

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ,
NICOLA FLORIO Y GIULIA DI SANTO (Coords.)

LA APORTACIÓN DE LA MUJER EN LA CONSTRUCCIÓN, DECONSTRUCCIÓN Y REDEFINICIÓN DEL HUMANISMO



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

LA APORTACIÓN DE LA MUJER
EN LA CONSTRUCCIÓN,
DECONSTRUCCIÓN Y REDEFINICIÓN
DEL HUMANISMO

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ,
NICOLA FLORIO Y GIULIA DI SANTO (Coords.)

LA APORTACIÓN DE LA MUJER
EN LA CONSTRUCCIÓN,
DECONSTRUCCIÓN Y REDEFINICIÓN
DEL HUMANISMO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 282

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

© Emilio Clavijo Cobaleda, 2002

Han colaborado en la corrección y revisión de los textos presentes en este libro:

Giulia Cocuzza, Nadia La Mantia y Caterina Turibio

1ª edición: diciembre, 2019

978-84-1311-205-3 / Depósito legal: S 552-2019

978-84-1311-301-2 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:

Sara Velázquez García, María Isabel García Pérez y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE

Teléfono: 923 19 41 31

Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

Ni la totalidad ni parte de este libro

puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de

Ediciones Universidad de Salamanca.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

La APORTACIÓN de la mujer en la construcción, deconstrucción
y redefinición del Humanismo / Vicente González Martín [y otros 3] (coords.).

— 1a. edición: diciembre, 2019. — Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2019]

286 páginas. — (Aquilafuente ; 282)

Bibliografía al final de cada capítulo

Textos en español e italiano

1. Humanismo en la literatura. 2. Escritoras italianas.
3. Mujeres en la literatura. I. González Martín, Vicente, editor.

930.85(4):821.131.1-055.2

Índice

Intentando recuperar la voz perdida de Sara Copio Sullam Juan AGUILAR GONZÁLEZ	9
“A far bella”: tratados de cosmética y farmacología femeninas en el Renacimiento María José BERTOMEU	21
Veronica Franco, poetessa meretrice per un <i>Umanesimo</i> al femminile Daniela DE LISO	35
La scrittura epistolare di Francesca Fieschi Gonzaga, tra famiglia e politica Trinidad FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	49
Traducción y visibilidad en la narrativa italiana escrita por mujeres M ^a Consuelo DE FRUTOS MARTÍNEZ	63
Dall’universalismo antropocentrico al soggetto nomade: una proposta per costruire un nuovo Umanesimo nella riflessione di Rosi Braidotti Monica GALLETTI	77
Donne sull’orlo della pazzia. La Moria di Erasmo e la Beatrice di Pirandello Elisabetta GALLO	91
<i>Umanesimo Disumanesimo 1980/2017</i> : la Firenze contemporanea e la ripresa del dibattito sull’Umanesimo aperto nel 1980 da Lara-Vinca Masini. Chiara GIORDANO	103
La re-visión de la historia de Clara de Asís en la novela de Dacia Maraini Estela GONZÁLEZ DE SANDE	113
Dal Rinascimento ai nostri giorni con la Gioconda di Leonardo Monika GURGUL	125
Giovanna d’Aragona: una femminista del XVI secolo Clarissa Maria LEONE	137

Una monaca cappuccina a confronto con le lettere: <i>auctoritates</i> di varie epoche in <i>Vita della Reverenda Madre Suor Maria Marta Bicuti</i>	147
Mariela MAITTI	
Burchiello a principios del siglo XX: el teatro de Anna Franchi	163
Milagro MARTÍN CLAVIJO	
Las mujeres ante el parto en el siglo XVI	177
Maria MUÑOZ BENAVENT	
El hipotético humanismo femenino/feminista en el teatro de Diego Fabbri	185
Eva MUÑOZ	
Historia de una desaparición: el caso de las poetas de <i>Il tempio alla divina donna Giovanna d'Aragona</i> de Girolamo Ruscelli	199
Begoña POZO-SÁNCHEZ	
La corrispondenza poetica di Laura Terracina con gli intellettuali del suo tempo, ovvero il petrarchismo come forma di comunicazione sociale d'élite	209
Valeria PUCCINI	
El cuerpo, la ciudad y el tiempo en la novela <i>La compagnia delle anime finte</i>	225
María REYES FERRER	
Escritoras alemanas de nacionalidad italiana en el marco del Humanismo	237
Leonor SÁEZ MÉNDEZ	
L'evoluzione delle figure femminili nelle <i>Confessioni</i>	251
Mariarosa SANTILONI	
Adriana Assini: una finestra sulla Palermo del 1500	261
Irene SCAMPUDDU	
Contribución italiana a la Bibliografía Egeriana. Ediciones y traducciones	273
Mercedes TORMO-ORTIZ	

INTENTANDO RECUPERAR LA VOZ PERDIDA
DE SARA COPIO SULLAM
LOOKING FOR THE LOST VOICE
OF SARA COPIO SULLAM

Juan AGUILAR GONZÁLEZ
Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Cuando el genovés Ansaldo Cebà publicó las *Lettere di Ansaldo Cebà scritte a Sara Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, fue extremadamente preciso con el título de su obra, pues en los folios que la componen no encontramos más que las “lettere di Ansaldo Cebà”. Llama la atención que tras años de carteo con su destinataria, que fue además quien dio inicio a la correspondencia, apenas aparezcan cuatro poemas. En el presente trabajo se pretende recuperar la voz de Sara Sullam oculta en la poesía de esas cartas, así como dilucidar el porqué de su ausencia.

Palabras clave: literatura, género, crítica.

Abstract

When the Genoese Ansaldo Cebà published the *Lettere di Ansaldo Cebà scritte a Sara Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, he was extremely precise with the title of his work, because in its pages we can not find more than the “lettere di Ansaldo Cebà”. It is striking that after years of correspondence with its addressee, who also started the correspondence, we can only find four poems. In this paper we will try to recover the voice of Sara Sullam hidden in the poetry of those letters, as well as elucidate the reason for its absence.

Keywords: literature, genre, critic.

Entre las poetisas que dio el Ghetto de Venecia, Sara Copio Sullam fue sin duda la más destacada. Nacida en una familia acomodada, la joven tuvo la oportunidad de recibir una esmerada

instrucción en filosofía, teología, astrología, literatura y música. Su padre, a diferencia de lo que era normal en la época, disfrutaba de la amplia cultura de su hija e incluso le permitió albergar en casa un salón literario al que asistieron personalidades del círculo literario veneciano y sus alrededores.

No obstante, la vida de Sara Sullam no estuvo exenta de agrias polémicas, que van desde la publicación del discurso *Dell'immortalità dell'anima* del cura Baldassare Bonifacio, donde la acusaba de no creer en la inmortalidad del alma, a una extraña historia de engaños que acabó en tribunales y que dio lugar al *Codice* di Giulia Soliga. Las polémicas que la acompañaron a lo largo de su vida, marcaron la poca producción poética que nos ha llegado:

Il costante rapporto conflittuale con i propri interlocutori e la necessità di rispondere per le rime la orientarono, infatti, a innestare su un terreno, peraltro già disposto dalle esperienze di Leon Modona, le soluzioni compositive di un'età di passaggio, in perfetta sintonia con i contemporanei, ma con l'intento di rovesciarne le finalità e di farne validi strumenti difensivi dei più alti valori di fede o espressione del nobile sdegno di una dignità offesa (Fortis, 2003: 91).

En este breve trabajo nos centraremos en una obra que no fue suya, sino del poeta Ansaldo Cebà, pero a cuyo nacimiento contribuyó de manera esencial. Las *Lettere d'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria* fueron publicadas en 1623 y recogen las cincuenta y tres cartas que Ansaldo Cebà envió a Sara Sullam en los cuatro años de relación epistolar que fueron desde el año 1618 al 1622. Lo que más llama la atención de la obra es la ausencia de las cartas de su interlocutora, que Ansaldo decidió dejar fuera. Solo cuatro sonetos de Sara Sullam están presentes en la obra, mientras que el resto de composiciones poéticas, como las canciones a las que hace referencia el propio Cebà en las *Lettere*, se han perdido. De la ya poca producción existente de la poetisa hebrea, solo unas cuantas composiciones se han podido recuperar gracias a diversos autores de colecciones poéticas como Crescimbeni, Bergalli, Gamba, Soave y David, entre otros. La única edición completa

lleva la firma de Leonello Modona, aunque desafortunadamente contiene numerosos errores.

Cebà, lírico medianamente conocido en su época y casi olvidado en siglos posteriores, fue autor, entre otras obras, de un poema titulado *La reina Ester*, donde reescribía el conocido pasaje bíblico. Sara quedó fascinada por su protagonista, probablemente porque vio en ella una identificación con su propia persona y sus deseos: una mujer en un mundo de hombres, hebrea, dotada de sabiduría y valentía suficiente como para hacer que su nombre fuera recordado en la historia. No obstante, es necesario apuntar que durante todo el poema de Cebà el elemento que subyace es el de la conversión y por ello puede resultar extraño que alguien con las férreas convicciones religiosas de Sara quedara tan fascinada por el texto del poeta genovés. A este respecto, hipotetiza Fortis (2003) que tal vez Sara no comprendió el mensaje de Cebà, lo cual no es descartable pese a su cultura, pues recordemos que cuando comenzó el carteo la joven tenía apenas veinte años.

La dedicatoria a Marc' Antonio Doria que precede a las *Lettere* (1623) resulta muy interesante por la claridad con la que su autor deja claro cuál fue desde siempre su objetivo, que no obstante intenta cubrir con un altruismo disimulado. Se nota, además, la decepción de quien no ha conseguido el ansiado propósito:

Il mio Poema della Reina Esther mosse una nobile Hebrea a voler meco l'amicitia, di che si ragiona in queste lettere: e io non riusai di far l'amore con l'anima sua, per migliorar la conditione della mia. Ma, dopo lo spatio di quattr'anni, mi sono avveduto d'haver avanzato poco per l'una, e guadagnato nulla per l'altra. Ond'ho deliberato di lasciar l'impresa per chi ha piu fervido il cuore di charita, ch'io non ho provveduta la lingua di efficacia.

Egli è vero, che, per gratitudine dell'amore, che questa dama ha fatto possession di portarmi, hò voluto, che resti di lei qualche memoria nelle presenti lettere: nelle quali, tutto ch'io non l'abbia mai veduta con gli occhi, mi sono ingegnato di farla conoscere con la penna (Cebà, 1623: †2v).

Afirma el poeta que no rechazó “hacer el amor” con el alma de la joven para mejorar la condición de la suya, donde por

“mejorar” debe entenderse el gozo que la conversión al cristianismo le habría supuesto.

Resulta cuando menos curioso que Cebà afirme que deseaba ayudar a Sara a hacerse un sitio en el mundo de las letras mientras que, al mismo tiempo, deja fuera del epistolario todas y cada una de las cartas que la poetisa le envió. No solo las cartas quedaron fuera: en las poco más de ciento treinta páginas que componen el volumen, solo cuatro poesías enviadas por su interlocutora encontraron espacio. Sabemos gracias al propio Cebà, además de otras fuentes, que en dichas cartas hubo también otras composiciones que dejó fuera deliberadamente. En cuanto a la inclusión de esas cuatro poesías, es probable pensar que su presencia resultara cómoda para la elaboración del propio discurso más que a un deseo de dar a conocer a Sara. La primera de las poesías (*La bella Ebreá, che con devoti accenti*), que Cebà incluyó en su primera carta, sirve al poeta para responder con un soneto donde sienta las bases de lo que será su discurso (y objetivo) durante los próximos cuatro años. Los dos cuartetos iniciales, donde ensalza la figura de Sara, dan paso a los tercetos donde, con tono paternal, la advierte sobre el error de profesar la religión hebrea que es, según el poeta, un velo que no le permite discernir con claridad y le veta el ingreso en el Cielo. Reproducimos aquí únicamente los dos últimos tercetos:

Ma tu porti però su gli occhi un velo
 Che ravvisar ti toglie il gran Pianeta,
 Onde di vero amor ferisce il telo.
 Tu feconda di gratie hai l'alma e lieta;
 Ma non t'avvedi, oimè, ch'errante zelo
 Miseramente il passo al Ciel ti vieta (Cebà, 1623: 4).

La dedicatoria continúa con el lamento del genovés por haber conseguido en cuatro años un exiguo avance en su objetivo, motivo por el cual toma la decisión de abandonar, no sin antes encomendar al propio Doria que tome el relevo en su intento de dirigir a Sara por la recta vía.

Refiriéndose a la dedicatoria (si bien podría hacerse extensible a toda las *Lettere*) la estudiosa Carla Boccato, uno de los puntos de referencia cuando se estudia la obra de Sara Sullam, dice:

Suggellano, codeste parole, l'estremo tentativo di Ceba per guadagnare l'anima di Sara Copio alla fede di Cristo. Essa gli sopravvivera di oltre vent'anni, e nulla possiamo affermare di conoscere con precisione dell'influenza che, attraverso il percorso del tempo, il ricordo dello scomparso possa aver esercitato sull'animo suo; ne se l'intermediazione dei Doria, ai quali Ceba affido il compito di proseguire l'opera, abbia in lei sortito effetto alcuno.

Null'altro ci rimane, di codesta vicenda, che la traccia mutila ed enigmatica di 53 lettere senza risposta (Boccatto, 1974 :191).

Tras unos años en los que hubo discusiones, acusaciones y disculpas, el carteo cesó de manera abrupta por deseo de Cebá. Se adivinan en su última carta la decepción y el rencor de quien durante una buena parte de su tiempo no ha conseguido su propósito. Se despidió el poeta genovés acusando de nuevo a Sara de buscar únicamente adquirir fama en el mundo de las letras y vuelve a advertirle por última vez de la condena de su alma:

Conosco io tutto quel che siete, e che volete da me; e soddisfo molte volte con la pena al vostro desiderio: ma non m'inganno mai nel far giudizio della cagione, che vi muove a voler meco amicitia [...]. Gloria di mondo è quella, che voi cercate, mentre per via di lettere procurarate di separarvi dal volgo delle femmine [...]. Ma, se non pensate di convertirvi, suspendete la vostra penna; perche, senza questa cagione, non penso d'adoperare la mia (Cebá, 1623: 131).

De nuevo, resulta paradójico que Cebà acusara a Sara de apuntar solo a la fama literaria cuando él mismo buscó convertir a Sara al cristianismo para conseguir otra clase de fama, pero fama igualmente, y ante la imposibilidad de llevar a cabo su objetivo, decidió recopilar todas sus cartas y publicarlas sin incluir siquiera una de la persona que durante largo tiempo respondió a las suyas.

El propio Cebà sabía bien que no era difícil adivinar sus verdaderas intenciones. En la carta número veinticinco, bajo la acusación a Sara de utilizar su insistencia en la conversión para vanagloriarse y ganar fama, Cebà censura la actitud de la hebrea con reproches que suenan a justificación:

Ho dubitato che questa istanza, che vi fo continuamente di convertirvi, sia interpretata da voi per una cotal vanagloria, ch'io habbia di farmi nominare al mondo per haver persuasa una donna del valor vostro a divenir Christiana: avvertite, Signora Sara, che, se voi credete questo, siete in un grandissimo errore; perche la mia legge non m'impone l'esercitio della charita per procacciarne gloria mondana, ma solamente perche Dio sia glorificato per essa (Cebà, 1623: 83).

1. LA POESÍA DE LAS *LETTERE*

El primero de los poemas que Sara Sullam envió a Cebà gira, como cabía esperar, en torno a la figura de la reina Ester y al ensalzamiento de su autor. En los pocos sonetos que nos han llegado podemos encontrar los motivos de su poesía: la sensación de exclusión, por ser mujer y hebrea, la caducidad de todo lo terreno, la fidelidad a la propia fe y a los padres de ésta, etc.

La bella Ebreá, che con devoti accenti
Grazia impetrò, da' più sublimi cori;
Sicche fra stelle in Ciel nei sacri ardori
Felice gode le superne menti;

4

Al suon, che l'alme, dai maggior tormenti
Sotragge, Ansaldo, onde te stesso onori
Spiegar sentendo i suoi più casti amori,
I mondi tiene alle tue rime intenti;

8

Quindi l'immortal Dio, che nacque in Delo
Alla tua gloria, la sua gloria acheta;
Nè la consumerà caldo, nè gelo;

11

Colei ancor, che già ti fe Poeta,
Reggendo questa, dall'empireo Cielo
Porrà per sempre, ai carmi tuoi la meta

14

1-4. La “bella ebrea” es, obviamente, la reina Ester del poema de Cebà, no ella misma como en ocasiones se ha malinterpretado. Según la Biblia, la reina hebrea contribuyó decisivamente a la salvación de su pueblo intercediendo con sus rezos (“devoti

accenti”) ante los sublimes corazones, en referencia a la divinidad. Según cuenta la Biblia, Hadasa era una hermosa doncella judía adoptada por su primo Mardoqueo. Se convirtió en reina de Persia cuando se casó con rey Asuero, no sin antes cambiar su nombre al cristiano Ester para evitar problemas. Su verdadero origen fue revelado cuando intervino para evitar la destrucción de su pueblo a manos del impío Amán.

5-8. El primer terceto marca el inicio de la hiperbólica lauda del poeta genovés. Ansaldo se honra a sí mismo con su poesía, que es capaz de aliviar las almas de sus tormentos. “Los mundos” al inicio del octavo verso, refiriéndose al mortal y al del más allá, escuchan las rimas de Cebà.

9-11. El inmortal dios de Delos, Apolo, que lo es también de la poesía, reconoce el talento de Cebà y no existe forma (“ni con calor ni con hielo”) de que esta puede ser olvidada.

12-14. Podría pensarse en un primer momento que el “colei” del primer verso se refiere a la musa, si bien Fortis (2003) descarta esta posibilidad argumentando que el pronombre va referido a la reina Ester, pues fue esta quien dio la fama a Cebà.

Este poema marca el inicio del carteo entre Ansaldo Cebà y Sara Sullam. Mantuvieron una relación epistolar tan atípica que de dicha relación solo tenemos la voz de uno de sus protagonistas. Durante los cuatro años que duró, ambos concibieron la relación de manera muy distinta. Para Sara, fascinada por la figura de la reina Ester y el propio Ansaldo, significaba formar parte del universo de las bellas letras que aspiraba a conquistar; para Ansaldo, la tentadora oportunidad de convertir al cristianismo a una hermosa y culta hebrea.

El segundo poema, ocasional, nace fruto de la muerte del hermano de Cebà, Lanfranco. Aparecen en la composición los clásicos temas del soneto encomiástico-consolatorio donde se ensalzan las acciones del difunto, que son al mismo tiempo consuelo de los vivos. Este soneto y el siguiente suponen una ruptura momentánea en el intento de conversión debido a la aparición de un evento ocasional como es la muerte de un ser querido. Si bien Ansaldo no menciona la conversión en ninguna de las dos, Sullam sí que insiste en la pervivencia del nombre en la eternidad gracias a la fama adquirida por las acciones realizadas en vida.

Signor, pianto non merta il gran Lanfranco,
Ché s'ei, mentre già fu nel human velo
Illustrò d'opre il mondo, hor gode in Cielo,
Giunto al porto, di gloria, invitto e franco;

4

Se per calle d'honor già non mai stanco
Mostrossi in terra, ardor spreggiando e gelo,
Hor fiammeggia alma pura, in puro zelo
Converso in raggio rilucente e bianco.

8

Rivolgi gl'occhi, Ansaldo, all'oriente
E vedrai scintillar fiamma novella,
Ond'è che sol de gli empì il cor pavente.

11

Del tuo fido german la luce è quella,
Che contra il Trace ancor cometa ardente
In ciel si mostra e minacciante stella.

14

1-4. No merece llanto el noble hermano, ya que en vida (“human velo”) honró con sus obras el mundo y por ello goza en el cielo, que es el puerto de gloria. Las “obras” a las que hace referencia el tercer verso no son literarias, como las del culto hermano: Lanfranco Cebà fue caballero de la Orden de Malta y participó en la guerra contra los turcos defendiendo la fe cristiana. Se sabe que alcanzó fama notable en las filas de la orden, llegando a ostentar el cargo de comendador.

5-8. Jamás desfalleció el caballero en su empeño, luchando sin importarle el hielo ni el fuego. Ahora su alma “llameante” convertida en rayo reluciente y blanco goza de la contemplación celeste (“puro zelo”). La metáfora del fuego aparece en diversas ocasiones asociado a las acciones de Lanfranco Cebà, que irradia una luz que es cálida para los cristianos y amenazante para los infieles.

9-11. Las dos últimas estrofas adquieren un carácter consolatorio. Se dirige ahora a Ansaldo, a quien insta a mirar a oriente para contemplar la nueva llama (“fiamma novella”) que atemoriza el corazón de los impíos.

12-14. Constata ulteriormente que la luz de la llama del verso diez es la del querido hermano (“tuo fido german”), que

convertido en cometa ardiente vigila amenazante desde el cielo a los enemigos de la cristiandad.

La penúltima de las composiciones de Sara retoma la muerte de Lanfranco:

Se mover a pietà Stige et Averno
Poteo con mesto suon famosa lira,
La tua, Signor, ch'a maggior gloria aspira
Può l'alme anco ritrar dal ciel superno.

4

Fermar veggio ogni sfera il moto eterno
Ch'i grati accenti del tuo pianto ammira
Per l'estinto germano; et ei sospira,
Ché tornar teme a soffrir caldo e verno.

8

Teme ch'al tuo languir pietoso il fato
Renda il suo spirto alle mortali spoglie
E ponga indugio al viver suo beato.

11

Deh frena il pianto e 'l duol ch'in te s'accoglie;
Odi ch'ei dice in sì felice stato
Che 'l pianger tuo dal suo gioir lui toglie.

14

1-4. En el mito de Eurídice, Orfeo consigue con su música conmover a los dioses y que estos le permitan recuperar a su amada del inframundo. Al igual que la “famosa lira”, obvia referencia al instrumento musical de Orfeo, consiguió despertar piedad en Estigia y el Averno, la del poeta es capaz de hacer lo mismo con las que pueblan el Cielo.

5-8. Siempre siguiendo el mito, se cuenta que la triste música de Orfeo fue capaz de detener el tormento que las almas de los condenados sufrían en el Infierno. De la misma forma, el triste cantar de Ansaldo por el hermano desaparecido (“estinto germano”) es capaz de detener el movimiento de las esferas celestes. Sin embargo, y a diferencia del relato órfico, Lanfranco teme volver a sufrir las vicisitudes e incomodidades de los vivos (“soffrir caldo e verno”).

9-11. El primer terceto toma y desarrolla lo expuesto en el octavo verso. El hermano, a diferencia de Eurídice, que moraba

en el Infierno, teme que su espíritu sea devuelto al mundo de los vivos (“mortali spoglie”) y termine así el “viver beato”, es decir, el descanso eterno del que ahora goza.

12-14. El poema termina con la exhortación a frenar el llanto, ya que de esta manera está impidiendo la felicidad del propio hermano. El terceto, de carácter consolatorio, evoca la tradición cristiana, donde el final de la vida (de sufrimientos) en la Tierra es el inicio del dulce descanso eterno en el Cielo.

El último de los poemas que Sara envió a Ceba tiene fecha del 18 de abril de 1620 y es sin duda el soneto más conocido de la poetisa debido a las diferentes recopilaciones donde ha sido incluido. El poema está construido sobre el lenguaje bélico y son frecuentes los términos en sintonía con la guerra.

Apunta además Fortis (2003) que la curiosidad biográfica en torno a la figura de Sullam ha prevalecido siempre en detrimento de la crítica, citando como ejemplo el soneto extraído de las cartas de Cebà, el cual acompañaba al retrato que envió al poeta genovés y que es además el cuarto y último de las *Lettere*:

L'imago è questa di colei ch'al core
 Porta l'imago tua sola scolpita,
 Che con la mano al seno al mondo addita:
 Qui porto l'Idol mio, ciascun l'adore.

4

Sostien con la sinistra arme d'amore
 Che fur tuoi carmi; il loco ov'è ferita
 La destra accenna, e pallida e smarrita
 Dice: Ansaldo, il mio cor per te si more.

8

Prigionera se 'n viene a te davante
 Chiedendo aita, et a te porge quella
 Catena ond'è 'l mio amor fido e costante.

11

Deh, l'ombra accogli di tua fida Ancella
 E goda almeno il finto mio semblante
 Quel che nega a quest'occhi iniqua stella.

14

1-4. En el retrato que Sara envió a Ansaldo Cebà la joven hebrea aparece, como dice el verso tres, con la mano en el seno

apuntando con los dedos a un medallón, dentro del cual estaba colocado el retrato que “l’Idol suo” le había enviado anteriormente como regalo¹. Sara alterna esta realidad con la ficción de la mujer que lleva la imagen del poeta esculpida en el corazón.

5-8. En la mano izquierda (si bien en el retrato está en la izquierda) Sara sostiene unas cuantas flechas; la elección de la flecha no es casual, puesto que es un elemento con una fuerte carga simbólica en el imaginario erótico, aquí identificado con los versos (“i carmi”) con los que el poeta la cautivó.

9-11. Sara, colocándose en una posición de sumisión expresada a través de “prigioniera” y “chiedendo aita” cede a su amado Ansaldo la cadena, el poder, de darle o retirarle su amor, afirmando que el suyo será siempre “fido e costante”.

12-14. Continúa en el último terceto el juego de sumisión establecido el anterior. Refiriéndose a sí misma con “tua fida Ancella” implora a su señor que permita a los ojos de su retrato contemplarle, puesto que el destino inicuo (“iniqua stella”) se lo niega a los verdaderos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonio Cicogna, E. (1865). Notizie intorno a Sara Copio Sullam, coltissima ebrea veneziana del secolo XVII. *Memorie del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, n. 12 (pp. 1-20).
- Bergalli, L. (1725-1726). *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo*, vol. 2, presso Antonio Mora. Venezia.
- Boccatto, C. (1982). Lettere di Ansaldo Cebà, genovese, a Sara Copio Sullam, poetessa del Ghetto di Venezia. *La Rassegna Mensile di Israel*, 40, 1974, pp. 169-191.
- Boccatto, C. (1980). Nuove testimonianze su Sara Copio Sullam. *Rassegna Mensile di Israele*, settembre/ottobre, pp. 272-287.

¹ El retrato de Ansaldo Cebà, que acompañaba la carta del 9 de noviembre de 1619 fue pintado por Bernardino Castello, mientras que el de la poetisa fue llevado a cabo por Valerio Castello. El retrato de Sara, obviamente más difícil de localizar porque, como se ha dicho, Cebà no incluyó las cartas de Sara en su obra, se puede ver al final del artículo de Boccatto (1986) *Il presunto ritratto di Sara Copio Sullam*.

- Bocato, C. (1986). Il presunto ritratto di Sara Copio Sullam. *La Rassegna Mensile di Israel*, 52, pp. 191-204.
- Bocato, C. (1987). Sara Copio Sullam, la poetessa del ghetto di Venezia: episodi della sua vita in un manoscritto del secolo XVII. *Italia*, 6, pp. 104-218.
- Busetto, G. (1991). Sara Copio Sullam. En A. Arslan, A. Chemello e G. Pizzamiglio, *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal '400 al '900* (pp. 109-116). Mirano: Eidos.
- Cebà, A. (1623). *Lettere di Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*. Genova: Pavoni.
- Croce, B. (1931). *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*. Bari: Laterza.
- David, E. (1877). *Sara Copia Sullam. Une héroïne juive au XVIIe siècle*. Parigi: Wittersheim e C.
- Fortis, U. (1998). *Il dialogo negato. Per una lettura della poesia di Sara Copio Sullam Miscellanea di Studi 3* (edita dal Liceo Ginnasio Statale "R. Franchetti" di Venezia-Mestre). Venezia: Storti.
- Fortis, U. (2003). *Sara Copio Sullam, poetessa del ghetto di Venezia del '600*. Torino: Zamorani Editore.
- Gamba, B. (1996). *Lettere di donne italiane del secolo decimosesto, raccolte e pubblicate da B. Gamba* (pp. 251-265). Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1832.
- Harran, D. (1996). Doubly Tainted, Doubly Talented: The Jewish Poet Sara Copio (d.1641) as a Heroic Singer. In AA.VV., *Musica Franca* (pp. 367-422). New York, Stuyvesant: Pendragon Press.
- Morandini, G. (1820). *Sospiri e Palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*. Genova: Marietti.
- Russel, R. (1997). *The feminist Encyclopedia of Italian Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Zalessow, C. (1982). *Scrittrici Italiane dal XIII al XX secolo*. Ravenna: Longo Editore.

“A FAR BELLA”:
TRATADOS DE COSMÉTICA Y FARMACOLOGÍA
FEMENINAS EN EL RENACIMIENTO¹

“A FAR BELLA”:
RENAISSANCE TREATISES OF FEMENINE
COSMETICS AND PHARMACOLOGY

María José BERTOMEU
Universitat de València

Resumen

La imprenta generó nuevos libros para satisfacer la necesidad creciente de los lectores y las lectoras sobre diversos aspectos de la vida cotidiana. Los grandes descubrimientos de botánica de Pietro Andrea Mattioli y Johannes Conrad Gesner, se trasladaron a publicaciones divulgativas de gran éxito editorial que reunían recetas y remedios de todo tipo y respondían al interés del público.

Parole chiave: secretos, cosmética, farmacología, Renacimiento.

Abstract

The Printing Press produced new books to fulfil reader's increasing needs concerning different aspects of everyday life. The great discoveries made in the botanical field by Pietro Andrea Mattioli and Johannes Conrad Gesner were spread through informative publications of great success that included recipes and remedies of all kinds and which responded to the public's interest.

Keywords: secrets, cosmetics, pharmacology, Renaissance.

¹ La investigación que se plantea en este capítulo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FFI2017-83252-P, *Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1600)*. *Corpus Documental II* dirigido por Júlia Benavent en la Universitat de València.

Durante la primera mitad del siglo XVI, la imprenta generó nuevos libros para satisfacer la necesidad creciente de los lectores y las lectoras sobre diversos aspectos de la vida cotidiana. Los grandes descubrimientos en materia de botánica, que llevaron a cabo Pietro Andrea Mattioli, con, entre otras obras, sus *Commentari* al *De Materia medica* de Dioscórides publicada en italiano por primera vez en 1544 (Muñoz, 2014), y Johannes Conrad Gesner, en su *Thesaurus Euonumi Philiatri de remediis secretis liber physicus, medicus et partim etiam chymicus et oeconomicus in vinorum diversi saporis apparatu, medicis et pharmacopolis omnibus praecipue necessarius* publicado originalmente en 1555 y traducido al italiano ya en 1556 como *Tesauro di Eunomo Filatro de remedi secreti. Libro fisico et medicinali et in parte chimico et económico, cerca'l preparare i rimedi et sapori diversi, sommamente necessario a tutti i medici et speciali, aggiuntovi molte et diverse figure de fornaci tradotto di latino in italiano per m. Pietro Lauro*, Venezia, appresso Giovan Battista et Marchion Sessa fratelli², se trasladaron a publicaciones divulgativas de gran éxito editorial que reunían recetas y remedios de todo tipo.

Estas obras científicas han sido ampliamente estudiadas por los estudiosos de historia de la ciencia, pero no así los textos dedicados a la aplicación práctica de los remedios que proponían los libros elaborados al calor de los descubrimientos científicos. O al menos no de forma sistemática pues es verdad que los estudios de este género se han reactivado en los últimos años y se han comenzado a hacer estudios de gran interés sobre todo por su relación con la literatura o la ciencia relacionada con las mujeres.

Estos libros, titulados la mayoría como *libro di secreti*, o *secreti* simplemente, se multiplicaron exponencialmente para satisfacer la creciente necesidad del público que los demandaba, sobre todo desde mediados de siglo en adelante y mezclaban saberes tradicionales, descubrimientos científicos e incluso saberes alquímicos aplicados al cuidado de la salud y la belleza de las personas, sobre todo de las mujeres, y proponían recetas concretas para problemas concretos.

² Su conocimiento por parte del gran público se debió también a la agria polémica que ambos científicos mantuvieron a causa del dibujo de Mattioli de la *aconitum primum*. Cfr. Delisle (2004).

La aproximación a estos textos en ámbito italiano revela no solo un gran número de obras sino también una gran heterogeneidad, así como, si miramos las reimpresiones y reediciones de algunos, el absoluto éxito de este tipo de obras divulgativas y prácticas. Hay obras de autor conocido, con clara pretensión científica, otras, como veremos, sin tal pretensión, aunque con autor, pero también encontramos una gran cantidad de obras que simplemente recogen remedios y recetas bajo títulos como *Ricettario Galante*, *Libro di secreti*, *Secreti...*, que pretendían aprovechar el éxito editorial de este tipo de textos.

Nos ocuparemos aquí de algunos de ellos, aquellos más relevantes por diferentes razones, en especial por estar relacionadas con el universo femenino.

Uno de los más famosos es el de Isabella Cortese, *I secreti della signora Isabella Cortese nei quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose e alchemiche*, Venezia, Bariletto, 1561, que vio 19 ediciones durante el siglo XVI (Cortese, 1989). No sabemos nada de la autora y muchos estudiosos especulan que sea un pseudónimo y, algunos piensan incluso que habría sido escrito por Girolamo Ruscelli (Ray, 2015), que ya había publicado unos años antes, en 1555, un *La prima parte de' secreti del reverendissimo donno Alessio Piemontese* bajo este pseudónimo de Piemontese, libro que, según algunos estudiosos, influyó el mundo de la imprenta en lengua vernácula durante décadas.

El texto de Piemontese se reimprimió 17 veces en italiano solo en la segunda mitad del siglo XVI (Leong y Rankin, 2011: 1) y fue traducido rápidamente a todas las lenguas (del francés, al inglés, alemán, danés, español y polaco y hasta al latín). El éxito fue tal que a él se atribuye haber iniciado una línea editorial en la que los propios impresores encargaban libros de *secretos*, que fueron utilizados como manuales prácticos para cualquier cura de enfermedad o procedimiento de belleza y cosmética.

Al igual que otro de los más famosos, atribuido a un Timoteo Rosello, *Della summa de' secreti universali in ogni materia*, Venezia, Bariletto, cuya primera parte se había publicado dos años antes y se completó con la segunda en 1561, el mismo año de publicación del de la Cortese, en la misma tipografía, y de cuyo autor tampoco sabemos demasiado.

La cantidad de textos impresos es enorme y de gran variedad: encontramos de autor, como Eustachio Celebrino y su *Opera nova intitolata dificio delle ricette*, Venezia, Giovanni Antonio et fratelli da Sabbio, 1528, y su *Opera nuova piacevole... per far bella ciaschuna donna*, Venezia, Bindoni, 1551; otras impresas bajo pseudónimo, como la de Falloppio, *Secreti diversi*, Venezia, Zaltieri, 1588, etc.

Si bien es cierto que a partir del texto de Ruscelli se multiplicaron las obras de este tipo, también es cierto que ya antes encontramos una cantidad impresionante de obras de recopilación de recetas de autor anónimo y con títulos genéricos, como hemos apuntado antes.

Uno muy interesante es un *Libro dei segreti galanti et prima il trattato per fare diverse acque perfette* escrito a principios del siglo XVI (Guerrini, 1883). La fecha de la obra es incierta pues el original no está datado, pero las referencias históricas de la introducción aluden a diversas damas como Isabella d’Aragona, hija de Alfonso II, rey de Nápoles, mujer de Gian Galeazzo Sforza, que vivió entre 1470 y 1524 y de la que se habla como viva al describir una receta que se le atribuye de “Aqua da viso perfettissima usata dalla Ill^{ma} signora Isabella Duchessa di Milano” (Guerrini, 1883: 23).

La receta en cuestión es la que sigue:

Limoni dodeci, et tagliali per il longo in quattro pezzi l’uno. Poi piglia ova fresche numero vinticinque, et farai in ciascuno ovo dodeci busi oncia, un aglio da sacco. Et abbi un orinale largo di bocca et metti un suolo de limoni et un suolo di ove, et come saranno tutti allogati li condirai poi con le infrascritte polvere, cioè:

Argento vivo.....quarto uno di oncia
 Allume di rocco..... oncia una
 Allume zuccherina.....oncia una
 Allume scaiola.....oncia meggia
 Boraso.....quarto uno di oncia
 Camphora

Incorpora ogni cosa insieme et metti dette polvere in una inghistara de malvasia et altre tanto latte di asina; poi serrala bene per un giorno che non spira, et destilla poi a lambicco a fuoco lentissimo fino che n’esca l’acqua chiara, et di detta acqua ne metterai su la faccia coprendola poi con un velo sottile, et stando

così per spatio d'un ora. Ma prima lavati il viso con acqua chiara fresca, dove sia stato dentro una molena di pan buffetto per una notte et sciuga palpando leggiermente et non fregando et con un panno sottile, et farà opera perfetta.

Se trata de un texto que contiene fundamentalmente recetas de belleza y cosmética, para la piel, el pelo o los dientes, desde “a fare crescere i capelli” a “a fare belle et lucidi le carni”. Algunas realmente sorprendentes, por ejemplo, “peldore che lieva li peli, assottiglia la pelle, fa buon colore et leva ogni macchia al viso” o “a cavere peli che mai non renasceranno”. Esta última dice así (Guerrini, 1883: 58):

Calcina viva..... soldi uno
 Ressinico.....soldi uno
 Aloe.....soldi mezzo
 Polverezza ogni cosa, et incorpora bene insieme, et distempera con un puoco d'acque calda, et fa netto il luoco peloso. Di poi piglia un puoco di oppio et olio rosato, o vero violato, et ongi, et non nasceranno.

Las recetas mostradas representan fielmente el tipo de recetas que incluían estos libros. De tipo práctico para resolver preocupaciones del día a día de las personas, que mezclaban ingredientes al alcance de cualquiera, aunque también incluían elementos exóticos o alquímicos, probablemente como reclamo, es decir, para que resultaran más atractivos. Del mismo modo que la atribución de la invención o el uso de algunas a una mujer conocida por su belleza o sus conocimientos, como hemos visto con la primera receta de este libro³, servía de mecanismo que dotaba de autoridad a la receta. No tan lejos de los procedimientos de venta de productos en la actualidad en anuncios, revistas o incluso periódicos.

³ En el *Ricettario Galante* encontramos otras atribuciones de recetas a mujeres famosas como Elisabetta Gonzaga, duquesa de Urbino, a quien se atribuye la destilación de agua de rosas y limones. Era una práctica habitual en este tipo de libros para afianzar la autoridad de la receta expuesta.

Curiosamente, una de las obras más famosas de principios de siglo es atribuida a la hija ilegítima de Gian Galeazzo Sforza, esposo de Isabella d' Aragona, Caterina Sforza.

El texto de Caterina, considerado “forse il documento più completo e più importante conosciuto finora sulla profumeria sulla medicina del principio del secolo XVI” (Pasolini, 1894: 601), es un ejemplo de que las mujeres también escribieron libros de secretos, que contenían recetas de cosmética, medicina y química, tanto relacionados con sus propios problemas o preocupaciones como con las de cualquier persona, y bastante antes de que se publicara el texto de Ruscelli.

El texto de Caterina se titula *Experimenti de la Eccellentissima Sra. Caterina da Furlì, matre de lo Illux. Sig. Giovanni de' Medici, copiati dagli autografi di lei dal Conte Lucantonio Cuppano, colonello ai servigi di esso Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere*. Es de fecha incierta, aunque obviamente ha de ser anterior a su muerte en 1509, y la historia de su transmisión también lo es.

El original, de mano de Caterina, se perdió, pero unos años más tarde apareció en las manos de un oficial del ejército de su hijo Giovanni delle Bande Nere. El oficial, llamado Lucantonio Cuppano, habría transcrito el texto de Caterina, aunque no todo, en torno a 1525. Sin embargo, esta transcripción no se encontró hasta finales del siglo XIX cuando fue publicado, en 1891 en Imola, por el conde Pier Desiderio Pasolini di Ravenna, en 102 copias numeradas.

El éxito del libro está sin duda relacionado con la leyenda creada en torno a la personalidad de esta formidable mujer, a la que la leyenda ha atribuido epítetos como tigresa, dragona o virago.

Caterina Sforza, hija ilegítima de Galeazzo Maria Sforza, y Lucrezia Landriani, nació en 1463 y fue educada con sus 9 hermanos en la corte, primero por la abuela Bianca Maria Visconti y más tarde por Bona de Savoia, esposa del duque. Según los estudiosos, sería en sus años de formación cuando entró en contacto con Cristoforo de Brugora y su jardín botánico y se apasionó por las recetas de salud y los herbarios.

Se casó en 1477 con Girolamo Riario, sobrino del papa Sisto IV, y señor de Imola y Forlì (1480). Es precisamente a la muerte del Papa cuando nace la leyenda sobre la fortaleza de Caterina, según la cual, habiendo parado de camino a Roma en Ponte

Molle, con el marido, temeroso de las noticias que llegaban sobre los desórdenes que habían surgido en Roma entre partidarios y adversarios del Papa, ella embarazada de 7 meses, cabalgó hasta Castel Sant Angelo sola y, de acuerdo con los comandantes de las milicias, hizo saber a los cardenales que, dado que el difunto Papa había dejado la fortaleza a su marido, este lo ofrecía al nuevo Papa, aún no elegido porque no se había podido celebrar aún el Conclave a causa de los disturbios. Las condiciones que puso fueron: 8.000 ducados, la indemnización de todos los bienes saqueados, el cargo vitalicio de capitán de la Iglesia para su marido, y el vicariato de Imola y Forlì con las mismas condiciones en vigor hasta ese momento (Caruso, 2009: 7-9).

Durante 7 años, Caterina entró en contacto con las grandes personalidades, intelectuales y artistas del momento, desde Botticelli a los académicos de la Accademia Romana (Platina, Argiropulo...). La muerte en 1488 del marido, asesinado por conjurados en Forlì, Caterina se refugió en la fortaleza de Ravaldino donde también parece que salvó el estado del difunto marido contra los conspiradores. Caterina mandó apuntar los cañones a la ciudad y los conjurados amenazaron con asesinar a sus hijos y su familia, rehenes de estos en ese momento. La narración de Machiavelli (*Istorie Fiorentine*, Libro VIII, cap. XXXIV) sobre ese momento contribuyó a la leyenda que la ha hecho pasar a la historia pues, según este, “minacciando quelli [congiurati] di ammazzargli i figliuoli, rispose come ella aveva seco il modo di rifarne degli altri”.

Su hermano Gian Galeazzo Sforza y su tío Ludovico il Moro, le devolvieron la señoría de Forlì de la que fue regente, junto a la de Ímola, para el hijo Ottaviano. Tenía 25 años y 6 hijos. Se casó dos veces más y dos veces más enviudó; de su último marido, Giovanni de' Medici il Popolano, primo di Lorenzo il Magnifico, nació su último hijo, del que descienden los Grandes Duques de Toscana, pues su hijo, el futuro Giovanni delle Bande Nere fue padre de Cosimo I de' Medici, que quiso honrar la memoria de su abuela paterna con una lápida de mármol blanco con un *stemma* partido con los emblemas sforzesco e mediceo: Catherina Sfortia Medices.

De la obra se conservan dos manuscritos. Uno, el códice que transcribe Lucantonio Cuppano, oficial del ejército del hijo de Caterina, Giovanni delle Bande Nere, en torno a 1525, que es una

transcripción parcial y por ello aparece con dos manos diferentes. La declaración del propio Cuppano además de las características del texto, de las que hablaremos más adelante, llevan a pensar que la intención de Caterina nunca fue la publicación sino que recogió recetas como una especie de diario, en palabras de Paolo Aldo Rossi, un

vademécum che Caterina portò sempre con sé o un registro giornaliero della propria attività distillatrice di sostanze vitali e mostra le relazioni che Caterina manteneva con scienziati e con alchimisti, per raccogliere notizie e per venire in possesso di segreti sempre nuovi

pues parece que era vox populi la sabiduría de Caterina en estas cuestiones y le pedían medicinas y recetas cosméticas.

La declaración de Cuppano (Pasolini, 1893: 617) es la que sigue:

In nome de Dio, in questo libro se noteranno alcuni experimenti cavati da lo originale de la Illux^{ma} madonna Caterina da Furli, Madre de lo Illux^{mo} signore Joanni de Medici mio signore et patrone; et per essere lo original scripto de man propria de deta madonna, maxime quello non volea da altri se sapesse et per essere deti libri in mio potere non me curarò durare fatiga a rescriverli per esser tucti extimati experimenti mirabili et per haverne da alcuno el signore mio a me factone fare prova et sonno venuti verissimi dove se deve extimare tucti li altri essere veri per essere experimentati da cusì alta madonna e scriptji de sua propria mano et perché questi mirabili secreti non siano ascosi per me se ne tira memoria.

Es un códice muy interesante por varias razones, contiene al menos tres manos, está escrito en varias lenguas: hay recetas en latín, en italiano vulgar, e incluso recetas en las que se mezclan ambas lenguas con una especie de código cifrado, muy sencillo de descifrar, lleno de rasgos dialectales, sobre todo usado en las recetas de carácter sexual. Además, a ello hay que sumar la intervención del Cuppano, en palabras de Paolo Aldo Rossi “un diciassettenne colonnello delle più terribili soldatesche dell’epoca che s’improvvisa copista!”.

Contiene 471 recetas, 370 de medicina, unas 60 de cosmética, 35 de alquimia y 15 “d’amore” definidas como *afrodisíacas* y que, según los estudiosos, como Paolo Aldo Rossi, “ha nulla da invidiare a un manuale di sessuologia moderno” y tiene dos propósitos confesados por la autora “a fare luxuriare inestimabile” pero también “fare che una donna non se lassi toccare ad altri che te”.

La receta más famosa de Caterina es la llamada *Aqua Celeste* que

è de tanta virtù che li vecchi fa devenir giovani et se fosse in età di 85 anni lo farà devenir de aparentia de anni 35, fa de morto vivo cioè se al inferno morente metti in bocca un gozzo de dicta aqua, puer che inghiottisce, in spazio di 3 pater noster, ripieglierà fortaleza et con l’aiuto de Dio guarirà (Pasolini, 1893: 639).

Parece, por las instrucciones, un tónico elaborado con salvia, albahaca, romero, clavel, menta, nuez moscada, saúco, rosas blancas y rosas, incienso y anís. Ingredientes fáciles de usar y al alcance de cualquiera.

Las recetas son prácticas, como en los textos del género, y atañen a cualquier aspecto de la vida cotidiana que podamos imaginar, desde “vedere perso ricuperare” (758)⁴ a “unghie mantenere” (770), desde “tintura d’oro” (755) a “tingere la carne bianca” (750) o “tingere e fare belli i Capelli” (789), desde “trarre ferro et osso dalla carne” (771) o “romper la pietra” (680) a “fare un acqua mirabile a conservare il viso contro omni macula” (621), “Aqua per congelare mercurio” (783) o incluso como “trovare tesoro” (774) y podría seguir, la variedad es amplia.

El libro está dividido en tratados según el tipo de problema o la parte del cuerpo a la que afecta, en el caso de las recetas de belleza y salud, o el tipo de producto que resulta de ellas (*tinture, acque...*) y, en la mayoría de los casos, hay varias recetas para cada cuestión.

Por ejemplo, hay una gran sección llamada “A far bella”, título que es habitual en muchos de estos textos; dentro de la misma

⁴ Citamos la página de la edición de Pier Desiderio Pasolini (1893) en la que aparece cada receta. En su edición, Pasolini incluye al margen el folio en la que se encuentra la receta en el manuscrito original.

encontramos subsecciones como “per la adornezza delle donne” o “altre per la adornezza delle donne” y, entre ellas, por ejemplo, unas cuantas relacionadas con el vello corporal, ya sea para tintarlo, hacerlo crecer o hacerlo desaparecer. Por ejemplo, hay hasta cinco recetas para hacer crecer el pelo (Pasolini, 1893: 652):

A far crescere li capelli

Piglia ova de gallina et falli cocere per insino a tanto diventino dure, poi tolli li vitella o vero resummi, et lassali tanto stare nella padella che exprimendo con uno panno de lino ne cavi olio.

Poi piglia rane marine et lacerte, che vulgarmente ghezze se domandano, et levali prima la testa con la coda et falli seccar nel forno fin tanto se reduce in polvere, et mestica con el sopraditto oleo et onge el capo o che altra parte che tu voli, che li capelli vegniano o vero ogn'altra sorte de pelo, che in breve tempo mirabilmente nasceranno.

Altro modo

Piglia agrimonia pista con latte de capra et adopera nel sopra detto modo che senza dubio nasceranno.

También para lo contrario “A far andar via li Capelli et li peli che sonno nati et sonno nella fronte che è bruttissimo” (Pasolini, 1893: 653), para lo que hay ocho recetas, entre ellas:

Polvere al medesimo effetto più volte sperimentata

Piglia orpimento parte una sottilmente pisto et parti sei de calcina sottilmente polverizzata et mestica l'uno l'altro, et mesticando componi et quando la voli usare incorpora con lessia a modo de pasta liquida et tenera et destende sopra li peli che tu voli grosso come una costa de coltello et lassa star tanto che deventi duro et secco, poi bagna con acqua calda et sfrega che li peli andaranno via benissimo senza alcuno fastidio, lesione o doglia.

Las recetas vienen siempre avaladas tras la autoridad de Caterina, la afirmación de que las experimentó y comprobó su utilidad. La diferencia de este texto con otros de la época, por ejemplo, con aquellos de los que hemos hablado en este capítulo, es la ausencia de mecanismos de propaganda apoyados en la

autoridad del uso por otras mujeres famosas, pues parece que no era un texto destinado al público sino a la práctica privada. Porque el cuidado de las personas y las casas estaba a cargo de las mujeres, que necesitaban de los conocimientos científicos para ser eficaces en su tarea.

Tanto la obra de Caterina como la de Isabella Cortese, proporcionan una forma de conocimiento con perspectiva de género que proviene de la experimentación y del conocimiento directo que las mujeres tenían sobre sus cuerpos, como explica Meredith Ray (2015: 52).

El problema ha sido hasta ahora, como explica Lynette Hunter (1997: 95), que la naturaleza no formal de lo que hacían y la visión masculina de que lo que es la ciencia, asociada solo a las prácticas masculinas, ha impedido que nos acerquemos al saber de estas mujeres, que experimentaban, que conocían los elementos, los materiales y la naturaleza e ideaban recetas ensayadas en ellas y sus congéneres, que cuidaban enfermos y necesitaban conocimientos de botánica, física, química orgánica y medicina.

Es necesario cambiar el foco para mirar el contexto en el que la ciencia era practicada, como trabajo empírico realizado en espacios *ad hoc*, ya fuera en un lugar de trabajo, en la corte, o en casa. No son las mujeres las que faltan en la foto, es nuestra lente la que tiene que ajustarse para percibir las. (Ray, 2015: 4).

Pues las mujeres practicaban la ciencia diariamente y la plasmaban por escrito. Solo hace falta sacar a la luz y estudiar esos textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bausi, F. (1991). Machiavelli and Caterina Sforza. *Archivio storico italiano*, IV, 887-892.
- Benton, J. F. (1985). Trotula, Women's Problems and the Professionalization of Medicine in the Middle Ages. *Bulletin of the History of Medicine*, 59, 30-53.
- Braschi, A. (1965). *Caterina Sforza*. Rocca San Casciano: Cappelli editore.
- Breisach, E. (1967). *Caterina Sforza. A Renaissance Virago*. Chicago: University of Chicago Press.

- Collange, L. (2003). Deux femmes d'affaires du Quattrocento: Alessandra Mancinghi Strozzi et Caterina Sforza. *Le Moyen Age*, CIX (2), 295-312.
- Comelli, G. (1960). *Ricettario di bellezza di Eustachio Celebrino, medico e incisore del Cinquecento*. Florencia: Edizioni Sansoni Antiquariato.
- Corsi, D., Hordynsky-Caillat, L., y Redon, O. (1988). Les secrés des dames: tradition, traductions. *Médiévales* 14, 47-57.
- Cortese, L. e D. (1989). I segreti della signora isabella Cortese. *Atti e memorie dell'accademia italiana di storia della farmacia*, anno VI, n.1, pp. 29-40.
- Da Gorzano, C. (1960). Il Conte Lucantonio Coppi detto Cuppano, ultimo condottiere delle Bande Nere e dimenticato Governatore Generale di Piombino (1507-1557). *Rivista araldica*, 3, 87-105.
- De Vries, J. (2003). Casting Her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza. In A. Levy (ed.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate.
- De Vries, J. (2010). *Caterina Sforza and the Art of Appearances: Gender, Art and Culture in Early Modern Italy*. Aldershot: Ashgate.
- Delisle, C. (2004). The letter: private text or public place? The Mattioli-Gesner Controversy about the *aconitum primum*. *Gesnerus*, 61, 161-176.
- Eamon, W. (1984). Arcana Disclosed: The Advent of Printing, the Books of Secrets Tradition, and the Development of Experimental Science in the Sixteenth Century. *History of Science*, 22, 111-150.
- Eamon, W. (2011). How to Read a Book of Secrets. In E. Leong y A. Rankin (eds.), *Secrets and Knowledge in Medicine and Science 1500-1800* (pp. 23-46). Aldershot: Ashgate.
- Eamon, W. (1994). *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Ersparmer, E. (1990). I Segreti di Alessio Piemontese e la rivoluzione scientifica. In A. Fiorato (ed.), *Du Pô à la Garonne: Recherches sur les échanges entre Italie e la France à la Renaissance* (pp. 376-377). Agen: Centre Matteo Bandello d'Agen.

- Foschi, U. (1998). Fantasia e superstizione delle ricette di Caterina Sforza. *Bollettino economico. Organo ufficiale della C.C.I.A.A. di Ravenna*, 43 (2), 31-36.
- Graziani, N. y Venturelli, G. (1987). *Caterina Sforza*. Milán: Dall'Oglio.
- Guerrini, O. (ed.). (1883). *Ricettario Galante. Del principio del secolo XVI*. Bologna: Gaetano Romagnoli.
- Hunter, L. y Hutton, S. (eds). (1997). *Women, Science and Medicine 1500-1700: Mothers and Sisters of the Royal Society*. Stroud: Sutton.
- Leong, E. (1993). La littérature des "secrets" et *I secreti di Isabella Cortese. Chroniques italiennes*, 36, 145-178.
- Leong, E. y Rankin A. (eds). (2011). *Secrets and Knowledge in Medicine and Science, 1500-1800*. Aldershot: Ashgate.
- Lev, E. (2012). *The Tigress of Forlì: Renaissance Italy's Most Courageous and Notorious Countess, Caterina Riario Sforza de' Medici*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- Loreti Biondi, M. (1969). Le ricette di Caterina Sforza. *Romagna medica*, XI (2), 246-253.
- Muñoz, M. (2014). Una carta inèdita del metge i botànic Pietro Andrea Mattioli (segle XVI). *Afers: fulls de recerca i pensament*, 29 (79), 839-846.
- Novielli, V. (ed.). (2000). *Caterina Sforza: Una donna del Cinquecento*. Imola: Mandragora.
- Pasolini, P. D. (1897). Nuovi documenti su Caterina Sforza. *Atti e Memorie: Deputazione di Storia per la Romagna*, 15, 72-206.
- Pasolini, P. D. (1893). *Caterina Sforza*. 3 vols. Roma: Loescher.
- Ray, M. K. (2015). *Daughters of Alchemy. Women and scientific culture in early modern Italy*. Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- Ray, M. K. (2010). Experiments with Alchemy: Caterina Sforza in Early Modern Scientific Culture. In K. P. Long, *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture* (pp. 139-164). Aldershot: Ashgate.
- Rizzardini, M. (2010). Lo strano caso della Signora Isabella Cortese, professoressa di secreti. *Philosophia*, 2 (1), 45-84.
- Rizzardini, M. (2009). *Secretum. Alchimia, medicina e politica del corpo nel Rinascimento*. Milán: Bevivino.

- Rossi, P. A. (s.f.). Alcune ricette di Caterina Sforza “a fare luxuriare inestimabile”. *Biblioteca Airesis*. Recuperado de <https://aispes.net/biblioteca/therapeutike/alcune-ricette-di-caterina-sforza-a-fare-luxuriare-inestimabile/> [Fecha de consulta: 18/05/2018].
- Savoia, P. (2017). *Cosmesi e chirurgia. Belleza, dolore e medicina nell'Italia moderna*. Milán: Editrice Bibliografica.
- Strocchia, S. T. (2014). Women and Health Care in Early Modern Europe. *Renaissance Studies*, 28 (4), 496-514.
- Whaley, L. A. (2011). *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe 1400-1800*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

VERONICA FRANCO, POETESSA MERETRICE
PER UN *UMANESIMO* AL FEMMINILE
VERONICA FRANCO, COURTESAN
AND POETESS FOR A FEMALE *HUMANISM*

Daniela DE LISO

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Riassunto

Veronica Franco (Venezia, 1546-1591), cortigiana e poetessa veneta, è autrice originale e policroma, animatrice culturale e protagonista della vita intellettuale della città che fu per lei mondo. Le sue Rime e Le lettere familiari a diversi offrono un interessante *point of view* sulla cultura del Cinquecento e sul contributo che la scrittura femminile seppe donare allo sviluppo della letteratura e della lingua poetica e narrativa umanistico-rinascimentale europea.

