie e dolori. Il ballo dei contadini sotto i pioppi e vicino all'Oglio portano il vecchio contadino Leo (Sterling Hayden) e il padrone (Burt Lancaster) ad avvicinarsi ma anche respingersi

¹ Baccanelli è una frazione di Parma dove era la casa di campagna della famiglia Bertolucci. Cfr. F. Casetti (1978). *Bernardo Bertolucci* (pp. 3-4). Firenze: La Nuova Italia.

ed è proprio il paesaggio della Bassa Padana che Bertolucci vuole mettere in scena, ricordare la sua infanzia mitica ma ingigantirla e filtrarla attraverso il mondo poetico del padre Attilio che si rifrange sempre nei suoi ricordi. Qui si ritrovano suggestioni pittoriche come Pierre-Auguste Renoir e Manet (*Le Déjeuner sur l'herbe*) (Socci, 2008: 66)². Non è la prima volta che Bertolucci descrive questi paesaggi, già in precedenza con *Prima della rivoluzione* (1964) ma soprattutto in *Strategia del ragno* (1969) erano state fondamentali le campagne tra le province di Parma, Mantova e Cremona, sempre sulle rive del Po o dei suoi affluenti. In tutti e due i film era presente Vittorio Storaro, prima come assistente di Aldo Scavarda e poi come direttore della fotografia. Da *Strategia del ragno* (1969) in poi Bertolucci si avvale della collaborazione fissa di Vittorio Storaro come DOP per dare un senso fortemente cromatico ai paesaggi e ai volti della sua terra. Da questo momento le descrizioni assumono un'intonazione diversa, tale da rendere Bertolucci e Storaro due degli autori fotografici «paesaggisti» tra i più importanti del cinema italiano (Guerra, 2011: 69). Il loro primo incontro sul set di *Prima della rivoluzione* (1964) lascia una traccia nella memoria di tutti e due, soprattutto di Storaro:

La cosa che mi aveva colpito di Bernardo, mentre lavoravamo a *Prima della rivoluzione*, [...] è che lui era il primo regista che vedevo mettere l'occhio nel mirino. Lui non ascoltava nessun altro, quella era una cosa che lo riguardava in prima persona. Lui guardava e scriveva la storia del film con la macchina da presa, inquadratura per inquadratura, in modo molto preciso. Diceva 32 mm, carrello da qua a qua, poi guardava in macchina, provava gli attori, infine controllava l'inquadratura e infine si girava. Era come una struttura musicale e letteraria. Certo scriveva anche la sceneggiatura, ma lui scriveva soprattutto con la macchina da presa³.

Tra Bertolucci e Storaro si stabilisce un'ulteriore sintonia in *Novecento*. È il quarto film insieme, e rappresenta pienamente «quell'epopea di un secolo di storia italiana» e allo stesso tempo ha segnato una lunga esperienza di vita dei due autori⁴. L'ideazione fotografica e figurativa del film viene infatti concepita e condivisa tra Bertolucci e Storaro vivendo insieme sul set e segmentando un secolo di storia italiana con le quattro stagioni della natura. Evidenziano il cambiamento della terra ma anche idealmente, con le quattro fasi della vita, quella di un essere umano. La nascita del figlio del contadino, che viene alla luce lo stesso giorno del figlio del padrone, proprio all'inizio del Novecento⁵, rappresentano l'esplosione dei colori dell'estate che si sprigionano dalla terra e al tempo stesso danno l'annuncio della imminente

² Nel suo volume Stefano Socci evoca anche Caravaggio come ispirazione nella scena di Olmo fanciullo che confeziona un «serto di rane guizzanti».

³ Affermazione di V. Storaro riportata in Carabba (2017: 18). Originariamente in Tassi (2014: 139).

⁴ Vittorio Storaro ricorda: «Partii per Parma il giorno del mio compleanno, il 24 giugno del 1974, e tornai a Roma, avendo concluso quell'epopea di un secolo di storia italiana, il giorno del mio onomastico, il 21 maggio del 1975». Cfr. Storaro (2005b: 33).

⁵ Verdi muore nel gennaio del 1901 mentre nel film il momento è ambientato nell'estate del 1900.

industrializzazione delle campagne emiliane. Le riprese del film procedono con le reali stagioni, «senza un programma prestabilito per le riprese», con un fluire lento del tempo proprio per collegare strettamente chi realizzava il film con il territorio (Storaro, 2005b: 37). Come ricorda Bertolucci:

In quelle quarantacinque settimane vivere e filmare coincisero. Non so di nessun altro film le cui riprese siano durate tanto. [...] *Novecento* era diventato una seconda vita, macchinisti ed elettricisti si erano fatti una seconda famiglia (Lo Porto, 2016: 404).

Storaro, nella rappresentazione fotografica del paesaggio, si è lasciato ispirare da una precisa idea pittorica, soprattutto dai pittori primitivi della zona. Come ad esempio Ferruccio Bolognesi, Udo Toniato ma soprattutto Gino Covili con cui diventa amico poco prima del 1975 e realizzerà una mostra nel 2005⁶. In particolare il dipinto di Covili *Discussione per la formazione della Cooperativa*, diventa uno dei simboli del collegamento ideale con lo scenario di *Novecento*. Il quadro rappresenta un gruppo di contadini raccolti intorno ad un tavolo dalle proporzioni enormi dove mani e corpi si intrecciano in una luce molto calda, un'immagine che è fortemente legata a *Novecento* tanto che a distanza di tempo diventa impossibile per i due autori distinguere se la cinematografia del film ha influenzato Covili o se Storaro si è ispirato a quel quadro. Comunque, secondo la definizione di Bruno Barilli la Bassa Padana diventa il paesaggio del melodramma in cui Bertolucci e Storaro compiono una «ricerca del tempo perduto» del mondo agrario emiliano (Campari, 2002: 138-139) attraverso una lente d'ingrandimento fotografica del tutto particolare. Storaro nella sua interpretazione luministica usa tutti i colori che ha a disposizione per descrivere un affresco così importante. Ad esempio, nella sequenza mirabile e indimenticabile della cena dei contadini in confronto con quella dei padroni. I contadini devono mangiare presto, alla luce naturale, prima del tramonto. Una luce calda e diffusa del sole al tramonto permea tutto l'ambiente, invade i volti e sembra regalare un'aura speciale, quella che forse manca nell'ambiente ricco dei padroni. Soprattutto nei bellissimi primi piani di Olmo che cammina sul tavolo e del nonno Leo che lo osserva e lo stimola a capotavola. I padroni nel loro lusso si possono invece permettere le lampade a petrolio, pertanto cambia la dimensione spaziale della luce. La famiglia Berlinghieri al completo fa da contraltare all'immagine precedente dei contadini, quaranta persone raccolte attorno ad un tavolo comunitario. Quindi anche dall'osservazione del ciclo storico, dello scontro tra contadini e latifondisti nella pianura padana, è nata l'idea guida della fotografia del film. I quattro momenti della vita come infanzia, adolescenza, maturità e vecchiaia si accompagnano alle quattro stagioni del ciclo annuale con quattro toni cromatici differenti (Salucci, 2017: 730). La prima, infanzia e industrializzazione nelle campagne italiane, viene vista in estate,

⁶ Una mostra dal titolo *Storaro-Covili. Il segno di un destino* a Roma, presso il Palazzo Montecitorio nella Sala della Regina.

quindi la fanciullezza dei due bambini Olmo e Alfredo Jr in toni bianchi, blu, celesti e qui l'ispirazione pittorica diretta è Gino Covili. La seconda parte è la giovinezza/adolescenza: viene interpretata in autunno con l'entrata in guerra e i due protagonisti che diventano uomini con toni arancio e giallo che richiamano la pittura impressionista di Edouard Vuillard. La terza, maturità-inverno e avvento del Fascismo, la ritroviamo in toni chiaroscurali ed ombre che si rifanno anche alla pittura drammatica di Felix Vallotton⁷. Mentre la quarta è la vecchiaia-primavera, la liberazione del 1945 in toni viola e rossi liberamente ispirati anche al *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (Storaro, 2005a: 33). Le inquadrature cromatiche di Bertolucci e Storaro si realizzano pienamente nel paesaggio di *Novecento*, in un orizzonte mitico della Bassa dove il territorio diventa «un percorso immaginario che parte dalla realtà, attraverso il mondo metaforico della fiction letteraria e cinematografica, e torna ad un reale ridotto a immagine di sé stesso» (Campani, 1998: 2), quel reale di immagini così sature di colori che rimangono impresse nell'immaginario collettivo degli spettatori. Il paesaggio di *Novecento* diventa quindi un vero palcoscenico grazie all'interpretazione di Bertolucci e Storaro, un «mescolamento delle carte» che porta inevitabilmente lo spettatore dall'inconscio alla coscienza di un luogo così forte come quello della Bassa, simbolo stesso di un film icona, dell'eterna lotta tra mondo contadino e sfera padronale tipica proprio del Novecento (Guerra, 2011: 69). L'influenza fotografica e pittorica di Storaro sulle inquadrature disegnate da Bertolucci risulta evidente in tutti i lungometraggi che hanno realizzato insieme. Nel primo film di Bertolucci dopo la separazione con Storaro, *Io ballo da sola* (1996), Darius Khondji, appena reduce dal film di Fincher *Seven*, viene scelto come direttore della fotografia. Nonostante Khondji sia un geniale e talentuoso DOP, non riesce a dare lo stesso sviluppo cromatico sui paesaggi come aveva fatto lo stesso Storaro nei precedenti film di Bertolucci ed in particolar modo in *Novecento* (Giuliani, 2002: 59). Il rapporto tra Bertolucci e Storaro, nonostante siano passati molti anni, probabilmente merita un maggiore approfondimento dal punto di vista dell'analisi storica della fotografia cinematografica e del paesaggio⁸. Infatti in poche dichiarazioni di Bertolucci ritroviamo l'enorme importanza ricoperta da Storaro nel successo visivo dei suoi film, come ad esempio in questa che segue, che restituisce pienamente a Storaro la condizione di co-autore totale del film:

Storaro è il pennello, Storaro è i colori, Storaro è la mano del pittore che io non sono e non sarò mai. Vittorio è sempre riuscito a materializzare, e ogni volta mi sembrava un miracolo, un'idea di luce o di colore che per me erano soltanto le parole con cui visualizzavo la storia che dovevo raccontare (Bertolucci citato in Ungari, 1987: 117).

⁷ Vittorio Storaro qualche anno prima di *Novecento* in *Addio fratello crudele* (1971) di Giuseppe Patroni Griffi sperimenta a fondo l'uso delle ombre nette e drammatiche, grazie anche alle ombre lignee delle scenografie-sculture di Mario Ceroli, su questo tema si veda Costa (2020: 104-108).

⁸ V. Storaro ha annunciato un libro e una mostra nel 2022 sul rapporto tra lui e Bertolucci. Cfr. Pierleoni (2021).

In questa affermazione ritroviamo tutto lo spirito della loro collaborazione simbiotica. Le geniali idee di composizione delle inquadrature ideate da Bertolucci probabilmente ottenevano la loro piena realizzazione solo nella messa in scena luministica di Vittorio Storaro, tra luci e ombre fino alle tenebre, e anche nei cromatismi esasperati nella saturazione dei colori, come nel caso esemplare dei paesaggi e dei volti di *Novecento*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTOLUCCI, B. (2010). *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*. F. Francione e P. Spila (a cura di). Milano: Garzanti.
- CAMPANI, E. M. (1998). *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*. Fiesole: Cadmo.
- CAMPARI, R. (maggio-dicembre 2002). «Il tempo perduto in Novecento». *La Valle dell'Eden*, vol. IV, n. 10/11, p. 137.
- CARABBA, C. (2017). «In viaggio con Bernardo». In G. M. Rossi e M. Vanelli (a cura di), *Piani di Luce. La cinematografia di Vittorio Storaro* (p. 21). Pisa: Edizioni ETS.
- CERAOLO, F. (2012). «Conversazione con Vittorio Storaro. L'immagine, la luce e l'ombra». In F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica come forma di mediazione. Conversazione con Vittorio Storaro* (p. 46). Udine: Mimesis.
- COSTA, A. (2020). *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*. Torino: Einaudi.
- GIULIANI, L. (maggio-dicembre 2002). «Note sulla luce». *La Valle dell'Eden*, vol. IV, n. 10/11, p. 59.
- GUERRA, M. (2011). «Entrare in un'inquadratura: il senso di Bertolucci per l'Emilia». In A. Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film* (pp. 66-80). Venezia: Marsilio.
- LO PORTO, T. (a cura di) (2016). *Bernardo Bertolucci. Cinema la prima volta. Conversazioni sull'arte e la vita*. Roma: Minimum Fax.
- PIERLEONI, F. (16 giugno 2021). «Storaro, io tra Bertolucci e Woody Allen. A Roma sua mostra fotografica. La civiltà romana». *Ansa*. Recuperato il 29 luglio 2021, in https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2021/06/16/storaro-io-tra-bertolucci-e-woody-allen_1ba6efa6-e44f-4f27-b750-b35884e5c970.html.
- SALUCCI, A. (2017). «Methods and semantics for photographic representation: 4 masters». In G. Amoroso (a cura di), *Putting tradition into Practice: Heritage, Place and Design. Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event*. Berlino: Springer.
- SOCCI, S. (2008). *Bernardo Bertolucci*. Milano: Il Castoro.
- STORARO, V. (2005a). «1974-1975 "Novecento" e l'andar a naïf padani a Guastalla e Luzzara». In V. Storaro, *Storaro-Covili. Il segno di un destino* (p. 33). Milano: Mondadori Electa, Aurea – CoviliArte.
- (2005b). *Storaro-Covili. Il segno di un destino*. Milano: Mondadori Electa, Aurea – CoviliArte.
- TASSI, F. (a cura di) (2014). «Brando, Caravaggio e la Caverna di Platone. Vittorio Storaro». *Micromega, Almanacco del cinema*, n. 9, p. 139.
- UNGARI, E. (1987). *Scene madri di Bernardo Bertolucci (1982)*. Milano: Ubulibri.

ESSERE SCOMODI A SÉ STESSI: MARIO POMILIO E *LA COMPROMISSIONE*, OVVERO COSCIENZA ED *ECCLESIA*
Be Uncomfortable to Themselves: Mario Pomilio and
La compromissione, or Consciousness and Ecclesia

Antonio R. DANIELE

Università degli Studi di Foggia

Fecha final de recepción: 7 de mayo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 2 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il saggio si propone di affrontare l'analisi critica di un testo letterario trascurato non solo nel panorama delle scritture narrative del Novecento italiano, ma all'interno della produzione stessa del suo autore, Mario Pomilio. Il lavoro intende verificare quanto *La compromissione*, storia di un insegnante e sindacalista militante, possa essere considerato una valida testimonianza socio-storica a mezzo letterario per lumeggiare quella fase dell'impegno intellettuale d'Italia che stava per affrontare gravi conflitti morali e sociali.

Parole chiave: romanzo; novecento, compromissione; famiglia; cattolicesimo.

ABSTRACT: The essay aims to address the critical analysis of a literary text neglected not only in the panorama of the narrative writings of the Italian twentieth century, but within the very production of its author, Mario Pomilio. The work aims to verify how *La compromissione*, history of a teacher and militant syndicalist, can be considered a valid witness socio-historical literary means to enlighten that phase of the intellectual commitment of Italy that was about to face serious moral and social conflicts.

Keywords: novel; Twentieth Century; compromise; family; Catholicism.

Nel primo quarto della *Compromissione* si legge un richiamo al XVIII capitolo del *De principatibus* machiavelliano (Bianchi, 2015: 353). Il lettore che vi si imbatte mentre la storia prende corpo è tentato di ignorarlo e di giudicarlo soltanto un piccolo e dotto sfoggio di cultura piazzato per caso. E invece, con un po' di attenzione in più se ne può rilevare tutta la pregnanza e, in una certa misura, la somma prolettica della storia medesima.

Siamo nel Dopoguerra e Marco Berardi è un insegnante e segretario di partito (Di Biase, 1987: 121), è il socialista di spicco di un piccolo centro abruzzese (e già questo va considerato un dittico antinomico); si impegna giorno per giorno a marcare la distanza coi comunisti ma al tempo stesso non disdegna di frequentarli né di accettare le loro lusinghe; ma, soprattutto, egli è fidanzato con Amelia, figlia di un avvocato borghese e cattolico, il volto della reazione clericale, secondo il lessico della politica e della storiografia non molto successiva alla guerra, cioè al contesto della narrazione, quanto dei primi anni Sessanta, quando il romanzo viene pubblicato. Così, quando il suo preside sta entrando in chiesa per la messa giornaliera e si aspetta che Berardi lo segua, egli è costretto ad ammettere che da molto tempo il ruolo lo tiene lontano dalla religione e dai suoi riti. Ecco, allora, che giunge la considerazione accompagnata dalla citazione:

«Capisco: la nostra cultura... Io stesso, del resto, alla sua età... Lei poi, con tanti equivoci creati dalla politica...».

«Non solo: ma tenga conto che perfino in fatto di religione noi siamo in zona depressa».

Rise, ma non capì; o non colse la mia ironia: «Via, per questa volta m'accompagni. Male non fa, come certe medicine. E poi, si rammenta? Debbe uno principe parere tutto fede, tutto religione... In politica, creda a me, resta sempre una buona massima» (Pomilio, 1965: 74).

È il compromesso (Curreri, 2015: 15), la via di mezzo. Una volta ricontestualizzato Machiavelli, come molto spesso è accaduto nel Novecento (Ladolfi, 2002), ecco una nuova versione della «golpe» e del «lione»: la compromissione, ossia –oserei dire– un difetto di coscienza.

Mario Pomilio è stato giudicato un caso fortuito del romanzo italiano contemporaneo, forse un imprevisto un poco scomodo. Uno scrittore di retroguardia, è stato scritto: «postero di se stesso e del suo tempo» (d'Alessandro, 2014: 7). Subì o, per meglio dire, accettò l'etichetta di «scrittore cattolico» (Picardo e Bruni, 2009: 27) dopo l'esordio dell'*Uccello nella cupola* a metà degli anni Cinquanta (Paoluzi, 2008), in anni segnati dal serrato dibattito interno alle nostre lettere, fra «Politecnico», «Nuovi Argomenti» e «Officina», ossia il meglio dello slancio marxista, massimalista o riformista. Pomilio restò contenuto in questa stretta; restò, infine, nel sottoscala dell'edificio intellettuale italiano e in una certa misura fu decisiva la bocciatura, recentemente documentata da Paola Villani in un importante consesso sullo scrittore (Villani, 2014: 44), che Calvino fece del romanzo sul quale stiamo scrivendo: oramai mammasantissima presso Einaudi, ne rilevò la malcelata tendenza a una certa forma

di impersonale realismo, una *école du regard* all'italiana, per di più in salsa abruzzese, posticcia e scadente. Così *La compromissione* trovò ricovero a Firenze presso Vallecchi, non solo dopo il diniego dell'editoria di più alto rango, ma anche in seguito a una gestazione problematica, dietro la quale si nascondeva il faticoso tentativo dell'autore di scansare il marchio del confessionalismo letterario (Bonanate, 2014: 77). Di qui nacque Marco Berardi, il protagonista di un vero e proprio «romanzo di disappartenenze», secondo la felicissima definizione di Ermanno Paccagnini (Paccagnini, 2010: 75) un inevitabile socialista, ossia un uomo di partito nato sul guado dell'adattamento; un partigiano di buoni sentimenti, fedele ma irresoluto. Letto molto a posteriori, Berardi è stata la concessione fatta da un animo certamente ecclesiale e devoto al circuito dei suoi colleghi più celebrati. Quasi il pagamento di una tassa, ma alle proprie condizioni. Perché, a ben vedere, il romanzo di questo sindacalista socialista è la vicenda di un uomo fatalmente condizionato dal contesto provinciale (Gambacorta, 2009: 80), quello teramano; una cornice ambientale che Pomilio scelse non soltanto come atto di ossequio alla propria terra ma anche –è evidente– perché essa di per se stessa avrebbe costretto quell'uomo al piccolo cabotaggio delle faccende da botteguccia, aprendolo, di conseguenza, più facilmente a una fatale resa dei conti col proprio ideale e con la propria coscienza, i quali non potevano avere come sbocco che una questione sentimentale.

Ma la storia di Marco con Amelia non è un ritaglio da *feuilleton*, benché rischi di sembrarlo ad ogni pagina che passa: la ragazza, di una pasta diversa dalla sua, borghese e timorata di Dio, non è di quelle che si accontenta dell'amore né cerca di portare il suo uomo dalla propria parte, ma lo giudica sul suo terreno: «Tu fai della politica perché ti sembra una cosa eccezionale» (Pomilio, 1965: 18): ossia, sei passione pura, dunque, in fondo, un uomo destinato a finire gambe all'aria al primo vento contrario. In questa considerazione, che di fatto apre il romanzo, sta tutta la storia del libro, avvincente e piena nonostante questo passaggio dal sapore risolutivo. Poiché da quel momento Marco Berardi si impegnerà a finire addosso al proprio destino proprio quanto più cercherà di sfuggirvi.

L'incontro col preside, richiamato all'inizio di questo intervento, cade in uno degli snodi della vicenda, quando egli è ancora a capo della sezione del PSI, quando – anche sul piano dell'impianto romanzesco e della ripartizione delle tracce narrative– pareva che Pomilio volesse fare del suo lavoro un documento politico (Paccagnini, 2021: 6). È in passaggi come questo che il «moralismo» di cui lui stesso temeva di gravare il romanzo –così aveva confessato a Michele Prisco in una lettera scritta nei mesi in cui lo aveva iniziato (Di Biase, 1992: 43)– va mano a mano sfumando nel viluppo di fatti domestici, anche di quelli che riguardano il contegno da tenere in chiesa o le considerazioni sui suoi colleghi di sezione. Soprattutto, Pomilio aveva confessato a Prisco di aver escogitato il passaggio dalla terza alla prima persona per dispensare se stesso da questo psicologismo, da un certo soggettivismo di maniera (Di Biase, 1992: 50). Assegnando la voce della narrazione al protagonista, in realtà, ha potuto meglio trasporre quel tanto di personale e di privato che promana dalle vicende di Marco Berardi: Pomilio entra nel romanzo non come un padrone entra

fra le sue proprietà ma come il mezzadro che le lavora. Dunque, di fatto, con un maggiore grado di conoscenza delle cose. Così, dal lato di una compartecipazione autentica può giudicare Arrigo Esposito, il socialista buono della storia, «il contrario cioè d'un buon socialista» si legge; «[...] il socialista che va a messa! La domenica si lava i piedi e porta la moglie a messa» (Pomilio, 1965: 54). Ovverosia, proprio ciò che egli sarà destinato a diventare e un poco già è.

Le pagine critiche sulla *Compromissione* sono tutto sommato poche, nonostante l'opera alla sua uscita sembrasse dovesse produrre un dibattito duraturo e complesso (Parmeggiani, 1999: 289): dopo il fervore seguito al Premio Campiello e qualche giudizio su alcune riviste, soprattutto di orientamento cattolico, Pomilio e la sua aura di popolarità tornarono nella «terra di mezzo» che avevano già abitato dopo l'esordio (Santini, 2014). Non solo: la maggior parte delle letture si sono indirizzate sui facili fattori evenemenziali della vicenda: il protagonista e il rapporto problematico col partito; oppure, l'imbarazzo nel frequentare Amelia e suo padre; infine, il patimento di coscienza che ne venne. Tutto molto semplice, piano, lineare. Eppure Pomilio confessò a Fausto Gianfranceschi che «nelle recensioni egli stentava a riconoscere il suo romanzo, quasi si parlasse di un altro autore e di un'altra opera, tanto i riferimenti al libro erano circospetti e astratti» (Gianfranceschi, 1995: 283). È possibile che questo criterio di analisi sia stato favorito –lo confermò lo stesso Gianfranceschi– da una certa scala di valori sociostorica intrinseca agli anni stessi in cui l'opera apparve: la metà degli Anni Sessanta si avviava, in effetti, ad operare una revisione forse decisiva di talune figure dell'Italia postfascista, in particolar modo di chi si era trovato ad essere socialista. Ma una disamina realizzata su queste basi non poteva che avere il fiato corto e trascurare il dato forse specifico e singolare di questo romanzo che ora si prova a portare alla luce: la vicenda –si badi– è strutturata su due poli: individualità e comunità, ossia da un lato un uomo considerato *senza famiglia*, dall'altro una famiglia. Sul piano narratologico, insomma, quando i fatti riguardano Marco Berardi essi ricadono con dinamica centripeta sulla sua stessa figura, sul profilo di un uomo solo. Non a caso si è detto *considerato senza famiglia*, giacché Pomilio ci dice molto di Berardi, ma nulla sul suo contesto familiare d'origine. Viceversa, Amelia è e resta sempre la figlia dell'avvocato De Ritis: non è mai soltanto la bella ragazza di cui il professore socialista si è innamorato. E mano a mano che l'uomo prende a frequentarli, deve constatare che la casa della sua promessa è un piccolo zibaldone di presenze femminili: Donata, «la vecchia domestica dei De Ritis, ombra cauta e tenace in ogni angolo della casa»; zia Faustina, «la sorella dell'avvocato, che veniva a presiedere, quando poteva, ai nostri amori»; Ida, «segretaria e factotum dell'avvocato, e cugina in seconda di Amelia per parte di madre» (Pomilio, 1965: 116). Orfana di madre, Amelia ne ha tre; vedovo, l'avvocato De Ritis ha tre donne ad accudirlo. È una famiglia, una vera e propria comunità: è all'interno di essa che Marco si compromette definitivamente; è in ragione di questo «collegio di fraternità familiare» che l'uomo sacrifica, di fatto, il proprio profilo di individuo, di professore, di politico (Ruopolo, 1992: 398). E non si tratta di un rassettamento: da questa famiglia egli apprende la ragione stessa del sentimento che lo lega ad Amelia: il bene.

Anche il noto episodio del convento dei Cappuccini merita, forse, di essere riletto con uno sguardo nuovo: sorpreso ad amoreggiare sotto casa con la donna, Marco viene invitato dall'avvocato a formalizzare la propria posizione; dopo il primo iniziale imbarazzo, accetta ben volentieri il fidanzamento in casa; e, in tutta sincerità, quell'uomo così irriducibilmente cattolico non gli dispiace; né gli dispiace quella piccola chiesa domestica, «quella strana cittadella» —scrive Pomilio— «cioè, dove ogni giorno si parlava di Dio e dove all'assalto delle nostre ideologie si pretendeva di contrapporre certe parole d'un curioso sapore arcaico —la Fede, la Carità, l'Amore per il prossimo, la Spiritualità» (Pomilio, 1965: 117). E mentre l'Italia sottoscrive il Patto Atlantico, mentre i suoi compagni organizzano adunate di partito, Marco Berardi si compromette con la reazione e ne accetta i favori: il suo amico Arrigo è arrestato al culmine di un piccolo tumulto di piazza; egli ne parla all'avvocato al quale, da buon potentato del paese, basta un colpo di telefono per farlo scarcerare. Subito dopo giunge l'invito ad andare a confessarsi insieme al convento dei Cappuccini, come a suggellare una comunione d'intenti e, diciamo pure, di interessi.

Un romanzo così concepito e scaraventato fra il pubblico dei lettori nel 1965 non poteva che vedere *strozzate* alcune sue qualità all'interno di schemi: un socialista vittima di una crisi di coscienza; la fine delle ideologie nell'Italia del benessere; l'accoglimento delle abitudini del veterofamilismo democristiano. Per paradosso, si può dire che *La compromissione* era destinato ad essere acquartierato proprio perché rispecchiava troppo fedelmente la maniera di condurre il dibattito su certi temi tipica di quegli anni (Caporale, 2011). Finiva, cioè, per sovrapporre specularmente il senso più intimo di certe questioni col sistema mentale della politica del tempo, sopprimendole anche all'occhio degli esegeti più avveduti. Lo conferma che lo stesso Gianfranceschi, al quale pure dobbiamo il lumeggiamento di questa schematicità, non abbia saputo andare oltre il chiarimento di certe sotterranee dinamiche:

Attraverso gli esami di coscienza di Marco [...] si delinea ampiamente il quadro di una situazione, insieme psicologica e culturale, che ha avuto tanto peso nel nostro recente passato [...]: lo schematismo dei comunisti i quali, con il loro rigido sistema di assiomi destinati a catturare le intelligenze, non ammettevano i propri errori ma imputavano il negativo alla «potenza della reazione» [...] il piacere di attutire i complessi di colpa cedendo la propria firma a un manifesto, ma provando contemporaneamente la sottile sensazione di essere vittime di un ricatto morale [...] (Gianfranceschi, 1995: 285-286).

A ciò si aggiunga anche l'altro classico procedimento, ossia il rilevamento degli addentellati letterari, di tutto quel tappeto narrativo coevo o appena precedente che poteva sostenere una operazione come quella di Pomilio: Giorgio Pullini ce ne consegnò una ventina di anni fa una ricognizione utile ma rivelatrice di un certo modo di intendere l'analisi per questo romanzo: egli muoveva dal *Metello* di Pratolini fino al *Padrone* di Parise, uscito in quello stesso anno, ma chiamando in causa pure il Moravia della *Noia*, il Volponi di *Memoriale* e della *Macchina mondiale*, il Bianciardi della *Vita agra* e l'Ottieri di *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto*, alcuni di questi

titoli passati poi al cinema (Pullini, 1995: 259). E non ci pare affatto casuale che la prova più lampante della magmatica trappola concettuale nella quale cadeva *La compromissione* venga proprio da un accavallamento, da un incrocio indiretto sul terreno della cinematografia: nel 1967 esce *Il padre di famiglia* di Nanni Loy, scritto da Ruggero Maccari, curiosamente calcato su alcune identiche tracce narrative del nostro romanzo. Non giocheremo sul nome dei due protagonisti che, probabilmente solo per un caso, è lo stesso; sta di fatto che il Marco del *Padre di famiglia* è un architetto socialista e la sua vicenda è fotografata subito dopo la guerra, nei giorni dell'attentato a Togliatti; sta di fatto anche che egli conosce e si innamora di una ragazza che viene da una famiglia di monarchici e cattolici; sta di fatto che per amore di lei questo nuovo Marco fa un matrimonio cattolico; sta di fatto che egli è costretto dagli eventi a patteggiare con la propria coscienza la vita di famiglia, fatta di pie donne che aiutano la moglie ad accudire la casa. Sta di fatto ancora che questo architetto, in una fase di stallo della sua storia d'amore, cede al fascino di un'altra donna. E così era accaduto a Marco Berardi, al quale il profilo austero ma irresistibile di Vera Salvioni, una piacente pasionaria della sezione comunista (forse un po' atteggiata su figure stilizzate alla Guareschi), generava turbamento, lo tentava: «Mi chiesi come dovesse essere, il viso di Vera, nei momenti di abbandono» (Pomilio, 1965: 18). Tutto questo mentre si fidanzava con Amelia. O, ancora peggio, il trasporto che lo prendeva alla vista di Ida, la segretaria del suocero, il desiderio di cedervi e di possederla proprio nelle settimane della gravidanza di Amelia. Insomma come si vede, storie consimili, in alcuni momenti simmetriche. Certo, *Il padre di famiglia* è stato anche molto altro; fu pure, come si sa, un esercizio di sarcasmo sul *metodo Montessori*, ma non c'è dubbio che abbia risentito del medesimo *stampo culturale* che generò *La compromissione*. Anche le maestranze impegnate venivano da una specie di culturale mutazione genetica effettuata per aderire alle richieste dei tempi: Maccari, fino a pochi anni prima tra le penne più celebrate al servizio della commedia all'italiana o di film «da cassetta», passa a scrivere sceneggiature per Pietrangeli e Scola (D'Amico, 2021: 290); passa al cinema d'impegno, piega la vena farsesca alle ragioni della teoresi sociopolitica.

E, a proposito di una certa maniera di scrivere e di tradurre in cinema, ci pare fuori luogo il periodico richiamo sia alla lingua del Pasolini delle storie periferiche e proletarie che del Gadda del *Pasticciaccio*: «l'invasione soggettiva dello sproloquio deformante e neologistico» (Pullini, 1995: 258) individuata da Pullini sfuma decisamente al cospetto di un insistito tratto linguistico che occhieggia il toscanismo di matrice manzoniana nell'uso vezzosamente ottocentesco delle preposizioni. E che, in fondo, fa da cornice al balsamo morale di Marco Berardi e di tutta la storia, poiché, a ben leggere tra le righe, i veri *compromessi* finiscono per essere i suoi stessi amici di partito che accettano con remissione e con opportunismo la sua condotta e la sua indole, fanno finta di nulla e si servono di lui quando occorre la sua presenza e il suo nome per presentarsi nelle circostanze ufficiali.

«Nel matrimonio si può vivere come divisi da un vetro» (Pomilio, 1965: 177), decreta Amelia proprio quando il sodalizio tra il marito e il padre le appare definitivo. Marco si è compromesso perché si è sentito voluto bene. E ciò gli è bastato per

rompere col passato, per accantonare la vita di un tempo, coi suoi amici e i volti del partito. Così facendo egli era persuaso di essere passato dalla fase individuale a quella comunitaria, alla *ecclesia familiare* dei De Ritis. Marco è un uomo che ha bisogno di sperimentare una forma di bene disinteressata. E gli pareva di averla intravista nel suocero. Ma questo ad Amelia non bastava poiché ella pretendeva che egli fosse davvero capace di voler bene a ciò che permetteva a suo padre di volergli bene (Lupo, 2021: 20). Dal momento che teme o sa che il padre forse non è che il solito clericale preso dalla smania di convertire, come fosse –scrive Pomilio– un «funzionario del buon Dio» (Pomilio, 1965: 187); dal momento che sa o teme che la disposizione d'animo del suo uomo non è genuina, lo giudica poco meno che un «disertore morale». Qualcosa di molto simile al Marco di Nanni Loy e Maccari che, sbattuto il muso contro la speculazione edilizia oramai dilagante, rinuncia ai suoi principi di socialista leale deludendone la moglie la quale, in preda a una crisi di nervi, finisce in ospedale. E nel gioco di specchi di questi due testi mai ufficialmente accostati fra loro, l'Amelia di Pomilio è ricoverata d'urgenza al culmine di un battibecco col marito e perde quel bambino che aveva creato uno scorporo sentimentale: è quella stessa sensazione di estraneità coniugale che si percepisce alla fine del film del '67.

Ma che ne è stato, in ultimo, della coscienza di Marco Berardi? Quando sua moglie, a repentaglio della sua stessa vita a causa della gravidanza, lo supplica di mettersi a pregare, egli lo fa «forzandone gli argini della sua riluttanza» (Pomilio, 1965: 195); ecco compiuta non solo la compromissione, che è stata quasi solo ambientale (cioè familiare, nella comunità domestica dentro la quale una forma di bene esclusivo lo faceva sentire al riparo da qualunque miseria etica), quanto, e forse di più, quell'accortezza dell'animo di un uomo di partito, rivelata dalla stilizzata memoria machiavelliana del suo preside con cui abbiamo cominciato: «Debbe uno principe parere tutto fede, tutto religione...». Coscienza ed ecclesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIANCHI, L. (2015). «La biblioteca culturale di Mario Pomilio». In A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture* (pp. 349-362). Firenze: Firenze University Press.
- BONANATE, M. (2014). «Un clandestino della letteratura. Mario Pomilio e il nostro tempo». In F. Pierangeli e P. Villani (a cura di), *Le ragioni nel romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase* (pp. 75-82). Roma: Edizioni Studium.
- CAPORALE, V. (2011). «“La misura dell'umano”. Crisi culturale e tensione morale nelle scritture saggistiche e personali di Mario Pomilio (1957-1967)». *Studi e testi italiani. Semestrare del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, vol. 27, n. 1, pp. 189-200.
- CURRERI, L. (4 aprile 2015). «Scrivere il compromesso intorno al 1965». *La città*, p. 15.
- D'ALESSANDRO, L. (2014). «Presentazione». In F. Pierangeli e P. Villani (a cura di), *Le ragioni nel romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase* (pp. 7-8). Roma: Edizioni Studium.
- D'AMICO, M. (2021). *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: La Nave di Teseo.

- DI BIASE, C. (1987). «Intervista a Mario Pomilio». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, vol. 16, n. 1, pp. 117-128.
- (1992). *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*. Napoli: Federico e Ardia stampa.
- GAMBACORTA, S. e VILLANI, P. (2009). «La parola libertà». In S. Gambacorta (a cura di), *Lo scrittore problematico. Appunti biografici e interviste su Mario Pomilio* (pp. 75-82). Giulianova: Galaad.
- GIANFRANCESCHI, F. (1995). «La compromissione di Pomilio nella cultura italiana degli anni '60». In C. Di Biase (a cura di), *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento* (pp. 283-288). Napoli: Guida.
- LADOLFI, G. (2002). «Niccolò Machiavelli. Le contraddizioni dell'età moderna». In G. Ladolfi e R. Carnero (a cura di), *Rileggiamo i classici* (pp. 73-85). Novara: Interlinea.
- LUPO, G. (2021). «La compromissione. ovvero dell'intellettuale che tradisce». In M. Pomilio, *La compromissione* (pp. 13-23). Milano: Bompiani.
- PACCAGNINI, E. (2010). «La compromissione». In M. Apa (a cura di), *Mario Pomilio. Pellegrino dell'Assoluto* (pp. 73-107). Panzano in Chianti: Feeria.
- (giugno 2021). «La compromissione di Ermanno Paccagnini». In F. Pierangeli (a cura di), «Il ramo verde di Mario Pomilio». *Mosaico italiano*, vol. XIII, n. 206, pp. 4-6.
- PAOLUZI, A. (2008). «Mario Pomilio: della memoria, cioè della speranza». In M. Naro (a cura di), *Tra chiaro e oscuro: domande radicali nella letteratura italiana del Novecento* (pp. 199-205). Caltanissetta: Sciascia.
- PARMEGGIANI, F. (1999). «Pomilio scrittore del dissesto». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, vol. 28, n. 2, pp. 289-309.
- PICARDO, G. e BRUNI, P. (2009). «Mario Pomilio, una cristianità di carne». In G. Picardo e P. Bruni (a cura di), *Voci del Mediterraneo. Aleramo, Buttitta, Campana, Corti, Silone e altri contemporanei* (pp. 121-124). Firenze: Pagliai.
- POMILIO, M. (1965). *La compromissione*. Firenze: Vallecchi.
- PULLINI, G. (1995). «Fra romanzi industriali e alienati: l'autoprocesso de *La compromissione*». In C. Di Biase (a cura di), *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento* (pp. 253-271). Napoli: Guida.
- RUOPOLO, W. (1992). «Il romanzo di Pomilio tra saggio e poesia». *Romanische Forschungen*, vol. 104, n. 3/1, pp. 397-402.
- SANTINI, W. (2014). «Mario Pomilio. Un impegno totale». In E. Di Iorio e F. Zangrilli (a cura di), *Media allo specchio. Letteratura e giornalismo* (pp. 139-157). Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- VILLANI, P. (2014). «Autoritratto in limine. Il dialogo con Carmine Di Biase». In F. Pierangeli e P. Villani (a cura di), *Le ragioni nel romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase* (pp. 27-74). Roma: Edizioni Studium.

IL VALORE DEI VALORI NELLA PUBBLICITÀ ITALIANA
COME AMBITO PER L'APPRENDIMENTO DELLA LINGUA
*The Value of Values in Italian Advertising as a Scope for Language
Learning*

Loreta DE STASIO
Universidad del País Vasco

Fecha final de recepción: 7 de agosto de 2021
Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2021

RIASSUNTO: Nella nostra esperienza didattica della lingua italiana, ci siamo avvalsi spesso di annunci pubblicitari italiani che si sono rivelati utili per comparazioni interculturali; e soprattutto per stimolare la consapevolezza critica di alcuni valori sociali e della loro manipolazione dai media. A tal scopo, ci siamo concentrati sui valori tematici e figurativi considerati a partire dalle strategie discorsive in uso nelle pubblicità corrispondenti, in modo da descrivere la loro valenza. Durante le lezioni di lingua italiana, l'analisi è stata spesso concepita in modo euristico, soffermandoci sui risultati per poi ipotizzare cause storiche di tipo culturale, sociologico, politico ed economico.

Parole chiave: didattica della lingua; italiano; pubblicità; segno; stereotipo.

ABSTRACT: In our didactic experience of the Italian language, we have often made use of Italian advertisements which have proved to be useful for intercultural comparisons; and above all to stimulate critical awareness of some social values and their manipulation by the media. To this end, we have concentrated on the thematic and figurative values considered from the discursive strategies' perspective used in the corresponding advertisements, in order to describe their value. During the Italian language lessons, the analysis was often conceived in a heuristic way, focusing on the results and then hypothesizing historical causes of a cultural, sociological, political and economic nature.

Keywords: language teaching; Italian; advertising; sign; stereotype.

1. INTRODUZIONE

La pubblicità è una forma d'arte sincretica che fa uso di diversi linguaggi verbali e non verbali in un unico messaggio che si propone di risultare accattivante e commercialmente o socialmente persuasivo, nel più breve tempo e spazio discorsivo possibile. Nel nostro caso, l'interesse presente per la pubblicità nell'insegnamento della lingua italiana è nato a partire dall'antica tesi di dottorato della autrice di questo articolo, come indagine sugli annunci pubblicitari da un punto di vista strutturalista critico (De Stasio, 1997).

Per questo studio, presentato oralmente nella sua prima forma in un congresso dell'A.I.P.I. tenutosi a Salisburgo a settembre 2012¹, ci siamo concentrati sul valore dei valori degli annunci pubblicitari pubblicati su riviste italiane degli anni '90 (1993-1996); su riviste italiane del 2012; e su riviste recenti (2021). Il discorso che affrontiamo in questa sede si occupa delle differenze del valore dei valori (dal punto di vista della figuratività e dei temi) nei messaggi pubblicitari nell'arco di 25 anni. Il campione degli anni '90 proviene dal corpus della mia tesi di dottorato; il campione attuale è tratto da annunci di prodotti analoghi dell'anno 2021². L'individuazione dei divari o delle somiglianze delle valenze tra questi due corpus si offre come un'interessante strategia per l'apprendimento della lingua a livelli avanzati mediante la riflessione in italiano su questa forma particolare della nostra cultura.

Infatti, proprio per quella necessità di ogni annuncio di adescare i lettori o spettatori sul discorso, di orientarli a desiderare il prodotto *reale* (che si trova fuori dal discorso), per il fatto di ricorrere all'interazione di diversi linguaggi e di differenti pratiche retoriche che confluiscono simultaneamente in un piccolo spazio (lo spazio del giornale, la pagina nella rivista, lo spazio televisivo), e tante volte soltanto durante un lasso di tempo limitato o molto limitato, ma in modo onnipresente e ininterrotto come classe di discorso, la pubblicità si è rivelata negli ultimi cent'anni come una forma discorsiva singolare, molto elaborata, ingegnosa e fertile, imprescindibile per la conoscenza della cultura contemporanea.