Parole chiave: poesia femminile, epistolografia, Rinascimento.

Abstract

Veronica Franco (Venezia, 1546- 1591), courtesan and Venetian poetess, she is original author and polychrome, cultural animator and protagonist of the intellectual life of the city that was for her world. Her rhymes and letters familiar to others offer an interesting point of view on the culture of the sixteenth century and on the contribution that women's writing was able to give to the development of literature and the European humanistic-Renaissance poetic and narrative language.

Keywords: female poetry, epistolography, Renaissance.

“Ver unica puttana” l’appellava Maffio Venier in un sonetto caudato del suo *Libro chiuso* (Venier, 1956) e a lui nel capitolo XVI delle *Terze Rime*, Veronica Franco rispondeva nello stile salace della tenzone, senza servirsi di artifici retorici che, in qualche modo, potessero occultare la sua condizione di *cortigiana onesta* nella Venezia del Cinquecento.

Dopo gli interventi del Graf (1888: 215-531), del Croce (1952) e del Russo (1958), solo il secondo Novecento, grazie a studi prima stranieri e poi italiani, ha restituito la giusta dignità alla produzione di Veronica Franco.

Alla pregiudiziale, istintiva avversione per i *gender studies*, che caratterizza la critica italiana, si è, infatti, aggiunta per la Franco la difficoltà di scindere la donna dalla letterata, a causa della natura autobiografica ed orgogliosamente esibita della sua produzione. La *quaestio* etica ha a lungo influenzato la formulazione dei giudizi critici, eppure Veronica Franco è una petrarchista originale, la cui esclusione dalla storia letteraria del nostro Cinquecento sarebbe almeno un errore di prospettiva.

Nacque a Venezia, nel 1546, da Francesco Franco, né patrizio né plebeo, e da Paola Fracassa, cortigiana onesta, che si preoccupò di avviarla presto alla professione, se già negli anni cinquanta il nome di Veronica compariva, assieme a quello della madre, nel clandestino *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, col suo prezzo di due scudi¹. Nel 1574 la sua fama era tale che fu la prescelta del giovane re Enrico III di Francia, in visita a Venezia; a lui fece dono d'un ritratto, come si evince da due sonetti, poi inseriti nelle *Rime*. La sua condizione di cortigiana onesta ne favorì, senza dubbio, non solo l'ingresso e l'assidua partecipazione all'importante salotto cittadino di Ca' Venier, ma anche gli interessi *umanistici*, la possibilità, normalmente preclusa alle donne, di una formazione poetica e letteraria (Cfr. Bianchi, 2013: 11¹). In realtà, se nessuno degli ormai cospicui studi biografici sulla Franco ha ricostruito esattamente modalità e tempi di acquisizione di quella variegata biblioteca che riecheggia nelle opere dell'autrice (da Petrarca a Bembo, a Dante, ad Ariosto, e da Ovidio a Catullo ed Orazio), è plausibile che questa biblioteca le giunga proprio dal salotto di Ca' Venier².

¹ Il catalogo, che ebbe una stampa clandestina negli anni 1558-1560, ora perduta, è stato pubblicato dall'unica tarda copia manoscritta, conservata nella Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (Ms. Cicogna 2039, già 2483, pp. 505-517), per la cura di Marisa Milani (1994: 87-102).

² Il circolo di Ca' Venier, in Santa Maria Formosa, si era consolidato come entità culturale imprescindibile nella Venezia del tempo dopo il 1561, quando la chiusura dell'Accademia Veneziana o della Fama, istituita da Federico

Quando nel 1575 esce a Venezia il libro delle *Terze rime*, con dedica al mecenate di Bernardo Tasso, Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova e di Monferrato, la Franco è la prima poetessa di area veneta a pubblicare un libro di rime, mentre è ancora in vita e nel fulgore degli anni e della sua professione. Il libro denota, sin dalla scelta del titolo, una precisa volontà programmatica. Nell'agosto del 1502 per le cure del Bembo e per i tipi di Manuzio era uscita a Venezia la *Commedia* di Dante col titolo *Le Terze Rime*. È evidente che il richiamo a quest'opera, restituita in tal modo ad una vocazione narrativa, sia esplicito da parte della poetessa, alla quale il capitolo in terza rima giungeva come genere anche dai petrarcheschi *Triumph*, che, nonostante la marginalizzazione bembiana del genere, avevano comunque influenzato la produzione narrativa ed anche satirica di tanto Quattrocento. Se Gaspara Stampa aveva scritto sei capitoli in terza rima, per poi sperimentare la varietà metrica della forma canzoniere petrarchistico-bembiana, la Franco costruiva il suo libro in forma innovativa: la terza rima è l'unico metro scelto. L'innovazione poi, a ben vedere, viene da lontano, visto che i primi quattordici capitoli, disposti in coppie di proposte e risposte, suggeriscono una vocazione epistolare che rimanda, talvolta quasi mediante il calco lessicale, alle *Heroides* ovidiane. La struttura del libro è studiata; persino la scelta di lasciare in un anonimo, spesso facilmente aggirabile, gli autori dei capitoli di proposta o risposta, è volontà di offrire al racconto dialogico un nucleo tematico unitario, in cui i *nomina* degli altri potrebbero, invece, fungere da forza centrifuga, *distraendo* l'attenzione dall'unica protagonista: Veronica, la cortigiana onesta.

I capitoli sono 25, dal quindicesimo tutti della *signora Veronica Franca*. Nessun manoscritto è sopravvissuto; le edizioni moderne si basano sulla *princeps* cinquecentesca. L'analisi stilistica può suggerire l'intenso *labor limae* condotto sul testo: la Franco intende scrivere un libro d'amore e sullo scrittoio dispone i suoi *auctores*, saccheggiandoli con la disinvoltura di una sapiente *contaminatio*, che per il *topos* del nodo d'amore o dell'arco e le frecce attinge, ad esempio, a

Badoer nel 1557, aveva indotto molti dei suoi membri a trasmigrare proprio in questo salotto (Cfr. Bolzoni, 1981: 117-167; 1995: 3-25).

Petrarca, per quello dell'amor corrisposto a Dante e per il *paraclausithyron* a Tibullo e Propertio, attraverso la mediazione di Ovidio. L'unitarietà del libro è data dal tema: l'autrice interloquisce con amanti ed amati, costruendo la parabola sentimentale di una donna intelligente e colta, che si muove in un interessante *milieu* quotidiano, caleidoscopico affresco di un Rinascimento già pieno, che comincia a svelare, dietro il fulgore dell'oro, lo scheletro della gabbia, di quell'*hortus conclusus*, illusione di un *per sempre* che non è dell'uomo mortale. Tullia d'Aragona aveva voluto nascondere la propria condizione, la Franco la porta quasi in trionfo. Sa di potersi giovare, nella costruzione dell'icona della cortigiana onesta, del successo del *Cortegiano*, che, sublimando il ruolo maschile, aveva reso quello femminile ineludibile *alter ego* per animare la *civile conversazione*. E l'esperienza della Franco lo dimostra, visto che, intorno al 1575, riceve l'incarico di allestire le *Rime di diversi eccellentissimi autori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga*, chiosate da 9 sonetti suoi³. Si tratta di un riconoscimento ufficiale da parte dell'*intelligentia* cittadina del suo ruolo di letterata e promotrice di cultura ed arte, che è poi ambizione ultima della cortigiana onesta.

Il primato della letteratura⁴ è presto sancito nel capitolo II delle rime, il primo di cui la Franco è autrice, in risposta a Marco Venier⁵, nei cui versi chiarisce di non essere interessata alle

³ La silloge, cui era premessa una lettera dedicatoria della Franco al colonnello Francesco Martinengo, fratello del defunto, era costituita dai sonetti di Domenico Venier (uno), Marco Venier (due), Orsatto Giustinian (uno), Bartolomeo Zacco (tre), Celio Magno (uno), Andrea Menechini (due), Marco Stecchini (tre), Orazio Toscanella (uno), Giovanni Scrittore (uno), Valerio sali (uno), Antonio Cavassico (uno). Chiudevano la raccolta i nove sonetti della Franco: *La morte, ognor ne l'opre rie più ardita; Traslata l'alma al suo natio terreno; Deh, la pietà soverchia non v'offenda; Al nostro stato misero e dolente; Poiché dal mondo al ciel, suo proprio albergo; Del gran Francesco a la vita onorata; Se pur devea da morte essere estinto; Mentre d'Estor vorrei pianger la morte; Deh, qual d'Estor partì dal mondo tosto*. Il libro fu stampato a Venezia, ma privo di data ed indicazioni tipografiche; la sua datazione intorno al 1575 è ipotizzabile poiché in quell'anno il Martinengo era morto.

⁴ Il tema tornerà nella lettera XVII delle *Familiari* (Franco, 1998: 59-60).

⁵ Marco Venier fu un importante uomo politico veneto, cugino di quel Maffio che scrisse due componimenti dialettali al vetriolo contro la Franco. Il nome di

languide dichiarazioni d'amore: "De le virtuti il mio cor s'innamora" (Franco, 1995: 58). Ammette, però, di essere una cortigiana e, se le si conquista il cuore con la poesia e le prove d'ingegno, la ricompensa migliore per l'amante resteranno le *delizie d'amor* che, al pari di Venere, saprà elargire:

Così dolce e gustevole divento,
quando mi trovo con persona in letto,
da cui amata e gradita mi sento,
che quel mio piacer vince ogni diletto,
sì che quel, che strettissimo pareo,
nodo de l'altrui amor divien più stretto (Franco, 1995: 60).

Aggiunge che "l suo cantar e 'l suo scriver in carte" "s'oblia da chi *la* prova in quella guisa, / ch'ai suoi seguaci Venere comparte". Sin dai primi versi mostra di ambire al Parnaso per il suo valore letterario, ma non intende rinunciare ad una professione anche pericolosa, che non può essere svolta da tutte le donne, ma solo da coloro che, eguagliando gli uomini intellettualmente, finiscano poi per vincerli con le loro armi⁶. La superiorità delle donne è, in realtà, uno dei temi fondanti della produzione poetica della Franco, vessillifera involontaria di un proto-femminismo che nel secolo successivo farà proseliti in ambito laico e religioso. Per quanto nessuno dei capitoli sia rivolto alle donne, nemiche nelle guerre d'amore, la poesia della Franco contribuisce a costruire un'immagine moderna della

Marco, che fu uno degli amanti prediletti della cortigiana, compare come autore del primo capitolo delle *Rime* della Franco, in pochissimi esemplari superstiti. Da tutti gli altri fu inspiegabilmente eliminato (Cfr. Bianchi, 2013: 83-85). Sui rapporti tra Venier e la Franco cfr. Zorzi (1993: 119-139).

⁶ Nella XXII delle *Lettere familiari* la Franco tentava di dissuadere una madre, intenzionata ad avviare la figlia alla prostituzione: "Darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa, ch'un solo un dì ti toglie quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiuria e d'infermità contagiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà e della vita: qual maggiore miseria? quai ricchezze, quai commodità, quai delizie posson acquirar un tanto peso? Credete a me: tra tutte le sciagure mondane quaesta è l'estrema; ma poi se s'aggiungeranno ai rispetti del mondo quei dell'anima, che perdizione e che certezza di dannazione è questa?" (Franco, 1998: 74).

donna, ispirata, però, esclusivamente all'autobiografia. La donna forte, superiore agli uomini, non è, infatti, che Veronica Franco. Non esiste, in questo libro, la difesa di una identità di genere; a Veronica non interessano le donne in generale. L'io è monade incontrastata anche nei capitoli di cui non è autrice: gli uomini che scrivono parlano di lei, desiderano lei. Il capitolo XVI offre un saggio di questo proto-femminismo inconsapevole. Rispondendo al sonetto caudato indirizzato contro di lei da Maffio Venier, il capitolo diventa un modello di *tenzo* provenzale condotto secondo studiati stilemi retorici; la volgarità di Maffio è combattuta con le armi della *civile conversazione*:

Non so se voi stimate lieve risco
 entrar con una donna in campo armato;
 ma io, benché ingannata, v'avvertisco
 che 'l mettersi con donne è da l'un lato
 biasmo ad uom forte, ma da l'altro è poi
 caso d'alta importanza riputato.
 Quando armate ed esperte ancor siam noi,
 render buon conto a ciascun uom potemo,
 ché mani e piedi e core avem qual voi;
 e se ben molli e delicate semo,
 ancor tal uom, ch'è delicato, è forte;
 e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo (Franco, 1995: 107).

Al suo offensore concederà la scelta dell'arma: prosa o poesia, lingua o dialetto. La liberalità metaforica è propria della letterata di professione, che, nei salotti di Venezia, ha acquisito una formazione umanistica, diversamente preclusa alle donne. Il capitolo contro il Venier diventa, quindi, una rivendicazione dell'autonomia e della superiorità intellettuale femminile, ma anche e soprattutto rivendicazione del suo *status* di poetessa, in grado di gareggiare poeticamente con gli uomini. Del resto la pubblicazione, in apertura di libro, dei sette capitoli in coppia con quelli di altrettanti uomini, corrobora ulteriormente l'autonomia e l'originalità di questo millantato *status*. Allo stucchevole florilegio maschile di *topoi* petrarcheschi, connessi a nodi e reti amorose, ad archi e frecce, a *loci amoeni* costruiti intorno a "chiare, fresche e dolci acque" e all'incedere doloroso del tempo, i capitoli della Franco contrappongono una riscrittura innovativa

del codificato petrarchismo poetico. Il suo non è un *Canzoniere*, nonostante la volontà programmaticamente narrativa ed autobiografica del volume; l'amore non è unico ed eterno, neanche duraturo per la verità; le scelte retoriche non inficiano mai un realismo erotico che è estraneo al petrarchismo coevo, maschile e femminile (fatta eccezione per alcune delle rime di Gaspara Stampa), e anzi lo riscrive, capovolgendone le figure cardine (Cfr. Crivelli, 2005: 79-102). L'originalità è probabilmente involontaria, però. Nasce, infatti, dalla necessità di conciliare, in un'epoca che cominciava ad inficiare la rispettabilità del ruolo della cortigiana confortato e codificato dal Castiglione (come dimostra il profluvio, anche solo in ambito veneto, delle scritture contro le puttane della seconda metà del Cinquecento), la sua professione di meretrice d'alto bordo con quella della letterata, o per meglio dire poetessa, visto che *Le lettere familiari*, pubblicate nel 1580, come i quindici sonetti, tre dei quali pubblicati postumi, aggiungono poco ai temi e agli stilemi che con la pubblicazione delle rime la Franco può dichiarare come suoi⁷. L'originalità è, insomma, il prodotto di una ricerca di dignità poetica, di una lotta, che non è un normale *certamen*, per essere considerata *poeta*, e non soltanto *poetessa*, d'amore. Il risultato è una poesia fresca, ma non ingenua, realistica, ma non immediata; vera, ma non spontanea, come invece ha scritto qualcuno⁸. Il primo elemento di distanza dai canzonieri d'amore coevi è proprio nella diversa declinazione della materia erotica. All'unicità dell'amore la Franco contrappone i suoi molti amanti, cui dona un amore totale, fatto d'anima e carne; con loro litiga se è tradita, per loro soffre quando è lontana; la gelosia la consuma, immaginandoli in altri letti e in balia di altre carezze o vedendosi respinta da una porta che non

⁷ L'edizione delle *Lettere a familiari diversi* è, in realtà, priva di indicazioni di luogo e data di stampa, ma nella data della lettera dedicatoria al cardinale Luigi d'Este, il 2 agosto 1580, può essere individuata la data *ante quem* la pubblicazione non possa essere ricondotta; nel novembre dello stesso anno possiamo individuare invece la data *post quem* l'opera non possa essere stata pubblicata, come si desume da una lettera in cui Montaigne scrive di aver ricevuto in dono le *Lettere* della Franco (Cfr. de Montaigne, 1962: 1183).

⁸ La presunta *spontaneità* delle *Terze Rime* diventa una sorta di cliché a partire da Croce (1952: 218-234).

s'apre, come nell'elegante *paraclausithyron* del capitolo XX. Ai nuovi modi di raccontar l'amore (l'amante non è perfetto; la donna non è strumento, ma artefice d'amore; le virtù dell'anima sono *condicio sine qua* l'amore non s'accende; l'amore carnale è naturale espressione di quello sentimentale), la Franco aggiunge un altro tema tipicamente maschile: il patriottismo. Non è il tributo di una cortigiana alla città in cui è nata e vive, ma un'idea di radici quella che si desume dalle rime; un'idea, però, letteraria, e, dunque, meno spontanea e di quello che i versi sembrerebbero suggerire. Venezia è descritta non solo come il prevedibile *locus amoenus* di certa letteratura coeva, ma è terra madre, una sorta di deità primigenia da cui la Franco sembra ritenersi nata per partenogenesi, visto che ne ha ereditato la bellezza singolare, ma anche la vocazione letteraria che le consentirà di superare i confini della città madre. Farsi poeta patriottico risponde all'obiettivo della cortigiana di farsi letterata, mediatrice culturale, anche al di là dei confini territoriali veneti. La seconda metà del Cinquecento aveva visto, infatti, Venezia diventare baluardo dell'occidente, soprattutto dopo la vittoriosa battaglia di Lepanto, nel 1571, contro i Turchi e consolidare un ruolo di capitale cosmopolita e meta ambita di viaggiatori stranieri illustri. Nel capitolo XII "Vinegia, singolare / meraviglia e stupor de la natura" è "dominatrice alta del mare, / regal vergine pura, inviolata"; nel XXII è l'elegiaca destinataria di un lungo lamento d'amore: Veronica si è, infatti, allontanata da quell'"Adria tranquilla e vaga" per dimenticare un amore, ma la lontananza dalla patria si rivela infine intollerabile aggiunta di dolore alle pene amorose. Il tema torna poi nella lettera IV, una *consolatio* per un amico vittima di cattiva sorte, cui la Franco suggerisce di ritenersi felice poiché la "bontà divina" gli ha dato in sorte "una città non barbara, non serva, ma gentile, e non pur libera ma signora del mare e della più bella parte dell'Europa", simile ad una "donzella immacolata ed inviolata" (Franco, 1998: 37-38). La *laudatio Venetiae* diventa, attraverso l'antropomorfizzazione della città, *laudatio* di chi vi nasce e cresce, in breve *laudatio sui*. La costruzione dell'icona femminile del Cinquecento letterario si è compiuta: ha i tratti di quell'"imagin" "di smalt'e colore" (son. I), in cui il "vivo e natural" di donna Veronica "s'intende" (son. II), che il giovane Enrico di Francia aveva portato con sé dopo le

notte veneziane d'amore. Ha i tratti di una donna forte e bella, che entrò nelle *humanae litterae*, attraverso la strada periferica di un petrarchismo soggettivo, pronto a raccontare di donne che accettano di farsi "vassalle", solo per non "guastare il mondo, ch'è sì bello", ma in realtà portano gli uomini in spalla "com'anco chi ha buon piè porta chi cagge" (cap. XXIV).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antes, M. (2011). *Tullia D'Aragona cortigiana e filosofa*. Firenze: Pagliani.
- Barzagli, A. (1980). *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*. Verona: Bertani.
- Bassanese, F. (1982). *Gaspara Stampa*. Boston: Twayne.
- Benzoni, G. (2006). Venezia: tra realtà e mito. In P. Schreiner (a cura di), *Il mito di Venezia. Una città tra realtà e rappresentazione* (pp. 1-23). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Venezia: Centro tedesco di studi veneziani.
- Bianchi, S. (2013). *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*. Manziana: Vecchiarelli.
- Bolzon, L. (1981). L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica. In L. Boehm e E. Raimondi (a cura di), *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento* (pp. 117-167). Bologna: Il Mulino.
- Bolzon, L. (1995). Rendere visibile il sapere: l'esperienza dell'Accademia Veneziana. In L. Bolzon, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa* (pp. 3-25). Torino: Einaudi.
- Borzelli, A. (1886). *Note su Gaspara Stampa*. Napoli: Tocco.
- Calitti, F. (1998). Veronica Franco. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, I (pp. 209-213).
- Chemello, A. (1999). Il codice epistolare femminile. Lettere, "libri di lettere" e letterate nel Cinquecento. In G. Zarri (a cura di), *Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia sec. XV- XVIII* (38-42). Roma: Viella.

- Crivelli, T., Nicoli, G. e Santi, M. (a cura di). (2005). *“L’una et l’altra chiave”*. *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004). Roma: Salerno Editrice.
- Croce, B. (1933). La lirica cinquecentesca [1930-1931]. In B. Croce (a cura di), *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (pp. 339-438). Bari: Laterza.
- Croce, B. (1952). Veronica Franco [1949]. In B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III (218-234). Bari: Laterza.
- Danesi Marioni, G. (1998). Un “paraclausithyron” al femminile: intermezzo ovidiano in una poesia di Veronica Franco. In M. Pace Pieri (a cura di), *Percorsi della memoria*, I (pp. 63-73). Firenze: Polistampa.
- D’Aragona, T. (1968). *Le Rime*. A cura di E. Celani. Bologna: Commissione per i testi in lingua.
- de Montaigne, M. (1962). *Journal de Voyage en Italie*. In A. Thibaudet e M. Rat (a cura di), *Oeuvres complètes*. Parigi: Gallimard.
- Diberti Leigh, M. (1988). *Veronica Franco. Donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*. Ivrea: Priuli e Verlucca.
- Doglio, M. L. (1993). Scrittura e “offizio di parole” nelle “Lettere familiari” di Veronica Franco. In M. L. Doglio (a cura di), *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento* (pp. 33-48). Roma: Bulzoni.
- Farnetti, M. (2011). “E piango ch’atta a pinger non mi sento”. Il ritratto dell’amato nel canzoniere di Gaspara Stampa. In M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi e A. Gareffi (a cura di), *La parola e l’immagine. Studi in onore di G. Venturi*, I (pp. 291-304). Firenze: Olschki.
- Favretti, E. (1992). Rime e lettere di Veronica Franco. In E. Favretti (a cura di), *Figure e fatti del Cinquecento veneto* (pp. 71-95). Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Forni, G. (2011). “L’orecchie mi tirò ne l’ore prime”. Nota su Giovanni Della Casa e Gaspara Stampa. In G. Forni, *Pluralità del petrarchismo* (pp. 165-177). Ospedaletto: Pacini.
- Franco, V. (1995). *Rime*. A cura di S. Bianchi. Milano: Mursia.

- Franco, V. (1998). *Lettere*. A cura di S. Bianchi. Roma: Salerno editrice.
- Graf, A. (1888). *Attraverso il Cinquecento. Petrarchismo ed antipetrarchismo. Un processo a Pietro Aretino. I pedanti. Una cortigiana fra mille: Veronica Franco. Un buffone di Leone X*. Torino: Loescher.
- Guidi, E. M. (2010). L'intellettuale possesso del proprio corpo. Un esempio: Veronica Franco. In L. Pacelli, M. F. Papi e F. Pierangeli (a cura di), *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana* (pp. 213-219). Matelica: Hacca.
- Hairston, J. (2014). *The poems and letters of Tullia d'Aragona and Others: a bilingual edition*. Toronto: ITER, CRRS.
- Jones, A. R. (1986). City Women and Their Audiences: Louise Labé and Veronica Franco. In M. W. Ferguson, M. Quilligan e N. J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (pp. 299-316). Chicago: University of Chicago Press.
- Jones, A. R. (1990). Eros Equalized: Literary Cross-Dressing and the Defense of Women in Louise Labé and Veronica Franco. In *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620* (pp. 155-200). Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Kennedy Ray, M. (2009). The Courtesan's Voice: Veronica Franco's "Lettere familiari". In M. Kennedy Ray (a cura di), *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance* (pp. 123-155). Toronto: University of Toronto Press.
- Land, N. E. (2003). Veronica Franco, Tintoretto, and Narcissus. *Source: Notes in the History of Art*, XXII (2), 25-28.
- Manca, V. (2016). Da donna di piacere a donna di lettere: la retorica epistolare al servizio del discorso proto-femminista di Veronica Franco. *Il Campiello. Revue électronique Jeunes chercheurs d'études vinitiennes*, 1, 63-87.
- Migiel, M. (1994). Veronica Franco. In R. Russell (a cura di), *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (pp. 138-144). Westport: Greenwood Press.
- Milani, M. (1985). L'incanto di Veronica Franco. *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXII, 518, 250-263.

- Milani, M. (a cura di). (1994). *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*. Bassano del Grappa: Ghedina e Tassotti.
- Olivieri Secchi, S. (1998). Libelli contro e a favore della donna a Venezia e in Romagna fra Rinascimento e Barocco. In L. Baldacchini e A. Manfron (a cura di), *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea* (pp. 285-325). Atti del Convegno di studi di Cesena (23-25 marzo 1995). Firenze: Olschki.
- Palumbo, V. (2011). *Veronica Franco. La cortigiana poetessa*. Villorba: Anordest.
- Pellizzari, C. (2008). *Gaspara Stampa e Louise Labé: la poesia femminile in Italia e in Francia nel Rinascimento*. Torino: L'Harmattan Italia.
- Perocco, D. (2006). Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco. In L. Pertile, R. A. Syska-Lamparska e A. Oldcorn (a cura di), *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido* (89-98). Ravenna: Longo.
- Perocco, D. (2007). Franco, Veronica. In D. Robin, A. R. Larsen e C. Levin (a cura di), *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England* (pp. 153-157). Santa Barbara: Abc- Clio.
- Pisacane, C. (2007). L'amour platonique au féminin: Vittoria Colonna et Gaspara Stampa. *Italies*, 11, 575-595.
- Regazzo-Thoms, S. (2001²). Una cortigiana intellettuale: Veronica Franco. In von Dirk Hoeges (a cura di), *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterin- Malerin- Komponistin- Herrscherin- Mäzenatin- Ordensgründerin- Kurtisane* (pp. 183-211). Frankfurt del Meno: Lang.
- Rigolot, F. (2003). Montaigne et Veronica Franco: de la courtisane à la femme de lettres. *Montaigne Studies*, XV (1-2), 117-130.
- Rosenthal, M. (1992). *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Seventeenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago press.
- Rubín Vázquez de Parga, I. (2009). Veronica Franco y su "tenzone" con Maffio Venier. *Destiempos*, IV (19), 28-40.
- Russo, L. (1958). Veronica Franco e la "corruttela" del '500. *Osservatore politico letterario*, VI, 36-45.

- Scarabello, G. (2004). Per una storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII sec. *Studi veneziani*, n.s., XLVII, 15-101.
- Scheffer, R. (2007). Identità poetiche tra petrarchismo e antipetrarchismo: l'esempio di Gaspara Stampa e Veronica Franco. In A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di Studi, Urbino-Sassocorvaro (9-11 novembre 2006). Manziana: Vecchiarelli.
- Schiavon, A. (1991). Veronica Franco. In A. Arslan, A. Chemello e G. Pizzamiglio (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento* (pp. 46-48). Milano: Eidos.
- Schneider, U. (2004). Gaspara Stampa e la questione dell'autenticità. In S. Winter (a cura di), *Donne a Venezia. Vicende femminili fra Trecento e Settecento* (pp. 47-70). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Venezia: Centro tedesco di studi veneziano.
- Venier, M. (1956). *Il libro chiuso: la tenzone con Veronica Franco*. A cura di M. Dazzi. Venezia: Neri Pozza.
- Zanzi, M. (2000). Tra mimesi e mascheratura: trasfigurazione dell'immagine e metaforizzazione della fonosi nelle "Rime d'amore" di Gaspara Stampa. *Sincronie*, IV (8), 89-106.
- Zorzi, A. (1993). *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*. Milano: Rizzoli.

LA SCRITTURA EPISTOLARE
DI FRANCESCA FIESCHI GONZAGA,
TRA FAMIGLIA E POLITICA
FRANCESCA FIESCHI GONZAGA,
BETWEEN FAMILY AND POLITICS

Trinidad FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Riassunto

Nel corso del Cinquecento, molte furono le donne che si dedicarono alla stesura di documenti privati con l'intento di dar loro un obiettivo immediato e utilitario. Una di queste donne fu la contessa Francesca Fieschi Gonzaga, meglio nota per essere stata la moglie di Ludovico Gonzaga, madre di *Rodomonte* e di Giulia Gonzaga, nonché nonna di Vespasiano Gonzaga. L'obiettivo del presente articolo sarà, in base all'analisi dei documenti redatti o dettati, dalla stessa Gonzaga e attualmente custoditi presso gli Archivi di Stato di Torino, nella sezione "Materie politiche per rapporto all'interno. Lettere particolari", di spiegare le caratteristiche linguistiche a livello grafico, fonetico, morfosintattico lessicale dei suddetti scritti, per valutare le qualità del vernacolo utilizzato.

Parole chiave: scrittura femminile, Storia della lingua italiana, Rinascimento.

Abstract

During the sixteenth century, a lot of women worked on the creation of confidential papers and their target was to give them an immediate and useful objective. One of these women was the Countess Francesca Fieschi Gonzaga, also known as the wife of Ludovico Gonzaga, the mother of *Rodomonte* and Giulia Gonzaga and the grandmother of Vespasiano Gonzaga as well. Documents drawn up by the Countess are currently held in the National Archives of Turin, section "Political matters for internal relations. Special letters". Aim of this article is, starting from the analysis of the aforementioned documents, to describe, at graphic,

phonetic, morphosyntactic and lexical levels, the linguistic characteristics and to evaluate the quality of the vernacular used. *Keywords:* women's writing, History of Italian language, Francesca Fieschi Gonzaga, Renaissance.

1. PREMESSA

Nel corso del Quattrocento, mentre nelle ristrette cerchie degli umanisti aumentavano le discussioni sulla validità dell'uso del volgare, quest'ultimo iniziava a prendere il sopravvento in testi di ambito pratico come corrispondenze mercantili, inventari, corrispondenze pubbliche o private. Questa situazione generò, tra i sostenitori del latino e del vernacolo, momenti di forte tensione (Formentin, 1996: 163-164).

Le diffidenze sull'impiego del volgare, comunque, non si arrestarono e, pian piano, a causa della considerevole interazione fra le corti, prese avvio un processo di conguaglio e di livellamento fonomorfológico verso forme sovraregionali e toscaneggianti, denominato *koinè*, che raggiunse il suo culmine nel Cinquecento. Tale processo avviene in ambito letterario: i classici volgari toscani diventano un esempio seguito da Nord a Sud, ma il latino continua a essere punto di riferimento, in particolare, a livello grafico e sintattico. Infatti, letterati, cortigiani, cancellieri e segretari ricevono tre eredità fondamentali: il modello latino, come forma internazionale, quello dialettale, e quello toscano (Tavoni, 1992: 48).

Su un piano strettamente pratico la lingua di *koinè* continuerà nel corso del Cinquecento un lento, ma inarrestabile, processo di toscanizzazione. Il maggiore o minore avvicinamento dipendeva in gran parte dall'internazionalità e *ufficialità* del documento, del destinatario, e del livello culturale dei diversi centri dove veniva redatto lo scritto¹ (Formentin, 1996: 178-182).

¹ Il Ducato di Milano, che fin dagli inizi del Quattrocento utilizza il volgare come lingua di comunicazione ufficiale, può vantare un rapido processo di demunicipalizzazione, a tal punto da costituire un vero e proprio modello per le altre cancellerie settentrionali. Altri stati, come ad esempio quello sabauda, si avvicinano con maggior lentezza all'impiego del volgare (Fernández González, 2012: 16-17, 933 e ss.).

2. CARTEGGIO DELLA MARCHESA FRANCESCA FIESCHI-GONZAGA

Le lettere studiate vennero redatte tra il 18 ottobre 1520 e il 12 aprile 1526, un mese prima della stipulazione della Lega di Cognac, contro l'imperatore. Tutte, tranne due – una rivolta a suo fratello, e un'altra a uno dei suoi rampolli –, sono indirizzate a *messer Rubio*, segretario dei Fieschi.

Gli argomenti, trattati nella corrispondenza di Francesca Fieschi, si possono raggruppare in tre grandi categorie: ambito politico, sfera privata e cronaca mondiale o sociale.

2.1. DOCUMENTI DI ARGOMENTO POLITICO

Nel Cinquecento, il ruolo delle donne si limitava quasi unicamente alla sfera privata, ma ci fu un piccolo gruppo di nobildonne che godette di una posizione privilegiata che le permise muoversi in un terreno prevalentemente maschile, dovendo, in molte occasioni, destreggiarsi in situazioni molto complesse. Una di queste fu Francesca Fieschi. Pertanto, non può sorprenderci che l'argomento predominante nei documenti analizzati sia proprio il panorama politico coevo, in particolare nelle lettere stilate negli anni 1525 e 1526, in seguito alla battaglia di Pavia e dopo la firma del Trattato di Madrid tra l'imperatore e il monarca francese. Ne siano un significativo esempio la missiva del 16 giugno 1525, dove la marchesa, oltre a lamentarsi dei "tempi fastidiosi" che flagellavano la "povera Lombardia", chiede conferma al suo segretario della notizia del trasferimento del sovrano francese in Spagna ("ve prego che per questo messo, me voglisti subito dare noticia de la verità et il Re è passato de longo in Spagna o come sta queste cose"); o quando chiede al segretario d'informarla se, secondo lui, è reale la pace stipulata tra i sovrani ("Se havite per vera la pace et acordio tra Cesare e Franza") e di comunicarglielo ("scrivetimene qualche cosa").

In altri testi, leggiamo come Francesca Fieschi riceva dei plichi con informazione molto importante, segreta, scritta in "ziffera", ma non può decodificarla, perché non ha la "controziffera" ("Doppo scritta l'altra mia, ho receputo le vostre, [...], de quali ve ne ringrazio quanto posso, benché non posso per anchora saper qua a me [scriviti] in ziffera"). Per questo motivo, chiede a messer Rubino d'inviarli quanto prima, per poter leggerla ed entrare

in possesso del suo contenuto (“Et me serà grato per ogni rispetto che me mandati una copia de epsa contraziffera”).

In altre lettere, la marchesa si chiede quale sarà l’epilogo della situazione di stallo, venutasi a creare tra i due regnanti, durante il periodo di prigionia del monarca Francesco I in Spagna, come si legge nel documento del 14 aprile 1526, dove si fa riferimento esplicito al Trattato; o l’esempio presente in un’epistola del 9 marzo 1526, dove Francesca Fieschi – dando dimostrazione di essere un’acuta e attenta osservatrice – dà per buona la pace tra Carlo V e il sovrano trasalpino, ma non crede che questa sia duratura, poiché considera inevitabile la rottura con il “Cesare”, perché ha “tanto pugno in mano”².

A volte le notizie sono solo delle chiacchiere, non degne di fiducia, perché non sono state verificate, come vediamo in una lettera del 9 marzo 1526, in cui la marchesa fa riferimento a un rumore sul furto di alcune lettere redatte in “ziffera” (“De verso Milano, non già dallo Illustre mio figliolo, ma da certi che ne vengono, si è dicto che sono stati³ intercetti da spagnoli alcune lettere in ziffera a Madama Isabela Sforzia”); o quando scrive a messer Rubio su una possibile scorreria dei mori sulla costa ligure, come si vede in una delle due aggiunte alla lettera dell’8 marzo 1526:

S’è ditto anchora che mori hanno svalisato la Speza et fatto de molti pregioni. Poiché Monsignor de Borbone va in Spagna non molto allegro, dubbitando che seguisca lo accordio deli due Re, ch’el Papa anchora lui non se ne allegra, et ch’el legato de hora in hora sta per partire per Spagna sí che me ha parso de farvene advisato.

2.2. DOCUMENTI DI AMBITO PRIVATO

Altro argomento ricorrente è la vita privata, a cui si riferiscono i documenti inerenti ai figli: “Heri sera se hebe lettere de Spagna de lo Illustre Aloisio, mio figliolo, qual me si gnifica eser andato su la guerra cum bona satisfactione de Cesare, suo patrone”; o di come sta la famiglia:

² In manoscritto: *pigno*.

³ In manoscritto: *sta*.

non li ho voluto lassar venir senza questa mia, cum farmi intender il benstar d' tutti nui [...] et, perché lo predefecto Aloisio fa pensier de venir in quella cità, come il se senti alquanto meglio, che è alquanto indisposto, forse per il suo viaggio longo et fastidioso che ha fatto (lettera dell' 11 giugno 1525).

In diversi momenti del carteggio, Francesca chiede come stiano di salute le persone a lei care, seppur non appartenenti al suo nucleo familiare: “questi giorni mi fu scripto che havesti un bon fine di febre che vi dete alquanto fastidio, de subito inteso che non ero proveduto più ultra, che me ralegro”; o “Haverò anchora [piacer] de intender de la vostra consorte de le cose vostre, come sono passate in [Genua], doppo il disturbo et fastidi de alli giorni passati, havessi et questo per mio contento”.

Possiamo assistere anche a richieste di favori: “ma havendo bisogno di sei once de lo oro, de la corte et beleza che è questo che qui inserto vi mando per mostra. Voria che me la comperastovi et che per il primo fidato me lo mandastomi” (lettera del 18 ottobre 1520); o di soldi: “Andando lo Illustre Aloisio mio figliolo in Spagna [...] supplico Vostra Eccellenza che voglia farli havir cento e cinquanta scuti” (lettera del 7 agosto 1525).

2.3. DOCUMENTI DI CRONACA MONDANA O SOCIALE

Per quanto riguarda la cronaca mondana o sociale spicca la notizia del matrimonio della sorella dell'imperatore con Francesco I:

ho recevuto due vostre a me molto gratissima per intender del ben star de tutti et le nove et particolari [...] e a questo Carnevali li doi Re si sono visti et molto a corazati et fate le noze et el Cristianismmo esser partito per Franza cum la raina molie (lettera del 4 marzo 1526);

il sospetto che la peste sia comparsa di nuovo a Genova: “Il m'è stato refferto la pesta esser scoperta in Genua, se ne sapeti cosa alcuna, notificatimela” (lettera del 8 marzo 1526); o gli avvisi riferiti a libri: “Ho receputo tre vostre: una della permutatione dello Reverendissimo cum li figlioli che mi è sto gratissimo; l'altra cum quello capitolo dello signor Zoanne Francesco dala Mirandola” (lettera del 2 aprile 1525).

3. CARATTERISTICHE LINGUISTICHE

3.1. GRAFIA

I manoscritti studiati conservano molti tratti della grafia e della punteggiatura caratteristiche del secolo precedente: l'interpunzione è ancora scarsa e poco uniforme; l'uso delle maiuscole è irregolare; il *titulus* viene usato per indicare le nasali; l'uso di *et* è abbastanza normale; e, infine, la *-d* eufonica viene talvolta impiegata davanti a consonante (*ad case, ad farvi saper e ad vui parerà*).

Dall'esame linguistico si individuano tratti tipici della koinè cancelleresca coeva. Tra le caratteristiche appartenenti alla grafia latineggiante, spicca la presenza di *h-* iniziale etimologica (*hano, haveti, havuto e horamai*) e interna (*triumpho*); i casi di grafia residuale dovuta all'incertezza della rappresentazione di [k] (*charo e mancho*) e [g] (*venghano*), e per influsso pseudoetimologica (*perhò*); la conservazione di nessi consonantici etimologici (*auctorità, extenderò e scripto*), del nesso *-ti-* (*ocurrentie, pruedentia, e satisfacione*), di *-li-* (*consiliatelo, melior e fiolini*) e *-ci-* (Vitale, 1988: 182) come in *noticia e precio*; e la conservazione della vocale *i-* iniziale (*Iacobo*) e intermedia (*Casalermaiora*); e in sede finale, in rare occasioni l'*i* semivocale nelle forma del plurale in *-io*, può essere resa *-ij* (*iunij*).

Per quanto riguarda le caratteristiche settentrionali, emergono le forme *scia* e *scio* di *sapere* con palatale iniziale (Vitale, 1992: 62); la *-z/-cz-*, per indicare le affricate dentali, sorde e sonore iniziale (*Zenoa e Zoan*) e interna (*arzeno e hozi*); l'assibilazione della semioclusiva palatoalveolare resa con le grafie *s* (*basiare*) e *z* (*Franza*); l'assibilazione della fricativa palatale iniziale e interna (Petroli, 1981: 79) come in *lassando*; e, infine, la voce onomatopeica ipercorrette *ciantie*.

3.2. FONETICA

Per quanto riguarda il vocalismo, dobbiamo sottolineare la conservazione generalizzata delle vocali finali diversa da *-a*, secondo l'uso italiano (*consueto, mancho e triumpho*), malgrado si registrino delle apocopi in particolare dopo *-r* (*conservar, imperator, maggior e piacer*); il mancato dittongamento toscano in *e/o* aperte in sillaba libera (Patota, 2007: 57-62): *bon, heri, mei e*

“*nove*”⁴; l’incertezza tra esiti volgari e latineggianti in protonia mediana di *u* (*cugnato*); la tendenza alla conservazione del nesso *-ar-* protonico (*mandarò* e *maravigliata*); l’oscillazione del suffisso *-arius* tra l’esito settentrionale *-aro* (*massaro*) ed *-ero* (*cavalero*, *corero*); la mancata sincope in forme verbali (*haverei*, *offero* e *venerà*) e in aggettivi (*dispositissima*); la presenza di forme non anafonetiche (*gionto*, *longo*), fenomeno ampiamente attestato nelle koinè coeva (Formentin, 1996: 187-191), accanto a forme anafonetiche toscaneggianti (*lunga*); la conservazione di *-e-* in sede protonica nelle serie prefissali *re-* (*recomendatione*, *remetterò* e *reprendere*), in cui confluiscono influssi latineggianti e settentrionali, che convivono con le forme toscane (*ringratio*, *ritornar*), nella preposizione *de*; nel sistema pronominale proclitico ed enclitico (*me debbiati*), e nelle forme del verbo *dovere* (Vitale, 1988: 199) come in *debbiati*; gli esiti metafonetici, nei pronomi personali (*nui* e *vui*); la conservazione di *-u-* atone latineggianti (*cugnato* e *particulari*); la mancanza, per influsso dialettale e coincidenze latine, della consonante epentetica in iato (*receuta*); la conservazione dell’*i-* semiconsonantica in posizione iniziale, per influsso latineggiante (*ioven* e *iustificationi*); la protesi vocalica di *a-* (Patota, 2007: 98-99) come in *apiacere*; la conservazione di *i* in sede protonica d’accordo con la tradizione padana e contro la tendenza toscana che risolve gli stessi casi con un esito in *e* (*dinari* e *poterite*); la conservazione dell’*i* tonica latina (*lighe*); l’oscillazione di carattere dialettali di *e/i* nelle forme verbale (*parir*); una forte tendenza alla conservazione della forma della koinè settentrionale tipica degli indeclinabili in *-a* (Petrolini, 1981: 67) come in *insiema* e *volentiera*; alcune forme letterarie (*domane* e *ogne*); e, alternanza dell’esito *-o/-io* (Petrolini, 1981: 70) in *acordio*.

Per quanto riguarda il consonantismo, possiamo evidenziare una forte oscillazione nello scempimento di doppia primarie e secondarie (*ala*, *alo*, *aspetando*, *avisata*, *ocurrentia*) e relativi ipercorrettismi (*serranno*); l’assenza del raddoppiamento che si verifica nel toscano (*avisata*), in coincidenza con l’elemento dialettale e l’influsso latineggiante; e la conservazione della consonante latina (*loco* e *riceputo*).

⁴ Accanto a queste uscite riscontriamo degli ipertoscanismi come *puoi* invece di *poi*.

3.3. MORFOLOGIA

Dall'esame linguistico della morfologia nominale si riscontra la presenza di elementi ancora attribuibili alla koinè precedente e coeva di area settentrionale.

Per quanto riguarda l'articolo maschile evidenziamo le forme del singolare *el* (di stampo locale o fiorentino argenteo), *il*, *lo*; e plurale *li*, che non seguono sempre l'uso moderno.

Tra le caratteristiche presenti nei sostantivi, evidenziare i casi di metaplasmi (*Fiandra* e *quala*); l'incertezza tra esito in *-e* od *-o* in *cavalero*; la mancata concordanza fra singolare e plurale (*tute le recommendatione mie*); l'oscillazione nelle uscite del femminile plurale in *-e* (*le gente*, *le quale* e *qualche giorni*); e l'omissione di concordanza nella formazione del plurale (*tante dinari*).

Per quanto riguarda i pronomi soggetto, occorre evidenziare la forma dialettale di 1^a pers. sing. *mi* (*et mi ve offero*); le forme di 3^a pers. sing.: *el* (*el se ne venerà*); *la*, di origine settentrionale (*che la me ne farà apiacere asai* e *che la non dovesse mancar*); e la forma toscana *voi* ma anche la forma settentrionali *vui* (Vitale, 1988: 199) per la 2^a pers. plur.

Tra le forme del pronome oggetto, risaltano le forme dialettali *me* e *mi* e la composta *meco*, per la 1^a pers. sing.; le forme *le* (*non le sia altro*) e *li* (*li fusse pregate*), per la 3^a pers. sing.; la forma assibilata settentrionale *se/si*, invece di *ci* (*dove se partemo domani*); la forma *ve* che alterna con la forma *vi* per la 2^a pers. plur.; e la forma settentrionale *se* per i pronomi riflessivi.

Nei documenti studiati, tra le preposizioni, spicca l'uso maggioritario di *de* accanto alla forma toscana *di*; e le forme articolate: *dil* (ma anche *del*), *dela* e *dele*, tipica della koinè cancelleresca, che convivono con le forme non articolate.

A livello di morfologia verbale, segnaliamo i casi di metaplasmi verbali (*haver* e *parir*); la desinenza *-emo* per la 1^a persona plural (*partemo*); la desinenza settentrionali *-ati*, tipiche della koinè, di 2^a pers. plur. del presente sia indicativo (*donati*) e congiuntivo (*parliati*); e la desinenza di presente de indicativo di 2^a pers. plur. *-ite* (*havite*, *intendite* e *volite*); la desinenza della 2^a pers. plur. del futuro in *-eti* (*haverite* e *poterite*); la forma *fussi* del verbo *essere* di 3^a pers. sing.; la desinenza *-i* di congiuntivo presente per la 3^a pers. sing. (*vada*); e la desinenza *-ia* de la 3^a per il condizionale (*haveria*, *intenderia*, *seria* e *vorìa*).

3.4. SINTASSI

Per quanto riguarda la sintassi, possiamo evidenziare i casi di omissione del CHE congiunzione (*Non scio mo quello va facendo e penso havereti inteso quanto occorre*); la convivenza di strutture dove si constata l'assenza dell'articolo davanti al relativo *quale* (*Heri sera se hebe lettere da Spagna, qual me significa essere andato su la guerra cum bona satisfactione di Cesare, suo patrone*) con quelle in cui è presente (*al quale, basandoli la mano, eso Aloysio nel partire per Sua Maestà*); e l'omissione di preposizioni per riprodurre la costruzione infinitiva latineggiante (*son advisata essere arrivato; me significa essere andato su la guerra cum bona satisfactione di Cesare*).

Rispetto alla posizione dei clitici, dobbiamo sottolineare che la legge Tobler Mussafia si verifica all'inizio di un periodo, anche se preceduto da subordinata (Patota, 2007: 177): *tranne che vedendo la combustione de questa povera Lombardia, non cercastivi de conservar le cose vostre in loco sicuro; e voria che me la comperastovi*; dopo imperativo: *pregovi del volermi advisare*; dopo pausa, in posizione enclitica al gerundio: *havendomi risposto per la mia de Bozulo; offerendomi a vui sempre; mi scrivestomi*, salvo se il gerundio è negativo (*mi lassando digiuna de le cose del predetto signor mio fratello*).

Sottolineiamo i casi di sostantivazioni dei verbi, realizzati mediante l'anteposizione di un dimostrativo davanti dal verbo: *quel dire ch'el signor viceré*.

Lungo il carteggio, accanto agli usi attuali, se ne verificano altri divergenti, come l'impiego delle preposizioni "in + città" per esprimere moto a luogo (*chi è gionto in Milano e venuto in Milano*) e "su" con i verbi di movimento (*me significa esser andato su la guerra*); la collocazione dell'avverbio dopo il participio nei tempi composti (*è finito già*); e la posposizione del possessivo dietro al sostantivo (*ricordandovi ad fare tute le recomandatione mie*).

Infine, occorre evidenziare l'impiego della congiunzione CHE con un valore finale: *Non mi occorre di presente molto che dire*; le perifrasi "AVERE A+ infinito" (*Non sarò ad perfidiar cum voi della pace fatta [...] se ben s'havesse a rompere*), "AVERE DA + infinito" (*per un homo [...] ad effetto che habia da ritornare*), "AVERE DE + infinito" (*Sua Signoria habbia de ritornar' in*

Italia) con valore di futuro; e “AVERE DE + infinito” con valore di obbligo (*Haveria de charo*).

3.5. LESSICO

3.5.1. Latinismi

I testi studiati riflettono la tendenza coeva a impiegare lessico latino nei documenti redatti in vernacoli italiani sia singole parole (*cum, et, etiam, melior o solum*), sia nelle forme di apertura (*Illustre et Excellentia, domine frater honorandissimus*) sia nella chiusura (*Sablonete, secunda augusti; Et bene valete. Ex Casalermatoria XVIII octubre MDXX*).

3.5.2. Linguaggio quotidiano

Nelle lettere è presente un consistente nucleo di voci appartenenti al lessico quotidiano generico. Di seguito solo indichiamo i più significativi: *advisi, auctorità, beneficio, combustion, disturbo, fastidii, fede, fidato, infortunii, notizia, ocurrentie, piacer, patientia, prudentia e suspetto*; o aggettivi come *comodo, desiderosa, fastidioso, fidato, honorandissimo, longo, paratissima e povera*.

Da sottolineare l'uso che fa la marchesa di alcuni termini precedentemente citati come *fidato*, impiegato unicamente, sia come aggettivo sia come sostantivo, quando fa riferimento all'uomo di fiducia che invia per avere delle notizie speciali, o in caso di consegne particolari; o la scelta del vocabolo *combustione* per descrivere in modo espressivo la complicatissima situazione politica che viveva la Lombardia nel 1525 (“la combustione di questa povera Lombardia”).

È parimenti interessante l'uso di dittologie sinonimiche di petrarchesca memoria, come l'abbinamento di *longo* e *fastidioso*, quando vengono accostati al sostantivo *viaggio*, perché evidenzia quanto fosse faticoso spostarsi in quei giorni; o l'accostamento dei sostantivi *infortunio* e *dispiacere* legati a uno stato di imminente guerra; o l'aggettivo *povera* con cui venne definito il territorio lombardo, con la riapertura delle ostilità tra Francia e Impero.

Oltre, al lessico generico precedentemente citato, nella corrispondenza riscontriamo lessico relativo alla famiglia (*cognato, consorte e fratello*), alle malattie (*febbre e indisposto*),

agli animali (*cavalli*); ai materiali e ai tessuti (*argento, filato, filo, mostre d'oro e veluto*), alle misure (*once e palmi*) e monete (*ducats e scuti*).

Segnaliamo l'impiego della perifrasi *si dice* per indicare notizie non degne di fiducia o non verificate (*et dice cum grande auctorità; né anchora dice nel Roame, che non credo, chi a Lucha et unirsi cum fiorenti, alcun altri vogliono che venga a quella impresa*); e le omissioni dei sostantivi *giorno* (*L'altro dette ordine*), *lettera*⁵ (*per la vostra de XX del presente*) e *mese* (*per una vostra di VI del presente*).

Infine, vogliamo retrodatare l'espressione *per burla* e il termine *benstar*. Per la prima, il De Mauro fornisce per il sostantivo *burla* come data approssimativa della sua prima apparizione l'anno 1529, può essere collocato con sicurezza almeno 4 anni prima, nel 1525, nell'espressione *restare per burla*; e, per quanto riguarda il sostantivo *benstar*, di cui il De Mauro data la prima presenza nel 1588, è possibile anticiparla già nel 1525.

3.5.3. Linguaggio specialistico

Tra il linguaggio specialistico spicca, il lessico d'ambito militare: *contraziffera, fanti, gente, guarnisone, intercetti, polvore, e ziffera*; giuridico: *acordio, concordarsi, expedir, instaria e leghe*; lessico cortigiano, relativo alle cariche o professioni relative alla corte (*ambasciatore, governatore, latore, massaro, messi e viceré*), sia a titoli nobilitari (*duca e re*) e forme di trattamento della corte (*cesare, Madama, messer, monsignore, Sua Maestà e Sua Signoria*).

Tra il lessico di ambito cortigiano, vogliamo mettere in risalto le formule di vassallaggio, che vanno dalle consuete forme di saluto (*Illustre signor, mo fratello, mio honorandissimo*) e di congedo (*basandoli la mano e offrendomi ad ogni como vostro sempre parata et bene valet e offerendomi, ad ogni honore et comodo vostro, paratissima*), alle formule di ringraziamento (*de che assai e ne ringratio*).

⁵ Interessante constatare la presenza dei termini *lettera* e *giorni* nelle missive in cui la nobildonna si lamenta con il suo segretario che non le scriva informandola delle novità.

4. CONCLUSIONI

Francesca Fieschi nacque e crebbe in una famiglia molto in vista in quegli anni e, in seguito, come tutte le figlie di nobile famiglia, venne data in sposa a un membro di un'altra famiglia di spicco, i Gonzaga. Quindi, non ci può sorprendere che nel suo carteggio l'argomento principale sia la situazione politica. Tale interesse si riflette nella scelta e ricorrenza di sostantivi come *avisarmi*, *controziffera*, *faticosa*, *fidato*, *ziffera* ecc., e gli aggettivi che li caratterizzano (*certa desiderosa*, *presente e vera*) e i verbi che li accompagnano: *aspettando esser avisata*, *avisando*, *mandastovi*, *occorre* e *rimettere*, usati molto spesso nella sua corrispondenza in particolare nei momenti più tesi della situazione politica. Questo desiderio in molti casi viene evidenziato da strutture come *far apiacere*, *far dispiacere* e *lassando digiuna*, con cui si esprime la contrarietà di non essere stata messa a conoscenza di quanto sta accadendo, acuita dalla fretta espressa mediante sintagmi (*quanto più presto*) o semplici avverbi (*continuamente* e *sempre*), che in molti casi vengono reiterati per esprimere la fretta, l'urgenza di sapere.

Dalla lettura del carteggio, possiamo dedurre alcuni suoi tratti caratteriali. Le sue lettere fanno emergere, oltre a una donna interessata alla politica, una donna molto assennata, poiché in più di un'occasione usa i sostantivi *prudencia* e *patientia* – quasi sempre insieme – per designare come si deve agire; si delinea l'immagine di una donna cortese, amabile (*offerisco*, *ringratio*), ma anche molto determinata e autoritaria, come nel documento del 1522, in cui apre la lettera lamentandosi con messer Rubino del suo comportamento e gli rinfaccia il fatto di non scriverle (*Messer Rubino, voleti scrivermi o non voleti. Tanti messi venghano da Milano né per alcuno ho vostre lettera*), arrivando a essere impositiva (*me ne daretì adiso, con quante nove, havereti in noticia*), anche se nella maggior parte delle occasioni gli ordini vengono presentati come cortesi richieste (*pregovi del volermi advisare*).