Lavorare riflessivamente su e con i messaggi pubblicitari si rivela un mezzo interessante per lo sviluppo e per l'approfondimento della competenza linguistica e della conoscenza della cultura anche per il frequente ricorso degli annunci alla paronomasia, ai doppi sensi, ai giochi di parole, alle figure retoriche in generale. Per queste caratteristiche la pubblicità è diventata un tipo di discorso ineluttabile come corpus per l'apprendimento di qualsiasi lingua straniera, per poterne comprendere meglio le peculiarità e la civiltà.

¹ Nel xx Congresso AIPI, tenutosi a Salisburgo dal 5 all'8 settembre del 2012 aveva come tema: *Lingua e letteratura a dialogo con arte, musica e spettacolo: L'Italia e le arti*. Il mio testo presentato il 6 settembre 2012 per la conferenza aveva come titolo «Il valore dei valori nella pubblicità italiana alla fine del xx secolo come ambito per l'apprendimento della lingua».

² Tralascio l'indagine svolta inizialmente sul campione di annunci del 2012 per questioni di spazio.

2. L'UTILITÀ DEI MESSAGGI PUBBLICITARI PER LA DIDATTICA DELL'ITALIANO

Nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera si fa spesso riferimento alle varie forme della cultura italiana. La pubblicità è un ricorso interessante per gli esercizi di apprendimento della lingua straniera. La loro lettura, visione o audiovisione, e quindi la loro descrizione, interpretazione e discussione, diventa nell'aula un espediente veramente utile per l'insegnamento dell'italiano o di qualsiasi altro idioma come seconda o terza lingua. Questo si deve soprattutto ad alcune caratteristiche di tanti messaggi pubblicitari come l'essenzialità nell'espressione, la densità semiotica, la messa in scena di un grande universo testuale non manifestato; e, d'altra parte, l'ingegnosità, l'originalità e l'interesse estetico; e si deve, inoltre, al fatto che il discorso pubblicitario parla senza metafisica del senso che diamo o possiamo dare alla vita di tutti i giorni con le nostre azioni.

Nel discorso pubblicitario è importante il contrasto fra l'estensione minima dell'espressione e la massima estensione del contenuto. Ed è ancora più importante l'antitesi fra ciò che riguarda la dimensione dell'espressione linguistica *tout court*, e la portata del contenuto complessivo.

Il paradosso è che nonostante l'espressione linguistica (in italiano) sia frequentemente scarsa nella pubblicità, l'efficacia dell'uso di questo discorso nell'insegnamento della lingua italiana è intensa. La spiegazione del paradosso si trova nel fatto che il proposito non è l'imitazione del sub-discorso linguistico che fa parte di un discorso pubblicitario ma, come si è già detto, la descrizione, l'interpretazione e la discussione in italiano di tutto ciò che un discorso pubblicitario, –spesso in modo interessante–, mette in gioco (anche ellitticamente, tacitamente, implicitamente).

Tra l'altro questi oggetti sono, in modo predominante, quelli di oggi.

La battuta pubblicitaria (lo slogan), ad esempio, è una parte del discorso pubblicitario, che si distingue per l'estensione brevissima, densa e complessa. Questa minima parte discorsiva, considerata giustamente come sub-struttura di un discorso completo, è idonea per fare comprendere e memorizzare tante frasi attuali della lingua che si studia, e per fare in modo che gli studenti stranieri si immedesimino nell'enciclopedia semantica italiana di oggi.

3. LA SCELTA PUBBLICITARIA PER LA DIDATTICA DELL'ITALIANO

Ma perché scegliere proprio la pubblicità per insegnare italiano? Il materiale per il corpus idoneo non lo permetterebbe anche un film o un telefilm? Per cominciare, ci sono differenze pratiche importanti. Una pellicola dura in media 90 minuti, mentre un annuncio televisivo o di internet dura in media meno di 30 secondi: durante una lezione dunque, una pubblicità può essere vista (e riveduta) senza il rischio di limitare il tempo per le pratiche didattiche dirette. La durata degli episodi delle serie televisive comporta un problema minore in quest'ordine di cose, ma sempre rilevante (la loro durata media è di 40 minuti); questi episodi presentano inoltre la necessità di un'eventuale spiegazione della materia previa.

D'altronde, ed è la causa fondamentale, i film non godono in generale della stessa densità semantica della pubblicità, né della stessa potenza per produrre rapidissimamente un universo testuale non manifestandolo. Un discorso cinematografico di solito fa durare le isotopie figurative e tematiche; infatti, una pellicola semanticamente molto densa in modo continuo non sarebbe agevolmente sopportabile per lo spettatore e, probabilmente non sarebbe neanche fattibile la sua produzione dal punto di vista economico, perché gli alti costi impegnati per ottenere questa densità costante non sarebbero redditizi.

Rispetto ai film e ai telefilm, la comodità nell'aula di lingua delle pubblicità inserite nelle riviste o nei giornali è ancora più evidente. Invece, comparate con le pubblicità televisive o di internet, le inserzioni pubblicitarie nei mezzi tradizionali possono sembrare meno attraenti per gli studenti di oggi. E d'altronde, la narritività potenzialmente inferiore e l'essenzialità esacerbata della pubblicità nelle riviste, possono renderla più complicata per essere commentata rispetto a quella televisiva.

Ripetiamo che l'importante nella pubblicità come strumento per imparare l'italiano non è la lingua che appare scritta, manifestata, quanto piuttosto l'italiano con il quale si generano le descrizioni, le domande, le considerazioni critiche. Due di queste caratteristiche del discorso pubblicitario conviene distinguerle bene:

- a) L'universo testuale non manifestato è ciò che, non essendo esplicito nel discorso, è comunque mobilizzato dall'insieme del testo, ed è considerato necessariamente dallo spettatore implicito, e, prevedibilmente, da molti spettatori reali. Quest'universo testuale non manifestato è insito e fa parte del testo. Esiste secondo un modo di esistenza semiotica che non ha un significante pieno. Se uno spettatore empirico non valuta (automaticamente, senza rendersene conto) l'universo testuale non manifestato, la sua ricezione in qualche misura non è conforme al discorso: è aberrante a qualche livello.
- b) Nei messaggi considerati, la lingua italiana odierna e l'italianità contemporanea sono frequentemente sottintese, accennate, senza essere evidenti o ovvie, e, di conseguenza possono essere sfruttate didatticamente dall'invito o dalla provocazione strutturata (ordinata, procedimentale, logico-didattica) dell'insegnante a renderli palesi mediante l'interpretazione, la riflessione e la discussione su di essi. L'onnipresenza delle immagini, la rarefazione delle parole, il mondo coinvolto metonimicamente nella pubblicità servono soprattutto a innescare il discorso verbale in italiano dello studente, a sviluppare le articolazioni di questo *logos italico*.

Fra le altre capacità, si vuole stimolare l'abilità dello studente per ragionare in italiano. Lo studente svolge relazioni (in italiano) tra la figuratività concreta degli oggetti naturali e artificiali visualizzati (o coinvolti indirettamente) nella pubblicità e l'astratto dei temi o valori ai quali rimandano.

4. IL VALORE DELLE COMPARAZIONI PUBBLICITARIE

Avviene qualcosa di simile con le assiologie di valori concreti che sostengono questi discorsi pubblicitari. La natura delle assiologie appartiene al livello della significazione (intesa come struttura dinamica e oggettiva del discorso, che richiede un'analisi per essere conosciuta consapevolmente), non al livello del senso, dell'effetto che causa il discorso (grazie a quella struttura dinamica) alle persone concrete, *reali*, un effetto singolare, individuale (pragmatico fisico-corporale, cognitivo, passionale) che ognuno di noi riceve automaticamente (senza analisi cosciente), se appartiene alla stessa cultura di questo discorso, e che dipende pure delle condizioni attuali particolari di ciascuno. Da lì deriva l'interesse per la didattica di un'intuitiva disimplicitazione verbale del discorso pubblicitario totale, cioè, della descrizione non scientifica, ma sì riflettuta, sensata, dialettica e condivisibile, costruita in lingua italiana, di queste assiologie o gerarchie di valori dell'annuncio pubblicitario durante le lezioni.

Si tratta di descrizioni espresse a partire da discorsi pubblicitari tangibili, reali, e dunque descrizioni non speculative, svolte attraverso un discorrere che permette la progressione delle loro capacità cognitive ed espressive in lingua italiana. E, allo stesso tempo, questo esercizio stimola un discorrere emotivo, per la componente ermeneutica, sociale, etica e politica; per la componente agonistica del dibattito; e per l'espressione di opinioni, giudizi e valori in contrasto con quelli che essi (gli studenti) credono che siano (oggi) le loro valenze personali, in modo da favorire l'implicazione di ognuno di loro su argomenti filosofici ed etici.

La comparazione di pubblicità vecchie e nuove (dal punto di vista del peso dei valori) è funzionale e molto produttiva per facilitare queste riflessioni, analisi e interrogazioni che sviluppano la competenza linguistica e culturale.

5. LA MISTIFICAZIONE SEGNI E LA COSTRUZIONE DEL VALORE NEL MARKETING PUBBLICITARIO

La pubblicità è una forma d'arte sincretica che fa uso di diversi linguaggi verbali e non verbali in un unico messaggio che si propone di risultare accattivante e commercialmente o socialmente persuasivo, nel più breve tempo e spazio discorsivo possibile. A tal scopo fa un uso intenso di procedimenti artistici al servizio di una strategia commerciale o politico-sociale, ricorrendo a diverse forme d'incantesimo retorico e quasi soggiogazione.

La pubblicità, infatti, non viene particolarmente apprezzata dagli intellettuali non liberisti, ed era questo l'ambito ideologico in cui svolgevo la mia indagine. Ricorro, dunque, alla definizione del valore e il senso attribuibile a questo concetto, così come intendevo proprio nella mia tesi di dottorato, dove stabilivo un'omologia tra la situazione dell'operaio e quella di un decodificatore pubblicitario, dimostrando che, come l'operaio è uno strumento –il valore d'uso– nei processi di produzione materiale, l'utente pubblicitario viene utilizzato in modo identico nei processi di produzione pubblicitaria: in questo contesto, infatti, l'uomo comune veniva considerato

da Ferruccio Rossi-Landi (2003) –sulla base delle cui tesi mi sono ispirata– per il suo valore d'uso ai fini della produzione segnica, e posto nella stessa condizione dell'operaio di fabbrica. In definitiva, nella mia tesi dimostravo come, nel sistema attuale, il lettore o spettatore pubblicitario non esercita nessun tipo di controllo sui sistemi di chi ne detiene invece il pieno controllo, cioè la classe ideologica dominante che, trovandosi a coincidere con quella economicamente più potente, assimila la situazione dell'utente alienato a quella dell'operaio alienato.

Grazie all'attività di scambio operata, gli individui entrano nel mercato di riproduzione ideologica come prodotti, poiché, essendone il referente, finiscono con l'identificarsi con le immagini-segno del prodotto pubblicizzato. Attraverso la pubblicità, l'utente pubblicitario si riconosce nelle immagini, negli ambienti sociali e negli stili proposti del prodotto da consumare, e si differenzia dagli altri uomini con metodi di segmentazione e *targetizzazione* pubblicitaria, in quanto inserito in una specifica classe di consumatori.

Partendo dall'assunto che l'uomo è egli stesso un segno e che la semiosi quotidiana è scambio di segni, ne consegue che nella semiosi pubblicitaria avviene uno scambio di soggetti, di individualità umane. Evidenziando come nel mercato pubblicitario l'uomo è un prodotto, si comprende perché –proprio in quanto prodotto– l'uomo viene scambiato attraverso le stesse merci.

La dialettica valore d'uso/valore di scambio della produzione comunicativa è illuminata dalla tesi di Judith Williamson (1978) che confermo con la mia ricerca omologica: la Williamson teorizza che la pubblicità, oltre a venderci beni di consumo, vende noi stessi nel fornirci una struttura per cui –e in cui– gli utenti della pubblicità (spettatori e lettori) e le merci, diventano intercambiabili, poiché il bisogno di prodotti pubblicizzati avviene in un contesto materiale e storico che comporta l'equazione delle persone con le cose.

Attraverso il linguaggio, nella pubblicità –e in qualsiasi altro livello di produzione linguistica– troviamo prodotti a cui è già stato attribuito un significato. È innegabile il carattere di predeterminazione dei mezzi linguistici –verbal e non verbali– che il sistema pubblicitario adopera per comunicare; ciò comporta, come conseguenza, un'effettiva estraneità dell'utente al processo di produzione del valore d'uso-significato pubblicitario, secondo gli stessi schemi di produzione materiale e sociale che, come evidenzia Rossi-Landi (2003), alienano definitivamente l'individuo.

Anche per Lacan (1949) i meccanismi reazionari sviluppati durante la fase dello specchio, meccanismi che si sono analizzati a proposito di diversi annunci analizzati nella mia tesi, si consolidano in attitudini comportamentali sfruttate dagli apparati ideologici per la costituzione di un'identità alienante. E la pubblicità maschera questo processo appropriandosi da noi di un'immagine che ci restituisce il nostro *valore*. Nei messaggi pubblicitari del tipo «L'auto che ti assomiglia», tu dai all'oggetto pubblicizzato la sua immagine/valore –perché è la gente come te che consuma quel determinato prodotto– e successivamente, nel comprare il prodotto, ti viene restituita l'immagine. Così, in un sistema sociale fondato sul mercato globale, l'alienazione avviene attraverso il prodotto.

Ad ogni modo, è anche la gente rappresentata negli annunci e spot pubblicitari che dà al prodotto il suo valore, creando la sua immagine e *significandolo* nell'usarlo.

Con l'uso del *tu*, come nella Figura 1 per esempio (la macchina che ti assomiglia, la tua scelta, la tua cucina, ecc.), veniamo richiamati e inseriti nella stessa relazione in cui si trovano i protagonisti della scena pubblicitaria: questo rapporto diventa l'asse *speculare* che ci unisce a loro, pur essendone separati.

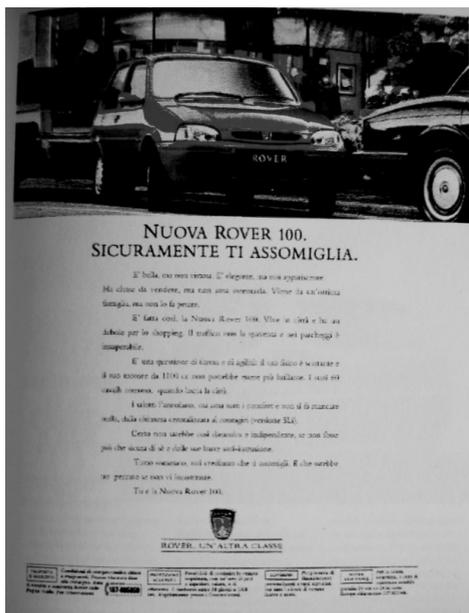


Figura 1.



Figura 2.

Diversi sono i ricorsi utilizzati nella pubblicità per attribuirgli valore, ma il più usato è sicuramente il linguaggio. La pubblicità utilizza il linguaggio come veicolo principale per trasmettere il proprio messaggio e fa uso di vari espedienti per accattivare l'attenzione dello spettatore. Uno di questi è il ricorso al linguaggio di registro familiare, alle frasi fatte, ai proverbi e alle massime come tratto dalla tesi, alla Figura 2 dove si presenta un annuncio della Epson, azienda informatica che presenta un computer. L'annuncio fa uso di un'espressione comune molto popolare «Com'è piccolo il mondo», per accogliere –attraverso il linguaggio–, cose alle quali non siamo familiari. L'obiettivo si persegue in due modi: figurativamente, contenendo il mondo nella struttura formale del prodotto –espandendo così la portata operativa del computer– e inserendo il mondo estraneo dell'elettronica computerizzata in una cornice familiare come quella linguistica. Usando espressioni colloquiali come questa si previene la nostra estraneità all'oggetto e l'alienazione ai processi interpretativi. L'equilibrio tra la novità e la familiarità, come parte integrante del messaggio, viene fattivamente compreso, così, *all'interno* del linguaggio usato.

6. L'ORGANIZZAZIONE SEGNICIA

Nella convenzione semiotica più comune, si può definire segno qualsiasi cosa che significa in un sistema di significato e che è costituito da due elementi chiave: il significante –il veicolo materiale– e il significato –il costruito mentale, l'idea–. I due elementi sono in un rapporto di equivalenza e possono essere separati solo per fini analitici. Ma se nella lingua il significante è il segno che esprime il significato, nel linguaggio pubblicitario –come negli altri sistemi linguistici non verbali–, il segno diventa l'elemento correlativo degli altri due.

Ad esempio, nella nostra cultura i diamanti significano amore profondo come nella Figura 3.



Figura 3.

In termini analitici si possono scomporre i tre elementi del significato –amore eterno–, il significante –il diamante–, e il segno, che è l'unità del significante e del significato che sta per diamanti come garanzia d'amore. In un altro sistema di significato o in un'altra cultura, i diamanti potrebbero significare qualcos'altro completamente differente, dato che non c'è nulla di inerente agli oggetti che possa significare solo amore profondo e interminabile³.

A sign replaces something for someone. It can only mean if it has someone to mean to. Therefore, all signs depend for their signifying process on the existence of

³ Edward Epstein, ad esempio, in *The Rise and Fall of Diamonds* (1982) ha descritto il modo in cui una campagna pubblicitaria (condotta dall'agenzia pubblicitaria N. W. Ayers per conto di DeBeers) ha trasformato una pietra, il cui unico valore risiede nella sua scarsità, nel simbolo più importante di investimento affettivo nella nostra cultura.

specific, concrete receivers, people for whom and in whose systems of belief, they have a meaning. Moreover, signs are only signs in their actual process of replacing something; in other words, being exchanged with it by a particular person or people. It is in the dialectic between the «for» and the «by» that ideology maintains its momentum (Williamson, 1978: 40).

Ciò dimostra come, immagini, idee o i sentimenti, anziché nascere dai prodotti stessi, si legano a determinati prodotti, trasferendo dei segni di un sistema –immagini di cose e persone– ad un altro sistema, quello della merce e dei suoi elaborati. Nella percezione di un messaggio pubblicitario, generalmente si sorvola sull'oggetto o il personaggio intermediario –il significante–, sebbene sia questo che fornisce al prodotto il suo significato, anzi si reagisce come se quel significato fosse già lì, e raramente si presta caso al fatto che l'oggetto correlato e il prodotto non hanno nessuna affinità, ma sono semplicemente disposti insieme. Le implicazioni ideologiche di tale sovrapposizione sono notevoli, poiché in tal modo un prodotto e una immagine emotiva si fondono nella mente umana mentre il processo di tale unione resta inconscio.

7. LA RAPPRESENTAZIONE DEL GENERE IN PUBBLICITÀ

Uno degli ambiti più interessanti per svolgere un tipo di comparazione diacronico e per innescare riflessioni di tipo assiologicamente critico è proprio la rappresentazione dell'identità di genere nei messaggi pubblicitari.

Il genere è una delle forme più importanti di comportamento codificato in tutte le società, poiché tutte le culture assumono forme abitudinarie per comunicare l'identità di genere. Le norme sociali di una cultura indicano come gli uomini e le donne dovrebbero presentarsi, agire e come mettersi in relazione gli uni agli altri in un'ampia varietà di situazioni sociali. Il comportamento ritualizzato che ne deriva, fissa le aspettative, i compensi e le punizioni, e stabilisce il rapporto sociale.

Un tema predominante nella pubblicità moderna è la rappresentazione astratta dell'esibizione dei generi sessuali. Nel nostro percorso quotidiano siamo circondati da immagini che si riferiscono alle caratterizzazioni dei generi, e la pubblicità sembra essere ossessionata dal genere e dalla sessualità. Ci sono due ragioni che spiegano questa ossessione. La prima, riguarda il genere come uno dei nostri tratti più importanti e specifici quali esseri umani: la percezione di noi stessi come maschi o femmine è l'aspetto più importante della nostra identità personale.

In secondo luogo, il genere può essere comunicato immediatamente, a prima vista, grazie alla nostra esperta conoscenza e uso dei codici *convenzionalizzati* dalle manifestazioni del genere. Per questo il genere è probabilmente la fonte sociale più sfruttata dai pubblicitari. Essi, infatti, cercano di presentare il mondo in modi che siano il più reale possibile, attingendo ai repertori della vita e delle esperienze quotidiane: quale ambito migliore cui riferirsi, allora, di un'area del comportamento sociale che può essere comunicata quasi istantaneamente e che tocca il nucleo della nostra stessa definizione come esseri umani?

Ecco perché è soprattutto la pubblicità che, nell'ambito dei mezzi di comunicazione, concorre a codificare il genere in strutture che danno significato alla nostra esistenza sociale. In quanto codici, tali strutture diventano parte integrante del patrimonio ideologico della nostra società, poiché le concezioni che sono alla base dei codici interpretativi sepolti nella pubblicità, e il modo in cui queste forme significanti agiscono –influenzando le relazioni tra pubblicità e realtà–, servono a perpetuare forme regressive di relazioni sociali.

Per la mia tesi agli inizi degli anni '90 avevo approfondito gli studi di E. Goffman, che già nel '67 aveva rivolto la sua attenzione alla rappresentazione dei generi, a come sono mostrati maschi e femmine, e al modo in cui si aspetta che il pubblico costruisca *il significato dei generi*, da ciò che appare nella pubblicità.

I gesti rituali comportano l'uso della stilizzazione –o *iper-ritualizzazione*– che rinforza stereotipi e ritratti convenzionali, veicolando rappresentazioni *iper-semplificate* del reale. L'esibizione comunicativa che costituisce un atto rituale ha una funzione pragmatica, perché il referente non è tanto la realtà quanto l'atto linguistico, e la versione semplificata del reale serve a sollecitare l'attenzione del ricevitore con una risposta in termini di valutazione, interpretazione, conferimento di senso e di valore.

Già Goffman aveva definito gli annunci pubblicitari quali forme di *realismo commerciale*, affermando che si guarda la pubblicità più o meno allo stesso modo in cui si considerano gli estranei nella vita di ogni giorno. Nel corso di una giornata la maggior parte di noi vede tanta gente con cui non ha alcun contatto personale. Per dare un senso a questo mondo, si crea, dunque, una visione della realtà *troncata* in cui le cose vengono inserite in ampie categorie generali non possedendo alcuna informazione a proposito. Gli annunci cartellonistici e delle riviste, o gli spot televisivi si interpretano pressappoco nella stessa maniera, perché la pubblicità presenta un mondo simile a quello di «[...] a stranger to everyone around him really lives in. The realm is full of meaningful viewings of others, but each view is truncated and abstract» (Goffman, 1979: 1).

8. CODICE SESSUALE E RITUALE SESSUALMENTE PREDETERMINATO

Sulla base di queste tesi, avevo individuato che la rappresentazione del genere prevaleva nel campione degli annunci pubblicitari raccolti per la mia ricerca, già nel '90. Una percentuale elevata di annunci pubblicitari, infatti, raffigurava donne e bambini su letti e pavimenti molto più frequentemente degli uomini (vedi Figure 4 e 5)⁴.

I letti e i pavimenti sono associati alle parti meno pulite di una stanza. Ovviamente queste posizioni, oltre ad essere un'espressione codificata di disponibilità sessuale, connotano situazioni svantaggiose per la difesa personale, suggerendo la necessità di dipendenza da altri.

⁴ Corrispondono alle figure n. 48 e 49 della tesi di dottorato citata (de Stasio, 1997: 138).



Figura 4.



Figura 5.

In altri annunci del periodo considerato, le donne sono spesso mostrate mentalmente *perse* quando sono sotto la *protezione* fisica di un uomo, come se la sua forza e prontezza di spirito fossero sufficienti per compensare una mancanza genetica femminile; oppure sono espressamente raffigurate in atteggiamenti infantili, anche col dito in bocca... E ancora, quando si mostrano donne e uomini in contatto fisico, la donna *si rannicchia* sull'uomo, nello stesso modo in cui i bambini richiedono protezione e conforto dalle proprie madri come nelle Figure 6 e 7⁵.

⁵ Corrispondono alle figure n. 50 e 51 della tesi citata (de Stasio, 2008: 139).

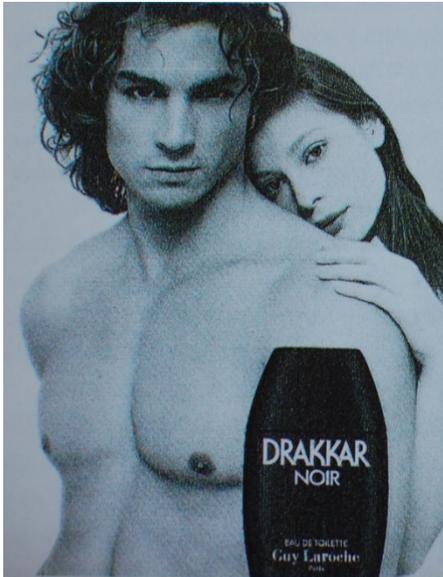


Figura 6.

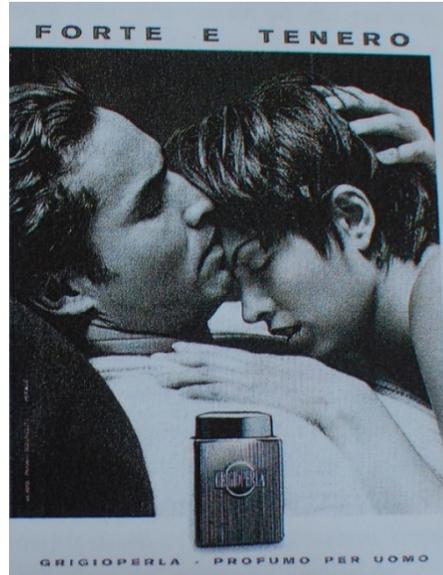


Figura 7.

Nel senso antropologico, il rituale cerca di dare forma e sostanza ai significati sociali dominanti, per strutturare le relazioni sociali in senso ideologico. Come sottolineano Mary Douglas e Baron Isherwood, «Rituals serve to contain the drift of meaning» (Douglas e Isherwood, 1978: 43): per qualsiasi società operare senza una qualsiasi forma di rituale, significa vivere senza una memoria sociale condivisa. Così, nella nostra società, le immagini pubblicitarie attingono a questi rituali e li *verbalizzano*, per conservare e consolidare alcune forme di relazioni sociali ideologicamente predeterminate.

Grazie alla pubblicità, le tematiche sessuali sono state elevate ad una posizione privilegiata, poiché il genere non è mai stato così importante per la nostra cultura come lo è attualmente. Il tema del genere fornisce delle indicazioni sul potere mistificante della cultura del marketing, poiché le rappresentazioni pubblicitarie sono parte del contesto nel quale definiamo o percepiamo il genere. La pubblicità ci attira nella nostra realtà: come immagini iper-ritualistiche, gli annunci ci offrono una forma di comunicazione estremamente concentrata sul sesso e sul genere: nella pubblicità si rappresenta l'essenza del genere.

Per quanto riguarda gli annunci pubblicitari recenti, ho preso in considerazione quelli pubblicati su alcune riviste italiane femminili, in particolare quelle apparse sul settimanale *Vanity Fair* dell'8 settembre 2021 rivista su cui mi sono soffermata proprio per stabilire parametri di differenza rispetto agli annunci analizzati nel corpus scelto tra il '93-96 (vedi figure 8 e 9). Sono rimasta sorpresa nello scoprire che, sostanzialmente, il discorso non cambia, soprattutto per quanto riguarda i cliché che *ritualizzano*, –secondo la definizione di Goffman–, la figura femminile: questa viene

ancora spessissimo rappresentata sul pavimento o per terra, o adagiata su divani, soprattutto per evocare idee di disponibilità sessuale, accentuata da abbigliamento più o meno provocanti, reso ancora più sorprendente dal fatto che si tratta di un settimanale indirizzato prevalentemente ad un lettorato femminile. Anzi, l'impressione è che questo tipo di rappresentazione femminile abbia aumentato la sua esposizione rispetto agli anni '90. L'unico elemento che sembra modificarsi negli anni attuali riguarda l'espressione delle modelle degli annunci ritratte in atteggiamenti provocanti: i soggetti femminili delle ultime campagne pubblicitarie sembrano essere più consapevoli della propria capacità di seduzione. Ma si tratta sempre di un falso controllo della situazione, perché la loro posizione nello spazio è sempre soggiacente in una prospettiva prossemica, come a veicolare messaggi di inferiorità e disponibilità sessuale.

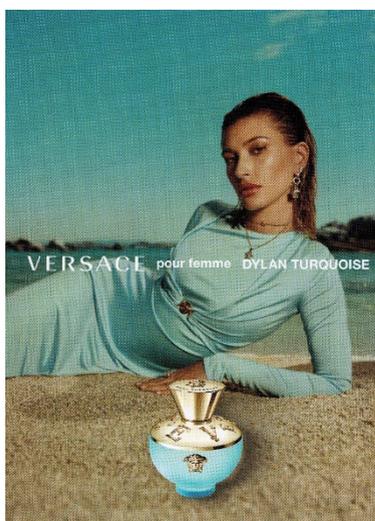


Figura 8

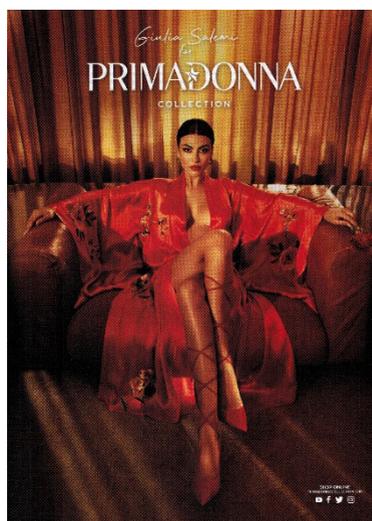


Figura 9

Rappresentano, questi annunci, uno specchio della crisi anche dei valori pubblicitari, o solo dei valori umani in tempi di crisi economica, politica e sociale? Si tratta di una reazione, di un ritorno a vecchie e sicure forme di codificazione delle persone e dei loro ruoli per assicurare la vendita secondo schemi tradizionali? Oppure si tratta di una regressione anche nella presa di coscienza dei ruoli femminili, così come la pubblicità contribuisce a costituire nell'immaginario collettivo?

Tra l'altro, negli anni '90, si avvertiva un atteggiamento più ironico nei confronti della rappresentazione femminile codificata dalla pubblicità e alcuni annunci osavano proporre –per gioco, o per precise strategie commerciali– perfino modelli di sovversione dello *stereotipo* del genere, cioè un rovesciamento di posizioni e modelli stereotipati di genere maschile e femminile come appare chiaro nella Figura 10.

Figura 10⁶.

Questo annuncio prova come l'industria pubblicitaria sia in grado di rendere i consumatori consapevoli del ruolo di stereotipizzazione che esercita, per la sua capacità di *fixare* i ruoli sessuali, nel momento in cui li presenta –e ripresenta quotidianamente– in una nuova prospettiva. Ad ogni modo, questo annuncio del 1995, però, non ironizza solo sulla questione donna-oggetto, *giocando* sul ribaltamento dei ruoli, ma risponde ad una precisa esigenza di mercato, da quando vi è sempre più presente la domanda femminile quale conseguenza dell'aumento progressivo della partecipazione lavorativa e sociale della donna. La pubblicità rivolta alle acquirenti-donne dimostra, oggi, di poter subordinare l'uomo, invertendo un concetto di strumentalizzazione sessuale –da sempre sfruttato in funzione della vendita dei prodotti (soprattutto di auto)– che ha codificato uno degli aspetti del ruolo femminile nella *società dei consumi*. Oltre a renderla *oggetto* di desiderio, le rappresentazioni pubblicitarie hanno posto la donna di casa o occupata nella spesa, servendo con abnegazione la sua famiglia e facendole fondare la sua autostima essenzialmente nella pulizia, l'estetica e la dedizione ai suoi cari⁷.

Il nuovo ruolo professionale della donna⁸, l'acquisizione di una sua autonomia radicale e perfino la capacità di superare l'uomo in determinati ambiti, hanno prodotto la scomparsa di quegli iconismi del passato che potevano suscitare le critiche più pesanti (Wardle, 1995).

⁶ Corrisponde alla Figura n. 52 della tesi di dottorato citata (de Stasio, 2008: 141).

⁷ I *women studies* hanno configurato tre ambiti specifici che articolano l'immagine pubblicitaria della donna in relazione all'uomo: 1) Pubblicità stereotipica che situa la donna in casa dedita alle faccende domestiche; 2) Pubblicità di idealizzazione della bellezza femminile –con tutte le conseguenze alienanti che crea nell'auto-percezione e nelle aspettative maschili–; 3) Pubblicità di oggettivizzazione sessuale della donna.

⁸ Fin dagli anni '70, sempre più annunci hanno presentato e contribuito a consolidare, l'immagine della «donna in carriera» (Courtney e Whipple, 1983).

Negli ultimi tempi l'uomo appare più frequentemente in casa, lontano dal mondo professionale, e il rapporto che instaura con la donna e i figli non è più solo di dominio, ma anche di tenerezza. Tuttavia, nonostante i cambiamenti della condizione femminile negli annunci degli ultimi vent'anni, alcuni studi confermano la presenza di certi stereotipi, anche se, naturalmente, non con l'esagerazione volgare del passato. Come osserva Mary Gilly, in pubblicità le donne sono sempre più giovani degli uomini, e questi sono raffigurati in posizioni indipendenti, mentre le donne sono ancora presentate in ruoli di relazione al maschile; soprattutto negli spot commerciali, infine, gli uomini sono esperti che consigliano, e le donne, utenti di prodotto (Gilly, 1988: 84)⁹.

La componente sessuale costituisce tuttora uno dei tratti dominanti della figura femminile in pubblicità, perché il sesso continua ad essere utilizzato, e in modo sempre più aggressivo, con il paradosso che avvenga nei pubblicitari un'ammissione dei *valori* del potere culturale del femminismo, placando così la critica di sessismo imperante (Goldman, 1992: 130). Accade dunque che la pubblicità da un lato presenta la donna indipendente, libera, capace di prendere autonomamente le proprie decisioni, e dall'altro, continua ad essere strumentalizzata come oggetto sessuale. In questa simultanea elevazione e degrado della donna, la pubblicità è, senza dubbio, coerente con una delle principali tendenze della nostra forma culturale.

9. L'EVOLUZIONE DEL VALORE DEI VALORI FRA LA FINE DEGLI ANNI '90 E IL 2021 NEGLI ANNUNCI PUBBLICITARI ITALIANI CONSIDERATI

9.1. *L'estetica e il potere. La seduzione*

Negli annunci pubblicitari considerati –che provengono degli anni 1992-1996 e 2021–, i valori sono, in gran parte di tipo estetico, e fondamentalmente rimangono gli stessi, anche se si è potuta modificare l'idea di come o di quali sono in ogni momento le cose belle (definite in termini di *fashion, di sogno, top, chic, di stile, eccellenti, affascinanti, eleganti, preziose*, ecc.) per una parte della società.

⁹ Per la pubblicità è difficile sfuggire all'uso degli stereotipi, per il tipo di comunicazione semplice e diretta che esige la brevità degli annunci. Meyrowitz riassume gli stereotipi maschili e femminili in un modo che si adatta perfettamente alla rappresentazione del genere in pubblicità: «La capacità degli uomini di viaggiare e associarsi liberamente con altri uomini consente loro un grande controllo su coloro ai quali si associa; non può ottenere né privacy né distanza, e dunque sviluppa una scarsa considerazione di sé stessa e della società [...]. La frattura tra pubblico e domestico porta certamente a una reale differenza delle forme di ragionamento maschili e femminili. Poiché le donne lavorano a compiti ripetitivi domestici che non mettono in gioco i loro interessi e obiettivi individuali esse sviluppano dei modi di vedere, di sentire e di agire che sembrano essere intuitivi e non sistematici –con una sensibilità verso altre persone che permette loro di sopravvivere–. Gli uomini, d'altra parte, privilegiano i valori astratti, il pensiero razionale che isola una o due variabili e le rimuove dalla complessità e dall'ambiguità della vita emozionale e intima» (Meyrowitz, 1993: 205-206).

Questi valori estetici (sempre relativi ad un tempo, ad un luogo, ad un gruppo sociale) si trasmettono al prodotto o servizio, all'oggetto annunciato:

- a) per metonimia della bellezza dell'annuncio in se stesso;
- b) o per metonimia della bellezza dei protagonisti dell'annuncio;
- c) o per metonimia della bellezza dei luoghi mostrati.

I luoghi non si sono quasi modificati nel passaggio dal gruppo 1992-1996 al gruppo 2012, ma sono cambiati invece i loro protagonisti.

L'uguaglianza con i privilegiati (e la differenza con tutti gli altri), il poter avere quello che loro hanno, il poter diventare come loro, l'essere proprio uno di loro, cioè, una persona *esclusiva, distinta*, è un altro valore mantenuto, che spesso si realizza anche come congiunzione con l'estetica. L'estetica, infatti, è in questi discorsi soprattutto potere.

La seduzione (concepita qui come capacità di seduzione, come competenza per far fare qualcosa all'altro intenzionalmente) tramite il proprio corpo (che è un corpo straordinario –dei modelli e delle modelle, per esempio–), o per quello che decora questo corpo (vestiti, complementi, oggetti, cose, palazzi, altri corpi), la seduzione, diciamo, è forse il più importante dei valori che si mantengono fortemente nell'arco dei venticinque anni che dividono questi corpus di annunci.

Altri valori individuati sono la giovinezza; la praticità, la comodità, la rapidità di alcuni prodotti; e, infine, il lusso senza complessi, vissuto con naturalezza. Evidentemente, è la conferma di un approccio teso ad orientare i comportamenti degli utenti del discorso pubblicitario che perdura dalla fine degli anni '80 del secolo scorso, almeno.

Ad ogni modo, tralasciando la questione e il dibattito di tipo assiologico da sollevare, per utilizzare la pubblicità come strumento di apprendimento linguistico e stimolare al ragionare non è importante l'annuncio in sé, la reclamizzazione dell'oggetto, servizio o azione pubblicizzati dall'annuncio, quanto piuttosto la relazione tra il concreto delle figure rappresentate o riferite direttamente o indirettamente nell'annuncio, e l'astratto delle categorie tematiche.

9.2. *Il testo verbale in italiano e in lingua straniera*

Negli annunci recenti considerati (dell'anno 2021), il linguaggio verbale è piuttosto ridotto, ci sono poche parole, e la forza persuasiva dell'annuncio è affidata soprattutto alle componenti visive del discorso sincretico (fotografia, tipografia, disegno-composizione).

A volte, in questi annunci italiani la lingua inglese è l'unica o accompagna la lingua italiana: al massimo, come nel caso delle campagne pubblicitarie di profumi, c'è il riferimento alla lingua francese.

Nella maggior parte degli annunci considerati degli anni '90, invece, sì che esiste un messaggio verbale (si veda in questo caso quelli di Epson, Rover o Salvini, come esempio): per cui nella prima analisi di comparazione emerge che c'è più testo scritto negli annunci pubblicitari di 25 anni fa.

Tale osservazione non è rilevante da un punto di vista statistico, perché la selezione ha interesse soltanto per la didattica. Inoltre, nella scelta di pubblicità degli anni '90 prevalevano le marche di origine anglosassone sulle italiane. Questa tendenza è osservabile anche negli annunci di oggi.

10. L'ITALIANITÀ NEGLI ANNUNCI E NEI PRODOTTI

Come si è già precisato, i messaggi reclamistici usati per l'apprendimento dell'italiano (il nostro obiettivo), non contengono paragrafi in italiano caratterizzati da un vantaggio didattico rilevante. La ragione della scelta degli annunci pubblicitari come materiale didattico consiste piuttosto nelle possibilità che offrono per l'interpretazione, la riflessione e la discussione in italiano su di essi.

Il fatto che molte delle persone che imparano l'italiano come seconda o terza lingua di solito hanno già una base educativa significativa in altri campi del sapere e, almeno, in un'altra cultura, consente l'uso di questi annunci commerciali o sociali *italiani* come facilitatori e promotori di un pensiero e di una verbalizzazione in italiano sui suoi meccanismi e sui suoi effetti, e su una possibile idiosincrasia semantico-semiotica di tipo nazionale.

L'importante nella pubblicità come strumento per perfezionare l'italiano non è dunque la lingua italiana che appare scritta nel testo –sebbene possa aiutare senz'altro anche quella–, quanto piuttosto l'italiano con il quale si creano i ragionamenti, le considerazioni critiche, le domande, ecc., con la detta pubblicità come spunto. L'onnipresenza delle immagini e la rarefazione delle parole nella pubblicità servono soprattutto a provocare il meta-discorso in italiano, e di conseguenza a moltiplicare le articolazioni di questo pensiero-linguaggio. La comparazione di pubblicità vecchie e nuove è funzionale (come il paragone virtuale con le pubblicità del proprio paese) per facilitare questo pensiero-linguaggio italiano fatto di riflessioni, analisi e domande.

Non si tratta più di un esercizio metalinguistico, come prevale ancor oggi in alcune strategie degli insegnanti di lingua per gli studenti con una competenza superiore. L'italiano diventa piuttosto che uno strumento per filologi italianisti ed anche per studiosi comparatisti, un veicolo per conoscere e comunicare, per prendere coscienza dei cambiamenti culturali in atto in Italia, ma anche per stabilire nessi e differenze con le evoluzioni e tendenze culturali dei paesi degli studenti che apprendono l'italiano. Sui risultati si proverà a ipotizzare cause storiche di tipo culturale, sociologico, politico ed economico.

Si tratta, quindi di avviare lo studente allo sviluppo di un *pensiero discorsivo in italiano*, per tutto ciò che concerne atti tanto quotidiani quanto il consumo di merci, l'uso dei servizi (turistici, formativi, di trasporto, ecc.) e i comportamenti positivi socialmente stimolati (di tipo igienico, sanitario, civico, d'assistenza caritativa, politico). In tal modo si stimola la riflessione sulla propria attualità, procedendo a ritroso, cercando la causa retroattiva di tali percorsi devianti, manipolatori e di soggezione culturale.

In seguito, si cercherà di trovare le vie didattiche più efficaci per dinamizzare le discussioni degli studenti d'italiano (come seconda o terza lingua) sulle valenze in queste vecchie pubblicità, in contrasto con quelle che essi (gli studenti) credono che siano (oggi) le loro valenze personali, in modo tale che l'implicazione di ognuno di loro su argomenti filosofici ed etici (emersi a partire da discorsi concreti, considerati normalmente come se non avessero importanza, e qui descritti obiettivamente) permetta la progressione delle loro capacità espressive in lingua italiana.

È una strategia nell'insegnamento della lingua italiana che avvia ad una *forma mentis*, uno strumento cognitivo importante anche per altre discipline e ambiti, un modello per il pensiero critico, creativo e formativo che utilizza la lingua straniera, in questo caso l'italiano, per la propria maturazione sociale e intellettuale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- COURTNEY, A. E. e WHIPPLE, T. W. (1983). *Sex stereotyping in advertising*. Lexington: Lexington Books.
- DE STASIO, L. (1997). *Comunicazione e marketing: semiotica e ideologia* (Tesi di dottorato). Università degli studi di Bari, Facoltà di lingue e letterature straniere, Bari. Recuperato il 20 aprile 2021, in <https://opac.bncf.firenze.sbn.it/bncf-prod/resource?uri=TSI9702362&xv=m21>.
- DOUGLAS, M. e ISHERWOOD, B. (1978). *The World of Goods*. New York: Basic Books.
- EPSTEIN, E. (1982). *The Rise and Fall of Diamonds*. New York: Simon & Schuster.
- GILLY, M. C. (aprile 1988). «Sex roles in advertising». *Journal of Marketing*, vol. 52, pp. 75-85.
- GOFFMAN, E. (1979). *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row.
- GOLDMAN, R. (1992). *Reading ads socially*. Londra: Routledge.
- LACAN, J. (1949). «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io». In G. Contri (a cura di), *Scritti*. (1974) (pp 87-94.), vol. I. Torino: Einaudi.
- LOMBARDI, M. (2017). *Strategie in pubblicità*. Milano: FrancoAngeli.
- MEYROWITZ, J. (1993). *Oltre il senso dello spazio. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*. Bologna: Baskerville.
- ROSSI LANDI, F. (2003). *Il linguaggio come lavoro e come mercato: una teoria della produzione dell'alienazione linguistiche*. Milano: Bompiani.
- TRAINI, S. (2008). *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*. Milano: Bompiani.
- WARDLE, J. (settembre 1995). «The good, the bad, the ugly». *Admap*, pp. 26-29. Recuperato il 20 aprile 2021, in <https://www.warc.com/fulltext/admap/3765.htm>.
- WILLIAMSON, J. (1978). *Decoding Advertisements*. Londra: Marion Boyars.

ISSN: 1576-7787

REFLEXIONES SOBRE LA SELECCIÓN DE AUXILIARES CON VERBOS QUE EXPRESAN MOVIMIENTO EN ITALIANO

Reflections on the Selection of Auxiliary Verbs with Italian Motion Verbs

Nicola FLORIO

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 16 de mayo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 9 de septiembre de 2021

RESUMEN: En este artículo se han analizado más de trescientos verbos de movimiento en italiano y se han agrupado en subcategorías según su significado y los componentes semánticos lexicalizados dentro del verbo. Se ha observado que existen ciertas preferencias en la selección del auxiliar en función del subgrupo al que pertenece cada verbo, y que determinados factores como el aspecto léxico, la telicidad y la presencia del componente de trayectoria dentro del propio verbo pueden influir en la selección del auxiliar.

Palabras clave: auxiliares; aspecto; trayectoria; movimiento; italiano.

ABSTRACT: More than three hundred Italian motion verbs have been examined for this paper, which have been grouped into subcategories according to their meaning and the semantic components conflated in the verb. We have noticed that each subgroup of motion verbs shows some preferences regarding the selection of the auxiliary verb, and there are certain factors such as lexical aspect, telicity and conflation of the path component in the verb that may also determine the selection of auxiliary verbs.

Keywords: auxiliary; aspect; path; motion; Italian.

1. LOS VERBOS DE MOVIMIENTO

La expresión del movimiento a través del lenguaje ha sido, y sigue siendo en la actualidad, el eje fundamental en torno al cual giran numerosas investigaciones dentro del campo de la Lingüística, pero es algo más reciente el interés que este fenómeno ha despertado entre autores que estudian lenguas románicas como el italiano. Leonard Talmy, uno de los lingüistas más influyentes en el análisis de la expresión del movimiento, define los Eventos de Movimiento como aquellas situaciones en las que existe un desplazamiento, o una situación de estatismo o movimiento contenido que no supone un cambio de localización (2000: 25). Según el autor, los Eventos de Movimiento están formados por varios componentes semánticos que desempeñan diferentes funciones en la expresión del movimiento: Figura, Fondo, Trayectoria, Movimiento, y los denominados Co-eventos, como la Manera, la Causa o el Resultado Concurrente. La Figura es el elemento que se desplaza, se mueve o se encuentra ubicado en una localización concreta con respecto otro elemento de referencia (Fondo); la Trayectoria es el recorrido realizado por la Figura o el espacio ocupado por esta; el Movimiento indica el desplazamiento de la Figura, su situación de estatismo o su movimiento contenido; la Manera expresa la forma en que la Figura realiza el movimiento expresado en el evento, la Causa hace referencia a la acción que provoca el movimiento de la Figura, y, por último, el Resultado Concurrente indica el Co-evento que se produce como consecuencia del Evento de Movimiento principal (Talmy, 2000: 26). En el presente artículo, la atención estará centrada en los Eventos de Movimiento que expresan un desplazamiento, un cambio postural o un movimiento interno que no implica un cambio de ubicación por parte de la Figura, por lo que se dejarán a un lado los contextos de estatismo.

En la expresión del movimiento a través del lenguaje, los verbos desempeñan un papel fundamental. La categoría semántica de los verbos de movimiento está compuesta por elementos que comparten determinadas características, pero presentan una gran heterogeneidad, tanto a nivel semántico como sintáctico, con comportamientos y particularidades muy diferentes. No es sorprendente, por tanto, que existan innumerables propuestas para la clasificación de los verbos de movimiento atendiendo a diferentes criterios, con el fin de encontrar una forma coherente y eficiente de agruparlos. En este artículo proponemos una clasificación propia de los verbos de movimiento en italiano basada en las ideas de Talmy (2000), Cifuentes Férez (2008) y Morimoto (2001). Nuestra propuesta divide los verbos de movimiento en diferentes subgrupos en función de los componentes semánticos que aparecen lexicalizados dentro del propio verbo (Movimiento, Figura, Fondo, Manera, Trayectoria, Causa y Resultado Concurrente), y según su significado.

La primera clasificación de los verbos de movimiento que proponemos está fundamentada en los componentes semánticos lexicalizados en el propio verbo, y para nuestra propuesta hemos seguido las ideas de Talmy (2000) y las sugerencias de Cifuentes Férez (2008), aunque hemos realizado adaptaciones propias para recoger

la gran variedad de verbos de movimiento que hemos encontrado en italiano. En función de los componentes semánticos incluidos en el verbo, esta primera clasificación nos permite identificar un gran número de subgrupos dentro de la categoría de los verbos de movimiento:

- a) Verbos que únicamente lexicalizan el componente de Movimiento, como *muoversi* o *spostarsi*.
- b) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento y Trayectoria, como *arrivare*, *entrare*, *partire*, *salire*, *scendere*, *tornare*, *uscire* o *venire*.
- c) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento y Manera, como *arrancare*, *ballare*, *camminare*, *correre*, *danzare*, *deambulare*, *passaggiare*, *saltellare* o *tentennare*.
- d) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria y Fondo, como *allunare*, *atterrare*, *imbarcarsi* o *salpare*.
- e) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Manera y Fondo, como *navigare*, *nuotare*, *remare*, *sciare* o *volare*.
- f) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria y Manera, como *accoccolarsi*, *arrampicarsi*, *crollare*, *inginocchiarsi*, *irrompere* o *scalare*.
- g) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Figura y Manera, como *alleggiare*, *ancheggiare* o *calpestare*.
- h) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Causa y Manera, como *brancolare*, *peregrinare*, *ronzare* o *sussultare*.
- i) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria, Fondo y Manera, como *tuffarsi* o *guadare*.
- j) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Causa, Trayectoria y Manera, como *accorrere*, *fuggire*, *gravitare* o *scappare*.
- k) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria, Fondo y Causa, como *emigrare* o *esiliarsi*.
- l) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria, Manera y Resultado Concurrente, como *collidere*, *cozzare* o *urtare*.
- m) Verbos que lexicalizan los componentes semánticos de Movimiento, Figura, Trayectoria y Manera, como *colare*, *gocciolare*, *grondare*, *schizzare* o *traboccare*.

Como puede observarse en los diferentes subgrupos identificados, los verbos de movimiento en italiano pueden lexicalizar únicamente el componente de Movimiento, o pueden incorporar, además, uno, dos y hasta tres componentes adicionales. En la siguiente tabla presentamos de forma esquemática las diferentes combinaciones posibles que hemos encontrado en los verbos de movimiento italianos en cuanto a los componentes semánticos que pueden aparecer lexicalizados dentro del propio verbo.

Tabla 1. Clasificación de los verbos de movimiento según sus componentes semánticos

Movimiento	Componentes semánticos adicionales
Movimiento + 1 componente semántico	Trayectoria
	Manera
Movimiento + 2 componentes semánticos	Trayectoria + Fondo
	Manera + Fondo
	Trayectoria + Manera
	Figura + Manera
	Causa + Manera
Movimiento + 3 componentes semánticos	Trayectoria + Fondo + Manera
	Causa + Trayectoria + Manera
	Trayectoria + Fondo + Causa
	Trayectoria + Manera + Resultado Concurrente
	Figura + Trayectoria + Manera

Nuestra segunda propuesta de clasificación divide los verbos de movimiento italianos en función de su significado. En este caso, nos hemos basado en la propuesta inicial de Morimoto (2001), aunque la hemos ampliado con nuevas categorías para dar cabida a la gran heterogeneidad que hemos encontrado en los verbos de movimiento en italiano. Según el significado de los verbos, hemos identificado los siguientes subgrupos:

- a) Verbos de Movimiento Indefinido (vMI), que únicamente hacen referencia a la presencia de Movimiento, y pueden implicar el desplazamiento de la Figura o un movimiento interno sin cambio de ubicación, como los verbos *muoversi* o *spostarsi*.
- b) Verbos de Desplazamiento (vVDD), que indican una Trayectoria específica pero no ofrecen información sobre la Manera, como *andare*, *arrivare*, *entrare*, *retrocedere*, *salire*, *tornare*, *uscire* o *venire*.
- c) Verbos de Manera de Moverse con Movimiento con referencia Externa (vMM-E), que implican un desplazamiento de la Figura, ofrecen información sobre la Manera, pero carecen de una Trayectoria específica, como *camminare*, *correre*, *gattinare*, *nuotare*, *sciare*, *viaggiare*, *volare* o *zoppicare*.
- d) Verbos de Manera de Moverse con Movimiento Interno (vMM-I), que aportan información sobre la Manera en la que se produce el movimiento, pero

- no implican el desplazamiento de la Figura y carecen de una Trayectoria específica, como *ciondolare*, *sussultare*, *sventolare*, *tentennare*, *tremare* o *vibrare*.
- e) Verbos de Desplazamiento con Manera de Moverse (VDMM), que hacen referencia a un desplazamiento por parte de la Figura, con una Trayectoria determinada, y, a la vez, incorporan información sobre la Manera, como *capitombolare*, *fuggire*, *irrompere*, *sgattaiolare* o *tuffarsi*.
- f) Verbos de Cambio Postural (VCP), que no implican un cambio de localización de la Figura, pero sí hacen referencia a la Manera en la que se produce el cambio en la postura de la Figura y, en algunos casos, van asociados a un tipo de Trayectoria específica (hacia arriba o hacia abajo). Dentro de este subgrupo, encontramos verbos como *abbassarsi*, *coricarsi*, *inginocchiarsi*, *raggomitolarsi*, *sdraiarsi* o *sedersi*.

En la siguiente tabla presentamos de forma resumida la información fundamental que incorpora cada subgrupo de los verbos de movimiento. Vemos que todos ellos indican un Movimiento de la Figura, algunos expresan la Manera en la que este se produce, otros indican la Trayectoria que describe el Movimiento, y otros implican la presencia de un desplazamiento.

Tabla 2. Clasificación de los verbos de movimiento según su significado

	Movimiento	Manera	Trayectoria	Desplazamiento
VMI	√	x	x	√ / x
VVDD	√	x	√	√
VMM-E	√	√	x	√
VMM-I	√	√	x	x
VDMM	√	√	√	√
VCP	√	√	√ / x	x

Una vez clasificados los verbos de movimiento en italiano atendiendo a los componentes semánticos lexicalizados y a su significado, pasamos a analizar detalladamente las preferencias que hemos observado en los diferentes subgrupos a la hora de seleccionar los verbos auxiliares *essere* y *avere* en la formación de tiempos compuestos. Los ejemplos incluidos en este artículo para apoyar nuestras observaciones se han extraído a través de la herramienta de análisis textual Sketch Engine, que utiliza más de quinientos corpus de textos publicados en línea y está disponible en más de noventa idiomas, entre ellos el italiano. Esta herramienta nos ha permitido obtener ejemplos representativos del uso real que los hablantes hacen de la lengua en una gran variedad de contextos y medios, como páginas web, blogs, periódicos o revistas digitales, entre otros.

2. ALTERNANCIA DE AUXILIARES EN TIEMPOS COMPUESTOS CON VERBOS DE MOVIMIENTO

La presencia de dos verbos auxiliares (*avere* y *essere*) en italiano para formar los tiempos compuestos es un vestigio del proceso evolutivo que experimentó el latín hasta dar lugar a las diferentes lenguas románicas que conocemos en la actualidad, como el italiano, el español o el francés. En líneas generales, en las aulas y en los libros de texto de italiano como lengua extranjera suele afirmarse que el verbo auxiliar *essere* se selecciona para formar los tiempos compuestos de los verbos pronominales y de los verbos de movimiento, mientras que se requiere el auxiliar *avere* con los verbos transitivos y con el resto de verbos intransitivos. Esta distinción, extremadamente simplista, parece no tener en cuenta la gran diversidad presente en los verbos italianos, concretamente en los verbos de movimiento. Como demostraremos a lo largo de este artículo, los verbos de movimiento representan una categoría excepcionalmente heterogénea y, por tanto, considerar que todos ellos se comportan del mismo modo en la formación de tiempos compuestos es un grave error.

Gracias al estudio pormenorizado que hemos llevado a cabo con más de trescientos verbos de movimiento presentes en italiano, recopilados a partir de las aportaciones de autores como Schwarze y Wienold (2002), Bocchino (2007) y Lapesa y Lenci (2012), así como de los diccionarios monolingües *Il Nuovo De Mauro* (2014) e *Il Sabatini Coletti* (2007), o la *Banca Dati dell'Italiano Parlato* (2003-2019), hemos comprobado que no existe un comportamiento único en todos los verbos de movimiento en italiano. No obstante, según nuestras observaciones, parece haber dos factores que influyen de forma directa en la selección de los auxiliares para formar los tiempos compuestos de los verbos de movimiento: el aspecto léxico y el componente semántico de Trayectoria presente en el propio verbo.

2.1. *El aspecto léxico*

El aspecto verbal ofrece información sobre la estructura interna de los verbos y los eventos que construyen, es decir, hace referencia al comienzo, la finalización o la reiteración de la acción indicada por el verbo, y también informa sobre la percepción que los hablantes tienen de tales eventos, es decir, indica si se perciben como una acción completa o como un fragmento. Dentro del aspecto verbal, encontramos tres subcategorías: el aspecto léxico, el aspecto morfológico y el aspecto sintáctico. El aspecto léxico guarda una estrecha relación con la semántica de los propios verbos, que pueden hacer referencia a acciones durativas, estados permanentes o acciones puntuales, entre otras; el aspecto morfológico está vinculado a la flexión verbal; y el aspecto sintáctico está relacionado con las perífrasis verbales. Partiendo de la idea de que «el significado de los verbos afecta directamente a su comportamiento sintáctico» (Morimoto, 2001: 49), hemos centrado nuestra atención en el aspecto léxico, vinculado precisamente a la semántica de los verbos, para analizar la alternancia de auxiliares en la formación de tiempos compuestos con los verbos de movimiento en italiano.

Una de las características que más nos interesa del aspecto léxico de los verbos es que este indica si la acción expresada tiene un límite o un punto de finalización

natural. En función del aspecto léxico y del límite natural de la acción indicada por el verbo, podemos identificar cuatro categorías: actividades, realizaciones, consecuciones y estados (Real Academia Española, 2009: 1686).

Las actividades son acciones que carecen de un límite intrínseco que marque su finalización, porque se conciben como procesos, y por tanto tienen duración y son de carácter dinámico. Algunos verbos de movimiento que pueden englobarse dentro de esta categoría son, por ejemplo, *ballare*, *camminare*, *correre*, *passeggiare* o *tentennare*. Como observamos, todos ellos son verbos de movimiento que hacen referencia a procesos que carecen de un punto de finalización inherente, y cuya ejecución suele prolongarse en el tiempo, porque son de carácter durativo.

(1) Tutti cantano e ballano seguendo i ritmi imposti dal palco¹.

Las realizaciones, al igual que las actividades, expresan acciones dinámicas y con cierta duración en el tiempo, pero se diferencian de estas porque sí presentan un punto final o un límite. Esto quiere decir que, para considerar que una realización se ha producido de forma efectiva, tiene que haber concluido o alcanzado el límite que marca su finalización. Dentro de las realizaciones encontramos verbos de movimiento como *attraversare* o *guadare*, que indican un proceso de carácter durativo y dinámico, que concluye cuando se recorre el espacio al que se hace referencia y se alcanza el punto opuesto al de partida.

(2) Per attraversare il fiume occorre mettere un piede alla volta sul sasso giusto².

Las consecuciones son similares a las realizaciones, ya que son acciones dinámicas y poseen un límite o una finalización natural, pero se diferencian de estas porque no son de carácter durativo, es decir, se consideran acciones puntuales. Los verbos de movimiento *entrare*, *uscire*, *arrivare* o *partire* son algunos ejemplos que se englobarían dentro de esta categoría, ya que las acciones expresadas suelen producirse en un espacio de tiempo muy reducido y, por tanto, se perciben como puntuales.

(3) Col traghetto siamo arrivati al porto di Messina³.

Por último, los estados no construyen eventos de naturaleza dinámica, sino que hacen referencia a propiedades, con una duración indeterminada, y sin un límite o punto de finalización intrínseco. Este tipo de verbos, entre los que se incluyen *essere* o *vivere*, como hemos indicado anteriormente, no forman parte del presente estudio, ya que se han descartado los contextos de estatismo.

¹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://tondelli.comune.correggio.re.it, 30/05/2016>.

² Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, http://www.corriere.it/Primo_Piano/Esteri/2004/10_Ottobre/01/cina55.shtm, 02/06/2016.

³ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://motori.corriere.it, 01/06/2016>.

La presencia o ausencia de una delimitación inherente en la acción expresada por el verbo de movimiento está relacionada directamente con el concepto de telicidad y atelicidad, de modo que la existencia de un límite natural es una muestra de telicidad, mientras que la falta de un punto de finalización inherente denota atelicidad. Las realizaciones y las consecuciones, por tanto, al presentar un límite intrínseco, construyen eventos télicos de forma natural, mientras que las actividades y los estados, al carecer de un límite que marca la finalización de la acción, suelen construir eventos atélicos.

Conviene aclarar que los conceptos de telicidad y atelicidad no son sinónimos de perfectividad e imperfectividad. Mientras que la telicidad y la atelicidad están vinculadas al aspecto léxico, la perfectividad y la imperfectividad están relacionadas con el aspecto morfológico de los verbos. La delimitación asociada a la telicidad y atelicidad es de carácter puramente semántico, y, por tanto, está asociada al propio significado del verbo, que determina si una acción tiene un límite intrínseco o no. Prueba de ello es que los verbos de movimiento de naturaleza atélica, como *galoppare* o *ballare*, pueden formar predicados perfectivos e imperfectivos, del mismo modo que los verbos de movimiento inherentemente télicos, como *entrare* o *arrivare*, pueden crear tanto predicados imperfectivos como predicados perfectivos.

En la siguiente tabla se presentan de forma esquemática las características de los diferentes tipos de eventos que pueden construir los verbos de movimiento en función del aspecto léxico.

Tabla 3. Tipos de eventos según el aspecto léxico y características fundamentales

	Duración	Dinamismo	Eventos télicos o atélicos
Actividades	√	√	atélicos
Realizaciones	√	√	télicos
Consecuciones	x	√	télicos
Estados	√	x	atélicos

Teniendo en cuenta estas características sobre el aspecto léxico y la propuesta de clasificación de los verbos de movimiento italianos que hemos presentado anteriormente según su significado, hemos observado que los diferentes subgrupos de verbos construyen de forma natural una tipología concreta de Evento de Movimiento en cuanto a su aspecto léxico. De acuerdo con el análisis exhaustivo que hemos realizado con más de trescientos verbos de movimiento en italiano, hemos comprobado que la gran mayoría de los Verbos de Desplazamiento (VVDD) pueden utilizarse para construir Eventos de Movimiento de realización o de consecución. Es decir, que los Verbos de Desplazamiento parecen construir de forma natural eventos dinámicos y télicos, con una determinada duración en el tiempo (realizaciones) o como acciones puntuales (consecuciones). Entre los Verbos de Desplazamiento que pueden

construir realizaciones, encontramos algunos como *allontanarsi*, *indietreggiare*, *salire* o *scendere*, puesto que hacen referencia a acciones que pueden prolongarse en el tiempo (4). Por su parte, los Verbos de Desplazamiento, como *arrivare*, *entrare*, *partire*, *uscire* o *venire*, forman normalmente Eventos de Movimiento de consecución, puesto que suelen hacer referencia a acciones puntuales o instantáneas (5).

(4) Sono riusciti a vedere i ladri mentre si allontanavano dalla finestra⁴.

(5) Verso le 8 sono uscito di casa mia per andare dai miei a piedi e non c'era in giro un'anima⁵.

Los Verbos de Desplazamiento con Manera de Moverse (vDMM) se comportan de forma similar a los vvDD, ya que suelen construir de forma natural Eventos de Movimiento de consecución o de realización, dependiendo de su carácter durativo en el tiempo. Aquellos vDMM que hacen referencia a acciones dinámicas, télicas y puntuales, como *buttarsi*, *crollare*, *gettarsi* o *irrompere*, forman Eventos de Movimiento de consecución (6), mientras que los vDMM que expresan acciones dinámicas y télicas pero con cierta duración en el tiempo, como *arrampicarsi*, *calarsi* o *scalare*, construyen Eventos de Movimiento de realización (7).

(6) Io non mi sentivo al sicuro, ho preso la rincorsa e mi sono buttato giù dal secondo piano⁶.

(7) Decidiamo di scalare le dune, dove la sabbia è fine come borotalco e si infila dappertutto⁷.

Los Verbos de Movimiento Indefinido (vMI), como *muoversi* o *spostarsi*, lexicalizan únicamente el componente de Movimiento en el propio verbo, por lo que suelen construir de forma natural Eventos de Movimiento de actividad, con carácter durativo, dinámico y sin un límite inherente, es decir, eventos atéticos.

(8) Mio figlio vive a Milano e non ha la macchina, si muove con i mezzi pubblici⁸.

Por su parte, la mayoría de los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento con referencia Externa (vMM-E) suelen construir Eventos de Movimiento dinámicos, durativos y atéticos, es decir, sin un límite o punto de finalización intrínseco, por lo que podemos afirmar que los vMM-E tienden a formar, en general, Eventos de Movimiento de actividad, como *ballare*, *camminare*, *correre*, *gattonare*, *navigare*, *passeggiare* o *sciare*.

⁴ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://torino.repubblica.it>, 01/06/2016.

⁵ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://forum.milano.corriere.it>, 01/06/2016.

⁶ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://brescia.corriere.it/notizie/cronaca>, 31/07/2016.

⁷ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://viaggi.corriere.it/diari-di-viaggio/sud-america>, 01/06/2016.

⁸ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://direttanews.corriere.it>, 01/06/2016.

(9) Mi piace passeggiare sulla spiaggia, fare il bagno, nuotare...⁹.

Por lo que respecta a los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento Interno (VMM-I), estos suelen construir de forma natural Eventos de Movimiento de actividad, con carácter durativo y dinámico, pero sin un límite inherente a la propia acción. El significado de la mayoría de los VMM-I hace que sean incompatibles con una interpretación como eventos puntuales, ya que *tentennare*, *alleggiare* o *sventolare*, entre otros, no pueden ocurrir como acciones únicas, sino que, normalmente, el movimiento expresado por estos verbos se produce repetidas veces.

(10) Cominciarono a sventolare fazzoletti bianchi dimostrando lo scopo pacifico della loro venuta¹⁰.

Por último, los Verbos de Cambio Postural (VCP) forman, por regla general, Eventos de Movimiento de consecución, puesto que suelen hacer referencia a acciones dinámicas, puntuales y télicas, con un punto de finalización concreto que se alcanza con la adopción de la nueva postura por parte de la Figura, como se observa en los verbos *coricarsi*, *inginocchiarsi* o *sedersi*.

(11) Mi sono seduto sul divano, ho preso un paio di fogli ed ho cominciato a scrivere un po' di frasi¹¹.

A modo de resumen, en la siguiente tabla se presentan los principales tipos de eventos que construye cada subgrupo de verbos de movimiento en función de su significado, y se incluyen algunas de las características fundamentales de dichos Eventos de Movimiento en lo que respecta a su aspecto léxico.

Tabla 4. Verbos de movimiento y eventos que construyen según el aspecto léxico

Eventos que construyen de forma natural	Tipo de verbo de movimiento					
	VMM-E	VMM-I	VVDD	VDMM	VCP	VMI
Actividad (Evento durativo, atético y dinámico)	√	√	x	x	x	√
Consecución (Evento no durativo, télico y dinámico)	x	x	√	√	√	x

⁹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, http://www.corrieredellosport.it/il_personaggio, 31/05/2016.

¹⁰ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.corriere.it/cultura/speciali/2010/visioni-d-italia/notizie>, 30/05/2016.

¹¹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://lettere-e-risposte.blogautore.espresso.repubblica.it>, 01/06/2016.

Eventos que construyen de forma natural	Tipo de verbo de movimiento					
	VMM-E	VMM-I	VVDD	VDMM	VCP	VMI
Realización (Evento durativo, télico y dinámico)	x	x	√	√	x	x

2.2. Componente semántico de Trayectoria

Además del aspecto léxico, hemos identificado un segundo factor que parece influir de forma directa en la selección del verbo auxiliar para formar los tiempos compuestos de los verbos de movimiento en italiano: el componente semántico de Trayectoria lexicalizado en el propio verbo. El análisis llevado a cabo nos ha permitido comprobar que la presencia o ausencia del componente semántico de Trayectoria en el propio verbo parece estar estrechamente relacionada con las características de telicidad o atelicidad, y resulta clave en la selección del auxiliar *avere* o *essere* en las formas compuestas de los verbos de movimiento.

Aquellos verbos que fusionan el componente semántico de Trayectoria en la raíz verbal suelen construir, por su propia naturaleza, Eventos de Movimiento télicos, es decir, eventos que presentan un punto de finalización, una meta o un límite. Dentro del grupo de verbos que lexicalizan la Trayectoria en la propia raíz verbal encontramos los Verbos de Desplazamiento (VVDD) y los Verbos de Desplazamiento con Manera de Moverse (VDMM). Por el contrario, entre los subgrupos de verbos que no lexicalizan la Trayectoria en la raíz verbal, identificamos los Verbos de Movimiento Indefinido (VMI), los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento con referencia Externa (VMM-E) y los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento Interno (VMM-I), que construyen Eventos de Movimiento atélicos de forma natural. El caso de los Verbos de Cambio Postural (VCP) es especial, ya que son los únicos verbos de movimiento que, a pesar de no lexicalizar necesariamente el componente de Trayectoria en la raíz verbal, crean Eventos de Movimiento télicos por su propia naturaleza. Quizás, la explicación la encontramos en el hecho de que el cambio postural por parte de la Figura se percibe como un cambio de estado, y todos los eventos que hacen referencia a un cambio de estado son de naturaleza télica.

En la siguiente tabla se presentan de forma esquemática los diferentes subgrupos de verbos de movimiento clasificados según su significado, así como la presencia o ausencia del componente de Trayectoria lexicalizado en la propia raíz verbal, y las posibilidades de construcción de Eventos de Movimiento télicos de forma natural.

Tabla 5. Verbos de movimiento según su significado, componentes semánticos lexicalizados y telicidad

	VVDD	VDMM	VCP	VMM-E	VMM-I	VMI
Movimiento	√	√	√	√	√	√
Manera	x	√	√	√	√	x
Trayectoria	√	√	√ /x	x	x	x
Construcción de eventos télicos	√	√	√	x	x	x

3. SELECCIÓN DEL AUXILIAR *ESSERE* O *AVERE* EN TIEMPOS COMPUESTOS CON VERBOS DE MOVIMIENTO

A continuación, vamos a analizar detalladamente las preferencias que hemos encontrado en los diferentes subgrupos de los verbos de movimiento en italiano en cuanto a la selección del auxiliar para la formación de tiempos compuestos. Como se ha indicado anteriormente, hemos observado que el aspecto léxico y la presencia del componente semántico de Trayectoria dentro del propio verbo parecen tener un papel determinante y una influencia directa en la alternancia de los auxiliares *essere* y *avere*. Según la clasificación de los verbos de movimiento italianos en función de su significado y de los componentes semánticos incorporados en el propio verbo, hemos observado que existen unas preferencias claras en la selección de los auxiliares.

3.1. Auxiliares con los *VMM-E*

De acuerdo con nuestro análisis, la mayoría de los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento con referencia Externa seleccionan el verbo auxiliar *avere* para la formación de tiempos compuestos. Como se ha indicado anteriormente, los *VMM-E* suelen construir de forma natural Eventos de Movimiento de actividad, con carácter durativo y sin un límite o punto de finalización inherente, es decir, eventos atélicos. Además, los *VMM-E* no lexicalizan dentro de la propia raíz verbal ningún tipo de información relacionada con el componente semántico de Trayectoria. La ausencia del componente de Trayectoria lexicalizado en este tipo de verbos y su naturaleza atélica parecen ser determinantes en la selección del auxiliar *avere* para formar los tiempos compuestos.

(12) Abbiamo camminato quasi per un anno, quaderno e penna in mano, per diversi quartieri della città¹².

(13) Al termine della cerimonia, gli sposi hanno danzato sotto gli alberi di pino¹³.

¹² Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://lacittanuova.milano.corriere.it, 02/06/2016>.

¹³ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.tg1.rai.it, 01/06/2016>.

A pesar de esta tendencia mayoritaria en la selección del auxiliar *avere*, hemos identificado algunas excepciones que merece la pena analizar detalladamente. Dentro del grupo de los VMM-E, representan una excepción, porque rigen el verbo auxiliar *essere*, los verbos *balzare*, *scattare*, *scivolare* y *sdrucchiolare*. Otra excepción la encontramos en los verbos *correre*, *saltare*, *slittare* y *volare*, que pueden seleccionar tanto *avere* como *essere* en la formación de los tiempos compuestos.

Las excepciones que vemos dentro del grupo de los VMM-E podrían encontrar su explicación, como indicábamos antes, en el componente semántico de Trayectoria y en la telicidad de los Eventos de Movimiento que pueden construir. Todas las excepciones que hemos identificado dentro de este subgrupo son verbos de movimiento que admiten complementos externos de meta o incluso de cruce de límites, es decir, permiten construcciones con complementos télicos para formar Eventos de Movimiento delimitados, con una meta, un fin, un término o una Trayectoria concreta. Estas características excepcionales dentro del grupo de los VMM-E podrían explicar por qué estos verbos de movimiento seleccionan el auxiliar *essere* en las formas compuestas. Pasamos a analizarlos ahora detalladamente.

Los verbos *balzare* y *scattare* los hemos englobado dentro del subgrupo de los VMM-E porque lexicalizan dentro de la propia raíz verbal los componentes de Movimiento y Manera, pero carecen de una Trayectoria intrínseca. Sin embargo, es probable que seleccionen el verbo auxiliar *essere* en la formación de los tiempos compuestos porque, a diferencia de la mayoría de los VMM-E, que construyen Eventos de Movimiento de actividad, *balzare* y *scattare* hacen referencia a acciones puntuales y momentáneas, de naturaleza télica (consecuciones), y suelen acompañarse, además, de complementos externos direccionales que determinan la Trayectoria del movimiento expresado por el verbo¹⁴. La telicidad y la posibilidad de aparecer junto a complementos de Trayectoria podrían explicar la selección del auxiliar *essere* en las formas compuestas de estos dos verbos.

(14) I cani sono balzati fuori e lo hanno azzannato, procurandogli ferite molto gravi¹⁵.

Por su parte, los verbos *scivolare* y *sdrucchiolare*, con el significado de *resbalarse*, se han clasificado dentro de la categoría de los VMM-E porque lexicalizan en la raíz verbal los componentes de Movimiento y Manera, pero no especifican una Trayectoria concreta por sí mismos, aunque suelen hacer referencia a un movimiento que implica una pérdida de equilibrio y que, por tanto, en muchos casos supone la caída

¹⁴ Conviene destacar la diferencia que se observa entre los verbos *balzare* y *scattare*, que hacen referencia a eventos puntuales y forman los tiempos compuestos con el verbo auxiliar *essere*, en comparación con otros verbos aparentemente similares como *balzellare*, *saltellare*, *sobbalzare* o *zampettare*, que indican un tipo de movimiento similar, pero ejecutado de forma continuada durante un espacio de tiempo determinado, y seleccionan el verbo auxiliar *avere* en sus formas compuestas.

¹⁵ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://www.ecodibergamo.it>, 22/10/2010.

de la Figura con una Trayectoria descendente. El conocimiento del mundo que nos rodea y el vínculo que suele existir entre los verbos *scivolare* y *sdrucchiolare* con una Trayectoria hacia abajo que normalmente culmina con una caída (evento télico) podría explicar la selección natural del verbo auxiliar *essere* en lugar de *avere* para la formación de los tiempos compuestos.

(15) Sono scivolato giù come una palla di cannone¹⁶.

Por otro lado, los verbos *correre*, *saltare* y *volare* representan una excepción dentro de la categoría de los VMM-E porque permiten la selección de los dos auxiliares (*essere* y *avere*) para la formación de tiempos compuestos en función de la telicidad o atelicidad de los eventos que construyen. Estos verbos normalmente hacen referencia a eventos de movimiento atélicos, y seleccionan de forma natural el verbo auxiliar *avere* en los tiempos compuestos, pero cuando se combinan con complementos télicos que determinan el punto de llegada o la meta del movimiento, experimentan un importante cambio en su comportamiento sintáctico y pasan a seleccionar el verbo auxiliar *essere*, como observamos en los siguientes ejemplos:

(16) Ero in forma, ho corso splendidamente anche se forse potevo fare meglio¹⁷.

(17) Sono corsa al riparo sotto il cornicione della porta¹⁸.

(18) Abbiamo saltato sulle dune, fino a quando ci siamo fermati in un posto e abbiamo visto il tramonto¹⁹.

(19) Sono saltata fuori dall'auto e ho cominciato a scappare²⁰.

(20) Nel corso della mia carriera di giornalista ho volato parecchie volte in elicottero²¹.

(21) Le giovani aquile liberate sono volate verso sud, nel Mali e nel Senegal²².

Por su parte, el verbo *slittare* puede indicar dos tipos de movimiento diferentes, y, en función de ello, selecciona el verbo auxiliar *essere* o *avere*. Por un lado, hace referencia al movimiento que realiza la Figura al desplazarse por una superficie con la ayuda de un trineo, en cuyo caso selecciona el verbo auxiliar *avere* para formar los tiempos compuestos, como ocurre con el resto de los VMM-E. Por otro lado, el verbo *slittare* también indica el movimiento que experimenta un vehículo cuando las ruedas pierden la adhesión con el suelo. En estos casos, el verbo *slittare* selecciona

¹⁶ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://crosetti.blogautore.repubblica.it>, 31/05/2016.

¹⁷ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://www.olympiadi.it>, 25/10/2010.

¹⁸ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://notizie.virgilio.it>, 21/10/2010.

¹⁹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://viaggi.corriere.it>, 20/10/2010.

²⁰ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://video.repubblica.it>, 06/08/2016.

²¹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://dweb.repubblica.it>, 26/10/2010.

²² Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://rottasudovest.blog.lastampa.it>, 27/10/2010.

únicamente el verbo auxiliar *essere* para los tiempos compuestos. Esta diferenciación en la selección de los verbos auxiliares podría deberse al hecho de que *slittare*, con el significado de montar en trineo, se considera una actividad, de carácter atético y durativo, y por ello se selecciona el auxiliar *avere*, mientras que el movimiento realizado por un vehículo se percibe como un evento puntual, es decir, una consecución, de naturaleza télica, y por ello se elige el verbo auxiliar *essere*.

3.2. Auxiliares con los VMM-I

De acuerdo con nuestras observaciones, los Verbos de Manera de Moverse con Movimiento Interno (VMM-I) seleccionan de forma generalizada el verbo auxiliar *avere* para formar los tiempos compuestos, a excepción de los VMM-I pronominales, que requieren, al igual que el resto de verbos pronominales, el auxiliar *essere*. Comprobamos de nuevo que, aquellos verbos de movimiento que construyen de forma natural eventos de carácter atético y durativo, normalmente percibidos como actividades, suelen seleccionar el verbo auxiliar *avere* en sus tiempos compuestos, como ocurre con los VMM-I.

(22) Le bandiere giallorosse hanno sventolato tra le mura Longobarde e il patrimonio Unesco²³.

3.3. Auxiliares con los VVDD

En el caso de los Verbos de Desplazamiento, hemos comprobado que todos ellos seleccionan para la formación de los tiempos compuestos el verbo auxiliar *essere*, salvo determinados casos que pasamos a analizar a continuación de forma detallada.

Dentro de la categoría de los VVDD, hemos identificado un subgrupo de verbos que permiten la construcción de los tiempos compuestos tanto con el auxiliar *essere* como con el auxiliar *avere*. Los verbos de este subgrupo comparten determinadas características semánticas, ya que hacen referencia a un tipo de movimiento vinculado a medios de transporte: *allunare*, *ammarare*, *approdare*, *atterrare*, *attraccare*, *circolare* y *decollare*. Como vemos, todos ellos están relacionados con el desplazamiento que sea realiza mediante vehículos aéreos, marítimos o terrestres, y pueden seleccionar ambos verbos auxiliares para la construcción de tiempos compuestos.

(23) L'Eagle con a bordo Armstrong e Aldrin ha allunato²⁴.

(24) Houston, qui Base della Tranquillità, l'Aquila è allunata²⁵.

²³ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.bmagazine.it>, 01/06/2016.

²⁴ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://zucconi.blogautore.repubblica.it>, 23/10/2010.

²⁵ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://divulgazione.uai.it>, 20/10/2010.

Además de este subgrupo, también hemos encontrado otras excepciones dentro de los vvDD, como los verbos *naufragare* y *emigrare*, que también permiten la formación de tiempos compuestos tanto con el auxiliar *avere* como con el auxiliar *essere*, aunque solo en determinados contextos. El verbo *naufragare*, por ejemplo, resulta especialmente interesante, ya que la selección del auxiliar depende fundamentalmente de la Figura que experimenta el movimiento expresado por el verbo. Así, cuando se construye un evento de movimiento en el que la Figura que experimenta la acción indicada por el verbo *naufragare* es la embarcación en sí misma, el auxiliar preferentemente seleccionado es *essere*. Por el contrario, cuando la Figura hace referencia a las personas que viajan a bordo de la embarcación, el verbo *naufragare* elige preferentemente el auxiliar *avere* para la construcción de los tiempos compuestos. Esta alternancia en los verbos auxiliares nos lleva a pensar, una vez más, que la telicidad desempeña un papel fundamental en la selección de *essere* o *avere* con los verbos de movimiento. Nuestro conocimiento del mundo nos dice que el naufragio de una embarcación en un medio acuático suele ser una acción télica, irreversible, puesto que en la mayoría de los casos la nave se hunde y no puede volver a utilizarse como medio de transporte. La acción expresada por el verbo *naufragare* supone, por tanto, un cambio de estado para la embarcación, y todos los cambios de estado se perciben como eventos télicos. Observamos de nuevo que el verbo auxiliar seleccionado en los casos de telicidad vuelve a ser *essere*. Sin embargo, el naufragio de las personas que viajan en una embarcación no representa necesariamente un cambio de estado para ellas, ya que pierden el medio de transporte en el que se desplazan, pero mantienen sus características como ente. Lo más habitual es que las personas que viajan a bordo de una embarcación que naufraga no se hundan en el agua con la propia nave, por lo que, en este contexto, no se trataría de una acción irreversible que supone un cambio de estado para la Figura. Esto podría explicar por qué el verbo auxiliar seleccionado en estos casos es preferentemente *avere*.

(25) L'imbarcazione, con a bordo 150 persone originarie dell'Africa, è naufragata al largo delle coste libiche²⁶.

(26) Quel marinaio ha già naufragato sei o sette volte²⁷.

Por su parte, el verbo *emigrare* también representa una excepción dentro de los vvDD porque puede combinarse tanto con el auxiliar *avere* como con *essere* para la formación de tiempos compuestos. En este caso, el verbo *emigrare* selecciona *essere* para la construcción de eventos que incluyen complementos télicos de meta, es decir, complementos que especifican el punto de llegada del movimiento expresado por el verbo. Por el contrario, cuando no se indica de forma explícita el punto final del

²⁶ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://www.immigrazioneoggi.it>, 23/10/2010.

²⁷ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://forum.academdiadellacrusca.it>, 24/10/2010.

movimiento y, por tanto, se construye un evento de características atéticas, es posible el uso del verbo auxiliar *avere* en los tiempos compuestos.

(27) Sono emigrato a Parigi nel 1949²⁸.

(28) Avevano emigrato portando con sé moglie e figli²⁹.

3.4. Selección de auxiliares con VDMM

Según nuestro análisis, todos los Verbos de Desplazamiento con Manera de Moverse en italiano forman los tiempos compuestos con el verbo auxiliar *essere*, salvo determinadas excepciones que presentaremos a continuación, y aquellos VDMM que forman construcciones transitivas, como *guadare*, *invadere*, *scalare* o *scavalcare*, que siempre seleccionan el verbo auxiliar *avere*. Entre las excepciones que hemos identificado dentro de este grupo, porque no forman los tiempos compuestos con el auxiliar *essere*, encontramos varios subgrupos de verbos que comparten determinadas características semánticas un tanto especiales.