NOTA DELL' AUTORE

La trascrizione segue fedelmente la veste grafica degli originali. Gli interventi di edizione sono limitati allo scioglimento delle abbreviazioni, all'introduzione delle maiuscole, dei segni diacritici e della punteggiatura secondo l'uso moderno. Ho differenziato *u* vocalico e *v* consonantico, ho unificato *y* e *j* in *i* secondo l'uso attuale, mentre per quanto riguarda la trascrizione delle preposizioni articolate e delle congiunzioni composte, il cui uso è oscillante, ho preferito seguire le abitudini grafiche dello scrivente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battaglia, S. (1961). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Cortellazo, M. (1994). I dialetti dal Cinquecento ad oggi: gli usi non letterari. In A. Asor Rosa (a cura di), *Storia della lingua italiana* (pp. 541-560). Milano: Einaudi.
- D'Acchille, P. (2017). *Breve grammatica storica dell'italiano*. Roma: Carocci.
- De Mauro, T. (2000). *Il dizionario della lingua italiana*, [CDRom]. Torino: Paravia.
- Fernández González, T. (2012). *La Koinè cancelleresca nella corte sabauda nel primo Cinquecento* (Tesi di Dottorato), Universidade Santiago de Compostela, Santiago de Compostela. Recuperato da https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/5131/REP_216.pdf?sequence=1 [Data di consultazione: 12/04/2018].
- Formentin, V. (1996). *Dal volgare toscano all'italiano*. In E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana* (pp. 177-252). Roma: Salerno.
- Marazzini, C. (1993). *Storia della lingua italiana, Il secondo Cinquecento e il Seicento*. Bologna: Il Mulino.
- Migliorini, B. (1961). *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
- Patota, G. (2007). *Nuevi lineamenti di grammatica storica dell'italiano*. Bologna: Mulino.

- Petrolini, G. (1981). Un esempio d'italiano non letterario del pieno Cinquecento, rispettivamente nell'Italia dialettale. *Italia Dialettale*, XLIV, 21-117.
- Trovato, P. (1994). *Il primo Cinquecento*. In F. Bruni, *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Vitale, M. (1988). La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro. In *La veneranda favella* (pp. 167-239). Napoli: Studi di storia della lingua italiana.

TRADUCCIÓN Y VISIBILIDAD
EN LA NARRATIVA ITALIANA
ESCRITA POR MUJERES
TRANSLATION AND VISIBILITY
IN THE ITALIAN NARRATIVE
WRITTEN BY WOMEN
M^a Consuelo DE FRUTOS MARTÍNEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Estudio de la narrativa contemporánea italiana traducida y publicada en España a partir del año 2000 por parte de escritoras vivas y en activo. Se analiza su visibilidad en nuestro país a partir de sus cartas de presentación, es decir, de sus traducciones y se contemplan los géneros narrativos más utilizados, teniendo siempre muy presente el papel desempeñado por la industria editorial.

Palabras clave: narrativa de género, narradoras italianas, visibilidad, traducción, industria editorial, narrativa de género.

Abstract

Study of Italian contemporary narrative translated and published in Spain since 2000 by alive and active female writers. Their visibility in our country is analyzed from their letters of presentation, that is to say, from their translations and the most used narrative genres are contemplated, always bearing in mind the role played by the publishing industry.

Keywords: gender narrative, female Italian narrators, visibility, translation, publishing industry.

1. LA NARRATIVA ESCRITA POR MUJERES

Independientemente de la consideración de si existe o no una literatura escrita por mujeres con peculiaridades propias, no se puede obviar el hecho de que la literatura de autoría femenina ha

tenido a lo largo de la historia una presencia y una visibilidad inferior a las obras escritas por varones. De ahí que, a la producción literaria de las escritoras, se le haya denominado literatura silenciada, literatura escondida, literatura sumergida, etc. Y los motivos también son claros: autoras que han tenido fuerte visibilidad en vida, con buenas críticas y altos índices de ventas, desaparecen con su muerte porque no aparecen recogidas en los libros de historia de la literatura ni en las antologías (Arriaga, 2010; Cabré 2013). De ahí que la escritora y feminista Dacia Maraini ante la pregunta de dónde están las mujeres en la historia de la literatura responda en modo tajante:

Non ci sono. Sono estromesse da tutte quelle istituzioni letterarie dove si stabiliscono valori e modelli. Non ci sono nelle università, nelle scuole, nelle antologie: non sono ritenute esempi autorevoli. Si studia Calvino, Moravia, si leggono Landolfi, Bassano. E le donne dove sono? Dove sono Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Fausta Cialente? Persino Grazia Deledda ha un impianto critico miserabile rispetto ad altri protagonisti della letteratura. E sa cosa accade nelle università? Si scoraggiano gli studenti più ambiziosi dal fare tesi sulle scrittrici: come se alla fine desse meno prestigio (Minardi, 2017).

2. LA LITERATURA TRADUCIDA

En líneas generales, para la gran mayoría de lectores y para la crítica, una autora, o autor, que escriba en otra lengua, está presente literariamente desde el momento que su obra es traducida. Es cierto que en España hay personas que pueden acceder directamente a las obras de autores italianos sin necesidad de traducción, pero es una parte reducida de lectores (italianistas, estudiantes de lengua italiana, italianos residentes en España y en general, españoles cultos), para la mayor parte del potencial público lector y para la crítica generalista, un escritor (o escritora) que escribe en una lengua diferente obtiene visibilidad y presencia textual desde el momento que la obra se publica en traducción, pues, a partir de ese momento el libro se lee, se comenta, se reseña, se ignora, se critica por parte de revistas de divulgación literaria, periódicos, suplementos literarios, blogs, etc.

Dicho con otras palabras: para un lector medio, una figura de las letras italianas existe desde el momento que es traducida, es decir, cuando llega a nuestras manos adaptada, o lo que es lo mismo, interpretada previamente por un intermediario, el traductor (o traductora), que va a ser decisivo, junto con los paratextos que lo acompañan, para su recepción en su nuevo país de acogida y adopción.

Además de este tipo de recepción literaria, que entra en funcionamiento cuando la obra ha llegado al mercado traducida, existe también la denominada crítica académica, principalmente universitaria, que se mueve en círculos más limitados y que estudia las obras en lengua original y en general, salvo que aborde el estudio de su recepción, desenvuelve su actividad investigadora independientemente de su traducción. La mayoría de estos estudios académicos, de alto nivel crítico, no toman en consideración el hecho de que muchas de las obras que analizan y comentan no han sido objeto de traducción en España. Del mismo modo, dichas contribuciones rara vez encuentran lugar en los paratextos de las respectivas versiones. Se trata pues de dos tipos de crítica: una periodística y divulgativa y otra académica y especializada, que, en líneas generales, no presentan puntos de contacto entre ellas, y funcionan como compartimentos estancos (Muñiz, 1990).

Por otro lado, está la cuestión de si la literatura italiana está bien representada en nuestro país y una posible respuesta la tenemos por parte de un traductor del italiano, Carlos Gumpert que sin duda conoce bien la situación:

En término cuantitativos, desde luego, pues tradicionalmente siempre ha sido la tercera más traducida, tras el inglés y el francés (en 2011, el último año del que tengo datos, fue superada por primera vez por la literatura alemana). En términos cualitativos, habría muchos que matizar, pero considero que la situación de la literatura italiana no es muy distinta a la de otras literaturas, cuyos autores más comerciales se venden mucho y cuyos autores de mayor exigencia (y sus valerosos y «arriesgados» editores) sufren para encontrar hueco en el mercado y en la atención de los lectores (Gumpert, 2014: 128-129).

3. EL MUNDO EDITORIAL ESPAÑOL Y LAS NARRADORAS ITALIANAS

En los últimos años el proceso de concentración de editoriales, iniciado a partir de finales del siglo pasado, se ha acrecentado, lo que ha originado que, a día de hoy, en nuestro país se hable, por una parte, de grandes grupos editoriales (Grupo Planeta, Penguin Random House Grupo Editorial, Grupo Anaya) y por otro lado una gran cantidad de editoriales independientes, más o menos pequeñas (Ruiz, 2017), y que van a jugar un papel fundamental en la publicación de cierta literatura de calidad y muy especialmente en el ámbito de la literatura traducida. De acuerdo con estas premisas intentaremos aplicar esta situación del sector editorial al terreno de la producción narrativa en traducción por parte de las escritoras italianas. Teniendo siempre presente que:

Las escritoras italianas son en gran medida, aún hoy en día, unas grandes desconocidas en nuestro país, y la traducción de sus obras – esporádica y relativamente reciente en el tiempo – se concentra en su mayor parte en la etapa posterior a los años 90 del siglo XX (Camps, 2014: 211).

Los grandes grupos editoriales, a través de sus múltiples y variados sellos se repartirán la mayor parte de la tarta: los grandes éxitos de escritoras italianas ya consagradas, y en modo especial, los presumibles *best sellers*, es decir, libros que se venden mucho y en poco tiempo, siguiendo las modas del momento y las preferencias del gran público. Estos grandes conglomerados editoriales llegan incluso a imponer la disposición de sus productos en las estanterías de las librerías (Zuil, 2017).

En consonancia con lo señalado, al resto de las editoriales independientes, más o menos pequeñas, el margen de maniobra que les queda es muy reducido. Han buscado nuevas vías y nuevas posibilidades y, siempre aplicado a lo que hemos apreciado en el ámbito de las escritoras italianas traducidas en español, han decidido ocuparse de traducir a aquellas autoras que en principio no han interesado a las editoriales grandes. Más que buscar nuevos valores en jóvenes escritoras a vueltas con sus primeras obras han preferido dirigir su mirada hacia narradoras con una trayectoria consolidada, tanto de épocas pasadas como más

recientes, pero cuyas obras no habían sido traducidas o habían pasado desapercibidas. Es obvio que, entre autoras ausentes del circuito de las traducciones, todavía se pueden encontrar auténticas joyas, rellenando de este modo las editoriales independientes (Periférica, Minúscula, Errata naturae, Alpha Decay y tantas otras) huecos imperdonables de la historia de la literatura italiana desde una mirada femenina.

3.1. EL 2012, AÑO IMPORTANTE EN LAS RELACIONES LITERARIAS ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

En concreto el año 2012 será muy importante en el capítulo de relaciones entre ambas literaturas: por un lado en este período de tiempo (2011 y 2012) se publicarán numerosas e importantes traducciones de narradoras italianas, y por otra parte este año el *Salone del libro di Torino* estuvo dedicado al libro español con lo que hicieron acto de presencia en Turín autores y autoras españoles, entre los que estaban Almudena Grandes, Alicia Giménez Bartlett y Clara Sánchez, que son, ni más ni menos, que las tres autoras más famosas y más traducidas de la literatura española actual en Italia¹.

En correspondencia con el *Salone del libro di Torino*, en ese mismo año y época (mayo-junio 2012), tuvo lugar la Feria del libro de Madrid, con Italia como país invitado y entre los escritores que acudieron al acontecimiento estaban Dacia Maraini, Michela Murgia, Chiara Gamberale y Federica de Paolis, todas ellas con obra reciente traducida en castellano, si bien no figuran en el elenco de autoras más traducidas, pues, a excepción de Dacia Maraini, las otras tres narradoras, en ese año solamente ofrecían al público español un único texto traducido.

Como consecuencia de dicha circunstancia, es decir, de ser la literatura italiana la protagonista en la feria de Madrid, todos los periódicos y suplementos literarios dedicaron diversos artículos y comentarios a la literatura italiana, destacando su vitalidad actual y su visibilidad en nuestro país, al tiempo que se discutía acerca del dinamismo y la presencia de la literatura española en Italia.

¹ Aunque no las únicas; otras autoras conocidas son Julia Navarro, María Dueñas, Lucia Etxebarria, etc.

Siguiendo una tónica habitual, en todas las noticias culturales que comentaban la importancia de la literatura italiana en España, se citaban muchos nombres de autores italianos contemporáneos y una o dos autoras italianas. Únicamente hemos localizado un artículo de una periodista que habla de la literatura italiana con perspectiva de género, motivo por el que reproducimos una buena parte.

Si les digo «Italia», probablemente piensen en sus monumentos (no en vano, acumula el mayor número de sitios catalogados como Patrimonio de la Humanidad); en su gastronomía, su moda y su fútbol; en su «prima de riesgo» y en políticos aficionados al bungalow (con algo hay que consolarse); en una literatura que ha dado nombres como Dante, Petrarca y Boccaccio, Manzoni y Leopardi, D'Annunzio y Svevo, Moravia, Pirandello e Italo Calvino. Quizá agreguen a Corrado Alvaro, Alessandro Baricco, Andrea Camilleri, Umberto Eco, Carlo Emilio Gadda, Natalia Ginzburg, Paolo Giordano, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Claudio Magris, Elsa Morante, Cesare Pavese, Umberto Saba, Leonardo Sciascia, Antonio Tabucchi... Como suele pasar, el número de mujeres en la lista anterior no llega al 10%: no aparecen ni las iniciadoras (Angela da Foligno, Caterina da Siena...), ni las renacentistas (Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Isabella Morra, Veronica Gambara...), ni las de centurias posteriores (Margherita Costa, Luisa Bergalli, Petronilla Paolini...), ni las novelistas de principios del siglo pasado (Sibilla Aleramo, Matilde Serao; ni siquiera Grazia Deledda, que obtuvo el Premio Nobel en 1926). ¿Y a las actuales? ¿las conocemos? Recordarán las novelas sentimentales de Susanna Tamaro, que arrasaron hace unos lustros. Tal vez les suene Margaret Mazzantini, al menos porque *Non ti muovere* fue llevada al cine. Quizá hayan asistido a alguna exposición o conferencia de Adriana Assini, de quien podemos encontrar en castellano *Las rosas de Córdoba*. Seix Barral y Anagrama se han encargado de acercarnos a Melania G. Mazzucco, ganadora en 2003 del más importante galardón de las letras de su país (el Strega). Pre-textos ha editado obras de Angela Bianchini, Paola Capriolo, Laura Pariani... En 2011, Salamandra publicó *La acabadora*, de Michela Murgia; y Alpha Decay, *Setenta acrílico treinta lana*, de la jovencísima Viola di Grado. Es decir: aunque no se suelen mencionar, las italianas escriben. Algunas, muy bien² (Langa Pizarro, 2012).

² Hemos corregido pequeños errores en los apellidos de algunas autoras.

Babelia, suplemento cultural del periódico *El País*, también ha dedicado unas páginas a la literatura italiana (n. 1.069), con comentarios muy interesantes acerca de la vitalidad del relato breve, pero además el artículo, firmado por Pablo Ordaz, insiste en el análisis de las relaciones literarias entre ambas literaturas, de acuerdo con lo señalado por el escritor español, pero residente en Italia, Ángel Gonzalo Sainz, de quien destacamos las siguientes palabras:

El lector en español ha podido seguir perfectamente la literatura italiana del siglo XIX, del siglo XX y de lo que se está haciendo hoy en día. En cambio, el lector italiano tiene muchísimas dificultades para tener una mínima conciencia de la complejidad y la diversidad de la cultura española. Grandes nombres o no han sido traducidos o han sido muy mal traducidos y muy mal publicados. [...] Hay, eso sí, una buena acogida de lo que en Italia llaman literatura española de éxito. Lo que les interesa a muchos editores italianos es poner una franja que ponga 100.000 ejemplares vendidos en España. Pero traducir obra de un autor, interesarse por visiones del mundo, difícilmente (Ordaz, 2012: 5).

Por último, la revista de divulgación literaria *Qué leer*, también dedicó en su número de julio del 2012 una sección bajo el título “Italia es nombre de mujer. Tres escritoras protagonizan el relevo literario transalpino” a tres jóvenes narradoras con su primera obra publicada en 2011 y traducida en nuestro país en el 2012. Son las escritoras Michela Murgia, Silvia Avallone y Viola Di Grado. Las tres, si bien cada una de ellas con sus peculiaridades, son presentadas como tres firmes valores de la nueva narrativa en femenino.

Llegan cargadas de premios y de elogios. Comparten un cierto interés por analizar relaciones familiares problemáticas y una tendencia a describir ambientes alejados de los focos, tristes, melancólicos. También las une una actitud poco acomplejada hacia el país del que proceden, extraño y caótico. Maravilloso e incomprensible. Son mujeres y además son jóvenes, lo cual es una noticia, siendo su país un lugar en el que, en la mayoría de los casos, las chicas aparecen en la prensa sólo por haber tenido alguna relación con un famoso o con el primer ministro. Traen

aire fresco. Son tres autoras que acaban de ver traducidas al castellano (y dos al catalán) sus primeras novelas y de las que en Italia se ha hablado mucho. Cada una con un estilo diferente, se han transformado en embajadoras de una especie de naciente Edad de oro de las letras transalpinas. ¿Estamos ante una ola de nuevas voces italianas? ¿Ha calado el mensaje de Roberto Saviano? ¿Existe un filón femenino que conecte con el fenómeno Paolo Giordano? Veamos quiénes son los «números primos» de este otoño literario «all'italiana» (Espuny, 2012).

Desgraciadamente, a día de hoy, de las tres narradoras mencionadas, solo la primera, Michela Murgia, ha seguido con visibilidad por medio de sus traducciones. Las otras dos autoras, a pesar de haber publicado obra nueva en Italia, continúan con una única novela en castellano.

3.2. SITUACIÓN ACTUAL DE LAS VERSIONES EN CASTELLANO DE AUTORAS ITALIANAS CONTEMPORÁNEAS

A partir de ahora nos centraremos únicamente en narradoras italianas en plena actividad literaria, independientemente de la edad y de la calidad literaria y con obra traducida a partir del año 2000. Entre los géneros con mayor predicamento en la actualidad tenemos que mencionar la novela histórica, el género policial y la narrativa erótica, además de ese cajón de sastre que sería la literatura de entretenimiento, en sus diversas variantes.

Pero antes de referirnos a estos géneros narrativos haremos mención de aquellas escritoras cuya producción literaria de carácter narrativo ha sido prácticamente traducida en su totalidad (o una buena parte), con lo que sus obras están siempre presentes en las estanterías de las librerías, además de estar sustentadas por alguno de los grandes grupos editoriales con presencia en nuestro país. Nos estamos refiriendo a escritoras como Susanna Tamaro, Elena Ferrante, Simonetta Agnello Hornby, Fleur Jaeggy, Melania Mazzucco, Milena Agus, Dacia Maraini y Margaret Mazzantini.

De la primera de ellas, Susanna Tamaro, podemos afirmar que todas sus obras han sido traducidas en España (en Seix Barral), si bien nunca ha conseguido repetir el éxito de ventas de *Donde el corazón te lleve*. En el plazo de un año desde su primera edición italiana vemos en el mercado y en las librerías un nuevo libro

traducido en español; en algunos casos en un mismo año tiene nueva traducción y reimpressiones de éxitos anteriores. Su última obra en el mercado español es *La tigresa y el acróbata* (Seix Barral y Booket).

Otra autora de gran fama es Elena Ferrante, su nombre aparece continuamente en suplementos literarios y revistas de orientación femenina, tal y como demuestra el número de reimpressiones de sus novelas, principalmente en la editorial Lumen, que también ha traducido su obra de carácter crítico, *La frantumaglia. Un viaje por la escritura*.

Igualmente, la siciliana Simonetta Agnello Hornby está presente con todos sus libros traducidos, ya sean novelas (preferentemente de carácter histórico, en Tusquets) o libros de memorias, colecciones de recetas gastronómicas o guías de viaje, publicados en Gatopardo.

Fleur Jaeggy es una escritora que podemos denominar de culto, tal vez no de grandes mayorías, pero sí con un público fiel, como lo demuestra las diversas versiones de sus textos y sus reimpressiones en Tusquets y Alpha Decay.

Melania Mazzucco es otra autora con la mayor parte de sus obras traducidas en Anagrama, aunque no la última titulada *Sei come sei*, del 2013.

La novelista sarda Milena Agus también presenta prácticamente todas sus obras traducidas dentro de un plazo breve de tiempo y con varias reediciones, en Siruela y Alfaguara.

Dacia Maraini es un caso especial, a pesar de ser la autora más conocida en su país y la más traducida en otras lenguas, en el nuestro no ha alcanzado el reconocimiento que se merece y con toda probabilidad el motivo sea debido a la escasez de traducciones y el amplio período de tiempo que transcurre entre su publicación en Italia y en su versión española (Frutos, 2010). Además, la mayor parte de sus últimos trabajos literarios no están traducidos. Entre ellos: *Buio, Colomba, Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza, La bambina e il sognatore, Tre donne. Una storia d'amore e disamore*.

Por último, tenemos que mencionar a Margaret Mazzantini, quien con excepción de sus dos primeras obras (*Il catino di zinco, Manola*), el resto de sus novelas están disponibles en versión

castellana (Salamandra, Alfaguara, Seix Barral), pero con mayor espacio temporal entre la edición italiana y la versión hispana.

Un pequeño grupo de obras de escritoras italianas se adscriben al género memorialístico: Liana Millu (*El humo de Birkenau*, Acantilado), Edith Bruck (*Quien así te ama*, Ardicia), Helga Schneider (en Salamandra y Siruela) y Lorenza Mazzetti (*El cielo se cae*, *Con rabia*, en Periférica).

Dentro de un realismo de carácter introspectivo, en el que se tratan temas estrechamente vinculados con los intereses de las mujeres (relaciones madre-hija, de pareja, familiares, maternidad y aborto, etc.), mencionaremos a Grazia Livi (*El esposo impaciente*, Alfaguara), Simona Sparaco (*Nadie sabe de nosotros*, Salamandra), Isabella Bossi Fedrigotti (*Saludos cordiales*, Salamandra), Giulia Alberico (*Los libros son tímidos*, Periférica), Elisabetta Rasy (*La extraña*, Alianza Editorial), Caterina Bonvicini (*El equilibrio de los tiburones*, Alfaguara), Romana Petri (*Toda la vida*, Destino y *Donde quiera que yo esté*, La Huerta Grande), Elvira Seminara (*El mapa de las prendas que amé*, Lumen), Wanda Marasco (*Un coro de almas*, Tusquets).

Un apartado importante lo configuran aquellas autoras de colecciones de relatos, entre las que nombraremos a Simona Vinci (*En todos los sentidos, como el amor*, Anagrama), Valeria Parrella (*Lo que no recuerdo y otros cuentos*, Siruela), Concita De Gregorio (*Una madre lo sabe*, Tàndem), Carmen Covito (*Esqueletos sin armario y otros relatos*, Edizione d'Autrice), Serena Vitale (*La casa del hielo*, Marbot), además de las ya mencionadas Dacia Maraini (*Amor robado*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores) y Fleur Jaeggy (*El último de la estirpe*, Tusquets).

El género histórico es el que presenta un mayor número de traducciones y de autoras. Dentro de este grupo citaremos a Patricia Chendi (con Ferruccio Parazzoli) y su trilogía dedicada a la juventud del príncipe Siddharta, Rita Monaldi (con Francesco Sorti), Danila Comastri Montanari (*Morituri te salutant*, Punto de lectura), Maria Grazia Siliato (*Calígula*, Grijalbo), Elena e Michela Martignoni (*Requiem por el joven Borgia* y *César Borgia, verdugo de tiranos*, en Algaida), Patrizia Carrano (*Las armas y los amores*, Seix Barral) Rita Charbonnier (*Nannerl. La hermana de Mozart*, Edhasa), Valeria Montaldi (*El señor del*

halcón, Maeva), Mariolina Venezia (*Hace mil años que estoy aquí*, Gadir), Maria Rosa Cutrufelli (*La ciudadana*, Umbriel), Adriana Assini (varias obras en Arcibel), Antonia Arslan (*La casa de las alondras*, Lumen), Lia Levi (*La esposa gentil*, Alianza Editorial), Helena Janeczek (*Las golondrinas de Montecassino*, Tusquets), Laura Pariani (*Cuando Dios bailaba el tango y Dios no quiere a los niños*, en Pre-textos) y Giuliana Morandini (*Cristal de Viena*, Huerga y Fierro).

Con relación al género detectivesco en sentido amplio, es decir incluyendo los diferentes subgéneros (*noir*, *thriller*, de misterio, etc.), mencionaremos a un representativo grupo de escritoras, a las que, por desgracia, se les ha traducida una única novela, con la excepción de Rossana Campo, que presenta otros dos textos de diferente carácter narrativo. En consecuencia, además de la citada Campo (*Mientras mi niña duerme*, Barataria), tenemos que nombrar a Silvana La Spina (*Mala hembra*, Ediciones B), Margherita Oggero (*La colega tatuada*, Roca), Paola Rondini (*Miniaturas*, Algaida), Alessia Gazzola (*La alumna*, Suma), Lorenza Ghinelli (*El devorador*, Suma de letras), Maria Teresa Valle (*Ajustes de cuentas: un enigma para Maria Viani*, Navona), Cristina Rava (*Investigación a la tinta de calamar: un enigma para el comisario Rebaudengo*, Navona), Daria Bignardi (*El amor que te mereces*, Duomo), Alice Basso (*El inesperado plan de la escritora sin nombre*, Círculo de Lectores), Elena Varvello (*¿Puedes oírme?*, Alianza Editorial) y Maria Luisa Minarelli (*Oro veneciano*, Amazon Crossing).

En el terreno de la novela de contenido erótico, citamos a autoras como Francesca Mazzucato (*Relaciones escandalosamente puras*, Tusquets), Melissa P. (varias obras en Poliedro y Suma de letras), Carolina Cutolo (*Pornoromántica*, Arcopress y *Romanticidio*, Blackie Book), Berarda Del Vecchio (*Túmbame*, Arcopress), Antonella Cilento (*Lisario, o el placer infinito de las mujeres*, Alfaguara), la trilogía varias veces reeditada de Irene Cao (Suma de Letras, Punto de lectura, Debolsillo), y Rossella Calabrò (*Cinquenta sombras de Gregorio*, Planeta).

Para concluir nuestro análisis de las traducciones contemporáneas de autoras italianas, haremos referencia a aquellas autoras que se podrían englobar bajo el epígrafe de literatura de entretenimiento o de éxito. Entre estas escritoras,

algunas con varios títulos traducidos y diversas ediciones, mencionaremos a Sveva Casati Modignani, Federica Bosco, Maria Daniela Raineri, Sara Rattaro, Cristina Caboni, Barbara Fiorio, Elisabetta Flumeri & Gabriella Giacometti, Chiara Gamberale, Chiara Parenti, Loredana Limone, Federica de Paolis y la jovencísima Cristina Chiperi.

4. CONCLUSIONES

Hemos agrupado las novelas de autoras italianas contemporáneas, publicadas en traducción a partir del año 2000, de acuerdo con el género elegido y que son los siguientes: novela histórica, novela policial, novela erótica y novela de entretenimiento, además de otros grupos menores pero importantes como son la narrativa de carácter memorialístico, las novelas de un realismo introspectivo y las colecciones de relatos.

Así mismo hemos constatado que son precisamente las editoriales independientes las que se atreven a editar a autoras italianas de épocas pasadas no conocidas o poco conocidas y escritoras contemporáneas con una trayectoria bien consolidada en su país pero que en el nuestro eran unas completas desconocidas.

Para lograr un reflejo veraz de la producción narrativa por parte de autoras italianas todavía queda mucho y bueno por traducir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga, M. (2010). Escritoras Italianas: Violencia y Exclusión Por Parte de la Crítica. In *No Te di Mis Ojos, Me los Arrebataste*, vol. 1 (pp. 243-265). Alicante: Centro de Estudios Sobre la Mujer de la University de Alicante. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/cv/violenciayexclusion.pdf> [Fecha de consulta: 20/06/2018].
- Cabré, M. A. (2013). *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta Editorial.
- Camps, A. (2014). Traducir la escritura de mujeres hoy. In A. Camps, *Traducción y recepción de la Literatura Italiana en España*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Espuny, D. (1 julio 2012). Italia es nombre de mujer. Tres escritoras protagonizan el relevo literario transalpino. *Qué leer*. Recuperado de <http://triumfo-arciniegas.blogspot.com/2012/07/italia-es-nombre-de-mujer-tres-nuevas.html> [Fecha de consulta: 20/06/2018].
- Frutos Martínez, M. C. de (2010). Las traducciones castellanas de Dacia Maraini: sus paratextos. In J. C. de Miguel y Canuto (ed.), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini* (pp. 281-311). Roma: Giulio Perrone Editore.
- Gumpert, C., Tejero, J. J. y Pérez Andrés, J. (2014). Il mestiere di tradurre 3: Carlos Gumpert. *Zibaldone. Estudios literarios*, 1 (3), 128-133. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6972> [Fecha de consulta: 11/06/2018].
- Langa Pizarro, M. (26 julio 2012). Una novela imprescindible sobre esa otra Italia. *Información*. Recuperado de <https://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2012/07/26/novela-imprescindible-italia/1278750.html> [Fecha de consulta: 22/06/2018].
- Minardi, S. (18 octubre 2017). Dacia Maraini: “Ho raccontato un milione di donne”. *L'Espresso*. Recuperado de <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/10/09/news/dacia-maraini-io-e-un-milione-di-donne-1.311762> [Fecha de consulta: 25/06/2018].
- Muñiz, M. de las N. (1990). La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche). *Anuario de estudios filológicos*, n. XIII, pp. 245-253.
- Ordaz, P. (19 mayo 2012). La primavera del cuento. *El País Babelia*, pp. 5-6.
- Ruiz Domènech, B. (2017). ¿Qué es una editorial independiente? *Verba volant scripta manent. El blog de Bernat Ruiz*. Recuperado de <http://www.bernat-ruiz.com/2017/01/31/que-es-una-editorial-independiente/> [Fecha de consulta: 19/06/2018].
- Zuil, M. y Villarino, A. (15 abril 2017). (Casi) todo lo que lees lo editan estas dos multinacionales. *El confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-15/libros-planeta-penguin-editoriales-aramburu_1366425/ [Fecha de consulta: 10/04/2018].

DALL'UNIVERSALISMO ANTROPOCENTRICO
AL SOGGETTO NOMADE: UNA PROPOSTA
PER COSTRUIRE UN NUOVO UMANESIMO
NELLA RIFLESSIONE DI ROSI BRAIDOTTI
FROM ANTHROPOCENTRIC UNIVERSALISM
TO THE NOMADIC SUBJECT: A PROPOSAL
TO BUILD A NEW HUMANISM
IN THE REFLECTION OF ROSI BRAIDOTTI

Monica GALLETTI
Universidad de Alcalá

Riassunto

Le filosofie femministe hanno radicalmente criticato il modello umanistico dell'*Uomo di ragione* per la sua pretesa universalità del soggetto, che trasforma un ideale in modello culturale egemonico e normativo. La filosofa italiana Rosi Braidotti elabora visioni alternative a tale ideale e propone il nomadismo come principio su cui elaborare una nuova nozione di soggetto, costituito dall'interazione di vari assi di differenziazione: genere (*in primis*), classe, etnia, età, cultura. Come questa proposta post-umanistica possa fondare una nuova nozione di Umanesimo e quali prospettive interpretative possa aprire tale visione sulle altre discipline e, in generale, sulla cultura è materia di quest'articolo.

Parole chiave: Soggetto universale, soggetto nomade, Post-Umano, Rosi Braidotti.

Abstract

Feminist philosophies have radically criticized the humanistic model of the *Man of Reason* for its claimed universality of the subject, which transforms an ideal into a hegemonic and normative cultural model. The Italian philosopher Rosi Braidotti elaborates alternative visions to this ideal and proposes nomadism as a principle on which to elaborate a new notion of subject, constituted by the interaction of various axes of differentiation:

gender (first), class, ethnicity, age, culture. How this post-humanistic proposal can find a new notion of Humanism and which interpretative perspectives can open such a view on other disciplines and, in general, on culture is the subject of this article. *Keywords*: Universal subject, nomadic subject, Post-Human, Rosi Braidotti.

1. L'UMANESIMO: UNA DEFINIZIONE TRADIZIONALE E LA RISCOPERTA DEL XX E XXI SECOLO

Umanesimo è parola recente: nasce nel secondo Ottocento (Cappelli, 2017a: 58); il termine per riferirsi nel Quattro e Cinquecento a tale nuovo modo d'accostarsi al sapere era *studia humanitatis* e s'impose come modello culturale nell'Europa occidentale. I concetti d'origine romana di *virtus*, *doctrina* ed *eloquentia* erano l'articolazione di base dell'impianto concettuale. È stato un progetto educativo *totale*, espressamente pensato per principi e classi dirigenti, capace d'adattarsi alle necessità ideologiche dei potentati in cui ha preso servizio, ma influenzando sull'intera società, cui ha fornito un radicato immaginario simbolico. La funzione di promozione sociale dell'istruzione rese problematica l'inclusione nella "narrazione ufficiale" di presenze femminili; le donne sapienti che realmente vi furono¹ vennero omaggiate estemporaneamente², per esser poi cancellate dalla narrazione storica. Dar visibilità a una contraddizione esistente tra "rappresentazione simbolica della donna" e realtà di alcune vite femminili aveva un potenziale destabilizzante inaccettabile per una società che desiderava l'ordine.

Dopo il disastro della Seconda Guerra Mondiale si sentì il bisogno di riflettere su un'umanità che aveva perso di vista il suo progetto più ambizioso: il progresso dell'uomo e la sua felicità. Varie proposte umanistiche si contesero il consenso: la centralità

¹ Soprattutto nei circoli intellettuali italiani, la presenza femminile era meno insolita che in altre parti di Europa e le loro opere venivano anche pubblicate (Gaylard, 2013: 4).

² Alcune donne particolarmente dotte e riconosciute tennero orazioni nelle università, in onore di professori loro amici.

dell'azione dell'uomo, la responsabilità del suo agire, l'esistenza o meno di criteri morali universali, la soggettività dell'individuo e la sua relazione con gli altri. Vi furono anche voci di dissenso verso questa reviviscenza umanistica³, ma non si poteva negare la fecondità del programma dell'Umanesimo come progetto d'emancipazione umana. Ne beneficiarono anche i femminismi di prima ondata, quello liberale e quello socialista⁴; il modello dell'*Uomo di ragione* però fu criticato a partire dalla seconda ondata femminista degli anni Settanta. La lodata visione universalista era in realtà androcentrica ed eurocentrica, proponeva un pensiero binario e gerarchico⁵ e una visione teleologica del progress⁶. Negli anni Ottanta dilagò una reazione antiumanista, originatasi un decennio prima in Francia grazie alle teorizzazioni post-strutturaliste e decostruzioniste⁷; occorre visioni alternative all'ideale dell'"Uomo come misura di tutte le cose" e alla fede illimitata nella ragione come motore dell'evoluzione umana⁸.

Anche i femminismi condivisero tale critica rielaborandola⁹ verso una riflessione che affiancava pratiche di resistenza e

³ Heidegger, antiumanistico, negò che l'agire e il pensare fossero opera dell'uomo o di qualsiasi altro ente.

⁴ Alcuni elementi dell'Umanesimo hanno contribuito a fondare l'ontologia femminista del XX secolo: dall'uomo misura di tutte le cose si arriva alla donna misura di tutte le cose, l'universalismo consente di pensare un'umanità femminile dotata di valenza universale, da cui discende il principio della sorellanza politica.

⁵ Nella Repubblica romana l'*humanitas* viene pensata in opposizione alla *barbaritas*, la categorizzazione opera per differenza escludente, così come l'uomo di Aristotele è l'unico ad avere il linguaggio (*zoon logon echon*).

⁶ Il fatto è che nel frattempo era nato un nuovo tipo di materialismo, che introduceva i concetti di *genere incarnato e situato* e promuoveva l'uso della ragione critica e dell'immaginazione creativa.

⁷ La *decostruzione* di Derrida, il *rizoma* di Deleuze e Guattari, i *processi di formazione del sapere* di Foucault, la psicoanalisi di Lacan.

⁸ Che era invece alla base della proposta transumanista di Oxford.

⁹ Le teorie femministe degli anni Ottanta ampliano le categorie di pensiero tradizionali di *natura umana* e di *umano*: la *teoria del punto di vista*, che insiste sull'incarnazione della donna e sull'esperienza e la natura collettiva della produzione del sapere femminista, la techno-utopia di Shulamith Firestone e il manifesto *cyborg* di Donna Haraway.

dissidenza, per giungere, negli anni Novanta, alla svolta *post-umana*. Divenne centrale la relazione con l'altro, la soggettività si fece complessa, e il corpo reinterpretato come processo dinamico d'interazione incarnata, adottando monismo e ontologie vitaliste.

2. IL POSTUMANO DI ROSI BRAIDOTTI

Al confluire di tali proposte, l'elaborazione epistemologica di Rosi Braidotti risulta oggi molto interessante nel render mobile il soggetto, che deve "aprirsi all'alterità interna" e al contempo "sviluppare un nuovo tipo di identità nomade"; il contesto è "il divenire relazionale", visto come "molteplice" e "multidirezionale".

Una pratica post-umana è una proposta epistemologica davanti alla crisi dei modi tradizionali di concettualizzare l'umano e al bisogno di ripensar l'articolazione dei meccanismi d'esclusione e interdizione. Braidotti utilizza in modo dinamico e creativo vari referenti: lo spinozismo critico – il monismo, che spiega mente e corpo come attributi d'una stessa sostanza in contrasto col dualismo cartesiano, ma senza negare la singolarità incarnata –, Foucault, che scrive la *Storia della sessualità* analizzando nuove soggettività emergenti e per primo parla di biopotere, Deleuze – che parla di mappe d'affetti – e l'esperienza storica dei femminismi (Braidotti, 2017: 11, 21). Con tale materiale elabora un metodo per costruir mappe dei rapporti di potere, che lei chiama "cartografie incarnate e incorporate" delle "relazioni di potere che caratterizzano [...] l'ordine geo-politico".

L'attenzione a una soggettività sessuata al femminile "in divenire, cioè capace di variare la potenza dei suoi desideri, e decentrata" e il riferimento al *conatus* "come capacità di durare e resistere", riferito alla potenza e non al potere rendono la proposta utile pure per la storiografia femminista. In fondo la crisi dell'Umanesimo e del suo soggetto unico "non è una tragedia" per una soggettività femminile "emergente da una storia d'oppressione ed esclusione" (Braidotti, 2017b: 25), ma occorre una categoria d'analisi alternativa. La caratteristica nomade di tale progetto – che intreccia filosofia post-strutturalista e teorie psicanalitiche e decostruttiviste con il metodo femminista della

politica del posizionamento¹⁰ – genera nuovi diagrammi dei rapporti di potere e di collocamento nel mondo e traccia nuove forme di soggettività¹¹.

L'analisi *politica* della *differenza* – non solo biologica né del tutto genetica, ma intrecciata con configurazioni sociali, culturali e storiche – considera gli Altri, come referenti empirici e simbolici e come agenti di significazione.

3. UNA CATEGORIA D'ANALISI PER LA PRATICA STORIOGRAFICA: IL MONDO TIPOGRAFICO E LE DONNE

Teoria *nomade* e pratica storiografica femminista si possono coniugare per ridefinire territori d'indagine e pratiche d'analisi storica sulle donne. Il riferimento resta il discorso di Foucault sulla sessualità come discorso di potere dominante in Occidente, ma il disciplinamento dei corpi non può sopprimere il mostrarsi di contro-modelli culturali, che minano l'apparente uniformità dell'immaginario sociale, in una continua tensione tra tentativo di contenere le rappresentazioni devianti e formazione di rotture eterogenee che aprono possibili vie di fuga.

La rappresentazione del dualismo storico strutturante il discorso Sé-Altro deve ripensare i modi di specificazione del soggetto in base a valori d'intensità, resistendo alla tentazione di proporre identità fisse e centrandosi sui *discorsi* che la differenza ha trovato incontrando altre forze. Si propone una lettura dell'organizzazione della professione tipografica coniugandola col fenomeno storico dell'Umanesimo rinascimentale. Il grado di capacità d'essere assimilato al modello simbolico di rappresentazione sociale determinò il grado d'organizzazione del gruppo professionale degli stampatori nello spazio e nel tempo e influì sugli spazi d'azione concessi – simbolici e reali – alle presenze femminili che operarono all'interno del settore.

¹⁰ La teoria del *feminist standpoint* interroga le forme di potere, diverse e allo stesso tempo specificamente sessuate, che si manifestano ai differenti livelli della vita istituzionale, compresa la produzione di scienza e conoscenza.

¹¹ Foucault afferma che “si diviene soggetto mediante un insieme di permessi e di divieti che inscrivono la soggettività in un alveo di potere” ed è il linguaggio “il mezzo e il luogo di costituzione del soggetto” (Braidotti, 2002: 11 e sgg.).

La periodizzazione – sempre problematica – riguarderà il tempo della diffusione della teorizzazione rinascimentale e dell’attività tipografica: i secoli XVI e XVII in gran parte dei territori europei.

Lo studio della presenza femminile all’interno delle professioni del libro a stampa in Età Moderna è tema su cui va crescendo l’interesse storiografico, attestato da recenti articoli monografici e apparati bio-bibliografici, che integrano lavori precursori e quelli già da tempo prodotti per la tipografia declinata al maschile¹². I dati a disposizione – ancora limitati, ma potranno essere arricchiti – ci permettono l’analisi dei *discorsi* che il *Medesimo* ha posto in essere sull’*Altro* – in questo caso l’*Altra* – e delle possibilità che si sono storicamente prodotte. La ricerca dev’essere transnazionale¹³, poiché lo sviluppo della relazione tra immaginario umanistico e pratica tipografica ha toccato aree geografiche vaste e diversamente organizzate, modificandosi molto, ma la tecnica sarà diasporica e per casi significativi¹⁴, rinunciando a pretese universaliste¹⁵.

¹² A titolo esemplificativo menzioniamo alcuni repertori. Per il mondo ispanico, S. Establés Susas (2018), *Diccionario de mujeres impresoras y librerías*, Zaragoza: Universidad. Per la Francia B. Hibbard Beech (1989), *Women Printers in Paris in the Sixteenth Century*, in *Medieval Prosopography*, 10, 75-93. Per l’America coloniale e gli Stati Uniti M. Barlow (a cura di), (1976), *Notes on Women Printers in Colonial America and the United States, 1639-1975*, New York: Hroswitha. Per Londra M. Bell (1983), *A Dictionary of Women in the London Book Trade 1540-1730*, Loughborough: University of Technology. Per Parigi J. D. Mellot e E. Queval (1997), *Répertoire d’imprimeurs/libraires, XVIe-XVIIIe siècle*, Parigi: Bibliothèque Nationale de France. Per l’Italia D. Parker (1996), *Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620*, in *Renaissance Quarterly*, 509-541. Per la Germania A. Classen (2000), *Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts*, in *Gutenberg Jahrbuch*, 75, 181-195.

¹³ La transnazionalità era già una proposta di Raffaella Baritono e Elisabetta Vezzosi per far sì che la storia delle donne possa ricostruire le reti tra donne in un contesto transnazionale, osservando come fatti storici simili siano stati vissuti dalle donne in differenti contesti nazionali (Pravadelli, 2010: 66).

¹⁴ Metodologia già utilizzata dalle storiche femministe soprattutto dei secoli XVI-XVII.

¹⁵ Non si è scelta una rappresentazione (un significante codificato), ma non se ne vuole disconoscere l’utilità; è ciò che fa la categoria di analisi dalla *gender theory*, permettendo una messa a fuoco delle interconnessioni tra il sé e l’altro, la cultura e la società, il sociale e il simbolico o la dimensione della

Le due premesse da cui nasce la riflessione sono la necessità d'ampliar gli studi sulla condizione professionale femminile in Età Moderna e l'opportunità d'utilizzar la filosofia postumana come categoria analitica del passato¹⁶.

Il fine è approdare a schemi di raffigurazione del soggetto femminile che eccedano “i parametri della razionalità logocentrica”; il riferimento è il modello di rappresentazione fondato sull'identità, la coscienza e l'auto-riflessione su cui s'è formato l'immaginario culturale umanistico.

La cultura umanistica ebbe per mezzi di comunicazione e trasmissione delle sue idee la lettera e il libro manoscritto, cui s'affiancò poi il libro a stampa a caratteri mobili. Il circuito comunicativo era costituito da una serie di figure e di tutte queste la novità era il tipografo¹⁷, che come tutte le novità doveva darsi collocazione in un mondo dov'era l'appartenenza a un canone a costituir la legittimazione sociale¹⁸.

Se nell'idealizzazione umanistica i produttori di sapere sono noti gli uni agli altri e interagiscono come un'ideale repubblica letteraria, l'avvento della stampa a caratteri mobili propone una figura non ancora assimilata e così non legittimata d'operatore culturale che deve produrre anche credenziali.

Il tipografo [...] si trovava senza un passato virtuoso da poter esibire, senza modelli o antenati illustri che potessero avvalorare l'importanza del suo agire, senza per molto tempo, una consolidata clientela, fissa e duratura, famosa e potente che riverberasse lustro sul proprio lavoro librario (Cavagna, 2004: 12).

rappresentazione, evidenziando l'importanza di una politica della vita quotidiana, connettendo tra le differenze e le questioni relative al potere, la titolarità giuridica e discorsiva e la costruzione dell'identità individuale.

¹⁶ Lyotard parlava della post-modernità come di un'attitudine a investigare la modernità, a riscriverla *elaborandola* seguendo Freud. Non è una rottura con l'Umanesimo, ma un suo superamento (Badmington, 2003: 20).

¹⁷ Tra i più noti della prima generazione di tipografi vi furono Aldo Manuzio a Venezia, Josse Bade e Henry Estienne a Parigi, Froben a Basilea. A Lyone tra il 1540 e il 1562 Sebastien Gryphe, Jean de Tournes e Guillaume Rouillé (Vogel, 1999: 55).

¹⁸ E il canone che determinava l'appartenenza al mondo umanistico lo aveva formulato Leonardo Bruni nel 1404.

Investire nel bene simbolico dell'auto-rappresentazione permise d'accedere all'*élite* culturale e di definire i limiti della propria attività: bisognava consolidar la reputazione professionale e darsi collocazione su una mappa concettuale dove ancora non s'esisteva e non era ancora chiaro se a prevalere fosse l'elemento meccanico o quello intellettuale, nel nuovo metodo di fabbricazione dei libri¹⁹.

In Italia, da un dibattito delegato ad altri²⁰, emersero due modelli: quello ideale del tipografo-editore erudito, affine agli intellettuali, e l'anti-modello dell'artigiano che esercita un'attività meccanica e bassa.

Ovviamente la legittimità e gli affari passarono per l'adesione al modello ideale, che permise di comunicare con i ceti dirigenti cittadini e d'assumerne la visione (Cavagna, 2004: 30); le classi dirigenti italiane accoglieranno il modello erudito.

Gli esiti di tale *operazione* culturale umanistica furon diversi in Europa, a causa di variabili politiche, sociali ed economiche, pur nella persistenza di schemi fallocentrici di pensiero. Nei territori italiani fu un progetto d'affermazione sociale; a Venezia l'officina divenne spazio per esprimere e definire la mascolinità; il mondo tipografico si relazionò con la rete erudita della Repubblica delle Lettere e si rappresentò²¹ conforme all'ideale umanistico²². In Francia il fenomeno degli *studia humanitatis* fu

¹⁹ Libri che gli umanisti avevano costituito come *auctoritas* alternativa per alimentare il proprio prestigio sociale e per *reinventare* la tradizione (Cappelli, 2017a: 70-71).

²⁰ Oscillando tra il considerare l'introduzione della stampa a caratteri mobili una *sancta ars* (l'umanista Giovanni Andrea Bussi così la definisce nella prefazione all'edizione di Sweynheym e Pannartz delle *Epistole* di Geronimo del 1468) che garantiva fama imperitura o un'arte *meccanica*, artigiana, "sporca" e "rumorosa" (Hellinga, 2018: 196).

²¹ Così faranno anche gli architetti, la cui Arte, dovrà essere appresa attraverso un metodo, che verrà fornito da Leon Battista Alberti nella *De re aedificatoria* del 1452, impresso per la prima volta nel 1486.

²² Così fece Aldo Manuzio in un'operazione estremamente ben riuscita – nel diario del veneziano Marino Sanuto, si definisce Manuzio come *optimo humanista* (Campana, 1946: 63) –, nonostante la non concorde opinione di Erasmo, che nell'opera *Opulentia sordida* raccontò in maniera satirica la realtà della bottega tipografica aldina ben distante dal modello proposto (Salzberg, 2011: 51-53).

più tardo, successivo alla campagna d'Italia del 1494, e si distanziò dalle elaborazioni teoriche italiane e nord-europee: i destinatari culturali furono per lo più funzionari regi e cittadini e la lingua latina fu col tempo sostituita dal francese. In Inghilterra l'apparato ideologico umanistico-rinascimentale – di matrice italiana – fu accettato solo in versione modificata rispetto ai referenti originali, tenendo conto della diversa organizzazione sociale e dei diversi destinatari – un gruppo meno elitario. In Germania, invece, l'Umanesimo restò confinato a piccoli gruppi di intellettuali. Nell'Umanesimo spagnolo, in aree che – malgrado le diversità territoriali – sono espressione d'una monarchia imperiale²³, le figure che acquisirono e gestirono il sapere furono equidistanti dall'ideale del savio medievale e da quello dell'umanista rinascimentale; la storia tipografica differì molto, così come – non a caso – l'accettazione del lavoro degli umanisti ebbe una sorte diversa da quella dei colleghi stranieri²⁴. In Spagna non si creò il sodalizio ideale tra letterati e tipografi, mancarono nomi auto-rappresentativi come Aldo Manuzio o Johann Froben (coi quali collaborò pure Erasmo) e gli umanisti spagnoli pubblicarono più all'estero.

A fronte di formazioni narrative del potere e di modelli di identificazioni espresse nelle istituzioni sociali e nei sistemi di rappresentazione europei dei secoli XVI e XVII, quali le possibilità di ritagliarsi spazi per *soggetti* non conformi al modello? Questi *Altri* sono d'importanza fondamentale per la costituzione dell'identità del Medesimo: gli sono strutturalmente connessi, seppur per negazione: l'uno non può agire senza l'altro (Braidotti, 2002: 172).

Lo strumento analitico applicato al mondo della produzione e del commercio del libro deve focalizzarsi sulla presenza e l'azione femminile e sul loro posizionamento (centrale o periferico) rispetto all'auto-rappresentazione civica del gruppo sociale nel suo insieme e alla costruzione d'uno spazio sociale.

²³ Un territorio di frontiera per secoli, con un'apertura tardiva verso l'Europa tra il secolo XI-XII attraverso i contadi catalani, il cammino di Santiago e la Navarra di Sancho III el Mayor e l'espansione degli ordini benedettino e cistercense.

²⁴ Erasmo ebbe grande influenza in Spagna tra il 1522 e 1525. Ad Alcalá de Henares la corrente erasmiana vide promotore il cardinal Francisco Jiménez de Cisneros: nella tipografia alcalaina di Miguel Eguía s'editarono ben 15 sue opere.

4. CONCLUSIONI PROVVISORIE

La storia delle donne nel settore della produzione e distribuzione dei libri a stampa in Età Moderna fa parte della storia del sistema di “produzione dei beni simbolici” (Bourdieu, 2010: 85), la cui organizzazione riflette la costituzione dei campi intellettuale e artistico nelle loro relazioni con potere e autorità. Dar conto della costituzione d’un determinato sistema d’auto-rappresentazione maschile funzionale alla legittimazione sociale non può prescindere dalla collocazione della presenza femminile.

La costruzione del consenso per l’attività tipografica è passata attraverso la sua professionalizzazione e l’unione del gruppo in un sodalizio che portò a costituir confraternite e corpi di mestiere. Il riconoscimento passa per meccanismi di differenziazione che operano per opposizione o complementarità rispetto al *canone*. Ciò modula un sistema di relazioni che sono interne al gruppo considerato, del gruppo o dei singoli membri con l’esterno (il totalmente *Altro*) e con la zona al margine tra interno ed esterno.

Si deve riflettere su: quali sono le fonti a disposizione che posson parlarci delle donne nella storia della produzione e distribuzione del libro a stampa? Come strutturano il discorso? Quali tipi di censura esplicita e implicita attuarono in tale costruzione di verità? Che cosa implica la redazione d’un documento ufficiale? Quali le strategie narrative, quando l’autorità esprime situazioni di realtà divergenti dalla rappresentazione simbolica? E chi non aveva autorità quali strategie conosciute o inconsce attuò per comunicare?

Il primo *discorso* di legittimazione della discriminazione è stato la costruzione dell’Altro, il secondo l’assegnargli un valore negativo e, sulla base d’un modello *ad albero*, strutturare il mondo per opposizioni binarie a valore differenziale. In una comunità ideale dove l’*amicus* è pure *humanissime vir*, cioè maschio dotato della qualità che lo distingue dall’animale, il linguaggio gli consente d’esprimere la *ratio* che permette il perfezionamento.

Il passato ci fornisce informazioni per comprendere meglio e agire sul presente. Ricercare un’identità collettiva può portare a fraintendimenti o semplificazioni d’una realtà ch’è percepita

sempre più complessa, tralasciando chi è stato più assente di altri e centrandosi su figure femminili *eccezionali*.

Le identità sono variabili, organizzate discorsivamente in contesti particolari, ma sono pure *agenti* che mediano, resistono o trasformano questi *discorsi*; a questo si aggiungono esperienze soggettive – d’una soggettività frammentaria –, che impongono di ripensar la ricerca storica non cercando solo *nuove questioni* da trattare, ma guardando a queste e anche a quelle tradizionali con occhi nuovi, agendo per connessioni di modi di codificazione diversi nella lingua e nella realtà materiale. Un ripensare i nostri modelli d’analisi dettato dallo sviluppo d’una *critical imagination* volta alla produzione di differenza e che mette in luce come la differenza costruisca a sua volta altre categorie di trasformazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Badmington, N. (2003). Theorizing Posthumanist. *Cultural Critique*, 53, 10-27.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Braidotti, R. (2002). *Nuovi soggetti nomadi*. Bologna: Sossella.
- Braidotti, R. (2015). Quattro tesi sul femminismo postumano. *La Camera Blu: Rivista di Studi di Genere*, 5 (12), 1-31.
- Braidotti, R. (2017a). *Il Postumano nella teoria femminista*. Recuperato da <http://www.dwf.it/il-postumano-nella-teoria-femminista/> [Data di consultazione: 23/04/2018].
- Braidotti, R. (2017b). *Per una politica affermativa: itinerari etici*. Milano: Mimesis.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2014). Hablando claro, contestando. El feminismo crítico de Joan Scott. *Rey desnudo: revista de libros*, II (4), 31-52.
- Campana, A. (1946). The Origin of the Word "Humanist". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, pp. 60-73.
- Cappelli, G. (2017a). Una modernità (im)possibile. L’umanesimo italiano come fenomeno storico. *Quaderns d’Italia*, 22, 57-74.
- Cappelli, G., (2017b). La *fides* di Machiavelli tra volgare e dottrina umanistica. In M. Barbuto (a cura di), *Problematizing "Il Principe"*. Barcellona: Edicions Universitat Barcelon.

- Cavagna, A. G. (2004). L'immagine dei tipografi nella prima Età. In L. Secchi Tarugi (a cura di), *L'Europa del libro nell'Età dell'Umanesimo* (pp. 11-42). Atti del XIV Convegno Internazionale di Chianciano, Firenze, Pienza (16-19 luglio 2012). Firenze: Cesati.
- Coroleu, A. (1998). Humanismo en España. In J. Krayer (a cura di), *Introducción al Humanismo renacentista* (pp. 295-330). Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2003). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper.
- Derrida, J. (1969). The Ends of Man. *Philosophy and Phenomenological Research*, 30 (1), 31-57.
- Dolores, J. (2017). *Tomar la palabra: mujeres, discursos y silencio*. Barcellona: Bellaterra.
- Galletti, M. (2017). Preliminari allo studio della presenza femminile nella proto-industria tipografica ed editoriale italiana. Milano tra il XVI e il XVII secolo. In F. Sabba, P. Tinti e F. Nepori (a cura di), *Itinerari del libro nella storia. Per Anna Giulia Cavagna a trent'anni dalla prima lezione* (pp. 129-140). Bologna: Pàtron.
- Garazi, D. (2016). Experiencia, leguaje e identidad: Algunas notas sobre el concepto de experiencia en la obra de Joan W. Scott. *Trabajos y Comunicaciones, 2da Época*, 43, 1-11.
- Gaylard, S. (2013). Vanishing Women: Gendering History in Sixteenth Century Portrait-Books. In U. Zitzlsperger (a cura di), *Gender, Agency and Violence: European Perspectives from Early Modern Times to the Present Day*. Newcastle upon Tyn: Cambridge Scholars Publishing.
- Hellinga, L. (2018). *Incunabola inTransit: People and Trade*. Leiden-Boston: Brill.
- Kelly Gadol, J. (1977). Did Women Have a Renaissance? In R. Bridenthai e C. Koonz (a cura di), *Becoming Visible: Women in European History* (pp. 174-201). Boston: Houghton Mifflin.
- King, M. L. (2005). *Humanism, Venice, and Women: Essays on the Italian Renaissance*. Aldershot: Ashgate.
- Martín Abad, J. (1991). *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*, vol. 3. Madrid: Arco Libros.
- Nash, M. (1985). Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia. *Historias*, 10, 101-120.