En el primer grupo examinado, observamos varios verbos que expresan un movimiento que culmina con un golpe o algún tipo de impacto por parte de la Figura contra el Fondo. Se trata, por tanto, de un subgrupo de verbos que lexicalizan dentro de la propia raíz verbal los componentes semánticos de Movimiento, Trayectoria, Manera y Resultado Concurrente, como vemos en los verbos *collidere*, *cozzare*, *sbattere* y *urtare*. A pesar de construir eventos de naturaleza tética, como observamos en estos cuatro ejemplos, este subgrupo de verbos selecciona el auxiliar *avere* para formar los tiempos compuestos, algo realmente excepcional según nuestras observaciones. Quizás la explicación a esta excepcionalidad esté relacionada con el hecho de que *collidere*, *cozzare*, *sbattere* y *urtare* son los únicos verbos de movimiento intransitivos de nuestro listado que fusionan el componente semántico de Resultado Concurrente en la propia raíz verbal.

(29) Un aeromobile in fase di rullaggio ha urtato contro un veicolo stradale³⁰.

(30) Siamo usciti di strada ed abbiamo sbattuto contro un albero³¹.

Hemos encontrado también otro subgrupo de verbos especiales, que pueden seleccionar tanto el auxiliar *avere* como el auxiliar *essere* en los tiempos compuestos en función del elemento que actúe como Figura en los Eventos de Movimiento que construyen. Dentro de este grupo encontramos aquellos verbos que hacen referencia al movimiento que experimenta un líquido o una sustancia con respecto al

²⁸ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://www.emilianoromagnolinelmondo.it>, 21/10/2010.

²⁹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://www.rassegnastampa-totustuus.it>, 22/10/2010.

³⁰ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.giureta.unipa.it>, 31/05/2016.

³¹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://motori.sportrentino.it>, 02/06/2016.

recipiente o espacio que la contiene, como *colare*, *gocciolare*, *sgocciolare* o *traboccare*. En estos casos, la selección del auxiliar *avere* o *essere* depende, fundamentalmente, de la perspectiva desde la que se observe el movimiento. Cuando la Figura está representada por la sustancia en sí, que sale o cae del recipiente, el verbo auxiliar seleccionado es *essere*. Sin embargo, cuando la Figura hace referencia al recipiente o espacio desde el que la sustancia se vierte o sale, el auxiliar requerido para los tiempos compuestos es *avere*. Como vemos, la percepción del movimiento como un evento télico o atélico parece que vuelve a desempeñar un papel relevante en la selección del verbo auxiliar. Cuando hablamos de la sustancia que sale de un recipiente o de un espacio donde estaba contenida, la acción parece percibirse como un evento télico, puesto que se produce el cruce de un límite espacial por parte de la Figura, que pasa de estar en el interior del recipiente a estar en el exterior, lo que supone, además, un cambio de estado para la propia Figura. Por ello, el auxiliar seleccionado en estos casos es *essere*. Sin embargo, cuando la Figura hace referencia al recipiente o espacio contenedor, que deja caer o salir al exterior de forma indefinida la sustancia que contiene, la acción se percibe como atélica, puesto que carece de un punto de finalización intrínseco. Por ello, en estos casos, el auxiliar requerido es *avere*. Podría decirse que la diferencia fundamental reside en la percepción de la acción *salir* como un evento puntual y télico, frente a *dejar salir* o *dejar caer*, que se entiende como un evento continuado y atélico.

(31) Il lievito è traboccato dal contenitore³².

(32) La zona ha traboccato di ammiratori durante le riprese del film³³.

Por último, como excepción dentro del grupo de los VDMM, encontramos tres verbos de movimiento que seleccionan el auxiliar *avere* en la formación de los tiempos compuestos: *girare* (alrededor), *gravitare* y *ruotare* (alrededor). Los tres verbos hacen referencia a un tipo de movimiento que describe una Trayectoria circular, alrededor de un punto determinado. Si recurrimos de nuevo a la idea de la telicidad para explicar la selección de uno y otro auxiliar en los tiempos compuestos, vemos que en este caso el movimiento circular que realiza la Figura puede percibirse como un evento atélico, puesto que carece de un punto de finalización concreto. Es decir, que la Figura podría girar, gravitar o rotar alrededor del Fondo de forma indefinida, puesto que la acción, en sí misma, no tiene un punto final intrínseco. Esta percepción del movimiento como un evento atélico es lo que podría explicar, una vez más, la selección del auxiliar *avere* en lugar de *essere*.

³² Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://allassaggio.blogspot.cz>, 01/08/2016.

³³ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2010, <http://scuola.repubblica.it>, 26/10/2010.

(33) La balena ha girato attorno alla barca per circa mezz'ora³⁴.

(34) L'economia delle regioni mediterranee ha gravitato spesso intorno ai principali porti³⁵.

3.5. Selección de auxiliares con VCP

Por lo que respecta al grupo de los Verbos de Cambio Postural, todos los verbos de movimiento pertenecientes a esta categoría que hemos identificado en italiano son pronominales, como *accovacciarsi*, *alzarsi*, *coricarsi*, *curvarsi*, *inchinarsi*, *inginocchiarsi* o *sedersi*, por lo que todos los VCP, sin excepciones, forman los tiempos compuestos con el verbo auxiliar *essere*, como se observa en los siguientes ejemplos:

(35) Vari giornalisti iracheni si sono alzati per scusarsi con il presidente³⁶.

(36) Il giovane si è seduto sul parapetto di fronte all'ingresso e non si voleva spostare³⁷.

3.6. Selección de auxiliares con VMI

Por último, observamos la misma circunstancia en el caso de los Verbos de Movimiento Indefinido. Como vemos, los verbos italianos que entran dentro de esta categoría son *muoversi* y *spostarsi*, ambos pronominales, por lo que el verbo auxiliar requerido para la formación de los tiempos compuestos es, nuevamente, *essere*, sin excepciones.

(37) I manifestanti si sono mossi per tornare al presidio davanti ai cancelli della fabbrica³⁸.

(38) Il branco di delfini si è spostato verso sud³⁹.

Una vez analizadas detalladamente las preferencias identificadas en los diferentes grupos de verbos, según su significado, a la hora de seleccionar el auxiliar en la formación de tiempos compuestos, pasamos a recopilar de forma resumida y esquemática en la siguiente tabla nuestras observaciones, las principales tendencias y las excepciones encontradas.

³⁴ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://blog.veleggiando.it>, 31/05/2016.

³⁵ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.ilmediario.it>, 01/06/2016.

³⁶ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.repubblica.it>, 31/05/2016.

³⁷ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://firenze.repubblica.it>, 02/06/2016.

³⁸ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://milano.corriere.it>, 31/05/2016.

³⁹ Corpus Sketch Engine, Corpus Italian Web 2016, <http://www.marevivo.it>, 01/06/2016.

Tabla 6. Tabla resumen de verbos auxiliares seleccionados según el tipo de verbo

Auxiliar seleccionado	Tipo de verbo según su significado	Excepciones
<i>avere</i>	VMM-E	<u>Essere</u> : <i>balzare</i> <i>scattare</i> <i>scivolare</i> <i>sdrucchiolare</i> <i>slittare</i> (vehículo) <u>Essere (télico) / avere (atético)</u> : <i>correre</i> <i>saltare</i> <i>volare</i>
	VMM-I	<u>Essere</u> : Todos los verbos pronominales
<i>essere</i>	VVDD	<u>Essere o avere</u> : <i>allunare</i> <i>ammarare</i> <i>approdare</i> <i>atterrare</i> <i>attraccare</i> <i>circolare</i> <i>decollare</i> <i>emigrare</i> : essere (meta), essere o avere (sin meta) <i>nafragare</i> : essere (embarcación), avere (personas).
	VDMM	<u>Avere</u> : Todos los verbos transitivos además de <i>collidere</i> <i>cozzare</i> <i>girare</i> (alrededor) <i>gravitare</i> <i>ruotare</i> (alrededor) <i>sbattere</i> <i>urtare</i> . <u>Essere (sustancia) / avere (recipiente)</u> : <i>colare</i> <i>gocciolare</i> <i>sgocciolare</i> <i>traboccare</i>
	VCP	–
	VMI	–

Teniendo en cuenta todas las características que hemos observado en los verbos de movimiento italianos en función del aspecto léxico, la telicidad o atelicidad, los diferentes componentes semánticos lexicalizados en la raíz verbal y las preferencias en la selección del auxiliar *avere* o *essere* para la formación de tiempos compuestos, hemos recopilado en la siguiente tabla los principales rasgos que presentan los diferentes subgrupos de verbos de movimiento según su significado.

Tabla 7. Principales rasgos observados en los verbos de movimiento italianos según su significado

	Eventos construidos según aspecto léxico	Componentes semánticos lexicalizados en la raíz verbal			Construc de eventos téllicos o atéllicos	Verbo auxiliar preferente en formas compuestas
VDMM	Realización Consecución	Mov.	Manera	Trayectoria	Téllicos	<i>essere</i>
VVDD	Realización Consecución	Mov.	x	Trayectoria	Téllicos	<i>essere</i>
VMM-E	Actividad	Mov.	Manera	x	Atéllicos	<i>avere</i>
VMM-I	Actividad	Mov.	Manera	x	Atéllicos	<i>avere</i>
VCP	Consecución	Mov.	Manera	Trayectoria (algunos)	Téllicos	<i>essere</i>
VMI	Actividad	Mov.	x	x	Atéllicos	<i>essere</i>

4. CONCLUSIONES

El objetivo principal de este artículo era analizar de forma exhaustiva la heterogénea categoría de los verbos de movimiento en italiano, con el fin de encontrar rasgos relevantes que aportaran coherencia y arrojaran algo de luz sobre el comportamiento tan dispar que se observa en este tipo de verbos. Tras elaborar una recopilación de más de trescientos verbos de movimiento diferentes en italiano, los hemos agrupado en diferentes subcategorías en función de su significado y de los componentes semánticos lexicalizados en la propia raíz verbal. A continuación, hemos estudiado pormenorizadamente los distintos subgrupos de verbos, y hemos analizado sus principales características para intentar identificar patrones de comportamiento recurrentes en cuanto a la selección del verbo auxiliar *essere* o *avere* para la formación de tiempos compuestos.

Como hemos podido comprobar a lo largo del presente artículo, hay dos elementos que parecen desempeñar un papel fundamental en la elección del verbo auxiliar para las formas compuestas de los verbos de movimiento en italiano: el aspecto léxico

y la presencia o ausencia del componente semántico de Trayectoria en la raíz verbal. Como se ha explicado anteriormente, el aspecto léxico está relacionado con el límite natural vinculado a la acción expresada por el verbo, algo estrechamente relacionado con los conceptos de telicidad y atelicidad. Con nuestro análisis, hemos comprobado que, en función del subgrupo al que pertenecen los verbos de movimiento según su significado, estos tienden a construir eventos télicos o atélicos, es decir, eventos de movimiento con un límite o un punto de finalización inherente a la acción expresada por el verbo, percibidos como acciones puntuales o durativas. Según nuestras observaciones, los VMM-E, los VMM-I y los VMI parecen construir de forma natural eventos de actividad, es decir, eventos durativos y atélicos. Por su parte, los VCP forman principalmente eventos de consecución, es decir, eventos télicos y puntuales. Por último, hemos observado que los VVDD y los VDMM suelen construir de forma natural consecuciones o realizaciones, es decir, eventos de movimiento télicos, que pueden ser durativos o puntuales.

Por lo que respecta al componente semántico de Trayectoria, con nuestro análisis hemos podido comprobar que su presencia o ausencia en la raíz del verbo de movimiento parece tener un peso importante en la construcción natural de eventos de movimiento télicos o atélicos. Hemos observado que los subgrupos de verbos de movimiento que incorporan el componente de Trayectoria dentro del propio verbo tienden a construir eventos de naturaleza télica, como es el caso de los VVDD y los VDMM, mientras que los subgrupos que no fusionan la Trayectoria en el propio verbo suelen construir eventos de movimiento atélicos, como los VMI, los VMM-E o los VMM-I. Los VCP representan una pequeña excepción, ya que, aunque no todos los VCP incorporan detalles sobre la Trayectoria, todos los verbos que forman parte de esta categoría crean de forma natural eventos de movimiento télicos.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos, hemos analizado las preferencias de cada uno de los subgrupos de verbos de movimiento según su significado a la hora de seleccionar el verbo auxiliar en la formación de tiempos compuestos, y hemos observado que, salvo algunas excepciones, existen ciertos patrones de comportamiento que se repiten en la mayoría de los verbos incluidos en cada subgrupo. Los VDMM y los VVDD, que fusionan el componente de Trayectoria en la raíz verbal y construyen de forma natural eventos télicos, seleccionan preferentemente el verbo auxiliar *essere* para la formación de tiempos compuestos. Por el contrario, los VMM-E y los VMM-I, que no incorporan en la raíz verbal información sobre la Trayectoria y construyen por su propia naturaleza eventos atélicos, forman los tiempos compuestos de forma preferente con el verbo auxiliar *avere*. Los VCP, como se ha indicado anteriormente, construyen de forma natural eventos de movimiento télicos y, además, todos ellos son pronominales, al igual que los VMI *muoversi* y *spostarsi*, por lo que el verbo auxiliar requerido para la formación de tiempos compuestos en ambos casos es *essere*. Como hemos podido comprobar, la idea simplista y comúnmente extendida de que la mayoría de los verbos de movimiento en italiano seleccionan el verbo auxiliar *essere* para los tiempos compuestos dista mucho de la realidad. Parece que el verbo auxiliar *essere* podría estar vinculado a la construcción de eventos de movimiento télicos,

mientras que el auxiliar *avere* sería predominante en aquellos eventos de movimiento percibidos como atéticos. De hecho, hemos visto que algunos verbos como *correre*, *emigrare*, *saltare* o *volare* tienen la posibilidad de formar los tiempos compuestos con ambos auxiliares en función de la telicidad o atelicidad de los eventos que construyen, y por ello seleccionan el verbo auxiliar *avere* cuando en el evento no existe una meta específica o un punto de llegada del movimiento, mientras que forman los tiempos compuestos con *essere* si el verbo aparece acompañado por complementos de meta que marcan un punto de finalización del movimiento.

Resultaría interesante realizar un estudio específico sobre las excepciones encontradas en los patrones predominantes en la selección de verbos auxiliares, con el fin de comprobar si existen otros elementos, más allá del aspecto léxico y el componente semántico de Trayectoria, que pueden influir en la elección de *essere* o *avere* para la formación de los tiempos compuestos en italiano. Del mismo modo, resultaría muy enriquecedor analizar exhaustivamente aquellos verbos de movimiento que permiten la construcción de tiempos compuestos con ambos auxiliares, y comprobar si la incorporación de complementos de meta puede ser determinante en la selección de uno u otro en función de la telicidad o atelicidad. Como vemos, la expresión del movimiento y, en concreto, la categoría de los verbos de movimiento es un campo de estudio fascinante que no siempre ha recibido la atención que se merece en las lenguas románicas. Analizar y examinar con detalle los comportamientos de este tipo de verbos puede resultar esclarecedor a la hora de comprender cómo los hablantes de una lengua conceptualizan el espacio y la realidad que les rodea, y cómo logran expresarla a través de lenguaje mediante mecanismos y estrategias propias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOCCHINO, F. (2007). «Lessico-Grammatica dell'italiano: le costruzioni intransitive». Università degli Studi di Salerno. Recuperado el 29 de noviembre de 2020, en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01113150>.
- CIFUENTES FÉREZ, P. (2008). «Motion in English and Spanish: A perspective from Cognitive Linguistics, Typology and Psycholinguistics». Universidad de Murcia. Recuperado el 8 de octubre de 2020, en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/2118/1/CifuentesFerez.pdf>.
- DE MAURO, T. (2014). «Dizionario Il Nuovo De Mauro». Recuperado el 15 de octubre de 2020, en <https://dizionario.internazionale.it>.
- LAPESA, G. y LENCI, A. (2012). *Italian Verbs of Manner of Motion at the Syntax-Semantic Interface: a Distributional Analysis*. Tübingen: Linguistic Evidence.
- MORIMOTO, Y. (2001). *Los verbos de movimiento*. Madrid: Visor Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y Sintaxis I*. Madrid: Espasa Libros.
- SABATINI, F. y COLETTI, V. (2007). «Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana». Recuperado el 17 de septiembre de 2020, en https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano.

- SCHWARZE, C. y WIENOLD, G. (2002). *The lexicalization of movement concepts in French, Italian, Japanese and Korean: Towards a realistic typology*. Konstanz: Fachbereich Sprachwissenschaft.
- SKETCH ENGINE (2003). «Corpus Sketch Engine». Recuperado el 22 de septiembre de 2020, en <https://www.sketchengine.eu>.
- TALMY, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics. Typology and Process in Concept Structuring. Volume 2*. Cambridge: MIT Press.

LE COLLOCAZIONI NEI MANUALI DI ITALIANO COME LINGUA STRANIERA: CORPUS LINGUISTICO

Collocations in the Textbooks of Italian as a Foreign Language: Linguistic Corpus

Rosario LISCIANDRO

Universidad de Almería

Fecha final de recepción: 10 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 22 de octubre de 2021

RIASSUNTO: Chiunque studi una lingua straniera si interroga su quali siano i modi più efficaci per migliorare la propria fluidità, sia nel parlare sia nello scrivere. Una delle risposte è imparare le collocazioni della lingua studiata. Pertanto, l'obiettivo del presente articolo è creare un Corpus partendo dall'analisi di 25 manuali di italiano come lingua straniera per provare l'importanza delle collocazioni nel processo di apprendimento della lingua italiana e, come conseguenza, proporcionarne materiale per il loro studio.

Parole chiave: collocazioni; apprendimento; italiano; lessico.

ABSTRACT: Whoever studies a foreign language wonders what are the most effective ways to improve their fluency, both in speaking and writing. One of the answers is to learn the collocations of the studied language. Therefore, the aim of this article is to create a Corpus from the analysis of 25 manuals of Italian as a foreign language in order to prove the importance of collocations in the process of learning the Italian language and, as a consequence, to provide material for their study.

Keywords: collocations; learning; Italian; vocabulary.

1. INTRODUZIONE

Le collocazioni sono unità fraseologiche generate da regole linguistiche e che presentano un certo grado di restrizione combinatoria dettata dall'uso (Corpas, 1996: 53). Allo stesso modo delle locuzioni, non possono essere considerate atti linguistici, poiché hanno bisogno del contesto e del cotesto per assumere un significato.

Il termine collocazione è stato usato per la prima volta da Firth (1957), in *Papers of Linguistics*. Secondo la sua teoria, il significato di una parola dipende dalle altre parole con cui è combinata. Per esempio, uno dei significati del sostantivo *notte* è dovuto alla sua collocabilità¹ con l'aggettivo *buio* (Firth, 1957: 196) e viceversa.

Molti linguisti hanno discusso la definizione di Firth del termine collocazione. Halliday (1961: 276) afferma che una collocazione è un'associazione sintagmatica di unità lessicali, quantificabile come la possibilità della loro comparsa a n intervalli da un'unità x . In aggiunta, il fenomeno della collocazione si riduce alla frequente co-occorrenza di parole lessicali nel discorso. Inoltre, Halliday (1966: 148) sostiene che la teoria lessicale non appartiene alla grammatica, sebbene la completi, e che la co-occorrenza delle unità lessicali dovrebbe essere trattata a livello lessicale, non a livello grammaticale. Per esempio, la grammatica non è in grado di spiegare perché l'aggettivo *frivolo*, e non un sinonimo, è usato con il sostantivo *argomento*.

Sinclair (1966: 415) ha proposto di studiare la co-occorrenza di unità lessicali attraverso l'uso di corpora estesi e ha introdotto nuovi termini come nodo (*core*), span (distanza) e collocativi (*collocates*). Nelle sue parole:

we may use the term *node* to refer to an item whose collocations we are studying, and we may define a *span* as the number of lexical items on each side of a node that we consider relevant to that node. Items in the environment set by the span we will call *collocates* (Sinclair, 1966: 415).

Secondo la sua teoria, una collocazione è la co-occorrenza di due o più parole presenti in un breve spazio all'interno di un testo (Sinclair, 1991: 170). Insieme a S. Jones (1974), egli considera collocazioni significative quelle formate da due elementi lessicali la cui frequenza di co-occorrenza è superiore a quella che si potrebbe dedurre dalla frequenza individuale di ciascuno degli elementi (Jones e Sinclair, 1974: 19). Sinclair ha adottato il criterio formale, la frequenza di co-occorrenza e la distanza di collocazione di quattro parole, ma non prende in considerazione gli aspetti semantici e sintattici delle collocazioni (Corpas, 1996: 57). Come afferma Alonso Ramos (1993: 147), la frequente co-occorrenza di due unità lessicali non implica necessariamente la presenza di una collocazione e la distanza collocativa non è sempre di quattro parole.

¹ Il termine collocabilità è stato usato per la prima volta anche da Firth, la cui parola originale è *collocability*.

Coseriu (1967) parla di solidarietà lessicale e distingue tra unilaterale e multilaterale. Le prime unità funzionano solo sintagmaticamente, come morso-denti, e non costituiscono collocazioni perché i loro componenti non appaiono di solito nel discorso. D'altra parte, le unità del secondo gruppo, come *abbaiare-cane*, potrebbero essere considerate collocazioni, poiché entrambi i termini possono apparire nel discorso.

Mel'čuk (1981) elabora anche il concetto di co-occorrenza lessicale, che è la capacità dei lessemi di combinarsi nei sintagmi per esprimere un significato laterale.

Hausmann (1985) afferma che la struttura delle collocazioni consiste in un elemento determinante chiamato *base* e un altro elemento determinato che chiama *collocativo*. Nelle collocazioni nome+verbo, il nome gioca il ruolo della base, mentre il verbo è il collocativo. L'insieme di tutti i collocativi che possono essere combinati con una base è chiamato raggio collocativo, mentre il campo collocativo è l'insieme di tutti i termini, di solito sinonimi, che hanno un potenziale collocativo simile alla base. Nell'esempio di *contrarre un debito*, il sostantivo *debito* gioca il ruolo di base e il verbo *contrarre* il ruolo di collocativo. Il raggio collocazionale del sostantivo *debito* è composto dai verbi *avere*, *pagare*, *saldare*, mentre tutti i sinonimi di *debito*, come *credito*, formano il campo collocazionale (Koike, 2001: 63).

Dal punto di vista del sistema, le collocazioni non differiscono dai sintagmi liberi. D'altra parte, a livello di norma, si trovano alcune differenze, poiché le collocazioni godono di un certo grado di restrizione combinatoria dei loro componenti imposta dall'uso (Corpas 1996: 76). A tal proposito, potrebbe essere abbastanza complicato distinguere una collocazione da una locuzione. Koike (2001) afferma che una collocazione è più flessibile di una locuzione, che è più rigida a livello combinatorio. Inoltre, le locuzioni esprimono un significato idiomatico e non permettono modifiche a livello sintattico, come la nominalizzazione, la modifica aggettivale, la trasformazione in passivo (Koike, 2001: 31). La locuzione è meno trasparente, a livello semantico, della collocazione, tuttavia ci sono casi in cui si trovano collocazioni idiomatiche (Escandell Vidal, 2004: 30-32).

2. TASSONOMIA DELLE COLLOCAZIONI

Come menzionato nel capitolo precedente, il concetto di collocazione si riferisce a quella proprietà delle lingue per cui un parlante tende a produrre certe combinazioni di parole rispetto ad altre combinazioni possibili. Le collocazioni sono definite come unità fraseologiche composte da due unità lessicali in relazione sintattica, che non costituiscono enunciati indipendenti, poiché hanno bisogno di un contesto linguistico per comprendere il loro significato. Sono combinazioni fissate nella norma, che presentano restrizioni combinatorie dettate dall'uso, dove la base sceglie il suo collocativo. Tiberii (2017: 3) definisce le collocazioni come espressioni formate da due o più parole che per uso e consuetudine lessicale formano una unità fraseologica non fissa ma riconoscibile. Sulla base dello schema proposto da Corpas (1996), per la lingua spagnola, Lisciandro (2020: 118) elabora una classificazione delle collocazioni della lingua italiana:

SOSTANTIVO (SOGETTO)+VERBO

In queste collocazioni il sostantivo gioca il ruolo di soggetto del verbo, che denota un'azione caratteristica della persona o della cosa designata (Corpas, 1996: 67). Per esempio, *una voce corre, una guerra scoppia, una nave salpa*, ecc. Sono incluse anche collocazioni pronominali impersonali, per esempio, *un incendio si appicca, una epidemia si diffonde e una polemica si scatena*.

VERBO+SOSTANTIVO (OGGETTO)

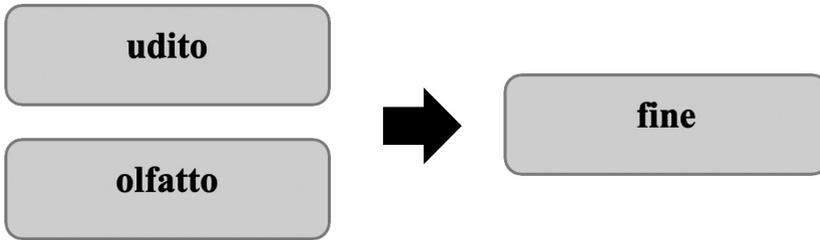
Le collocazioni in cui il sostantivo ricopre il ruolo di complemento oggetto diretto sono il gruppo più cospicuo. Verbi come *dare, avere, fare*, si trovano in questo gruppo e sono considerati verbi delessicalizzati, cioè verbi che abbandonano il loro significato lessicale per acquisirne un altro a seconda del contesto situazionale in cui vengono usati. Dato il loro schema sintattico, solo i verbi transitivi possono essere coinvolti in questo tipo di collocazioni (Koike, 2001: 48). Gli esempi sono i seguenti: *svolgere un ruolo, una posizione o una funzione, sferrare un colpo, assumere una responsabilità, fare amicizia, prendere una decisione* (Corpas, 1996: 68-69). È di fondamentale importanza chiarire che i sostantivi (complementi diretti) che indicano la persona non costituiscono collocazioni, perché è molto difficile stabilire una co-occorrenza lessicale tra un verbo transitivo e una persona che ricopre il ruolo di complemento diretto (Koike, 2001: 48).

SOSTANTIVO+AGGETTIVO

Corpas Pastor (1996: 71-72) chiama questo tipo di collocazioni aggettivo+nome perché gli aggettivi implicano la base con cui possono essere combinati. Tuttavia, in questa sezione, preferiamo usare la terminologia proposta da Koike (2001: 49) e, successivamente, da Lisciandro (2020: 119), sostantivo+aggettivo, poiché questa è la struttura per mezzo della quale le collocazioni sono composte. Nell'esempio *acerrimo nemico*, l'aggettivo intensifica la sua base negativamente. Spesso, il collocativo (aggettivo) può essere combinato con diverse basi (sostantivi) appartenenti allo stesso campo semantico, diventando, in questo modo, la base della collocazione, per esempio:

SOSTANTIVO+PREPOSIZIONE+NOME

In questo tipo di collocazioni, il primo nome è il collocativo e il secondo la base della collocazione. *Una fetta di pane, una tavoletta di cioccolato, uno spicchio d'aglio* sono entità più piccole, una porzione o un'unità di qualcosa. D'altra parte, collocazioni come *ciclo di lezioni, banco di nebbia e stormo di uccelli* sono considerate come il gruppo a cui appartiene un sostantivo. La restrizione combinatoria tra i componenti delle collocazioni può essere variabile come in *stormo di uccelli, piccioni, insetti*, in quanto una base è collocabile con diversi collocativi (Koike, 2001: 51).



VERBO+AVVERBIO

Le collocazioni che formano questo gruppo sono composti da un verbo e un avverbio che termina in *-mente*. Manuel Seco (1972: 175) afferma che gli avverbi di modo, intensità, luogo e tempo formano queste collocazioni. Alcuni esempi sono: *desiderare ardentemente, supplicare seriamente, fallire miseramente, proibire rigorosamente, affrontare/combattere ferocemente, piovere torrenzialmente, opporsi categoricamente, colpire mortalmente, provare inutilmente, funzionare automaticamente*, ecc. Queste collocazioni sembrano essere collegate, a livello lessicale, ad altre collocazioni, come sostantivo+aggettivo, ad esempio *desiderio ardente, divieto rigoroso, pioggia torrenziale, colpo mortale*, ecc. (Koike, 2001: 53).

AVVERBIO+AGGETTIVO

Corpas (1996: 75) chiama questo tipo di collocazioni aggettivo+avverbio. Gli avverbi che formano queste collocazioni sono di modo e intensità, come *fermamente convinto, follemente innamorato, altamente affidabile, strettamente legato, follemente innamorato, visibilmente colpito, famoso in tutto il mondo*, ecc. Il collocativo (l'avverbio) svolge la funzione di intensificare la base (l'aggettivo). Come si è menzionato precedentemente, Lisciandro (2020: 119) preferisce la terminologia avverbio+aggettivo in quanto segue la composizione sintattica della collocazione.

In alcuni casi, si può stabilire una corrispondenza con altri tipi di collocazioni come, *profondamente addormentato, sonno profondo, dormire profondamente*, ecc. (Koike, 2001: 54), creando, così, una famiglia collocazionale.

VERBO+AGGETTIVO

Non ci sono molte collocazioni verbo+aggettivo. Tuttavia, devono essere considerate collocazioni perché posseggono le caratteristiche tipiche: frequente co-occorrenza e restrizione combinatoria imposta dall'uso. Tra le più comuni, possiamo distinguere le seguenti: *uscire indenne, essere illeso, essere incasinato*, ecc. (Koike, 2001: 55). Questo tipo di collocazioni sono formate, maggiormente, da verbi come, *essere, fare* ecc.

UNITÀ LESSICALE SEMPLICE+LOCUZIONE

La restrizione combinatoria tra due unità lessicali semplici, come nome+aggettivo o verbo+nome, esiste anche tra un'unità lessicale semplice e una locuzione (Koike, 2001: 55). Questo tipo di co-occorrenza è chiamato collocazione complessa, poiché

uno dei componenti della collocazione è un'unità lessicale, una locuzione. Le espressioni semidiomatiche di Zuluaga (1980: 134-136), come *ricevere a braccia aperte*, *dormire come un sasso*, *testardo come un mulo*, ecc., possono essere considerate collocazioni complesse, poiché i loro elementi costitutivi sono un'unità lessicale semplice e una locuzione. Ci sono diversi tipi di collocazioni complesse, per esempio:

verbo+locuzione nominale	<i>fare castelli in aria</i>
locuzione verbale+sostantivo	<i>dare adito a sospetti</i>
sostantivo+locuzione aggettivale	<i>salute di ferro</i>
verbo+locuzione avverbiale	<i>prendere alla lettera</i>
locuzione avverbiale+aggettivo	<i>sordo come una campana</i>

3. CARATTERISTICHE SINTATTICHE DELLE COLLOCAZIONI

Come abbiamo affermato anteriormente, le collocazioni godono di un certo grado di restrizione combinatoria tra i loro componenti. Dal punto di vista paradigmatico, ci sono collocazioni che mantengono una restrizione sintattica, come quelle del tipo verbo+nome e nome+aggettivo, ad esempio: *fare amicizia*. In altri casi, invece, si trova una restrizione variabile, per esempio, da un tipo di collocazione se ne può derivare un'altra, come *piovere torrenzialmente* > *pioggia torrenziale* (Corpas, 1996: 77).

La distanza collocazionale è la distanza tra i componenti di una collocazione (Koike, 2001: 146). Tuttavia, la teoria situazionale non afferma cosa si deve stabilire tra i componenti di una collocazione (Corpas, 1996: 78). Jones e Sinclair (1974) hanno affermato che la distanza tra i collocativi dovrebbe essere di quattro posizioni a destra o a sinistra del nucleo.

Per quanto riguarda il grado di restrizione tra le collocazioni, si trovano tre tipi di collocazioni: libera, ristretta e categoria ponte (Cowie, 1981).

Collocazioni libere²: si tratta di combinazioni libere di parole, i cui elementi conservano il loro significato lessicale. Per esempio, *iniziare*, *vincere*, *perdere* un combattimento.

Collocazioni ristrette: si tratta di combinazioni in cui la base decide i suoi collocati e, quando la distanza di collocazione è di uno o due collocati, non è permessa alcuna sostituzione dei componenti. Per esempio, *correre un rischio* o *conciliare il sonno*.

Collocazioni ponte: sono collocazioni che si avvicinano alla sfera delle espressioni idiomatiche. Queste collocazioni sono composte da un elemento caratterizzato da

² Lisciandro (2020) denomina questo tipo di unità fraseologiche combinazioni libere e/o semilibere di parole a causa della flessibilità dei collocativi e semilibertà nell'uso preposizionale come, *fetta di paneltorta/pizza*, ecc.

un significato metaforico. Per questo motivo, non permettono modifiche interne. Per esempio, *inventare*, *spargere*, *diffondere calunnie*.

Collocazioni libere come *fetta di pane* e *barretta di cioccolato* non creano problemi a livello semantico, poiché la loro codifica deriva dalla somma dei loro componenti. D'altra parte, nella collocazione *prezzo astronomico*, il significato dell'aggettivo dipende dal significato del sostantivo *prezzo*, perché *astronomico* cambia significato quando si riferisce a un altro sostantivo (Koike, 2001: 165). Secondo Corpas (1996: 82), «la base di una collocazione ha autonomia semantica e seleziona nel suo collocativo un significato speciale che il collocativo ha solo in co-occorrenza con esso». Spesso, le basi selezionano significati metaforici dai loro collocati, il che porta a una collocazione semicompositiva.

4. L'ANALISI

Per effettuare l'analisi fraseologica dal punto di vista collocazionale, sono stati analizzati 25 libri di testo³ di italiano come lingua straniera, suddivisi secondo i livelli stabiliti dal QCER (A1-C2). Il corpus dell'analisi è composto dai seguenti testi:

- *Arrivederci 1 (A1), Arrivederci 2 (A2), Arrivederci 3 (B1/B1+)*.
- *Bravissimo 1 (A1), Bravissimo 2 (A2), Bravissimo 3 (B1), Bravissimo 4 (B2)*.
- *Domani 1 (A1), Domani 2 (A2), Domani 3 (B1)*.
- *Nuovo Contatto A1, Nuovo Contatto A2, Nuovo Contatto B1, Nuovo Contatto B2, Nuovo Contatto C1*.
- *Nuovo Espresso 1 (A1), Nuovo Espresso 2 (A2), Nuovo Espresso 3 (B1), Nuovo Espresso 4 (B2), Nuovo Espresso 5 (C1)*.
- *Nuovo Magari B2, Nuovo Magari C1-C2*.
- *Nuovo Progetto Italiano 1 (A1-A2), Nuovo Progetto Italiano 2 (B1-B2), Nuovo Progetto Italiano 3 (B2-C1)*.

L'analisi è stata condotta sulla base dei seguenti punti:

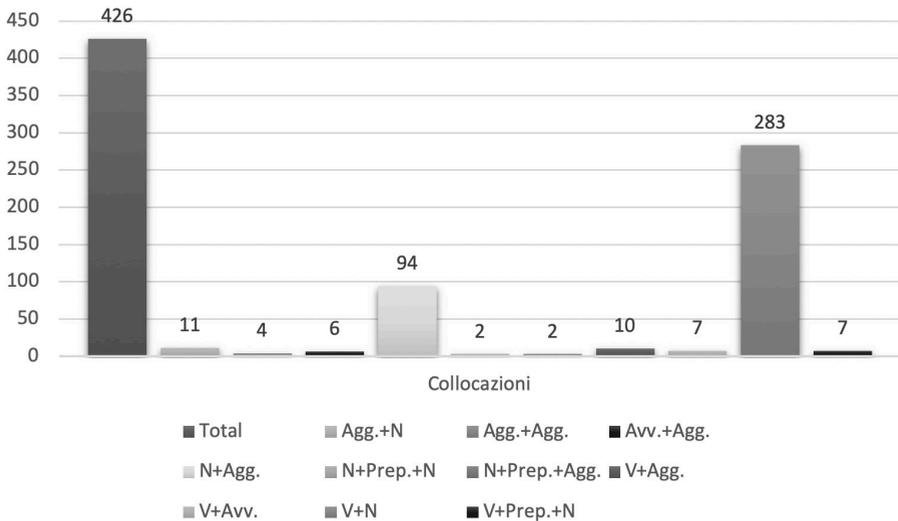
- esaminare le collocazioni incluse nel modello linguistico proposto dai 25 libri di testo presi in analisi;
- condurre un'analisi quantitativa delle collocazioni riscontrate;
- creare un corpus collocazionale utilizzabile sia da alunni, come strumento di autoapprendimento, sia da docenti, per fini propriamente didattici.

In questo lavoro, sono stati esaminati solo i libri di testo poiché presentano il lessico su cui si basano le attività degli eserciziari. Oltre agli esempi e alle spiegazioni grammaticali e lessicali, sono stati analizzati gli esempi degli esercizi proposti e i testi

³ La lista completa dei manuali analizzati si trova alla fine del presente articolo, nella sezione bibliografica.

delle comprensioni di lettura e di ascolto in quanto mostrano la lingua usata diariamente da italofoni.

5. CONCLUSIONI



Come si evince dal grafico dell'analisi effettuata sui 25 manuali di italiano come lingua straniera, si può osservare un totale di 426 collocazioni riscontrate. Nonostante nel paragrafo teorico si sia presentata una tassonomia composta da 7 categorie distinte di collocazioni, in questa analisi fraseologica possiamo distinguere 10 categorie:

- Aggettivo+Nome
- Aggettivo+Aggettivo
- Avverbio+Aggettivo
- *Nome+Aggettivo*
- Nome+Preposizione+Nome
- Nome+Preposizione+Aggettivo
- Verbo+Aggettivo
- Verbo+Avverbio
- *Verbo+Nome*
- Verbo+Preposizione+Nome

Esaminando il grafico, possiamo affermare chiaramente che due categorie risaltano in numero rispetto alle altre, e queste sono quella *v+n* (283 collocazioni) e quella *n+agg.* (94 collocazioni).



Collocazioni con il verbo *fare* (Lisciandro, s.d.).

L'insieme di tutte le collocazioni ha dato vita ad un corpus collocazionale ordinato per ordine alfabetico. Analizzando il corpus, possiamo affermare, senza dubbio, che si riscontra un numero elevato di collocazioni *fare+sostantivo* come, *fare colazione, una promessa, un giro, il possibile, il bis*, ecc. Su un totale di 283 collocazioni *v+N*, 55 corrispondono alla categoria sopra citata, *fare+sostantivo*. Il verbo *fare* è un verbo delessicalizzato che si può utilizzare in diversi contesti e, di conseguenza, assume significati differenti.

Lo scopo principale del corpus è quello di essere utilizzato nell'apprendimento e insegnamento del lessico della lingua italiana sia da studenti sia da docenti. Lo studio delle collocazioni di una lingua, l'italiana in questo caso, è di primordiale importanza per ampliare il bagaglio lessicale dei discenti, con lo scopo di migliorare la propria competenza fraseologica e comunicativa, con l'obiettivo di avvicinarsi sempre di più alla lingua parlata dagli italiani e, quindi, evitare i classici errori di tipo lessicale.

Il corpus sulle collocazioni della lingua italiana estrapolato dai 25 manuali analizzati pretende essere il primo di una serie di lavori sulla fraseologia italiana basati sull'analisi di manuali di italiano come lingua straniera.