- Pedraza Gracia, M. J. (2016). Prensas y mujeres: intervención femenina en la transmisión y la gestión de las imprentas zaragozanas de los siglos XV y XVI. *Bulletin Hispanique*, 118 (2), 629-646.
- Pravadelli, V. (2010). Open Forum: Women and Gender Studies, Italian Style. *European Journal of Women's Studies*, 17 (1), 61-67.
- Richardson, B. (1998). The Debates on Printing in Renaissance Italy. *La Bibliofilia*, 100 (2-3), 135-155.
- Salzberg, R. (2011). Masculine Republics: establishing Authority in the Early Modern Venetian Printshop. In J. Van Gent e S. Broomhall (a cura di), *Governing Masculinities in the Early Modern Period: regulating Selves and Others* (pp. 47-64). Londra: Taylor & Francis.
- Vogel, S. (1999). *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit: die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Zemon Davis, N. (1982). Women in the Crafts in Sixteenth-Century Lyon. *Feminist Studies*, 8 (1), 46-80.

DONNE SULL'ORLO DELLA PAZZIA.
LA MORIA DI ERASMO E LA BEATRICE
DI PIRANDELLO A CONFRONTO
WOMEN ON THE BRINK OF MADNESS.
MORIA ERASMIANA AND BEATRICE
PIRANDELLIANA IN COMPARISON

Elisabetta GALLO
Università del Salento

Riassunto

Dalle pagine de l'*Elogio della Follia* la protagonista, Moria, sembra essersi trasferita diffusamente negli scritti pirandelliani affollati, però, di illustri matti, non *matte* si badi bene: la Pazzia qui non sembra incline a concedersi facilmente alle sue compagne di genere. Tuttavia, almeno nella commedia *Il Berretto a Sonagli* la protagonista Beatrice diventa seguace di Moria. Un confronto tra il personaggio creato da Erasmo e la moglie tradita de *Il Berretto* – opera che fin dal titolo reca impresso il marchio della pazzia – potrebbe suggerire alcune nuove riflessioni sulle caratteristiche e sull'evolversi della follia nei personaggi femminili pirandelliani.

Parole chiave: Erasmo, Pirandello, Follia, *Berretto a Sonagli*.

Abstract

From the pages of the *Elogio della Follia*, the protagonist, Moria, seems to have moved into Pirandellian writings, that are crowded by illustrious madmen, not by *madwomen*, that's remarkable: here the Madness does not seem inclined to include her female gender. In the comedy *Il Berretto a Sonagli*, however, the protagonist Beatrice will become a follower of Moria. A comparison between the character created by Erasmus and the betrayed wife of *Il Berretto* – in which even the title bears the mark of madness – could suggest us some new reflections about

the characteristics and the evolution of madness in Pirandello's female characters.

Keywords: Erasmo, Pirandello, Madness, *Berretto a Sonagli*.

“Insania non omnibus eadem”: ciascuno soffre di diversa follia (Erasmo, 2007: 687-689). La sentenza appare nella miscellanea di *Adagia* curata da Erasmo nel 1500; tuttavia potrebbe figurare come epitome in apertura a pressoché tutte le opere pirandelliane, i cui personaggi si muovono costantemente sull’orlo di simile baratro o si ingegnano per farvi cadere altri. Invano le vittime attuano strategie difensive per sfuggire alla follia, per esempio rifugiandosi nella scrittura o convertendo il disagio psichico in segno elettivo. In balia d’un Io di scarsa tenuta ontologica, i caratteri pirandelliani solitamente scelgono di rifugiarsi nella schizoidia piuttosto che nella schizofrenia; ossia preferiscono l’opzione della morte in vita, della depersonalizzazione, all’annullamento nel groviglio di passioni soggiacente le relazioni umane. Di conseguenza, l’Io si scopre drammaticamente conteso tra due sistemi opposti, uno inautentico e l’altro autentico, aventi a corrispondenti simbolici da una parte il pupo e dall’altra l’angelo o la bestia. Da questa divisione endogena si diramano la maggior parte delle strutture testuali pirandelliane (Gioanola, 1980: 117-165). Se la Follia è protagonista dell’opera che più di tutte ha dato fama ad Erasmo: *Encomium Moriae*, l’*Elogio della Follia*, legami intertestuali con la seconda edizione del suo saggio *L’Umorismo* (edizione 1920), suggeriscono che Pirandello potrebbe aver conosciuto l’*Elogio* di Erasmo attraverso la traduzione curata nel 1914 da Benedetto Croce o addirittura aver già letto l’opera in versione originale (Faranova, 2017: 136, 123-166)¹.

¹ Basti pensare alla consonanza con il tema delle maschere e dell’ambiguità delle cose umane, e a certi richiami lessicali; in particolare, il ritratto sbeffeggiante delle decrepite matrone che s’acconciano per attirare gli sguardi altrui richiamerebbe alla figura paradigmatica dell’umorismo pirandelliano, la Vecchia Signora. Anche il *topos* cruciale per Pirandello dell’infelicità dei filosofi, in particolare degli ironisti post socratici, è espresso in maniera analoga sia ne l’*Elogio* che ne *L’Umorismo*.

Com'è noto, rinnovando la classica forma letteraria del paradosso, *L'Elogio* si colloca nella linea ironica e sapienziale rinascimentale, anticipando una visione affatto laica del mondo. Come un'attrice sul palcoscenico, attraverso un autoelogio, la Follia si diverte a svelare fragilità e debolezze umane, chiarendo come tutto il mondo prosperi sotto il suo controllo. Erasmo si districa abilmente tra i piani di realtà e finzione, li mescola, confondendo verità e menzogna (Segre, 2010: 5-10; Ossola, 2012: 9-13); lo spettacolo è assicurato ed il pubblico non può che applaudire. La metafora già barocca del *theatrum mundi*, sfruttata da Erasmo ne *L'Elogio*, si lega ad una concezione salvifica della follia, artefice d'un autoinganno necessario al vivere sociale. L'idea dell'intercambiabilità e ineludibilità delle maschere, che traspare dall'opera dello scrittore olandese, evoca facilmente lo spettro dell'Enrico IV e di altri anteroi pirandelliani della trilogia del teatro nel teatro. Del resto, Enrico IV incarna appieno il modello erasmiano del savio perfetto perché racchiude due facce in una come i *Sileni Alcibiadis* (immagine molto cara ad Erasmo): la pazzia salutare e la presunta saggezza, ossia la vera pazzia.

La vena umanistica che in generale la critica individua nella scrittura pirandelliana, tuttavia, non deriverebbe direttamente dalla lettura d'Erasmo, quanto dal contatto con gli scritti di erasmisti quali Pascal, Montaigne ed Unanimo da cui lo scrittore agrigentino mutuerebbe il processo di disgregazione dell'io, la teoria dell'autonomia dei personaggi e la figura dell'uomo "fuori di chiave" (Faranova, 2017: V-X; Barbina, 1980: 534 e 144-64). In effetti, nei suoi scritti, sia pubblici sia privati, Pirandello non accenna direttamente allo scrittore olandese; anzi quando ne *L'Umorismo* traccia un'ipotetica storia d'una letteratura umoristica in Italia, cita tra gli umanisti Bruno e Berni, trascurando la possibile influenza de *L'Elogio* nella nostra tradizione. Questa scelta sembra in linea con la critica italiana del tempo, interessata maggiormente alla dimensione eretica e pagana del Rinascimento capeggiata da Bruno (Ossola, 2012: 41-85). D'altra parte, nello stesso saggio pirandelliano, l'ironia sottesa a *L'Elogio*, rientrerebbe tra gli esempi di ironia retorica, piuttosto che di genuino umorismo. Mancherebbe ad Erasmo quella sofferenza che invece alimenta il riso pirandelliano, sofferenza sostituita piuttosto da un'indignazione etica sempre

più visibile man mano che Moria s'avvicina alle tematiche religiose². Se ne l'*Elogio* la Pazzia costituisce il mezzo per una satira, per Pirandello con Moria non si scherza. Come già chiarito in precedenza, per Pirandello la pazzia è una cosa seria.

Per rendersene conto, basterebbe passare in rassegna i percorsi letterari dei matti pirandelliani; o delle matte, come nel nostro caso. Curiosamente, nelle opere dello scrittore agrigentino il tasso di pazzia sembra più elevato tra gli uomini che tra le donne. Eppure, in riferimento alla zona *calda* della pazzia cui abbiamo accennato prima, in alcune interviste Pirandello definisce i folli come “coloro che costruiscono senza logica” e quindi più vicini alla Vita, informe ed illogica per definizione (Pupo, 2007: 248). D'altra parte, i personaggi femminili creati dallo scrittore agrigentino rappresentano precisamente un coacervo di forze primordiali, distruttive e seduttive a un tempo. Non per niente l'uomo teme lo sguardo delle donne: attraverso di esso vede riflessa quella parte dell'inconscio che lo attrae e spaventa ad un tempo (Martinelli, 1992: 11-49). Insomma, molti indizi farebbero pensare che le pagine pirandelliane dovrebbero abbondare più di matte che di matti. Erasmo stesso ne l'*Elogio*, pur richiamandosi a note posizioni misogine, chiarisce che la Pazzia non può che essere donna in quanto il gentil sesso è somma d'ogni irragionevolezza e capace di trascinare gli uomini in matte imprese (Erasmo, 2010: 30-31). Allora, un confronto tra una matta pirandelliana e la Moria erasmiana potrebbe ispirare alcune riflessioni in merito alle caratteristiche e all'evolversi della pazzia nei personaggi femminili pirandelliani. Del resto, anche Moria è un personaggio letterario; solo che lei non vive la follia, la analizza beffardamente mentre la suscita.

Beatrice, il personaggio scelto per il confronto, compare in una commedia che, oltre a presentare ben 36 occorrenze del termine *follia* variamente declinato, reca impresso fin dal titolo il marchio

² Non a caso nella dedica epistolare de l'*Elogio* a Tommaso Moro, Erasmo evoca solamente la figura di Democrito, che ride dei vizi altrui. Solo più avanti ne l'*Elogio* – come poi in Pirandello – la figura è associata al piangente Eraclito. In ogni caso, credo sia significativo che la menzione d'apertura tocchi al ridente filosofo, a testimonianza dell'atteggiamento differente nei confronti delle debolezze umane rispetto a Pirandello.

di Moria: *Il Berretto a Sonagli* (Muscarà, 1988: 218-219)³. Come spesso succede nel teatro pirandelliano, il motore dell'azione è rappresentato da una vicenda di corna. Beatrice La Bella, rosa dalla gelosia, vorrebbe vendicarsi del tradimento perpetrato dal marito con la moglie del suo dipendente e scrivano Ciampa. A sua volta, Ciampa, conscio della relazione adulterina consumata durante le assenze per lavoro, ma deciso a recitare a beneficio del pubblico paesano la parte del marito attento, si limita a chiudere a chiave la porta della stanza della moglie. Chiave di cui, naturalmente, anche il marito adulterino ha copia. Decisa a cogliere gli amanti in flagrante, per mezzo del delegato Spanò, *uomo di famiglia*, Beatrice ordina a Ciampa di recarsi a Palermo con la scusa di comprare una collana, la stessa che ha visto al collo della rivale. Invano Ciampa, comprese le reali intenzioni della donna, la esorta a “girare la corda civile”, rispettando il ruolo di moglie compiacente che le compete:

[...] Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati [...] E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più che faccio! (Pirandello, 2010: 226-227).

Alla fine, il piano di Beatrice le si ritorce contro. Dato che i due amanti non vengono propriamente colti sul fatto, per giustificare lo scandalo scoppiato in paese alla notizia dell'arresto – pur seguito da un immediato rilascio – la donna sarà spinta dalla

³ Iconograficamente la pazzia è spesso ritratta con un berretto a sonagli in testa. In generale, la critica sottolinea da tempo l'alto tasso simbolico dell'onomastica e del linguaggio pirandelliano, di cui il *Berretto* costituisce chiaro esempio. Tra gli antecedenti letterali del dramma figurano due novelle – *La Verità e Certi Obblighi*, entrambe del 1912 – ed una versione in dialetto, *'U berrettu cu i cincianeddri*, del 1916 messa in scena dalla compagnia di Musco nel 1918. La prima versione italiana è del 1918 (le successive risalgono al 1920 ed al 1925).

stringente logica esibita da Ciampa e dalle pressioni familiari a dichiararsi pazza. Infatti, solo i matti possono prendersi il gusto di gridare la verità in faccia alla gente. Le apparenze sono salve e il sipario si chiude sulla disperata risata trionfante di Ciampa. La mistificazione dialettica operata dallo scrivano, tuttavia, consente solo una momentanea appropriazione della realtà e non nasconde l'intrecciarsi di pulsioni sessuali, il tormento della carne sotteso al balletto delle apparenze. In fin dei conti, Beatrice e Ciampa sono entrambi vittime, legate masochisticamente allo stesso supplizio. Sono l'uno specchio dell'altra. Ciò nonostante, per la critica a dominare la scena è la figura di Ciampa, vero maestro nel controllare codici linguistici e comportamentali; con logica implacabile, egli riesce ad intrappolare Beatrice nella rete da lei stessa tessuta. Lo scacco gnoseologico che la donna subisce nel finale, sancisce il definitivo cambio di ruolo: da pupara a pupa⁴ (Muscarà, 1983: 121-151; Pirandello, 1994: V-XXVII; Catalano, 2010: 61-72; Muscara, 1988: 9-145).

Pur considerando l'esito infelice della sua ribellione, ritengo che Beatrice non possa essere considerata solo una comprimaria. Anche se il personaggio ha subito molti tagli nel passaggio dal testo dialettale a quello italiano – tagli che ne hanno limitato i tratti più aggressivi e marcatamente *femministi*, senza però influire in modo decisivo sul tema della pazzia –, Beatrice è in scena dall'inizio alla fine con un numero considerevole di battute. Inoltre, la donna rappresenta un modello femminile inconsueto per la tipologia pirandelliana. Decisa a non sacrificarsi nel ruolo di moglie accomodante che la famiglia le impone, paga in maniera pesante lo scotto per il tentativo d'una fuga impossibile (Muscarà, 1988: 9-145). Al contrario di altri celebri personaggi pirandelliani femminili – l'Ersilia di *Vestire gli Ignudi*, per citarne uno – Beatrice non è alla ricerca d'un *abito* da indossare. Eppure, alla fine, sarà costretta ad assumere quello di Moria: varrebbe quindi la pena interrogarsi sulla natura della follia calata sul

⁴ Nelle recensioni teatrali dell'opera – dal 1919 ad oggi – l'attenzione dei critici è solitamente puntata sulla figura di Ciampa; Beatrice è ignorata o quasi. Per esempio, in occasione della prima del 1916 al S. Carlo, ne *Il giorno* si elogia la performance di Carolina Bragaglia come Beatrice “mogliettina interessante nella sua furia vendicativa”.

personaggio di Beatrice. E torniamo all'interrogativo iniziale: quali riflessioni ci potrebbe suggerire un confronto con la Pazzia erasmiana? O meglio, quali caratteristiche possiede Beatrice tra quelle che Moria annovera come suoi effetti benefici?

1. Maternità. Dopo aver illustrato con orgoglio la sua genealogia ed il suo seguito, ne l'*Elogio* Moria elenca le sue conquiste. Innanzitutto, l'origine della vita: solo i pazzi sono ansiosi di sposarsi, nonostante i fastidi provocati dal matrimonio, sia per gli uomini, sia per le donne (Da Rotterdam, 2010: 20-21). Queste ultime subiscono i fastidi più grandi per il parto e l'allevamento dei figli. Ne *Il Berretto*, invece, proprio l'assenza di prole è fattore scatenante della follia finale di Beatrice, perché, come commenta amaramente la vecchia serva Fana, viene a mancare qualsiasi freno inibitore all'azione eversiva pianificata dalla donna. Infatti, per Pirandello la maternità rappresenta un'ancora di salvezza dall'inferno matrimoniale, ancora cui gli uomini non possono aggrapparsi⁵. La maternità che la Moria erasmiana liquida come fastidiosa appendice del matrimonio, per le donne pirandelliane può dunque essere un antidoto alla follia in incubazione sotto il tetto coniugale. Quindi Beatrice si avvicina alla follia con percorso antitetico a quello illustrato da Moria.

2. Piacere. Per Erasmo solo Moria genera piacere e felicità. Le prove a giustificazione di tale affermazione sono innumerevoli. Ovunque i giovani sono i più felici a causa della loro incoscienza e gli anziani regrediti a stadio infantile godono l'oblio di sé generato dalla demenza senile⁶. Matrimoni, amicizie si basano sulla folle dimenticanza dei vizi altrui; un altrettanto matto amor proprio ci mantiene sul sentiero della felicità (Erasmo, 2010: 24-36)⁷. Ai fini del nostro confronto risulta interessante la

⁵ Per la critica pirandelliana, questa idea del matrimonio come istituzione cancerogena deriverebbe anche dalla situazione vissuta a casa.

⁶ Il tema sembra particolarmente caro ad Erasmo, che vi ritorna a più riprese ne l'*Elogio*; del resto l'opera appartiene ad una fase ormai matura dell'autore, che sembra accostare pazzia e demenza senile riconoscendo in entrambe lo stesso effetto principale di una uscita da sé.

⁷ Ovviamente l'equivalenza tra felicità e assenza di senno è *topos* tipicamente pirandelliano; riprendendo Pascal, lo scrittore agrigentino è un convinto assertore dei danni causati all'uomo dalla coscienza. L'umorismo stesso si nutre della consapevolezza dell'infelicità umana.

considerazione riservata da Moria alle sue simili; come già detto, Moria è donna in quanto le femmine sono gli esseri più irragionevoli del pianeta. Esse danno piacere all'uomo solo in virtù della loro *sventatezza* e superficialità, che si riflettono nella bellezza e floridezza dell'aspetto fisico, oggetto di cure meticolose. Così i maschi – inebriati dal miraggio del piacere che potrebbero ricavare dal gentil sesso – sono disposti a fare o dire qualsiasi sciocchezza (Erasmus, 2010: 30-31)⁸. Vediamo se anche Beatrice scatena queste pulsioni. Innanzitutto, la pazzia non dona fisicamente a questa moglie offesa; Pirandello la descrive come una donnetta magra, isterica, tutta scatti e nervi. Addirittura, nell'abbracciare pienamente la pazzia Beatrice assume tic bestiali, belando in faccia a Ciampa la sua natura cornuta. In secondo luogo, Beatrice non ha alcuna intenzione di far cadere nell'oblio i vizi del marito, né fa molto per ricondurlo a sé, anzi dimostra un'attitudine aggressiva, più vicina all'anima maschile che a quella femminile, come non manca di ricordarle il fratello Fifi in una battuta poi tagliata nella versione italiana: “E tutta ‘a raggiuni di st’odiu sai qual è? Tu dicu iu, ‘a soru. C’avissi vultu nasciri omu puru tu!” (Pirandello, 1994: 56). Di fatto, Beatrice sfrutta l'inganno per orchestrare la sua vendetta, piuttosto che sfoderare armi seduttive squisitamente femminili; ossia, per raggiungere il suo scopo non le interessa evocare il miraggio del piacere, come fa l'astuta Gasparina di *Tutto Per Bene*⁹. Anzi, Beatrice è affetta dalla sessuofobia che affligge molti personaggi pirandelliani; come Ciampa, tuttavia, maschera, soffoca pulsioni che la corrodono dall'interno, salvo esplodere poi in una gelosia isterica e nel desiderio di vendetta. Del resto, i personaggi femminili di Pirandello difficilmente sono protagonisti della propria sessualità, non sanno usarla come arma di riscatto sociale

⁸ Al contrario, ne *l'Elogio* bruttezza e trascuratezza denotano un'assenza dell'influenza di Moria: solo la pazzia, infatti, tiene lontani le preoccupazioni e gli affanni che danneggiano il fisico. Basterebbe pensare all'aspetto miserabile dei filosofi.

⁹ Il soggetto della commedia del 1906 – ripreso da una novella dello stesso anno, *La signora Speranza* – è un matrimonio bianco. Barricò, noto dongiovanni, sposa per finta la scialba Gasparina per scongiurare il rischio di sposarsi per davvero; senonché, alla fine, si innamora per davvero della *finta* moglie.

o personale¹⁰. In questo almeno Pirandello sembra concordare con la Moria erasmiana: le donne sono di preferenza oggetti non soggetti di piacere. Ma ancora una volta Beatrice si avvicina alla follia per una strada opposta a quella descritta da Moria.

3. Arte. Altro merito che si attribuisce Moria: solo lei genera ogni arte (inclusa quella bellica). In effetti, cosa c'è di più folle che affannarsi tanto, inseguendo qualcosa di volatile come la fama?¹¹ Non basta, la Follia arriva ad attribuirsi il massimo della saggezza: l'unico pazzo è il saggio che si crede effettivamente tale (Erasmus, 2010: 36-46)¹². Al contrario, la nostra Beatrice soffre d'una sterilità anche artistica. Se Ciampa sfoggia orgogliosamente una penna dietro l'orecchio, simbolo di capacità creative, la donna non è in grado di emanciparsi intellettualmente. Lo dimostra il fatto che la tenzone sostenuta con lo scrivano, molto più abile nella manipolazione dei codici linguistici, la vede sconfitta. Oltre alla maternità, viene quindi meno un altro potenziale baluardo contro la pazzia, un baluardo come già detto, molto sfruttato dai personaggi pirandelliani: il rifugio nell'arte, in particolare nella scrittura.

4. Vita. Moria si arroga un ultimo merito prima di abbandonare trionfante l'autoelogio. La Follia è ciò che ci tiene in vita, nonostante molti abbiano ottimi motivi per abbandonarla (ancora una volta il riferimento è ai vecchi dementi) (Erasmus, 2010: 46-56). In un certo senso è anche così per Beatrice. La follia costituisce l'alternativa scelta dalla donna ad altri epiloghi più tragici e per di più questo risvolto finale salva gli altri personaggi de *Il Berretto* dalle mortali implicazioni d'un delitto d'onore. Tuttavia, per Beatrice la pazzia costituisce sì una salvezza, ma anche una condanna; una sola cosa addolcirà la sconfitta della donna: il privilegio del piacere della verità. Che la gente le presti ascolto o meno, è questione secondaria. Vero è che la scelta di Beatrice non avviene in condizioni di totale autonomia, ma sotto la spinta di pressioni esterne; ciò nonostante, seppure a caro

¹⁰ Al contrario, Gasparina alimenta il desiderio altrui negandosi.

¹¹ In Pirandello, analoga malattia affligge i personaggi nati dalla fantasia degli autori, assurdamente persi dietro il desiderio d'immortalità.

¹² È il pezzo de *l'Elogio* più pirandelliano di tutti; la Follia è maschera vitale per la sopravvivenza nel palcoscenico del mondo e *summa* d'ogni sapienza.

prezzo, Beatrice *sceglie* comunque di abbracciare il ruolo della pazza, guadagna una forma di libertà diversa da quella cercata all'inizio, corrispondente all'affrancamento dalla gabbia matrimoniale. Ora, da pazza, Beatrice può arrogarsi il *piacere* di dire – o meglio gridare – chiaramente la verità, diventando in un modo tutto suo una ben sofferente Moria. Lo stesso *piacere* lo avrebbe voluto ottenere Ciampa; ma la natura della sua risata finale – più simile al lamento d'uno sconfitto che all'esultanza d'un vincitore – parla chiaro.

A conclusione di questo confronto, possiamo tentare alcune riflessioni. In primo luogo Beatrice sembra godere di pochi dei benefici che la Moria erasmiana attribuisce alla sua azione, sia per l'evoluzione narrativa del personaggio, sia per la diversa *qualità* della pazzia in Erasmo ed in Pirandello. Un elemento richiama l'attenzione più di tutti. Erasmo afferma che Moria non può essere che donna in quanto *summa* d'irragionevolezza. Invece, non solo Beatrice orchestra la trappola ai danni dell'amante congegnando un piano perfettamente logico; ma anche la sua successiva scelta di abbracciare la pazzia assume agli occhi di tutti il carattere dell'unica scelta logicamente possibile, pur nella sua crudeltà. Viene meno dunque una delle massime erasmiane contenute ne l'*Elogio*: “spesso anche il pazzo parla opportunamente, a meno che non sia donna” (Da Rotterdam, 2010: 124); anzi, da pazza, Beatrice parla forse ancora più opportunamente che da sana.

Ancora una breve osservazione: la pazzia in Pirandello si manifesta diversamente nei personaggi femminili e in quelli maschili. Innanzitutto, così come accade per il binomio donne ed umorismo (Gallo, 2018: 181-196), la casistica di genere è squilibrata; insomma, Beatrice è uno dei pochi casi di matta pirandelliana. O almeno pochi rispetto alle controparti maschili. Nelle donne solitamente gli stati di follia sfociano – vedi appunto la protagonista de *Il Berretto* – in attacchi violenti d'isteria, ben lontani dalla maschera di freddezza esibita dai personaggi maschili. Infatti, per i personaggi femminili pirandelliani la resa alla follia si concretizza in un'immersione nelle profondità *calde* dell'inconscio, rappresentando quasi una sorta di liberazione di istinti repressi. L'urlo finale belluino di Beatrice ben rappresenta questa liberazione dall'antro della bestia. Invece, nei matti la follia segue un percorso diverso, verso l'esterno, proponendosi

come schermo protettivo attraverso cui osservare da spettatori l'ambiente circostante e se stessi¹³; come sappiamo questa ultima opzione narrativa è la favorita di Pirandello, perché più facilmente manipolabile in chiave umoristica. Ecco spiegata forse la ragione per cui lo scrittore agrigentino è poco tentato dal far indossare ai suoi personaggi femminili il berretto a sonagli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbina, A. (1980). *La biblioteca di Pirandello*. Roma: Istituto di studi pirandelliani.
- Catalano, E. (2010). *Le caverne dell'istinto. Il teatro di Luigi Pirandello*. Bari: Progremit.
- Cochrale, V. (2015). The Hearth of Ciampa. *Pirandello Studies*, 32, 116-118.
- O'Connell, D. (2003). Il berretto a sonagli. *Pirandello Studies*, 23, 81-2.
- Erasmus (2003). *Adagia*. Roma: Salerno Editrice.
- Erasmus (2010). *L'Elogio della follia*. Milano: I classici del pensiero libero.
- Faranova, D. (2017). *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*. Firenze: Istituto di Studi Italiani, Università della Svizzera Italiana, Officina 1.
- Gallo, E. (2018). A spasso con la Vecchia Signora: Pirandello e l'umorismo al femminile. In A. Santamaría Villarroya. (a cura di), *Personajes Femeninos y Canon* (pp. 181-196). Siviglia: Benilde.
- Gioanola, E. (1985). *Pirandello. La follia*. Genova: Il Metrangolo.
- Huizinga, J. (1958). *Erasmus*. Milano: Biblioteca Moderna Mondadori.
- Martinelli, L. (1992). *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*. Roma: Dedalo Editrice.
- Ossola, C. (2015). *Erasmus nel notturno d'Europa*. Milano: Vita e Pensiero.

¹³ Tuttavia, in *Uno, Nessuno e Centomila*, per uno dei tipici paradossi pirandelliani la follia di Vitangelo Moscarda segue un percorso opposto: il personaggio giunge alla simbiosi perfetta con la natura intorno a lui, fino alla perdita totale di sé.

- Pirandello, L. (1994). *Tutto il teatro in dialetto*, vol. I. Milano: Bompiani.
- Pirandello, L. (2010). *Maschere Nude II. Il Berretto a Sonagli*. Milano: Oscar Mondadori, pp. 215-261.
- Rambelli, P. (2004). Il berretto a sonagli. *Pirandello Studies*, 24, pp. 63-8.
- Rambelli, P. (2006). Il berretto a sonagli. *Pirandello Studies*, 26, 57-62.
- Segre, C. (2010). Introduzione. In Erasmo, *L'Elogio della follia* (pp. 5-10). Milano: I classici del pensiero libero.
- Zappulla Muscarà, S. (1983). *Pirandello in guanti gialli. Con scritti sconosciuti e rari o mai raccolti in volume di Luigi Pirandello*. Caltanissetta – Roma: Sciascia Editore.
- Zappulla Muscarà, S. (1988). *Odissea di Maschere. 'A birritta cu 'i ciancineddi di Luigi Pirandello*. Catania: Memnosine 3, Giuseppe Maimone Editore.
- Zappulla Muscarà, S. (1994). Introduzione. In L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, vol. I (pp. V-XXXVII). Milano: Bompiani.

UMANESIMO DISUMANESIMO 1980/2017:
LA FIRENZE CONTEMPORANEA E LA RIPRESA
DEL DIBATTITO SULL'UMANESIMO APERTO
NEL 1980 DA LARA-VINCA MASINI¹
HUMANISM DISHUMANISM 1980/2017:
CONTEMPORARY FLORENCE
AND THE RECOVERY DISCUSSION
ON HUMANISM OPENED IN 1980 BY LARA-VINCA
Chiara GIORDANO
Universidad Complutense de Madrid

Riassunto

Nel 1980 Lara-Vinca Masini presentava a Firenze la manifestazione *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, oggi ricostruita e ridiscussa grazie al progetto espositivo *Umanesimo Disumanesimo 1980/2017: Lara-Vinca Masini e il senso della crisi nell'arte europea*. Il presente contributo s'interroga sul perché di tale recupero, focalizzando l'attenzione sulle due principali linee teorico-ideologiche intorno alle quali si organizzava la mostra dell'80: *la dialettica della negazione* (con testi di Adorno, Horkheimer, Sartre o Habermas) e *la negazione della dialettica* (da Sigmund Freud a Jacques Lacan). *Parole chiave*: Umanesimo, Disumanesimo, Firenze, dialettica, negazione, radical.

Abstract

In 1980 Lara-Vinca Masini presented in Florence the manifestation *Humanism, Dishumanism in European art 1890/1980*, now reconstructed and rediscussed thanks to the

¹ Il presente intervento è frutto di una ricerca avviata in collaborazione con Alessandra Acocella (Senzacornice), che dal 2015 si dedica al recupero e alla rivalorizzazione del lavoro di Lara-Vinca Masini, figura di grande spessore all'interno del panorama critico fiorentino. L'autrice ringrazia la professoressa Acocella per i preziosi suggerimenti e il fruttifero scambio di idee.

exhibition project *Humanism Dishumanism 1980/2017: Lara-Vinca Masini and crisis sense in European art*. The present article analyses the reason for this reopened, focusing on main theoretical-ideological lines on which the 1980 exhibition was organized: *the dialectic of negation* (with texts by Adorno, Horkheimer, Sartre or Habermas) and *the negation of dialectics* (from Sigmund Freud to Jacques Lacan).

Keywords: Humanism, Dishumanism, Florence, dialectic, negation, radical.

Alla radice del metodo della negazione,
della denuncia di tutto ciò che mutila l'uomo
e ne impedisce il libero sviluppo, sta la fiducia nell'uomo
Max Horkheimer

1. UMANESIMO, DISUMANESIMO NELL'ARTE EUROPEA 1890/1980

Sul finire degli anni Settanta, l'ambiente culturale fiorentino si trovava in un momento cruciale della propria storia. Il trauma dell'alluvione che aveva sconvolto la città nel novembre del 1966 aveva risvegliato un senso della collettività e dell'azione civica congiunta (piuttosto raro a Firenze) che, a livello culturale, si era materializzato in un nuovo *rinascimento* della vita artistica e di cui si fecero promotori, soprattutto, gli artisti informali e l'ultima generazione di architetti e designer. Le esperienze della cosiddetta architettura radicale – di gruppi quali Superstudio, Archizoom, UFO o Zzyggurath – nacquero precisamente da questa volontà di indagare e rinnovare il proprio campo, rimettendone in discussione i principi ideologici (*in primis*, quello della funzionalità razionale), straripando oltre i propri confini e lasciandosi, per così dire, contaminare dalle altre discipline artistiche (cfr. Venturi, 2018). D'altro lato, continuava a consolidarsi l'immagine della città-museo, di una Firenze adagiata sul passato, fortemente ancorata al proprio assetto borghese e quindi inevitabilmente resistente al nuovo (se non nelle forme di quella speculazione edilizia che, dagli anni Sessanta in poi, stava investendo le principali città italiane) (cfr. Masini, 2013).

È in questo contesto che Franco Camarlinghi – che all’epoca occupava la carica di Assessore alla Cultura durante una delle ultime Giunte a maggioranza comunista – chiese a Lara-Vinca Masini – storica dell’arte, critica e curatrice fiorentina – di organizzare a Firenze una grande manifestazione sull’arte contemporanea europea, in un momento in cui la maggior parte degli spazi pubblici fiorentini e toscani era destinata alle grandi e autocelebrative manifestazioni medicee che avrebbero inaugurato di lì a poco. Come ricorda la stessa Masini, “era la prima volta che le Istituzioni, sempre così restie ad aprirsi in una città arroccata e adagiata, per ragioni del tutto di comodo, sulle opere straordinarie lasciateci da un grande passato, si aprivano” (AA. VV., 2017).

Masini – che ormai da tempo era impegnata nella valorizzazione delle esperienze d’avanguardia sviluppatesi a Firenze durante la decada precedente e che aveva appena curato la sezione italiana della Biennale d’Arte di Venezia (probabilmente la sezione più coraggiosa, sperimentale e interdisciplinare dell’edizione del 1978) (cfr. Acocella, 2017) – decise di articolare il discorso critico-espositivo (discorso che si proponeva di ripercorrere gli ultimi cento anni dell’arte europea, dal 1890 al 1980) intorno a una negazione, attualizzazione e messa in discussione di quello che, probabilmente, è il concetto chiave, portante, della cultura europea: il concetto di *umanesimo*.

Umanesimo, Disumanesimo nell’arte europea 1890/1980 – così si intitolò la manifestazione – si sviluppava lungo tre percorsi differenti: la mostra principale, allestita presso il Palagio di Parte Guelfa con opere che spaziavano dal Simbolismo al Nouveau Réalisme (e nella quale gli Espressionisti tedeschi e mitteleuropei avevano indubbiamente un posto di primo piano); un itinerario urbano, nelle piazze e nei cortili dei palazzi cittadini, costituito da una serie di installazioni e azioni performative ad opera di dieci artisti e architetti europei attivi negli anni sessanta e settanta (ne vedremo più avanti qualche esempio); e, da ultimo, tre azioni collaterali, anch’esse a cielo aperto, anch’esse, come l’itinerario urbano, strettamente vincolate con la città di Firenze e la sua storia.

2. DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI UMANESIMO E DISUMANESIMO

Prima di soffermarsi sulle tre sezioni che vertebrarono la manifestazione, e di ripassarne velocemente alcuni dei momenti più significativi, è necessario, tuttavia, chiarire i confini teorici e storici entro cui si muovono i due termini chiave: *umanesimo* e *disumanesimo*. A tal fine, risulta particolarmente utile analizzare il catalogo della mostra e, in particolar modo, l'ampia antologia di testi filosofici che precede, e al contempo incornicia e sostiene, le tre sezioni principali del volume.

Anzitutto, è importante sottolineare che, sebbene la propria Masini chiarisca fin da subito che il termine *umanesimo* viene assunto come categoria atemporale, “trasposta dal suo riferimento storico”, è da quel medesimo riferimento storico – a cui peraltro ci rimanda il testo con cui si apre il catalogo: il *Fatum et Fortuna* di Leon Battista Alberti – che si fa scaturire il concetto di *disumanesimo*. L'epoca umanista – scrive in effetti Masini – fu uno dei momenti più inquieti, problematici ed ambigui della storia culturale italiana,

in quanto la riscoperta dell'uomo [...], e del suo nuovo rapporto con la realtà, coincideva [...] con la constatazione dell'affermarsi dell'autorità individuale dei nuovi Signori, che veniva ad identificarsi con i grandi della Storia; operazione congeniale al potere, che avrebbe portato ad esigere dagli intellettuali una fedeltà quasi assoluta al potere dominante [...] (Masini, 1980: 13).

Operazione, inoltre, che avrebbe provocato fin da subito una serie di contraddizioni e antagonismi ancora latenti e inespressi durante tutto il Rinascimento ma che sarebbero poi emersi – d'accordo con Masini – dal Manierismo in avanti.

Nel concetto di *umanesimo*, insomma, viene identificato l'ideologema chiave, strutturale e strutturante, della cultura e della modernità europea: collocato di fronte allo specchio, confrontato con il suo negativo, con le proprie contraddizioni e le proprie scissioni interne, dà luogo a una relazione dialettica – *Umanesimo / Disumanesimo*, appunto – che viene spostata nel tempo e attraverso cui si rivisita l'arte europea dell'ultimo secolo.

Particolarmente efficace, da questo punto di vista, è l'immagine simbolo dell'esposizione, realizzata da Auro Lecci a partire da un elemento decorativo del portale cinquecentesco del Casino Mediceo del Buontalenti. L'immagine della scimmia che fuoriesce dal guscio di una conchiglia – e che già di per sé sembrava sintetizzare visivamente la presenza sotterranea di una forza latente nel seno del proprio Umanesimo – viene decontestualizzata e ritagliata in diagonale in modo da enfatizzarne la drammaticità e il contrasto tra le coppie di opposti che connota: minerale-animale, armonia-disordine, razionale-irrazionale, conscio-inconscio (cfr. Acocella, 2016: 161).

La stessa struttura dicotomica – questo organizzare il filtro interpretativo intorno a una relazione dialettica tra due concetti opposti – lo ritroviamo nella già menzionata antologia con cui si apre il catalogo e che costituisce una sorta di apparato critico-filosofico del tema prescelto. I testi selezionati si dividono infatti in due sezioni intitolate “La dialettica della negazione” e “La negazione della dialettica” e coprono un arco di tempo che va dal 1912 (con un frammento di *Totem e tabù* di Freud) allo stesso 1980 (con due noti passaggi di Jean Baudrillard, tratti da *Simulacri e impostura*); sempre latente è il nome di Marx – quel *non-detto* con cui praticamente tutti i testi citati dialogano, più o meno direttamente – che proprio negli anni Sessanta dell'Ottocento, la decada da cui muove la mostra, aveva pubblicato il primo tomo del Capitale.

Nella prima sezione, “La dialettica della negazione”, troviamo testi di Adorno e Horkheimer, Bloch, Sartre, Marcuse, Foucault, Deleuze e Guattari o l'italiano Massimo Cacciari; nella seconda, “La negazione della dialettica”, compaiono i nomi di Freud e Lacan, Bataille, Baudrillard, Heidegger, Blanchot o Antonin Artaud. La risemantizzazione in direzione nichilista e antimetafisica del termine *humanismus* operata da Heidegger nella sua celebre *Lettera sull'umanesimo* – e quindi la proposta di un umanesimo al negativo (un disumanesimo, appunto) come unico cammino possibile in un'epoca macchiata dall'uccisione di Dio, del padre-totemico – si accompagna, da un lato, con le analisi archeologiche di Foucault e dei foucaultiani – tese a denaturalizzare e a storicizzare il concetto di umanesimo e a rivelarne il legame profondo che lo unisce alla questione del

potere – e, dall’altro, con le ricerche in chiave sociologica realizzate nell’ambito della Scuola di Francoforte. Di fronte a una comune diagnosi della società occidentale contemporanea – società radicalmente omologata, frantumata dalla caduta delle utopie e delle grandi narrazioni metafisiche e ideologiche che avevano consolidato e sostenuto il soggetto moderno –, l’antologia di testi (quasi un collage d’avanguardia che parrebbe accennare alla pratica della citazione di Walter Benjamin) forma una fitta maglia di proposte, una rete di voci in cui si intersecano i diversi dibattiti filosofici del Novecento. Così, al rinnovamento del materialismo dialettico e della teoria critica promosso da Adorno e Horkheimer – di cui in questo momento ci interessa il rifiuto della sintesi e il ritorno al momento negativo e antitetico del metodo hegeliano, e quindi una concezione del disumanesimo come affioramento delle contraddizioni, delle disarmonie e degli antagonismi inconciliabili della società capitalista –, seguono le diverse (e in qualche modo opposte) istanze della cosiddetta rivoluzione molecolare che, prendendo le mosse e al contempo distanziandosi dal psicoanalisi freudiano e lacaniano, troveranno nelle micropolitiche del desiderio e nelle contro-utopie del ’68 un’aperta e ludica forma di resistenza alla modernità umanista.

Implicite e trasversali, alcune delle domande fondamentali con cui si è misurata la filosofia europea del dopoguerra: è ancora possibile – sembrerebbero chiedersi tanto i filosofi selezionati come gli artisti coinvolti – una concezione dell’umanesimo come antidoto alla barbarie? Di fronte alla *distruzione della ragione* – per utilizzare l’espressione con cui Lukács iniziava la sua analisi del fascismo –, possiamo ancora affidarci alle categorie borghesi, umaniste e illustrate? Che ne è rimasto – dopo Auschwitz – di quella fiducia in un cammino razionale, ottimista e teleologico della storia? E infine, che ne è rimasto dell’uomo?

3. SUL DISUMANESIMO: TRE DECLINAZIONI URBANE

Nel contesto della manifestazione fiorentina del 1980, la necessità di ripensare l’essere umano al margine dell’umanesimo tradizionale (e delle sue origini storiche) si declina in un concetto di disumanesimo che – inteso sia come ritorno alla superficie di un nudo di antagonismi rimossi, sia come espressione della crisi

del paradigma moderno, sia come pratica discorsiva, culturale e urbana contro-egemonica – calerà sulla città di Firenze concretizzandosi nelle tre sezioni della rassegna.

Presso il Palagio di Parte Guelfa, Piero Frassinelli (elemento di spicco di quell'architettura radicale con cui ho iniziato il presente intervento) allestiva una selezione di opere pittoriche capaci di esprimere – in parole della curatrice della mostra – “apprensioni e trasalimenti, angoscia, consapevolezza della crisi esistenziale in atto, istinto impotente di ribellione nei confronti di tutte le violenze dichiarate e segrete [...]” (AA. VV., 2017). A differenza di quanto affermato dal marxismo lukacsiano (Lukács, sia detto tra parentesi, è l'altro grande non-detto a cui molti testi dell'antologia rimandano), la tesi difesa dalla prima sezione della mostra è che precisamente avanguardie come l'espressionismo, il simbolismo, il surrealismo o l'informale materico – opere, ad esempio, di un Kokoschka, di uno Schiele o di un Alberto Savinio – esprimevano quel negativo inconscio, quelle crepe e contraddizioni della ragione (ragione strumentale, preciserà poi Adorno) che una certa ideologia dell'umanesimo teorico tendeva piuttosto a reprimere e che sarebbero poi emerse con violenza nel gran trauma del Novecento: il fascismo e le due guerre mondiali.

L'itinerario urbano e gli eventi collaterali che, dalle sale del Palagio, continuavano nelle strade, nelle piazze e nei cortili della città – itinerario che recentemente è stato riletto e reinterpretato da un collettivo di critici e artisti fiorentini, e per la cui messa in luce rimandiamo al puntuale articolo di Alessandra Acocella (2016) – tendeva invece a ricostruire, o per meglio dire a ricordare, una Firenze *disumana*, dove il termine disumanesimo rimanda piuttosto a un inesorabile processo di trasformazione urbana iniziato con le profonde ristrutturazioni ottocentesche – che in nome di una Firenze Capitale da risanare demolirono una buona parte del centro storico (“a vita nuova restituito”, si legge tutt'ora in Piazza della Repubblica) –, continuato con gli interventi autocelebrativi del Ventennio fascista e successivamente connesso a quella speculazione edilizia a cui ho già accennato. Obiettivo delle installazioni e delle azioni performative delle due sezioni pluridisciplinari, insomma, era disautomatizzare l'esperienza urbana, scavando attraverso gli strati più trionfalistici del tessuto cittadino e recuperando una storia rimossa, silenziosa,

dimenticata – la storia dei vinti, diremmo in termini benjaminiani; l'inconscio della città, direbbero i situazionisti.

Come esempio di tali operazioni di recupero della Firenze sommersa, possiamo citare l'intervento di Piero Frassinelli – che alla facciata del Palazzo delle Poste Centrali, in Piazza della Repubblica, sovrappose dei lunghi striscioni con le fotografie degli antichi vicoli del ghetto ebreo, demolito a fine Ottocento proprio per far posto al Palazzo delle Poste – e l'installazione di Fabio Mauri presso la monumentale fontana situata all'esterno della Palazzina Reale della Stazione (edificio-simbolo dove nel 1938 era avvenuto l'incontro tra Hitler e Mussolini); fontana che Mauri riempie di acqua color rosso sangue.

4. UMANESIMO DISUMANESIMO 1980/2017

Come è stato ricordato nel 2017 nell'ambito del coraggioso progetto critico-espositivo *Umanesimo Disumanesimo 1980/2017: Lara-Vinca Masini e il senso della crisi nell'arte europea* – progetto che ha ricostruito e rivalorizzato la manifestazione, impedendo che finisse anch'essa tra quei momenti dimenticati della storia di Firenze –, all'epoca la mostra venne lodata tra gli ambienti culturali italiani e stranieri ma duramente osteggiata dalla città di Firenze e dalle sue istituzioni (poco prima dell'inaugurazione si era infatti verificato un cambio all'interno dell'Assessorato alla Cultura che aveva provocato l'allontanamento di Camarlinghi). Oltre ai numerosi problemi organizzativi che ostacolarono l'apertura, le azioni più trasgressive, come il dramma teatrale di Hermann Nitsch presso il chiostro delle Oblate (la rappresentazione di una scena mitico-rituale piuttosto macabra, con animali squartati e corpi insanguinati), scatenarono forti proteste, mentre l'installazione di Wolf Vostell (che prevedeva la presenza, all'interno del cortile del Palagio di Parte Guelfa, di una gallina bianca in una distesa di piume) fu ritenuta offensiva e poco decorosa per un palazzo storico quale il Palagio, e dovette chiudere dopo solo un giorno (cfr. Acocella, 2016: 171-173). “La città – commentava quasi vent'anni dopo la stessa Lara-Vinca Masini – rimase sorda e arroccata al suo Rinascimento mummificato” (2003).

Che ne è rimasto – possiamo quindi chiederci oggi – di quel dibattito sull’umanesimo storico e teorico (umanesimo come eredità del passato, umanesimo come orizzonte filosofico e ideologico di tutta la cultura europea)? Come agire all’interno di una città il cui patrimonio artistico e architettonico l’ha resa intoccabile e indiscutibile? Che discorso critico articolare, al di là della Firenze *culla dell’Umanesimo*, meta di un turismo ormai sempre più insostenibile?

Forse – sembrano suggerirci le recenti riletture della mostra, ad opera di alcune delle voci critiche e artistiche fiorentine oggi più attive e interessanti –, la riflessione su Firenze e il suo rapporto con la storia e la contemporaneità dovrebbe ripartire proprio da quelle diverse concezioni di *disumanesimo* che avevano invaso i palazzi e scosso le piazze della città. Come scrivevano nel 1972 gli architetti radicali di Superstudio (con un’evidente intenzione autobiografica e provocatoria), l’unico modo per salvare il centro storico fiorentino è sommergerlo con una “alluvione permanente” (1972: 10) che immerga i monumenti in un fluido dis-automatizzante e ci restituisca una città, forse meno umanista, ma dal volto più umano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (2017). *Umanesimo Disumanesimo 1980/2017. Lara-Vinca Masini e il senso della crisi nell’arte europea*. Firenze: Villa Romana, Senzacornice.
- Acocella, A. (2016). Un itinerario urbano per ripensare Firenze: Umanesimo, Disumanesimo nell’arte europea 1890/1980. In A. Acocella e C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* (pp. 157-173). Macerata: Quodlibet.
- Acocella, A. (2017). Tra utopia e disincanto. Le mostre di Lara-Vinca Masini alla Biennale 1978. In F. Fergonzi (a cura di), *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d’Arte di Venezia* (pp. 133-149). Milano: Skira editore.
- Masini, L. V. (a cura di). (1980). *Umanesimo, Disumanesimo nell’arte europea 1890/1980*. Milano: Silvana editoriale.
- Masini, L. V. (2013). Architettura e arti visive a Firenze nell’ultimo mezzo secolo. *Villa Romana*. Recuperato da <http://www.villaromana.org/> [Data di consultazione: 08/05/2018].

- Superstudio (1972). Dal libro degli esorcismi Superstudio ha estratto per voi salvataggi dei centri storici italiani propiziatori alla fortuna delle vostre città. *In – Argomenti e immagini di design*, 5.
- Venturi, R. (2018). Utopie radicali a Firenze. *Doppiozero*. Recuperato da <http://www.doppiozero.com/materiali/utopie-radicali-firenze> [Data di consultazione: 12/06/2018].

LA RE-VISIÓN DE LA HISTORIA DE CLARA DE ASÍS
EN LA NOVELA DE DACIA MARAINI
THE RE-VISION OF CLARE OF ASSISI'S HISTORY
IN DACIA MARAINI'S NOVEL

Estela GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo

Resumen

En la novela *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* Dacia Maraini rescata una figura histórica del pasado: la santa Clara de Asís, proponiendo una revisión de su historia que ponga de manifiesto la importancia de la santa como antecesora de la reivindicación de la libertad femenina en una época como la Edad Media en que muchas mujeres fueron silenciadas u ocultadas. Este ensayo analiza la escritura histórica de Maraini y su fuerte compromiso político y civil en la reconstrucción de la historia de las mujeres.

Palabras clave: Dacia Maraini, Clara de Asís, novela histórica, literatura italiana.

Abstract

In the novel *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* Dacia Maraini rescues a historical figure from the past: Saint Clare of Assisi, proposing a revision of her history which highlights the importance of the saint as an ancestor of the demand for female freedom in an ancestor for the demands of female freedom in an era such as the Middle Ages where many women were silenced or hidden. This essay analyzes the historical writing of Maraini and her strong political and civil commitment in the rewriting of the women's history.

Keywords: Dacia Maraini, Clare of Assisi, historical novel, Italian literature.

Decía Dacia Maraini que tanto el género autobiográfico, como el epistolar o la novela histórica permiten “massima libertà nell’invenzione dei personaggi e massima adesione alla realtà nei dettagli storici” (Maraini, 2010: 372) y quizá por ello la obra *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* sea una amalgama de todos ellos donde la autora se propone reconstruir la historia de la santa Clara de Asís, revisando y reinterpretando las informaciones dadas por la teología y la historiografía.

No es la primera vez que Maraini reescribe la Historia, ni es la primera vez que rescata una figura femenina del pasado. Ya lo hizo con la aristócrata sordomuda Marianna Ucria, recreando la historia del siglo XVIII en *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990) o con la joven Isolina reproduciendo el ambiente de finales del siglo XIX y principios del XX en la novela *Isolina* (1980), o aportando un nuevo testimonio de los campos de concentración nazi a través de los recuerdos e impresiones de Amara en *Il treno dell’ultima notte* (2008), o resucitando personajes literarios como Madame Bovary para contar su historia más íntima, esa que según la autora no supo mostrar su creador Gustave Flaubert y a la que ella da vida en la obra *Cercando Emma* (1996) y personajes míticos como Antígona, en *I giorni di Antigone* (2007). Por otra parte, si nos fijamos en su teatro nos topamos con la parte más humana de Catalina de Siena en *I digiuni di Santa Catarina da Siena* (1995), con Sor Juana Inés de la Cruz en *Suor Juana* (1979), con la poeta y cortesana del renacimiento Veronica Franco en la obra *Veronica Franco, meretrice e scrittrice* (1981), con Maria Estuardo en la comedia *Maria Stuarda* (1980), con Camille Claudel, la musa y amante de Rodin o con Eleonora Fonseca Pimentel en *Donna Lionora giacobina* (1981). Todas ellas mujeres que han destacado en la Historia y que Maraini recupera para analizar sus vidas desde la óptica del presente, ofreciendo una nueva interpretación que se centra principalmente en sus pensamientos más íntimos, poniendo de manifiesto la revolución que cada una de ellas, en sus respectivos contextos históricos y sociales, llevaron a cabo y que la historiografía no ha sabido mostrar.

De ahí el interés de la escritura histórica de Dacia Maraini, en la aportación de un nuevo modelo de interpretación del pasado, de una reescritura de la Historia, muchas veces en clave feminista, necesaria y obligada, en palabras de la autora porque “sono sempre

i vincitori a scrivere la storia” (Maraini, 2013: 163) y en el caso de Clara de Asís y de la Edad Media en general “i vincitori sono i clerici”. Se trata, por tanto, de dar voz a quienes la historia ha silenciado, de “restituire la parola a ciò che la storia ufficiale aveva reso muto” (Cao, 2015: 27) en el espacio más idóneo, el literario, haciendo uso de su escritura como “re-visión”, es decir, como acto de mirar al pasado desde una nueva óptica (Rich, 1982: 47).

Por eso reescribe la historia de Clara de Asís y no lo hace de manera espontánea sino inducida, casi obligada, por una lectora insistente que le ruega, le suplica, que lo haga. Así inicia la novela *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*, publicada en 2013 por Rizzoli. El libro se abre con la carta de una lectora dirigida a la propia autora. La firma Chiara Mandalá que se presenta como una estudiante siciliana, de un ficticio pueblo situado en la falda del Etna, Santo Pellegrino. Confiesa llamarse Clara porque nació el día de la Santa. Tras la respuesta de la escritora, Chiara Mandalá escribe de nuevo para pedirle que la “accompagni in questo viaggio dentro la memoria, alla ricerca di una donna che non c’è” (Maraini, 2013: 14). Se suceden las cartas entre la narradora y la joven siciliana hasta que, finalmente, la escritora que en un primer momento se había mostrado reticente¹, acepta convertir a Clara de Asís en uno de esos personajes que...

Bussano alla sua porta, entrano, si seggono e raccontano la propria storia. Lei offre loro un tè, qualche volta accompagnandolo con dei biscotti all’anice [...] dopo aver bevuto il tè, mangiato qualche biscotto, chiede anche la cena, e dopo la cena chiede anche un letto per dormire e la mattina dopo chiede la prima colazione per riprendere a raccontare di sé (Maraini, 2013: 14-15).

Aceptado el personaje, habiendo entendido que se trata del inicio de un nuevo libro, la autora comienza a documentarse sobre Clara de Asís y sobre la Edad Media. A partir de ahí se interrumpen las misivas de Clara Mandalá y se da paso a un diario en el que Maraini dialoga y reflexiona consigo misma en torno a la figura de la Santa: “mi manca una interlocutrice come la

¹En las cartas enviadas a Clara Mandalá declara su laicismo y su desconocimiento de la Edad Media. “io sono laica e non credo nella santità” (Maraini, 2013: 35).

disperata siciliana. Ma dovrò fare di necessità virtù. Dovrò imparare a dialogare con me stessa” (Maraini, 2013: 62).

El uso del diario en su narrativa no es nuevo, lo encontramos en obras como *Donna in guerra* (1975) o *La nave per Kobe* (2012). Tampoco es nuevo el uso de la epístola, género narrativo siempre privilegiado por la autora, que encontramos en novelas como *Dolce per sé* (2003) o *Lettere a Marina* (1981). Y no es nuevo el hecho de que la propia escritora converse con un lector, convirtiéndose así en personaje literario de su propia obra, en autor-personaje, una superposición de los conceptos de sujeto real y ficticio habitual en su prosa, ejemplificado a la perfección en obras como *Ho sognato una stazione* (2005) o *I giorni di Antigone* (2007). Obras en las que destaca el componente autobiográfico y que también encontramos en el libro de Clara de Asís: menciones y referencias a otras obras suyas publicadas con anterioridad como *Colomba* o *La grande festa* (2011), su experiencia como colegiala en un centro religioso o información sobre su personalidad, su manera de escribir y su amor por la lectura. Informaciones autobiográficas que son parte de su estilo narrativo, presente en obras como *Bagheria*, *Ho sognato una stazione*, *La grande festa* o *La seduzione dell’altrove*.

Nos encontramos, por tanto, ante un libro que ni estructuralmente ni estilísticamente presenta novedades, la originalidad recae principalmente en la figura objeto de estudio. Si bien no es la primera vez que Maraini mira al siglo XIII, ya lo hizo recuperando la figura de Catalina de Siena, sí es la primera vez que aborda esta época histórica en su narrativa de forma amplia y bien documentada, donde se entremezcla lo ficticio con lo real, lo histórico con lo literario. Para ello, la escritora recurre a las citas directas de los libros de historia de la Edad Media y de los monográficos sobre la santa. Entre toda esta bibliografía que ella insertará magistralmente en su relato, destaca la obra que recopila las actas del proceso de canonización de Santa Clara, con testimonios reales de las monjas clarisas, titulado *Santa Chiara d’Assisi sotto processo. Lettura storico spirituale degli atti di canonizzazione*, que servirá de hilo conductor de sus argumentaciones. La propia autora informa al lector de la labor de documentación e investigación, no solo mencionando los libros que ha manejado para la reconstrucción de la historia de Clara de Asís, sino citando párrafos con su correspondiente referencia.

Estamos, por tanto, ante un relato de ficción que se asemeja en muchos momentos a un trabajo de investigación, algo sin duda intencionado, que aporta fiabilidad y sirve como pretexto para la reflexión de la escritora.

Maraini nos muestra los estudios sobre la vida de Santa Clara, criticando lo que ella considera “lagunas”, poniendo en tela de juicio algunas de las afirmaciones dadas, y, sobre todo, desvelando una personalidad que, en su opinión, permanece oculta. Es el objetivo y denominador común de una nueva corriente de narrativa histórica femenina en boga en la literatura italiana actual, con autoras como Maria Rosa Cutrufelli, Edgarda Ferri, Melania Mazzucco, Patrizia Carrano, Silvia Lorusso Del Linz, Daniela Pizzagalli y tantas otras, mujeres que

escriben sobre mujeres para destacar las lagunas de la historia, partiendo de un enfoque individual que trace el camino hacia una nueva lectura histórica, en la que la mujer se convierta en referente y comparezca con el estatus de sujeto autónomo (Navarro, 2006: 197).

Las lagunas de la historia de Clara de Asís atienden a aspectos de su vida íntima que Maraini cuestiona a través de numerosas preguntas, entre ellas: ¿cómo podía una joven de 18 años de buena familia preferir la vida en convento en absoluta pobreza a las riquezas, las propiedades y la vida acomodada que su familia podía ofrecerle? o ¿Por qué despreciaba y castigaba continuamente su propio cuerpo? ¿Cuáles fueron los verdaderos motivos para ingresar en el convento? ¿La convenció Francisco de Asís?, ¿Dudó alguna vez de su fe?, ¿Tendría en el convento libros a su disposición? Si tenía libros ¿qué tipo de libros eran, solo libros religiosos? ¿Escribía? ¿Dormía con el velo o se descubría para dormir? ¿Le hubiera gustado viajar predicando la palabra de Dios como hacía San Francisco?

Cuestiones que no se recogen en ninguno de los ensayos sobre la Santa y que, sin embargo, nos ayudarían a entender la parte más humana de la religiosa. Será precisamente esa parte humana, esos pequeños pero tan importantes detalles, los que interesen a Maraini y sobre los que versará su obra porque, como afirma la narradora:

nessuno si è mai posto questi problemi per una monaca santa. Eppure esistevano, erano la materia di una giornata, oltre alle preghiere e alle meditazioni. Chi scrive di narrativa si nutre di questi dettagli preziosi che costituiscono la trama del tempo, il tessuto quotidiano di cui sono fatte le ore; dettagli minimi a volte ma che, stratificandosi, aiutano a ricostruire un ambiente, una storia (Maraini, 2013: 196).

Son estos aspectos los que atraerán la atención de Dacia Maraini y los que se mostrarán en su libro para descifrar el lado más íntimo de Clara, de esa mujer “straordinaria, anche se morta da secoli” (Maraini, 2013: 228).

Pero ¿por qué precisamente Clara de Asís? ¿Por qué esta figura de la Edad Media? ¿Y por qué de esta época tan remota y no de otra? La historia de Clara, según la autora, a pesar de su lejanía en el tiempo, nos ofrece la posibilidad de analizar el presente: “mi sembra di scivolare dentro un’epoca lontanissima eppure forse più vicina di quanto pensiamo” (Maraini, 2013: 39), así mismo los acontecimientos vividos por la santa “sono verità talmente rivoluzionarie che possono funzionare anche oggi” (Maraini, 2013: 247). Por tanto, la elección de esta figura no es casual. Maraini encuentra un paralelismo entre el ayuno de las clarisas y el ayuno de muchos jóvenes hoy en día (los casos de bulimia y anorexia). Un ayuno que en la Edad Media era místico, con fines puramente ascéticos y que en el presente tiene un fin exclusivamente estético. Sin embargo, aun con objetivos muy distintos, el castigo y desprecio por el propio cuerpo es el mismo y afecta, ya desde época medieval, más a mujeres que a hombres².

Esta atención al pasado para explicar el presente, la búsqueda de modelos en épocas remotas que sirvan para entender al hombre o a la mujer de la época hodierna, es una característica de la nueva novela histórica, que comparten los libros de las autoras de este género. Sin embargo, será precisamente este elemento caracterizador el que determine que algunas mujeres se opongan a ser catalogadas como autoras de novela histórica puesto que sus obras, aun

² La escritora trató este tema en la obra teatral *I digiuni di Santa Catarina*, pero de forma más concisa. En la novela *Chiara di Assisi* amplía y justifica sus reflexiones al respecto.

ambientadas en tiempos lejanos, describen o reflejan situaciones actuales. Es el caso de la italiana Valeria Montaldi que afirma:

Non mi sento una scrittrice di romanzi storici. Mi sento un'autrice che ha scelto di ambientare i propri romanzi in tempi passati, ma che potrebbero benissimo essere scritti sulla vita di oggi. Questo perché penso che il passato sia uguale al presente, a cominciare dal punto di vista umano: stesse le dinamiche, le convenzioni e le emozioni dei singoli; così come gli intrighi, la depravazione e l'aggressività (Montaldi, 2017).

Una idea que también sostiene la escritora española Lourdes Ortiz:

Yo no he escrito novelas históricas y como tal quiero que sean leídas y juzgadas, sin que se las encasille o cosifique. A veces cuento desde la modernidad más inmediata y otras me refugio en el pasado para contar. Porque ese pasado me permite una distancia que a mí, y supongo que al lector, me permite, le permite, agudizar la mirada para ver el presente desde nuevas ópticas (Ortiz, 2006: 28)³.

Dacia Maraini, sin embargo, elige la historia de Clara de Asís no sólo porque su tiempo le permita mirar al presente, sino también por otro motivo mucho más implícito, pero evidente para quien conoce la obra de esta escritora. La producción de la siciliana se caracteriza por la atención a personajes femeninos rebeldes, revolucionarios o transgresores y Clara es uno de ellos. La revolución de Clara de Asís, mujer que ha pasado a la Historia como la Santa fiel a las ideas de San Francisco de Asís, adalid entre las mujeres de la pobreza promulgada por el Santo, creadora de la orden religiosa de las clarisas, silenciosa, extremadamente generosa y piadosa, sanadora de enfermos... esa mujer era, en realidad, una persona libre y autónoma que, sin enfrentarse al poder establecido, sin salirse de las normas impuestas por la Iglesia y el poder eclesiástico, encontró la libertad encerrándose

³ Antonio Huertas achaca la reticencia de esta y otras autoras a ser encasilladas en el género de la novela histórica a los tintes comerciales y oportunistas que ha adquirido el género en los últimos años (Huertas Morales, 2010: 183).

en la fe, pero al fin y al cabo libre, en una época en que muy pocas mujeres podían gozar de esa libertad. En palabras de la narradora “Chiara ossequiente, rispettosa, devota, ma anche disubbidiente, eversiva, autonoma” (Maraini, 2013: 136).

Esta mujer respetuosa pero desobediente, es para Dacia Maraini una precursora del derecho a la libertad de las mujeres:

Chiara di Assisi è stata una antesignana della difesa dei diritti delle donne, anche se non ha mai pensato in termini di rivendicazione, sentimento lontano dalla sua natura e dalle sue scelte di vita. Ma certamente ha messo in pratica quello che molte donne avrebbero voluto e non hanno potuto fare: conciliare una adesione formale alle regole misogine disposte dall’alto con una prassi di libertà. Una libertà non dettata da egoismi e vendette, ma da una fedeltà ancora più profonda alle proprie scelte religiose. Padrona di sé, autonoma nella elaborazione di un pensiero proprio, rivendicatrice di una libertà se non sociale, cosa impossibile per quei tempi, per lo meno psichica e mentale (Maraini, 2013: 102-103).

Así pues, Clara de Asís es una heroína más de la narrativa de Maraini, un referente y ejemplo de cómo ya en tiempos muy lejanos hubo mujeres que supieron escapar con astucia e inteligencia al poder patriarcal:

Era una disubbidienza legittima quella delle clarisse, perché sapevano che Cristo aveva predicato l’uguaglianza di tutti gli esseri umani. Ed è a quella idea che si sono ispirati sia Francesco sia Chiara di Assisi [...] non hanno mai voluto opporsi alla Chiesa cercando, con acrobazie ammirevoli, di aiutarla a ritrovare le sue radici, il suo rivoluzionario esordio di uguaglianza, il suo amore per il diverso, anche quando questo diverso è una donna (Maraini, 2013: 103).

Una tarea difícil teniendo en cuenta la escritura misógina de los padres de la Iglesia que “insistono nell’affermare un sistema di educazione basato sull’inferiorità mentale e psichica delle donne e sul bisogno del dominio e del controllo sui loro corpi” (Maraini, 2013: 97).

En ese mundo hostil y patriarcal reluce la figura de Clara y su proyecto de pobreza extrema, de retornar a los orígenes de la religión y al ejemplo de Cristo descalzo y misericordioso. Clara elige la pobreza, elige ser ejemplo como lo era San Francisco, y consigue su libertad. Para Maraini la pobreza representaba un proyecto de libertad femenina porque “la povertà stabilita con un atto di impegno può dare una grande autonomia” (Maraini, 2013: 84) y, por ello,

il sacrificio di Chiara è stato ancora più doloroso, ma la sua intelligenza politica le ha suggerito la sola cosa saggia da fare: accettare ciò che le veniva imposto per destino di genere, e scavare dentro questa imposizione una libertà propria (Maraini, 2013: 159).

El sacrificio de Clara de Asís para conseguir la libertad (ayuno, pobreza, reclusión, silencio, mortificaciones y castigos corporales) es digno de admiración. Maraini evidencia su inteligencia y el hecho de haber sabido transformar en paz y armonía las penurias físicas y psíquicas, haber sabido convertir su vida de restricciones en una vida feliz sin imposiciones externas.

Il prigioniero che invece di lamentarsi e protestare della sua sorte, fa di quella prigionia il luogo della sua predilezione, il luogo della riflessione, della passione e della gloria, alla fine risulta vincente [...] con una intelligenza finissima e un istinto profondo di libertà ha fatto di quella prigionia la sua casa amata, il luogo della sua scelta eterna, del suo martirio, voluto e quindi non patito. Nonostante le ribellioni di un corpo giovane e sano che protesta, langue, si consuma, grida le sue ragioni. La volontà di Chiara è adamantina. Nella sua lunga reclusione non ha ceduto neanche un istante allo sconforto, alla paura, alla malattia, alle difficoltà, ai dubbi. E non si può fare a meno che ammirarla (Maraini, 2013: 160).

Una admiración que crece cuanto más conoce a la Santa, cuanto más lee sobre ella y más detalles de su vida tiene:

Più vado avanti e più sono presa d'ammirazione per la vitalissima e ferrea donna che è stata Chiara di Assisi, per la sua crudele fedeltà a se stessa e alle sue scelte [...] per la sua generosità, per la sua capacità di guidare una comunità senza mai ricorrere

all' autorità o alla forza, così costante nella sua fede da apparire misteriosa e celeste (Maraini, 2013: 181-182).

Para contextualizar la gesta de Santa Clara, es decir, esa libertad de la que gozó, objeto de veneración por parte de la autora, Maraini describe la misoginia de la época con fragmentos de los textos de los Padres de la Iglesia y habla de las místicas. Todo un elenco de mujeres que tras los muros del convento pudieron instruirse y escribir, y cuya fama entre el pueblo las hizo escapar de la censura de la Iglesia. “Le mistiche, nonostante la consegna del silenzio, hanno parlato, hanno scritto e anche tanto” (Maraini, 2013: 175), sin embargo, “la Chiesa si guardava bene dal diffondere i loro scritti, che sono ancora lì a marcire nei cassetti dei monasteri [...] Di questi cassettoni pieni di testi si è persa la chiave” (Maraini, 2013: 175).

Muchos de estos escritos no fueron tomados en consideración, fueron cancelados durante siglos u ocultados y, por ello, la escritora dedicará casi diez páginas de su novela a recordar a estas mujeres, entre las que menciona a Angela da Foligno, Maria Cecilia Baij, Veronica Giuliani, Domenica da Paradiso, Camilla Battista Varano, Brigida Morello, Caterina Paluzzi o Maria Maddalena de' Pazzi.

La literatura olvidada de las místicas le da la oportunidad de reivindicar la importancia de los escritos de las mujeres, generalmente infravalorados hasta hace pocas décadas:

Quanta letteratura femminile trascurata, nascosta, obliata. Un giorno, ne sono certa, comporremo un'altra storia della letteratura, cominciando dalle mistiche, saranno messi accanto ai grandi autori considerati oggi i soli classici degni di letteratura (Maraini, 2013: 177).

Maraini profesa la teoría de Adrienne Rich que considera imprescindible “cercare nell' arte e nella letteratura, nelle scienze sociali e in ogni descrizione che ci è stata offerta del mondo, i silenzi, le assenze, l' inespresible, il taciuto, il non catalogato, perché è lì che troveremo la vera cultura delle donne” (Rich, 1982: 177).

Es, sin duda, una de las autoras a las que se refería Cutrufelli cuando afirmaba: “ce la mettemmo tutta a ripescare quelle donne

che ci avevano preceduto nel tempo e ci avevano lasciato un'invisibile eredità di parole di sogni, di gesti significativi” (Cutrufelli, 2004: 334).

No obstante, la reivindicación de Maraini traspasa los límites de la escritura y se extiende a la vida de las mujeres en la Edad Media y, concretamente, a la vida de las religiosas. La escritora critica algunos asuntos de la religión condicionados por el género, que revelan el estado de desigualdad e inferioridad de las mujeres dentro de la Iglesia. Y lo hace a través de preguntas sin respuesta, entre ellas: ¿Por qué los frailes pueden salir a la calle a mendigar y las monjas no? ¿Por qué la palabra de Dios solo puede ser predicada por varones? ¿Por qué Cristo es un hermano para los sacerdotes y, sin embargo, debe ser un esposo para las religiosas? ¿Es que Cristo era polígamo? ¿Le hubiera gustado tener miles de esposas? ¿Por qué una santa nace santa y, sin embargo, de un santo sabemos todos los detalles de su vida anterior a la ordenación?

Son cuestiones que revelan un nuevo tipo de novela histórica, esa que según Serkowska se fundamenta en el “impegno sul reale, l’impegno etico e civile” (Serkowska, 2012: 15) y de la que Maraini es, sin duda, una de las mejores exponentes.

Ahora disponemos de otra historia, de otro punto de vista y de otra imagen de Clara de Asís, la de Dacia Maraini, que ha vivido o revivido la vida de la religiosa porque “un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros” (Unamuno, 1977: 64).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cao, C. (2015). Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano. *Between*, 5 (10), 1-32.
- Cutrufelli, M. A. (2004). *La donna che visse per un sogno*. Milán: Frassinelli.
- Huertas Morales, A. (2010). Y tras el silencio la palabra: catálogo de la novela histórica de tema medieval escrita por mujeres. En M. González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia* (pp. 179-198). Sevilla: Arcibel Editores.
- Maraini, D. (2010). Inadeguatezza. En J. C. De Miguel y Canuto (ed.), *Scrittura civile. Studi sull’opera di Dacia Maraini* (pp. 372-397). Roma: Giulio Perroni.

- Maraini, D. (2013). *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*. Milán: Rizzoli.
- Montaldi, V. (2017). Il vizio dell'esistenza. Recuperado de <http://www.ilviziodellesistenza.it/letteratura/intervista-a-valeria-montaldi-dal-giornalismo-al-romanzo-storico/> [Fecha de consulta: 23/02/2018].
- Navarro Salazar, M.T. (2006). Mujer e identidad en la narrativa histórica femenina. En J. Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica* (pp. 191-218). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Ortiz, L. (2006). La pereza del crítico: historia-ficción. En J. Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica* (pp. 17-30). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Rich, A. (1982). *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*. Milán: La Tartaruga.
- Serkowska, H. (2012). *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*. Pesaro: Matauro Editore.
- Unamuno, M. (1977). *Cómo se hace una novela*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

DAL RINASCIMENTO AI NOSTRI GIORNI
CON LA GIOCONDA DI LEONARDO
FROM THE RENAISSANCE TO THE PRESENT DAY
WITH LA GIOCONDA BY LEONARDO

Monika GURGUL

Università Jagellonica di Cracovia

Riassunto

La Gioconda e il suo autore, trascinati più volte nel vortice della cultura europea, diventano un punto di riferimento nella riflessione sul progresso, nella formazione del gusto decadente e nella polemica intorno alla femminilità, nello sviluppo dell'economia di mercato e delle forme della sua promozione. Studiare le vicissitudini della *Gioconda* è un'occasione per ripercorrere le sorti del patrimonio umanistico, manipolato, reinterpretato e reintegrato in diverse narrazioni ideologiche.

Parole chiave: La Gioconda/Mona Lisa, romanticismo, modernismo, cultura di massa.

Abstract

La Gioconda and her author have been drawn several times into the vortex of European culture becoming a benchmark for some reflections on progress, for formation of decadent taste, for polemics on femininity, for economic development and various forms of its promotion. The study of *La Gioconda*'s vicissitudes is a precious occasion to examine the fortune of humanistic heritage in the last centuries, manipulated, reinterpreted and reintegrated into different ideological narrations.

Keywords: La Gioconda/Mona Lisa, romanticism, modernism, mass culture.

L'umanesimo¹, che aveva posto al centro dell'attenzione l'essere umano, sottolineando l'importanza dello sviluppo dell'individualità, era stato un'epoca di crescita e d'innovazione, percepibile anche nell'ambito della pittura. Un'espressione dell'interesse per l'uomo era stata la ritrattistica rinascimentale italiana. Tra i pittori del tempo, attenti allo studio della fisiologia e dell'anatomia e impegnati negli esperimenti con il chiaroscuro e con il contrapposto per rendere al meglio la pienezza e la dinamicità della figura umana, c'era stato Leonardo, l'autore del *Trattato sulla pittura*, considerato tra le opere più importanti del genere, di numerosi disegni e di meno numerosi ma estremamente significativi dipinti destinati a diventare l'esempio più rappresentativo della sensibilità rinascimentale.

L'arte rinascimentale, maturata nell'ambito delle idee umanistiche, divenne col tempo un biglietto da visita della cultura italiana e *La Gioconda* di Leonardo divenne a sua volta un'icona di quest'ultima, da una parte ispirando alla riflessione sulla bellezza universale, dall'altra incoraggiando un gesto iconoclastico rivolto contro la cultura alta. Il successo internazionale della *Gioconda* è dovuto a una serie di fattori, a partire dal suo valore artistico: la figura femminile raffigurata sul quadro emana un'energia particolare; incanta la sua naturalezza che, grazie alla tecnica dello sfumato, diventa maestosa di una maestosità che fa pensare alla pittura religiosa; il suo sguardo, diversamente dal canone del tempo, penetra il volto di chi la guarda; le mani manifestano la calma, la dignità e la sicurezza del soggetto; il sorriso, appena delineato, la rende distaccata, riservata ed evasiva. Nell'insieme, sembra un'illustrazione perfetta dell'ideale umanistico.

Il quadro era stato subito adeguatamente valutato e, di conseguenza, varie volte imitato². Aveva goduto di fama finché

¹ Il termine *umanesimo* viene usato in questa sede nel senso più ampio, come "la concezione dell'uomo e della sua «dignità» quale autore della propria storia, punto di riferimento costante e centrale della riflessione filosofica" (Enciclopedia Treccani on line).

² L'uso di copiare/imitare quadri considerati particolarmente riusciti veniva trattato dai giovani adepti come esercizio stilistico e aveva un ruolo divulgativo. Un evidente influsso della *Gioconda* di Leonardo si vede nei maestri del tempo, per es. in alcuni quadri di Raffaello. Fino alla fine del XVIII secolo erano state dipinte circa sessanta *Gioconde* copiate o imitate in modo più o meno fedele

Leonardo non aveva lasciato l'Italia recandosi in Francia, al servizio del re Francesco I, e portando con sé il dipinto che dopo la sua morte era diventato di proprietà del sovrano. *La Gioconda* poteva condividere la sorte di tante altre pitture raccolte nella dimora reale e cadere nell'oblio più assoluto. E infatti, quando all'inizio dell'ottocento il Louvre fu aperto al pubblico, il quadro non destò particolare curiosità né l'ammirazione degli artisti che accorsero al nuovo museo con lo scopo di perfezionarsi copiando opere di autori illustri. Privato di contatto con il pubblico, aveva perduto l'antica fama. L'esilio francese, che sembrava avergli precluso una volta per sempre la strada verso il parnasso artistico del romanticismo, inaspettatamente, però, risultò fortunato. La città più importante dell'Europa ottocentesca gli garantì in pochi decenni una straordinaria crescita di popolarità, imparagonabile non solo sul vecchio continente, ma, addirittura, su scala globale. Questo colpo di fortuna fu possibile perché l'opera e il suo autore furono inseriti nel contesto culturale del tempo svolgendo un ruolo iconico nella promozione di alcune importanti narrazioni ideologiche.

Sull'onda dell'interesse per l'arte rinascimentale, l'ottocento francese riscoprì l'umanesimo italiano promuovendo Leonardo come uno dei suoi esponenti-modello³. Il fiorentino fu considerato non solo uno straordinario pittore, ma addirittura uno scienziato particolarmente dotato⁴. L'intensa promozione dell'artista fu causata dalla necessità del momento: lo spirito romantico aveva bisogno di esempi di versatilità intellettuale e di mente spregiudicata⁵, come dimostra l'opera di Jules Michelet,

all'originale. Col nome di Gioconda viene definita l'intera categoria di tele in cui la modella è ritratta nella posa leonardiana (Sassoon, 2003: 45-47).

³ Nel 1839 fu pubblicata in Francia l'opera di Vasari, fondamentale per la futura costruzione del mito del rinascimento nonché del culto di Leonardo. Tra i maggiori autori del successo del mito di Leonardo bisogna citare anche lo svizzero Jacob Burckhard – accanto a Michelet, altro prestigioso *inventore* dell'idea del Rinascimento come periodo di liberazione dell'individuo e come origine di una nuova civiltà, contrapposta al Medioevo (cfr. Burckhardt, 1860). Interessanti anche le osservazioni di Hippolyte Taine (1866: 226, 514-521).

⁴ Sul mito di Leonardo-scienziato geniale, alimentato da studiosi provenienti da diversi paesi, cfr. B. Bullen (1994).

⁵ Al rinascimento venivano attribuiti diversi ideali cari allo stesso romanticismo. "L'ammirazione dei contemporanei per la poliedricità, vista come indizio di

storico repubblicano, interprete dell'umanesimo in chiave liberale e laica. Leonardo, "génie vraiment universel de tout art et de toute science", "l'homme complet, équilibré, tout-puissant en toute chose, qui résumait tout le passé, anticipait l'avenir", ebbe un ruolo rilevante nella sua narrazione: "Personne ne fut plus admiré que Léonard de Vinci. [...] Ce surprenant magicien, le frère italien de Faust, étonna et effraya" (Michelet, 1876).

Nell'opera più importante di Michelet, *Histoire de France*, il rinascimento prese la forma del "primo stadio della liberazione dell'uomo e il primo passo verso la grande rivoluzione" (Drozdowicz, 2007: 73-74). Lo storico sottolineava che era stato allora che l'uomo si era liberato degli ideali medievali e dei suoi valori spirituali, riscoprendo l'antica gioia di vivere e manifestando il suo nuovo volto anche tramite la pittura⁶.

Le Moyen âge s'était tenu dans une timidité tremblante en présence de la nature. Il n'avait su que maudire, exorciser la grande fée. Ce Vinci, fils de l'amour et lui-même le plus beau des hommes, sent qu'il est aussi la nature; il n'en a pas peur. Toute nature est comme sienne, aimée de lui. Son point de départ effraya. [...] Entrez au Musée du Louvre, dans la grande galerie, à gauche vous avez l'ancien monde, le nouveau à droite. D'un côté, les défaillantes figures du frère Angelico de Fiesole, restées aux pieds de la Vierge du Moyen âge; leurs regards malades et

genialità, costituisce una parte della nostalgia dei romantici del secolo d'oro, precedente all'epoca industriale in cui la conoscenza era stata incasellata. Leonardo non disdegnava la specializzazione – visto che quel concetto non era stato ancora inventato ai suoi tempi. Superava le convenzioni ottocentesche, e non quelle della sua epoca" (Sassoon, 2003: 76 – questa e altre trad. dal pol. MG). Sull'idea di versatilità intellettuale dell'uomo rinascimentale cfr. anche *Le développement de l'individu* (Burckhardt, 1958: 66-67).

⁶ Michelet crea il termine Rinascimento nel 1840 e a partire da questa data lo utilizza "per identificare una teoria con la quale – scrive nel 1950 Lebre – egli individua un duplice movimento – lo spogliarsi da una parte degli uomini di due o tre generazioni di un abito medievale divenuto per loro pesante e sgradevole sotto una nuova luce, una veste bianca, primaverile – assai più che un mutamento di ambiente e di costume, assai più che il trionfo di un gusto nuovo nelle lettere e nelle arti: la creazione e la progressiva adozione di una concezione rivoluzionaria dell'uomo e del mondo, del posto dell'uomo in un universo ingrandito, allargato e approfondito nello stesso tempo" (Di Nuoscio, 2006: 86).

mourants semblent pourtant chercher, vouloir. En face de ce vieux mysticisme, brille dans les peintures de Vinci le génie de la Renaissance, en sa plus âpre inquiétude, en son plus perçant aiguillon. Entre ces choses contemporaines, il y a plus d'un millier d'années. Bacchus, saint Jean et la Joconde, dirigent leurs regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, avenir, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent (Michelet, 1876).

Questa impostazione dell'analisi eseguita da Michelet rendeva il rinascimento un'epoca anticristiana, atta a promuovere il genere umano come artefice della cultura. In realtà, il rinascimento, in gran parte costruito sull'ideologia umanistica, non era stato omogeneo e la rivoluzione operata dagli umanisti “aveva avuto luogo – generalmente parlando – nell'ambito della cristianità” (Drozdowicz, 2007: 74). I liberali francesi si impossessarono dell'umanesimo (nonché della figura dello stesso Leonardo) integrandolo nel discorso sulla lunga tradizione antireligiosa in Europa⁷. La reinterpretazione sopravvisse anche quando le turbolenze storiche privarono i suoi (f)autori della loro posizione privilegiata nel sistema culturale francese dell'epoca⁸ e i suoi echi si sentirono a lungo “anche tra i marxisti, che, considerandosi eredi di Leonardo, lo celebravano come pioniere del pensiero moderno” (Sassoon, 2003: 80).

In Francia è rimasta viva la convinzione che l'eredità di Leonardo costituisse una parte integrante della cultura intellettuale e artistica francese, visto che i suoi elementi principali sono conformi con lo spirito del paese.

⁷ Michelet non fu l'unico deformatore del passato. Anche Burckhardt sottolineava che il rinascimento era stato governato dallo spirito laico. Cfr. anche le opere di Edgar Quinet, tra cui *Les Révolutions d'Italie* citata da Michelet.

⁸ Dopo la sconfitta della rivoluzione del 1848 Michelet perse la cattedra presso il College de France. Ciononostante, i suoi libri, che erano già diventati letture scolastiche e universitarie, continuarono a influenzare le nuove generazioni di lettori.

Leonardo divenne français manqué adottato dal paese che – come si sosteneva – lo capiva meglio della sua stessa patria. La Francia, affermava nel 1861 l'autore di bestseller, leonardofilo e direttore del Théâtre-Français Arsène Houssaye, era l'unico paese capace di creare qualcosa basandosi sull'eredità di Leonardo: in Italia non c'è più traccia di arte dalla fine del rinascimento, in Germania – dai tempi di Durer, in Spagna – dai tempi di Velazquez e Murillo, in Olanda – dai tempi di Van Dyck, mentre gli Inglesi sanno dipingere esclusivamente scene di corse di cavalli (Sassoon, 2003: 79).

La fama di Leonardo, rivisitato in chiave ottocentesca, incoraggiò diversi artisti a raffigurarlo in una serie di pitture e componimenti letterari. I pittori ricorrevano in particolare alla scena della morte del nobile vegliardo accompagnato nell'ultimo cammino dallo stesso re, oppure lo rappresentavano al lavoro, e proprio in questi contesti iniziò ad apparire anche Monna Lisa. I commentatori cominciarono a conferire al quadro interpretazioni sempre più complesse allontanandosi dal contesto originario: il ritratto di Monna Lisa, una donna concreta e di per sé non eccezionale, divenne raffigurazione di una bellezza senza tempo e della femminilità universale. D'ora in poi si sottolineava il carattere misterioso della donna e si studiava il suo sorriso innocente e malizioso, secondo le preferenze della cultura (post)romantica che associava volentieri la bellezza e la misteriosità. Alla fine di questo processo la Gioconda⁹, tranquilla e posata casalinga fiorentina, fu trasformata in una femme fatale, rispondendo all'interesse del secondo ottocento per la sensualità e per il desiderio femminili.

Uno dei creatori del mito della femme fatale nella cultura francese (ed europea) e di trasformazione di Monna Lisa in questo senso, fu Théophile Gautier¹⁰. Questo sostenitore dell'idea

⁹ La modella fu probabilmente Lisa Gherardini, la moglie di un commerciante fiorentino, Francesco di Zenobi del Giocondo.

¹⁰ Théophile Gautier poteva aver ispirato il famoso gesto di Duchamp. Il protagonista del suo racconto *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, pittore, alle prese con il ritratto della sua amata, nota che durante la sua assenza qualcuno ha dipinto dei baffi "degni di un tamburino" sopra le labbra della ragazza. Cfr. *Le pied de momie* (Gautier, 1897: 433-452).

dell'arte per l'arte e fantasioso creatore dell'immaginario romantico, aveva il potere di formare i gusti artistici dei suoi lettori e lo faceva sia come uno dei più fortunati scrittori del suo tempo, sia come uno dei più influenti critici d'arte. La scrittura di Gautier abbonda di figure di donne sensuali e pericolose, pronte a condurre agli Inferi le loro vittime, maschi ammalati e rovinati dal desiderio morboso, come nel *Romanzo della mummia*, ambientato nella Valle di Biban El-Molûk in Egitto, la cui protagonista, ancora in vita, ruba il cuore al faraone, invece dopo tremila anni, come mummia, riesce a far infatuare un attraente lord inglese alla ricerca di una tomba inviolata e influire per sempre sulle sue sorti¹¹. Ugualmente fatali saranno le storie d'amore di altri protagonisti della prosa di Gautier, uniti dal desiderio di ammirare una donna diversa dalle altre, indecifrabile e irraggiungibile. Per Gautier la Gioconda rappresentò ciò che rappresentava Tahoser per il faraone e il lord inglese, la contessa Praskowia per Oktawiusz de Saville e Olaf Łabiński o Alice Ward per Paul d'Aspremont e per il conte Altavilla¹²: la perfezione e il mistero che nascono da una distanza insuperabile, indispensabile per alimentare la fiamma del sentimento. In *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* Gautier le dedicò due pagine piene di ammirazione. Definendo il dipinto "miracle de la peinture" e "l'oeuvre où [...] l'art a le plus approché de la perfection", scrisse affascinato:

La Joconde! Sphinx de beauté qui sourit si mystérieusement [...] et sembles proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'il n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi! [...] Des quelle planète est tombée [...], cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique? [...] jamais l'idéal féminin n'a revêtu de forms plus inéluctablement séduisantes (Gautier, 1882: 26-27).

¹¹ "Quand à lord Évandale, il n'a jamais voulu se marier quoiqu'il soit le dernier de sa race. Les jeunes misses ne s'expliquent pas sa froideur à l'endroit du beau sexe; mais, en conscience peuvent-elles imaginer que lord Évandale est rétrospectivement amoureux de Tahoser, fille du grand prêtre Pétamounoph, morte il y a trois mille cinq cents ans?", in *Le roman del la momie* (Gautier, 1893).

¹² Sono protagonisti dei racconti: *Iettatura* (pubbl. nel 1856 su *Moniteur universel* col titolo *Paul d'Aspremont*) e *Avatar* (Gautier, 1897).

Le regard sagace, profond, velouté, plein de promesse vous attire irrésistiblement et vous enivre, tandis que la bouche sinieuse, serpentine, retroussée aux coins, sous des pénombres violâtres, se raille che vous avez tout de douceur, de grace et de supériorité, qu'on se sent tout timide comme un écolier devant une duchesse. [...] Sous la forme exprimée, on sent une pensée vague, infinie, inexprimable, comme une idée musicale; on est ému, trouble [...] les désirs réprimés, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent e ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui (Gautier, 1882: 222-223).

Il mito della femme fatale, oggetto di desiderio malefico, si diffonderà e si affinerà nei decenni successivi, di pari passo con l'industrializzazione e la tecnicizzazione della vita. L'epoca appesa tra le speranze della Belle Époque, le angosce del catastrofismo decadente e i turbamenti dell'animo postfreudiano, avrà bisogno di icone simboliche attorno a cui condensare sia i suoi sogni che le ansie esistenziali. E l'immagine femminile seducente, perversa e pericolosa, vi svolgerà un ruolo terapeutico simile a una dose rigenerante di (auto)ironia.

La Gioconda deve in gran parte proprio a Gautier, il suo posto nella lista di immagini femminili decadenti tra le sanguinose Salome, Medee, Giuditte e le sfingi dagli occhi ammalianti. E proprio il paragone della casalinga toscana con quelle creature sataniche fa capire la straordinarietà della posizione intellettuale di Gautier capace di svolgere questa azzardata operazione culturale. L'opera rivisitata in questo modo è distante anni luce dal contesto in cui è nata, così come il decadentismo con i suoi eccessi e le sue angosce è distante anni luce dalla ricerca umanistica di armonia che l'aveva generata.

Nel Novecento, *La Gioconda* entrava a far parte della cultura del tempo come creatura adorata e la sua adorazione era sempre più facile con le nuove tecniche di riproduzione e con lo sviluppo dei mass media. Quando il 21 agosto del 1911 l'opera fu rubata dal museo del Louvre la sua fama raggiunse l'apice (Scotti, 2010). Ma nell'ambito della cultura di massa la rappresentante più

osannata della pittura tradizionale destò anche reazioni meno favorevoli. Già ai tempi di Leonardo la parodia e la satira avevano vissuto un periodo d'oro e lui stesso si era guadagnato una meritata fama come autore di caricature. Ma fu solo il ventesimo secolo a lanciarsi in un attacco di massa contro *La Gioconda*. La satira tolse la diva dal piedistallo e la rese più viva e vicina al pubblico, raffigurandola in situazioni quotidiane: d'ora in poi Monna Lisa passeggiava per le strade di Parigi, visitava luoghi proibiti, esibiva la spregiudicatezza femminile. Comunque, i veri *insulti* li subì da parte delle avanguardie (Duchamp, Léger o Malevič in primis, Warhol e centinaia di altri nel secondo novecento). L'attacco all'integrità e all'unicità della *Gioconda* fu uno schiaffo al gusto borghese, alle norme sociali ed estetiche tra cui il valore dell'originalità, l'intoccabilità dell'opera e del canone artistico nonché l'accettazione delle forme della loro promozione. Quando il 30 dicembre del 1956 qualcuno sfregiò il ritratto colpendolo con una pietra, la sua posizione era ormai del tutto eccezionale: amata e odiata, *La Gioconda* aveva preso possesso dell'immaginario collettivo.

La profanazione del mito avvenne inevitabilmente anche nell'ambito della pubblicità. Il simbolo della grandezza culturale d'Europa fu definitivamente ridotto a merce: il suo nome sulla copertina di un romanzo garantiva lettori, un couplet dedicatole accresceva la popolarità di uno spettacolo cabarettistico, un'immagine stampata faceva aumentare la tiratura di un giornale o incrementava le vendite dei prodotti pubblicizzati in quel modo. Quando una delle ditte utilizzò l'immagine della Gioconda per reclamizzare un purgante (Sassoon, 2003: 209), sembrava che la pubblicità, pronta a calpestare ogni santità in nome del profitto, fosse del tutto inconciliabile con le idee dell'umanesimo. Inaspettatamente, però, è stato proprio il mondo della pubblicità a produrre un discorso in cui l'etica umanistica è ritornata nei contesti di etica professionale, di cultura di comunicazione e della cosiddetta *human satisfaction*. Lo riassumono perfettamente gli autori del libro *Human satisfaction. La comunicazione d'impresa verso un nuovo umanesimo*, in cui leggiamo:

[...] l'essere umano non è più da interpretare e soddisfare esclusivamente come customer, ma come un'entità complessa in

cui sono sempre presenti allo stato razionale o latente sia esigenze emozionali, sia esigenze razionali ed etiche. [...] Il focus, l'attenzione, viene dunque a spostarsi, considerando la centralità della persona, nella definizione e nella analisi, che viene indicata come la «sfera delle necessità» in cui, come in un sistema solare copernicano, il «sole» centrale non è più l'atto di consumo, bensì la persona, mentre i pianeti che gli ruotano intorno sono le necessità emozionali, razionali, etiche, rilevate in diversi momenti tra di loro correlati (Bonferroni, 2005: 4 di copertina).

In questo modo la pubblicità non solo cerca di difendersi dalle accuse di immoralità, ma, addirittura, si promuove come forma d'arte, capace di cogliere lo spirito del tempo, e un importante linguaggio della modernità (Daniele, 2015)¹³. E ci riesce, per esempio nei contesti in cui entra in gioco la promozione delle idee che fanno rispettare i diritti fondamentali dell'uomo, come nel corso dell'iniziativa intitolata “Non toccare il mio amico”, lanciata nel 2010 dalla ONG SOS razzismo. La Gioconda coinvolta nella lotta contro il razzismo ha la pelle nera, i capelli ricci come le donne africane, e il suo sguardo, con cui continua a scrutare chi la guarda, è attento e, forse, addirittura, accusatore (cfr. Sarfatti, 2010).

Un altro esempio di tale coinvolgimento dell'opera in battaglie sociali si trova nella campagna dell'ONLUS ANT¹⁴. L'immagine della Gioconda calva, accompagnata dalla scritta: “Un tumore cambia la vita, non il suo valore”, è un “perfetto emblema degli sconvolgimenti che il cancro porta con sé, dell'enormità del suo impatto sul vissuto di una persona e del valore inestimabile della posta in gioco” (Pepi, 2013). La Monna Lisa raffigurata in questo modo “stravolge l'icona scolpita nella memoria collettiva, mettendola in discussione esattamente come fa un tumore con la storia personale di chi ne è colpito” (Pepi, 2013).

La Gioconda diventa, quindi, ambasciatrice di chi ha bisogno di sostegno nella lotta contro il male, indipendentemente dalle sue

¹³ La parola *umanesimo* ritorna anche in contesti più ampi concernenti il mercato. Nel settore appaiono molti libri nei cui titoli si ritrova una delle due parole chiave: *umanesimo* o *umanista*.

¹⁴ Onlus: organizzazione non lucrativa di utilità sociale. Ant: assistenza specialistica domiciliare ai malati di tumore e prevenzione oncologica gratuite.

manifestazioni, e – riapparsa in questi contesti – fa pensare alla famosa frase terenziana “sono un essere umano e nulla che sia umano mi è estraneo”, citata con gusto nei tempi dell’umanesimo rinascimentale e ancora oggi attuale per chi è pronto a difendere la dignità umana¹⁵.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonferroni, M. (a cura di). (2005). *Human satisfaction. La comunicazione d’impresa verso un nuovo umanesimo*. Milano: Franco Angeli.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Bullen, J. B. (1994). *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Burckhardt, J. (1958). *La civilisation de la Renaissance en Italie (Die Kultur der Renaissance in Italian. Ein Versuch 1860)*. Parigi: Librairie Plon.
- Daniele (23 luglio 2015). Pubblicità e Umanesimo: Opposti Inconciliabili? Intervista a Giuseppe Mazza. Media & Linguaggio. *Knowledge Society*. Recuperato da <http://www.knowledgesociety.net/pubblicita-umanesimo-opposti-inconciliabili/> [Data di consultazione: 10/05/2018].
- Di Nuoscio, E. (2006). *Il mestiere dello scienziato sociale: un’introduzione all’epistemologia delle scienze sociali*. Napoli: Liguori.
- Drozdowicz, Z. (2007). *O racjonalności życia społecznego (Sulla razionalità della vita sociale)*. Poznań: UAM.
- Febvre, L. (1992). *Problemi di metodo storico*. Milano: Einaudi.
- Gautier, T. (1882). *Guide de l’amateur au Musée de Louvre et La vie et les oeuvres de quelques peintres*. Parigi: G. Charpentier et Cie.
- Gautier, T. (1893). *Le roman de la momie*. Parigi: G. Charpentier et Cie.
- Gautier, T. (1897). *Romans et contes*. Parigi: A. Lemerre.
- Houssaye, A. (1869). *Histoire de Leonard de Vinci*. Parigi: Didier et Cie.

¹⁵ Vale la pena sottolineare che l’immagine viene utilizzata in questi contesti nonostante una rivisitazione critica dell’umanesimo nell’ambito del postumanesimo, cfr. per es. *The Posthuman* di Rosi Braidotti.

- Michelet, J. (1876). Introduction, art. 11 Élans et rechute. – Vinci. – L'imprimerie. – La Bible. In *Histoire de France*, vol. 9. Parigi: Librairie Internationale A. Lacroix et Cie. Recuperato da <http://www.gutenberg.org/files/42662/42662-h/42662-h.htm> [Data di consultazione: 12/05/2018].
- Michelet, J. (1877). *Le Peuple*. Parigi: Calmann Lévy.
- Pepi, B. (06 novembre 2013). La Gioconda è calva. La campagna choc della Ant. Panorama. Recuperato da <https://www.panorama.it/societa/life/la-gioconda-e-calva-la-campagna-choc-della-ant/> [Data di consultazione: 10/05/2018].
- Quinet, E. (1848-1851). *Les Révolutions d'Italie*. Parigi: Chamerot.
- Sarfatti, M. (27 febbraio 2010). La Gioconda si fa nera per protestare contro il razzismo. L'immaginario. *Icone e iconografie d'oggi*. Recuperato da <https://lenigmasenzafine.wordpress.com/2010/02/27/la-gioconda-si-fa-nera-per-protestare-contro-il-razzismo/> [Data di consultazione: 10/05/2018].
- Sassoon, D. (2003). *Mona Liza (Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting, 2001)*. Poznań: Rebis.
- Scotti, R. A. (2010). *Zagadkowy uśmiech. Tajemnica kradzieży Mona Lizy (Vanished Smile. The Mysterious Theft of the Mona Lisa 2009)*. Poznań: Rebis.
- Taine, H., (1866). *Voyage en Italie*, vol II. *Florence et Venice*. Parigi: Hachette.
- Vasari, G. (1985). Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori 1550). *Treccani enciclopedia*. Warszawa-Kraków: PWN. Recuperato da www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo/ [Data di consultazione: 10/05/2018].

GIOVANNA D'ARAGONA: UNA FEMMINISTA
DEL XVI SECOLO
JOANNA OF ARAGON: A FEMINIST OF THE XVI
CENTURY

Clarissa Maria LEONE
Universitat de València

Riassunto

Giovanna d'Aragona (1502-1575), appartenente alla casa aragonese di Napoli, fu destinata come sposa ad Ascanio Colonna, figlio di uno dei principali condottieri del Rinascimento italiano. Celebrata per la sua indiscussa bellezza, rappresentò il canone d'ispirazione per poeti e artisti dell'epoca, però la sua vita è una costante lotta per rivendicare i propri diritti di donna.

Parole chiave: Giovanna d'Aragona, casa d'Aragona a Napoli, celebrazione della sua bellezza.

Abstract

Giovanna d'Aragona (1502-1575), belonging to the Aragonese House in Naples, was destined as a bride to Ascanio Colonna, son of one of the most important Italian leaders. Celebrated for its undisputed beauty, she represented the inspiration for poets and artists of the time, but her life is a constant struggle to claim his rights as a woman.

Keywords: Joanna of Aragon, Aragonese dynasty in Naples, celebration of Joanna's beauty.

Giovanna d'Aragona: una femminista del XVI secolo si inserisce nel progetto della tesi dottorale *Las mujeres de la casa de Aragón en el reino de Nápoles. Siglos XV y XVI. Corpus Documental*¹.

¹ Las mujeres de la casa de Aragón en el reino de Nápoles. Siglos XV y XVI, se enmarca en el proyecto de investigación dirigido por la profesora Júlia Benavent (Universitat de València). In questo articolo, si vuole evidenziare l'indipendenza di Giovanna d'Aragona e la sua grande capacità nel saper amministrare le

È risaputo che la dinastia della Corona d'Aragona nella corte napoletana, a partire dall'arrivo di Alfonso il Magnanimo, accolse un gran numero di donne che per alleanze matrimoniali si integrarono nelle case più importanti e influenti d'Italia e d'Europa, come Lucrezia Borgia, Isabella d'Aragona o Bona Sforza. Il ruolo politico quanto religioso delle donne della Casa d'Aragona e delle discendenti di Alfonso il Magnánimo, e naturalmente l'unione con le dinastie della penisola iberica ed europee, è l'oggetto di studio di questa investigazione. Molte di queste donne occuparono posti rilevanti e alcune lasciarono opere scritte, rimaste ancora inedite, e lettere di altissimo valore filologico e storico. È un progetto che nasce dalla necessità di voler approfondire lo studio delle donne, la propria identificazione e la relazione col potere, e naturalmente, la scrittura era il mezzo per poter esercitare questo potere. Inoltre, uno dei punti di maggiore interesse del progetto è lo studio del ruolo politico e diplomatico di alcune donne² (Sarti, 2005: 220), come ad esempio Giovanna d'Aragona, capace di esercitare il potere sulla vita di Palazzo e sulle scelte politiche, e amministrare individualmente le finanze e l'economia della propria famiglia.

Il Rinascimento europeo è ricco di donne di palazzo che prendono il nome di Giovanna, fra queste ricordiamo le due ex regine di Napoli: Giovanna III, seconda moglie del re Ferrante, e sua figlia Giovanna IV, giovane vedova del re Ferrandino, entrambe soprannominate le regine tristi. In Spagna vi era, invece, la futura regina Giovanna d'Aragona, figlia dei Sovrani Cattolici (Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona) e madre del futuro

finanze e l'economia della propria famiglia. Nella società rinascimentale, oltre che precedente, le donne erano considerate soggetti irrazionali che l'uomo doveva sottomettere, soggetto razionale per eccellenza, in quanto erano deboli fisicamente, moralmente e intellettualmente. Giovanna d'Aragona, come si leggerà nelle pagine seguenti, rappresenta esattamente il contrario (Pucci, 2015: 187 cit. in Bertomeu (2017) *La mujer invisible: aproximación a los tratados italianos sobre las viudas en el XVI*).

² Molte regine, imperatrici e donne di palazzo (Elisabetta d'Inghilterra, Caterina di Russia, Maria Teresa d'Austria, Giovanna Fabbri, etc.) costituiscono il vertice di una immaginaria gerarchia femminile nei palazzi di potere: assumono funzioni direttive nella propria famiglia, comandano in assenza dei mariti o figli impossibilitati, gestiscono le finanze ed esercitano potere sulla scena politica del tempo.

imperatore Carlo V, meglio conosciuta come *Reina Juana*³ (Chiamenti, 1987: 9).

La Giovanna d'Aragona, protagonista di queste pagine, è la moglie di Ascanio Colonna, figlio ed erede del massimo condottiero dell'epoca, diventata famosa per l'eccezionale bellezza, che le aveva meritato di essere dipinta dal più celebre artista del Rinascimento italiano: Raffaello Sanzio.

Tra le fonti dirette sulla vita di Giovanna assumono un posto importante le lodi poetiche che nulla aggiunsero e tolsero alla sua personalità. A partire dai sedici anni, quando a Raffaello era stato commissionato il ritratto, era stata considerata la più bella di tutta Italia⁴ (Tosi, 2005: 183). La fama della sua bellezza era descritta e cantata dai poeti cortigiani e letterati rinascimentali. Tra i più noti adulatori di Giovanna vi era il Nifo, ma anche i napoletani Tansillo e il Di Leo con il poemetto *Amor prigioniero*. Il più famoso e pretenzioso frutto di tante lodi poetiche fu *Il Tempio* del viterbese Girolamo Ruscelli, seguirono le *Immagini* del Betussi, letterato famoso per i suoi trattati d'amore e, per finire, il suo biografo Costantino Castriota Scanderberg, che la esaltò per la sua insigne bellezza e per le infinite virtù, senza trovarle un solo difetto⁵ (Ruotolo, 2017: 1-3).

Ma chi era esattamente Giovanna d'Aragona?

³ All'epoca nelle classi regnanti le omonimie erano frequenti, anche per un interesse politico e il nome *Giovanna* era molto caro agli Aragonesi perché era stata la regina Giovanna d'Angiò ad adottare il primo re aragonese di Napoli.

⁴ Ciò avvenne durante il matrimonio tra Bona Sforza, figlia della duchessa di Bari, e il re Sigismondo di Polonia, un ricevimento in cui la bellezza femminile era stata valorizzata dal lusso, dal buon gusto e dalla ricchezza. Naturalmente, era proprio all'interno della corte, luogo per eccellenza di sfarzo e ostentazione, che l'abbigliamento e la moda offrirono ad alcune donne (come la nostra protagonista), un ambito in cui manifestare non solo la propria condizione sociale privilegiata, ma anche la conquista di spazi culturali e politici. Vesti, gioielli, copricapi e acconciature consentivano a una piccola parte dell'universo femminile cortese d'esprimere in qualche misura la propria personalità in vere e proprie gare d'esibizione. Tali competizioni avvenivano proprio durante le cerimonie di corte.

⁵ La letteratura napoletana, come abbiamo visto, è ricca di testi incentrati sulle lodi alle donne di palazzo, che descrivono ed entrano in contatto con il vivace quadro della società aristocratica napoletana e spagnola del XVI secolo.

Il 1502 rappresenta l'anno della sua nascita. L'anno precedente, i suoi parenti aragonesi avevano appena perso il potere sovrano. Il 1501, appunto, segna la fine della dinastia aragonese a Napoli e così anche la fine dell'indipendenza e la conseguente sottomissione del Regno. In questo modo, Napoli passò da capitale a semplice provincia spagnola.

I suoi genitori erano il duca Ferdinando di Montalto, figlio naturale del re Ferrante d'Aragona, e Castellana di Cardona, discendente da una nobilissima famiglia. La sorella minore era invece Maria d'Aragona, famosa proprio come sua sorella per la bellezza, suscitò ammirazione e simpatia nel mondo degli umanisti e, grazie al suo carattere molto forte, fu soprannominata *Draga*, termine coniato nei circoli della nobiltà napoletana da Giulia Gonzaga⁶. Giovanna trascorse l'infanzia e l'adolescenza nella reggia napoletana di Castel Capuano, dove, non solo imparò l'arte della conversazione e quella del ricevere, ma apprese anche ad essere fiera e orgogliosa della sua stirpe, apprendendone la gloriosa storia: era infatti nipote e pronipote dei re aragonesi che avevano dato il massimo splendore al Regno di Napoli⁷ (Chiomenti, 1987: 14).

Giovanna nacque nel castello di Ischia. In quei pochi anni, fino alla definitiva conquista spagnola, il castello aragonese rimase prevalentemente abitato da donne: erano tutte principesse, ricchissime feudatarie e tutte erano state regine o donne di grande spessore politico. E anche quando dopo due anni fu portata a

⁶ Maria era la moglie di Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e grande collaboratore dell'imperatore Carlo V. Diversamente dal matrimonio di sua sorella Giovanna, il suo, a parte gli eventi iniziali causati dai tradimenti del marito, fu di gran lunga più fortunato. Alfonso non le aveva dato dispiaceri, ma anzi le aveva procurato grandi soddisfazioni, con la sua fama di più valoroso capitano d'Italia; e a Milano, da governatore, le faceva condurre una vita splendida. Abile coadiutrice del marito nel governo della città, in seguito alla morte di Alfonso ritornò a Napoli dove continuò a gestire la famiglia e il governo della casa.

⁷ Dal punto di vista storico, gli otto anni che precedettero la nascita di Giovanna furono i più difficili: si succedettero ben tre sovrani: Ferrante il Vecchio che morì nel 1494, Alfonso II che regnò fino al 1495, Ferdinando II (detto il Ferrandino) che morì nel 1496, Federico d'Aragona (fratello di Alfonso II) depresso nel 1502 e, per finire, Ferdinando il Cattolico, re di Spagna, che conquistò definitivamente Napoli nel 1503.

Castel Capuano, continuò a crescere circondata da queste principesse aragonesi. Si ricordano: Isabella d'Aragona (moglie di Giangaleazzo Sforza, nipote di Lodovico il Moro), Isabella del Balzo (seconda moglie del re Federico), Beatrice d'Aragona (figlia del re Ferrante), Giovanna III e Giovanna IV (le tristi regine) e la castellana Costanza d'Avalos. Erano tutte donne provate dalla sorte, ma consapevoli e orgogliose della loro discendenza regale. Circondata da questa gente, Giovanna assorbì il rispetto per la cultura e il gusto per la poesia e la musica, e si rispecchiò in uno straordinario esempio di donna evoluta, partecipe e colta.

Secondo il costume del Rinascimento, le fu data un'istruzione pari a quella maschile. Inoltre apprese a ballare, a cantare, a suonare il liuto, imparò a riconoscere la qualità dei tessuti e dei gioielli, fu ammessa prestissimo nelle sale di conversazione per imparare ad ascoltare e a rispondere adeguatamente, a condurre una conversazione su un argomento di cultura, ad improvvisare una poesia, a muoversi con grazia.

Giovanna mostrò una naturale disposizione ad apprendere tutte le arti raffinatamente mondane, agevolata anche dalla eccezionale bellezza che le venne riconosciuta fino alla vecchiaia. Nel libro del *Cortegiano*, Baldassarre Castiglione affermava: "Vero è che, o sia per favor delle stelle o di natura, nascono alcuni accompagnati da tante grazie che par che non siano nati, ma che un qualche dio con le proprie mani formatigli abbia ed ornati da tutti i beni dell'animo e del corpo" (Castiglione, 1965: 28-29).

Nel 1521 si celebrarono le nozze con Ascanio Colonna, figlio del grande condottiero Fabrizio Colonna⁸ (Chiomenti, 1987: 34-35), e Giovanna ottenne il titolo di duchessa di Tagliacozzo (feudo abruzzese).

In seguito al trasferimento a Castel Marino, vicino Roma, Giovanna entra in contatto con due grandi donne di qualità, che si potevano paragonare alle principesse aragonesi con cui era cresciuta: parliamo di Vittoria Colonna e Agnesina, ovvero sorella e madre di Ascanio.

⁸ In realtà Giovanna avrebbe dovuto sposare il primogenito Federico Colonna, ma alla morte improvvisa provocata da un attacco di febbre terzana, la sorte decise che Ascanio ne prendesse il posto, quale primogenito ed erede.

Da quanto appare nelle testimonianze e nelle lettere, Giovanna apprezzò la squisita eleganza e la gentilezza d'animo della cognata; e nello stesso tempo, anche Vittoria amava la cognata soprattutto per le sue doti di senno e di intelligenza, apprezzate come una fortuna troppo grande capitata al fratello Ascanio, da lei giudicato un ragazzo immaturo.

Se la stessa sorella lo considerava in tale maniera, Giovanna fu totalmente insoddisfatta del proprio matrimonio. E Ascanio si trovò presto di fronte un'avversaria.

I vincoli che avevano unito Casa d'Aragona e Casa Colonna, e che inizialmente erano sembrati una predestinazione felice, apparivano ormai a Giovanna inconsistenti e insufficienti a farle accettare un marito che per le abitudini e il carattere le era del tutto estraneo.

In poco meno di dieci anni di matrimonio, avevano vissuto quasi sempre separati a causa delle guerre, prigionia francese, spedizioni punitive, intrighi diplomatici. Nel frattempo, Giovanna continuava a condurre la vita a cui era stata abituata dando feste e grandi ricevimenti con la partecipazione di poeti e letterati, senza mai sentire la mancanza del marito. Inoltre, mostrava di non volere più avvicinare Ascanio nelle sue apparizioni a Napoli. Questo avvenimento portò Carlo V a interrogare Ascanio sul suo matrimonio, e chiedergli di mettere a tacere le voci di un disaccordo che faceva scandalo.