6. LE COLLOCAZIONI DELL'ITALIANO: CORPUS LINGUISTICO

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Accendere la luce (v+N) | 7. Adottare un sistema (v+N) |
| 2. Accendere la radio (v+N) | 8. Affittare un appartamento (v+N) |
| 3. Accendere la TV (v+N) | 9. Affittare una casa (v+N) |
| 4. Accettare un invito (v+N) | 10. Affittare una villa (v+N) |
| 5. Accusare dei disturbi (v+N) | 11. Affrontare un/il problema (v+N) |
| 6. Addobbare l'albero (<i>di Natale</i>) (v+N) | 12. Agenzia matrimoniale (N+agg.) |
| | 13. Allacciare la cintura (v+N) |

14. Allegare il curriculum (v+N)
15. Allontanare il malocchio (v+N)
16. Ambiente accogliente (N+agg.)
17. Ambiente caloroso (N+agg.)
18. Ambiente costiero (N+agg.)
19. Ambiente familiare (N+agg.)
20. Ambiente lavorativo (N+agg.)
21. Amore materno (N+agg.)
22. Ampio trilocale (agg.+N)
23. Anno precedente (N+agg.)
24. Anno prima (N+N)
25. Anno prossimo (N+agg.)
26. Anno scorso (N+agg.)
27. Anno successivo (N+agg.)
28. Apparecchiare la tavola (v+N)
29. Applicare una pomata (v+N)
30. Approvare un bilancio (v+N)
31. Approvare un decreto (v+N)
32. Approvare una costituzione (v+N)
33. Approvare una legge (v+N)
34. Approvare una/la legislazione (v+N)
35. Ascoltare (la) musica (v+N)
36. Ascoltare la radio (v+N)
37. Assolvere una funzione (v+N)
38. Assumere una posizione (v+N)
39. Assumersi le responsabilità (v+N)
40. Attirare l'attenzione (v+N)
41. Attraversare la strada (v+N)
42. Aumentare la dose (v+N)
43. Avere pazienza (v+N)
44. Avere un appuntamento (v+N)
45. Avere un/l'impressione di (v+N)
46. Azzurro chiaro (v+agg.)
47. Azzurro intenso (v+agg.)
48. Azzurro scuro (v+agg.)
49. Bere un caffè (v+N)
50. Bere una tisana (v+N)
51. Bigiare la scuola (v+N)
52. Cambio climatico (v+agg.)
53. Caricare la lavatrice (v+N)
54. Catturare l'attenzione (v+N)
55. Cedere alla tentazione (v+N)
56. Celebrare una festa (v+N)
57. Chiedere il permesso (v+N)
58. Chiedere scusa a qualcuno per qualcosa o per aver fatto qualcosa (v+N)
59. Chiedere un consiglio (v+N)
60. Chiedere un favore (v+N)
61. Chiedere un mutuo (v+N)
62. Chiedere un piacere (v+N)
63. Chiedere un'informazione (v+N)
64. Chiudere gli occhi (v+N)
65. Chiudere il rubinetto (v+N)
66. Città turistica (v+N)
67. Cliccare sull'icona (v+Prep.+N)
68. Clinica privata (v+agg.)
69. Commettere un errore (v+N)
70. Commettere un reato (v+N)
71. Competenza tecnologica (v+agg.)
72. Compilare il modulo (v+N)
73. Comprare un/il biglietto (v+N)
74. Concordare un appuntamento (v+N)
75. Condurre un esperimento (v+N)
76. Condurre un'intervista (v+N)
77. Condurre uno studio/ricerca (v+N)
78. Confermare l'attenzione (v+N)
79. Confermare un/l'accordo (v+N)
80. Confermare una prenotazione (v+N)
81. Conseguire un diploma (v+N)
82. Contrarre una malattia (v+N)
83. Convalidare il/un biglietto (v+N)
84. Corteo di barche (N+Prep.+N)
85. Cucina locale (N+agg.)
86. Cucina regionale (N+agg.)
87. Cucina tipica (v+agg.)
88. Cucina tradizionale (N+agg.)
89. Cucina vegetariana (N+agg.)
90. Dare importanza (v+N)
91. Dare piena fiducia (v+agg.+N)
92. Dare ripetizioni (v+N)
93. Dare un consiglio (v+N)
94. Dare un contributo (v+N)
95. Dare un esame (v+N)

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 96. Dare una festa (v+N) | 139. Fare merenda (v+N) |
| 97. Diagnosticare una malattia (v+N) | 140. Fare ricorso (v+N) |
| 98. Difficoltà economica (N+agg.) | 141. Fare scherzi (v+N) |
| 99. Dovere civico (N+agg.) | 142. Fare shopping (v+N) |
| 100. Effetto collaterale (N+agg.) | 143. Fare spese (v+N) |
| 101. Emanare un proclama (v+N) | 144. Fare sport (v+N) |
| 102. Entrare in guerra (v+Prep.+N) | 145. Fare un bonifico (v+N) |
| 103. Errore grammaticale (N+agg.) | 146. Fare un colpaccio (v+N) |
| 104. Esercitare un potere (v+N) | 147. Fare un concorso (v+N) |
| 105. Esperienza lavorativa (N+agg.) | 148. Fare un corso (v+N) |
| 106. Esprimere gusti (v+N) | 149. Fare un esercizio (v+N) |
| 107. Esprimere idee (v+N) | 150. Fare un favore (v+N) |
| 108. Esprimere insicurezza (v+N) | 151. Fare un master (v+N) |
| 109. Esprimere sentimenti (v+N) | 152. Fare un mutuo (v+N) |
| 110. Esprimere sollievo (v+N) | 153. Fare un viaggio (v+N) |
| 111. Esprimere un desiderio (v+N) | 154. Fare un'ipotesi (v+N) |
| 112. Esprimere un'opinione (v+N) | 155. Fare una festa (v+N) |
| 113. Esprimere una richiesta (v+N) | 156. Fare una figuraccia (v+N) |
| 114. Estremamente formale (Avv.+agg.) | 157. Fare una fotografia (v+N) |
| 115. Fare acquisti (v+N) | 158. Fare una gita (v+N) |
| 116. Fare amicizia (v+N) | 159. Fare una manovra (v+N) |
| 117. Fare appello (v+N) | 160. Fare una passeggiata (v+N) |
| 118. Fare attenzione (v+N) | 161. Fare una pausa (v+N) |
| 119. Fare beneficenza (v+N) | 162. Fare una proposta (v+N) |
| 120. Fare caldo (v+agg.) | 163. Fare uno stage (v+N) |
| 121. Fare colazione (v+N) | 164. Fare una/la denuncia (v+N) |
| 122. Fare freddo (v+agg.) | 165. Fare uno scambio linguistico (v+N) |
| 123. Fare ginnastica (v+N) | 166. Fare uno spuntino (v+N) |
| 124. Fare gli straordinari (v+N) | 167. Fare volontariato (v+N) |
| 125. Fare i compiti (v+N) | 168. Fare yoga (v+N) |
| 126. Fare i fanghi (v+N) | 169. Fenomeno culturale (N+agg.) |
| 127. Fare i messaggi (v+N) | 170. Fenomeno sociale (N+agg.) |
| 128. Fare il bis (v+N) | 171. Film giallo (N+agg.) |
| 129. Fare il bucato (v+N) | 172. Film horror (N+agg.) |
| 130. Fare il possibile (v+N) | 173. Film romantico (N+agg.) |
| 131. Fare jogging (v+N) | 174. Firmare un armistizio (v+N) |
| 132. Fare la doccia (v+N) | 175. Fissare un appuntamento (v+N) |
| 133. Fare la linguaccia (v+N) | 176. Fissare una data (v+N) |
| 134. Fare la spesa (v+N) | 177. Fonte energetica (N+agg.) |
| 135. Fare la/una prenotazione (v+N) | 178. Fonte rinnovabile (N+agg.) |
| 136. Fare le pulizie (v+N) | 179. Foresta amazzonica (N+agg.) |
| 137. Fare lo scontrino (v+N) | 180. Foresta pluviale (N+agg.) |
| 138. Fare meditazione (v+N) | 181. Formattare il computer (v+N) |

182. Formulare un'ipotesi (v+N)
 183. Frequentare l'università (v+N)
 184. Garantire la sicurezza (v+N)
 185. Gesto scaramantico (N+agg.)
 186. Ginnastica artistica (N+agg.)
 187. Ginnastica ritmica (N+agg.)
 188. Giornale scandalistico (N+agg.)
 189. Girare un film (v+N)
 190. Giungere a una conclusione (v+Prep.+N)
 191. Grande successo/insuccesso (agg.+N)
 192. Grigio metallizzato (agg.+agg.)
 193. Grigio topo (agg.+N)
 194. Guadagnare soldi (v+N)
 195. Guardare film (v+N)
 196. Guardare fissamente (v+Avv.)
 197. Guardare il telegiornale (v+N)
 198. Guardare la televisione (v+N)
 199. Imbarcare un bagaglio (v+N)
 200. Imboccare una strada (v+N)
 201. Imparare una lingua (v+N)
 202. Imprimere una svolta (v+N)
 203. Inaspettato insuccesso (agg.+N)
 204. Industria automobilistica (N+agg.)
 205. Industria farmaceutica (N+agg.)
 206. Infocare gli occhiali (v+N)
 207. Infrangere la legge (v+N)
 208. Ingerire una compressa (v+N)
 209. Iniziare un discorso (v+N)
 210. Insana follia (agg.+N)
 211. Insegnare una lingua (v+N)
 212. Installare un programma (v+N)
 213. Instaurare un rapporto (v+N)
 214. Interesse personale (N+agg.)
 215. Iscrivere a un corso (v+Prep.+N)
 216. Lasciare la mancia (v+N)
 217. Lasciare un messaggio (v+N)
 218. Lasciare un'eredità (v+N)
 219. Lavare i piatti (v+N)
 220. Lavarsi i denti (v+N)
 221. Lavarsi la faccia (v+N)
 222. Lavoro part-time (*tempo parziale*) (N+agg.)
 223. Lavoro precario (N+agg.)
 224. Lavoro saltuario (N+agg.)
 225. Leggere il giornale (v+N)
 226. Leggere le notizie (v+N)
 227. Leggere un libro (v+N)
 228. Linfa vitale (N+agg.)
 229. Lingua straniera (N+agg.)
 230. Lingua ufficiale (N+agg.)
 231. Malattia cardiovascolare (N+agg.)
 232. Malattia cronica (N+agg.)
 233. Malattia infiammatoria (N+agg.)
 234. Mandare il curriculum (v+N)
 235. Mandare un messaggio (v+N)
 236. Mandare un' e-mail (v+N)
 237. Manifestare disappunto (v+N)
 238. Manifestare sorpresa (v+N)
 239. Manifestare un sintomo (v+N)
 240. Mantenere i contatti con (v+N)
 241. Mantenere una promessa (v+N)
 242. Marcare una differenza (v+N)
 243. Mare mosso (N+agg.)
 244. Matrimonio religioso (N+agg.)
 245. Medicina alternativa (N+agg.)
 246. Metodo educativo (N+agg.)
 247. Moderato successo (agg.+N)
 248. Mostrare interesse (v+N)
 249. Movimento politico (N+agg.)
 250. Musica classica (N+agg.)
 251. Musica contemporanea (N+agg.)
 252. Musica leggera (N+agg.)
 253. Musica lirica (N+agg.)
 254. Navigare in/su internet (v+Prep.+N)
 255. Nettamente inferiore (Avv.+agg.)
 256. Nettamente superiore (Avv.+agg.)
 257. Noleggiare un'auto (v+N)
 258. Noleggiare una macchina (v+N)
 259. Oasi naturalistica (N+agg.)
 260. Obbedire ciecamente (v+Avv.)
 261. Obliterare il biglietto (v+N)
 262. Offrire lezioni (v+N)

263. Opera lirica (N+agg.)
 264. Orario flessibile (N+agg.)
 265. Orario pesante (N+agg.)
 266. Orario settimanale (N+agg.)
 267. Organizzare una festa (V+N)
 268. Organizzare una gita (V+N)
 269. Ospedale pubblico (N+agg.)
 270. Ostentare indifferenza (V+N)
 271. Ostentare sicurezza (*mostrarsi tranquilli*) (V+N)
 272. Ottenere la laurea (V+N)
 273. Ottenere un premio (V+N)
 274. Paese esotico (N+agg.)
 275. Pagare le bollette (V+N)
 276. Parcheggiare la macchina (V+N)
 277. Partecipare a una discussione (V+Prep+N)
 278. Passare l'aspirapolvere (V+N)
 279. Passare le vacanze (V+N)
 280. Passare una nottataccia (V+N)
 281. Patate arrosto (N+agg.)
 282. Patate fritte (N+agg.)
 283. Pensare diversamente (V+Avv.)
 284. Perdere una/la battaglia (V+N)
 285. Personalità multipla (N+agg.)
 286. Pianta rigogliosa (N+agg.)
 287. Porre rimedio (*trovare una soluzione*) (V+N)
 288. Porre un quesito (*fare una domanda*) (V+N)
 289. Porre una domanda (V+N)
 290. Portare fuori il cane (V+Avv.+N)
 291. Portare sfortuna (V+N)
 292. Praticare sport (V+N)
 293. Prelevare i soldi (V+N)
 294. Prematura scomparsa (agg.+N)
 295. Premere il tasto (V+N)
 296. Prendere il metrò (V+N)
 297. Prendere il sole (V+N)
 298. Prendere l'avvio (V+N)
 299. Prendere la metropolitana (V+N)
 300. Prendere un aperitivo (V+N)
 301. Prendere un caffè (V+N)
 302. Prendere un cornetto (V+N)
 303. Prendere un gelato (V+N)
 304. Prendere un tè (V+N)
 305. Prendere un toast (V+N)
 306. Prendere un'aspirina (V+N)
 307. Prendere una cotta (V+N)
 308. Prendere una decisione (V+N)
 309. Prenotare il biglietto (V+N)
 310. Prenotare un posto (V+N)
 311. Prenotare un tavolo (al ristorante) (V+N)
 312. Prenotare un tavolo (V+N)
 313. Prenotare una camera (V+N)
 314. Preparare una festa (V+N)
 315. Prepararsi la colazione (V+N)
 316. Prescrivere una terapia (V+N)
 317. Prestare un servizio (V+N)
 318. Problema familiare (N+agg.)
 319. Proclamare re (V+N)
 320. Prodotto artigianale (N+agg.)
 321. Prodotto biologico (N+agg.)
 322. Profilo privato (N+agg.)
 323. Profilo pubblico (N+agg.)
 324. Profondamente rattristato (Avv.+agg.)
 325. Programma radiofonico (N+agg.)
 326. Programma televisivo (N+agg.)
 327. Proseguire dritto (V+Avv.)
 328. Provare affetto (V+N)
 329. Provare allegria (V+N)
 330. Provare curiosità (V+N)
 331. Provare entusiasmo (V+N)
 332. Provare impazienza (V+N)
 333. Provocare stress (V+N)
 334. Pubblicizzare un evento (V+N)
 335. Pulire i vetri (V+N)
 336. Raccogliere dati (V+N)
 337. Ratificare l'annessione (V+N)
 338. Registrare un incremento (V+N)
 339. Relazione sentimentale (N+agg.)
 340. Reportage giornalistico (N+agg.)
 341. Ricambiare un favore (V+N)
 342. Ricerca scientifica (N+agg.)

343. Ricevere un premio (v+N)
 344. Ridurre i tempi (v+N)
 345. Riempire la lavastoviglie (v+N)
 346. Rifiutare un invito (v+N)
 347. Rilasciare un'intervista (v+N)
 348. Riparare la macchina (v+N)
 349. Risarcire i danni (v+N)
 350. Risata fragorosa (N+agg.)
 351. Rispettare l'ambiente (v+N)
 352. Ristorante tipico (N+agg.)
 353. Rivendicare il diritto (v+N)
 354. Rivestire un ruolo (v+N)
 355. Rivolgersi a un medico (v+N)
 356. Roccia scoscesa (N+agg.)
 357. Romanzo d'avventura
 (N+Prep.+agg.)
 358. Romanzo di fantascienza
 (N+Prep.+agg.)
 359. Romanzo giallo (N+agg.)
 360. Romanzo poliziesco (N+agg.)
 361. Romanzo rosa (N+agg.)
 362. Romanzo sentimentale (N+agg.)
 363. Romanzo storico (N+agg.)
 364. Rosa pallido (agg.+agg.)
 365. Rosa pastello (agg.+agg.)
 366. Rosa vivo (agg.+agg.)
 367. Rosso fuoco (agg.+N)
 368. Rosso rubino (agg.+N)
 369. Rosso sangue (agg.+N)
 370. Rovesciarsi addosso (v+Avv.)
 371. Rovinarsi la reputazione (v+N)
 372. Salare la scuola (v+N)
 373. Salire sull'autobus (v+Prep.+N)
 374. Saltare la coda (v+N)
 375. Salute mentale (N+agg.)
 376. Salvare un documento (v+N)
 377. Scannerizzare un documento (v+N)
 378. Scatenare una reazione (v+N)
 379. Scontare la pena (v+N)
 380. Scoppiare una guerra (v+N)
 381. Scossa tellurica (N+agg.)
 382. Scrivere un biglietto (v+N)
 383. Scrivere un componimento (v+N)
 384. Scrivere un'e-mail (v+N)
 385. Segnalare sorpresa (v+N)
 386. Semplicità disarmante (N+agg.)
 387. Settimana scorsa (N+agg.)
 388. Severamente proibito (Avv.+agg.)
 389. Sistema monetario (N+agg.)
 390. Situazione economica (N+agg.)
 391. Soffiarsi il naso (v+N)
 392. Sole accecante (N+agg.)
 393. Sollevare lo sguardo (v+N)
 394. Sorriso obliquo (N+agg.)
 395. Sostenere economicamente
 (v+Avv.)
 396. Sostenere un esame (v+N)
 397. Spedire un invito (v+N)
 398. Spedire un libro (v+N)
 399. Spedire un pacco (v+N)
 400. Spedire un sms/email (v+N)
 401. Spegner la luce (v+N)
 402. Spendere soldi (v+N)
 403. Spiaggia deserta (N+agg.)
 404. Spiaggia sabbiosa (N+agg.)
 405. Spiaggia tropicale (N+agg.)
 406. Spianare il cammino (v+N)
 407. Spicchio d'aglio (N+Prep.+N)
 408. Stabilire un rapporto (v+N)
 409. Stabilire una rotta (v+N)
 410. Stendere il bucato (v+N)
 411. Stimolare la creatività (v+N)
 412. Stipulare un'alleanza (v+N)
 413. Stiracchiare le braccia (v+N)
 414. Subire un furto (v+N)
 415. Suonare il pianoforte (v+N)
 416. Suonare la chitarra (v+N)
 417. Suonare uno strumento (v+N)
 418. Superare un esame/l'esame di
 (v+N)
 419. Superare un test/il test di (v+N)
 420. Suscitare polemiche (v+N)
 421. Tracciare il profilo (v+N)
 422. Trascorrere le vacanze (v+N)
 423. Trascorrere/Passare una giornata
 all'aperto (v+N)

424. Tritare la cipolla (v+N)
425. Vedere un film (v+N)

426. Volare con l'immaginazione
(v+Prep.+N)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONSO RAMOS, M. (1993). *Las funciones léxicas en el modelo lexicográfico de I. Mel'čuk* (Tesis doctoral). Madrid: UNED.
- CORPAS PASTOR, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. (1967). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- COWIE, A. P. (1981). «The Treatment of Collocations and Idioms in Learner's Dictionaries». *Applied Linguistics*, vol. 2, n. 3, pp. 223-235.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (2004). *Fundamentos de semántica composicional*. Barcellona: Ariel.
- FIRTH, J. R. (1957). *Papers in Linguistics 1934-1951*. Londra: Oxford University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. (1961). «Categories of the theory of grammar». *Word*, vol. 17, pp. 241-292.
- (1966). «Lexis as a linguistic level». In C. E. Bazell, J. C. Catford, M. A. K. Halliday e R. H. Robins (a cura di), *In memory of J. Rupert Firth* (pp. 148-162). Londra: Longman.
- HAUSMANN, F. J. (1985). «Kollokationen im deutschen Wörterbuch. Ein Beitrag zur Theorie des lexikographischen Beispiels». In H. Bergenholtz e J. Mugdan (a cura di), *Lexikographie und Grammatik* (pp. 118-129). Akten des Essener Kolloquiums zur Grammatik im Wörterbuch. Tübinga.
- JONES, S. e SINCLAIR, J. M. (1974). «English Lexical Collocations. A study in Computational Linguistics». *Clex*, n. 24, pp. 15-61.
- KOIKE, K. (2001). *Colocaciones léxicas en el español actual: estudio formal y léxico-semántico*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- LISCIANDRO, R. (2020). «Propuesta de clasificación de las unidades fraseológicas en lengua italiana». *Paremia*, vol. 30, pp. 115-123.
- (s.d.). «Impara e ama l'italiano». *Facebook*. Recuperato il 22 gennaio 2021, in <https://www.facebook.com/imparaeamalitaliano/photos/2525543144224813>.
- MEL'ČUK, I. A. (1981). «Meaning-Text Models: A recent trend in Soviet linguistics». *Annual Review of Anthropology*, vol. 10, pp. 27-62.
- SECO, M. (1972). *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*. Madrid: Aguilar.
- SINCLAIR, J. M. (1966). «Beginning the study of lexis». In C. E. Bazell, J. C. Catford, M. A. K. Halliday e R. H. Robins (a cura di), *In memory of J. Rupert Firth* (pp. 410-430). Londra: Longman.
- (1987). «Collocation: a progress report». In R. Steel e T. Threadgold (a cura di), *Language Topics. Essays in Honour of Michael Halliday* (pp. 319-331), vol. 2. Amsterdam: John Benjamins.
- (1991). *Corpus, concordance, collocation*. Oxford: OUP.
- TIBERII, P. (2017). *Dizionario delle collocazioni: le combinazioni delle parole in italiano*. Bologna: Zanichelli.
- ZULUAGA, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Francfort-Berna-Cirencester: Peter D. Lang.

Manuali ANALIZZATI

Arrivederci

- COLOMBO, F.; FARACI, C. e DE LUCA, P. (2011). *Arrivederci 1 (A1)*. Roma: Edilingua.
 — (2013). *Arrivederci 2 (A2)*. Roma: Edilingua.
 FARACI, C.; DE LUCA, P.; BIAGI, D. e COLOMBO, F. (2012). *Arrivederci 3 (B1/B1+)*. Roma: Edilingua.

Bravissimo

- BIRELLO, M.; BONACCIA, S.; COLUSSI, L.; COLUSSI, R. F.; NANNI, N.; VILAGRASA, A. e ZUCCONI, S. (2015). *Bravissimo 4 (B2)*. Firenze: Bulgarini, Edizioni Casa delle lingue.
 BIRELLO, M.; CERUTI, B.; COLUSSI, L. e VILAGRASA, A. (2012). *Bravissimo 1 (A1)*. Firenze: Bulgarini, Edizioni Casa delle lingue.
 BIRELLO, M.; COLUSSI, L.; NANETTI, V. e VILAGRASA, A. (2013). *Bravissimo 2 (A2)*. Firenze: Bulgarini, Edizioni Casa delle lingue.
 BIRELLO, M.; COLUSSI, L.; COLTRARO, F.; MAGAZZINO, R. e VILAGRASA, A. (2014). *Bravissimo 3 (B1)*. Firenze: Bulgarini, Edizioni Casa delle lingue.

Domani

- GUASTALLA, C. e NADDEO, C. M. (2010). *Domani 1. (A1)*. Firenze: Alma Edizioni.
 — (2011). *Domani 2. (A2)*. Firenze: Alma Edizioni.
 — (2012). *Domani 3. (B1)*. Firenze: Alma Edizioni.

Nuovo Contatto

- BOZZONE COSTA, R.; GHEZZI, C. e PIANTONI, M. (2014). *Nuovo Contatto A1*. Torino: Loescher Editore.
 — (2014). *Nuovo Contatto A2*. Torino: Loescher Editore.
 — (2015). *Nuovo Contatto B1*. Torino: Loescher Editore.
 — (2017). *Nuovo Contatto B2*. Torino: Loescher Editore.
 BOZZONE COSTA, R.; GHEZZI, C.; PIANTONI, M. e SCARAMELLI, E. (2013). *Nuovo Contatto C1*. Torino: Loescher Editore.

Nuovo Espresso

- BALÌ, M. e RIZZO, G. (2014). *Nuovo Espresso 2. (A2)*. Firenze: Alma Edizioni.
 BALÌ, M. e ZIGLIO, L. (2015). *Nuovo Espresso 3. (B1)*. Firenze: Alma Edizioni.
 BALÌ, M. e DEI, I. (2017). *Nuovo Espresso 4. (B2)*. Firenze: Alma Edizioni.
 BELLAGAMBA, R. e MASSEI, G. (2017). *Nuovo Espresso 5. (C1)*. Firenze: Alma Edizioni.
 RIZZO, G. e ZIGLIO, L. (2014). *Nuovo Espresso 1. (A1)*. Firenze: Alma Edizioni.

Nuovo Magari

DE GIULI, A.; GUASTALLA, C. e NADDEO, C. M. (2013). *Nuovo Magari B2*. Firenze: Alma Edizioni.

DE GIULI, A.; GUASTALLA, C. e NADDEO, C. M. (2013). *Nuovo Magari C1-C2*. Firenze: Alma Edizioni.

Nuovo Progetto Italiano

MAGNELLI, S. e MARIN, T. (2009). *Nuovo Progetto Italiano 1 (A1-A2)*. Roma: Edilingua.

— (2009). *Nuovo Progetto Italiano 2 (B1-B2)*. Roma: Edilingua.

MARIN, T. (2008). *Nuovo Progetto Italiano 3 (B2-C1)*. Roma: Edilingua.

ISSN: 1576-7787

IL DIVERSO NELLE FIABE ITALIANE DI ITALO CALVINO:
UN CATALOGO DI DESTINI

*The Different in Italo Calvino's Italian Folktales: a Catalogue
of Destinies*

Silvia PACELLI

Università degli Studi Roma Tre

Fecha final de recepción: 23 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 14 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il contributo intende riflettere sulle rappresentazioni della disabilità nelle fiabe popolari con particolare riferimento alla celebre raccolta delle *Fiabe italiane* di Italo Calvino. Si propone, quindi, l'analisi di una selezione di fiabe e di alcune significative rappresentazioni iconografiche di queste al fine di evidenziare le retoriche maggiormente ricorrenti rispetto al tema della disabilità e la stretta interconnessione e interdipendenza tra fiaba, rappresentazioni sociali e formazione dell'immaginario collettivo.

Parole chiave: Italo Calvino; fiabe popolari; disabilità; iconografia; immaginario.

ABSTRACT: This contribution aims to reflect on the disability representation included in the folk tales with a particular reference to the well-known collection *Italian Folktales* by Italo Calvino. In order to highlight which are the most common rhetoric about the subject in exam and the tight interconnection and interdependence among tales, social representations and the collective imaginary formation, it is proposed an analysis of selected folk tales and some significant iconographic representation of them.

Keywords: Italo Calvino; folk tales; disability; iconography; imaginary.

1. DIVERSITÀ E FIABE POPOLARI

È il 1956 e la casa editrice Einaudi pubblica per la prima volta il volume *Fiabe italiane* in cui Italo Calvino raccoglie un ricchissimo *corpus* di fiabe della tradizione regionale italiana nel tentativo di sistematizzare la letteratura popolare tramandata oralmente. Si tratta dell'esito di un lavoro di ricerca lungo, particolarmente complesso, per la natura «tentacolare, aracnoidea» (Calvino, 1980: xvii) dell'oggetto di studio stesso, e ancora oggi, dopo oltre cinquant'anni, rimasto insuperato: siamo dinnanzi, infatti, a un'antologia d'autore che, come è noto, ha conferito nuova vita alle fiabe popolari attraverso un autorevole intervento di restauro e di riprogettazione creativa.

Il genere fiaba, nato dalla tradizione orale, ha un carattere di universalità non soltanto perché universalmente presente, ma perché permette al fruitore di riconoscere se stesso e la struttura essenziale della propria immagine del mondo, attraverso i caratteri tipici di genericità, astrattezza e immutabilità dello schema di svolgimento.

Delle duecento fiabe raccolte da Calvino, molte rappresentano in qualche forma la disabilità o i *topic* ad essa correlati di deformità e malattia. Ciò non stupisce poiché la disabilità ha operato nel corso della storia nella narrazione come una delle forme di diversità più utilizzate in quanto motore dell'azione stessa¹. Questa dinamica per cui, in larga parte della tradizione fiabistica popolare di tutto il mondo, si transita nel corso della narrazione da una situazione di disequilibrio iniziale ad una di equilibrio, è stata riassunta dagli studiosi Mitchell e Snyder con la locuzione «narrative prosthesis» (2000: 53), ma, invero, era stata già messa in luce dallo strutturalista Vladimir Propp nel suo *Morfologia della fiaba*. Rileggendo le funzioni evidenziate dallo studioso, infatti, ne emergono due che in particolar modo potrebbero giustificare una presenza così copiosa di personaggi con qualche disabilità nelle fiabe di derivazione popolare: quella di Danneggiamento, «di straordinaria importanza, poiché è con essa che ha inizio l'azione narrativa vera e propria» (Propp, 2000: 37), in cui cioè l'antagonista arreca un danno, una menomazione, una fattura a uno dei membri della famiglia, e quella di Mancanza, nella quale è una situazione di insufficienza a dare inizio a un'azione di ricerca. Come scrive lo stesso Propp (2000: 98):

da un punto di vista morfologico possiamo definire la favola qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino

¹ Personaggi con disabilità hanno assunto nella narrazione sia funzioni pedagogiche, per essere di esempio al lettore, che funzioni narrative poiché la sua presenza permette di attivare nel lettore una vasta gamma di sentimenti ed emozioni. In particolare, per quanto riguarda le fiabe, Genovesi in *Scienza dell'educazione e pedagogia speciale* afferma che si tratta di un genere letterario in cui la presenza del diverso è una costante: «essa, infatti, si sviluppa proprio a partire dal problema che affligge uno dei personaggi chiave, protagonista o deuteragonista – dall'aver la gobba o qualsiasi altra deformità al non saper ridere [...] si dà come il motivo scatenante di tutta l'azione narrativa che si conclude, appunto, solo con la soluzione del problema iniziale» (Genovesi, 2005: 125). A sostegno di quanto affermato si vedano anche Beseghi (1997) e Masini (2001: 33-64).

al matrimonio (N) o altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento. A volte servono da funzioni finali la ricompensa (Z), la rimozione del danno o della mancanza (Rm).

A riprova di quanto affermato, anche Italo Calvino sostiene: «ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera» (Calvino, 2007b: 23). Quale situazione genera una maggiore tensione all'azione se non un personaggio con un *problema* rilevante da risolvere?

Non sorprende peraltro che, in un genere narrativo in cui i protagonisti ricorrono di frequente ad abilità magiche e straordinarie, le rappresentazioni della disabilità si presentino con una tale frequenza². Gli studi sulle raccolte di Jacob Ludwig e Wilhelm Karl Grimm in merito mostrano come nella narrazione fiabistica le abilità fisiche e l'aspetto estetico vengano spesso utilizzate per accentuare i valori morali del personaggio e, di contro, l'infermità allo scopo di rimarcare malvagità e marginalizzazione (Schmiesing, 2014). Tra i *topoi* ricorrenti, spesso gli antagonisti presentano delle menomazioni o ne sono vittime come punizione per le loro azioni, mentre gli eroi con disabilità sono ricompensati tipicamente con una magica rimozione dello svantaggio.

L'analisi che segue si propone di verificare se tali elementi ricorrenti siano rintracciabili anche nel bacino delle fiabe tradizionali italiane prendendo in esame il più completo lavoro organico al livello nazionale. L'approfondimento si colloca all'interno di una ricerca scientifica di Dottorato, ad oggi in corso, volta ad indagare le rappresentazioni della disabilità nella letteratura per l'infanzia italiana e l'immaginario collettivo ad esse riferibile.

Infatti, le opere letterarie costituiscono una fonte storiografica di primaria importanza per uno studio della mentalità collettiva in relazione ad un tema determinato, poiché esse, non solo sono fortemente permeate dall'*habitus* storico e culturale in cui nascono e di cui sono testimoni, ma contribuiscono, attraverso le rappresentazioni sociali proposte, a modellare l'immaginario collettivo secondo quella che viene definita una «logica circolare a doppia entrata» (D'Amato, 2012: 17). Nel caso della letteratura per l'infanzia ciò è ancor più vero, poiché questa si rivolge ad un pubblico la cui identità e il cui immaginario sono ancora in formazione; inoltre, proprio poiché è ontologicamente impossibile scindere dalla letteratura per l'infanzia una dimensione pedagogica, che ne caratterizza la duplice essenza, le rappresentazioni proposte si connotano per la loro stratificata ricchezza e complessità³. La letteratura per l'infanzia è, quindi, «un testimone, prezioso come pochi altri, della produzione

² Ciò è vero sia per quanto riguarda le fiabe popolari che la fiabistica d'autore. Rimanendo in Italia, è possibile rintracciare numerose rappresentazioni di personaggi con disabilità nelle raccolte di autori quali Luigi Capuana (1910) ed Emma Perodi (1927).

³ Anna Ascenzi (2002: 109-142) sottolinea il potenziale euristico dei testi per l'infanzia come fonti per una storia dell'immaginario collettivo, individuale e del costume culturale ed educativo delle diverse epoche storiche. Lo studio della letteratura per i giovani si colloca, così, nell'alveo della storia sociale e culturale dei processi di lunga durata che contribuiscono al determinarsi di abitudini, costumi e comportamenti formativi, in quanto anche veicolo di sistemi valoriali e modelli di comportamento

culturale dell'uomo interconnessa alla sua educazione, di ieri come di oggi. È un dispositivo utile a tramandare regole, nozioni, gusti, modelli e antimodelli, stereotipi e fratture» (Cantatore, 2020: 14).

La raccolta di fiabe realizzata da Italo Calvino ben si presta a un'analisi come quella che qui si propone poiché, come sostiene Schianchi ne *Il debito simbolico* allorché riflette sulla presenza degli infermi nelle fiabe italiane⁴, «questi testi costituiscono un patrimonio sedimentato della cultura popolare, cristallizzato in narrazioni con una circolazione di lunga durata e trasversale alle fasce d'età» (2019: 275). La fiaba, strettamente legata ai riti di passaggio, nasce con intenti di *memorandum*, propone immagini archetipiche, direttive sociali, credenze e consuetudini dalle quali non deviare, infine fornisce uno «scrigno di conoscenze» (Carli, 2019: 263) per l'iniziato.

È, quindi, facilmente comprensibile il rilevante impatto che le fiabe popolari rivestono nell'ambito di uno studio che si prefigge di indagare, in chiave storica, la formazione dell'immaginario collettivo rispetto al tema trattato, al quale le fiabe sono indissolubilmente collegate. Alla luce di quanto affermato poc'anzi, l'analisi delle rappresentazioni della disabilità nelle fiabe popolari risulta ricca di interessanti spunti di riflessione e di analisi poiché, come scrive Calvino nella sua introduzione al volume, esse

sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna (Calvino, 1980: xviii).

2. UN VIAGGIO TRA LE FIABE

Al fine di esaminare la rappresentazione della disabilità e del *diverso* nelle fiabe popolari italiane e di approfondire l'analisi precedentemente citata dello studioso Schianchi (2019), si sono selezionati tredici racconti presenti nella raccolta *Fiabe Italiane*.

N.	Titolo	Elemento di <i>impairment</i>	Ruolo del personaggio	Epilogo
3	Il bastimento a tre piani (pp. 8-13)	Il losco, lo zoppo, il tignoso	Antagonisti	Morte dell'antagonista
9	Il naso d'argento (pp. 31-35)	Naso d'argento	Antagonista (Diavolo)	Sconfitta dell'antagonista

per la costruzione di un'identità sociale e civile. Per un approfondimento si vedano Faeti (1977) e Cambi (2013).

⁴ Si tratta dell'unica analisi pervenuta delle *Fiabe italiane* alla ricerca di rappresentazioni di infermità corporee.

N.	Titolo	Elemento di <i>impairment</i>	Ruolo del personaggio	Epilogo
34	Il dimezzato (pp. 118-122)	Tagliato a metà da una strega	Protagonista	Matrimonio e risoluzione magica
38	Quaquà! Attaccati là! (pp. 135-138)	Tigna	Protagonista	Matrimonio e risoluzione disabilità
51	Il Gobbo Tabagnino (pp.184-189)	Gibbosità	Protagonista	Ricompensa e diminuzione disabilità
61	La regina marmotta (pp. 241-247)	Cecità	Padre del protagonista, disabilità muove all'azione	Guarigione magica
78	Il gobbino che picchia (pp. 330-334)	Gibbosità	Antagonista magico	Morte dell'antagonista
89	L'assassino senza mano (pp. 380-384)	Disabilità fisica	Antagonista	Morte dell'antagonista
90	I due gobbi (pp. 385-387)	Gibbosità	Protagonista	Risoluzione magica
110	Il tignoso (pp. 460-464)	Tigna	Protagonista si finge tignoso	Rimozione finta disabilità, matrimonio e lieto fine
113	Le tre regine cieche (pp. 470-471)	Cecità	Madre e zie del protagonista	Guarigione magica
115	Gobba, zoppa e collotorto (pp. 472-473)	Disabilità fisica	Antagonista	Disabilità trasmessa per rivalsa
141	La tacchina (pp. 572-578)	Disabilità fisica	Protagonista	Guarigione magica e riconciliazione

Osservando la tabella, all'interno della quale sono state inserite le fiabe tratte dalla raccolta nelle quali la disabilità svolge un ruolo narrativo nella storia e le loro

principali caratteristiche, emerge una prima evidente suddivisione tra i personaggi: questi possono infatti ricoprire il ruolo di protagonisti o di antagonisti nella fiaba. La distribuzione nelle due categorie appare piuttosto bilanciata: facendo riferimento ai numeri di classificazione, rispettivamente nei racconti 3, 9, 78, 89 e 115 la disabilità viene abbinata a un personaggio che esercita un'azione di contrasto nella narrazione, mentre nelle fiabe 34, 38, 51, 61, 90, 110, 141 la disabilità viene associata a personaggi con ruolo di protagonista virtuoso della storia o con funzione di mandante.

Per quanto concerne la prima categoria, numerosi sono i casi in cui disabilità/deformità/malattia appaiono quali segni esteriori a sottolineare simbolicamente l'immoralità e la malignità del personaggio. Si ripropone, quindi, una dinamica «circolare e tautologica» (Schianchi, 2019: 278) che lega infermità e spregevolezza. Ne *Il bastimento a tre piani* al giovane protagonista, in viaggio per ritrovare il suo padrino, viene raccomandato: «guardati bene dall'accompagnarti con un losco, uno zoppo ed un tignoso» (Calvino, 1980: 8); essi proveranno, infatti, così come era stato predetto, a ingannarlo e derubarlo della sua identità nello svolgimento della narrazione. Ne *L'assassino senza mano* a un perfido omicida che cerca di entrare nella camera della principessa viene tranciato di netto un arto e questo segno di riconoscimento diviene l'elemento identificativo cardine del personaggio per tutto il proseguo del racconto. Così pure, in più di un'occasione, la figura del Diavolo viene associata a una qualche peculiare caratteristica estetica o menomazione, dalla fiaba *Il naso d'argento*, in cui il Diavolo appare sotto false sembianze e la cui vera identità è intuibile solamente da un vistoso e bizzarro naso argentato, a *Diavolozoppo*, in cui la disabilità del personaggio viene presentata già nel suo nome. L'epilogo, in tutte le fiabe riunite in questa tipologia, corrisponde con la sconfitta dell'antagonista grazie ad astuti stratagemmi o, più frequentemente, con la morte dello stesso. Non vi è possibilità di redenzione o spazio per una diversa evoluzione: il loro destino sembra irrevocabilmente segnato. Allo stesso modo, nelle fiabe in cui la disabilità è associata a un personaggio con funzione di protagonista o di mandante, la conclusione appare opposta ma ugualmente immutabile: in tutti i racconti esaminati la disabilità viene rimossa e si giunge, in questo modo, a un atteso lieto fine, il più delle volte coronato dalla celebrazione di un matrimonio.

Nell'esemplare fiaba *Il dimezzato*, il giovane protagonista, come punizione per una cattiva azione compiuta dalla madre mentre era incinta, viene diviso a metà da una strega e sarà una risoluzione magica a rendere nuovamente *intero* il personaggio. Particolarmente interessante e significativo in tal senso appare il dialogo tra colui che viene definito con l'appellativo *il Mezzo* e la moglie all'indomani delle nozze:

dopo che ebbero mangiato e ben bevuto, il Mezzo disse: - Sei contenta di me, sposa? -Sarei contenta ancor di più, - disse lei, - se invece di mezzo, tu fossi intero. Allora, lui disse tra sé: «Per l'amor dell'anguillina, ch'io venga intero e più bello di prima», e sul momento diventò un bellissimo giovane, tutto intero, e vestito da gran signore (Calvino, 1980: 121).

Una guarigione magica avviene anche nelle fiabe *La regina Marmotta*, nella quale l'improvvisa cecità del re muove i figli alla ricerca di una magica pozione, e ne *La tacchina*, in cui alla giovane principessa ricrescono magicamente la mani che le erano state amputate su ordine di una gelosa cognata⁵. Una simile risoluzione avviene anche là dove l'elemento di diversità risulta infine solamente una dissimulazione. Ne *Il tignoso*, per sfuggire al Demonio, il protagonista indossa una vescica di bue sul capo travestendosi da ammalato; la notte, sicuro di non essere visto, il giovane torna a indossare i suoi abiti, ma la figlia del Re di Portogallo riesce a scorgerlo e se ne innamora perdutamente. Osservandolo notte dopo notte, inizia a sospettare che il misterioso cavaliere e il tignoso siano la stessa persona e così decide di sposarlo andando contro il padre, che giunge a cacciarla di casa. Poco dopo esplose una feroce guerra e ogni notte il tignoso continua a rimuovere il travestimento per andare a combattere. Durante una battaglia rimane, però, ferito da una spada e finalmente la principessa può provare a tutti che suo marito non è un povero ammalato, bensì il cavaliere più valoroso dell'intero Portogallo. Anche in questo caso, la rimozione dell'elemento *perturbante* fa da preludio alle nozze e al pieno riconoscimento del valore del protagonista.

Perfino nelle vicende de *Il Gobbo Tabagnino*, seppur non vi sia una vera e propria rimozione magica, si rimarca: «e poi lui, dopo un po' di tempo di buoni pasti al palazzo del Re, era anche un po' meno gobbo» (Calvino, 1980: 187). Riscatto e ascesa sociale, così come integrazione e accettazione, appaiono possibili solo quando l'elemento difforme in qualche modo scompare.

Nella dicotomia sin qui analizzata, tra personaggi valorosi nel ruolo di protagonisti e crudeli antagonisti è rintracciabile, a ben vedere, un atteggiamento profondamente radicato e sedimentato, ovvero uno stigma ancora attuale in cui

chi ha un handicap è costretto anche a lottare contro il pregiudizio positivo e rassicurante del «bravo disabile». Si è considerati mostri oppure santi: se si è cattivi è perché si è disabili, altrimenti bisogna essere in grado di controbilanciare la menomazione con una bellezza morale, una sensibilità umana: capacità specifiche che sembrano mettere in secondo piano le innaturali mostruosità del corpo menomato (Schianchi, 2009: 60).

Interessante è, inoltre, riflettere anche sulle cause della disabilità presente nelle fiabe qui analizzate. L'infermità corporea, oggetto predominante se si esclude il racconto *Lo sciocco senza paura* (Calvino, 1980: 341-342), si mostra come una condizione diffusa e spesso legata a situazioni di povertà alla cui origine vi è una causa congenita o malefici e castighi che hanno portato a questa condizione, come ad esempio ne *Il dimezzato*, *I due gobbi* –in cui due fratelli incontrano delle streghe e, mentre

⁵ Più nota con il titolo de *La fanciulla senza mani*, questa fiaba compare nella tradizione orale di tutta Europa oltre che di Medio Oriente, Africa, India ed Estremo Oriente (cfr. Dekker, van der Kooie e Meder, 2001: 181-185).

il primo le aiuta e riceverà come premio la rimozione della gobba, il secondo verrà punito e costretto a convivere non più con una, bensì con due gobbe— e in *Gobba, zoppa e coltoroto*. In quest'ultima, un re schernisce una vecchina inferma incontrata per caso e questa, rivelatasi poi una fata, risponde all'offesa trasferendo i propri difetti alle figlie del re. Mentre atteggiamenti pietistici o compassionevoli risultano quasi assenti, quelli di derisione e di esclusione sociale sono elementi ricorrenti nella raccolta: il gobbo della fiaba n.90 dichiara: «io sono un pover'uomo; cosa volete che chieda? La cosa che vorrei sarebbe che mi fosse levata questa gobba, perché tutti i ragazzi mi canzonano» (Calvino, 1980: 386); il dimezzato, della già citata fiaba n. 34, si vendica di uno scherno subito dalla principessa per la sua condizione facendola rimanere incinta e quando pubblicamente il re viene a scoprire chi è il padre si solleva una risata generale e i due vengono chiusi in una botte e gettati in mare; il giovane tignoso di *Quaquà! Attaccati là!*⁶, quando afferma di voler diventare re, si sente rispondere tra le risate che un sovrano con la tigna in testa non si è mai visto; così pure nella fiaba n. 110, quando il re scopre che la figlia ha scelto di sposarsi proprio con «il tignoso», la caccia di casa e, una volta scoppiata la guerra, gli affida un cavallo zoppo «per farlo morire in battaglia» (Calvino, 1980: 463).