Giovanna, nella sua volontà di separazione del letto, non parlava mai di divorzio; aspirava più ad uno scioglimento dei vincoli matrimoniali, che era sostenuto dai moderni riformatori dell'epoca. Inoltre, non aveva neanche voglia di colmare quel distacco spirituale da quel marito che tanto disprezzava⁹ (Chiomenti, 1987: 72-73).

⁹ Questo disprezzo era aumentato non appena aveva scoperto che Ascanio praticava le arti magiche, si accaniva nelle partite a tarocchi, si isolava nel gabinetto alchimistico del castello ed esaminava i feti e le viscere degli animali morti. Tutto ciò, aveva quindi aggravato il suo distacco e l'estraneità dal marito. Quando le arrivò l'ordine dell'imperatore di ritornare a vivere col marito, Giovanna rispose categoricamente di no, affermando di non volersi ricongiungersi a un uomo che dilapidava i suoi averi e non aveva la capacità di amministrarli. Se Giovanna avesse davvero voluto rovinare la vita del marito, avrebbe potuto accusarlo di stregoneria, che era un reato condannato dalla

Negli anni seguenti ci furono una serie di avvenimenti che scossero Giovanna: la morte del primogenito, che pensò essere stata provocata da suo marito; il matrimonio della figlia Vittoria col principe di Sulmona (amico di Carlo V) che fu annullato per colpa di Ascanio; la morte della sua cara amica Costanza d'Avalos e la ribellione di Ascanio nei confronti di Paolo III che portò al bando la famiglia Colonna e alla confisca di tutti i beni. Risolvere quest'ultima questione spettò alla diplomazia di Giovanna che si recò direttamente dal Pontefice, però non per chiedere perdono o pietà a suo marito, dal quale si sentiva moralmente sciolta, ma per i sudditi colonnesi assediati, le cui sofferenze e la cui miseria le erano state descritte dal figlio Fabrizio.

Furono molti i tentativi di ripristinare la pace coniugale: ad esempio, come si evince dalle lettere, la poetessa Vittoria Colonna soffriva molto per questo dissidio tra suo fratello e Giovanna, e avendo sperimentato un matrimonio felice, credeva giusto e possibile porvi rimedio.

Anche la Santa Sede si interessò, e per evitare lo scandalo che avrebbe potuto suscitare questa situazione, il Papa incaricò Nicolò Bobadilla in una missione di pace coniugale. Ma tutti i tentativi di persuasione su Giovanna non ebbero l'esito sperato.

I gravi motivi esplicitamente ripetuti da Giovanna per separarsi dal marito erano la sua irascibilità e l'aver dilapidato il patrimonio familiare. Lo aveva inoltre etichettato come un buono a nulla, dal carattere irrequieto e instabile, sprovvisto di volontà e risorse morali. Un altro addebito specifico era di aver fatto fallire, per non aver voluto pagare la dote, il matrimonio della loro figlia Vittoria con il nipote del papa Farnese. Al contrario, mai confessò i vizi di Ascanio che più le ripugnavano, cioè le sue pratiche di magia, imputazione che l'avrebbe condotto al Tribunale dell'Inquisizione.

Giovanna non voleva la rovina, né la morte di Ascanio: voleva solo separarsi da un marito che non aveva mai amato, e che non tollerava più. Un uomo incapace di amministrare le finanze della

chiesa e che anche l'imperatore Carlo V avrebbe punito. Invece, preferì accusare il marito di generica debolezza di carattere, per lei intollerabile. In questa occasione conìò la frase che, data la notorietà degli sposi, fece il giro di tutte le corti europee: *Sarei schiava di Ascanio, se Ascanio di se stesso fusse padrone*. Con questa affermazione dichiarava di non voler obbedire a un uomo schiavo di superstizione e vittima di maghi e ciarlatani.

famiglia e che, nonostante i problemi, continuava a dilapidare il patrimonio. L'odio aumentò ancora di più a causa della morte del figlio Fabrizio. Questo dolore non abbatté Giovanna ma le diede nuovo vigore, spronandola a dedicarsi tutta al suo ultimogenito, Marcantonio, per riporre in lui ogni sua ambizione. Da quel momento Marcantonio divenne il suo sostegno e la sua ragione di vita¹⁰.

Intanto, erano passati dieci anni dall'ultima volta che i due coniugi si erano visti: erano diventati due estranei. Ascanio sentiva il disagio della presenza di una donna, famosa e stimata nel mondo intero, la quale lo giudicava tanto severamente e conosceva a fondo tutte le sue debolezze, ed era stanco di sentirsi ripetere da chiunque che Giovanna era una donna superiore, o come allora si usava dire, *divina*. Nonostante non l'amasse, Ascanio voleva obbligarla a rientrare a casa e gli dava fastidio che lei portasse il titolo di duchessa di Tagliacozzo. Con la sua autorità di marito esigeva che riprendesse il posto al suo fianco.

Da parte sua, Giovanna in tanti anni non aveva mai provato alcun rimpianto per il marito lontano, abituandosi alla propria autonomia e all'educazione dei figli che aveva cresciuto senza l'aiuto del marito.

Se non in vita, Ascanio riuscì ad averla accanto soltanto dopo la morte nel 1577, quando Marcantonio volle dedicare un unico mausoleo per tutta la sua famiglia.

La nostra intenzione è di rivedere la figura di Giovanna, non più attraverso i libri che su di lei furono scritti dopo la sua morte, ma a partire dai documenti da lei generati, scritti, le lettere manoscritte inedite che rivelano molti aspetti sconosciuti della vita e dei propri pensieri, quali il carteggio con altre donne della famiglia Aragona e Colonna, le confidenze e le confessioni sul perché pur odiando tanto il marito Ascanio Colonna e le sue pratiche magiche non lo accusò mai di stregoneria, reato condannato dalla Chiesa, il rapporto diplomatico tra Pontefice e

¹⁰ Il contrasto fra i genitori, culminato poco dopo la sua nascita nella definitiva separazione, influì negativamente sui suoi rapporti con il padre. Nel dicembre del 1552, dopo l'ennesimo tentativo fallito di riavere con sé la moglie, Ascanio Colonna diseredò il suo unico figlio maschio rimastogli, accusandolo non solo di disobbedienza e ribellione, ma anche di minacce e calunnie.

imperatore, il rapporto con la figlia Vittoria Colonna, omonina della grande poetessa, e Marcantonio Colonna, l'eroe della battaglia di Lepanto, ecc.

Pertanto, attraverso queste pagine si vuole investigare non su ciò che scrissero i maggiori poeti e letterati rinascimentali (abbiamo ricordato in precedenza il Nifo, Girolamo Ruscelli, il Betussi) che sempre esaltavano la sua insigne bellezza e le sue infinite virtù, ma sui documenti stesi da lei stessa, scritti che ci consentono di conoscere il suo autentico pensiero.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertomeu Masià, M. J. (2017). La mujer invisible: aproximación a los tratados italianos sobre las viudas en el XVI. *Revista de la sociedad española de italianistas*, vol. 11, 39-50.
- Castiglione, B. (1965). *Il Libro del Cortegiano*. A cura di G. Preti. Torino: Einaudi.
- Chiomenti, D. (1987). *Giovanna d'Aragona: tra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*. Milano: Mursia editori.
- Ruotolo, R. (2017). Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce. *Quadernos de filologia: estudis literaris* (review), 90-112.
- Sarti, R. (2005). Donne di palazzo: mediatrici a tutto tondo. In A. Giallongo, *Donne di palazzo nelle corti europee* (213-228). Milano: Unicopli.
- Tosi Brandi, E. (2005). La moda e il potere femminile nelle corti rinascimentali tra Urbino e Mantova. In A. Giallongo, *Donne di palazzo nelle corti europee* (pp. 183-190). Milano: Unicopli. Recuperato da [http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-colonna_\(dizionario-biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-colonna_(dizionario-biografico)) [Data di consultazione 30/04/2018].

UNA MONACA CAPPUCCINA A CONFRONTO
CON LE LETTERE: *AUCTORITATES*
DI VARIE EPOCHES IN VITA DELLA REVERENDA
MADRE SUOR MARIA MARTA BICUTI
A CAPUCHIN SISTER FACING
THE LETTERS: *AUCTORITATES*
FROM MANY AGES IN VITA DELLA REVERENDA
MADRE SUOR MARIA MARTA BICUTI
Mariela MAITTI
Scuola Internazionale di Alti Studi Fondazione
San Carlo di Modena
Universidad de Alcalá de Henares

Riassunto

Il manoscritto seicentesco preso in esame si inserisce nel filone letterario dell'autobiografia spirituale redatta per ordine del confessore. Data la sua complessità, l'opera si presta ad essere letta sotto molti punti di vista, non ultimo quello dell'indagine delle fonti letterarie a cui l'autrice ha attinto per eseguire il racconto di sé. La scrittrice, infatti, non può prescindere dalla personale adesione a dei precisi modelli che hanno fatto parte della sua lunga formazione dottrina. Pertanto in questa operazione si avvale di *auctoritates* di stampo classico che provengono da un lontano passato (ad esempio la Bibbia, Sant'Agostino, Giovanni Taulero), sia di autori a lei più vicini (*in primis* Santa Teresa d'Avila). In tal senso il manoscritto si distingue per la funzione di recupero dei modelli del passato, ai quali si affiancano quelli del presente, affinché costituiscano la base dell'umanesimo del futuro.

Parole chiave: autobiografia, *auctoritates*, autrice.

Abstract

The document that is presented here is a 17th century manuscript of the literary genre called *spiritual autobiography*, which is a

type of text commonly prescribed to a nun by her confessor. Due to the fact that this manuscript is very complex, as far as its structure and its topics are concerned, it can be studied with many different approaches. The present study case aims to research which literary sources were adopted by Sister Maria Marta Bicuti when she wrote her self-narration. Indeed, the author had to comply with the rules of that literary genre, which were taught by the Church through the promotion of specific patterns of spiritual autobiographies. She naturally also received this kind of doctrinal education, which is why, by analysing her manuscript, we can see that in the work she used a group of *auctoritates* from a large time-frame, starting from the classic age (e.g. the Bible, Saint Augustine, Johannes Tauler) to the Renaissance (e.g. Saint Teresa of Avila). For this reason, one function of the manuscript is to collect the patterns of the past by adding those of her time; this in order to establish the foundation of a kind of future humanism.

Keywords: autobiography, *auctoritates*, author.

1. UNA CAPPUCINA PATRIZIA E IL SUO MANOSCRITTO AUTOBIOGRAFICO

Il presente contributo si concentra sull'attività di scrittrice di una monaca cappuccina che può essere definita *umanista* nel personale modo di attingere al *corpus* di fonti utilizzato per redigere i suoi scritti spirituali.

Prima di procedere all'analisi vera e propria di un selezionato gruppo di testi, si impone una digressione preliminare sulle sue principali vicende biografiche, la sua preparazione culturale e il contesto storico-sociale in cui l'autrice si colloca.

Originaria della città di Acqui, ma pavese per tutta la durata della sua vita da religiosa (1621-1656), suor Maria Marta era membro del patriziato cittadino del Seicento. L'elevata estrazione sociale è testimoniata dalla rete di parentela con personalità d'alto lignaggio e prestigio sociale: si fa particolare riferimento al rapporto coltivato con lo zio paterno, nonché suo tutore e podestà

di Acqui, Antonio Bicuti, e il cugino, vescovo della medesima città, Giovanni Ambrogio Bicuti¹.

A proposito della propria preparazione culturale, la monaca non introduce esplicite e sistematiche descrizioni di questa in nessuno degli scritti sino ad ora reperiti, ossia una bella copia dell'autobiografia e un incompleto carteggio autografo². Altre informazioni si possono tuttavia ragionevolmente indurre dalle due fonti menzionate così come da altri tipi di documenti legati al monastero di appartenenza.

Innanzitutto, le *Costituzioni* del monastero delle cappuccine lasciano intendere che la formazione delle sue abitanti fosse piuttosto variegata. Per esempio, vi compaiono alcune letture consigliate, l'indicazione dei libri che si potevano tenere in cella e la raccomandazione di osservare gli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio (Bianchi, 1968/1969: 12-16).

Bisogna tenere presente, tuttavia, che una facile accessibilità alla lettura personale era solo apparente e, anzi, nei fatti era molto più sfumata dal momento che le indicazioni del confessore e la licenza della badessa costituivano dei limiti fortemente restrittivi e invalicabili (Marchetti, 1992: 84-85). Inoltre, per quanto le monache fossero di fatto produttrici e depositarie di cultura (Pomata, Zarri, 2005), è anche vero che non tutte sapevano leggere e scrivere correttamente o fluentemente (Zarri, 1986: 393-394; 418-420).

Non è questo il caso di suor Maria Marta. Grazie alla sua elevata estrazione sociale ella poteva ragionevolmente aspirare a una discreta istruzione (Becchi, Julia, 1997: 280-284), ampiamente attestata dal menzionato carteggio, comprendente lettere da lei scritte di proprio pugno e con un buon livello stilistico.

A ciò va tuttavia aggiunto che, con certezza, la cappuccina non aveva una buona conoscenza del latino, che citava a memoria e con molti errori, dimostrando di non avere nozione delle più elementari regole grammaticali di questa lingua.

¹ Suor Maria Marta era monaca cappuccina del monastero pavese di S. Franca, dove vissia da reclusa negli anni compresi tra il 1621 e il 1656, anno della sua morte. Per una presentazione più completa della figura di suor Maria Marta Bicuti, sia consentito rimandare a Maitti (2018).

² Per un'analisi del carteggio menzionato si rimanda ancora a Maitti (2018).

Un altro elemento che getta luce sulla preparazione culturale della cappuccina riguarda i confessori che via via la hanno assistita e orientata nel perfezionamento interiore svolgendo il delicato compito della Direzione spirituale. In generale, la Direzione spirituale era parte di quel tessuto storico-sociale che pone le monache a un duplice livello di inferiorità e di non credibilità, ossia in quanto donne e in quanto recluse³. Questo tipo di istituto, funzionale al disciplinamento sociale del periodo post-tridentino, lega strettamente suor Maria Marta ai suoi confessori (Zarri, 2004: 77-78), via via provenienti da ordini religiosi diversi, tra cui carmelitani, francescani, gesuiti.

Confrontando tutti i dati, si può pertanto assumere per certo che la monaca godesse di una discreta e variegata preparazione culturale in grado di permetterle di applicare tale eclettismo anche nel modo di approcciare le fonti e i modelli della sua autobiografia.

Quest'ultima, che costituisce la fonte principale del presente studio di caso, rientra nel filone letterario dell'autobiografia imposta. In quanto tale, è stata realizzata come forma di penitenza ordinata dal confessore col fine di verificare se la discepola si mantiene ortodossa. Questo tipo di ego-documento è noto anche come *autobiografia spirituale*, in quanto consiste nella narrazione dei progressi della propria anima nel cammino verso il perfezionamento interiore. Pertanto è ricco di fenomenologia mistica che, vissuta in prima persona dall'autrice, spazia dai miracoli alle profezie, dalle estasi alle persecuzioni demoniache e molto altro (Herpoel, 1999).

Accanto all'autobiografia, anche le lettere, come accennato, forniscono alcuni spunti di riflessione interessanti circa la figura di suor Maria Marta in qualità di *umanista*. In particolare, del carteggio si prenderanno in considerazione le lettere scambiate tra la cappuccina e il cugino vescovo.

³ Le donne erano tradizionalmente considerate deboli di intelletto e pertanto più inclini a subire o perpetrare l'inganno del demonio. A ciò si connette il tema della *simulata santità* femminile che, in un clima di rinnovata circolazione dell'eresia, rendeva le mistiche oggetto di un ancor maggior sospetto da parte dei loro sorveglianti (Sallmann, 1991: 127).

Naturalmente esiste una serie di *topoi* del genere dell'autobiografia spirituale (Poutrin, 1995) e della lettera familiare che ella conosce e rispetta. Tuttavia il modo di rifarsi alle fonti e ai modelli è personale e dice molto delle scelte dell'autrice.

2. LE *AUCTORITATES* DI SUOR MARIA MARTA

La sua articolata preparazione culturale, anche se non sistematica, può essere constatata attraverso i rimandi, più o meno precisi, a numerose opere di trattatistica spirituale.

In alcuni casi si conosce troppo poco dell'autore richiamato oppure l'*auctoritas* è ben nota ma non si hanno più precise indicazioni del passo citato. Per esempio, suor Maria Marta afferma di svolgere gli esercizi spirituali di un oggi poco conosciuto Benigno Bottigella da Pavia⁴ (Vita: 134); cita di sfuggita l'*Officium Sancti Francisci* (Vita: 198); introduce un fugace riferimento a Sant'Ignazio martire (Vita: 138).

Per ragioni di organizzazione del lavoro, quindi, si è fatta una selezione del ventaglio di citazioni rilevate, privilegiando quelle che rimandano a opere e autori che all'epoca erano ritenuti classici largamente approvati e promossi dalla Chiesa. In particolare, è stata trattata la Bibbia, poi nell'ordine Sant'Agostino, Beato Giovanni Taulero e Santa Teresa d'Avila.

Come prima osservazione generale si può individuare una differenza sostanziale nella maniera di approcciare questo gruppo di fonti. Le citazioni tratte dalle Sacre Scritture sono poste ben in evidenza. Suor Maria Marta si sforza di riportare fedelmente ciascun riferimento, rendendolo graficamente riconoscibile all'interno del corpo del testo attraverso la sottolineatura e la presenza dei “:” introduttivi. Inoltre, lo accompagna quasi sempre con il rispettivo riferimento bibliografico.

I riferimenti ad altre *auctoritates*, invece, sono indiretti ed eseguiti attraverso l'utilizzo di perifrasi collocate all'interno del corpo del testo, spesso senza nessun tipo di apparato editoriale che le ponga in evidenza, fatta eccezione per il riferimento a

⁴ Di lui non si hanno molte notizie, solo si sa per certo che era un frate francescano che aveva riformato più monasteri femminili (Mazzara, 1721: 455).

Sant'Agostino. In aggiunta a ciò, non viene fornita nessuna indicazione bibliografica, quindi solo si può ipotizzare a quale particolare opera ciascun rimando faccia riferimento.

Quando nemmeno ciò è stato possibile, si è fatto affidamento al pensiero dell'*auctoritas* richiamata per vedere quanto peso questo abbia avuto e quanto sia stato pervasivo nell'operato della cappuccina.

2.1. BIBBIA

Le citazioni più frequenti riguardano la Bibbia, con una particolare predilezione per il Nuovo Testamento e, all'interno di questo, per l'evangelista Giovanni, di cui si hanno nove riferimenti al Vangelo e uno all'Apocalisse⁵. Si ritiene che non sia una casualità il fatto che la monaca faccia richiamo maggiormente al Nuovo Testamento, essendo il suo un Dio di amore. Questo tema si connette a sua volta a quello dell'amore commosso per il Cristo sposo, che, rientrando nel canone dell'*imitatio Christi*, è molto forte nella mistica dell'epoca e risente della *Devotio moderna* (Zarri, 2009: 181-183).

Rintracciando ciascuna citazione e confrontandola con il testo dal quale la cappuccina ha inteso trarla, si può osservare una quasi costante discrepanza, che diventa totale nella misura in cui si tratta di un testo in latino.

La monaca stessa dà indirettamente una spiegazione di questa tendenza. Come è luogo comune nel canone dell'autobiografia spirituale, suor Maria Marta ricorre spesso allo stereotipo della smemoratezza per enfatizzare la propria umiltà.

In questo particolare caso, tuttavia, il *topos* letterario è anche la ragione per cui quasi tutte le citazioni sono errate, o imprecise, e perdipiù compaiono in maniera incompleta⁶. È proprio la memoria, infatti, il mezzo a cui la cappuccina ricorre quando decide di attingere a una fonte letteraria. E non può fare altrimenti, essendo molto improbabile che ella abbia letto personalmente la Bibbia, tutta o in parte⁷. Si precisa, infatti, che

⁵ Cfr. Tabelle illustrative in appendice.

⁶ Infatti spesso le citazioni terminano con l'avverbio "eccetera".

⁷ Nel clima della Contro-riforma, l'accesso indiscriminato dei semplici e delle *donnicciole* alla Scrittura, facilitato dall'invenzione della stampa, era percepito

ella visse nell'epoca in cui l'uso del volgare nei testi sacri era duramente interdetto dal Concilio di Trento (Infelise, 1999: 37-40). Pertanto, come era tipico all'epoca, suor Maria Marta conobbe il testo biblico per via indiretta, attraverso i libri di preghiera, i libri di devozione, le omelie e i discorsi di predicatori e confessori.

Per quanto non si possa escludere l'ipotesi che alcuni errori siano frutto del lavoro del copista che ha realizzato la bella copia presa in esame, resta il fatto che la cappuccina non si interessa di questioni filologiche; pertanto l'accuratezza della citazione non sembra una sua preoccupazione. In tal senso emerge un allineamento, più o meno consapevole, al magistero di Santa Teresa secondo il quale il testo sacro non è il luogo dove l'erudizione può trovare spazio.

Tuttavia, se, da un lato, l'Avilense ammonisce i lettori a non perdere tempo in continui ragionamenti e artifici retorici, dall'altro non ritiene secondaria la lettera della Scrittura. Anzi: "Tutto il male del mondo dipende dal non conoscere chiaramente la verità della sacra Scrittura" (Teresa de Jesús, 1975: 40,1). Inoltre, continua la carmelitana: "Amo molto le parole del Vangelo. Esse mi raccolgono di più che non i migliori fra i libri. Questi anzi, quando non sono di autori molto raccomandati, non mi invogliano neppure" (Teresa de Jesús, 1976: 21,4).

In tal senso, sembrerebbe che la motivazione che spinge la cappuccina al tentativo di citare la fonte biblica in maniera letterale giaccia in un altro ambito, che tuttavia, come spiegato nel prosieguo, non la fa essere meno *umanista*.

2.2. SANT' AGOSTINO

Le *Confessioni* di Sant'Agostino sono una fonte molto diffusa per il genere dell'autobiografia spirituale. Per fare un esempio, la clarissa Camilla Battista da Varano, una delle autrici più famose del XV secolo, si rifà anche all'Ipponate per scrivere *La vita spirituale*: ispirandosi a lui e ad altri classici cristiani, la monaca

come mezzo per la propagazione dell'eresia, poiché lettori di tali condizioni non potevano avere sufficiente preparazione per interpretare in maniera corretta la Parola di Dio (Fragno, 1997: 76-85).

descrive la sua conversione e la crescita interiore tralasciando qualunque riferimento a persone e fatti storici (Zarri, 2003).

Sebbene la Bicuti non lo citi esplicitamente nella sua *Vita*, il valore introspettivo e analitico insito nell'opera di Sant'Agostino è senz'altro un elemento che vi compare diffusamente e, anzi, è alla base dell'operazione di auto-riflessione che la cappuccina svolge.

Il diretto riferimento all'Ipponate compare solo nel menzionato carteggio. Tuttavia, bisogna considerare che nelle lettere, siano queste spirituali o familiari, suor Maria Marta costruisce il discorso con lo stesso metodo con cui scrive l'autobiografia, ricorrendo anche, quando lo ritiene opportuno, alle fonti letterarie.

Scrive la cappuccina in una missiva indirizzata al cugino vescovo:

[Sua Divina Maestà] dona [a Giovanni Ambrogio Bicuti] infinito merito delle sue buone opere, e tanto più quando maggiormente vengano contrariate dalle creature, volendo per «suo» maggior premio imiti S. D. M. che come dice S. Agostino: «Che mira faciens, et mala patiens etc.» (Lettere: 20 marzo 1658).

Nel testo riportato, si legge una citazione in latino che si può tradurre così: “compiendo miracoli, sopportando persecuzioni” (Agostino, 1982: Salmo 49, 5). Emerge di nuovo l'elemento della *Imitatio Christi* che è il cuore della *Devotio Moderna*. Il tema della Passione, trattato con punte liriche di sentimentalismo, è infatti un filo rosso che lega in maniera molto stretta le lettere e la autobiografia.

2.3. BEATO GIOVANNI TAULERO

Un'altra *auctoritas* che compare nel manoscritto della cappuccina è il domenicano Giovanni Taulero che con i suoi *Sermones* ha formato e guidato le coscienze di molti mistici. Riporta la cappuccina:

Perché, come dice il beato Taulero, che Iddio acciecherà mille santi huomini per far che un'anima arivi a quella santità che Dio la vole, che però quanto dovrebbe esser sempre l'anima

rassegnata nelle mani del suo celeste padre il tutto li manda con infinito amore nel cui abisso si deve lasciare, che così facendo e lasciando nel vero fonte tutti gli suoi travagli et angoscie vedrà per esperienza di quanto frutto e merito le sii stato quello che pareva tutto al contrario et all'opposito come ha veduto et sempre sperimentato, massime nell'occasione che si mutorno li nostri officii, per il che mi mutorno anco la Madre Maestra (Vita: 82).

In questo caso la monaca cita una parte di un sermone che tuttavia non è stato individuato con certezza: "Iddio acciecherà mille santi huomini per far che un'anima arivi a quella santità che Dio la vole".

Difensore dell'esperienza dell'unione con Dio, Taulero si mostrò molto critico di coloro che si arricchivano in erudizione ma erano poco dediti all'esperienza vitale personale. Il centro del misticismo di Taulero è la dottrina della *visio essentiae Dei*, la beata contemplazione della conoscenza della natura divina. Parimenti, la cappuccina dà valore principale al proprio vissuto spirituale, in special modo se relazionato all'indiarsi.

L'ambiente in cui il predicatore e direttore spirituale Giovanni Taulero si formò era saturo di misticismo e, perciò, i suoi studi tendevano più verso le dottrine mistiche che verso una teologia astratta. Discepolo di Eckhart di Hochheim, fu influenzato da motivi agostiniani e neoplatonici, volgendo tutta la sua speculazione all'intento di raggiungere Dio e unirsi a Lui (Gnädinger, 1991: 57-79). Secondo il suo insegnamento, racchiuso nei sermoni e in alcune lettere:

[L'anima del contemplante] deve lasciare il proprio piacere, rinnegare e rinunciare a se stessa, e morire e scomparire a ciò che è suo. [...] Tutto ciò è un disfacimento, una perdita, un annientamento di se stessi, e un rinnegamento, [...] affinché Dio possa compiere in lui e con lui tutta la sua divina volontà; di modo che [...] Dio sia tutto e lui nulla, nei modi, nelle opere, nell'oggetto dell'intenzione [...] (Tauler, 1977: 755).

Anche in relazione a questa forte tensione introspettiva, unitiva e nichilista, che non fa troppo leva su dogmi e ragionamenti teologici, si vede un allineamento del modo di essere mistica da parte di suor Maria Marta: "[La mia anima indegna restava] tanto

anichilata in se stessa che non trovava luogo sì vile, ne anco nell'inferno" (Vita: 67); e ancora

mi sentivo che il cuore tutto mi si disfaceva in tanto che non sapeva far' de' fatti miei se non gettarmi tutta nelle braccia paterne della Divina Misericordia, pronta di fare tutto quello fosse il suo puro et amabilissimo compiacimento (Vita: 18).

2.4. SANTA TERESA D'AVILA

Non si può affermare con certezza se la Bicuti abbia letto personalmente qualche opera di Santa Teresa. È noto invece che, all'epoca della compilazione del manoscritto, *El Libro de la Vida* della carmelitana circolava già pubblicato in traduzione anche in Italia e che la carmelitana già rappresentava un modello consolidato e promosso dalla Chiesa. Quindi potenzialmente potrebbe averlo letto almeno in parte. Tuttavia, c'è anche la forte probabilità che la monaca abbia avuto conoscenza del pensiero e delle opere della Santa solo in maniera indiretta, ossia attraverso l'insegnamento di confessori carmelitani come, ad esempio, il padre carmelitano Elia, definito dalla Bicuti stessa "vero figlio di Santa Teresa" (Vita: 238).

C'è un episodio⁸ in particolare della vita della cappuccina che lascia intendere la conoscenza, da parte sua, delle vicende autobiografiche di Santa Teresa:

[...] una volta [l'anima di suor Maria Marta] stando unita con Sua Dolce Bontà vidde in quella che il suo gusto e divin compiacimento era che per maggiormente servirla con ogni più sublime perfezione e santità li facessi voto di fare tutto quello havessi conosciuto essere di maggior gloria di S. D. M. e di più perfezione, il che nell'istesso instante l'anima vedendo tal gusto di sì degno aspetto, senza poter far altra riflessione lo fece con ogni prontezza, et amore. Il che poi conferto il tutto col padre confessore mi diede licenza lo confermassi, come feci alla sua presenza, [...]. Poi ho ritrovato che mi ha portato consolatione (che stavo con qualche dubbio) che santa Teresa ha fatto l'istesso, se bene lei era santa ed io grandissima peccatrice in questo (Vita: 96).

⁸ Lo stesso episodio viene raccontato una seconda volta a breve distanza (Vita: 102).

La cappuccina si riferisce al voto fatto a Dio di comportarsi nella maniera più perfetta per essere una buona monaca, salvo poi presto pentirsene per timore che fosse un errore farlo senza la licenza del confessore.

La Santa si sofferma molto sul tema dell'obbedienza alla guida spirituale e del voto di totale affidamento alla volontà di Dio, in particolare nei primi capitoli del *Cammino di perfezione*. Il fatto che il dubbio abbia colpito anche la carmelitana, che si è consultata col confessore prima di riconfermare il voto fatto a Dio, senz'altro conforta la cappuccina che ha commesso la medesima imprudenza, anche se la sua umiltà le impedisce di potersi paragonare a un modello tanto elevato e infatti ne prende subito le distanze.

Al di fuori di questo episodio, il magistero teresiano passa soprattutto attraverso la descrizione che la cappuccina fa della sua vita e degli effetti commossi delle sue frequenti unioni divine⁹.

3. UN'UMANISTA PER CASO

Come menzionato, la monaca cappuccina non dimostra alcun tipo di interesse in questioni filologiche, in parte perché ne è impossibilitata – per impreparazione, incapacità o divieti esterni – e in parte perché ciò non rientra negli obiettivi dell'autobiografia imposta.

Ella desidera, invece, suffragare come veritiere le proprie affermazioni relative alla fenomenologia straordinaria che, lei lo sa bene, se giudicata non ortodossa dal clero maschile, avrebbe potuto procurarle la condanna per simulata santità. Pertanto la necessità dell'autrice di legittimare ogni sua affermazione è forte ed è con questa consapevolezza che approccia e maneggia il testo.

La monaca, pertanto, sfugge lo sfoggio di un'erudizione fine a se stessa, ma la pone in evidenza per tutelarsi e implicitamente affermare che tutto quello che riporta è veritiero e ortodosso, avendo lei chiaro l'insegnamento di *auctoritates* approvate dalla Chiesa e, soprattutto, delle Sacre Scritture.

⁹ Come menzionato, la preparazione spirituale di suor Maria Marta è di carattere eclettico. Tra i tanti insegnamenti ricevuti, quello della scuola carmelitana riveste senza dubbio un ruolo fondamentale (Maitti, 2016).

Naturalmente non bisogna trascurare l'esistenza di una doppia filtrazione del modello: da un lato, quella esercitata dalla mano emendatrice del confessore¹⁰, dall'altro, quella personale della monaca. In ogni caso la trasmissione del modello comporta naturalmente anche il rischio dell'alterazione del messaggio originario dell'*auctoritas* richiamata, soprattutto se tra l'epoca di questa e quella dell'autrice esiste una considerevole distanza temporale.

In tal senso, il fatto che, in una circostanza tanto intima e delicata, l'autrice abbia interiorizzato dei modelli e li abbia utilizzati per esprimere al meglio il suo pensiero, fa di lei una cassa di risonanza delle *auctoritates* accolte. Per quanto, infatti, l'autrice non avesse come obiettivo principale questo preciso esito, cionondimeno ha di fatto assolto alla funzione umanista di trasmissione ai posteri di questo bagaglio culturale.

TABELLE ILLUSTRATIVE

Fonte: Antico Testamento	Collocazione	Fonte: Antico Testamento	Collocazione
Isaia 38, 10-20	Vita: 1, 3, 9, 251	Cantico dei cantici 13-14	Vita: 129 e 130
Salmi 89, 118 e 136	Vita: 3	Cantico dei cantici 2, 1	Vita: 137-142-184
Salmo 131, 14	Vita, 51	Genesi 17, 1	Vita: 141
Giobbe 17, 3	Vita: 69	Lamentazioni di Geremia 3, 30	Vita: 156
Salmo 90, 14	Vita: 69	Salmo 39, 9	Vita: 198
Salmo 18, 13	Vita: 80	Salmo 17, 26	Vita: 204
Salmo 32	Vita: 80	Salmo 126, 1	Vita: 244
Salmi 42, 3	Vita: 86	Salmo 68, 21	Vita: 250
Salmo 83, 3	Vita: 107	Salmo 27, 18	Vita: 255
Salmo 68, 21	Vita: 126		

Tabella 1: Citazioni dall' Antico Testamento

¹⁰ Nell'adempimento dell'ufficio di Direzione spirituale, infatti, il confessore leggeva spesso volte *in itinere* lo svolgimento dell'autobiografia, correggendo le eventuali espressioni giudicate fuorvianti.

UNA MONACA CAPPUCCINA A CONFRONTO CON LE LETTERE

Fonte: Nuovo Testamento	Collocazione	Fonte: Nuovo Testamento	Collocazione
Atti degli Apostoli 9, 16	Vita: 100	Lettera ai Galati 2, 20	Vita: 222
Giovanni 16, 22	Vita: 116	Luca 1, 48	Vita: 225
Giovanni 6, 58	Vita: 125	Luca 1, 35	Vita: 226
Giovanni 19, 28	Vita: 126	Luca 1, 38	Vita: 227
Marco 15, 34	Vita: 130	Matteo 20, 18	Vita: 230
Luca 12, 50	Vita: 131	Giovanni 19, 26	Vita: 234
Matteo 20, 18	Vita: 131	Apocalisse 14, 13	Vita: 236
Matteo 17, 5	Vita: 132	Giovanni 9, 3	Vita: 242
Giovanni 3, 16	Vita: 152	Lettera ai Galati 2, 19-20	Vita: 245
Giovanni 21, 17	Vita: 170	Giovanni 19, 30	Vita: 248
Matteo 5,17	Vita: 198	Luca 23, 46	Vita: 248
Giovanni 3, 16-17	Vita: 215	Lettera ai Galati 6, 14	Vita: 250
Luca 2, 49	Vita: 217	Lettera ai Corinzi	Vita: 250

Tabella 2: Citazioni dal Nuovo Testamento

Fonte: altri autori	Autobiografia	Lettere
Santa Teresa del Gesù	Vita: 96, 102	
Sermones di Giovanni Taulero	Vita: 82	
Sant' Agostino, «Esposizioni sui salmi», Salmo 49, <i>Discorso al popolo</i> , 5.		Lettera al vescovo di Acqui Giovanni Ambrogio Bicuti 20 marzo 1658, p. 1

Tabella 3: Citazioni da altre fonti

FONTI

Archivio Storico Civico di Pavia, Manoscritti - II - 6, *Vita della reverenda madre suor Maria Marta Bicuti, cappuccina, Scritta da lei d'ordine del molto illustre & reverendissimo signor Hippolito Visconte, in quel tempo (cioè l'anno 1656) suo confessore ordinario ed, al presente, Prevosto meritissimo della cattedrale di questa città di Pavia, & rescritta l'anno MDCLXVI.*

Archivio Vescovile di Acqui, Atti di vescovi, Bicuti, F. 7, Lettera di Maria Marta Bicuti a Giovanni Ambrogio Bicuti, 20 marzo 1658.

Biblioteca Universitaria di Pavia, Manoscritti - 502 - Aldini, *Costituzioni delle monache Capuccine di S. Franca di Pavia.*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agostino (1982). *Esposizioni sui salmi*. Roma: Città nuova.
- Becchi, E. e Julia, D. (a cura di). (1997). *Storia dell'infanzia dall'antichità al Seicento*. Roma-Bari: Laterza.
- Bianchi, M. G. (1968/1969). Una illuminata del secolo XVII: suor M. Domitilla Galluzzi, cappuccina a Pavia. *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 20/21, 3-69.
- Fragnito, G. (1997). *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*. Bologna: Il Mulino.
- Gnädinger, L. (1991). Tauler (Jean). In AA. VV., *Dictionnaire de Spiritualité* (pp. 57-79), vol. 15. Parigi: Beauchesne.
- Herpoel, S. (1999). *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*. Amsterdam: Rodopi.
- Maitti, M. (2016). Tracce di pre-quietismo nella Pavia del XVII secolo: l'autobiografia di suor Maria Marta Bicuti. *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 116, 139-166.
- Maitti, M. (en prensa). Las cartas de una monja capuchina de Pavia: sor Maria Marta Bicuti (1605-1661) y sus interlocutores. *La identidad autorial de las escritoras a través de su correspondencia*. Madrid: UNED.
- Marchetti, V. (1992). Scrivere in monastero nel XVII secolo. In M. Modica Vasta (a cura di), *Esperienza religiosa e scritture femminili tra medioevo ed età moderna* (pp. 83-109). Acireale: Bonanno.
- Mazzara, F. B. (1721). *Leggendario francescano. overo istorie de Santi, Beati, Venerabili ed altri uomini illustri, che fiorirono nelli tre ordini istituiti dal serafico Padre San Francesco*. Venezia: Domenico Lovisa.
- Infelise, M. (1999). *Libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*. Roma-Bari: Laterza.
- Pomata, G. e Zari, G. (a cura di). (2005). *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Poutrin, I. (1995). *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*. Bibliothèque de la Casa de Velázquez.

- Sallmann, J. M. (1991). Esiste una falsa santità maschile? In G. Zarri (a cura di), *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna* (pp. 119-128). Torino: Rosenberg e Sellier.
- Teresa de Jesús (1975). *Libro della mia vita*. Alba: Edizioni Paoline.
- Teresa de Jesús (1976). *Cammino di Perfezione*. Alba: Edizioni Paoline.
- Tauler, G. (1977). *Opere*. Alba: Edizioni Paoline.
- Zarri, G. (1986). Monasteri femminili e città (secoli XV-XVII). *Storia d'Italia. Annali. La chiesa e il potere politico*, (9), (pp. 359-433).
- Zarri, G. (2003). L'autobiografia religiosa negli scritti di Camilla Battista da Varano: "La vita spirituale" (1491) e le "Istruzioni al discepolo" (1501). In F. Bruni (a cura di), *In quella parte del libro de la mia memoria. Verità e finzioni dell'"io" autobiografico* (pp. 133-158). Venezia: Marsilio, Fondazione Giorgio Cini.
- Zarri, G. (2004). Dal consilium spirituale alla discretio spirituum. Teoria e pratica della direzione spirituale tra i secoli XIII e XV. In C. Casagrande e C. Crisciani, S. Vecchio (a cura di), *Consilium. Teoria e pratiche del consigliare nella cultura medievale* (pp. 77-107). Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- Zarri, G. (2009). *Libri di spirito*. Torino: Rosenberg e Sellier.

BURCHIELLO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX:
EL TEATRO DE ANNA FRANCHI
BURCHIELLO AT THE BEGINNING OF THE 20TH
CENTURY: ANNA FRANCHI'S THEATER

Milagro MARTÍN CLAVIJO
Universidad de Salamanca

Resumen

En 1912 Anna Franchi escribe y representa la obra de teatro *Burchiello*. ¿Qué puede interesar a una joven periodista, escritora, militante de izquierdas y activa en las campañas a favor de los derechos de la mujer un poeta cómico italiano del siglo XV? Analizando sus obras de estos años nos damos cuenta de que el poeta florentino le interesa porque es un personaje contra corriente, tanto a nivel personal, como político e intelectual y le admira porque comparte también una misma visión de la patria.

Palabras clave: Anna Franchi, Il Burchiello, Florencia, teatro.

Abstract

In 1912 Anna Franchi writes and represents the play *Burchiello*. What interest can find a young journalist, writer, left-wing militant and very active in the campaign in favor of the women rights in an Italian comic poet of the fifteenth century? If we analyse her works in these years, we realize that the Florentine poet interests her mostly because he is different on a personal, political and intellectual level and she admires him because she also shares with him the same vision of the homeland.

Keywords: Anna Franchi, Il Burchiello, Florence, theater.

1. BREVE NOTA SOBRE EL *BURCHIELLO* DE ANNA FRANCHI¹

Voy a introducir brevemente la obra que nos ocupa porque la producción para el teatro de Anna Franchi es probablemente la menos estudiada hasta el momento (Noce, 2007: 350). En su autobiografía *La mia vita*, 1940, la autora presenta su actividad como dramaturga en el capítulo titulado “Parentesi teatrale” y allí define su actividad como “un minuto di ebbrezza, una speranza... La mia grande passione. Parentesi aperta e chiusa in un attimo” (Franchi, 1940: 259). Un paréntesis en el que más que hablar de sí misma, Franchi nos introduce en el ambiente en el que se gestaron sus obras: el teatro florentino en las primeras décadas del siglo XX. Con su primera comedia *L'è nova* Andrea Niccoli, gran actor interesado en el teatro vernáculo florentino, le abre las puertas a la escritura de una obra de teatro sobre el Burchiello.

Burchiello se estrenó en el Teatro Diana de Milán el 12 de mayo de 1911 con la compañía de Andrea Niccoli. Así nos lo describe Anna Franchi: “Il teatro era al completo. La stampa non aveva dimenticato che ero una collega. [...] La critica fu serena. Il mio lavoro fu preso sul serio, fui incoraggiata, fu considerato dignitoso il tentativo” (Franchi, 1940: 264).

En el *Corriere della Sera* del 13 de mayo aparece una reseña anónima del espectáculo con el título de “*Burchiello*” *quattro atti di Anna Franchi*, en el que el autor, a pesar de señalar algunas deficiencias de la obra, como la falta de acción histórica, concluye diciendo:

¹ Anna Franchi (Livorno 1867 – Milano 1954) fue una escritora y periodista italiana que luchó por los derechos civiles de la mujer desde posiciones de la izquierda, especialmente en la campaña por el sufragio político de las mujeres y por el divorcio. Se situó a favor de la intervención en la Primera Guerra Mundial y más tarde fundó la Liga de Asistencia entre las Madres de los Caídos. Con la llegada del fascismo interrumpió su actividad social y política y se dedicó sólo a la literatura. Anna Franchi ha colaborado con muchos periódicos y revistas italianas, como *La Nuova Antologia*. A su muerte en 1954, dejó 44 volúmenes: literatura infantil (*I Viaggi di un soldatino di piombo*, 1901), novelas (*Avanti il divorzio*, 1902), relatos (*Dulcia Tristia* 1895), ensayos (*Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*, 1946), una interesante autobiografía (*La mia vita*, 1940) y varias obras de teatro.

Per ciò le buone qualità di commediografa e di scrittrice che non mancano in questo lavoro – scritto in un fiorentino arcaico assai gustoso – non hanno avuto completa fortuna. A ogni modo, *Burchiello* dimostra nell'autrice un'arte che potrà riuscire a maggiori affermazioni (Crimi, 2006: 111).

Dos ejemplos de esta buena acogida la encontramos en la carta que escribe Guido Mazzoni, docente, político y patriota, sobre *Burchiello* y que Anna Franchi transcribe en sus memorias (Franchi, 1940: 265) y la de Ada Negri (Berni, 1997: XX).

Pese a todo, la comedia sólo gozará de una segunda representación. Ahí termina el periplo de *Burchiello* en la escena, pero no la relación de la autora con el actor Niccoli que años más tarde también representará *Alba italiana* (Franchi, 1940: 270).

Sin embargo, desde el fracaso de *Burchiello*, Anna Franchi tiene miedo de “lasciar[s]i prendere dalla [sua] passione” (Franchi, 1940: 269). La última obra que llevará a escena será *Faggioli*, publicada en *Nuova Antologia* en 1922. Aquí termina la relación de Anna Franchi con el teatro, tanto como espectáculo como con publicaciones. Sus memorias en este aspecto se cierran con las siguientes palabras:

Ultima avventura. In un momento difficile mi prese l'idea di vendere anonimamente il mio bagaglio teatrale. [...] Ne vendei una per una cifra... piccola. Ebbi la metà, nè seppi più altro [...] Finito il sogno del teatro. Che mucchio di cartaccia! (Franchi, 1940: 271).

Tras la dedicatoria a su maestro Ersilio Bicci y antes de la obra dramática en sí, Anna Franchi nos presenta el contexto histórico en el que se mueve el *Burchiello* y una pequeña biografía sobre este gran poeta del siglo XV. Realmente se trata de un ensayo crítico en el que la escritora nos cita las fuentes de documentación (archivos, Gargani, Mannucci, Mazzi) sobre las que se ha basado para trazar su retrato de Domenico di Giovanni. Unas páginas que ayudan al lector a seguir más fácilmente la obra dramática, un drama histórico que narra una época convulsa, de transición de poder.

En esta introducción también va señalando algunas de las razones por las que ha decidido centrarse en este poeta y qué es lo que más le interesa de su carácter y de su producción.

Anna Franchi siente al poeta muy afín a su persona: les une el amor por Florencia, su sufrimiento y la defensa de una fe, de unas ideas, por encima de todo. De ahí que de la producción del poeta ella destaque sobre todo los poemas sobre Florencia y los de amor, al tratarse de “rime che dicono lo strazio di un’anima che soffre di un dolore grande per la rovina di una fede che non vuol saperne di crollare” (Franchi, 1912: X).

De la vida del Burchiello (1404-1449) Anna Franchi decide contar los últimos años de su vida. En el primer acto nos encontramos con la vuelta de los Medici a Florencia en 1434, la reacción de los partidarios de los Albizzi (entre los que se encuentra el Burchiello), la negativa de esta familia a entrar en armas y la huida de sus partidarios fuera de Florencia. En estos años Domenico di Giovanni era un poeta muy conocido y también ciertamente polémico. El segundo acto se cierra con la huida del Burchiello a Siena, ciudad que en estos años acogía a los exiliados florentinos. El tercer acto está ambientado en Siena en 1437 en un ambiente más hostil para los exiliados y cambios en las alianzas de poder. En el último, estamos en Roma en 1448 donde asistimos a los últimos días de la vida del poeta florentino.

2. PREDILECCIÓN POR PERSONAJES CONTRA CORRIENTE

A la hora de escribir Anna Franchi siente una profunda atracción por personajes históricos, pero también de ficción, que podrían calificarse como contracorriente, divergentes, que discrepan, que se sitúan contra todo aquello que es oficial, institucional; personajes rebeldes, que luchan por una fe, por una idea, pero que siempre es de carácter colectivo y no sólo individual. Gran parte de los personajes que pueblan sus obras no son conformistas, son difícilmente homologables y luchan contra la pasividad generalizada y contra la aceptación sin crítica ante lo que pasa tanto en la esfera privada como en la pública. Sus protagonistas presentan un punto de vista, una óptica que no es la oficial, que va contra el papel que se les ha asignado (por su sexo,

por las leyes, por la tradición, por la Iglesia, por las convenciones literarias, por la moral...).

Por lo que respecta a los personajes históricos, nos encontramos con un estudio bien documentado y con análisis crítico. El caso concreto de los dos literatos que lleva a escena, Burchiello y Fagiuolo es ilustrativo. Cuando se trata de personajes de ficción contemporáneos a la autora, se puede constatar un amplio conocimiento de la realidad y una profunda reflexión sobre los aspectos sociales que inciden sobre la vida cotidiana del individuo.

Tanto los personajes históricos como los de ficción vienen delineados siempre con gran vitalidad y todos ellos son portadores de una revolución importante, a nivel político, intelectual, privado o social; no importa si al final consiguen llevarla a término o sucumben en el intento.

Todos ellos tienen algo también en común con la propia autora: su anti-academicismo y su reivindicación social a partir de la esfera privada.

Si pasamos a analizar estos aspectos en el personaje elegido para su obra teatral, veremos que el Burchiello encarna muy bien esta reivindicación contra corriente en varios aspectos: a nivel personal, a nivel político y a nivel intelectual como escritor.

2.1. A NIVEL PERSONAL

Desde el primer momento Anna Franchi presenta al poeta del siglo XV, primero en la introducción y luego con las propias palabras del protagonista, como un libertino y resalta lo distanciado que se encuentra con respecto al papel de hombre casado y padre de familia convencional: “Non chiedo che rime al mio cervello, risate da chi ascolta le mie rime e baci alle donne, quando son belle” (Franchi, 1912: 84).

De hecho, Anna Franchi recalca su fuerte atracción por las mujeres y nos presenta desde el principio su mala relación con su mujer, mucho más joven que él, y los vínculos de afecto que le unen con Vanna, una amante de su juventud que le ha dado un hijo.

Franchi señala esta diversidad del Burchiello, lejos en la esfera privada de los papeles que en esa época se imponían al varón. Domenico di Giovanni rompe con ese modelo y lo hace, además, conscientemente y de forma pública: no lo oculta, las mujeres no se engañan e incluso, algunas, lo aman incondicionalmente porque,

a pesar de todo, el poeta les aporta una pasión por la vida que no es habitual. No cumple con sus deberes como padre y tampoco ejerce de tal padre, aunque en este sentido se vea disculpado por una Franchi que se lo oculta hasta los últimos años de su vida en la obra de teatro. De cualquiera de las maneras, su situación familiar atípica, al tratarse de un varón, no conlleva grandes penalizaciones por parte de la sociedad. Es más, Franchi aprovechará su clara situación de promiscuidad como medio para salvar al propio Burchiello y a sus compañeros florentinos en el exilio en Siena de caer en manos de los amigos de los Medici y de ser conducidos a prisión, como se ve en la historia de los gorritos.

Otra cosa será cuando la autora presente a personajes femeninos que no siguen los papeles propuestos por la sociedad y la Iglesia. En estas obras, la fuerte penalización de las mujeres en la esfera privada será muy marcada. No hay más que pensar en la figura de Anna Mirello (una trasposición clara de las propias vicisitudes de Franchi) en su polémica novela *Avanti il divorzio*, de 1902, donde se nos presenta a una mujer que quiere liberarse de un vínculo matrimonial que la condena en todos los sentidos (su marido la maltrata física y psicológicamente, la traiciona desde el primer momento, dilapida su patrimonio dejándola sin nada y la priva de la tutela de sus hijos). En *Diario di un sacerdote*, a pesar del protagonismo masculino, aparecen también varias mujeres que se presentan como divergentes también en esta esfera familiar: una madre soltera, una mujer adúltera. También en *Un eletto dal popolo*, la protagonista Mariangela vivirá y tendrá un hijo con un diputado socialista sin haber formalizado nunca su unión. En todos estos casos la autora no entra nunca en juicios de carácter moral.

2.2. A NIVEL POLÍTICO

Burchiello también se presenta desde el primer momento como paladín de una opción política clara en un momento de incertidumbre, de transición que conducirá en breve a una situación política diferente en Florencia,

in un periodo di lotta, quando a Firenze l'oligarchia mercatante spariva davanti ad un reggimento quasi monarchico, mentre Cosimo de' Medici [...] minava sempre il potere de' Grandi, a capo dei quali era Rinaldo degli Albizzi (Franchi, 1912: VII).

Domenico di Giovanni está del lado de los Albizzi. Estamos a principios de la década de 1430. En un primer momento Rinaldo consigue exiliar a Cosme de Florencia (1433), pero este regresará un año después aclamado por el pueblo, por lo que, acompañado de sus partidarios, tiene que dejar Florencia. Este es el inicio de la obra, la vuelta de Cosme y su consolidación definitiva en Florencia. En sus versos Burchiello condena claramente el autoritarismo de los Médici² y, ya que su opción política resultará perdedora y él se mantendrá siempre fiel a sus ideas, tendrá que renunciar a volver a su patria.

Anna Franchi cree en la integridad de Burchiello que le lleva a luchar por unas ideas, aunque eso signifique la miseria y el exilio de por vida. Aquí también se refleja uno de los aspectos de su personalidad: luchadora innata por los derechos inalienables, sobre todo si referidos a las mujeres (activa en la batalla por el divorcio y por el voto) desde posiciones afines al socialismo, se verá atacada por muchos frentes (el de la ley, el de la moral, el de la sociedad patriarcal), pero no renunciará a su reivindicación. Un claro ejemplo lo tenemos cuando, en pleno debate parlamentario y social sobre una posible ley de divorcio, Anna Franchi lucha, con escritos, conferencias e incluso con una novela autobiográfica porque esa ley se hiciera realidad.

En otras obras de estos años, Franchi continúa en esta línea de batalla contra todo lo que se signifique homologación, conformismo e hipocresía a todos los niveles. En *Dalle memorie di un sacerdote* nos presenta a un joven sacerdote que se rebela contra una forma de ver la religión caracterizada por la hipocresía y el conformismo. En *Un eletto del popolo* la rebelión será contra el conformismo político y la homologación de partido, en este caso el socialista.

Franchi y Burchiello se sitúan contra la ley imperante y el poeta florentino se convierte para la autora de Livorno en sinónimo de vida como lucha, de acción, de ideas políticas, de convicciones, de pensamiento por el que merece la pena vivir en la indigencia (como a ella le ha pasado también al abandonar a su marido), perderlo todo, pero siempre con dignidad.

² Véase, entre otros, los sonetos “O umil popol mio, tu non ti avvedi” y “Non posso più che l’ira non trabocchi”.

Burchiello muere en la miseria en 1448 en Roma: “Morì di miseria e in esiglio, fatto che può a sufficienza provare come egli non avesse mai voluto piegarsi ad accettare un aiuto vero e proprio” (Franchi, 1912: XXI). Al final de su vida el Burchiello de Anna Franchi lo reafirma: “Va’, di’ a Giovanni Cosimo che il Burchiello non cambia... e che egli è morto come visse, miserabile, sì, ma poeta, ma con una fede: quella che il popolo fiorentino vorrà riscattare la libertà sua” (Franchi, 1912: 197-198). En su boca siempre la palabra libertad: “Vo’ morire come vissi, povero e libero...” (Franchi, 1912: 206-207).

2.3. A NIVEL INTELECTUAL

Burchiello es un poeta que, con palabras de Crimi (2016), se puede colocar en las experiencias de escritura de la “sperimentazione o della divergenza”, un escritor “originale e sfrontato, in grado di portare avanti una vera e propria radicale rivoluzione nel campo della rimeria giocosa” (Ciotoli, 2007). Un poeta innovador, que libera a la palabra de la tradición y que presenta un punto de vista ciertamente marginal sobre la realidad que le tocó vivir, de confrontación con los autores canónicos y una apuesta por una escritura distinta. Burchiello entra en polémica con la tendencia literaria más sublime de esos años, la poesía áulica y petrarquesca, pero, con palabras de Nigro (2001: 122) “scaduta ormai nel concettismo, nella maniera”, en la imitación poco creativa. El poeta se enfrenta a ella sin miedos, de frente, sirviéndose de una poesía cómica que “aveva unito genuinità, inventiva popolaresca e tradizione, un patrimonio da contrapporre all’asfittica raccolta di regole del Bembo e della Casa” (Nigro, 2001: 123).

Burchiello es un poeta también atípico y rompedor con respecto a la lengua que utiliza en sus composiciones. Una opción lingüística que atrae profundamente a la autora y que intenta reflejar también en su obra de teatro: una lengua más cercana a la hablada, al lenguaje popular y, en concreto, al florentino del siglo XV, y más alejada del italiano literario (Crimi, 2006: 112). Por lo tanto, una decisión clara a favor de la promoción del vulgar.

Ya desde el primer momento la autora piensa en la lengua: “Burchiello nacque, parlando il linguaggio del popolo del trecento...” (Franchi, 1940: 263).

Otro aspecto que comparte con Anna Franchi es que sus composiciones se basan en muchos aspectos que son autobiográficos, hablan de sus propias experiencias, de sus pensamientos, de sus sentimientos, de sus deseos...

Anna Franchi y Burchiello tienen también en común su educación autodidacta y no regular. En el caso del poeta florentino se debe a la precaria situación económica de la familia que le obliga a trabajar desde joven y a proveer él solo a su educación (Ciotoli, 2007). En el caso de la autora de Livorno, esta recibe la educación típica de una joven de la burguesía, superficial y poco variada. Su matrimonio a los 16 años, la crianza de sus hijos, el continuo cambio de residencia al principio y, más tarde, los problemas económicos que le toca vivir le obligan a centrarse en el trabajo y proveer con la educación de una forma más irregular.

No podemos pasar por alto la dedicatoria del libro: Franchi lo dedica a Ersilio Bicci, al que califica de “maestro”. De hecho, cuando empieza a trabajar, Anna Franchi se da cuenta de que carece de estudios regulares y que necesita formarse. En esta formación tardía Bicci será un referente que le permitirá trabajar mientras estudia y le trazará un recorrido muy personalizado, ayudándole a elegir los textos, sobre todo los clásicos, que le podrían ser más útiles. Para Franchi esta figura es fundamental porque se encuentra en el momento en el que va a comenzar su actividad como escritora y periodista: él es el “maestro che mi educò all’amore della magnifica lingua che sull’Arno si parlò e si parla” (Franchi, 1912: VI).

Otra razón importante para esta dedicatoria es que Ersilio Bicci había fundado el periódico *Burchiello* en los primeros años de la carrera de Franchi, una publicación que, “come lo strano uomo del quattrocento, non ebbe lusinghe perchè aveva l’amarezza che ride male poichè ha le lacrime nella gola, e come lui, passò” (Franchi, 1912: V).

3. AMOR PROFUNDO POR LA PATRIA

Por otro lado, Anna Franchi admira de Burchiello su amor por Florencia, que va más allá de todo: una patria para la que se desea todo lo mejor y por la que merece la pena luchar siempre, aunque eso signifique el exilio de por vida.

Para Burchiello, Florencia, su patria, tiene un sentido bien concreto y enraizado en el siglo XV, sobre todo si tenemos en cuenta que el autor lucha por liberar a Florencia del poder de los Médici que considera una amenaza para la ciudad, para la libertad colectiva y también personal. Las palabras que Franchi pone en la boca de Burchiello frente a Anselmo son muy representativas:

Son povero come un passerotto senza nido, e lascio il nido, per non perder le penne! Perchè il pane che tu mangi, mi resterebbe nel gozzo, Araldo! Tu pensi alla bisaccia, io ho nel cuore la gloria e il bene della mia Fiorenza... Finchè in questo cervello vi sarà un lampo di pensiero e questo pezzetto di cuore batterà, pensiero e palpito saranno per lei, per questa terra di fiori, che tu vorresti vedere in mano al più sozzo usuraio! Io piango di vederla perduta, e me ne vado, sì, dove potrò pensare e scrivere tutto ciò che mi trabocca dall'anima! Avrò fame e poesia, avrò miseria e scherni per tutti, ma non avrò nel cuore la viltà della tua schiena curva... Vado. Chi sa dove? Dove potrò piagnere la libertà del popolo fiorentino, dove mi sarà men grave udire i mali della patria che vederli... Dove sarò un misero ribelle, ma non un cittadino schiavo! (Franchi, 1912: 73).

¿Cuál es la idea de patria de Anna Franchi? Ella crece en un ambiente en el que las tradiciones mazzinianas están muy vivas y, junto al padre, la abuela y los amigos, que van a su casa a menudo, aprende a amar a los héroes del *Risorgimento*.

En su autobiografía *Una vita*, la autora señala: “Direi che provavano tutti la gioia di avere accanto una creatura giovane da educare a loro somiglianza, da formare a modo loro, affinché amasse la Patria come l’avevano amata e sperata” (Franchi, 1940: 23).

Junto a ellos aprende a amar también a Carducci, el poeta que interpreta el alma democrática y laica del *Risorgimento* italiano, el defensor de la revuelta contra la tiranía de todo tipo. De ellos hereda “ideali e passione politica, rigore morale e capacità di sopportare le difficoltà, interesse e partecipazione alla vita pubblica” (Gigli, 2014: 102). En los años en que escribe *Burchiello*, Franchi se ocupará de la escritura también de obras históricas centradas en el *Risorgimento*: *La carboneria*, *La Giovine Italia*, *Nino Bixio* e *I Garibaldini*.

La carta que escribe Guido Mazzoni sobre *Burchiello* y que Anna Franchi transcribe en sus memorias subraya este objetivo patriótico: la autora “ha saputo far dramma patriotticamente e romanzescamente efficace... E come cultore dell’italianità ho del pari da congratularmi con lei” (Franchi, 1940: 265).

Con el tiempo, Anna Franchi se acercará al socialismo y al feminismo como un camino natural para continuar con los ideales del *Risorgimento* y de la cultura laica en la que se ha educado y que lleva en la sangre.

Al empezar a estudiar la obra *Burchiello* nos preguntábamos qué podía interesar a una joven periodista, escritora, militante de izquierdas y activa en las campañas a favor de los derechos de la mujer un poeta cómico italiano del siglo XV. A primera vista, no encontrábamos los motivos que le llevaron a estudiar y a poner en escena la vida de Domenico di Giovanni cinco siglos más tarde. Nos llamó especialmente la atención la profunda admiración que la autora sentía por el Burchiello y de la que hacía gala ya en la introducción:

Anima inquieta di artista, che d’amore visse, amore per la patria sua bella, amore per l’arte sua della quale si servì per canzonare, per deridere, per ridere, per amare, e che si elevò ad una vera altezza, appunto quando d’amore parlò, e per donna amata e per Fiorenza (Franchi, 1912: XXI).

Poco a poco, al ir analizando también otras obras de Franchi de este periodo, tanto de narrativa como de teatro, hemos podido constatar que un hilo conductor claro une a gran parte de los personajes de Anna Franchi y que el poeta florentino protagonista de *Burchiello* entra de lleno en esta línea. Anna Franchi se identifica con los protagonistas de sus obras, proyecta en ellos gran parte de su ser, su modo de pensar, su ideología, sus sentimientos, su férrea moral. Don Angelo en *Dalle memorie di un sacerdote*, Mariangela en *Un eletto del popolo*, Anna Mirello en *Avanti il divorzio* o Giovan Battista Fagioli en *Fagioli*³, todos comparten

³ Muchos aspectos comunes presentan el Burchiello y Giovan Battista Fagioli, literato italiano del siglo XVII. También él por motivos económicos no podrá tener estudios regulares y estará obligado a trabajar desde muy joven; también él tendrá una relación peculiar con los Médici, también él seguirá la tradición burlesca, sobre todo a Berni, aunque sin llegar a la provocación de Domenico di Giovanni.

una serie de características que son propias también de la autora, tanto a nivel personal, como a nivel político e intelectual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berni, M. C. (1997). Anna Franchi: ritratto di una signora del nostro secolo. *Quaderni della Labronica*, 73, IX-XXVIII.
- Ciotoli, V. (2007). *Burchiello (1404-1449). Il suo lavoro letterario è il coronamento della tradizione comico-realistica*. Recuperado de <http://www.italialibri.net/autori/?Burchiello-Biografia&id=94> [Fecha de consulta: 15/01/2018].
- Crimi, G. (2006). Burchiello e le sue metamorfosi personaggio e maschera. En G. Corabi y B. Gizzi (eds.), *Auc-tor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana* (pp. 89-119). Roma: Bulzoni. Recuperado de https://www.classicistranieri.com/liberliber/Burchiello/07_CRIML.pdf [Fecha de consulta: 17/01/2018].
- Crimi, G. (2016). *Trenta sonetti del Burchiello*. Recuperado de <http://www.diaforia.org/floema/2016/07/29/30-sonetti-del-burchiello-a-cura-di-giuseppe-crimi/> [Fecha de consulta: 14/01/2018].
- De Troja, E. (2016). *Anna Franchi: l'indocile scrittura*. Florencia: Firenze University Press.
- Franchi, A. (1909). *Un eletto del popolo*. Milán: Remo Sandron.
- Franchi, A. (1910). *Dalle memorie di un sacerdote*. Milán: Remo Sandron.
- Franchi, A. (1912). *Burchiello. Quattro atti*. Milán: Libreria Editrice Milanese.
- Franchi, A. (1940). *La mia vita*. Milán: Garzanti.
- Franchi, A. (2012). *Avanti il divorzio*. E. De Troja (ed.), prefazione di A. Berenini. Florencia: Edizioni Remo Sandron.
- Gigli, L. (2001). La passione política de una scrittrice. Appunti per una biografía de Anna Franchi. En P. Gabrielli (ed.), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo social* (pp. 83-105). Roma: Carocci.

Fagioli presentó una primera respuesta al programa de reforma teatral propugnado por la Arcadia contra las fórmulas ya vacías de la comedia del arte y a favor de un teatro más educativo, abierto a las problemáticas contemporáneas y a las transformaciones sociales. De nuevo, vemos aquí presente el interés por la lengua de Fagioli: reproducir los efectos de la lengua hablada de las distintas clases sociales. Y, cómo no, les une también el amor a su patria, Florencia.

- Gigli, L. (2008). “Noi vi seguiremo senza vacillare”: Anna Franchi, la propaganda, la letteratura. *Storia e problemi contemporanei*, 49, a. XXI, 87-100.
- Gigli, L. (2014). Latino e calza. Educazione ed esperienze biografiche ne “La mia vita” di Anna Franchi. *Espacio, Tiempo y Educación*, 1(1), pp. 97-113. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.14516/ete.2014.001.001.005> [Fecha de consulta: 24/01/2018].
- Nigro, R. (2000). Burchiello e la poesia burlesca tra Quattro e Cinquecento. *L'illuminista*, I, 119-148.
- Noce, T. (2007). Anna Franchi, appunti per una biografia. En A. Scattigno (ed.), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo: atti della giornata di studio* (pp. 341-359). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Pierucci, M. (2004). Anna Franchi: il femminismo tra cultura del Risorgimento e interventismo. En *L'emancipazione: i diritti e i doveri* (pp. 157-170). Florencia: Centro ed. Toscano.
- Zaccarello, M. (1996). La dimensione vernacolare nel lessico dei *Sonetti* di Burchiello. *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, 209-219. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/CFIT9696110209A/18162> [Fecha de consulta: 03/02/2018].

LAS MUJERES ANTE EL PARTO
EN EL SIGLO XVI
WOMEN FACING CHILDBIRTH
IN THE SIXTEENTH CENTURY

Maria MUÑOZ BENAVENT
Universitat de València

Resumen

En el presente artículo se aborda el momento del parto según el tratado de Giovanni Marinello y las recetas que se intercambiaban las mujeres para afrontarlo sin problemas.

Palabras clave: parto, obstetricia, Marinello, siglo XVI, recetas.

Abstract

This article deals with the moment of birth according to the treatise of Giovanni Marinello and the recipes that are exchanged by women to face it without problems.

Keywords: birth, obstetrics, Marinello, 16th century, recipes.

Dada la importancia que adquiriría para las reinas el concebir y dar a luz felizmente hijos varones hasta hace bien poco, me pareció oportuno estudiar la literatura científica sobre esta materia que las estudiosas del proyecto de investigación *Las mujeres en la Casa de Austria* obtienen de la edición de las cartas. En los encuentros preparativos para esta comunicación se estudiaron los casos de los embarazos de la Reina de Inglaterra, María Tudor, y de Isabel de Villamarí, princesa de Salerno, cuyo desenlace determinó su fortuna. El caso de la pseudociesis, o falso embarazo, no estaba contemplado en la literatura científica, pero la descripción de estos embarazos no es extraña en los documentos.

Hemos estudiado varios documentos y cartas relacionadas con la información de la salud de las mujeres de la Casa de Austria que, en los períodos de ausencia, se mandaban al emperador Carlos V. Estas cartas, inéditas, se conservan en el Archivo

General de Simancas. Querría, antes de adentrarme en el tema, subrayar que la información relativa a la salud femenina era transmitida mediante consejos, recetas y secretos, de madres a hijas, y con las matronas. Estos textos manuscritos son muy abundantes. Son anónimos y no han merecido, hasta ahora, toda la atención de los estudiosos, pero constituyen una fuente de información preciosa porque indican cuáles eran las enfermedades más frecuentes, además de los ingredientes de los remedios. Ciertamente muchos de estos son muestra de la ingenuidad, de la superstición y de la ignorancia, pero otros marcan la vía que más tarde se desarrollará en la farmacología. Por ejemplo:

- Una receta para ayudar en el parto: “simiente de salvia bebida, vapore dell’artemisa, camomilla in tisana, radice di giglio”.
- Otra para evitar un parto peligroso:

media dragma molida con otra media de incencio asegura la criatura, o estrujar un cangrejo vivo que caiga el jugo en vino aniejo o traiga al lado izquierdo atada la piedra del águila otra yga consigo, rauces de malvas, cangrejo de rio comido y bevido, o traerlo colgado que toque la carne del vientre.

Los informes de los médicos sobre las enfermedades o las cartas en las que se describen los síntomas son también muy ilustrativos. En el Archivo General de Simancas se conserva el informe de los médicos Alfaro y Villalobos a Carlos V del 22 de noviembre de 1529, en el que se habla del parto de la emperatriz y de la sucesiva muerte del niño, bautizado Fernando.

Hay un caso curioso que, según los historiadores, ha contribuido a endulzar la figura de Felipe II. El monarca español se ocupó personalmente de ayudar y aconsejar a sus hijas, especialmente a Catalina Micaela, futura duquesa de Saboya, en sus embarazos. Pensemos que había vivido personalmente todas las situaciones dramáticas relacionadas con la casuística de los partos: la reina María Manuela de Portugal, primera esposa de Felipe II, murió a causa del parto de don Carlos; la reina María Tudor sufrió dos pseudo-embarazos que interrumpieron la dinastía soñada por ella y por el Impero español y que aceleraron el fin de la vida de Carlos V.

El primer fruto del matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois fue un aborto de dos niñas. Para favorecer la nueva concepción transportaron las reliquias de San Eugenio, patrón de París, a Madrid, dado que el retraso del segundo embarazo preocupaba a la monarquía. El nacimiento de Isabel Clara Eugenia, futura gobernadora de los Países Bajos, y de Catalina Micaela, futura duquesa de Saboya, los tranquilizó por un breve tiempo, pues solo un año más tarde Isabel de Valois murió a consecuencia de un aborto fatal. Ana de Austria, la cuarta esposa de Felipe II, dio a luz 5 hijos, 4 varones y una hembra, pero murió durante el sexto embarazo.

No sorprenden, pues, las palabras que Felipe II escribe en una carta a su hija Catalina Micaela cuando estaba a punto de dar a luz:

Con todas ellas (cartas) he holgado lo que podéis pensar y tanto más con la del día de Pascua (del año 1588) por saber cuán buena habéis quedado del parto y con razón, pues fue largo y me dicen que trabajoso, aunque vos no me lo decís, y lo sería siempre que os pusiéreis a parir en silla y no en camilla, que es cosa muy peligrosa ponerse temprano en la silla, y creo cierto que fuese esto causa de la muerte de la princesa mi primera mujer; y a vuestras dos madres (Isabel de Valois y Ana de Austria), que parieron siempre en camilla, véis cuán bien les sucedió, que cierto es lo mejor y lo más seguro y, pues, según lo habéis encomenzado, es de creer que pariréis otras muchas veces, en todo caso sea siempre en camilla y no en silla, pues lo uno es tan seguro y no lo otro; y decídeselo así de mi parte al Duque que no consienta otra cosa, que el haberos detenido tanto en el parir, y la congoja que él tuvo de ello con razón, cierto lo causó la silla y vos nunca os deis prisa, sino cuando viniere, y de las veces que sabéis que yo lo he visto os puedo dar estos buenos consejos. Y dejando esto yo quedo muy contento con el tercer nieto y con que vos has quedado y estéis tan buena y todos, y así sea siempre, como yo lo deseo (Bouza, 1998: 156).

Era muy frecuente que las consecuencias de los partos fueran fatales para las mujeres, sin exclusión. De la silla de parir habla extensamente Scipione Mercurio, fraile dominico autor de la obra *La commare o riccoglitrice*. Uno de los primeros libros sobre esta materia, escrito en italiano, que estaba dirigido al público femenino, fue escrito por Giovanni Marinello, titulado *Le medicine partinenti alle infermità delle donne per M. Giovanni Marinello* (1563 y 1574).

La estudiosa Maria Luisa Altieri Biagi (1992) cuidó una edición parcial del texto en 1992, acompañada de una edición de *La commare o riccoglitrice*. Ambos libros fueron escritos en italiano con la declarada intención de ser útiles a las mujeres.

En España se encuentran tratados en lengua vulgar, catalán y español, que preceden a los títulos italianos. Son tratados de medicina, no exclusivamente para las mujeres: Alfonso Chirino, *Tractado llamado menor daño de medic[n]a / co[m]puesto por el muy famoso maestro Alfonso Chirino* (1505), *Libro de medicina llamado Tesoro de los pobres con un regimiento de sanidad* (1540) y las obras de Luis Lobera de Ávila, médico de la Corte de Carlos V, *Remedio de cuerpos humanos Vergel de sanidad*. Sobre la medicina de las mujeres el primer libro es *Diez preuilegios para mugeres preñadas / compuestos por el Doctor Iuan Alonso, y de los Ruyzes de Fontecha*; con un diccionario médico. Otro documento en español es *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas*, de la Biblioteca Palatina de Parma (Italia), Mss. 834.

En Italia, Giovanni Marinello es autor de un texto que tuvo una gran difusión. Nació en Módena, según Girolamo Tiraboschi (1781), y se trasladó de joven a Venecia, donde vivió hasta su muerte. Era padre de Lucrezia Marinello, muy conocida en Venecia por su poesía y la defensa de las mujeres, autora de *La nobiltà et l'ecellenza delle donne co' diffetti e mancamenti de gli uomini*, Venezia, 1600, y de Curzio Marinello, conocido como filósofo, histórico y médico, como su padre.

Marinello había publicado con anterioridad textos latinos de carácter específico, *Commentarii in Hippocratis Coi medicorum omnium facile principis Opera*, Venezia, 1576, *De peste ac pestilenti contagio liber*, Venezia, 1577, y también textos lingüísticos como la *Copia delle parole [...] ove si mostra una nuova arte di divenire il più copioso ed eloquente dicitore della lingua volgare [...]*, Venezia, 1562, o *Dittionario di tutte le voci italiane vsate da migliori scrittori antichi, et moderni [...]*, Venezia, 1565. En estas últimas obras muestra el amor por la lengua vulgar, que luego reafirma en sus comentario a la Retorica de Aristóteles, Venezia, 1575.

Dedicó dos obras a las mujeres: *Gli ornamenti delle donne, scritti per m. Giovanni Marinello [...]* *Opera utile, et necessaria ad ogni gentile persona*, Venezia, 1562, y a la princeps de 1563, siguió

la revisión de su obra con el título *Le medicine partinenti alle infermità delle donne per M. Giovanni Marinello, nuovamente de lui ampliate & ricorrette: divise in tre libri*. Venezia Giovanni Valgriso, 1574, ampliada y corregida. Las reimpressiones llegaron a 10 solo en el siglo XVI.

En la introducción del libro se declara contrario a la reserva excesiva que tienen los médicos en ofrecer sus conocimientos y proclama sus intenciones, frente a la de los filósofos que lo han precedido, de revelar a las gentes los secretos de la naturaleza. Marinello decía que el secretismo obedecía a que deseaban ser exaltados y adorados por los ignorantes y guardarse estos remedios para ellos. Él, no obstante, quiere que todos los conozcan y afirma: “Noi siamo nati per aiutare”. Se muestra seguro de que será criticado por escribir en lengua italiana y no en latín, pero dice que sigue a Avicena, Galeno e Hipócrates, que escribían en su lengua propia. Teme, también, ser censurado por quien piensa que esta elección será un regalo inútil para las personas viles.

Al final de esta breve introducción declara:

havendo io composta questa opera a beneficio, e conservatione delle donne: e d'altra parte avendosi elle medisime il pericolo, nel quale non di rado vengono sì per la conditione de' mali loro, sì anchora pel poco accorgimento delle levatrici; così come a tutte insieme la dono, così esse la leggano, e vedano volentieri: percioché voi tutte, gentili donne, ne havete bisogno. conciosiacosa che ad alcune ad altre. Quelle, che portano figliuoli, ne la hanno ad intendere in loro aiuto, et sostegno. Ma le attempate ne la debbono vedere, non solamente per consigliare le flgliuole, le parenti, ò le vicine; ma per mantenimento della lor sanità: perchioche presso, che tutte come si rimangano per l'età le loro purgationi, così cadono in molte, et diverse infermità, che spesso le conducono alla morte. Perche io carissimamente tutte voi, ò honeste Donne, priego, che volentieri riceviate questa mia fatica; percioche primieramente durata ne la ho a vostra utilità, & bene, come chiaramente conoscere potete: dipoi percioche quella a voi dono (Marinelli, 1563)¹.

¹ La transcripción es conservadora para preservar el estado de la lengua, pero se interviene en la separación de las palabras, distinción entre u/v y en la puntuación, acentuación y regularización de mayúsculas y minúsculas.

Un libro para las mujeres, jóvenes y madres, para conservar su salud y protegerse contra la enfermedad y la muerte. Acaba con las palabras: “questa mia fatica [...] a voi dono”.

La obra está estructurada en tres libros, probablemente siguiendo la estructura del libro de Vives de las *Institutione feminae christianae*, niña, joven y esposa. En el primer libro habla del matrimonio; en el segundo se habla de la esterilidad y cómo combatirla; en el tercero se habla del embarazo y del parto. Veamos algunos ejemplos:

- *Il primo libro delle medicine appartenenti all'infermità delle donne, nel quale si mostra come curar si debbano quei mali che possono sciogliere il legame del matrimonio:*

El primer capítulo se titula “La damigella in che tempo della sua età maritare si debba, et qual marito dare li debbano i parenti di lei”. Este libro está dirigido a aquellas mujeres en edad de desposarse. Marinello aconseja, como Vives, encontrar un marido entre los 18 y los 25 años. Es mejor si el marido es mayor que la mujer, pero no demasiado, 30 años es una edad idónea. Deben ser del mismo linaje, porque si ella es inferior, él la tratará con desprecio y la odiará y, si es al contrario ella estará a disgusto. El hombre debe ser sano, bien educado y guapo, así los hijos nacerán como él. En el capítulo tercero habla del “tempo dell’anno, et qual hora del dì sia più convenevole al generare: poi a qual complessione, a qual corpo, et a quale più et meno giovi et nuoca”. Marinello propone que el tiempo menos nocivo para engendrar es la primavera, después el invierno, el verano y, finalmente, el otoño, “ma dal tutto bisogna fuggirlo ne’ tempi di peste”. Por lo que se refiere al momento óptimo del día para concebir, Marinello recomienda dos horas: “quando la digestione del cibo non è anche compiuta et avanti il dormire oppure da due a tre hore doppo mangiare infino all’altro cibo; che per avventura quel tempo è tale che il corpo non è alterato da alcuna qualità non naturale”.

Habla también de la calidad de los cuerpos más adecuados y sigue la tradición médica de la época, que clasifica los humores corporales en cuatro tipos: fríos/calientes, húmedos/secos. Los cuerpos óptimos son los cálidos y húmedos.

- Segundo libro, titulado *Il secondo libro delle medicine appartenenti all'infermità delle donne: nel quale si scrive della sterilità loro, et quale, et come rimuovere si possa.*

En el primer capítulo describe las causas de la esterilidad, que divide en dos tipos: voluntaria, con ayuda del médico, pero que él desaconseja, y la accidental. Entre las esterilidades accidentales incluye las enfermedades de la matriz. Con todo, para asegurar la descendencia, según Marinello, la mujer debe ser la misma complexión del hombre, porque si es diferente habrá problemas en la concepción. Cuando describe las complexiones corporales vuelve a la descripción de los humores. En los capítulos sucesivos explica cómo conocer si la esterilidad proviene del hombre o de la mujer y cómo resolverla.

- Tercer libro titulado *Il terzo libro delle medicine partenenti all'infermità delle donne, ove si scrive del modo del vivere, che deve servare la donna gravida fino che sia uscita del parto, con l'ufficio, che si richiede alla levatrice.*

En este libro explica cómo se genera el niño en el vientre, qué come y cómo respira, cómo saber si la mujer dará a luz a un niño o una niña, y cómo hacer para tener un varón. También habla de los dolores que sufrirá la mujer y cómo remediarlos, o de cómo conocer el momento del parto. Pero, desde el punto de vista médico, es especialmente interesante cuando habla de las criaturas que nacen muertas y de los dolores del parto, y cómo hacer para dar a luz sin peligro en estas situaciones.

En el décimo capítulo del tercer libro, llamado “Venuto il tempo del partorire, che cosa deve far la levatrice perché la donna partorisca in brieve e senza pericolo”, se explican, uno a uno, todos los pasos (según Marinello) que viven las mujeres en el momento del parto y explica: “[...] mentre gridando si duole, vada passeggiando per la camera, la quale sia calda: conciosiaché il moto allevierà e farà brevi i dolori”. Aconseja también aspirar “elleboro, pepe, e simiglianti cose polverizanti, le quali la movessero a sternutare”. La acción de caminar deberá ser “con soave passo e havendo chiuso il naso e la bocca sospinga il fiato allo ingiù”. Como vemos esta es la técnica de hacer presión para ayudar al nacimiento de la criatura.

Más allá de la lectura de estos libros, las mujeres intercambiaban recetas para curar sus enfermedades. Nuestra investigación pretende reunir las y conocer bien cómo hacían frente a sus temores, a los embarazos y a los partos, porque no solo se valían de los tratados obstétricos, sino también de los

consejos y de la experiencia para evitar los peligros de aquellos momentos en los que se arriesgaba la vida propia y la de sus hijos, preocupadas como estaban de tener un parto feliz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altieri Biagi, M. L. *et alii* (ed.). (1992). *Medicina per le donne nel Cinquecento. Testi di Giovanni Marinello, e di Girolamo Mercurio*. M. L. Altieri Biagi, C. Mazzotta, A. Chiantera y P. Altieri (eds.). Turín: Utet.
- Bouza, F. (1998). *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid: Akal.
- Marinelli, G. (1563). *Le medicine partenenti alle infermità delle donne scritte per m. Giouanni Marinello, & diuise in tre libri: nel primo de' quali si curano alcuni difetti, che possono sciogliere il legame del matrimonio: nel secondo si rimoue la sterilità: et nel terzo si scriue la uita della donna grauida, fino che sia uscita del parto, con l'ufficio della leuatrice*. En Venetia: appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1563 (En Venetia: per Giouanni Bonadio).
- Mercurio, G. Sc. (1596). *La comare o Ricoglitrice di Scipione Mercuri cittadino romano, medico della magnifica comunità di Lendenara, diuisa in tre libri. Nel primo si tratta del parto naturale dell'uomo, e dell'efficio della comare, che in esso è necessario. Nel secondo del parto preternaturale, illeggittimo, e vitioso, e di quei modi, con i quali può la comare aiutare così le madri, come le creature. Nel terzo delle principali infirmitadi, che accadono ... e de i rimedij loro*. En Venetia: appresso Gio. Battista Cioti.
- Tiraboschi, G. (1781-1786). *Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati negli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*. Mórdena: Società Tipografica.

EL HIPOTÉTICO HUMANISMO FEMENINO/FEMINISTA
EN EL TEATRO DE DIEGO FABBRI
A DISCUSSION OF FEMALE/FEMINIST HUMANISM
IN DIEGO FABBRI'S THEATRE PLAYS

Eva MUÑOZ

Universidad de Granada

Resumen

Nuestro análisis ofrece una novedosa perspectiva femenina/feminista del teatro de Diego Fabbri, exponente del llamado teatro católico italiano del *Novecento*; nos centraremos en la trayectoria ético-dialógica de los personajes protagonistas de dos de sus obras más controvertidas en la década de los cincuenta: *Il seduttore* y *La bugiarda*, Eugenio e Isabella constituyen una especie de *doppio* especular.

Palabras clave: Fabbri, teatro católico, personajes femeninos/feministas.

Abstract

This analysis contributes a new, female/feminist approach to Diego Fabbri's theatre plays. Diego Fabri is an exponent of the so-called Italian Catholic Theatre of the *Novecento*. This analysis is focused on the ethico-dialogical evolution of the main characters in two of his most controversial plays from the 50's: *Il seduttore* and *La bugiarda*. Eugenio and Isabella can be viewed as mirror images of each other.

Keywords: Fabbri, Catholic Theatre, female/feminist characters.

1. INTRODUCCIÓN

La vocación teatral de Diego Fabbri fue muy precoz. A los diecisiete años escribió su comedia *I fiori del dolore*, la primera de más de una cincuentena de obras. Desde el principio su inspiración transita por el camino del inconformismo (no olvidemos que en su juventud profesó la ideología anarquista), su

comedia *Il nodo* (1936) fue prohibida por la censura fascista. Pero esto no lo desaminó, continuó y fue ganando en reflexión con obras como la chejoviana *Orbite* (1939-1940), *Il prato* (1940), la más comprometida desde el punto de vista moral, *Paludi* (1940), una adaptación de *Il nodo* o *La libreria del sole* (1942) en la que ya podemos hablar de cierta madurez literaria y en la que priman los contenidos y no las palabras. En los años siguientes a la segunda contienda mundial, su actividad se intensifica con: *Inquisizione* (1950), *Il seduttore* (1951), *Processo di famiglia* (1953), *Processo a Gesù* (1955), *La bugiarda* y *Veglia d'armi* (1956) y sus dramas comienzan a pasearse por los escenarios internacionales, incluidos los españoles (Muñoz Raya, 2015), con excelentes críticas.

La crítica coincide en calificar que “Il percorso nella drammaturgia di Diego Fabbri mostra la profonda istanza cattolica che la attraversa: donare la speranza agli uomini” (Antonucci, 2005: 6), sobre ese vector católico que engarza su teatro descansa un compromiso religioso, pero sobre todo ético; sin embargo no es un catolicismo de púlpito, un teatro crítico con sus propias raíces, orientado hacia un debate interior en el que se cuestionan muchas cosas, pero donde casi siempre se vislumbra la esperanza como el propio autor manifiesta: “Nessuno si perde per sempre [...] un teatro per l'uomo e dell'uomo” (Bertani, 1990: 47). Un teatro socio-cristiano que expone al espectador una idea sugestiva del hombre y de la sociedad, con un acentuado compromiso ético en el que ya se podía intuir el aperturismo de la Iglesia Católica encaminada hacia el Concilio Vaticano II (1962-1965).

Profundizaremos en la vertiente complementaria humanístico-ética y lo haremos desde el plano dialógico en el que se mueven especialmente los personajes femeninos, cuya presencia era escasa o inexistente en los primeros dramas. Fabbri evoluciona rápidamente en este sentido y pasa a incluir personajes de gran calado y complejidad psicológica femeninos y/o feministas, concentrados en la producción dramática de la década de los cincuenta. Nuestro estudio se ceñirá en dos de sus obras más controvertidas: *Il seduttore* (1951) y *La bugiarda* (1954), dramas que estuvieron inmersos en polémicas en los ambientes católicos. El escritor forlívés le da prioridad al hombre:

rispettiamo l'uomo [...], osserviamo le speranze di tutti, di chi le pone al limitare di un tragitto temporale e storico e di chi le prolunga in un tragitto sperato e creduto eterno; rispettiamo le condizioni degli uomini così como ci vivono accanto e rappresentiamoli nella loro dinamica di pensieri e di azioni (Fabbri, 2005: 44).

Y termina diciendo “rispettare la sua voce. Questo vuol dire, in altri termini, operare per l'avvento di un teatro veramente democratico” y por supuesto esto involucra a todos sus personajes. Fabbri en boca del Abate de *Inquisizione* establece que nadie tiene derecho a emplear la violencia para cambiar la naturaleza de los hombres, cada uno tiene derecho a su *immobilità* y es en esa libertad que lleva a la *immobilità*, acuñada tanto por personajes masculinos como por los femeninos, donde reside una de las novedades de este teatro.

Al contrario de lo que ocurre con otros dramaturgos calificados igualmente de católicos como Ugo Betti (Aramburu, 2012: 127), la esperanza casi siempre es la mejor opción para la mayoría de sus personajes; para que un teatro sea vivo e incluso vital es necesario, según Fabbri, que

debba prospettare allo spettatore una concreta e suggestiva idea dell'uomo, della società, dei problemi che ci inquietano. Solo con questi requisiti un teatro potrà sperare di interessare molti, cioè di essere popolare, che è poi la sola condizione, per il teatro, di essere vitale (2005: 15).

Y para llevar esto adelante el escritor encuentra aliados eficaces, nos referimos, por ejemplo, a la propia estructura dialógica y al perfil psicológico de los personajes femeninos.

2. EL HIPÓTETICO HUMANISMO DE MATRIZ FEMENINO/FEMINISTA EN FABBRI

Durante el Renacimiento se proclamó la libertad de hombres y mujeres para rebelarse contra dogmas, a poner en duda toda certeza y a propugnar la liberación del espíritu y del cuerpo. Por tanto, y de forma generalizada, podemos considerar que el

humanismo, en ese sentido, se acerca al feminismo: la liberación de los deseos nos aboca, de forma irrenunciable, a la emancipación de las mujeres. Si construimos una complicidad entre un humanismo de corte cristiano y el puramente renacentista, podemos llegar a dilucidar los caminos por los que transita la libertad de algunos personajes femeninos fabbrianos.

Según Paolo Puppa, y refiriéndose al drama *Inquisizione*, los personajes de Fabbri son:

meri portatori di schermi ideologici, di stereotipie morali agevolmente riconoscibili, di cerimoniali in cui si fronteggiano fede e scetticismo, egoismo e amore, ambizione e rinuncia. E le funzioni cardinali si possono condensare nelle due tipologie del Prete e dell'Amante smodata (1990: 17).

Sin duda es acertado establecer una oscilación en torno a estos binomios, pero digamos que la relación antitética no está tan marcada desde el punto de vista de género para categorizarla como es el caso de los personajes de Eugenio y de Isabella. Por lo tanto, creemos poder priorizar una mirada femenina e incluso, si actuamos con valentía, una mirada feminista en el trasfondo sociológico que vamos a escudriñar en dos de las obras de Fabbri publicadas en la década de los cincuenta. Es conocido que las religiones ofrecen en sus textos sagrados una imagen discriminatoria de la mujer; en el caso de la religión católica contamos, por ejemplo, con Eva, pecadora responsable de la pérdida del edén frente a María, virginal y sumisa (una de las obras en las que se aprecia mejor este juego de dobles, así como una articulación metacultural, es en *Processo a Gesù*), esquemas que también observaremos en el dramaturgo italiano, pero que no conforman nuestro objetivo en esta ocasión.

El dramaturgo italiano sabe escoger a los personajes femeninos ajustándolos, a veces, a arquetipos (por ejemplo, el personaje de Angela de *Inquisizione* una nueva Eva) destinados a desempeñar grandes tareas dentro de sus dramas: madres abnegadas, madres controladoras, esposas que ante todo quieren sentirse como mujeres, amantes desinhibidas pero honestas o profesionales destacadas, como se puede apreciar un panorama tipológico nada despreciable.

En un país de tradición católica como Italia, sustancialmente individualista, curioso por los acontecimientos sociales, más que comprometido con ellos, se inicia una crisis de la burguesía que avanza inexorablemente sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado: los problemas de la institución familiar o el inconformismo que se aprecia en las costumbres imprimen cambios tanto en el teatro del dramaturgo forlívés como obviamente, en su público. Fabbri afrontó diligentemente la problemática del contexto histórico y de la realidad en la que vivió (Pozzi, 1990: 12), así como lo hicieron sus personajes, como se muestra en *Il seduttore* y *La bugiarda*.

Eugenio, el protagonista del primer drama, tiene una curiosa manera de apreciar la realidad; no se reconoce como mentiroso, ni como libertino, ni como seductor:

Che colpa ho io se la gente si mette ad ascoltarmi incantata, e mi crede, e mi dà ragione anche quando non l'ho e... s'innamora di me, sedotta! [...] seduttore, allora! Forse! [...] Ma perché giudicarmi male se sono fatto così? Non l'ho mica voluto io, e v'assicuro che non ne sono affatto orgoglioso. [...] Non ti resta che fare sul serio quello che tutti fanno per giuoco! La bella libertà... del seduttore! (Fabbri, 1964: 49).

En cuanto a *La bugiarda*, definida como una sátira de la hipocresía de la moral católica burguesa, obtuvo críticas positivas; Vito Pandolfi la consideraba “la commedia italiana in lingua più brillante” (1959: 51), porque su autor aprendió muy bien las lecciones de verosimilitud directa y el acento popular del teatro dialectal y paradialectal de Eduardo y Peppino De Filippo y del Moravia de *Racconti romani*. Es una obra que funciona por varios motivos: por el diálogo esencial, por las indicaciones cinéticas contenidas en el aparato didascálico y por el desarrollo funcional de la acción, desarrollada de forma simultánea y alternativa en tres espacios escénicos contiguos: la casa de Isabella, la de Adriano y el café donde se mueven los personajes centrales (Trovato, 2005: 26). La trama nos presenta a una Isabella, amada por dos hombres: un voluble aristócrata pontificio y un maestro gris de primaria. Siguiendo las órdenes de su interesada madre, y desilusionada por la ambigüedad del primero

de sus amantes, se casa con el segundo. Adriano, que a su vez está casado con Paola, se entera de la traición de Isabella y herido en su amor propio se venga contándole la verdad a Albino, el esposo. Ambos se sienten engañados por el doble juego y terminan por hacerse amigos, y por ponerse de acuerdo en privar a Isabella del amor que como mujer necesita; pero la astucia de ella consigue atraer de nuevo a los dos hombres y que sean amigos.

La arquitectura dramática de la protagonista se basa en la consideración del amor como meta en la vida. En ese sentido se pueden detectar ciertos paralelismos con el protagonista de *Il seduttore* y, por supuesto, también divergencias. Según Cappello, el seductor es “l'uomo che si fa Dio, la bugiarda è la creatura senza Dio, quella che, non avendo principi ontologici, non ne ha nemmeno morale” (1976: 56), aunque también Eugenio carece de ella como veremos. Sin embargo, pensamos que Fabbri sí dota a Isabella de una moral, digamos que es la única que se presenta con honestidad frente a sus amantes prisioneros de sus prejuicios, productos de una sociedad patriarcal. La opuesta similitud entre ambos personajes nos proporciona una especie de *doppio* especular, excepto por el tratamiento del final de ambos protagonistas. De Eugenio se dice que tiene “memoria pronta, fantasia fervida, senso istintivo dell'opportunità, gusto del rischio, e soprattutto una inclinazione naturale a cambiare, a trasformare ogni cosa” (Fabbri, 1964: 31). De Isabella se apostilla que puede ser impúdica, cándida, mentirosa, controladora, incluso sincera, y algo más siempre que le convenga para sus intereses: atraer a su lado el amor. Fabbri le reconoce igualdad de condiciones, la dota de las mismas armas para defender su libertad. La *amoral* Isabella, una criatura muy terrenal, es el doble de Eugenio, una especie de don Juan en femenino que después de haber jugado durante toda la obra con los sentimientos de sus amantes se sincera y declara su amor, un amor plenamente humano, físico, al igual que el experimentado por el protagonista de *Il seduttore*. Sin duda el comportamiento desordenado y amoral de Isabella podría ser más censurable precisamente por su género dentro del canon cultural católico. A pesar de ello, Fabbri construye un personaje fuerte, autónomo (aunque en cierto sentido mediatizado por su madre) que, a pesar de los prejuicios sociales de la época, de sus

limitaciones como mujer, no sucumbirá, como sí lo hace Eugenio, ante su empeño de anteponer el amor a todo.

Para conseguir sus propósitos, Isabella tiene licencia para actuar de forma engañosa y sin decoro, pero sin perder de vista su objetivo; digamos que para ella el fin justifica los medios, aunque al final confiesa su pecado y en ello se aprecia su sinceridad. No ocurre así con el resto de los personajes, sobre todo los masculinos, que no proceden con honestidad y toman una actitud francamente pueril y machista ante el engaño de su antagonista femenina. Sin duda, en apariencia, todos parecen culpables en esta comedia: Elvira, su madre, asume un comportamiento manipulador e interesado, manifestando el interés de que su hija contraiga matrimonio y lo consigue sin tener en cuenta los sentimientos de Isabella; Albino, el marido celoso, intenta modular a su conveniencia el carácter libre de Isabella; el conde Adriano es incapaz de ser fiel a sus sentimientos, esclavizado por un código de conducta que le impide realizar su amor sin antes anular su matrimonio con Paola, atrapado por falsos escrúpulos morales y convicciones religiosas de puertas para afuera.

Como se puede comprobar el texto de *La bugiarda* nos brinda la oportunidad de revisar con parámetros actuales la valía de los personajes femeninos, su fuerza dramática y cómo reflejan, incluso adelantan, los cambios que la sociedad italiana del momento estaba sufriendo. Estamos ante un *canovaccio* ideado a imagen y semejanza de las auténticas comedias de carácter, de intriga y de costumbres (Trovato, 2005: 28).

Comprobamos que Isabella le reprocha a Adriano su burocratizada vida, que anteponga las normas a todo lo demás: “Questo tuo mettere le regole, anche la morale, prima dell’ amore; questo tuo voler essere innanzi tutto in ordine, a posto con tutti; con Dio, col Papa, con la Chiesa, con la società...” (Fabbri, 1964: 260). Sin embargo, ella confiesa todo lo contrario, la defensa de sus sentimientos, incluso por encima del matrimonio como sacramento: “Io non vado a niente quando c’è l’ amore! Io non mi sono voltata a te, per sempre? Te l’ ho detto, è vero o no? Mi sposi, non mi sposi: chi se n’ importa; ormai mi sono legata, e basta!” (Fabbri, 1964: 260). Isabella es vista por el resto de personajes como una mujer distinta, con un carácter independiente; reconocen que tiene “altre idee” o que es moderna como la describe Albino

(Fabbri, 1964: 232). Ella se lamenta de no encontrar hombres que piensen como ella, sino que solo le gusta a hombres “seri, complicati, anche religiosi!” (Fabbri, 1964: 277). Pero a pesar de tener ese carácter determinante, Isabella se encuentra un poco bajo la mala influencia de Elvira, su madre, a la cual recrimina: “tu devi piantarla d’intrometterti nelle mie faccende!” (Fabbri, 1964: 215).

También es interesante ver cómo se ve la propia Isabella: coqueta, inmoral, sentimental, mentirosa, “io sono istintiva... così come sento” (Fabbri, 1964: 263), le gusta la libertad, la independencia y en relación con los hombres, no le gustan los controladores. Es interesada, le gusta el dinero: “Io non me lo sposo se non conosco per filo e per segno la situazione finanziaria!” (Fabbri, 1964: 205). A veces se siente insegura, maltratada por todos, incluida su madre: “Non mi conosco nemmeno io! M’hanno guastata, m’avete guastata un po’ tutti! Non lo so nemmeno io quel che sono!” (Fabbri, 1964: 277); se siente utilizada y es consciente de sus limitaciones. Dirigiéndose a Albino le dice: “la gente come te, sempre a posto su tutto, mi dà terribilmente fastidio” (Fabbri, 1964: 287). A Adriano, lo intenta convencer de que ha cambiado, que es el amor lo único que la mueve en realidad, si bien no era así al principio: “Vedi, c’è stato un momento, in principio, che mi vedevo contessa... non so se capisci, e pur di cambiare la mia vita non avrei badato a niente... [...] Adesso più. T’ho detto che mi son trasformata. [...] Adesso amo te solo” (Fabbri, 1964: 332); “Mi trasformavo per te... e per amore” (Fabbri, 1964: 369); y reconoce que: “Io gli volevo bene alle bugie come volevo bene a te, erano il solo mezzo per conservarmi il tuo bene... non so si capisci...” (Fabbri, 1964: 368). Sin duda, como ya comentábamos, quizá sea la más honesta de ese triángulo amoroso. Por su parte los dos personajes masculinos se reconocen a sí mismo y a Isabella como las víctimas: “Vittime della vita, vittime dell’egoismo sociale, dell’avidità familiare...” (Fabbri, 1964: 370). El tema de la *mentira* o la dificultad de decir la verdad no es un tema de exclusividad católica es más bien de raíz ibseniana y como tal se comporta Isabella proclamando su ideal.

Isabella reconoce ante Adriano sus errores y justifica el precio que va a pagar: “Piango su quello che ho perduto, che credi! Non faccio la commedia... l’ho già fatta abbastanza... Adesso pago!”

(Fabbri, 1964: 360). Y más adelante reconoce: “Io mi vergogno... mi vergogno davanti a te. E se non fosse stato l’amore a farmi tornar qui, io non mi sarei fatta più vedere” (Fabbri, 1964: 361). Por otro lado, se dirige a Albino y le comenta:

il gioco è bello quando dura poco; e questo invece dura già da troppo per il mio carattere. Capito? E che vorrebbe essere, poi? Una punizione? Tu allora sei proprio di quelli che per far dispetto alla moglie... (Fabbri, 1964: 384).

A su vez, Adriano le reprocha a Isabella que no respete a su marido en una especie de solidaridad masculina que no entiende que anteponga el amor a todos sus prejuicios sociales y religiosos: “Isabella, basta! Devi rispettarlo, almeno di fronte a me. È basso, è meschino quello che dici, quello che pensi. Io non faccio delle... vittime sul mio camino. Ricordatelo!” (Fabbri, 1964: 408). Pero para él Isabella es una tentación: “Non insistere, Isabella... perché, [...] la carne è debole... ed io non vorrei per nessuna cosa al mondo cedere con questa divisa addosso... Sarebbe imperdonabile! [...] Non posso mescolare il sacro col profano!” (Fabbri, 1964: 409-410).

Ambos, desde una actitud de prepotencia, de desprecio, se recriminan por caer en las redes de Isabella y ocultan su derrota ante una mujer sin grandes atractivos y con defectos nada despreciables; Adriano dice:

Io mi domando come mai due uomini come noi, due uomini, possiamo dirlo, eccezionali così, possano trovarsi sotto l’influenza... amorosa di una donna... così? [...] Non è bella [...] Insomma, non è una Venere greca [...] lei è doppia, astuta, bugiarda... [pero] lei ha qualcosa di particolare! (Fabbri, 1964: 425-426).

Sin embargo Albino le reprueba su incultura “ho tentato d’insegnarle qualcosa [...] Comunque rimaneva sempre una ragazza... limitata” (Fabbri, 1964: 426). Adriano tiene una opinión positiva a pesar de todo:

forse è stato proprio questo miscuglio di limitatezza, questo sembrare una cosa ed essere, invece, un’altra... è stato forse proprio questo a rendercela affascinante! Questa specie di

angelo... un po' vizioso [...] nostro inconfessato bisogno di sensazioni più ambigue, più torbide (Fabbri, 1964: 427).

Los dos intentan socializar su historia, elevándola a categoría, en el caso de Adriano: “Perché è storia! del costume nostro, storia della donna, della famiglia... [...] è storia patria, a voler trasferire il nostro caso singolo su un piano generale”; y Albino añade: “devi dire che è storia universale!” (Fabbri, 1964: 430).

Otro personaje femenino bien definido y que tampoco se somete es Elvira, madre de Isabella, caracterizada por *comportamenti ruffianeschi*, es la más interesada en que su hija se case. Es cómplice de las mentiras de ella, la secunda en todo, finge o miente para ayudarla. El autor forlívés aprovecha el aparato didascálico para definirla como: “una donna tra i quarantacinque e i cinquanta, insignificante. Ha però uno sguardo curioso, grigio, sfulgente, che quando punta, intimorisce” (Fabbri, 1964: 200). Según su hija, Elvira es una manipuladora: “Perché io mi volevo divertire ancora un po'... E tu invece, daj, ogni giorno: sposa qui, sposa lì, e qui ci sono i soldi, e là c'è la buona posizione” (Fabbri, 1964: 392). Un personaje que sabe muy bien presentar una doble cara, sin duda, una óptima maestra en el arte de mentir que consigue que los dos amores de su hija tengan opiniones complementarias sobre ella: según Albino es una “ruffiana” y para Adriano “una donna di casa” (Fabbri, 1964: 354).

Por su parte Paola, la exmujer de Adriano, una mujer pequeña, menuda, que cojea con gracia, sobre los treinta años, pero que demuestra menos por su actitud infantil, con ojos vivaces, sincera y a juicio de su ex puede llegar a ser “una donna superiore”, a la cual admira por ser una “meravigliosa giocatrice”, según él ese es el motivo “segreto... sotterraneo... poiché un motivo deve esserci” (Fabbri, 1964: 315) por el cual se casó; ese reconocimiento adquiere grandes dimensiones si se toma en cuenta quién lo dice y el motivo por el cual Adriano le va dando largas a Isabella para no solicitar la anulación de su matrimonio. Según ella su esposo, Adriano, es un ingenuo que intenta ser diplomático. Como se ve, el dramaturgo italiano no solo dota a sus personajes femeninos de identidad y autonomía, sino que les reconoce incluso superioridad y lo hace utilizando la propia perspectiva masculina.

Fabbri marca también alguna divergencia entre los dos protagonistas de *Il seduttore* y *La bugiarda*; mientras que en el primer caso Eugenio cree que es su naturaleza la que lo hace ser así, es decir, el personaje está aquejado del fenómeno de la llamada *immobilità*, es rehén de su fama de libertino y seductor en busca del amor, de un Amor con mayúsculas “Siete un amore soltanto... Siete l’Amore! [...] l’Amore è uno solo!” (Fabbri, 1964: 193). Al igual que ocurre en otros dramas de Fabbri que podríamos calificar de menos frívolos, con una marca más católica en los que Jesús proclama el amor al prójimo o la tolerancia, en *Il seduttore* al protagonista le gustaría que las tres mujeres que le aman fueran amigas, unidas por el culto al amante/amado y al no conseguirlo se siente como algo inmóvil y dice: “Oggi m’è venuto in mente Dio. E ho pensato che Dio deve stare sempre fermo immobile – mentre tutto il suo mondo e la gente e i fiori e le stelle gli girano attorno – ruotano. Ma lui sempre fermo. Così impera” (Fabbri, 1964: 73).

En el caso de Isabella no es así, ella evoluciona, cambia, al final actúa con honestidad y el autor la recompensa devolviéndole el amor que como mujer necesita. Eugenio inicia un viaje interior, un viaje final como solución ante la incompreensión y el desamor que siente por él Alina; ni siquiera su fe y su perdón le han servido para permanecer a su lado; el propio Eugenio se considera un monstruo por lo que ha hecho y emprende: “Il viaggio... Ma un altro viaggio: quello immenso, ultimo per giungere al luogo da cui finalmente *si vede*. Sapere se avevo ragione o torto di sentire e di volere così. [...] L’avventura continua” (Fabbri, 1964: 191). En un sistema de recompensas y castigos de una sociedad que da más importancia al comportamiento masculino que al femenino, definiendo estereotipos sexuales tamizados por la ideología patriarcal y que Fabbri invierte en este caso.

Pero aunque nos hayamos centrado en el personaje de Isabella, Fabbri presenta a otros personajes femeninos semejantes. Por ejemplo, las que acompañan a Eugenio en su particular aventura amorosa, las tres demuestran gran valor, firmeza en la defensa de lo que quieren, en la consecución de sus metas que llevan más allá de los convencionalismos sociales y sin aceptar el sometimiento a las propuestas del seductor. Norma, su esposa, alza la voz a favor del espacio de la mujer: “vogliono toglierci la nostra libertà,

si capisce! Anche quel po' di libertà che abbiamo!” (Fabbri, 1964: 151). A Alina solo le interesa el amor incluso fuera del matrimonio: “Io no. Non mi serve il paradiso, e non m’importa, e non ci credo” (Fabbri, 1964: 47). Y Wilma se revela con valentía: “L’uomo superiore!” [y con ironía] “Perché poi superiore? Diverso, forse, lo sei; ma non venirmi a dire che mi cerchi, che stai con me perché mi vuoi soltanto... salvare! A letto non ci vieni anche tu?” (Fabbri, 1964: 61); no acepta que Eugenio aparezca como superior: “Non voglio che tu stia sul piedestallo davanti a me! Mi offendi! Stà’ giù anche tu, con me. Giù. [...] Dopotutto che t’importa di passare per un uomo superiore?” (Fabbri, 1964: 61).

En *Inquisizione*, un drama en el cual sus personajes funcionan dentro de la bipolaridad habitual, encontramos a Angela (reedición de Eva), es la mujer de Renato, el hombre que busca consejo del rebelde siervo de Dios, don Sergio. Ella no quiere separarse de su marido y por ello lucha contra prejuicios sociales y morales; un personaje extrovertido que con contundencia confiesa sus deseos físicos con respecto a su marido. Angela no se rinde, a pesar de que su marido no la satisface en aras de algún designio divino; ella confiesa que siente un deseo que le quema y que utiliza para ejercer su seducción sobre su marido, insistiendo en arrebatarle este siervo al propio dios. Pero para los personajes de Fabbri casi siempre hay esperanza y al final del camino Angela permanecerá al lado de su esposo en armonía marital.

3. CONCLUSIONES

Durante siglos la vida de las mujeres estuvo ligada a la visión dogmática del pecado, sin posibilidad de redención en una sociedad patriarcal, solo la subversión de las posiciones tradicionales les podría proporcionar algunos resquicios de libertad. Fabbri reconstruye el discurso patriarcal desde diferentes puntos de vista, pero también nos deja personajes femeninos excepcionales. Estos a pesar de estar alienados por los preceptos patriarcales y validados en el discurso son capaces de luchar contra los convencionalismos, reafirmar social y culturalmente su posición, interactuar de igual a igual, buscar su identidad, desafiando a su destino y a todo tipo de imposición cuya

pretensión fuera la de privarla de ser una mujer y de alcanzar su meta, y eso es lo que hace Isabella en su vida.

Tras el análisis de este personaje femenino y otros, creemos que se justifica nuestro acercamiento desde una perspectiva de género a una parte de la dramaturgia de Fabbri y hacer notar nuevas valencias en una visión del teatro ético del hombre y para el hombre desarrollado en una atmósfera católica. En un trabajo más ambicioso que se extendiera a todos los personajes femeninos podríamos extraer conclusiones más determinantes para avanzar en esta nueva visión tanto de Fabbri como de su teatro, que le dote de una singularidad que no encontramos en otros autores católicos del *Novecento*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, G. (marzo 2005). Testimoniare la speranza. *Sipario*, 6-10.
- Aramburu, C. (2012). Ugo Betti, Corruzione al Palazzo di giustizia. El drama, su contexto y su traducción. *Transfer*, VII (1-2), 126-134.
- Bertani, O. (octubre 1990). Un testimone dell'uomo. *Sipario*, 46-47.
- Cappello, G. (1976). *Invito alla lettura di Diego Fabbri*. Milán: Mursia.
- Fabbri, D. (1964). *Teatro*. vol. III. Florencia: Vallecchi.
- Fabbri, D. (abril 2005). Pirandello, Brecht e io. *Sipario*, 43-44.
- Muñoz Raya, E. (2015). La voz de Diego Fabbri en los escenarios españoles: recepción, traducción y adaptación (1950-1975). *Transfer*, 10 (1-2), 75-90.
- Pozzi, E. (octubre 1990). Uomo di cultura e drammaturgo in purgatorio. *Sipario*, 12-15.
- Puppa, P. (octubre 1990). Motivi processuali nella scena di Fabbri. *Sipario*, 17.
- Trovato, R. (abril 2005). La più onesta era la bugiarda. *Sipario*, 23-28.

HISTORIA DE UNA DESAPARICIÓN:
EL CASO DE LAS POETAS DE *IL TEMPIO
ALLA DIVINA DONNA GIOVANNA D'ARAGONA*
DE GIROLAMO RUSCELLI¹
STORY OF A DISAPPEARANCE: THE FEMALE
POETS OF GIROLAMO RUSCELLI'S *IL TEMPIO
ALLA DIVINA DONNA GIOVANNA D'ARAGONA*
Begoña POZO-SÁNCHEZ
Universitat de València

Resumen

La dificultad para encontrar noticias sobre las poetas italianas recogidas en la obra de Girolamo Ruscelli, *Il tempio alla divina donna Giovanna d'Aragona* (1555), es una situación recurrente en los estudios de las genealogías poéticas de las autoras clásicas. Este olvido histórico se va colmando progresivamente gracias a disciplinas como la filología, que nos permite rastrear las relaciones literarias y sociales de las mujeres que gozaban del privilegio de la palabra escrita y, en consecuencia, también del espacio público a esta asociada. En este sentido, ahondar en las relaciones tanto estéticas como de poder que ejercían desde la autoridad literaria ciertas poetas, nos ayuda hoy en día a comprender mejor el entramado literario y social del siglo XVI. *Palabras clave:* poetas renacentistas, genealogías, mujeres y poder, Giovanna d'Aragona, Girolamo Ruscelli.

Abstract

The difficulty in finding news about the Italian women poets collected in *Il tempio alla divina donna Giovanna d'Aragona* by Girolamo Ruscelli (1555) is a recurring situation found in the

¹ Esta investigación se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación I+D "Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1600). Corpus documental II" (ref. FFI2017-83252-P), dirigido por la Dra. Júlia Benavent, catedrática de Filología Italiana de la Universitat de València.

studies on poetic genealogies of classical authors. This historic oversight has been compensated somewhat thanks to the work carried out in disciplines like philology, which allows us to trace the literary and social relationships of those women who were privileged enough to employ the written word and, as a consequence, were also able to enjoy the public space associated with it. In this sense, delving into both the aesthetic and the power relationships that certain women poets exerted through their literary authority helps us to better understand the literary and social framework of the XVI century.