3. LEGGERE LE IMMAGINI: SIGNIFICATI TRA LE FIGURE

Il destino della fiaba popolare, insieme a quello di marionette e burattini, come ricordava Gianni Rodari nella *Grammatica della fantasia*, ha subito una «caduta» (Rodari, 1973: 111) dal mondo degli adulti al mondo dei bambini, dal mondo dell'oralità a quello della scrittura letteraria e, si potrebbe dire, della produzione editoriale. Natalia Ginzburg nel suo articolo *Senza fate e senza maghi*, a sostegno dell'importanza di proporre fiabe fantastiche all'infanzia, definisce la raccolta di Calvino «il più bello fra i libri per bambini» poiché «vi si respira l'aria libera della fantasia e insieme l'aria aspra e libera della realtà» (Ginzburg, 2021: 119). Numerose sono state le riscritture delle *Fiabe italiane* nel corso del tempo; specificatamente per l'infanzia, l'editore milanese Mondadori⁸ ha pubblicato diverse antologie illustrate contenenti una selezione di fiabe operata dallo stesso Calvino.

⁶ Tipo narrativo ricorrente seppur come molte variazioni sin dall'antichità classica. Un uomo di nome Pandaro nel tempio di Asclepio a Epidauro viene liberato da una macchia sul volto e manda il suo schiavo, anch'egli afflitto da una simile macchia, a portare un'offerta al tempio. Lui, però, decide di tenere per sé il denaro e, per punizione, viene segnato da una seconda macchia. È tra le fiabe più amate nei Paesi Bassi e ha avuto numerose rielaborazioni letterarie (cfr. Dekker, van der Kooi e Meder, 2001: 151-154).

⁷ Una fiaba dallo svolgimento simile si ritrova nella raccolta dei fratelli Grimm con il titolo di *Cigno, appiccica!* Qui un uomo ha tre figli, due dei quali tagliando la legna per un incidente perdono un braccio e una gamba. Il terzo, considerato da tutti un *inetto*, sarà il protagonista della narrazione (cfr. Dekker, van der Kooi e Meder, 2001: 100-105).

⁸ Negli anni Settanta lo stesso Calvino seleziona quelle fiabe che, a suo parere, possono essere meglio apprezzate da bambini e ragazzi e le raccoglie in una forma editoriale rivolta al pubblico infantile:

L'immagine ha un ruolo fondamentale nella formazione dell'immaginario di ogni età e alla luce di ciò, «si delinea come una fonte di grande valore storiografico per ricostruire una storia delle mentalità, una storia della cultura ed una storia dell'immaginario» (Lepri, 2016: 19). Si ritiene pertanto necessario, ai fini dell'analisi qui proposta, non tralasciare di esaminare anche l'apparato iconografico che accompagna i titoli per i piccoli lettori giacché «anche il testo iconografico non è mai né neutro né universale» (Errani, 2000: 189).

La più recente e completa raccolta delle fiabe calviniane, arricchita dalle straordinarie illustrazioni di Emanuele Luzzati (2019), contiene cinque delle tredici fiabe sin qui considerate (n. 9; 51; 90; 110; 115). Il segno caratteristico di Luzzati, rapido e ironico⁹, ben mostra le caratteristiche fisiche di infermità e di diversità presenti nelle narrazioni, focalizzando l'attenzione su di essi quali elementi importanti ai fini dello svolgimento della storia.

Ad eccezione della fiaba *Naso d'argento*, illustrata anche da Valentini e contenuta nell'antologia *Fiabe da far paura* (2013a), tutte le altre si riferiscono esclusivamente ai racconti riguardanti condizioni di gibbosità, tra le più presenti nelle fiabe analizzate e visivamente rappresentabile in maniera più agevole e poco *perturbante*¹⁰.

In *Gobba, zoppa e coltortito*, Luzzati (2019) mostra le tre giovani principesse al cospetto del padre quando ormai l'anziana fata ha già trasferito le proprie infermità su di esse. Accentuando l'aspetto ironico della fiaba, egli sceglie di ritrarre le donne una dietro l'altra, in processione per raccontare cosa è accaduto loro, adornate di abiti eleganti, collane e corone, ma sgraziatamente in una posa disagevole e quasi innaturale. L'ampia gobba della giovane al centro si incastra graficamente a completare il vuoto prodotto dalla bizzarra curvatura del collo della sorella; entrambe hanno i visi rivolti verso l'alto, costrette in questo modo dalla loro condizione, ed entrambe mostrano un'espressione cupa e contrariata. Il re, intento a discorrere con la prima delle figlie, ritratta in equilibrio su di un solo piede e con l'ausilio di un bastone, solleva mestamente gli occhi al cielo. La stessa fiaba è stata illustrata nel 2014 anche da Giovanna Manna, la quale sceglie, come unica immagine a corredo della narrazione, di focalizzare l'attenzione sul momento dell'incontro iniziale tra il re e la vecchina

nascono le due raccolte dai titoli *L'Uccel Belvedere e altre fiabe italiane* (1972) e *Il Principe Granchio e altre fiabe italiane* (1974) per la casa editrice Mondadori, illustrate da Emanuele Luzzati di cui Calvino apprezzava la ricercatezza dello stile. Nel 2007 *L'Uccel Belvedere e altre fiabe italiane* si colora delle illustrazioni di un altro grande artista italiano, Alessandro Sanna. Nel 2011 i testi selezionati entrano a far parte della collana «Oscar Junior» in forma di piccole antologie ad opera di più illustratori e, da ultimo, nel 2019 Mondadori ha raccolto nuovamente il tutto in un unico volume che ripropone le illustrazioni di Luzzati, con prefazione di Nadia Terranova, nel quale sono inserite cinque delle tredici fiabe prese in esame.

⁹ «Come in un teatro in cui le quinte cambiano velocemente, Luzzati porta il lettore in un carosello di colori dai repentini cambi di scena» (Gotti e Sola, 2011: 28).

¹⁰ Per un approfondimento sui processi di censura e addomesticamento di tematiche e rappresentazioni percepite come *difficili* nella letteratura per l'infanzia si rimanda a Bernardi (2016).

inferma. Mentre il primo è posto quasi di schiena e nel gesto di coprire la propria risata con la mano, l'anziana donna è raffigurata, in quanto vittima dello scherno, in una posa remissiva che la costringe all'estremo margine della pagina; il mantello nero della donna lascia trapelare una pronunciata gobba, delle fasciature a coprirle il collo e una gruccia di legno.

Lo stile ironico e leggero di Luzzati si ritrova anche nell'illustrazione de *I due gobbi* (2019), nella quale il protagonista è rappresentato mentre, arrampicato su un albero con un sorriso sardonico e la protuberanza in risalto, osserva le streghe danzare scompostamente ai suoi piedi. La stessa fiaba rientra nell'antologia *Fiabe per i più piccini* (2013b) corredata da un ricco apparato iconografico grazie alle illustrazioni di Giulia Orecchia. In questo caso, anche per via del pubblico di età pre-scolare cui il volume si riferisce, le immagini accompagnano ogni passaggio della narrazione mostrandone lo sviluppo. Singolare è l'illustrazione che mostra la scena poc'anzi descritta, in cui la danza movimentata delle streghe, anziane signore con indosso sgargianti vestiti tradizionali il cui dinamismo è accentuato dalla sinuosità delle braccia e degli abiti, si contrappone all'estrema staticità e rigidità con cui il gobbo è rappresentato in un precario equilibrio su un albero spoglio e appuntito.

Nonostante si tratti di uno dei testi più lunghi dell'intera raccolta, in nessuna delle antologie illustrate da Luzzati la fiaba *Il Gobbo Tabagnino* è accompagnata da immagini; mentre, l'illustrazione di Alicia Baladan a questa riferita diviene persino la copertina del volume *Fiabe in cui vince il più furbo* (2014b). Che vi possa essere un collegamento, seppur inconscio, tra questa scelta editoriale e l'aver selezionato come rappresentante della categoria dei furbi un personaggio con un *difetto* fisico, non è da escludere dato il rilievo che culturalmente viene attribuito alla «correlazione tra le forme specifiche degli elementi del corpo e quelle dell'anima: i tipi fisici corrispondono ai tipi morali» (Schianchi, 2019: 294). La rappresentazione accentua certamente la scaltrezza del protagonista infermo, il quale sembra occhieggiare al lettore mentre è intento a trasportare i due voluminosi sacchi d'oro sottratti con l'inganno ad un gigante.

Un riferimento particolare meritano le illustrazioni di Alessandro Sanna (2007a) delle fiabe *Naso d'Argento* e *Il Gobbo Tabagnino* qui analizzate. Nel caratteristico stile evocativo e poetico dei suoi acquerelli, egli sceglie di ritrarre entrambi i personaggi mentre, alla conclusione della narrazione, si allontanano di spalle in silhouette su un cielo al tramonto, senza porre alcun accento sui loro aspetti esteriori.

Concludendo questo breve *excursus* occorre notare che, nell'edizione delle fiabe italiane curata dalla Cooperativa Culturale Giannino Stoppiani nel 2011 per il 150° dell'Unità d'Italia (*Viaggio con figure nelle fiabe italiane di Italo Calvino*), che ha visto la partecipazione di diciotto diversi illustratori, nessuna delle fiabe qui analizzate è annoverata.

4. CONCLUSIONI

Se è possibile rilevare una notevole varietà di personaggi *diversi* nelle fiabe della tradizione popolare e particolarmente nelle *Fiabe italiane* di Calvino, osserviamo che i

testi selezionati in questa sede non ricevono una particolare attenzione editoriale: raramente sono conosciuti, alcuni non sono mai stati proposti per l'infanzia o illustrati. Le narrazioni e le immagini segnano il percorso di un complesso e stratificato immaginario collettivo che contribuisce a sviluppare forme di pregiudizio e stereotipizzazioni: in quest'ottica anche il silenzio, l'assenza di tracce, la scelta di omettere temi e problemi, rappresentano un dato significativo (Canevaro e Goussot, 2000: 23).

Ancora pochi sono gli studi sulle tradizioni popolari e la loro impronta indiretta sullo sviluppo di una visione collettiva scaturita dalle rappresentazioni fruite, sebbene queste, come ricorda Valeri: «hanno educato la maggioranza dei bambini non alfabetizzati fino a tempi recenti e hanno influito sui modelli culturali e gli stereotipi del pubblico infantile e adulto» (1994: 187).

Le fiabe, anche quelle che non contengono una morale o un intento educativo espliciti, rimandano implicitamente un'immagine del mondo, come pure immagini archetipiche, consuetudini e credenze. Rispetto a quanto ipotizzato al principio della presente analisi, si può confermare che anche nelle fiabe italiane tradizionali il *diverso* è rappresentato secondo *topoi* ricorrenti: ne emerge una semantica bivalente per la quale questo impersona alternativamente crudeli e vendicativi personaggi nel ruolo di antagonista o protagonisti dalle spiccate virtù; in entrambi i casi il destino sembra invariabilmente tracciato. Le fiabe esaminate evocano un immaginario in relazione alla disabilità pervaso da atteggiamenti svalutanti di rifiuto e derisione dalla quale è possibile riemergere solamente attraverso una miracolosa guarigione che permette finalmente all'individuo di essere integrato a pieno nella società, oltre la dimensione di liminalità¹¹ in cui era costretto. Anche alla luce delle funzioni di Propp esaminate –di danneggiamento, mancanza, rimozione del danno e ricompensa– solo l'eliminazione dell'elemento di diversità permette il riscatto, l'ascesa sociale e l'integrazione agognati. Le disabilità fisiche e in particolar modo la gibbosità sono le condizioni più frequenti e allo stesso modo le più iconograficamente rappresentate, in una tendenza propria della letteratura per l'infanzia di selezionare fiabe dalla spiccata vena ironica e da toni più rassicuranti.

Le fiabe popolari raccolte sono state raccontate e tramandate di generazione in generazione, hanno nutrito l'immaginario di adulti e bambini e sono migrate nei temi e nelle icone tra generi e *media* diversi in virtù della loro connaturata «irresistibilità e persistenza» (Barsotti e Cantatore, 2019: 221) pur mantenendo inalterati nodi cruciali e rappresentazioni archetipiche; alla luce di ciò è utile soffermare l'attenzione sulle caratterizzazioni del *diverso* in esse narrate pur nella consapevolezza che molte sono le strade di indagine ancora inesplorate per lo svelamento delle retoriche che tuttora esistono nella letteratura per l'infanzia e nell'immaginario collettivo.

¹¹ Per un approfondimento si rimanda a Lepri, Pacelli e Valecchi (2021).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASCENZI, A. (a cura di) (2002). *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*. Milano: Vita e Pensiero.
- BARSOTTI, S. e CANTATORE, L. (2019). *La letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- BERNARDI, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*. Milano: FrancoAngeli.
- BESEGGHI, E. (a cura di) (1997). *Specchi delle diversità*. Milano: Mondadori.
- CALVINO, I. (1972). *L'Uccel Belvedere e altre fiabe italiane*. E. Luzzati (ill.). Milano: Mondadori.
- (1974). *Il Principe Granchio e altre fiabe italiane*. E. Luzzati (ill.). Milano: Mondadori.
- (1980). *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi.
- (2007a). *L'Uccel Belvedere e altre fiabe italiane*. A. Sanna (ill.). Milano: Mondadori.
- (2007b). «Il midollo del leone». In M. Barengi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 1 (pp. 21-22). Milano: Mondadori.
- (2013a). *Fiabe da far paura (appena appena, non tanto)*. P. Valentini (ill.). Milano: Mondadori.
- (2013b). *Fiabe per i più piccini*. G. Orecchia (ill.). Milano: Mondadori.
- (2014a). *Fiabe d'incantesimi*. G. Manna (ill.). Milano: Mondadori.
- (2014b). *Fiabe in cui vince il più furbo*. A. Baladan (ill.). Milano: Mondadori.
- (2019). *Le fiabe italiane*. E. Luzzati (ill.). Milano: Mondadori.
- CAMBI, F. (2013). «Letteratura per l'infanzia: per una lettura complessa della sua testualità (e della critica)». In F. Bacchetti (a cura di), *Percorsi della letteratura per l'infanzia. Tra leggere e interpretare* (pp. 3-13). Bologna: CLUEB.
- CANEVARO, A. e GOUSSOT, A. (a cura di) (2000). *La difficile storia degli handicappati*. Roma: Carocci.
- CANTATORE, L. (2020). «La letteratura per l'infanzia e le forme della storia». In L. Cantatore, N. Galli Laforest, G. Grilli, M. Negri, G. Piccinini, I. Tontardini e E. Varrà, *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia* (pp. 19-32). Bergamo: Junior.
- CAPUANA, L. (1910). *C'era una volta...* Firenze: Bemporad & figlio.
- CARLI, A. (2019). «Italo Calvino e le Fiabe italiane di Giuseppe Cocchiara. Appunti di restauro fiabesco». In A. Antoniazzi (a cura di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro* (pp. 251-265). Milano: FrancoAngeli.
- Cooperativa Culturale Giannino Stoppani (a cura di) (2011). *Viaggio con figure nelle fiabe italiane di Italo Calvino*. Bologna: Compositori.
- D'AMATO, M. (a cura di) (2012). *Finzione e mondi possibili: per una sociologia dell'immaginario*. Padova: Libreriauniversitaria.
- DEKKER, T.; VAN DER KOOIJ, J. e MEDER, T. (2001). *Dizionario delle fiabe e delle favole*. Milano: Mondadori.
- ERRANI, A. (2000). «Le immagini degli handicappati nella storia. Permanenze e cambiamenti». In A. Canevaro e A. Goussot, *La difficile storia degli handicappati* (pp. 189-236). Roma: Carocci.
- FAETI, A. (1977). *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- GENOVESI, G. (2005). *Scienza dell'educazione e pedagogia speciale*. Roma: Carocci.

- GINZBURG, N. (2021). «Senza fate e senza maghi». In N. Ginzburg, *Vita immaginaria* (pp. 117-121). Torino: Einaudi.
- GOTTI, G. e SOLA, S. (2011). «Le fiabe sono vere». In Cooperativa Culturale Giannino Stoppani (a cura di), *Viaggio con figure nelle fiabe italiane di Italo Calvino* (pp. 23-29). Bologna: Compositori.
- LEPRI, C. (2016). *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: ETS.
- LEPRI, C.; PACELLI, S. e VALECCHI, V. (2021). «Letteratura *Young Adult* e incontro con l'altro». *Nuova Secondaria Ricerca*, n. 4, pp. 209-225.
- MASINI, R. (2001). «La rappresentazione dell'handicap nella letteratura per l'infanzia». *Pagine Giovani*, vol. 109, n. 3, pp. 33-64.
- MITCHELL, D. T. e SNYDER, S. L. (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- PERODI, E. (1927). *Le novelle della nonna: fiabe fantastiche*. Firenze: Salani.
- PROPP, V. J. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- RODARI, G. (1973). *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- SCHIANCHI, M. (2009). *La terza nazione del mondo, i disabili tra pregiudizio e realtà*. Milano: Feltrinelli.
- (2019). «Infermi nelle fiabe italiane». In M. Schianchi, *Il debito simbolico* (pp. 275-279). Roma: Carocci.
- SCHMIESING, A. (2014). *Disability, deformity and disease in the Grimm's fairy tales*. Detroit: Wayne State University Press.
- VALERI, M. (1994). «Significati e aree dei silenzi pedagogici e educativi». In F. Cambi e S. Uliveri (a cura di), *I silenzi dell'educazione* (pp. 185-194). Firenze: La Nuova Italia.

DALLE *LITTLE ITALIES* ALL'EMANCIPAZIONE
DELL'*ITALIANO MAFIOSO*
From the Little Italies to the Emancipation of the Italiano Mafioso

Matteo RE

Universidad Rey Juan Carlos

Fecha final de recepción: 8 de mayo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 3 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: In questo articolo si analizza l'immagine dell'italiano mafioso come stereotipo su cui si è fondata l'italianità negli Stati Uniti di inizio Novecento. Quell'accostamento generico e offensivo si è protratto nel tempo e ha creato problemi di assimilazione all'immigrante italiano negli Stati Uniti e ne ha causato la ghettizzazione nelle *Little Italies* presenti in varie città americane sino alla sua posteriore emancipazione.

Parole chiave: mafia; *Little Italy*; emigrazione; discriminazione; integrazione.

ABSTRACT: This article analyzes the image of the Italian Mafioso as a stereotype on which Italianism was based in the United States at the beginning of the 20th century. That generic and offensive approach has continued over time and has created problems of assimilation for the Italian immigrant in the United States and caused his ghettoization in the *Little Italies* present in various American cities until his later emancipation.

Keywords: Mafia; *Little Italy*; immigration; discrimination; integration.

1. INTRODUZIONE

In passato l'immagine dell'emigrante di origini italiane veniva spesso associata alla criminalità comune o organizzata nelle comunità in cui si insediava. Questo atteggiamento discriminatorio era in realtà una diretta conseguenza del fatto che,

esportando manovalanza a basso costo, l'Italia aveva allo stesso tempo diffuso alcune utili pratiche di malaffare.

A favorire questa visione negativa contribuiva la ghetizzazione che l'italiano emigrante soffriva nel paese d'accoglienza. Uno dei fenomeni più evidenti di questo isolamento in quartieri fatiscenti ci è fornito dall'esperienza migratoria verso gli Stati Uniti, meta prediletta dai nostri connazionali sin dagli ultimi anni del XIX secolo.

L'immagine negativa percepita nei confronti dei nostri connazionali è stata ingigantita anche dal cinema e, più tardi, dalla televisione, oltre che dai mezzi di comunicazione.

In queste pagine analizzeremo il passaggio dalla ghetizzazione nelle *Little Italies* all'emancipazione sociale, senza dimenticare il drammatico impatto di cui soffrirono i nostri emigranti all'arrivo negli Stati Uniti, schedati dalle autorità americane come *dark* sotto la voce *razza*. Nonostante le difficili condizioni in cui hanno dovuto vivere, i ripetuti atteggiamenti denigratori e, perché non ammetterlo, il vincolo di alcuni di loro con la criminalità organizzata, gli italiani sono riusciti a scrollarsi di dosso i pregiudizi e a farsi accettare (spesso anche in maniera molto positiva) dalle comunità di accoglienza.

2. L'ITALIANO EMIGRA

L'Italia, che oggi è un paese prevalentemente ricettore d'immigrati, è stata in passato una fucina di emigranti. Sin dal XIX secolo –già dai primi anni, ma in maniera più consistente dalla seconda metà in poi– il flusso emigratorio è stato incessante. Si calcola che tra il 1869 –primo anno di cui è possibile ricavare dati precisi– e il 1962 ben 24 milioni di nostri connazionali siano emigrati. Nonostante questa cifra possa far pensare a una riduzione demografica nel paese, la popolazione italiana invece aumentò, passando in quello stesso periodo da 26,5 a 50 milioni di abitanti. Questo incremento demografico si deve al fatto che una delle principali caratteristiche dell'emigrante italiano era quella di essere un *bird of passage*, un *uccello di passo*, intenzionato a rimanere solo per un breve periodo lontano dalla sua terra, alla ricerca di un guadagno rapido e possibilmente copioso, anche a costo di ingenti sacrifici personali, per poi rientrare in patria e poter assicurare una vita più prospera alla propria famiglia. La percentuale dei rimpatri tra il 1899 e il 1925 era di 46 italiani su 100 (Garroni, 2002: 211-212), per l'elevato numero di lavoratori temporali che uscivano dall'Italia per poi ritornarvi una volta conclusasi la stagione lavorativa all'estero. In altri casi, il rientro era la conseguenza di un'improvvisa crisi lavorativa nel paese di accoglienza. Infine, dopo la Prima Guerra Mondiale, molti italiani espatriati decisero di ritornare in Italia per vedere in quali condizioni si trovavano la loro città o il loro paese. Tuttavia, il flusso migratorio riprese poco più tardi con l'insediamento di Mussolini al potere, intensificandosi dal 1925 in poi, anno in cui il fascismo diede un giro di vite verso il totalitarismo.

L'aumento dei flussi migratori non fu percepito come una perdita in termini umani ed economici, al contrario si trasformò in una fonte di ricchezza per il paese

che beneficiava di rimesse sempre più consistenti. Tuttavia, la distribuzione di questo benessere non avveniva in maniera paritaria e proporzionale e all'inizio del xx secolo costrinse la parte della popolazione, la cui situazione economica si faceva ogni giorno più difficile, a un'emigrazione forzata.

Il Brasile fu uno dei paesi più propensi ad accogliere i nostri connazionali. L'immigrazione vera e propria iniziò nel 1875 ed era orientata verso le aree di piantagioni di caffè. Si trattava di un'emigrazione permanente, favorita dalle politiche del governo di Rio de Janeiro, il cui obiettivo era creare una manovalanza sicura e costante nel tempo. Per questo motivo si favoriva il ricongiungimento familiare o l'arrivo di interi nuclei familiari, piuttosto che l'insediamento di singole persone. Per incoraggiare un numero sempre maggiore di italiani ad avventurarsi in un lungo viaggio transoceanico, il Brasile fornì la copertura dei costi della traversata (Trento, 2002: 4; Stella, 2004: 34-37). Gli aiuti somministrati dal governo brasiliano non devono far pensare a un cammino dorato per i nostri emigranti. I nuovi arrivati, una volta installati nel paese, pativano un isolamento che li spingeva a ricreare delle piccole comunità locali unicamente frequentate da connazionali. Al loro interno si mantenevano le tradizioni nostrane e la lingua veicolare era, quasi sempre, il dialetto. L'integrazione con il resto della popolazione era minima. A volte, l'odio degli *indios*, evidentemente preoccupati per quella che consideravano una colonizzazione, sfociava in conflitti o in spedizioni punitive. Ma l'emigrante italiano poco a poco si spostò dalla campagna alla città, contribuendo alla crescita demografica dei centri urbani. Solo per far un esempio, verso la fine del xix secolo, a San Paolo la presenza italiana oscillava tra il 31 e il 37% dell'intera popolazione cittadina. A livello istituzionale le tensioni tra il governo brasiliano e i nostri emigranti non furono mai eccessive. Durante il ventennio del fascismo italiano, le simpatie del presidente Vargas nei confronti di Mussolini contribuirono a mantenere costante l'accoglienza dei nostri connazionali nel paese carioca. L'immigrazione nostrana cominciò a diminuire negli anni Cinquanta, per toccare i minimi storici all'inizio del decennio successivo.

Gli italiani che preferirono trasferirsi in Argentina lo fecero soprattutto dalle regioni del nord (specialmente dalla Liguria) nell'Ottocento e dalle zone meridionali nel Novecento. Nel 1869 gli italiani residenti in Argentina erano solo il 4%, nel 1895 erano già saliti al 12,5% e nel 1914 si mantenevano al 12%. La quota massima di emigrazione italiana verso l'Argentina fu raggiunta nel 1907 con 127 mila arrivi. Si tratta di cifre notevoli se comparate con l'1% di presenza italiana in Francia o il 2,5% negli Stati Uniti (anche se ovviamente le percentuali vanno rapportate al numero degli abitanti complessivi del paese di accoglienza) (Devoto, 2002: 26). Uno degli insediamenti italiani più noti in Argentina è il quartiere della Boca di Buenos Aires. Alla fine del xix secolo, emigranti liguri cominciarono a popolare quest'area degradata della città. Utilizzarono scarti di vernici industriali recuperate dai cantieri navali per dare un tocco di colore alle loro case, che in realtà erano baracche fatte di lamiera e legno, prive di servizi igienici e infrastrutture. A fine secolo il quartiere era quasi unicamente abitato da italiani: su una popolazione di circa 40 mila abitanti gli argentini erano poco più di 2 mila e ciò che iniziò come una necessità, si trasformò

ben presto in un desiderio di isolamento dal resto della città. Una parte dei residenti arrivò a proporre l'indipendenza de La Boca e nel 1882 ad autoproclamare la nascita della *República de la Boca* (Guevara, 2012: 205-240). Solo grazie alla mediazione delle autorità locali gli italiani accettarono di mettere fine alle loro pretese indipendentiste. Tranne che per questo curioso episodio, per il resto della popolazione italiana l'integrazione nel contesto argentino fu buona e si sviluppò anche grazie a una distribuzione uniforme sul territorio e al rifiuto della ghettizzazione, come invece avvenne in altri paesi. Una delle pratiche che favorì la mescolanza tra residenti e immigrati fu quella dei matrimoni misti. Con il passare del tempo, il governo argentino cercò di favorire l'immigrazione italiana, anche se iniziò a discriminare sulla provenienza dell'immigrante. La preferenza ricadde sugli italiani residenti al nord di Roma (così si espresse, per esempio, Perón durante il suo primo mandato). La visione favorevole a una *italianizzazione* immigratoria non era comunque condivisa da tutti, a contrastarla vi era chi spingeva a favore di un aumento degli arrivi dalla Spagna, soprattutto per le affinità linguistiche tra i due paesi. Ad ogni modo, questa divergenza non costituì mai un'opposizione sufficientemente forte all'arrivo di cittadini italiani in Argentina.

All'inizio del xx secolo i principali flussi migratori erano diretti verso nazioni transoceaniche. Dal 1916 in poi, invece, prevalse l'emigrazione europea, con picchi numerici dopo il secondo dopoguerra. Il Trattato di Roma del 1957, che stabiliva la libera circolazione dei lavoratori, favorì la fuoriuscita di nostri connazionali verso altri paesi (firmatari) del continente. È curioso scoprire che il boom migratorio della seconda metà del xx secolo coincida con il *miracolo economico* italiano, un periodo di eccezionale espansione economica avvenuto tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta. In questo periodo le mete predilette furono la Svizzera e la Germania: nel 1963 queste due nazioni accolsero l'86% dell'intera emigrazione italiana verso l'Europa centro-settentrionale. Si trattò di un esodo massiccio costituito prevalentemente da meridionali i quali, oltre ad abbandonare il loro paese, lasciavano la campagna per stabilirsi nelle città (Ginsborg, 1989: 297).

3. IL SOGNO AMERICANO

Christian Salmon (2008: 31-32), nel suo libro *Storytelling*, afferma che:

per molto tempo, l'America ha rappresentato molto più che una destinazione presente su una mappa, un orizzonte narrativo, impreziosito dalle immagini di Hollywood, verso il quale correvano gli emigranti di tutto il mondo; un paese in cui tutto era possibile e che offriva una pagina in bianco, la possibilità di cominciare una nuova vita... allo stesso tempo una nazione e una narrazione.

Sin dalla fine dell'Ottocento, molti italiani cominciarono ad immaginare gli Stati Uniti come l'*El Dorado*, un posto in cui avrebbero accumulato ingenti fortune. Il nuovo mondo divenne il luogo sognato in cui vivere, prosperare e poi, eventualmente, abbandonare per tornare in patria e esibire il nuovo status sociale acquisito,

raccontare storie da cinema e suscitare le invidie di chi in America non ci era andato. La realtà, spesso, non rispecchiava questa visione onirica di un trionfo immediato e duraturo. L'affermazione sociale, infatti, era piuttosto infrequente. Il più delle volte chi emigrava si sottoponeva a enormi sacrifici affinché i suoi figli, o i familiari che erano rimasti in Italia, riuscissero a vivere una vita dignitosa senza passare quelle penurie che invece l'emigrante aveva patito (Azcona, 2013; 2015: 55).

Tra il 1865 e il 1915, gli Stati Uniti d'America accolsero circa 26 milioni di immigrati. Tra questi, gli italiani rappresentavano una cifra crescente, che era passata dagli 800 000 di fine XIX secolo ai tre milioni e mezzo dei primi quindici anni del successivo. L'apertura della rotta navale Napoli-New York e i prezzi relativamente abbordabili dei biglietti favorirono l'aumento dell'emigrazione italiana verso quella città. Il tipo di emigrante era diverso da quello diretto verso i paesi del Sudamerica. Prevalsa l'abitante del sud Italia (quattro quinti del totale), con un livello di istruzione basso o inesistente, senza nessuna qualifica lavorativa al di fuori dell'agricoltura. Una volta sbarcato a Ellis Island, chi emigrava poteva aspirare a delle attività di bassa manovalanza, ma anche per questo tipo di impiego –duro e mal pagato– la concorrenza era elevata. Spesso la scelta dei datori di lavoro ricadeva su immigrati provenienti dall'Irlanda o dall'est Europa, ritenuti più preparati fisicamente rispetto agli italiani (Vecoli, 2002: 56).

Secondo la teoria emigratoria delle *golondrinas* (rondini) che prevede un continuo spostamento di emigranti da un paese all'altro alla ricerca di lavori stagionali, l'intenzione degli italiani che arrivarono alla foce del fiume Hudson era quella di accumulare dollari per poi rientrare in patria, tuttavia in molti rimasero negli Stati Uniti tutta la vita. Il primo contatto con la realtà statunitense era complicato. La lingua costituiva un grosso ostacolo per persone che a mala pena parlavano correttamente l'italiano. La ricerca di un lavoro e di un alloggio passava dalle mani di un *paesano*, un emigrante che conosceva qualche parola di inglese, che abitava da qualche tempo a New York e la cui esperienza poteva essere di fondamentale utilità per i nuovi arrivati. Naturalmente, questa attività di consulenza non era gratuita, ragion per cui i *paesani* godevano di uno stile di vita abbastanza agiato.

Gli americani erano diffidenti nei confronti degli immigrati di origine italiana. L'accostamento di questi ultimi alle ideologie anarchiche e alcuni episodi di violenza avevano contribuito a rendere i nostri connazionali uno strano fenomeno sociale da tenere in continua osservazione. La morte di Andrea Salsedo, prima, e la condanna a morte di Sacco e Vanzetti, poi, sono gli episodi più gravi ed eclatanti tra i numerosi atti di intolleranza e razzismo nei confronti degli italiani politicizzati.

Un altro motivo per diffidare degli italiani era dovuto alle pratiche di malaffare alle quali si dedicavano alcuni e alle condizioni di costante miseria in cui vivevano. Un esempio pratico delle deprecabili condizioni di vita di alcuni italiani era riscontrabile avventurandosi all'interno delle numerose *Little Italies* sorte, sin dalla fine dell'Ottocento, in molte aree metropolitane americane. Si trattava di veri e propri quartieri abitati pressoché unicamente da italiani. Gli appellativi che gli americani utilizzavano per definire quelle zone –*Italian Ghetto*, *Italian Slum*, *Dago Hill*– ci

danno un'idea dell'immagine negativa che i nostri connazionali proiettavano. Anche l'appellativo *Little Italies*, almeno all'inizio, esprimeva una connotazione negativa.

Sarebbe tuttavia un errore pensare che questi agglomerati urbani costituissero un nucleo solido e unico punto di recezione migratoria italiana. È vero piuttosto che le aree più densamente popolate erano formate da numerosi insediamenti di italiani disseminati in diverse zone della città. Molto spesso, la scelta di dove vivere era dovuta al fatto che l'immigrato preferiva installarsi in una zona vicina al luogo di lavoro. In un famoso saggio, Rudolph Vecoli descriveva come a Chicago i genovesi, in prevalenza venditori di dolci e gestori di ristoranti, si erano insediati nel centro città, zona più produttiva e adatta alle loro esigenze. Vi era poi chi si era trasferito vicino alla fabbrica in cui era stato assunto, come per esempio i lavoratori della McCormick Reaper Works o della Northwestern Terracotta Works (Vecoli, 1983: 258-306).

In generale, erano numerose le aree densamente abitate da italiani. Si calcola che in città come Chicago, New York e Philadelphia il loro numero superava la decina. A New York si formò la *Little Italy* più famosa di tutte, la cui apparenza odierna non conserva che un lontano ricordo di una delle zone più malfamate di Manhattan.

Il microcosmo all'interno della *Little Italy* riproduceva l'agglomerazione urbana italiana, in cui le famiglie collaboravano tra loro originando rapporti di utilità reciproca (Garroni, 2002: 221). A un'emigrazione prettamente maschile si passò all'inclusione di donne o di intere famiglie che si ricongiungevano con chi era emigrato in precedenza. In alcuni casi, non pochi a dire il vero, la lingua veicolare rimaneva il dialetto regionale o l'italiano. Il contatto con l'esterno si riduceva al minimo indispensabile. La tendenza era quella di riunirsi per collettività appartenenti allo stesso paese. L'Italia, alla fine dell'Ottocento, era una nazione giovanissima, per cui l'appartenenza a una regione piuttosto che a un'altra marcava delle differenze abissali tra i diversi immigrati. Il fatto di essere italiani non era sufficiente per creare uno spirito di gruppo e stimolare così un automatico aiuto reciproco. Ciò avveniva solamente a livello locale. Per questo motivo, era molto frequente assistere all'insediamento di comunità omogenee, che riproducevano gli equilibri già presenti nei luoghi di provenienza. Come osservava Constantino Ianni in un saggio del 1965, l'emigrante è diventato italiano in America, nel senso che solo laggiù ha cominciato ad avere coscienza della sua italianità: «negli ambienti lavorativi si sentiva spesso chiamare *italiano* in maniera spregiativa, così, il bisogno di difendere la sua nazionalità cominciò a coincidere con la nascita di un sentimento di coscienza nazionale» (Ianni, 1965: 164).

Ciò che più sorprende all'interno delle *Little Italies* erano le precarie condizioni di vita. Presso l'East Side di Manhattan circa un milione e mezzo di italiani si era trasferito dando vita alla più grande *Little Italy* del mondo. Ciò si traduceva, secondo quanto descritto da Arrigo Petacco, in

un agglomerato di gruppi regionali diversi, dove riecheggiavano grida in tutti i dialetti, ma dove non si udiva quasi mai una parola in inglese. Un

formicaio in continuo movimento, dove i pedoni dovevano essere sempre pronti a scansare le docce di rifiuti che piovevano dalle finestre (1983: 23).

Ma il degrado non era certo l'unico problema presente all'interno della più grande *Little Italy*. «Centinaia di malviventi approdati felicemente in America», continua Petacco, «grazie all'allegro sistema di passaporti instaurato dal governo italiano per liberarsi, oltre che degli affamati, delle *pecore nere*, trovavano in questo quartiere il terreno adatto per trapiantarvi i propri sistemi mafiosi» (Petacco, 1983: 24).

4. IL BINOMIO ITALIANO-MAFIOSO

Negli anni Venti, alcune misure legislative restrittive statunitensi cominciarono a regolare il flusso migratorio interno. In precedenza, si era assistito a un cambiamento di tendenza che aveva portato alla diminuzione della popolazione anglosassone, o comunque proveniente dal nord Europa, a favore degli immigrati dell'Europa mediterranea (Livi Bacci, 2010: 66). I problemi di ordine pubblico aumentarono e l'immagine dell'italiano residente nelle *Little Italies* veniva spesso associata a quella del delinquente mafioso.

L'organizzazione della Mano Nera finì per cedere il passo alla mafia italoamericana, meglio organizzata, il cui cordone ombelicale con la Sicilia si mantenne intatto per molti decenni. Gli uomini d'onore che arrivarono negli Stati Uniti si organizzarono in gruppi criminali riproducenti, in territorio americano, le strutture quasi feudali che già esistevano nella loro terra natale. In poco tempo, gli italiani cominciarono a gestire gli scambi commerciali di frutta e verdura (specialmente in Louisiana). Nel 1919 arrivarono a controllare la gestione del porto di New York, attestandosi come il gruppo etnico più presente sulle banchine portuali. Il volume di affari era molto elevato e la gestione malavitosa rimase per molti anni una tradizione che si mischiava con pratiche legali¹.

I mafiosi passarono dalle estorsioni nei confronti dei loro connazionali ad altre attività illegali, censurate dai capi mafia siciliani perché considerate immorali, come la vendita di bevande alcoliche, lo sfruttamento della prostituzione, il gioco d'azzardo. Il *bottlegging*, vale a dire la fabbricazione, trasporto e vendita di alcolici, nacque in maniera casuale. Quando il Congresso degli Stati Uniti, il 16 gennaio del 1920, approvò il diciottesimo emendamento, nessuno poteva immaginare che proprio il governo stava per favorire la criminalità organizzata. La legge prevedeva, da quel momento, «la proibizione a vendere e trasportare prodotti tossici», tra i quali erano stati inclusi tutti quei prodotti che contenevano alcool. Si inaugurava così il proibizionismo che durerà fino al 1933 e che porterà enormi ricchezze nelle tasche di chi decise di sfidare quell'emendamento e vendere di nascosto bevande alcoliche.

¹ Si veda, per esempio, il film di Elia Kazan, *Fronte del porto*, in cui il magistrale protagonista Marlon Brando è un giovane che si ribella ai soprusi mafiosi del sindacato dei portuali newyorkesi colluso con la mafia.

La mafia italoamericana cominciò a infiltrarsi in varie città americane. Chicago visse in quel periodo uno dei suoi momenti più bui e violenti. La banda di Al Capone, da un lato, e quella di Bugs Moran, dall'altro, si spartirono i quartieri della città. Lo sconfinamento si risolveva, quasi sempre, con lo spargimento di sangue. Capone non era ben visto dal resto dei mafiosi italoamericani, sia perché era nato a Brooklyn da una famiglia napoletana e quindi non aveva origini siciliane (fatto esecrabile per i più fedeli alla tradizione mafiosa), sia per il suo stile di vita dissoluto, considerato non appropriato a un uomo d'onore. Nonostante i primi malumori, i capi mafia siciliani finirono per accettare la perdita di una caratterizzazione regionale propria di Cosa Nostra e un'apertura ad altre forme di criminalità (Lupo, 2004: 176).

Ad ogni modo, il binomio dell'italiano-mafioso non fu che accentuato dalla figura di Al Capone, la cui immagine era diventata così mediatica da renderlo riconoscibile in tutti gli Stati Uniti. Tuttavia, la connessione tra immigrati italiani e criminalità organizzata era già presente da tempo. Nel 1908 fu creata a New York la *Italian Squad*, una struttura investigativa guidata dal tenente Joe Petrosino, un italoamericano che doveva investigare in mezzo agli italoamericani. Infatti, anche se in quel periodo gli italiani residenti nella Grande Mela erano circa il 10% della popolazione, su 8100 agenti di polizia solamente 17 provenivano dall'Italia. Uno di loro era appunto Giuseppe Joe Petrosino. La strategia delle autorità americane era chiara: per sconfiggere un problema prettamente straniero, di cui negli Stati Uniti si sapeva ben poco, era necessario avvalersi della collaborazione di chi era capace di decifrare i codici criminali, di capire la lingua e il linguaggio che i mafiosi utilizzavano per parlare tra loro. Petrosino, dopo un primo momento caratterizzato da importanti arresti, nel 1909 decise di andare in Sicilia per approfondire le sue ricerche e cercare di scoprire chi si celasse dietro la falsificazione dei passaporti e la gestione illecita della mano d'opera destinata agli Stati Uniti, ma, da poco arrivato a Palermo, fu ucciso in un agguato.

Negli anni Trenta, due opposte fazioni si contesero il dominio del crimine new-yorkese. Si sapeva che chi comandava a New York lo faceva nel resto degli Stati Uniti. Da un lato vi era la famiglia Maranzano e dall'altro i Masseria. Lo scontro tra questi due clan sarà ricordato come la guerra castellammarese, dovuto al fatto che entrambi i clan provenivano dalla località siciliana di Castellammare del Golfo. Vinsero i Maranzano grazie (anche) al tradimento di una parte dei fedeli a Joe *The Boss* Masseria. Tra questi, spiccava il nome di Salvatore Lucania, meglio conosciuto come Lucky Luciano. Ciò che avvenne in seguito è la storia di cinque famiglie che decisero di spartirsi il territorio della Grande Mela con l'intenzione di preservare un'apparente pacifica convivenza. La storia della mafia italoamericana è quindi la storia dei clan Bonanno, Genovese, Gambino, Colombo e Lucchese, delle loro dispute per comandare nei rispettivi quartieri, delle lotte interne, dei tradimenti, degli omicidi, delle estorsioni, dei ricatti, dell'*escalation* verso il potere politico, dell'accumulazione di ricchezza, dell'ostentazione pacchiana del loro *status*.

Questa divisione territoriale persiste ancora oggi, anche se, dopo l'arresto, avvenuto nel 1990, dell'ultimo grande boss, John Gotti, il pericolo della mafia di origine italiana in territorio americano è diminuito notevolmente.

Uno degli episodi che dette visibilità alla mafia negli Stati Uniti fu la creazione, nel 1950, di una commissione diretta dal senatore Estes Kefauver, la cui finalità era quella di investigare la connessione tra i diversi gruppi criminali operanti sul territorio americano. Molti mafiosi, o presunti tali, vennero citati a dichiarare e le audizioni furono trasmesse in televisione. Questa visibilità generò una specie di mitizzazione dell'uomo d'onore. L'interesse mediatico è dimostrato dagli oltre trenta milioni di telespettatori incuriositi da quegli uomini eleganti che affermavano, di fronte al giudice, che la mafia non esisteva, che le loro attività erano legali e che non avevano niente a che fare con un'organizzazione segreta a cui si accedeva attraverso uno strano rito. Di fatto, la commissione non riuscì a provare che effettivamente esistesse una struttura criminale italo-americana basata sulla coesione familiare e che controllava un'ampia cospirazione delinquenziale che agiva negli Stati Uniti. Tuttavia, a livello mediatico, la mafia ottenne enormi benefici dalle continue apparizioni televisive.

5. LA FINE DELLE *LITTLE ITALIES* COME ZONA DI DEGRADO E L'ACCETTAZIONE DEGLI ITALOAMERICANI

La Seconda Guerra Mondiale fu un banco di prova importante per i cittadini italoamericani. Se prima del conflitto anche una parte della società americana aveva provato simpatia nei confronti di Mussolini, una volta che l'Italia entrò in guerra e gli Stati Uniti decisero di combatterla, professarsi fascista non era più sicuro. Gli italiani furono inclusi nelle liste di *enemy aliens* e chi era sprovvisto della cittadinanza americana veniva confinato in campi di concentramento (Tintori, 2004: 109). Altri furono arruolati nell'esercito e inviati a combattere in Europa. La loro prova di fedeltà nei confronti dell'America, accentuata a volte dal fatto che alcuni di loro dovettero lottare proprio in Italia, favorì l'accettazione degli americani di origine italiana da parte del resto della popolazione statunitense.

Il fatto, più presunto che reale, che la mafia avesse aiutato l'esercito americano durante lo sbarco in Sicilia (è poco credibile che un esercito che si apprestava a sconfiggere i nazi-fascisti avesse dovuto richiedere l'appoggio di alcune famiglie malavitose per poter addentrarsi in Sicilia), non è rilevante per l'opinione pubblica americana e per nulla discriminatorio nei confronti dei nostri connazionali.

Una volta terminata la Seconda Guerra Mondiale, iniziò un nuovo flusso migratorio che riportò sulle sponde degli Stati Uniti molti italiani. Gli USA erano diventati una nazione molto diversa da quella di inizio secolo. La modernità e la solidità economica l'avevano trasformata in un luogo in cui, con molta buona volontà e duro lavoro, chiunque poteva realizzare il tanto ambito sogno americano: prosperare indipendentemente dalla posizione sociale, economica e culturale di partenza. Fu così che, specialmente negli anni sessanta, l'America del Nord (intesa non solo come Stati Uniti ma anche come Canada) ricevette un elevato numero di immigranti

italiani. Il pluralismo culturale sbandierato dagli americani e il multiculturalismo come concezione nuova di agglomerazione cittadina comportarono l'accettazione dell'immigrazione.

Chi invece negli Stati Uniti ci viveva già da più di una generazione doveva comunque fare i conti con la stigmatizzazione che l'italoamericano riceveva ormai da tempo. Per questo motivo, per comprendere il meccanismo di accettazione degli italoamericani come cittadini americani a tutti gli effetti, è necessario valutare l'importanza della fine della ghettizzazione all'interno delle *Little Italies*. L'abbandono da parte degli italoamericani dei quartieri tradizionalmente abitati da italiani fu dovuto soprattutto a due motivi. Le autorità americane, nel dopoguerra, approvarono la *Housing Act* (1949), una disposizione legislativa che, insieme al *Federal Urban Renewal Program*, aveva come proposito risanare le aree più degradate delle principali città americane. La costruzione di nuovi quartieri residenziali favorì la dislocazione di chi, fino a quel momento, viveva ghettizzato in quartieri ad ampia concentrazione etnica. La dispersione della popolazione fu una conseguenza anche di un altro fattore importante: l'aumento massiccio di migrazione di afroamericani dagli stati del sud verso le aree metropolitane del nord e dell'ovest che raggiunse, tra il 1940 e il 1966, la quota di tre milioni e mezzo di persone. La maggior parte di questi trasferimenti, così come segnala con estrema chiarezza il professor Bruno Ramirez, ebbero come meta i quartieri più poveri delle zone metropolitane. Le zone prevalentemente abitate dalla popolazione nera cominciarono ad espandersi, spesso invadendo aree attigue la cui presenza di abitanti di origine italiana era elevata. I quartieri *italiani* di East-Harlem, Brooklyn, Jersey City o St. Louis furono i primi a sperimentare tensioni razziali, ciò contribuì a *spingere* gli italiani residenti verso nuovi quartieri (Ramirez, 2007: 345). Uno dei più fedeli esempi cinematografici di questi contrasti razziali tra la popolazione di colore e le minoranze italiane è presente nel film di Spike Lee *Fa' la cosa giusta* del 1989. Il regista afroamericano mette in scena proprio i costanti conflitti tra gli abitanti di un quartiere la cui densità della popolazione di colore è aumentata negli anni successivi a discapito degli italiani che la abitavano in precedenza.

Il desiderio di una vita tranquilla lontana dai conflitti era ciò a cui aspiravano sempre più gli italoamericani che, con il passare delle generazioni, avevano acquisito un migliore status sociale ed economico, che aveva permesso loro di abbandonare il ghetto in cui vivevano per trasferirsi in aree più *americanizzate*. Ed era proprio l'americanizzazione ciò che desideravano molti dei nostri emigranti.

Negli anni Settanta e Ottanta, si è assistito al fenomeno del *white ethnic revival*, una reazione ai movimenti come il *Civil Rights* e il *Black Power*, a difesa di una immigrazione bianca, specialmente europea, e il suo inserimento nel *melting pot* americano (Frye Jacobson, 2006). L'espressione orgogliosa di un'appartenenza etnica ben definita era dovuta, tra le altre cose –specialmente nel caso italiano (o italoamericano)– a un desiderio sempre maggiore di rivalorizzazione dei quartieri di appartenenza, rivendicandone la bellezza e il fascino e allontanandoli dagli stereotipi cinematografici presenti nella cultura popolare (Gardaph, 2003). Per questo motivo,

là dove sopravvivevano aree *italiane* si tese a preservarle, abbellendole, ristrutturandole e trasformandole in quartieri alla moda (Ramirez, 2007: 347).

Al giorno d'oggi, nonostante alcune caricature televisive o cinematografiche continuino a diffondere un'immagine stereotipata dell'italiano-mafioso (si veda per esempio la serie *The Sopranos* o l'utilizzo incessante di attori italoamericani come Joe Pesci e Ray Liotta per interpretare, molto spesso, il ruolo di criminali), gli italoamericani e il quartiere in cui vivono non vengono più accostati alla mafia e, quando ciò avviene, si tratta di un fenomeno più *costumbrista* che realmente discriminatorio (Bump, 2015)². Non va tuttavia dimenticato che, sino all'arresto del già citato John Gotti nel 1990, la città di New York era ancora divisa territorialmente in cinque famiglie che si spartivano i ricavi delle attività illegali³. È normale quindi che la stereotipizzazione dell'italiano come uomo d'onore prevalesse, almeno a livello popolare, sulla normalità diffusa dal crescente numero di italoamericani presenti nei posti di potere in campo culturale o sociale.

Con il passare del tempo, infatti, l'italianità non viene quasi più percepita con diffidenza, ma passa a essere una caratteristica valorizzata positivamente. Vi sono molti esempi di italoamericani che hanno raggiunto il trionfo e la fama negli *States*: i cantanti Frank Sinatra, Madonna, Lady Gaga, gli sportivi Joe Di Maggio, Jack LaMotta, Rocky Marciano, il fumettista Joseph Barbera (famoso per il duo messo insieme con William Hanna: Hanna *and* Barbera), i politici Rudolph Giuliani, Fiorello La Guardia, Nancy Pelosi, Mario Cuomo, Mike Pompeo, il giudice della Corte Suprema Antonin Scalia, gli scrittori John Fante, Don DeLillo, Gregory Corso, Helen Barolini, Pietro Di Donato, l'architetto Pietro Belluschi, gli artisti Frank Stella e Harry Bertoia, gli attori Dean Martin, Robert De Niro, Al Pacino, John Travolta, Danny De Vito, Steve Buscemi, Sylvester Stallone, Lorraine Bracco, Ray Liotta, Joe Pesci, Nicolas Cage, John Turturro, i registi Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Abel Ferrara, Frank Capra, e questo solo per citare un'esigua parte di coloro che hanno trionfato negli Stati Uniti.

Tuttavia, oltre a chi è arrivato al successo, è giusto soffermarsi anche su tutte quelle persone anonime, di origine italiana, che lontano dai riflettori della fama concessa nel paese a stelle e strisce solo ai vincitori, hanno comunque contribuito non solo a rendere grande la nazione in cui hanno deciso di vivere, ma hanno anche collaborato attivamente a «lavare» il nome degli italoamericani, allontanando l'onta di essere un delinquente in potenza e fornendo la miglior versione dell'Italia.

² Si veda anche «Mafia loses its influence in New York's Little Italy» (2016).

³ Oggi invece il problema della mafia e il timore che quest'organizzazione criminale suscitava fino al secolo scorso è del tutto sparito. Si veda un articolo su uno degli ultimi arresti di mafiosi a New York (Marzulli, 2014).

6. CONCLUSIONE

Oggi, le *Little Italies* sparse per il mondo, ma soprattutto negli Stati Uniti, si sono trasformate quasi ovunque in luoghi di attrazione turistica o in quartieri alla moda. La più famosa di tutte, quella di New York, non è che un piccolo ricordo di ciò che era anni addietro. La sua dimensione si è andata riducendo con il passare del tempo (Roberts, 2011) e in un censimento del 2010 si è scoperto che al suo interno non vi è più nessun abitante nato in Italia (nel 2000 ve ne erano ancora 44, mentre nel 1950 ben 5000) (Marinelli, 2015). Oggi, nella *grande mela* i quartieri più densamente popolati da italoamericani si trovano lontano dal centro, concentrati per lo più nel Bronx, nella zona di Arthur Avenue, o a Brooklyn in Bensonhurst e a Staten Island (qui, la popolazione italiana raggiunge il 40%).

Navigando in internet è facile trovare riferimenti a numerosi quartieri *italiani* in altre città americane, tra i più citati e più quotati ci sono quelli di San Francisco, Baltimore, St. Louis, Providence-Rhode Island, Boston, Chicago, Philadelphia, San Diego e Cleveland.

In tutti questi luoghi la cucina è un collante che mantiene vivo il senso della tradizione e lo adatta ai tempi moderni. Le feste tradizionali (quasi sempre celebrazioni di santi protettori di diverse città italiane) rendono folkloristici questi quartieri e attraggono turisti e popolazione locale incuriositi e divertiti da questo sfoggio di italianità un po' stereotipata. Anche l'immagine dell'italiano-mafioso è rimasta quasi solamente un cliché, per lo più mitizzante, di un'epoca ormai estinta che opere come *Il Padrino* di Mario Puzo, o la sua versione cinematografica diretta da Coppola, hanno contribuito a creare. Si può trovare comunque in alcuni bar o ristoranti della zona di Mulberry street o nel Mob Museum, situato nel cuore dell'East Village, un ricordo pressoché fedele dell'evoluzione del crimine organizzato a livello nazionale, con ampi riferimenti ad Al Capone o ad altri gangsters, simboli sbiaditi del tempo che fu, riferimenti alla mafia in chiave memorabilia e privata del valore semiotico che quel tipo di criminalità aveva in passato (Celis, 2011).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZCONA, J. M. (2013). «El imaginario tecnológico de Domingo Faustino Sarmiento: representaciones y arquetipos de América (1845-1885)». *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 70, n. 2, pp. 673-697.
- (2015). «Las migraciones internacionales y sus designios». *Revista de Occidente*, vol. 413, pp. 55-73.
- BUMP, P. (30 maggio 2015). «Little Italy: End of an era for American Mafia as hipsters tour New York City streets once walked by wiseguys». *Independent*.
- CELIS, B. (23 febbraio 2011). «Cada vez más Little Italy». *El País*.
- DEVOTO, F. (2002). «In Argentina». In P. Bevilacqua *et al.*, *Storia dell'emigrazione italiana* (pp. 25-46). Roma: Donzelli.
- FRYE JACOBSON, M. (2006). *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*. Cambridge: Harvard University Press.

- GARDAPHE, F. (2003). *Leaving Little Italy*. New York: Suny.
- GARRONI, M. S. (2002). «Little Italies». In P. Bevilacqua *et al.*, *Storia dell'emigrazione italiana* (pp. 207-230). Roma: Donzelli.
- GINSBORG, P. (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.
- GUEVARA, T. (2012). «Implementación de políticas habitacionales en contextos de renovación urbana. El barrio de La Boca (1983-2009)». In H. Herzer, *Barrios al sur: renovación y pobreza en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 205-240). Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- IANNI, C. (1965). *Il sangue degli emigranti*. Milano: Edizioni di Comunità.
- LIVI BACCI, M. (2010). *In cammino*. Bologna: Il Mulino.
- LUPU, S. (2004). *Storia della mafia*. Roma: Donzelli Editore.
- «MAFIA loses its influence in New York's Little Italy» (11 agosto 2016). *Fox News*. Recuperato il 2 aprile 2021, in <https://www.foxnews.com/us/mafia-loses-its-influence-in-new-yorks-little-italy>.
- MARINELLI, A. (3 aprile 2015). «La nuova Little Italy d'Italia». *Corriere della Sera*.
- MARZULLI, J. (12 febbraio 2014). «Gambino, Bonanno family mobsters arrested in connection to Italian Mafia: FBI». *Daily News*. Recuperato il 26 marzo 2021, in <https://www.tribpub.com/gdpr/nydailynews.com/>.
- PETACCO, A. (1983). *Joe Petrosino*. Milano: Mondadori.
- RAMIREZ, B. (2007). «Decline, death, and revival of «Little Italies»: the Canadian and u.s. experiences compared». *Studi Emigrazione*, vol. XLIV, n. 166, pp. 337-354.
- ROBERTS, S. (21 febbraio 2011). «New York's Little Italy, Little by the Year». *The New York Times*.
- SALMON, C. (2008). *Storytelling*. Barcellona: Península.
- STELLA, G. A. (2004) *Odissee*. Milano: RCS.
- TINTORI, G. (2004). «Italiani *enemy aliens*. I civili residenti negli Stati Uniti d'America durante la Seconda guerra mondiale». *Altreitalie*, vol. 28. Fondazione Agnelli.
- TRENTO, A. (2002). «In Brasile». In P. Bevilacqua *et al.*, *Storia dell'emigrazione italiana* (pp. 3-20). Roma: Donzelli.
- VECOLI, J. R. (1983). «The Italian Immigrants in the United States Labor Movement from 1880 to 1992». In B. Bezza, *Gli italiani fuori d'Italia* (pp. 258-306). Milano: Franco Angeli.
- (2002). «Negli Stati Uniti». In P. Bevilacqua *et al.*, *Storia dell'emigrazione italiana* (pp. 55-84). Roma: Donzelli.

*E TUTTO' L DÌ VORREI SEGUIRE UN PAZZO. «EL LOCO»
CINO DA PISTOIA*

E tutto' l dì vorrei seguire un pazzo. «The Fool» Cino da Pistoia

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ
Universidad de Cádiz

Fecha final de recepción: 20 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 12 de septiembre de 2021

RESUMEN: En el soneto *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* el poeta estilnovista Cino da Pistoia expresa su deseo de imitar a un loco. Traspasando los límites del género denominado *prazer-enuég* procedente de la poesía occitana, el texto requiere una lectura simbólica que abordamos a partir del arcano «El Loco» del Tarot.

Palabras clave: Cino da Pistoia; *prazer-enuég*; simbología; Tarot; arcano «El Loco».

ABSTRACT: In his sonnet *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* the Stil Novo poet Cino da Pistoia expresses a desire to imitate a madman fool. The poem, which transgresses the boundaries of the so-called *prazer-eunug* genre from Occitan poetry, lends itself to a symbolic reading that starts from the Tarot's card «The Fool».

Keywords: Cino da Pistoia; *prazer-enuég*; symbolism; Tarot; «The Fool» arcanum.

El enigmático soneto *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* constituye uno de los textos más complejos y sobresalientes del poeta estilnovista Cino da Pistoia.

Categorizado como un *prazer-enuég*, se trata de un género de origen provenzal que fusiona la mención de elementos placenteros (*prazer*) con desagradables y

enojosos (*enuieg*) (Paden, 2000: 21-22, 31)¹. Contini (1960, II-2: 653) inscribe el soneto del pistoyés dentro de la poesía satírico-burlesca, cuyo precedente más inmediato es el poema *S'i fosse fuoco, arderei 'l mondo* de Cecco Angiolieri², el poeta que intercambió poesías con Dante y al que se ha calificado como *humorista* pero que bien puede ser considerado un *poète maudit* y que supone, sobre todo, la contrapartida a la estética estilnovista con una concepción poética realista basada en el autobiografismo (Contini, 1960, II-2: 367-369). Lejos, por tanto, de la «dolcezza» affabile ed umana» con que se califica la obra de Cino (Marti, 1969: 423-425), este es capaz de acometer una renovación expresiva alejada de los parámetros de la *soavità*, representando el momento, puesto en evidencia, de la crisis que padece el lenguaje estilnovista en la última generación de la escuela con el primer Dante al liderazgo, a quien admiraba³ y que había nacido tan solo unos pocos años antes que el pistoyés, considerado epígono del grupo y eslabón entre el poeta florentino y Petrarca (Marti, 1973: 471-473 y 514; Roncaglia, 1976: 32-31)⁴.

Cino extrema sus posibilidades estilísticas en el soneto que comentamos poniendo en práctica una técnica de estructuración dual que combina elementos en contraste y mostrando su visión más interiorizada de la realidad, en términos de gran violencia verbal, como antes había hecho Angiolieri. La cuestión más determinante es la significación última del soneto que en nada parece responder a un estado psicológico *burlesco* o *cómico*, en sentido literal⁵. Es cierta una tradición satírico-burlesca de los trovadores italianos que entronca directamente con la poesía occitana (Di Luca, 2017: 122) que diseñó uno de sus géneros, el sirventés, de modo que variadas temáticas tuvieran cabida junto a composiciones de marcado carácter político. Ello dio lugar al marbete de *poesía cómico-realista* sobre el que Marcenaro ya nos alertaba acerca de su imprecisión, proponiendo la designación más simple de *poesía realística*, aquella «che si occupa della realtà, del mondo, senza per questo legare la definizione a particolari usi stilistici e lessicali» (2017: 43-45), más adecuada para el registro poético de Cino en composiciones como la que nos ocupa.

Por la propia información que obtenemos del soneto del pistoyés, todo se encamina en la mente del poeta a un pensamiento final y unívoco que se formula de

¹ Pertenece al género la conocida composición *Lo vers del badayll* (*El verso del bostezo*) del trovador Cerverí de Girona. «El trovador juguetón y algo infantil –afirma Riquer (1983, III: 1562)– es también ingenioso y está dotado de fino humor». Parece a todas luces que este tipo de composición se asocia a un registro «burlesco».

² El texto en Contini (1960, II-2: 377, n. VIII).

³ «Per Cino Dante fu certamente l'«autore» volgare per eccellenza», afirma Marti (1973: 490).

⁴ El poeta italiano conocido como Cino da Pistoia, Guittoncino di ser Francesco di Guittoncino dei Sigibuldi (Sigisbuldi o Sinibuldi también), había nacido hacia 1270, según informa el erudito Arfaruoli, aunque no está documentado. Muere en 1336 o 1337. Dante nace en Florencia en 1265, falleciendo en 1321. Para un acercamiento a la biografía de Cino, cfr. Carducci (1862: 11-23).

⁵ Para las dificultades de la definición de estos conceptos, cfr. Berisso (2011) y Traina (2016: 126-128).

modo simbólico, presentando a la Muerte, alegorizada pero real, como idea que todo lo domina. Así lo manifiesta en el verso final, síntesis conceptual, como determina propiamente la estructura métrica del soneto: «nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte» (v. 14). Un pensamiento embargado por la Muerte –en mayúsculas– que, no obstante, ha de ser interpretado a la luz de la simbología, compatible con la profundidad psicológica de sus composiciones.

La autenticidad de Cino da Pistoia se combina equilibradamente con la agudeza expresiva, dando como resultado un hermetismo difícil de interpretar que se alimenta del símbolo y que invita a una lectura descodificadora y, en consecuencia, sugestiva, más allá de la mera imitación del género occitano del *prazer-enueg*. La combinación de humanización y simbología potencia el contenido y obliga al desciframiento de un esoterismo inherente, alejado del misticismo cavalcantiano, pero heredero directo de Guido Guinizzelli, precursor sin duda del nuevo estilo.

Es necesario un recorrido por la progresión temática del soneto para penetrar en la ambigüedad del código simbólico. En un trabajo anterior (Víñez, 2019: 373-385), expuse el análisis de los elementos-clave de la composición⁶.

El deseo de acotar el espacio del yo-lírico se formula en términos de distanciamiento de los demás (*altrui, tutto'l mondo*), fundamentado en el desagrado (*noia*) que, para el poeta, justifica la violencia como lenguaje de la inadaptación retórica a la corriente de *dolcezza* de la que forma parte. Ese extremismo lingüístico es redundante y se mantiene a lo largo de los dos cuartetos con imágenes provocadoras cuyo efecto hay que valorarlo en el contexto poético de la escuela, pero también en el conjunto de su obra. Cino da voz a esa gente que no comprende su estado emocional (v. 3: «Or dunque che ti piace?»), ya que lo que busca manifestar es la irreconciliable lucha entre el mundo y su yo-lírico a partir de la antítesis del v. 1: *agrada/disgrada*. Luego, enumera una serie de imágenes de gran intensidad (v. 6, 7, 8), manifestando deseos de extremada furia, alguna de directa evocación a Angiolieri como la de los versos 5-6, que recuerda el verso «a tutti tagliarei lo capo a tondo» (v. 8), de enorme agresividad, o la alusión a la fealdad de las damas que Cino desea (v. 8) y a las que el sienés desprecia: «le zop[p]e e vecchie laserei altrui» (v. 14). Es ilustrativa la mención al emperador Nerón (v. 7), emblema de tiranía y personificación de la destrucción, presente en otro de sus sonetos donde se nombra a *Neron crudele*⁷. Sin embargo, ya en el primer terceto notamos un giro hacia una mayor interiorización, con un cambio de registro poético que se observa en la selección léxica –*alegrezza e sollazzo/malenconia*–, aunque se mantiene la fórmula de contraste iniciada en los cuartetos –*mi spiace/m'agrada*–, de gran coherencia textual. La alegría y el solaz son rechazados, instalándose un profundo sentimiento de *melancolia*, concepto que en el contexto medieval se asocia a un estado enfermizo, pero también a un comportamiento

⁶ Para el texto, sigo la edición de Marti (1969: 677-678, n. 109) y tengo en cuenta a Contini (1960, II-2: 653, n. XX).

⁷ Texto en Contini (1960, II-2: 683, n. XLII).

destrutivo (Gigliurci, 2009), tal como relata el soneto de Cino da Pistoia. Desde la medicina hipocrática, la bilis negra –uno de los cuatro humores básicos– producía un *humor melancólico* que provocaba alteraciones psicológicas entre las que destaca la locura, ya que enfermaba directamente el cerebro, considerado el órgano-sede de las emociones (Lacarra, 2015: 31)⁸. El ámbito de la melancolía rebasa los límites del conocido *Amor hereos*, enfermedad de amor o «*mélancolie érotique*» –según aparece denominada en el famoso tratado de Jacques Ferrand de 1610–, considerada desde las teorías galénicas una enfermedad mental⁹. Será Arnau de Vilanova quien dedique un tratado exclusivamente al *Amor hereos*, en el que se revisan las teorías precedentes y en el que la melancolía es resultado del *morbis* no tratado¹⁰. En este contexto debemos abordar la lectura del primer terceto, cuyo último verso (v. 11) requiere nuestra atención, con el deseo extremo del poeta de querer imitar a un loco:

Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
e la malenconia m'agrada forte;
e tutto'l dì vorrei seguire un pazzo.

Por último, el terceto final plantea una dolorosa corte de llanto en la que la muerte es el núcleo, tanto en activo (*amazzar*, *amazzo*) como en esencia, absorbiendo su mente. La simbiosis de ambos elementos –loco y Muerte– han de explicarse en una dimensión simbólica atendiendo a la relación de la escuela del Dolce Stil Novo con el Tarot (Víñez, 2006: 29-44). Foucault pone de manifiesto la fusión de ambos elementos (1993: 15, 19):

en la locura se encuentra ya la muerte. [...] Cuando el hombre despliega la arbitrariedad de su locura, encuentra la oscura necesidad del mundo; el animal que acecha en sus pesadillas, en sus noches de privación, es su propia naturaleza, la que descubrirá la despiadada verdad del infierno; las imágenes vanas de la ciega bobería forman el gran saber del mundo; y ya, en este desorden, en este universo enloquecido, se adivina lo que será la crueldad del final.

De los veintidós arcanos mayores¹¹ que constituyen la baraja, integrada además por cuatro series de catorce cartas cada una (cincuenta y seis en total) como resultado de un evidente sincretismo (Dummett, 1980: 3), me centraré en el arcano

⁸ Para las cuestiones médicas cfr. Le Goff-Truong (2005).

⁹ Resulta imprescindible el estudio y glosa de dicho tratado por Beecher y Ciavolella (2010), sobre todo las páginas dedicadas a la relación del amor con la melancolía y la locura, pp. 50 y ss. Los autores se basan en la edición aumentada de 1623 (p. 31).

¹⁰ Para la historia del concepto seguimos la excelente introducción de McVaugh-Giralt al Tratado de Arnau de Villanova (2011: 8-21). El famoso médico, formado en Montpellier, había nacido algunas décadas antes que Cino (c. 1240), muriendo en 1311. Véase de Vilanova (s.f.).

¹¹ Se atribuye el término, del latín *arcanum*, a los alquimistas «que definían de este modo un aspecto de la eternidad cuyo conocimiento no es accesible a la mente humana», según explica Cousté (1972: 11).

denominado «El Loco», el único que no tiene asignado número por lo que se considera bien la carta 0 o la carta final, número 22. A partir de la teoría más extendida, se admite un sentido instructivo-didáctico en el origen de las cartas que deriva en una significación adivinatoria más reciente¹². Lo cierto es que desde el siglo XIV pululan en Italia testimonios de juegos de cartas, siendo las cortes de Milán, Ferrara y Bolonia de especial importancia en la producción y uso de los mazos. Es esta última la zona de documentación más temprana y se ha considerado tradicionalmente al príncipe Antelminelli Castracani Fibbia (1360-1419) como el inventor del famoso *Tarocchino Bolognese* (Pratesi, 1987: 116), por lo que la documentación es compatible con la cronología del poeta Cino da Pistoia, ya que las primeras referencias aparecen en Europa a finales del siglo XIII (Rijnberk, 1981: 37-46) siendo el uso de las barajas mucho más antiguo¹³. Por otro lado, se ha de considerar el testimonio literario que suponen los *Triumphs* de Petrarca, concebidos, según Pacca, hacia 1352 (1996: 44-45). Las más antiguas cartas iluminadas (o tarots nobles) del norte de Italia que se han conservado se denominan *Tarot Visconti*. La baraja fue pintada para Francesco Sforza (que vive entre 1401-1466) durante los primeros años de su reinado, que acaba en 1460 (Berti, 2002: 13).

En el soneto que nos ocupa, la Muerte está asociada a la violencia y a la acción de matar más que al famoso tópico *memento mori* que incide en lo efímero de la vida. La evocación al arcano XIII, «La Muerte», y su uso metafórico en el texto, nos remite a una idea de «tránsito evolutivo», pero no necesariamente al final de la existencia (Gonard, 2002: 92). Se trata de un símbolo de fatalidad, pero también de decepción, y los aspectos verbales apoyan este argumento, ya que Cino sabe combinar el presente (lo objetivable) con el condicional (el deseo). Esta evolución semántica se aprecia en los tercetos: desde el rechazo de la alegría y la aceptación del estado melancólico al nuevo planteamiento imaginado en el que la mente ocupa la realidad del poeta y dicta las emociones. Todo está ahí, como diría Freud, en el pensamiento (*pensier*, v. final).

La introducción de la figura del *pazzo* determina un sentido simbólico representado por el arcano de «El Loco» (Imagen 1). El atractivo para el poeta de dicha imagen también es puesto de manifiesto en otra composición, esta vez en el registro amoroso: *Infin che gli occhi miei non chiude Morte*¹⁴.

¹² Las primeras referencias al uso profético son de finales del siglo XVIII, siendo Antoine de Gébelin el primero en atribuir a las cartas un valor esotérico en 1781 (Berti, 2002: 17). En el denominado hermetismo francés encabezado por el doctor Gérard Encausse, conocido como Papus (1865-1916), se asientan estas interpretaciones. Su obra más difundida, *Le Tarot divinatoire: clef du tirage des cartes et des sorts*, es de 1909. Uso la edición traducida al castellano en 2001.

¹³ Un recorrido por los primeros testimonios del Tarot en Europa en el imprescindible trabajo de Dummett (1980: 10 y ss.).

¹⁴ Texto en Marti (1969: 547-548, n. LI).



Imagen 1. «Arcano «El Loco», Tarot Visconti-Sforza». The Morgan Library & Museum. ms M.630.1-35. Adquirido por J. Pierpont Morgan (1837-1913) en 1911.

El tema de la locura no es nuevo en la poesía románica europea. Bernart de Ventadorn insistía en la idea de la misma por su obsesión reiterada en el amor no correspondido desplegando todo un campo morfo-semántico en torno al concepto «fols»¹⁵. Pero es, sobre todo, en su emblemática *cansó Can vei la lauzeta mover*¹⁶ donde el trovador emplea una asombrosa imagen que no puede pasar desapercibida:

¹⁵ Valgan como botón de muestra algunos ejemplos para los que sigo la ed. de Nichols (1962, n.º de texto, estrofa y verso): «Amors, e que·us es vejaire? / Trobatz mais fol mas can me?» (n. 4, I, 1-2); «E cel es be fols naturaus / que, de so que vol, la repren / e·lh lauzo so que no·lh es gen» (n. 15, v, 33-35); «Mout l'avia gen servida / tro ac vas mi cor volatge, / e pus ilh no m'es cobida, / mout sui fols si mais la ser» (n. 23, v, 33-36); «Que de fol cove que folei / e de savi que chabalei, / que pretz li·n creis e·lh melhura» (n. 24, vi, 46-48). Y, sobre todo, «E s'ela no m'en chastia, / ades doblara·lh folia, / que fols no tem tro que pren» (n. 30, III, 19-21) y «Ara folei de trop gabar / et es dreih qu'en fos desmentitz» (n. 40, vi, 43-44).

¹⁶ El trovador, muy admirado en la época, es referido por Dante, como sabemos, en el Paraíso, canto 20, citando el íncipit: «Qualle allodetta che'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia» (texto de González Ruiz, 1980: 464-465, vv. 73-75).

chazutz sui en mala merce,
et ai be faih co'l fols en pon (vv. 37-38)¹⁷.

Señala Riquer (1983, I: 386) que se trata de un «proverbio registrado en francés», como habían informado anteriormente Appel (1915: 256) y Lazar (1966: 274)¹⁸, cuyo significado es: «el loco del refrán no descaburga al pasar el puente». Lo cierto es que el planteamiento de Ventadorn y Cino coincide en su formato: parece que ambos poetas desean el estado de demencia, aunque quizá las intenciones difieran, ya que el trovador de la escuela de Ebles asume una situación emocional resultado del desamor, hecho que en el pistoyés no se produce, al menos explícitamente. Cino logra, de este modo, una locura real, no poética.

Las manifestaciones de la locura en el Medioevo abarcan distintas representaciones, desde su acepción como enfermedad a la locura del bufón que producía risa: «siempre se ha considerado que la locura es una condición intelectual anómala, divorciada de la realidad de cada día», afirman Berti y Gonard (2002: 59). En el Tarot Visconti-Sforza, que elegimos como ejemplo por su mayor antigüedad:

el loco está representado como una persona pobre, descalza, sucia y harapienta, sin pantalones y con una larga vara que descansa sobre su hombro derecho. No está afeitado y lleva siete plumas enredadas en su pelo como símbolo de la «ligereza» de sus pensamientos (Berti y Gonard, 2002: 60).

No debemos obviar que en época de Cino, en 1306, Giotto pinta entre los frescos de la Capilla de los Scrovegni en Padua los siete vicios entre los que se halla el denominado *Stultitia (Locura)* (Imagen 2), con rasgos estéticos muy similares a «El Loco» del Tarot Visconti-Sforza: la figura está descalza, la ropa presenta rasgaduras en las mangas, no lleva pantalón, sostiene una vara y lleva un adorno de plumas en la cabeza. Es evidente que la iconografía responde a un patrón común y extendido que desea simbolizar la huida de la realidad y la inadaptación, pero también «la energía original sin límites, la libertad total, la locura, el desorden, el caos, o también el impulso creador fundamental» con palabras de Jodorowsky (2004: 147).

La pregunta es si Cino da Pistoia emplea deliberadamente el símbolo de «El Loco», conocido y difundido en su tiempo a través del Tarot como hemos visto. La respuesta es que no hay duda ya que, además, combina este elemento con el arcano «La Muerte» (número XIII del Tarot), que culmina el soneto.

¹⁷ Sigo la versión de Appel (1915: 249-254, n. 43) que reproduce Riquer (1983, I: 384-387).

¹⁸ Testimonios del proverbio en Samuel Singer (1996: 126).



Imagen 2. «Stultitia (Locura)». Fresco de la Capilla de los Scrovegni, Padua. Dominio público. (Fuente: Wikimedia Commons).

El uso deliberado de la significación del arcano 0 le permite exponer un mensaje repleto de connotaciones que ha de descodificarse en función de los aspectos que la carta representa. Cino da Pistoia asume la irracionalidad como única vía de supervivencia, más allá de una negación de la cordura propiamente. Resulta paradójico que exprese su deseo de deconstrucción de la realidad a partir de un símbolo como es «El Loco», *fuera del orden civil e intelectual*, tal como puede describirse uno de los aspectos del arcano, sobre todo si tenemos en cuenta su formación como jurista y su profesión de docente, ya que sabemos que estudió leyes en Bolonia y que se dedicó a la enseñanza universitaria en Siena, Perusa, Nápoles y, quizá, también en Florencia¹⁹. Es este un soneto de crisis interior y a la vez un testimonio del mundo exterior: Cino había pertenecido al bando de los güelfos negros y fue desterrado desde 1303

¹⁹ Al respecto, puede verse en su monumento funerario en la Catedral de Pistoia la representación del poeta impartiendo una clase. Cfr. Imagen 3.

a 1306 por participar en las luchas civiles. Su apoyo al emperador Enrique VII, le llevó a ocupar cargos públicos hasta 1313, fecha de la muerte del emperador. Es a partir de ese año cuando se dedica a la enseñanza universitaria del Derecho, logrando la *Laurea Dottorale* en Bolonia en 1314 y centrándose en su obra jurídica hasta su muerte a finales de 1336 o principios de 1337 (Contini, 1960, II-2: 629-630). Una experiencia vital agitada que descubre un cauce expresivo por medio de un género poético heredado de la lírica cortés, el *prazer-enuæg*, si bien alterando el registro propiamente burlesco de este y convirtiéndolo en un mensaje de desagrado, rechazo y turbación, hasta el límite de despedazar la realidad, en un marco de violencia verbal, lejos de toda mesura y equilibrio, como réplica herida al lenguaje del Dolce Stil Novo y sus preceptos. El registro *realista* le permite el desahogo psicológico con un guiño particular a la cuestión amorosa en el verso 10, asumiendo la *malenconia* (melancolía) como una declaración de principios frente a la *dolcezza* triunfante. No es un Cino opuesto a su escuela, pero sí discordante, y es en este hiperbólico soneto el más reivindicativo defensor de una ineludible renovación lingüística. Pero el soneto no es solo un reclamo poético, sino que es testimonio de un indudable cuestionado orden social, por lo que, posiblemente, se compusiera en los años de mayor agitación política en la vida del poeta: la época del destierro, a principios del *Trecento*.

El hecho de que «El Loco» sea el único arcano sin número es un exponente de este significado, el caos, pero también representa un contacto con la dimensión espiritual y, por su carácter ambivalente, la falta de razón lleva a un conocimiento distinto, «supremo», «fuera de los esquemas mentales establecidos» (Berti y Gonard, 2002: 60). Según Chevalier y Gheerbrant (2007: 654-656), «el loco simboliza en este sentido al que desafía las normas del éxito y de la opinión» y puede situarse entre los arcanos de «El Juicio» (xx) y de «El Mundo» (xxi). Curiosamente,

la Muerte (xiii) y él son los únicos personajes que están verdaderamente en marcha en el Tarot. [...]. Simboliza entonces tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que «parecer estar loco es el secreto de los sabios» (Esquilo).

Para Cirlot, es el último arcano del Tarot y, paradójicamente, «cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutar, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal» (1988: 281). Este es el significado del soneto del pistoyés que se traduce en el deseo de una transformación a partir de la destrucción y el caos, desde lo más profundo del pensamiento, que nace de «l'insistita focalizzazione interiore, la ricorrente tendenza al ripiegamento dell'io poético» que define al Cino más «pensoso», como señala Vilella (2016: 27). Una irracionalidad necesaria e irremediable que no es el final, sino el único comienzo posible.



Imagen 3. «Detalle de la Tumba de Cino da Pistoia esculpida por Agostino di Giovanni (c. 1337)». (Fuente: foto de Antonia Víñez).

APÉNDICE: SONETO²⁰

Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada,
 ed èmmi a noia e spiace tutto'l mondo.
 Or dunque che ti piace? I'ti rispondo:
 quando l'un l'altro spessamente aghiada,

e piacemi veder colpi di spada
 altrui nel volto, e navi andare a fondo;
 e piacerebbemi un Neron secondo,
 e ch'ogne bella donna fosse lada.

Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
 e la malenconia m'agrada forte;
 e tutto'l dì vorrei seguire un pazzo.

E far mi piaceria di pianto corte,
 e tutti quelli amazzar ch'io amazzo
 nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C. (1984). *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*. Madrid: Visor.
 APPEL, C. (1915). *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung. Und Glossar*. Halle: Verlag von Max Niemeyer.

²⁰ La traducción al castellano es de Alvar (1984: 136-137): «Cuanto a otro gusta, a mí me disgusta, / me desagradan todos y molestan. / - Entonces, ¿qué te gusta? - Te respondo: / cuando uno a otro apuñala, / me gusta ver duros tajos de espada / en rostro ajeno, y que se hundan naves; / me agradaría un Nerón segundo, / y que la mujer bella fuera fea. / Mucho me desagrada la alegría, / y el mal humor me gusta más que nada; / de continuo imitaría a un loco. / Me gustaría hacer de dolor corte / y matar a todos cuantos yo mato / en mi pensamiento, donde está Muerte».

- BEECHER, D. y CIAVOLELLA, M. (2010). *Jacques Ferrand. De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*. París: Éditions Classiques Garnier.
- BERISSO, M. (2011). *Poesia comica del Medioevo italiano*. Milán: Rizzoli.
- BERTI, G. y GONARD, T. (2002). *Tarot Visconti*. Madrid: Gaia Ediciones.
- CARDUCCI, G. (1862). *Cino da Pistoia. Le rime*. Milán: Istituto Editoriale Italiano.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CONTINI, G. (1960). *Poeti del Duecento*, vol. 2. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore.
- COUSTÉ, A. (1972). *El Tarot o la máquina de imaginar*. Barcelona: Barral.
- DE VILANOVA, A. (s.f.). «Real Academia de la Historia». Recuperado el 21 de marzo de 2021, en <https://dbe.rah.es/biografias/7998/arnau-de-vilanova>.
- DI LUCA, P. (2017). «La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia». En P. Di Luca y M. Grimaldi (eds.), *L'Italia dei trovatori* (pp. 121-162). Roma: Viella.
- DUMMETT, M. (1980). *The Game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*. Londres: Duckworth.
- FERRAND, J. (1610). *Traité de l'essence et guérison de l'Amour ou mélancolie érotique*. Toulouse: Veuve de J. Colomiez.
- FOUCAULT, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I. México: FCE.
- GIGLIUCCI, R. (2009). *La melanconia*. Milán: Classici Italiani.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1980). *Obras Completas de Dante Alighieri*. Madrid: BAC.
- JODOROWSKI, A. y COSTA, M. (2004). *La vía del Tarot*. Madrid: Siruela.
- LACARRA LANZ, E. (2015). «El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n. 38, pp. 29-44.
- LAZAR, M. (1966). *Bernard de Ventadour, troubadour du XIII^e siècle. Chansons d'amour*. París: Klincksieck.
- LE GOFF, J. y TRUONG, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- MARCENARO, S. (2017). «Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano». *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, n. 6, pp. 40-71.
- MCVAUGH, M. y GIRALT, S. (2011). *Arnau de Vilanova. Tractat sobre l'amor heroic*. Barcelona: Biblioteca Barcino.
- MARTI, M. (1969). *Poeti del dolce stil nuovo*. Florencia: Le Monnier.
- (1973). *Storia dello Stil Nuovo*. Lecce: Edizione Milella.
- NICHOLS, S. G. (1962). *The songs of Bernart de Ventadorn*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- PACCA, V. (ed.) (1996). *F. Petrarca, Trionfi, Rime stravaganti. Codice degli abbozzi*. Milán: Mondadori.
- PADEN, W. D. (ed.) (2000). *Medieval Lyric Genres in historical context*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- PAPUS (2001). *El Tarot adivinatorio*. Barcelona: Ediciones Abraxas.
- RIJNBERK, G. van (1981). *Le Tarot. Histoire, Iconographie, Esotérisme*. París: Éditions de la Maisnie.
- RIQUER, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- RONCAGLIA, A. (1976). «Cino tra Dante e Petrarca». En *Atti dei Convegna Lincei*, 18. *Colloquio Cino da Pistoia (Roma, 25 ottobre 1975)* (pp. 7-31). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

- SAMUEL SINGER, B. von (1996). *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexicon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.
- TRAINA, M. R. (2016). «Per sentiere periferici. Cino da Pistoia comico». En R. Arquès Corominas y S. Tranfaglia (eds.), *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana* (pp. 125-142). Florencia: Franco Cesati Editore.
- VILELLA, E. (2016). «Cino pensoso». En R. Arquès Corominas y S. Tranfaglia (eds.), *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana* (pp. 27-44). Florencia: Franco Cesati Editore.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2006). «La poesía del Dolce Stil Novo y el Tarot (I)». En A. Víñez Sánchez y S. Moreno Tello (coords.), *Magia, Brujería y Esoterismo en la Historia* (pp. 29-44). Cádiz: Jiménez Mena-Universidad de Cádiz.
- (2019). «“Nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte”. Cino da Pistoia: experiencia poética y símbolo». En I. Hans-Collas, D. Jagan, D. Quéruey y H. et B. Utzinger (eds.), *Mort n'espargne ne petit ne grant. Études autor de la mort et de ses représentations* (pp. 373-385). Vendôme-París: Éditions du Cherche-Lune.

RESEÑAS

I.

ASSINI, Adriana (2019). *Giuliano e Lorenzo. La primavera dei Medici*. Napoli: Scrittura & Scritture.

A pochi mesi dall'uscita de *La spada e il rosario. Gianluca Squarcialupo e la congiura dei Beati Paoli* la Assini pubblica questo libro in cui in undici snelli capitoli si parla di due noti personaggi del Rinascimento italiano. L'azione ha inizio nel capoluogo toscano all'indomani della morte di uno degli artisti più noti del periodo, Alessandro Filipepi, meglio noto col nome Botticelli, avvenuta nel 1510.

In questo lavoro l'autrice si conferma abile ad intessere un racconto che intreccia, con grande sapienza, passato e presente, parlando di due personaggi storici, Giuliano e Lorenzo Medici, che però non prendono mai parte all'azione raccontata. In effetti le vicende indagate sono narrate esclusivamente attraverso le considerazioni di due uomini, il vedovo Maso, detto il Bardo, «modesto dipintore di soggetti mariani», che per una stagione è stato «garzone del Botticelli», e il dottore in legge, nonché collezionista d'arte Cosma Falconieri, giovane scapolo, durante numerosi incontri domenicali che si svolgono nella casa dei coniugi Torreggiani, vale a dire l'anziano Giotto di Bicci Torreggiani, detto il Saraceno, e sua moglie Beatrice, più giovane, appena ritornati nel capoluogo toscano dopo una parentesi di quarant'anni vissuti a Trebisonda, sulle rive del Bosforo. Per questa ragione essi desiderano conoscere gli avvenimenti cittadini accaduti a Firenze in una stagione irripetibile.

Il volume della Assini ha un'impostazione che ricorda il *Decameron* di Boccaccio. Seduti attorno a un tavolo, sorseggiando vini preziosi e mangiando cibi squisiti, i quattro protagonisti del libro ripercorrono, in una sorta di racconto a puntate, alcuni episodi della vita di Lorenzo il Magnifico, primogenito di Piero de' Medici, detto il

Gottoso, e di quella del fratello Giuliano. Ad un certo punto del racconto l'anziano mercante chiede a Maso di accompagnarlo a Venezia per affari, lasciando la moglie a Firenze in compagnia di una fedele serva. Anche questa interruzione si rivela utile ai fini del racconto perché consente al lettore di conoscere meglio la realtà di quegli anni.

La scrittrice non parla mai direttamente della macro-storia del tempo, ma punta sulla micro-storia, sottolineando assieme alle grandezze le fragilità, i difetti e le insicurezze dei due fratelli della famiglia dei Medici. Non a caso nel lungo terzo capitolo del libro Lorenzo viene così presentato:

Sgraziato nell'aspetto ma imponente nell'animo, era nemico acerrimo dell'ozio accidioso, riuscendo a primeggiare in svariate discipline, e diventare un politico arguto, nonché un letterato sopraffino. Ma c'era molto di più. Pacato nei modi, mitigava l'innata vocazione all'imperio con la propensione a persuadere, anziché reprimere.

Poco più avanti si legge che Lorenzo, essendo «accentratore e un po' narciso, faceva il passo più lungo della gamba». Non a caso, commenta il Bardo, «Si accorgeva con ritardo della disonestà dei suoi agenti all'estero, che gli rubavano i profitti, accollandogli le perdite».

Per contro Giuliano, maggiormente incline all'amore, viene travolto dall'attrazione per la bellissima Simonetta Cattaneo, moglie del ricco banchiere Marco Vespucci, destinata a morire di un male misterioso a soli ventitré anni.

Nel nono capitolo viene rievocato l'assassinio in chiesa a venticinque anni di Giuliano e il ferimento di Lorenzo avvenuti il 26 aprile 1478, durante la celebrazione di una messa solenne nella chiesa di Santa Maria in Fiore per mano degli esponenti della potente famiglia fiorentina dei Pazzi appoggiati

dal Papa, dalla Repubblica di Siena, dal regno di Napoli e dal Ducato di Urbino. La congiura vedrà la morte di Giuliano ma non la fine del potere dei Medici.

La figura del carismatico Lorenzo, capace di destreggiarsi tra le varie personalità dell'epoca, viene posta al centro di un universo raccontato con cura dall'autrice, scrittrice e acquarellista apprezzata in Italia e all'estero. Il periodo storico di cui si parla in queste pagine è caratterizzato da una straordinaria ricchezza, come comprovano i nomi dei grandissimi artisti e intellettuali che offrirono un contributo determinante per fare grande Firenze tra Quattrocento e Cinquecento.

La Assini propone un racconto narrato da due protagonisti inventati, anche se del tutto verisimili, collocati nella stessa epoca in cui sono esposti i fatti.

Cosma fa rivivere le vicende di Lorenzo e Giuliano all'amata Beatrice Giandonati, moglie del ricco mercante, detto il Saraceno, per la lunga permanenza a Trebisonda.

Avvalendosi di un linguaggio di grande compostezza ed eleganza che presenta molte somiglianze con quelle del Rinascimento, la scrittrice parla delle maggiori personalità del tempo, facendo rivivere anche le sofferenze d'amore provate da Giuliano de Medici per Simonetta Cattaneo, donna immortalata tra gli altri da Botticelli nella *Nascita di Venere* e nella *Primavera*. La morte della giovane è un duro colpo per il tenebroso Medici che non nasconde il proprio immenso dolore neppure davanti al marito tradito.

Domenica dopo domenica, l'agiato mercante Giotto invita a pranzo i due uomini incontrati per caso subito dopo la notizia della morte di Botticelli. I due sono stati testimoni diretti dei fatti raccontati. Fra arrosti prelibati, salse squisite e frutti esotici, Cosma e Maso rievocano vicende caratterizzate da luci ed ombre e da segrete trame amorose. In questo romanzo affascinante come tutti quelli precedenti, l'autrice

offre da una prospettiva decisamente inusuale e mai scontata le vite di due fratelli, figli del banchiere Piero de' Medici, detto il Gottoso. Alla morte del padre, avvenuta nel dicembre 1469, i potenti del tempo chiesero a Lorenzo e a Giuliano di reggere le sorti di Firenze, nonostante il primo avesse poco più di vent'anni e il secondo appena sedici. Sarà Lorenzo ad avere le maggiori responsabilità di governo per la assennatezza precocemente dimostrata, diventando «l'ago della bilancia» della politica italiana. Assieme al fratello, coadiuvato da grandi artisti e intellettuali, ridette tra l'altro vigore all'Accademia neoplatonica, avviando una stagione culturalmente inarrivabile. Estroverso, elegante e gaudente, Giuliano preferiva per contro dedicarsi ad attività sportive ed amatorie, come comprova la storia d'amore con la sedicenne Simonetta Cattaneo, moglie di Marco Vespucci, che sarà all'origine della sua prematura morte.

Le pagine della Assini ricostruiscono in maniera documentata il clima nella Firenze del tempo. Dopo un iniziale periodo di concordia con tutti, Lorenzo ebbe profondi dissidi col Papa Sisto IV e con la facoltosa famiglia di banchieri fiorentini che da anni covava un odio sordo contro Lorenzo, colpevole, a loro dire, di avergli giocato nel tempo gravi scorrettezze finanziarie. Dopo qualche rinvio la congiura si concretizzò nella chiesa di Santa Maria del Fiore durante la messa celebrata in una lugubre domenica d'aprile. Ad un segnale convenuto, i cospiratori sguainarono le armi, scatenando l'inferno davanti all'altare. A restare a terra esanime fu il solo Giuliano, colpito da diciannove coltellate infertegli da Francesco dei Pazzi. Lorenzo invece riuscì, sia pure a fatica, a salvarsi. Subito però i fiorentini si schierarono decisamente dalla parte di Lorenzo sconfiggendo i congiurati.

La Assini si conferma autrice affascinante per la capacità di approfondire alcuni temi della vita e della filosofia del tempo,

traendo spunto dalle vicende del Magnifico e del fratello Giuliano.

Beatrice pende dalle labbra di Cosma che le racconta le vicende di una storia, a cui peraltro a lungo i due amanti si rifiutano di rinunciare. L'attrazione tra i due cresce nel corso dei loro frequenti incontri, dapprima in compagnia degli altri e poi da soli. Presto si trasforma in un sottile gioco di seduzione che l'autrice fa rivivere attraverso dialoghi sapientemente costruiti. In alcuni momenti è come se l'amore di Giuliano e Simonetta passasse a Cosma e a Beatrice, facendo sì che le due storie si intreccino e sovrappongano diventando così una cosa sola. Cosma non rimane indifferente al fascino di Beatrice, donna matura ma attraente, innamorandosene perdutamente. Attraverso la narrazione dell'amore impossibile tra Giuliano e Simonetta, Cosma cercherà di comunicare a Beatrice il suo stesso stato d'animo. Pur ricambiandolo attraverso sguardi e sorrisi, tuttavia Beatrice non cederà mai a Cosma.

Il punto più toccante del libro, che si legge tutto d'un fiato, è costituito dalla congiura dei Pazzi. Beatrice sgomenta al drammatico racconto che l'uomo le fa si chiede: «Che resta, dunque, di quella domenica d'Aprile?».

Il fascino del romanzo è duplice. Da una parte vi è la puntuale ricostruzione storica che la Assini svolge attraverso la narrazione dei due personaggi inventati che danno vivacità alla trama.

Il pur breve periodo storico analizzato racchiude una straordinaria ricchezza. Negli anni in cui Machiavelli scrive le sue riflessioni politiche, Botticelli dipinge capolavori straordinari e Poliziano compone sonetti e opere teatrali, Lorenzo e Giuliano fanno di Firenze la città culturalmente più ricca d'Italia. Adriana Assini ha il merito di immergere il lettore in quell'epoca straordinaria creando pagine che trasmettono di continuo emozioni. In molte pagine del libro sembra di vedere Botticelli nell'atto di dipingere i

suoi quadri e di toccare l'eleganza delle sue opere; di udire il rumore degli zoccoli dei cavalli durante le giostre e di percepire l'odore del sudore di Giuliano mentre combatte al torneo cui partecipa per dedicare la vittoria a Simonetta. Il lettore del libro è intenerito per l'amore fatto di sguardi, trepidanti attese e desideri letti negli occhi di Cosma per Beatrice. Si tratta di un amore che infiamma il suo cuore ma non troverà concreta realizzazione. In virtù di una narrazione equilibrata, l'autrice scrive un romanzo storico originale narrato da due personaggi verisimili inseriti nella stessa epoca in cui sono accaduti realmente i fatti. Il linguaggio della Assini, pienamente adeguato al periodo del Rinascimento, contribuisce a rendere il racconto interessante. Ma oltre a questo aspetto la Assini ci dice che quel periodo, culturalmente ineguagliabile, è caratterizzato anche da povertà, miseria e crudeltà, come dimostra esemplarmente la congiura dei Pazzi.

La scrittrice romana ha il merito di unire, con finezza, noto ed ignoto, verità e finzione, realtà e immaginazione, riuscendo a mescolare elementi tragici e sentimentali grazie ad un sicuro dominio espressivo e ad uno stile appropriato alle situazioni volta a volta narrate. Come altri suoi romanzi anche questo appartiene al genere storico o ad una forma particolare di scrittura, asciutta, a tratti secca e tagliente, in grado di creare un *mixage* interessante fra romanzo e saggio storico, senza mai cadere nelle secche di noiosi didascalismi in virtù della passione che ne innerva e sostanzia le pagine. Anche questo testo si rivela portatore di solidi valori etici, essenziali per capire le trasformazioni sociali della società di allora e di quella odierna. Ariosa e raffinata, elegantemente controllata e contenuta, la scrittura della Assini fa conoscere una delle pagine più interessanti della storia d'Italia.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

II.

COMPATANGELO, Maria Letizia (2019). *Parti femminili*. Roma: Dino Audino.

Dobbiamo alla cura attenta di Maria Letizia Compatangelo, saggista e docente di Drammaturgia, drammaturga di valore e appassionata Presidente del Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea (Cendic), questo prezioso volume in cui sono raccolti quarantuno monologhi dedicati a voci di donne. In queste utilissime pagine la curatrice ha commissionato ad autrici e autori del teatro contemporaneo italiano brevi testi destinati alle attrici che si presentano alle prove di ammissione alle Scuole di teatro con monologhi della giusta durata. I saggi, tutti convincenti, di massimo quattro pagine ciascuno, preceduti da una breve scheda biografica dell'autore e da una sintetica scheda sul testo edito, propongono variegate situazioni, tipi, caratteri, comportamenti che manifestano le più diverse possibilità espressive di personaggi femminili, non di rado ignorati o tenuti ai margini. Alcuni testi sono stati concepiti per la misura breve, altri sono parti di monologhi più estesi, altri ancora sono tratti da opere che inizialmente prevedono più personaggi.

Gli autori antologizzati sono Sonia Antinori, Alberto Bassetti, Enrico Bernard,

Duska Bisconti, Maricla Boggio, Antonia Brancanti, Roberto Cavosi, Ugo Chiti, Giovanni Clementi, Maria Letizia Compatangelo, Emila Costantini, Laura Curino, Alma Daddario, Luca De Bei, Ombretta De Biase, Roberto De Simone, Angela Dematté, Edoardo Erba, Nicola Fano, Vittorio Franceschi, Rosario Galli, Giovanni Greco, Giuseppe Liotta, Angelo Longoni, Luigi Lunari, Giuseppe Manfredi, Dacia Maraini, Stefano Massini, Patrizia Monaco, Valeria Moretti, Liliana Paganini, Marco Maria Pernich, Sergio Pierattini, Stefania Porrino, Paolo Puppa, Francesco Randazzo, Letizia Russo, Manlio Santanelli, Laura Sicignano, Antonio Tarantino e Angela Villa.

Come indicano questi nomi, il lettore ha possibilità di mettere a confronto un gran numero di esempi di drammaturgia contemporanea e ritrovare testi ed autori che negli ultimi decenni hanno contribuito a tenere viva l'attenzione verso la scrittura teatrale italiana. Tutte le *pièces* antologizzate, già sperimentate sulla scena con esiti positivi, testimoniano l'esistenza di un ricco *repertorio* di drammaturgia italiana contemporanea, meritevole di più attente indagini critiche.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

III.

SAGGINI, Romilda e RAMAGLI, Paolo (2020). *Libri antichi tra Savona e Albenga. Inventari cinquecenteschi e catalogazione dei fondi di due diocesi liguri*. Udine: Forum.

Edito col contributo della Fondazione Agostino De Mari, promotrice di un progetto teso alla valorizzazione e alla tutela del patrimonio librario presente nel Ponente ligure, il volume è un prezioso strumento anche per quanti studiano la letteratura italiana. Significativamente accanto alle pubblicazioni di argomento religioso, storico e filosofico, va segnalato il gran numero di componimenti della nostra letteratura, maggiori e minori, conservati nei fondi di due diocesi liguri: Savona e Albenga. Autori della corposa pubblicazione sono Romilda Saggini, docente, paleografa e medievista cui si devono preziose pubblicazioni, e Paolo Ramagli, bibliotecario e collaboratore dell'Archivio Diocesano di Albenga, nonché apprezzato studioso del Medioevo. I due studiosi si sono suddivisi il lavoro: la Saggini ha firmato da sola la prima parte del volume che ha per oggetto i libri conservati nelle biblioteche cinquecentesche della Diocesi di Savona. La seconda parte, dedicata a incunaboli e cinquecentine custodite nella Diocesi di Savona-Noli e in quella di Albenga-Imperia, è invece frutto della proficua collaborazione tra la Saggini e Ramagli. Costituito da 590 pagine, il libro è preceduto da una breve ma illuminante introduzione di Edoardo Barbieri che evidenzia l'importanza di testi come questi che si configurano «come una vera e propria opera di studio» prestandosi «alla lettura continua o quanto meno a una fruizione distesa». Molto utili sono gli indici degli autori e dei titoli delle opere collettive delle liste delle stampe citate con estrema accuratezza, nonché la serie di altri indici relativi a intestazioni principali e secondarie delle singole pubblicazioni schedate, editori

e stampatori, luoghi di pubblicazione, loro possessori e provenienze. A quanto si legge nella premessa, il lavoro ha come primario obiettivo il censimento e la catalogazione scientifica dei «documenti librari del Quattrocento-Cinquecento, al fine di avviare processi di conoscenza, corretta conservazione e digitalizzazione di tale patrimonio».

La prima parte del volume è articolata in tre capitoli. Il primo, dal titolo «Il mondo dei libri nella Savona del '500», fornisce le notizie d'archivio e gli elenchi delle biblioteche cinquecentesche della Diocesi di Savona e poi informa il lettore su ciò che ruota a Savona intorno a questi documenti nel XVI secolo per quanto riguarda la cultura ecclesiastica. Seguono poi nell'ordine notizie sulla fondazione del Seminario Vescovile di Savona, sui libri presenti negli inventari dei parroci e in quelli conservati negli inventari dei conventi tuttora esistenti o meno. Il secondo capitolo, «Le liste delle biblioteche cinquecentesche della diocesi di Savona», scheda i titoli dei volumi posseduti da alcuni sacerdoti. Nel terzo capitolo, «Indice degli autori e titoli delle opere collettive delle liste», sono riportati in prevalenza titoli di argomento dottrinale.

La seconda parte del volume, a doppia firma, è suddivisa in due ampi capitoli. Uno illustra gli incunaboli e le pubblicazioni edite del secolo XVI custoditi nelle Diocesi di Savona-Noli e di Albenga-Imperia, l'altro parla dei cataloghi degli incunaboli e delle cinquecentine delle due Diocesi sopracitate. Il Seminario Vescovile di Savona conserva 682 edizioni. Per limitarmi a pochi titoli tra queste vanno segnalate, oltre alle prediche di Savonarola edite nel 1520 con la nota di possesso del poeta Gabriello Chiabrera; il *Convivio* di Dante Alighieri uscito a Venezia nel 1531; tre libri di Ariosto: le *Commedie* di (1562), la *Cassaria* (1570) *l'Orlando furioso* (1574); tre edizioni degli *Asolani* di Pietro Bembo: 1525, 1540 e 1544, una delle *Prose* (1544) e una *Della historia vinitiana* (1552);

tre opere di Boccaccio: *La genealogia degli dei de' Gentili* (1574), la *Theseida* (1579) e la *Amorosa Fiammetta* (1586); le *Rime* di Cesare Caporali; il volume contenente quattro *pièces* di Cristoforo Castelletti; il *Cortegiano* (1565) di Baldassarre Castiglione; alcuni volumi che raccolgono testi teatrali del commediografo Giovanni Maria Cecchi (1565); le *Rime* (1560) e le *Lettere* (1564) di Luca Contile; tre edizioni delle *Stanze* di Ludovico Dolce (1580, 1589 e 1590); due testi di Ludovico Dolce: *Le osservazioni* e il volume delle *Rime scelte da diversi autori*; due di Anton Francesco Doni: *La zucca* (1589) e *Filosofia morale* (1597); *La Calandra* di Bernardo Dovizi (1561); il *Libro della natura d'amore* (1526) di Mario Equicola; tre testi teatrali di Luigi Groto; le *Lettere* di Battista Guarini; due edizioni della *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini (1561 e 1563); varie stampe di Francesco Petrarca; una commedia di Salviati; l'*Arcadia* di Sannazzaro e due commedie di Nicolò Secchi. E ancora vanno ricordate le 33 cinquecentine del fondo San Giacomo, le 47 dell'Archivio Storico Diocesano di Savona, le 191 nella Capitolare di Albenga e le 152 nel Seminario Vescovile della stessa città. Tra i testi della Capitolare albenganese vanno segnalate la *Genealogia*

degli dei di Boccaccio; il *Cortegiano* di Castiglione (1574); due volumi di Lodovico Dolce; il *modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli; *Due lezioni, quelle d'amore e della gelosia*, di Benedetto Varchi. Nel Seminario Vescovile di Albenga poi si trovano la *Vita di Carlo v* di Dolce; la *Parafrasi del secondo libro della Retorica di Aristotele* di Alessandro Piccolomini e il *Dialogo sulla nobiltà* di Torquato Tasso.

In totale il volume raccoglie 1140 schede, di cui 33 riferibili ad incunaboli e 1107 a cinquecentine; una terza registra le 33 cinquecentine provenienti dal Convento di San Giacomo, oggi confluite nel fondo bibliotecario del Seminario Vescovile di Savona. Tutte le schede sono strutturate in diverse parti: la prima contiene i dati essenziali della descrizione bibliografica, la seconda le informazioni relative all'esemplare; seguono le forme normalizzate di possessori, provenienze, editori, tipografi e luoghi di edizione.

Ultime notazioni il volume è impreziosito da una ventina di frontespizi di esemplari e da una corposa bibliografia dei testi relativi agli argomenti trattati.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

IV.

ZAVANONE, Guido (2019). *La Volpona*. San Cesario di Lecce: Piero Manni.

Guido Zavanone mi aveva fatto avere questo libro nell'agosto 2019. A primi di settembre di quell'anno, a lettura ultimata, gli telefonai per manifestargli il mio apprezzamento per le sue pagine. Pochi giorni dopo, e precisamente il 29 novembre, egli sarebbe mancato. Scritto negli anni '60, il primo dei suoi due romanzi, è stato rielaborato con cura in occasione della pubblicazione. Il secondo, pubblicato a puntate, prima su *Satura* e poi su *Xenia* uscirà in volume a breve con titolo *Le salmonelle a Rado*.

Articolato in diciotto snelli ed agili capitoli, *La Volpona* richiama nel titolo esplicitamente una *pièce* scritta da Ben Jonson nei primi mesi del 1606, *Volpone*. A comprovarlo sono i due versi iniziali della commedia del grande autore inglese del Rinascimento riportati prima del primo capitolo. Le pagine di Zavanone, uomo colto e di robuste letture, oltre a essere innervate, come accennerò poco oltre, dalla lunga esperienza di alto magistrato e di uomo attento osservatore della realtà, sono influenzate anche dal *Satyricon* di Petronio Arbitro, scrittore romano del I secolo d.C. laddove parla delle avventure dello spiantato poeta Eumolpo a Crotone, città piena di cacciatori di eredità, e poi dai *Dialoghi dei morti*, v-ix, di Luciano di Samòsata, prolifico autore greco del II secolo d. C. Su questa intelaiatura di riferimenti derivati dalle fonti sopracitate che costituiscono l'avvio, Zavanone innesta nella narrazione alcuni elementi nuovi.

A sostanziare la scrittura dell'autore è una comicità agro-dolce, lucida e scettica. In effetti, come ha rilevato Rosa Elisa Giangioia in un lucido ricordo dello scrittore comparso nel settembre-dicembre 2019 su *La riviera ligure* *La Volpona* è un «romanzo di amara e ironica riflessione sulla debolezze umane».

Il già richiamato capolavoro di Jonson mette in scena un personaggio all'apparenza virtuoso, in realtà avaro di danaro, lussurioso, ladro, ruffiano, menzognero, fraudolento, empio e impudico. Nel copione inglese percorso per intero da una comicità spietata e inquietante, il protagonista è un anziano gentiluomo veneziano che si finge sempre sul punto di morire per manovrare un gran numero di clienti sciocchi e avidi desiderosi di entrare in possesso della sua ricca eredità. Il maligno e spavaldo Volpone è ritratto con toni acri e lividi. Strumento dei suoi imbrogli è l'insinuante, impassibile e spietato servo e parassita Mosca, che tenterà di truffarlo a sua volta. Dopo varie complicazioni e capovolgimenti di situazione il castello dei ricatti reciproci finalmente crolla: i colpevoli vengono messi in prigione e le ingenti ricchezze acquisite confiscate. Come dice nella scena finale il primo Avvocato, «a beneficio dell'ospedale degl'Incurabili». Il teatro di Jonson si caratterizza non solo per l'abile definizione di tutti i personaggi, ognuno con le loro manie o temperamenti, ma anche per l'utilizzo di un linguaggio in cui lo spirito comico prevale sul satirico. Zavanone parla della nostra società e dei tempi in cui viviamo, denunciando con forza le storture che avvelenano i rapporti tra le persone. La protagonista del romanzo è l'anziana Maria, vedova ultrasettantenne, senza figli, guidata unicamente dall'amore per il danaro e con l'ossessione costante di essere derubata. Quando ciò accadrà scoprirà rapidamente che i colpevoli sono i due figli della santona, Gerardo e Anselmuccio. A differenza del modello inglese la protagonista del romanzo di Zavanone non è lussuriosa, ruffiana e impudica, ma solo molto avida di danaro e menzognera. Lo scrittore ammicca al pubblico con citazioni alla maniera della incolta Maria di tre versi del canto v dell'*Inferno* di Dante (all'inizio del capitolo ottavo) e del v *Maggio* di Manzoni (nell'undicesimo capitolo). Altri riferimenti sono espressi durante

il processo intentato a Maria. Si afferma che essa piange non già per il pensiero di uscire sconfitta dal processo, ma «come Ulisse alla corte dei Feaci quando ascoltava il racconto delle sue disavventure» (p. 109). Prima ancora aveva citato Manzoni secondo il quale nel capitolo xxxv dei *Promessi sposi* «gli uomini si dividono in offensori e offesi» (p. 106) e il poeta Peguy che ne *Il portico del mistero della seconda virtù* sostiene che delle tre virtù teologali la speranza «sembra la più fragile, ma è quella, in realtà, che trascina le altre» (p. 107). E ancora Filippone e poi il don Carlo usano due espressioni tratte dal linguaggio giuridico. Alludo a *de cuius*, il cui significato è che l'eredità di una persona deceduta passa automaticamente ai suoi eredi, e *Le mort saisit le vif*, che stabilisce che in caso di morte i beni di una persona passano automaticamente ai suoi eredi viventi. A ciò vanno aggiunte due frasi latine *nigro lapillo* e *ars amandi*.

La donna ha pessimi rapporti con l'avida parentela costituita dal fratello Alfredo e da molti cugini e nipoti. La mente turbata della donna le fa di continuo pensare a chi andranno alla morte le sostanze accumulate nel tempo da lei e dal marito Ernesto. Temporaneamente trova la soluzione più efficace nel ripetere di essere intenzionata a redigere un testamento per sollecitare i cupidi aspiranti a servirla con devozione e quasi gratuitamente. Quelli che inizialmente le ruotano attorno sono in prevalenza donne: l'infermiera Elena; la cugina acquisita Laura che ad un certo punto si avvarrà dell'aiuto del figlio Enrico; la santona Gianna e la domestica Elisabetta. Da ognuna di esse trae vantaggi facendo balenare in ognuna l'idea che erediterà i suoi cospicui beni. In questo modo crea una competizione fra di loro riuscendo a farsi soddisfare ogni esigenza e capriccio. Tra le sue vittime ci sarà anche don Carlo Rapetti, un sacerdote rampante, dalla vita non proprio irreprensibile. Fingendo di voler trovare una sistemazione per alcuni

parenti si fa destinare dall'ecclesiastico l'immobile lasciato alla Chiesa da una nobildonna, la marchesa Aldobrandi. Poco dopo Maria fa credere a tutti di essere ammalata grave. Per questo il sacerdote si convince di erediterà presto gli ingenti beni di questa donna parsimoniosa e laboriosa. In realtà Maria fa collocare in quello spazio, opportunamente ristrutturato, intitolata San Pio, una residenza a pagamento per anziani abbandonati dalle proprie famiglie. In questo modo la furba protagonista diventa sempre più ricca, mostrando i lati più perfidi del suo carattere e il suo disprezzo per chi è povero e anziano. Materialista affrancata dalla morale fa dell'inganno la sua condotta di vita. Oltre a quelli già citati entrano in gioco molti altri personaggi, guidati in varia misura da biechi interessi e da doppiezza. Nei confronti di tutti la protagonista ostenta affetti ondegianti. La struttura calibrata del libro tratteggia la scaltra protagonista con mano sicura. A fianco dell'abile tessitrice dell'intrigo si muovono personaggi che, pur appena sborzati, non sono privi di una loro fisionomia. Unica legge che guida tutti questi individui, del tutto privi di valori etici e morali, è il mero possesso del danaro e la prevaricazione nei confronti degli altri.

La conoscenza del mondo in cui è vissuto Zavanone con compiti di alto Magistrato appare evidente in molti punti. Quando ad esempio si svolge il processo che dovrebbe far condannare Maria per evasione fiscale e per aver tenuto in condizioni davvero scandalose i suoi ricoverati per il prevalere in lei della legge del tornaconto. Per quanto colpevole dei reati a lei ascritti riuscirà ad essere assolta grazie all'arringa dello scaltro avvocato Filippone che, avvalendosi di un'oratoria trombonesca, nega gli eventi maltrattamenti subiti dai ricoverati all'interno della struttura creata da Maria. Inoltre, fa sì che venga accolto un principio: l'esenzione delle istituzioni religiose da ogni gabella. Per parte sua don Carlo «esercitando quell'arte

del perdono che ha fatto grande la Chiesa» loda le presunte «pratiche religiose che si svolgevano al San Pio» (p. 108). L'autore in queste pagine contempla la recita della protagonista disonesta e cattiva, avida e rapace, imbrogliata e truffatrice dall'ascesa in vecchiaia al tramonto dopo pochi anni della sua avventura terrena per un cancro. Zavanone critica anche con severità non tanto le pseudo guide spirituali di cui alcuni sono vittime perché portatrici di credenze esoteriche strampalate ma rassicuranti in momenti confusi come gli attuali, quanto piuttosto la

giustizia manovrata senza scrupoli nelle aule dei tribunali e l'uso della religione cattolica come convivenza pacifica tra fede e affari nel nome del dio danaro. Per concludere il libro offre una feroce e spietata, ma per taluni aspetti grottesca, satira della nostra società in disfacimento interessata unicamente al raggiungimento del proprio tornaconto e dominata dalla sfrenata cupidigia, tesa alla ricerca dell'affermazione e del potere.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

V.

ZAVANONE, Guido (2020). *Le salmonelle a Rado*. Genova: De Ferrari.

Nella sintetica presentazione del secondo romanzo di Guido Zavanone, rimasto inedito in volume al momento della sua recente scomparsa, Rosa Elisa Giangioia, Presidente della Fondazione Guido e Giovanna Zavanone, annota:

Si tratta [...] di una breve e incisiva narrazione di un fatto di cronaca, collocato in un contesto immaginario nel quale l'autore rappresenta con arguzia e ironia atteggiamenti e situazioni che la sua lunga esperienza professionale gli ha fatto conoscere come frequenti ambienti amministrativi e giudiziari, tratteggiando nello stesso tempo, abitudini, caratteri e debolezze degli uomini di ogni tempo e di ogni luogo.

Il romanzo viene pubblicato per adempiere non tanto ad un espresso desiderio dell'autore, quanto piuttosto per l'interesse dell'opera.

Nella quarta di copertina la Giangioia scrive:

Rado è un paese di fantasia, per cui può essere qualunque paese. Dove avvengano le vicende di ogni tempo e di ogni luogo, come un'epidemia, che determina un intrecciarsi di sospetti e di colpevolezze, di tentativi di depistaggio e di insabbiamento, ma lì, per fortuna, c'è chi sa risolvere tutto... con un po' di furbizia!

A mio parere, Zavanone, intellettuale colto e informato, è stato influenzato oltre che dalla sua lunga attività di alto magistrato, anche da qualche spunto non marginale tratto da *Un nemico del popolo*, testo di grande successo composto nel 1882 dal drammaturgo norvegese Henrik Ibsen, in cui vengono drammatizzati i conflitti nati quando si scopre che le terme di una cittadina sono

inquinata. Negli anni Cinquanta del secolo scorso, la *pièce* venne adattata da Arthur Miller.

L'attenzione di Zavanone verso il teatro è comprovata non solo da titolo della sua prima prova narrativa che rinvia fin dal titolo al *Volpone* di Ben Jonson, ma anche, a parte il richiamo ai ricordati Ibsen e Miller, al drammaturgo greco Sofocle, nonché da un riferimento alla crescita enorme del «cadavere della stanza accanto nella commedia di Ionesco». L'allusione evidente è alla *pièce* dal titolo *Amedée ou comment s'en débarrasser* (1953) dello scrittore franco-rumeno. Nei componimenti sopracitati del drammaturgo norvegese e di quello statunitense vengono chiamati in causa temi di stringente attualità: il rapporto tra politica e morale e il tentativo del potere di manipolare l'opinione pubblica. Zavanone, intellettuale che ha sperimentato con esiti eccellenti poesia e narrativa, affronta nel libro temi analoghi. Non a caso in queste pagine il confitto si innesca quando si scopre che l'inquinamento delle acque di una cittadina è unicamente imputabile al proprietario che non ha mai provveduto ad alcun lavoro di risanamento. Nel volume, articolato in due parti, la prima di otto capitoli e la seconda di dieci, lo scontro è tra Paolo Cresci, consigliere comunale, proprietario delle terme e titolare di molteplici attività che danno lavoro a molti, e Michele Canzio, padre di una delle vittime delle acque inquinate, il giovane Aldo, appena ritornato da una missione di pace. Le altre vittime sono Anselmuccio, figlio di Giovanna, che è stata convinta dal precedente parroco don Pietro a non abortire, nonostante versasse in misere condizioni economiche e avesse altri figli, e l'anziano maestro Zigoni. Il sindaco del paese, ragioniere Mario Costanzi, si schiera immediatamente per mero interesse dalla parte di Cresci.

Le pagine di Zavanone si segnalano, oltre che per l'attualità del tema affrontato, che potremmo riassumere nella formula

ricatto lavoro salute, anche per l'asciuttezza narrativa e l'incisività dei rapidi dialoghi tra i protagonisti. Zavanone ambienta la vicenda in un tempo indefinito che però allude alla nostra contemporaneità. Nel volume l'autore sviluppa due tematiche: l'inquinamento ambientale e affaristico. Il potere, insiste lo scrittore, avendo in sé il cancro della corruzione, innesca problemi di vario genere.

La lingua parlata nel romanzo di Zavanone è attuale, i protagonisti sono ben tratteggiati e l'azione narrata in maniera incalzante. Tra i personaggi che popolano il volume ne vanno segnalati alcuni: l'opportunisto nuovo parroco don Sereno; Giuseppa moglie di Costanzi; il consigliere ragioniere Costanzi; il segretario del comune, dottor Filippetti; il precedente parroco don Pietro; Andrea, padre di Anselmuccio Canzio e la sorellina dello sfortunato giovane; il poco professionale professor Ferro, primario dell'ospedale per meriti parentali che verrà allontanato con una promozione in un ospedale più importante; l'accomodante dirigente del tribunale, dottor Keres; i giudici Sartori e Regli, il primo competente e non influenzabile da nessuno viene messo da parte facendogli prospettare una possibile promozione, e il frettoloso e pilatesco Regli, favorevole all'imputato; l'avvocato Forioli, patrocinatore di Paolo Cresci; il giovane e inesperto Paglieri, avvocato difensore d'ufficio di Canzio; il dottor Vestri, ufficiale sanitario prodigatosi in maniera generosa durante l'epidemia, che nel finale verrà colpito da un *ictus*; il capo delle guardie di Scoven a cui si deve la scoperta che il latitante Cresci è nascosto in una lussuosa villa di sua proprietà.

A ben vedere però protagonisti del romanzo non sono tanto gli umani, quanto piuttosto l'insidioso genere di batteri dannosi agli animali e all'uomo ricordati nel lapidario titolo. Significativamente l'inizio del volume recita:

Era un giorno di luglio quando le salmonelle typhi, con una scorta d'onore di colibacilli, discendevano spaval-

damente le acque giallognole del rio, s'infiltravano in una sorta di sotterraneo canaletto —che vestiva di mattoni rossastri rivelavano opera dell'uomo— e riapparivano infine, in un trionfo di tenebre maleodoranti, in una grande vasca interrata che abbeverava il paese di Rado.

Nella conclusione del volume si legge:

In qualche oscuro rigagnolo, il mondo rigoglioso dei batteri inizia nuovi cicli di vita, logaritmiche moltiplicazioni. Con l'ospitalità ottimale di melmose e tranquille cavità, tozzi bastoncini cilindrici, muniti di vibratili, penetranti «flagelli», si allungano, crescono, si dividono in due con prodigiosa celerità: un'altra salmonella è nata.

Poi, secondo le modalità e la direzione dei successivi piani divisionali, i batteri vanno, disponendosi in bizzarri disegni, sapienti raggruppamenti lunghe catene, colonie a testa di Medusa. E la preparazione alle imprese cui la natura li destina.

L'autore rende con efficacia i fatti trattati volta in volta mettendo a frutto l'esperienza maturata nella lunga attività di magistrato. Come tale Zavanone si rivela un uomo al corrente dei segreti delle aule di giustizia e dei problemi tecnici e di coscienza con cui quotidianamente i giudici sono chiamati a confrontarsi. Significativo a questo proposito è il lungo ma vivacissimo capitolo undicesimo che parla della celebrazione del processo che vede imputato il proprietario dell'acquedotto. Questi, pur essendo palesemente colpevole, se la caverà.

Le pagine di Zavanone sono folte di polemiche che hanno per oggetto il cumulo delle cariche degli amministratori; l'irregolarità nell'uso del danaro pubblico; la prassi di pagare funzionari svincolati da qualsiasi attività; i limiti della pietà religiosa e l'inopportunità di superarli; l'inefficienza di alcune autorità competenti; le protezioni di

cui godono spesso giudici e medici; la scarsa solidarietà esistente tra strutture sanitarie ed i limiti e le inefficienze dell'assistenza pubblica. E ancora la decisa contrarietà della chiesa all'aborto e alle pratiche contraccettive; l'inadeguatezza del numero dei vaccini necessari per scongiurare le epidemie; l'attribuzione dei premi letterari non per merito ma per ragioni di interesse; la lentezza degli impiegati nel disbrigo del lavoro; l'auspicio della riforma dei codici; il frequente ricorso alle amnistie non tanto per snellire i procedimenti penali accumulati nel tempo, quanto piuttosto per cancellare le tracce di reati ingombranti. Zavanone inserisce nelle sue pagine molti termini giuridici e giudizi amari sulla bassezza e la stupidità della natura umana. Non mancano neppure riferimenti, che rivelano l'ampiezza delle sue letture.

Una è ad esempio l'accenno al verso 37 del terzo canto del *Purgatorio* della *Commedia* di Dante che sta per «accontentavi di conoscere i fatti e non cercate di comprendere come essi si producano», al capitolo ottavo del *Vangelo di San Matteo* («i morti seppellissero i morti») e al capitolo nono della *Genesi* («Crescete e moltiplicatevi»). L'azione di queste pagine spigliate si svolge in un paese non reale di 10 000 anime con un altissimo tasso di vocazioni religiose che fa parte, assieme ad altri comuni e alla capitale Mortola, della Repubblica di San Sulpicio. A Rado si volgono fatti di ordinaria ingiustizia per il prevalere di ragioni economiche che schiacciano quelle etiche.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

Vicente González Martín

LA CULTURA ITALIANA EN MIGUEL DE UNAMUNO



Ediciones Universidad
Salamanca

Miguel de Unamuno

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-talianistas@gmail.com.

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 rseitalianistas@gmail.com.

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.co/>.

*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. 15 - 2021

ÍNDICE

LAS MUJERES EN LA CULTURA LITERARIA ITALIANA

Le donne nei prologhi delle commedie italiane della prima metà del Cinquecento Mauro CANOVA.....	7-21
La formación alla vita: Margaret e Modesta, eroine di una nuova femminilità Aurora Gaia DI COSMO.....	23-27
Alba e Carlos Manuel. Tre declinazioni del rapporto padre-figlia in <i>Fuga</i> Mariasole DI COSMO.....	29-40
Melania G. Mazzucco: de criptoginia y magma José Luis ESPINOSA SALES.....	41-48
Di fiato in fiato. Riscritture insaniane Elvira M. GHIRLANDA.....	49-64
El <i>self-help</i> en la obra literaria de Ida Baccini Maria Angelica GIORDANO PAREDES.....	65-79
San Francesco o santa Chiara? Giochi letterari a specchio fra maschile e femminile nella scuola secundaria di primo grado in Italia Loredana MAGAZZENI.....	81-87
La rappresentazione del potere nel banchetto nuziale di Bona Sforza, regina di Polonia Valeria PUCCINI.....	89-104
Una versión italiana del <i>Grand tour</i> : el viaje de Cecilia Stazzone de Gregorio Mercedes TORMO-ORTIZ.....	105-113
La narrativa storica di Maria Attanasio: Rosalie Montmasson, un'eroína del risorgimento italiano divisa tra convenzionalismo sociale e ribelle anticonformismo Caterina TURIBIO.....	115-124
Cinzia Tani: entre vida y obra literaria Isabel Teresita TRUAN VERETERRA.....	125-138
Sibilla Aleramo da <i>Una donna a amo dunque sono</i> . La scrittura autobiografica come documento di verità e di poetica <i>al femminile</i> Valentina ZUCCHI.....	139-151

VARIA

Un cuchillo de doble filo: <i>giallo alla spagnola</i> José ABAD.....	155-166
La recepción de Pier Paolo Pasolini en «La otra sentimentalidad» Fernando CANDON-RÍOS.....	167-177
Il paesaggio fotografico in <i>Novecento</i> di Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro Antonio CATOLFI.....	179-184
Essere scomodi a sé stessi: Mario Pomilio e <i>La compromissione</i> , ovvero coscienza ed <i>ecclesia</i> Antonio R. DANIELE.....	185-192
Il valore dei valori nella pubblicità italiana come ambito per l'apprendimento della lingua Loreta DE STASIO.....	193-210
Reflexiones sobre la selección de auxiliares con verbos que expresan movimiento en italiano Nicola FLORIO.....	211-234
Le collocazioni nei manuali di italiano come lingua straniera: corpus linguistico Rosario LISCIANDRO.....	235-251
Il <i>diverso</i> nelle <i>Fiabe Italiane</i> di Italo Calvino: un catalogo di destini Silvia PACELLI.....	253-265
Dalle <i>Little Italies</i> all'emancipazione dell' <i>italiano mafioso</i> Matteo RE.....	267-279
<i>E tutto'l di vorrei seguire un pazzo</i> . «El Loco» Cino da Pistoia Antonia VÍNEZ SÁNCHEZ.....	281-292

RESEÑAS.....	295-306
--------------	---------



Ediciones Universidad
Salamanca



Cátedra Sicilia
Universidad de Salamanca

Fecha de publicación de
este volumen: Diciembre 2021

ISSN 1576-7787



9 771576 778006