Keywords: Renaissance poets, genealogies, women and power, Giovanna d'Aragona, Girolamo Ruscelli.

Hace tiempo que la necesidad de investigar la ausencia de las mujeres en distintos ámbitos se ha convertido en una constante para muchas de nosotras. Es más, diría que se ha convertido en una necesidad cada vez más acuciante porque, cuantas más mujeres intentamos rescatar del olvido, más aumenta – de forma inversamente proporcional – la magnitud de dicha desaparición y la sensación de tener por delante una tarea titánica. Si ahora volvemos la mirada hacia atrás – ya sin miedo a convertirnos en estatuas de sal –, la evidencia es innegable: somos herederas de un pasado mutilado donde se nos ha privado de referentes femeninos. La nuestra es una historia cercenada donde las genealogías, en la mayoría de los casos, las hemos construido a través de espacios íntimos y acciones privadas que, a modo de secreto cordón vital, han ido anudando/transmitiendo vidas e historias. Somos eslabones de una cadena aparentemente frágil que, sin embargo, con una solidez impensable ha sostenido tanto la recepción como la transmisión de conocimientos usando códigos que, probablemente, no gozaban del privilegio poderoso del espacio público, pero eran decisivos para generar las estrategias cotidianas con las que articular el territorio de *lo cultural*. Nos hemos pasado la vida – o la Historia – tejiendo redes en la clandestinidad, resistiendo al olvido sistemático y rebelándonos ante estructuras opresoras que, de forma metódica y organizada, han querido relegarnos a posiciones subalternas (Spivak, 2009; Asensi, 2009).

Precisamente esa conciencia de vacío, de desaparición, es la que nos ha proporcionado la fuerza para no rendirnos sino, al contrario, para exigir que afloren mediante investigaciones comprometidas y solventes tantas verdades ocultas. Por ello esta *revelación* no puede ser calificada de aleatoria o casual, ya que es firme, decidida y constante. Esta determinación la encontramos reflejada en la presencia cada vez más abrumadora de grupos de estudio, líneas y proyectos de investigación que apuestan de forma rigurosa por sacar a la luz el valor de las aportaciones que, desde diversas disciplinas, han realizado las mujeres a la historia de la cultura. En el caso concreto de la Filología Italiana en ámbito peninsular destacan las aportaciones del grupo de investigación *Escritoras y Escrituras*, fundado en 2002 por la profesora Mercedes Arriaga (Universidad de Sevilla) – también directora de los proyectos *Ausencias: Escritoras Italianas Inéditas (en la Querrela de las Mujeres)* y *Escritoras y pensadoras europeas* – y, gracias al cual, se han generado sinergias muy destacables – en especial con las Universidades de Oviedo y Salamanca – respecto a la investigación más actual en género y discurso; debido fundamentalmente a las investigaciones que Mercedes González de Sande, Milagro Martín Clavijo o Estela González de Sande están realizando desde hace tiempo en diversos ámbitos como el teatro, la traducción y la literatura comparada. Además, cabe destacar que ha resultado clave para la visibilidad de sus aportaciones la organización de numerosos congresos – por citar solo los más recientes, con títulos bien sugerentes: “Ausencias. La reconstrucción del canon literario en Europa y las escritoras” (diciembre 2017); “Intersecciones, Relaciones entre artes y literatura desde una perspectiva filológica” (diciembre 2016); “Escritoras en los márgenes del texto” (diciembre 2016) –; sin olvidar el papel necesario de AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres fundada en 1991) y su revista asociada *RAUDEM* o la aparición relativamente reciente de revistas como *Ambigua. Revista de Investigaciones en Género y Estudios Culturales* (núm 4 en 2017, Universidad Pablo de Olavide) o *iQUAL. Revista de Género e Igualdad* (núm. 1 en 2018, Universidad de Murcia), que conviven en el espacio académico junto a otras ya consolidadas como la *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* (núm. 20 en 2017).

En esta línea de rescate constante, nos gustaría mencionar la aportación decisiva de la investigadora Ana López-Navajas, de la Universitat de València, quien en 2015 publicaba una tesis doctoral – dirigida por el lingüista Ángel López García – titulada *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*². De los 115 manuales que analizaba de un corpus de tres editoriales para todas las asignaturas de los cuatro cursos de la ESO, concluía que se detectaba “un escaso 12,7%” por lo que se refería a la presencia total de referentes femeninos (2015: 289) y, por tanto, las consecuencias que se derivaban de esta situación eran claras:

1. Falta de consideración social de las mujeres y su práctica exclusión de la visión de mundo que se traslada desde la enseñanza.

2. Considerable falta de rigor en los contenidos académicos.

3. Esta exclusión supone, para las mujeres, una ausencia de referentes que fragiliza su situación social y perpetúa las desigualdades [...] es una grave carencia colectiva porque, al desconocer la memoria y el saber de las mujeres, toda la sociedad pierde parte de su acervo cultural y cuenta con menos recursos para comprender el presente y proyectar el futuro.

En su caso, Ana López-Navajas apuntaba como propuesta de mejora la necesidad urgente de crear una base de datos que sirviese de instrumento de intervención didáctica. Esta consideración, apuntada en su tesis doctoral de 2015, sigue siendo desgraciadamente una quimera porque, en este momento, toda la dedicación que ha invertido continúa reducida al ámbito privado – puesto que no ha encontrado financiación por parte del gobierno autonómico ni del estatal para, por un lado, profundizar y completar la investigación; y, por otro, hacer pública la base de datos para que las y los docentes puedan aprovechar todo el material disponible. Sobre estas limitaciones reflexionábamos en la reciente Jornada “La filología de las mujeres” (23 de abril de 2018, Universitat de València), donde apuntábamos que la importante noticia de la aprobación del *Plan director de coeducación* (el primero en 30 años de autonomía, con una

² La tesis doctoral puede consultarse en RODERIC, el repositorio digital de contenido libre de la Universitat de València (<http://roderic.uv.es/handle/10550/50940>).

dotación de 16,18 para 4 años y con los objetivos definidos de: reforzar la formación inicial del profesorado – a través del grado de Magisterio y del Máster de Secundaria –; aplicar la formación continua en coeducación y abordar la revisión del currículo escolar) nos hacía pensar en un futuro próximo algo más amable donde, mediante la reparación de ese largo olvido, quizá consigamos:

1. Erradicar la falta de consideración social de las mujeres.
2. Acabar con la ausencia de rigor en los contenidos académicos.
3. Evidenciar los referentes femeninos y las genealogías.
4. Eliminar la perpetuación de las desigualdades.

Esta situación que detectamos en la sociedad actual a lo largo de los diversos niveles educativos y que responde a esa historia de ocultación y desaparición que comentábamos anteriormente, es la misma con la que nos encontramos cuando fijamos nuestro objeto de estudio en genealogías más alejadas – si bien entonces se ve agravada por la distancia temporal y, en muchos casos, por la falta o la dispersión/fragmentación de la documentación. Este reto lo asume, tras una dilatada experiencia investigadora, la profesora Júlia Benavent, directora del ambicioso proyecto de investigación “Maustria. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental (II)” donde, con un potente grupo interdisciplinar de investigadores españoles y europeos, afronta el estudio y la edición de la correspondencia de las mujeres con poder real relacionadas con la Casa de Austria entre 1526 y 1567. Porque, como apunta la profesora Benavent:

El propósito del proyecto MAUSTRIA está basado en la edición de las cartas escritas por mujeres relacionadas con los reinados Carlos V y Felipe II y, con posterioridad, el estudio de las decisiones políticas, es decir, esta investigación busca reivindicar, dotar de entidad y sacar el provecho de sus experiencias para poblar y comprender el pensamiento político de las mujeres, a través de sus epistolarios. La hipótesis de la que parte nuestro trabajo es que en el ejercicio del poder de las mujeres hay una clara disonancia del topos retórico de la incapacidad con las acciones de dicha responsabilidad que, compartida y reconocida en la intimidad de los colaboradores, se ejerce sin complejos, con plena conciencia y determinación (2016: 211-212).

Estas redes de poder y esta determinación que exhiben las mujeres en la Casa de Austria a través de los epistolarios podemos encontrarlas también en las producciones escritas de otras mujeres contemporáneas que, por razones históricas, también se hallaban ligadas a las estructuras de poder y lo ejercían desde diversos ámbitos. En este sentido, el caso en el que estamos trabajando nosotras responde al ámbito literario, ya que nos hemos centrado en las poetisas recogidas en *Del Tempio alla Divina Donna Giovanna d’Aragona*³. Esta obra fue publicada en 1555 por Girolamo Ruscelli. Se trata de un compendio de poemas donde la mayoría de los poetas alaba la belleza y el valor de Juana de Aragón; en el que también tienen cabida los poemas – madrigales y sonetos – de Anna Golfarina, Coletta Pasquale, Fausta Tacita, Gaspara Stampa, Isabella Pepoli de Riarii y Laura Terracina.

El estado actual de nuestra investigación es todavía muy incipiente, si bien lo primero que nos gustaría destacar son las dificultades que hemos encontrado para poder obtener información sobre las poetisas incluidas en el *Tempio*. A excepción de Gaspara Stampa – poeta reconocida y canónica dentro de la producción italiana del Rinascimento – y de Laura Terracina – relacionada con Laura Battiferri por su intercambio poético –; las noticias sobre las demás poetisas son bastante escasas. El caso más llamativo sería el de Anna Golfarina, cuyo nombre alterna también bajo las variantes de *Amalia Golfarina* y de *Anna Golfarini* y de quien leemos: “Anna Golfarini: Nè men di questa, quantunque letterata Donna memoria ci restò, che io sappia della sua patria. Scrisse del 1555” (*Componimenti poetici delle piu illustri rimatrici d’ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*, 1726) o “Di Amalia Golfarini, della quale conosciamo poco più che il nome, trovasi nella detta raccolta il seguente madrigale” (*Le rimatrici e le letterate italiane del Cinquecento*, Antonio Zernitz, 1886). De Coletta Pasquale, por ejemplo, conocemos poco más que fue “esperta nelle poetiche esercitazioni” (*Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, 1840) o que fue “peritissima nella lingua italiana, latina, greca ed ebraica” (*Giornale Arcadico di Scienze / Lettere ed Arti*,

³ El texto completo puede consultarse en la versión digitalizada recogida en la página web https://archive.org/details/bub_gb_pieUY6J0_SgC.

volume 87-88, 1819-1872). Fausta Tacita aparece ya *rescatada* en aquel momento a través de una cita en nota a pie de página de *Le rimatrici e le letterate italiane del Cinquecento* (nota 44, p.74), donde se indica que el volumen

È stampato a Venezia da Plinio Pietrasanta, 1555; più tardi, nel 1565, coi tipi di Rocca, se ne fece una seconda edizione. Per una svista fu omessa nel testo, tra le collaboratrici di questo Tempio, Fausta Tacita, la quale, come le due ivi citate, si effonde in isperticati elogi nei tre sonetti e nelle sei stanze che vi pubblica.

Por último, el caso de Isabella Pepoli de Riarii es diverso puesto que, como se recoge en el volumen de *Le rimatrici e le letterate italiane del Cinquecento*: “Isabella Pepoli, dell’illustre famiglia bolognese, moglie di Gulio Riario Senatore, e madre di Alessandro, che fu il terzo cardinale della sua casa. In cotesto «eterno e glorioso tempio», essa sparge a larga mano gli elogi a donna Giovanna” o, posteriormente, en los *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796 compilati da Salvatore Muzzi* (1844), también se recoge su figura y se reconoce su dominio literario al afirmar que:

Un altra poetessa, oltre Lucia Bertana, abbiamo in Isabella Pepoli, nata del conte Filippo e di una de’ Fantuzzi, poi moglie di Giulio di Galeazzo Riario, e madre del Cardinale Alessandro. Quand’ella andò a marito fue del 1542; e poichè moriva nel 1555, come trovò notato l’abate Fiori nelle raccolte necrologiche dell’erudito Baldassarre Conte Carrati, ne risulta che non potesse veder cresciuto il suo degno figliuolo Alessandro, avendo avuto quest’egregia donna troppo breve la vita. E diciamo egregia donna, perchè seppè molto in volgare poesia, come apparisce dalle rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime Dame, raccolte per Lodovico Domenichi, e stampate per la prima volta in Lucca per Vincenzo Busdrago, poi ristampate in Napoli pel Bulifone nel 1595.

En esta última cita observamos la referencia a Lodovico Domenichi, quien en su obra *Rime diverse di molti eccellentissimi Autori, nuovamente raccolte* (Libro I, Venezia, Gabriel Giolito de’ Ferrari 1545 / Lucca, Vincenzo Busdrago, 1559) lleva a cabo

un compendio exhaustivo de la producción lírica de la época, incluyendo tanto a las poetas mencionadas como a otras muchas. Esta presencia de mujeres poetas refuerza la idea, apuntada en *Memorie su la Sicilia* por Gullelmo Capozzo cuando, explicando el contexto de la poesía siciliana en el siglo XVI, considera que:

Pria di levar mano da' poeti è giusto far menzione di cosa che apertamente dimostra quale si era il fervore pelle lettere in questo secolo, e che il sesso che più pel fiore di beltà suol essere commendevole, non fu solo da natura all'ago, al fuso ed alla spola destinato.

Así pues, el fervor por las letras no era exclusivo de la región de Sicilia, sino que imperaba a lo largo de todo el territorio italiano, como bien demuestran los libros de rimas y las complicaciones de la época que ya han sido estudiados. Hasta ahora han sido numerosas en Italia las publicaciones acerca de los debates y textos sobre las mujeres, así como la literatura comportamental o los textos dedicados a Juana de Aragón, Margarita de Parma y Livia Colonna.

Esta realidad apunta pues de forma clara a la presencia sistemática de las poetas en los libros de la época; si bien las noticias posteriores que nos han llegado sobre ellas son tremendamente escasas. Precisamente por ello el trabajo de rastreo filológico de las mismas es urgente. Necesitamos saber, a través de documentos de archivo o en su caso de la correspondencia epistolar que se haya podido conservar, cuáles eran sus relaciones entre ellas o con otros hombres de la época ya que, en muchas ocasiones, sus textos nos llegan de forma indirecta a través de otras publicaciones, puesto que ellas – con escasas excepciones – nunca fueron las protagonistas, o si lo fueron y en qué medida es algo que no hemos explorado todavía con satisfacción. Desde esta perspectiva, la alianza de la filología de carácter histórico se revela como fuente documental totalmente necesaria para establecer los flujos culturales subterráneos que determinaron las relaciones literarias durante el siglo XVI y, por supuesto, condicionaron la evolución posterior de la Historia de la Literatura. Sin la identificación y el análisis de la producción de estas poetas, la historia sigue estando

incompleta. De modo que nuestro compromiso con su legado, a través del estudio de su producción y sus relaciones personales, responde a la necesidad imperante tanto de la recuperación de las genealogías literarias como de la esperada justicia poética, permitiéndoles así que ocupen el espacio público que tantas veces les ha sido negado (Beard, 2018).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensi, M. (2009). La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos. En G. Spivak, (2009 [1985]). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- Benavent, J. (2016). MAUSTRIA. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental. *Revista de escritoras ibéricas*, vol. IV, 211-216.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Bergalli, L. (1726). *Componimenti poetici delle piu illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*. Venecia: Antonio Mora.
- Domenichi, L. (1545). *Rime diverse di molti eccellentissimi Autori, nuovamente raccolte*. Venecia: Gabriel Giolito di Ferrari.
- La Farina, G. (1840). *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*. Messina: G. Fiumara.
- López Navajas, A. (2015). *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*. Valencia: Universitat de València.
- Muzzi, S. (1844). *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796 compilati da Salvatore Muzzi*. Bologna: Tommaso d'Aquino.
- Ruscelli, G. (1555): *Del Tempio alla Divina Donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti, & in tutte le lingue principali del mondo, prima parte*. Venecia: Plinio Pietrasanta.
- Zernitz, A. (2017 [1886]). *Le rimatrici e le letterate italiane del Cinquecento*. Londres: Forgotten Books.

LA CORRISPONDENZA POETICA
DI LAURA TERRACINA CON GLI INTELLETTUALI
DEL SUO TEMPO, OVVERO IL PETRARCHISMO
COME FORMA DI COMUNICAZIONE SOCIALE D'ÉLITE
LAURA TERRACINA'S POETIC
CORRESPONDENCE WITH THE INTELLECTUALS
OF HER TIMES, OR PETRARCHISM
AS AN ÉLITE SOCIAL COMMUNICATION FORM

Valeria PUCCINI

Universidad de Sevilla

Università di Roma Tor Vergata

Riassunto

Nel XVI secolo si assiste ad un'incredibile fioritura di poetesse le quali, per la prima volta così numerose, si dedicano alla scrittura di versi d'amore (ma non solo) alla maniera di Petrarca, intrecciando corrispondenze poetiche e culturali con i più famosi letterati del loro tempo, i quali – a loro volta – ricambiano le colleghe con versi galanti.

Parole chiave: Laura Terracina, petrarchismo, poesia di corrispondenza.

Abstract

In the XVI century appears an unbelievable flowering of women poets who, for the first time so numerous, write verses of love (but not only) after the manner of Petrarch, weaving poetic and cultural correspondences with the most famous intellectuals of their time who, in turn, replay with gallant verses.

Keywords: Laura Terracina, petrarchism, correspondence poetry.

Nel XVI secolo si assiste alla comparsa di un fenomeno del tutto nuovo nella storia della letteratura italiana, ovvero un'incredibile fioritura di poetesse le quali, per la prima volta così

numerose, si dedicano con passione ed impegno alla scrittura di versi d'amore (ma non solo) alla maniera di Petrarca, intrecciando fitte corrispondenze poetiche e culturali con i più famosi letterati del loro tempo, i quali ricambiano le colleghe con versi galanti, esaltando in rima le loro grazie fisiche ed intellettuali.

Il genere della poesia di corrispondenza, che nel Rinascimento conosce un momento di grande vitalità, in realtà affonda le sue radici nel Medioevo: soltanto per fare un esempio, molte rime dello stesso Dante sono poesie di corrispondenza con amici e colleghi letterati, che assolvevano anche a funzioni pratiche.

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, dopo la crisi culturale dovuta alla fine della dinastia aragonese a Napoli vi furono luoghi dove si continuò a sostenere e a coltivare la lirica e gli artisti che ad essa si dedicavano: sto parlando, per partire dall'esempio più eclatante, di quel cenacolo costituito dalla presenza ad Ischia di un gruppo di intellettuali che si riuniva nel palazzo dei d'Avalos, intorno alle figure del Marchese del Vasto e di Vittoria Colonna¹. Come sostiene Toscano,

una serie di indizi autorizzano la formulazione dell'ipotesi che [...] Alfonso d'Avalos sia stato l'animatore di una corte che di fatto assicurò la continuità della letteratura in volgare a Napoli, senza per questo disdegnare vicinanza e familiarità degli ultimi pontaniani esclusivamente dediti alla poesia latina (Toscano, 2000: 112).

Per quanto riguarda Vittoria Colonna, è indubbio che ella esercitò una notevole influenza sulla vita culturale napoletana proprio in quel periodo cruciale di transizione che dall'egemonia del Sannazaro portò al definitivo affermarsi della codificazione operata da Pietro Bembo. Altri circoli importanti per la vita culturale napoletana intorno agli anni Trenta del secolo XVI furono senz'altro il salotto di Giulia Gonzaga, signora di Fondi, e quello di ispirazione religiosa e riformatrice di Juan de Valdés, letterato e teologo spagnolo strettamente legato anche alla Gonzaga, alla quale dedicò una delle sue opere, l'*Alphabeto*

¹ Per approfondire l'argomento, S. Thérault (1968). *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*. Firenze-Parigi: Edizioni Sansoni Antiquariato.

christiano. Nel Regno di Napoli, in verità, furono proprio le donne le principali ispiratrici ed animatrici di questi circoli culturali, nonché della vita artistica e letteraria della città.

Tuttavia, bisognerà attendere ancora fino al 1552 per veder comparire sulla scena pubblica alcuni tra i più importanti petrarchisti come Luigi Tansillo, Angelo Di Costanzo, Berardino Rota, Antonio Sebastiani detto il Minturno, tra gli altri. Quasi nessuno di questi poeti, infatti, aveva pubblicato autonomamente i propri versi, che circolavano però di sicuro manoscritti, fino alla pubblicazione in quell'anno delle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, antologia curata da Lodovico Dolce.

La fioritura di questa generazione di petrarchisti non è dunque certo un fenomeno improvviso, ma si deve sicuramente “al mecenatismo e alla pratica diretta che di quella letteratura si era continuato a fare, anche negli anni bui dei primi decenni susseguenti alla crisi dinastica” (Toscano, 2012: 10). Quasi per reazione a questi “anni bui”, infatti, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, l'aristocrazia napoletana aveva iniziato a cercare modi autonomi di comunicazione culturale mediati dalla scrittura poetica, un fenomeno di dimensioni sociali ampie perché esteso dagli ambienti dell'alta nobiltà alla ricca borghesia. Il genere lirico acquista, insomma, la funzione di canale di comunicazione, di luogo privilegiato di trasmissione di messaggi.

Lo scrivere poesie nella scia di Petrarca e, dopo la pubblicazione delle sue *Rime* nel 1525, anche secondo i dettami di Pietro Bembo, diviene ora una consuetudine sociale diffusissima, creando un vero e proprio codice di comunicazione sempre più chiuso e definito, nella sua ripetizione di esempi stereotipati. Ma l'adeguamento al codice non costituisce un problema: come afferma Fedi, “For a Renaissance lyric poet, and therefore also for anyone who participated in that culture, the problem was to be recognizable, not to be original” (Fedi, 1996: 67). Come già per gli autori classici, tanto più si era fedeli ai modelli ideali, tanto più si era considerati poeti: ed ecco che Petrarca, in particolare quello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, diviene un infinito serbatoio di *topoi*, di lessico e di stile a cui attingere liberamente per comporre le proprie liriche, utilizzando un linguaggio immediatamente comprensibile a tutti i letterati del tempo, anche se provenienti da altri paesi europei.

Alcuni anni più tardi, intorno al 1560, Scipione Ammirato giungerà alla definizione di poesia come “equilibrata forma di controllo sociale”, al riconoscimento insomma di una vera e propria funzione sociale della lirica “non intesa come puro ornato o disciplina linguistica, ma come definitrice di norme di comportamento morale e sociale”, riconoscendole una “destinazione costruttiva all’interno del sapere e della convivenza civile” (Ferroni, 1973: 26).

L’opera di Laura Terracina si inquadra perfettamente in questo fenomeno: poetessa non eccelsa e di ispirazione non sempre felice, è tuttavia molto prolifica e durante l’arco della sua lunga vita letteraria dà alla luce ben nove libri di poesia. Molte sue composizioni, inoltre, sono ospitate in testi di altri autori, amici e sodali con i quali intratteneva scambi epistolari in versi, i cosiddetti sonetti di *proposta* e *risposta*, in un flusso continuo di interazione e reciprocità che, senza chiudersi più nel ristretto ambito di una corte e grazie anche al nuovo strumento tecnico della stampa, si apre alla comunicazione di massa. Come sostiene Ferroni, le poetesse del Cinquecento utilizzano il petrarchismo “in primo luogo nella sua funzione di comunicazione sociale: esercitarsi a scrivere in quel linguaggio [...] è per molte dame un modo di partecipare con piena dignità ad una raffinata vita di relazione” (Ferroni, 1991: 106-107).

Le antologie di rime di autori vari cui abbiamo accennato prima sono un’altra testimonianza fondamentale di quanto fosse importante, per un poeta del Cinquecento, ottenere fama e visibilità presso coloro che egli considerava suoi pari: gli autori inseriti in queste raccolte, infatti, si sentivano parte di una comunità elitaria, una sorta di *koinè* letteraria che, grazie all’utilizzo della lingua del Petrarca o meglio “del Petrarca ipercorretto e regolarizzato di Bembo” (Tomasi e Zaja, 2001: 8), andava al di là dei confini regionali e linguistici. Questi personaggi, pur appartenendo a diverse classi sociali, potevano stringere “rapporti di amicizia possibili solo, fra uomini per ogni altro rispetto così lontani e di così diverso rango, a seguito di un incontro e accordo sul piano comune delle lettere e della poesia” (Dionisotti, 1963: 9).

Questi testi contengono spesso liriche di poeti al loro esordio letterario i quali, proprio in virtù della partecipazione alle

antologie, reclamavano una piena legittimazione. È proprio il caso di Laura Terracina la quale, quando ancora nessuno la conosceva, fu inserita da Ludovico Domenichi nell'edizione del 1546 delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, la seconda di una fortunata serie.

Buona parte della produzione lirica di Laura Terracina è costituita proprio da sonetti di corrispondenza: molti sono rivolti agli uomini che avevano favorito e reso possibile la sua brillante carriera di acclamata poetessa, personaggi che oggi potremmo definire – con un termine moderno – i suoi curatori editoriali, che la incoraggiarono costantemente a scrivere e le diedero la possibilità di pubblicare i suoi lavori presso editori affermati; ma Laura Terracina ebbe anche una copiosa corrispondenza poetica con alcuni tra i più famosi letterati dell'epoca. D'altronde, come afferma Salvatore Bongi,

Di fatto, il fine predominante di queste composizioni pare che fosse quello di scambiarsi lodi, saluti ed espressioni d'affetto, la Terracina ed i suoi corrispondenti; una specie insomma di epistolario poetico, cui forse dava sapore la giovinezza, la bellezza e la signoria della donna (Bongi, 1890: 227).

Un personaggio centrale nella vita di Laura Terracina è senz'altro Ludovico Domenichi, tipica figura dell'intellettuale del Cinquecento che coltivava i propri interessi letterari ed economici nei salotti del tempo, veri e propri centri di aggregazione culturale dove si potevano tessere ottimi rapporti di amicizia e di affari. Domenichi, tramite la mediazione di Marcantonio Passero, che gli aveva fatto conoscere l'opera poetica della giovane nobildonna napoletana, fu l'artefice del lancio editoriale del primo libro di *Rime* di Laura Terracina nel 1548. L'ottava della Terracina che fu ospitata nella giolittina del 1546 (*Bench'io vi scriva, anchor non vi conosco*) era dedicata proprio a lui: la poetessa, pur non conoscendolo se non di fama, ricambiava con gratitudine la stima di lui cantando le virtù della sua arte e definendolo "O Domenichi mio chiaro, e divino". D'altronde Laura, che loderà spesso Domenichi nei suoi versi, era ben consapevole di quale ruolo fondamentale quest'uomo avesse giocato nella sua carriera:

Quando il mio ingegno al variar del tempo
 avrà prodotto alcuna gloria et fama,
 non fia da me, ma tutto vostro bene:
 che gratia non hebb'io tanta dal cielo
 che col mio faticar, né con mie rime
 potessi alzarmi sì, ch'avessi lode (Terracina, 1548: 48v).

Domenichi, dal canto suo, così le si rivolge in un sonetto contenuto nel medesimo libro di *Rime*, esaltando la potenza eternatrice della poesia della sua protetta e augurandosi, retoricamente, di essere in grado di tessere le sue lodi:

Lauro gentil, le cui leggiadre frondi
 danno a l'humil Sebeto onor e gloria,
 mentre hai del tempo e de l'oblio vittoria
 coi frutti, che non sempre al mondo ascondi;
 tanto nel petto mio valor infondi,
 che de le lodi tue tessere historia
 dato mi sia, che vinca ogni memoria (Terracina, 1548: 111).

Quanto a Marcantonio Passero, libraio napoletano, se Laura pubblica il suo primo libro di versi è grazie al sostegno e all'incoraggiamento di questo personaggio, che “in quegli anni svolse un'importante funzione di cerniera tra Napoli, Venezia e altri centri della penisola, assicurando uno sbocco tipografico alla produzione poetica dei letterati napoletani” (Toscano, 2000: 193). Passero è il vero artefice della sua fama: la presenta a tutti i suoi più illustri conoscenti e la spinge a scrivere versi encomiastici in lode di questo o quel signore, come afferma lei stessa in questo sonetto indirizzato a Tiberio de Buccis²:

² Nobile napoletano, aveva casa e signoria nella Torre dell'Annunziata. Antonio Sanfelice detto Plinio gli dedica la sua *Clio divina*, pubblicata nel 1541. Parla di lui anche Nicola Onorato, curatore dell'edizione in volgare della *Campania* di A. Sanfelice, pubblicata a Napoli nel 1796: “Della dottrina poi del Bocca, chiara testimonianza ne rende Fabbriocio Luna nel Suo rarissimo Dizionario, stampato in Napoli nel 1536 alla voce Epigramma: De' moderni, quivi li dice, parlando di autori di Epigrammi, in questa Città tutti li tengo per buoni; però per dui chè ne ho visti del Sig. Tiberio de Buccis, uno al Gran Cancelliere, e l'altro al Granvela, mi pare che innalza il capo sopra gli altri, *quantum lenta solent inter viburna cupressi*”.

Ben m'aveggo io, Signor di mia arroganza:
non mi tegniate sì d'ingegno priva:
ma il Passero amoroso mi fè istanza,
ch'a voi scrivessi, onde il mio mal deriva.
Et ebbe il prego suo tanta possanza,
che del vostro valor convien ch'io scriva (Terracina, 1548: 10v).

Tra le tante attestazioni di stima per la nostra poetessa espresse in versi, ricordiamo alcune ottave di Luigi Tansillo, in cui il nome di Laura Terracina è accomunato a quello di Vittoria Colonna in un elogio che richiama quello che Ludovico Ariosto indirizza alle donne letterate nel canto XXXVII dell'*Orlando Furioso*:

Se Saffo, se Corinna, se Centona,
se qualunque altra, antica età ne diede;
se due moderne, il cui gran nome suona
sì, ch'a fama viril punto non cede,
le falde di Parnaso e d'Helicon
non havesser giammai tocche col piede,
voi sola bastereste a darne segno
di quanto alzar si può donnesco ingegno (Terracina, 1548: 107-108).

Tansillo, oggi riconosciuto come uno dei migliori poeti dell'epoca, fu legato alla Terracina da una lunga amicizia: i due si conobbero sicuramente grazie ai buoni uffici di Marcantonio Passero e si scambiarono molte liriche, in una delle quali lei lo definisce "Signor Tansillo honor d'i giorni nostri" (Terracina, 1548: 9r). Tuttavia, ad un certo momento, qualcosa dovette accadere tra loro perché in una poesia contenuta nel codice inedito, scritta dopo la morte di lui, Laura afferma con un certo astio:

Di Tancillo non curo, né mi duole
de la sua morte. Perché si credeva
tener de la Fortuna in man la rota³.

³ Si tratta del sonetto 181 intitolato *Lamento*, contenuto nelle *None Rime inedite* del Codice Palatino 229, custodito presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

Antonio Terminio⁴, illustre umanista e poeta del Viceregno, autore di versi in latino e in volgare, le dedica il seguente sonetto:

Laura gentil, che sol di schietto Lauro
per sé l'adorno crin curi adombrare,
nulla prezzando (cose al vulgo care,
c'hor dà Fortuna, hor toglie) argento et auro (Rime, 1552: 221).

Laura risponde dedicandogli i seguenti versi: “Potrò col Mirto mio, né col mio lauro / Terminio le virtù vostre adombrare?” (Terracina, 1558: 110). Il rapporto tra i due poeti doveva essere stretto se, come ci ricorda Tobia R. Toscano, Terminio pubblica il suo primo sonetto a stampa proprio nell’edizione del 1549 del *Discorso* di Laura Terracina: “Anch’egli, partecipando al nutrito coro dei *laudatores*, non si sa se più convinti estimatori dei versi o delle fattezze della poetessa, si sforzò di colpire insieme il cerchio e la botte” (Toscano, 2009: 10).

Anche con Benedetto Varchi (Firenze, 1503-1565), letterato e umanista fra i più importanti del secolo XVI, la conoscenza doveva risalire già agli esordi di Laura Terracina, poiché un sonetto a lui dedicato è contenuto nelle prime *Rime* del 1548 (*Varchi gentile in cui da l'alme fronde*). Ecco un esempio di scambi di liriche tra i due poeti:

Proposta

Varchi, in cui dalle sacre amate fronde
il biondo Apollo ogni eccellenza infuse,
tal che le voglie di tutt'altri escluse
solo al canto di voi gode, e risponde.
[...]

Risposta

Laura novella, in cui chiude et asconde
quante già nell'antica ascose, e chiuse
grazie, e virtù il ciel, rade volte use
di pari ornar, se non la Febea fronde
[...] (Varchi, 1557: 177).

⁴ Sulla figura di Antonio Terminio, si veda l'importante contributo di Toscano del 2009: *Antonio Terminio da Contursi, poeta umanista del XVI secolo*. Contursi Terme: Il Fauno Edizioni.

Un altro letterato a lei molto caro è Fabio Ottinello, amico sin dai tempi della pubblicazione delle prime liriche nel 1548, che contengono questi versi scritti per lei:

Il vostro dolce stil, che raro soglio
 fra chiari spirti udir, sì mi spaventa
 ch'in me di Febo ogni virtude è spenta
 quando a parlar di voi la lingua scioglio.
 Qual Donna, mai più dotte rime in foglio
 sparse? [...] (Terracina, 1548: 56r).

Le *Quarte* e le *Quinte Rime* contengono molte liriche di corrispondenza tra i due letterati, la cui amicizia finirà soltanto con la morte di lui, che Laura piangerà nell'ultima sua fatica rimasta inedita:

Chi mi darrà più odenza come suole
 poiché s'ha tolto al tempo che viveva
 Ottinello, Terminio e Tarcagnota?⁵

Tra i tanti letterati famosi dell'epoca ricordati dalla nostra poetessa nelle sue rime, non possiamo tralasciare il nome di Fabrizio Luna, autore del famoso *Vocabulario*, al quale Laura si rivolge così nella prima edizione delle sue *Rime*: “La prosa, e i vostri versi alti e sonori / dotti e limati, ho letti e ricevuti / onde ben sete degno ch'io vi honori” (Terracina, 1548: 20v). Lui le risponderà omaggiandola con questi versi cortesi: “Ben può Sebeto andar gioioso e lieto / donna gentil, vedendo il tuo bel lauro / crescere ogn'hor cotanto [...]” (Terracina, 1552: 40r).

Un discorso a parte meritano i rapporti letterari tra Laura Terracina e i suoi sodali dell'Accademia degli Incogniti, nella quale ella fu ammessa col nome d'arte di Febea e dove i suoi versi erano molto apprezzati, come sembra ricavarci da questa nota introduttiva all'edizione delle sue *Seconde Rime*:

Al Magnifico Signor Lionardo Kurz, gli amici Incogniti
 Le rime della S. Laura Terracina, che voi S. Lionardo ne avete
 mandate à correggere, son di quei miracoli, che suol produrre la

⁵ Si tratta del sonetto 181 del manoscritto inedito delle *None Rime*.

natura col giuditio de l'arte; né dubbitiamo punto, che voi certo della vaghezza loro ci habbiate col mandarleci più tosto a riverirle mandate che ad emendarle. [...] Ma chi sarà che non s'inchini al valor di costei? e che non resti preso a l'aura soave, che spirano i fiori della sua natia eloquenza? Gran torto si farebbe al mondo a non darli parte di questi frutti, che sì felicemente di giorno in giorno produce il giardino del suo fertile ingegno (Terracina, 1549: 5).

Si tratta di un'attestazione di stima senza riserve, preziosa testimonianza della considerazione di cui la nostra poetessa godeva negli ambienti letterari della sua città, che pure molto raramente ammettevano le donne nelle loro Accademie. Lei ricambierà le numerose lodi ricevute dai colleghi in molti dei suoi versi, tra cui i seguenti:

Ai Signori Incogniti

Le vostre alte virtù, non le mie rime
fan pormi a l'honorata vostra setta
Incogniti gentili, che fu eletta
dal vero Apollo, e da le Muse prime
[...]
Dunque la gratia, e 'l guiderdone, e 'l bene
ch'a me convien, tutto sia vostro homai
che non ponno acqua dar le secche arene (Terracina, 1560: 17).

Per quanto riguarda i sonetti di corrispondenza con le colleghe, non possiamo non menzionare Vittoria Colonna, musa di importanti petrarchisti dell'epoca, la quale conosceva certamente i suoi versi, che sembra apprezzare⁶:

Per esser donna anch'io, donna gentile,
s'io leggo i vostri versi
così leggiadri e tersi,
spiegati in vive carte e'n puro inchiostro
con che indorate il ferreo secol nostro,
tanto stupore io piglio.

⁶ Il testo è riportato in Croce, B. (1999). La casa di una poetessa: Laura Terracina, in *Storie e leggende napoletane*. Milano: Adelphi. p. 276.

Laura Terracina, da parte sua, ricambia definendola “specchio e splendor della Natura” (Colonna, 1840: 406) e scrivendo per lei questi versi di ammirazione incondizionata:

Se bellezza fu mai, se virtù rara
se cortesia, se gentilezza al mondo
la veggio in voi, come più amata e cara
cosa c’habbia natura a tondo a tondo⁷.

A Dianora Sanseverino⁸, poetessa ella stessa, Laura dedica questi versi, confidando all’amica e collega, che certo poteva comprenderla, la speranza di vedersi riconosciuto il suo talento letterario:

Son pochi giorni, e poche anchor son l’ore
che la Musa, qual tanto al mondo adoro
porge cotal favore al sacro alloro
ch’ad alteri pensier rivolge il core.
Io, che vo contemplando il grande amore
di verde speme l’arbor verde infioro
che scenderà virtù da l’alto choro
per cui nascer vedrommi eterno honore (Terracina, 1560: 10v).

Alla poetessa Caterina Pellegrino⁹ Laura dedica i seguenti versi, che testimoniano quanto lo scambio di queste liriche di corrispondenza tra letterati contribuisse a diffondere la fama di un singolo poeta:

⁷ Si tratta della lirica 244 del manoscritto inedito delle *None rime*.

⁸ Dianora Sanseverino (? – 26.05.1581), figlia di Pietro Antonio Sanseverino, Principe di Bisignano, fu la prima a cimentarsi (poi seguita da Laura Terracina) nella tramutazione della poesia dell’Ariosto, la cui opera era già molto nota a Napoli, scrivendo le *Stanze sopra una stanza di Messer Ludovico Ariosto*, dove utilizza la tecnica del centone per riscrivere la sessantunesima stanza del canto XLIV dell’*Orlando Furioso*.

⁹ La poetessa Caterina Pellegrino è citata nel 1620 nel *Theatro delle donne letterate* di Agostino Della Chiesa, che la dice originaria di Capua e la definisce “specchio di pudicizia e di bellezza”; da Giuseppe M. Alfano nella sua *Istorica descrizione del Regno di Napoli* del 1795, dove tuttavia è soltanto un nome tra gli altri nell’elenco delle poetesse del paese; e poi da Niccolò Morelli nel suo *Vite de’ Re di Napoli* del 1849, dove troviamo l’unica altra nota biografica a lei relativa che ci è pervenuta, ovvero che si accostò alla poesia in tarda età e che conosceva diverse lingue moderne.

Voi, che seguite l'honorate imprese
de l'altera virtù sì rara al mondo
[...]
E benché habbi'io già mille volte udito
i bei costumi, e'l santo viver vostro
pur il divin Mantegna ogn'hor ne parla
che'n sentir tanta gloria, un infinito
amor mi desta il sonnolento inchiostro (Terracina, 1560: 21r).

Al di fuori dei confini del Viceregno, scambi di versi avvengono anche con Laura Battiferri degli Ammannati (Urbino, 1523 – Firenze, 1589), stimata poetessa e componente dell'Accademia degli Assorditi di Urbino e di quella degli Intronati di Siena:

Alla Signora Laura Battiferra degli Ammanati, Laura Terracina
L'altiera fama e l'honorato alloro
ch'il nome vostro in mille parti scrive
non sol de lauro e di fiorite olive
v'adorna, ma di gemme e di fin'oro.

*Alla Signora Laura Terracina degli Incogniti, Laura Battiferra
risposta*
Voi sì, ch'in mezo al sacro Aonio choro
a cui volger del ciel mai non prescrive
termine, o legge, di vostre alme e vive
frondi tessete a noi degno lavoro¹⁰.

Hugues Vaganay nel suo *Sonetti di proposta e risposta dei secoli XVI, XVII e XVIII* ha recensito tutti gli scambi di liriche di Laura Terracina, evidenziando come la sua corrispondenza poetica non fosse limitata ai colleghi del Viceregno ma si estendesse ben oltre i confini dell'Italia del tempo, creando un'ampia rete di contatti che si diramava in molte direzioni (il Viceregno spagnolo, Roma, Venezia, la Toscana, la Spagna) e che ci consente oggi di comprendere e ricostruire le dinamiche relazionali della storia letteraria dell'epoca attraverso le opere dei suoi protagonisti.

¹⁰ Le due liriche sono contenute entrambe nel codice inedito delle *None rime*.

Indubbiamente, sono testi che forse non riescono molto graditi al nostro palato moderno, ma che hanno il merito di farci conoscere ed apprezzare il contesto culturale in cui Laura Terracina visse e compose le sue poesie, un contesto fatto di rapporti di amicizia e di patronato, ma anche di semplici conoscenze, che talvolta restavano soltanto epistolari, nate proprio grazie a questo scambio di liriche tra intellettuali provenienti da ceti sociali tanto diversi e con diversi livelli di istruzione, ma tutti accomunati nel segno del petrarchismo. Qualunque sia oggi il nostro giudizio sulla vasta produzione poetica di Laura Terracina, è indubbio che, anche grazie a queste rime di corrispondenza, ella riuscì a conquistarsi fama e pieno diritto di residenza nel mondo, ormai non più solo maschile, della lirica petrarchista del Cinquecento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfano, G. (2016). Gentiluomini di lettere. In G. Alfano, C. Gigante ed E. Russo (a cura di), *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*. Roma: Salerno Editrice.
- Bongi, S. (1890). *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia. Volume I*. Roma: Presso i principali librai.
- Colonna, V. (1840). *Le rime di Vittoria Colonna corrette sui testi a penna e pubblicate con la vita della medesima dal cavaliere Pietro Ercole Visconti*. Roma: Tipografia Salviucci.
- Cox, V. (2008). *Women's writing in Italy (1400-1650)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Croce, B. (1999). La casa di una poetessa: Laura Terracina. In *Storie e leggende napoletane* (pp. 275-289). Milano: Adelphi.
- Dionisotti, C. (1963). Appunti sulle *Rime* del Sannazaro. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXL, pp. 161-211.
- Fedi, R. (1996). From the "Auctor" to the Authors: Writing Lyrics in the Italian Renaissance. *Quaderni d'italianistica*, XVII, 2.
- Ferroni, G. (1973). La teoria della lirica: difficoltà e tendenze. In G. Ferroni e A. Quondam, *La locuzione artificiosa*. Roma: Bulzoni.

- Ferroni, G. (1991). *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Torino: Einaudi.
- Luna, F. (1536). *Vocabulario di cinquemila vocabuli toschi non men oscuri che utili e necessarj del Furioso, Bocaccio, Petrarca e Dante nuovamente dichiarati e raccolti da Fabricio Luna per alfabeto ad utilità di chi legge, scrive e favella*. Napoli: G. Sultzbach.
- Quondam, A. (1974). *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologica*. Roma: Bulzoni.
- Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi intelletti: nuovamente raccolte et non più stampate. Terzo libro (1552)*. Venezia: Giolito de' Ferrari e Fratelli.
- Rime diverse di molti eccellentissimi autori, nuovamente raccolte. Con nuova additione ristampato (1546)*. Venezia: G. Giolito de' Ferrari.
- Terracina, L. (1548). *Rime*. Venezia: G. Giolito de' Ferrari et Fratelli.
- Terracina, L. (1549). *Rime seconde de la Signora Laura Terracina di Napoli. Et di diversi a lei*. Firenze: L. Torrentino.
- Terracina, L. (1560). *Quarte Rime della Signora Laura Terracina detta Phebea nell'Accademia de gli Incogniti*. Venezia: D. Farri.
- Terracina, L. (1552). *Quinte Rime della Signora Laura Terracina detta Phebea nell'Accademia de gli Incogniti*. Venezia: G. A. Valvassorio detto Guadagnino.
- Terracina, L. (1560). *Le Seste Rime della Signora Laura Terracina di Napoli nuovamente stampate*. Lucca: V. Busdrago.
- Terracina, L. (1568). *Discorso de la S. Laura Terracina sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso*. Venezia: D. Farri.
- Tomasi, F. e Zaja, P. (a cura di). (2001). *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*. Torino: Edizioni RES.
- Toscano, T. R. (2000). *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*. Napoli: Loffredo.
- Toscano, T. R. (2009). *Antonio Termino da Contursi, poeta umanista del XVI secolo*. Contursi Terme: Il Fauno Edizioni.
- Toscano, T. R. (01 giugno 2012). Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. Recuperato da: <http://e-spania.revues.org/21383>; DOI: 10.4000/e-spania.21383 [Data di consultazione: 03/03/2016].

- Vaganay, H. (1908). *Sonetti di proposta e risposta dei secoli XVI, XVII e XVIII*. Erlangen: Junge.
- Valdés, J. de (1546). *Alphabeto Christiano*. (s.l.: s.e.).
- Varchi, B. (1557). *De' sonetti di M. Benedetto Varchi con le risposte, e proposte di diversi. Parte seconda*. Firenze: L. Torrentino.

EL CUERPO, LA CIUDAD Y EL TIEMPO EN LA NOVELA
LA COMPAGNIA DELLE ANIME FINTE
BODY, CITY AND TIME
IN *LA COMPAGNIA DELLE ANIME FINTE*

María REYES FERRER
Universidad de Murcia

Resumen

En el presente estudio se analizarán las conversaciones entre Rosa y el cuerpo de su difunta madre Vincenzina, y cómo a través del diálogo/monólogo se evocan los recuerdos y las historias de otras *anime finte*, que habitan los distintos rincones de Nápoles. Además, en este estudio, se tendrá en cuenta el concepto de cronotopo, y la vinculación que existe entre las relaciones espacio-temporales y el elemento social.

Palabras clave: Nápoles, cuerpo, violencia, cronotopo, ciudad.

Abstract

In the present study, the conversations between Rosa and the body of her deceased mother Vincenzina will be analysed, and how through the dialogue/monologue memories and stories of others *anime finte* are evoked. In addition, in this paper, the concept of cronotopo will be taken into account, and the existent correlation between spacial-temporal relationships and the social element.

Keywords: Naples, body, violence, cronotopo, city.

1. INTRODUCCIÓN

El título de la última novela de la escritora napolitana Wanda Marasco, *La compagnia delle anime finte*, publicada en el 2017 por la editorial Neri Pozza, revela la coralidad de voces que conforman la historia de Rosa y de su madre, Vincenzina Umbriello, que acaba de fallecer. Sentada cerca de una ventana, Rosa observa la ciudad de Nápoles desde el hogar materno,

situado en el *vico* Unghiato en Capodimonte, y comienza a narrar la historia de la madre al lado de su cuerpo apagado, como una forma de prolongar su vida a través del recuerdo y las figuraciones de los hechos: “le storie usciranno dalla carne perché devono inoltrarsi tra una creatura e l’altra come una restituzione e un agguato” (Marasco, 2017a: 22). El poder de la narración sobre la vida es algo que la madre transmitió a los hijos, estos entonces de corta edad, cuando les contaba historias con una cierta *impostazione ideologica*, sobre dragones de siete cabezas y ratas de grandes dimensiones, en las que el único personaje mortal que aparecía en reiteradas ocasiones era la madre. Ahora es su hija Rosa quien le contará su historia y recordará los episodios más significativos para ambas mujeres, con el fin de trazar una línea que una la vida y la muerte a través de la narración, que se origina en el cuerpo vivo y tiene como finalidad penetrar en el cuerpo finado.

Con esta novela Wanda Marasco, que escribió previamente *Madre e figlia* (1994), *L’arciere d’infanzia* (2003) y *Il genio dell’abbandono* (2015), obtuvo la nominación al prestigioso galardón literario Premio Strega en el 2017, ocupando el tercer puesto en la clasificación. Su obra no ha dejado indiferente a la crítica literaria, que ha enfatizado la fuerza expresiva y el uso del lenguaje ambivalente, que se desarrolla entre una exquisita narración y el uso del dialecto napolitano. El lenguaje sugerente con el que se desarrolla la historia trasporta al lector a una sociedad arcaica, violenta y con evidentes signos de pobreza. Está ambientada en la Nápoles de la postguerra, concretamente en el año 1947, pero la dinámica de la ciudad parece estar suspendida en el tiempo, es ajena a los acontecimientos político-sociales y está regida por unas leyes intrínsecas que han marcado el singular carácter de la capital partenopea. A este respecto, los textos que tratan la temática de Nápoles y que están escritos por mujeres suelen construirse sobre una base más plural y realista de la ciudad, alejándola así de una retórica más poética y excesiva para construir una conciencia crítica, como en el caso de la obra de Marasco. En una conferencia pronunciada en la Universidad Suor Orsola Benincasa, la autora afirma haber descrito una ciudad desde el punto de vista de las mujeres y de las madres, las únicas

personas capaces de adentrarse en el vientre de la ciudad¹. Y es a través de las mujeres que la autora desvela historias de vida y de muerte en femenino, la transitoriedad del cuerpo y la violencia con la que es tratado, todo ello descrito en el espacio-tiempo concreto de la ciudad, que incide directamente sobre la vida de sus habitantes.

2. “MA’, TI DEVO DIRE UNA COSA”. LA VIOLENCIA Y EL CUERPO EN LA RELACIÓN MATERNO-FILIAL

La compagnia delle anime finte explora, desde distintos puntos de vista, el concepto de la maternidad real y simbólica. El eje vertebrador de la relación materno-filial se establece a través del vínculo que mantienen Vincenzina y su hija, quien a su vez, para contar la historia de la madre, traza una auténtica genealogía femenina y relocaliza la experiencia de estas mujeres en un lugar relevante para el desarrollo de la historia. Con las palabras “Ma’, ti devo dire una cosa”, Rosa inicia a narrar la vida de la madre, sirviéndose de los recuerdos y de las historias que le habían contado sobre su infancia y su juventud, y en todas ellas las figuras femeninas son esenciales para comprender su experiencia. Para Rosa, contar la vida de Vincenzina es una oportunidad para exteriorizar el dolor y el miedo que deriva de la relación oximorónica que mantiene con la madre, una mujer imperfecta y en ocasiones cruel, pero de la que no puede distanciarse por el vínculo materno-filial que las une. Dialogar – más bien monologar – con la difunta madre le ofrece una oportunidad de “riparazione di un guasto da una creatura all’altra”, construyendo un vínculo imaginario entre la vida y la muerte a través de la narración. Rememorar la historia de la madre, y a su vez su propia historia a través de la palabra, tiene un efecto catártico en Rosa, que terminará por reconciliarse con la figura materna. Como Marasco sostiene, “Rosa e Vincenzina vivono e muoiono in una

¹ Es interesante el uso de la palabra *vientre* para referirse al corazón de la ciudad de Nápoles, una denominación que ya utilizó Matilde Serao en su obra *Il ventre di Napoli* (1884) en la que, al igual que en la novela de Marasco, las mujeres son las protagonistas y las únicas capaces de comprender la idiosincrasia de la ciudad.

dimensione speculare, che quasi sta a dimostrare quanto la morte dell' una significhi svelare la verità dell' altra" (Marasco, 2017b).

De esta manera, la narradora inicia un viaje hacia el pasado, que se caracteriza por un continuo vaivén de aceptación y/o rechazo de la figura materna a la que llama de manera indiferente "mia madre" o "Vincenzina Umbriello", según desee expresar ese sentimiento de lejanía o cercanía que siente hacia ella.

Narrar la historia de la madre es una manera de justificar la violencia que esta ejerció sobre los hijos, de forma física y psicológica. En el plano físico, la madre ejerció castigos corporales sobre Rosa y los hermanos, y en el plano psicológico, como relata la hija, Vincenzina "ha iniettato in ogni figlio la fantasia di un mondo povero e l'insistenza della realtà" (Marsasco, 2017a: 117). Esta violencia aparece como un elemento intrínseco en la naturaleza de la madre y que no se puede modificar puesto que, como se describe, "[...] veniva da una famiglia rozza e di sangue brutale, non c'erano speranze, [...]" (Marsasco, 2017a: 66). La brutalidad es un factor que condiciona el microcosmos enfermo de los *vasci* napolitanos², donde abunda la violencia, la miseria y la enfermedad, siendo estos elementos que determinarán el devenir de los personajes, que se construyen a través de la identificación total con la ciudad.

La violencia se manifiesta sobre todo a través de las marcas que deja sobre el cuerpo y, en el caso de Rosa, a través de un segundo cuerpo, que le servirá para ocultar los signos de las agresiones: "[...] sentivo il secondo corpo. Si era nascosto nel primo come un sottostrato della carne. Stavano abbracciati e mentre crescevo si enfatizzavano. Chiamavo *lividura* la seconda carne" (Marsasco, 2017a: 130). Recuerda cómo la madre golpeaba a los hijos "per isteria e paura" (Marsasco, 2017a: 20), como una forma de ejercer el control sobre ellos. En el célebre trabajo del

² En la citada obra de Matilde Serao, la escritora describe con gran agudeza el aspecto del *vascio* napolitano: "Voi non potrete lasciare in piedi le case, nelle cui piccole stanze sono agglomerate mai meno di quattro persone, dove vivono galline e piccioni, gatti sfiancati e cani lebbrosi; case in cui si cucina in uno stambugio, si mangia nella stanza da letto e si muore nella medesima stanza dove altri dormono e mangiano; case i cui sottoscala, pure abitati da gente umana, rassomigliano agli antichi, ora aboliti, criminali della Vicaria, sotto il livello del suolo" (Serao, 1884: 10).

filósofo francés Michael Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), se trata la relación existente entre la disciplina y el cuerpo, y cómo este último “constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault, 1975: 140). Rosa inventa ese segundo cuerpo para tratar de huir del control materno, llegando a huir, con tan solo 16 años, “dalla violenza e dalla fiaba che tu, ma’, continuavi a iniettare nel cuore dei tuoi figli” (Marasco, 2017a: 213).

La única manera que Rosa encuentra para reconciliarse con la madre, una vez que esta ha fallecido, es la de *espíar* su cuerpo y narrar su historia. Respecto a la primera acción que realiza, el relato comienza con el espionaje al que somete al cuerpo: “Ma ora spio. Comincio a spiare sulla carne le tracce di tutte le azioni finite” (Marasco, 2017a: 9). Es interesante analizar el motivo por el que Rosa decide *espíar* y no *observar* el cuerpo, puesto que Vincenzina está ya muerta y Rosa podría examinar su cuerpo con detenimiento, en lugar de disimular la observación que hace de él. A través del examen que realiza del cuerpo de la madre, Rosa establece una nueva relación con la realidad, reconociendo la autoridad de su madre en la construcción de su propio ser. Siguiendo las pistas de la madre en su juventud, la relación que esta establece con el padre, con los hijos y con las otras mujeres, Rosa inicia a su vez un proceso de (auto) reconocimiento guiado por el rencor y el afecto que siente por la figura materna. En la obra de Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre* (1994), la filósofa afirma que la madre enseña a hablar a los hijos, además de transmitirles otros muchos aspectos de la cultura en la que viven. En la novela de Marasco, Rosa dialoga con la madre y utiliza la lengua que aprendió de esta para compartir varios episodios de su vida y, a su vez, construir su idea del mundo. Le relata cómo se imagina los acontecimientos, cómo los vivió, y comparte con ella sus pensamientos, algo que Muraro relaciona directamente con la autoridad de la madre: “Esta representa, de hecho, el principio que tiene en sí la mayor capacidad de mediación, puesto que consigue incorporar en el círculo de la mediación nuestro ser cuerpo junto con nuestro ser palabra” (Muraro, 1994: 196).

María Milagros Rivera Garreta define el concepto de mediación como

algo que pone en relación dos cosas que antes no estaban en relación o cuya relación se había roto. [...]. Suele consistir en la invención de una relación nueva que quería venir al mundo – a mi mundo – pero no lo conseguía (Rivera Garreta, s.f.).

El cuerpo de la madre es el receptor de las palabras de Rosa y, a su vez, es el punto de origen desde el que esta (re)construye su realidad y sus recuerdos: “Sul corpo è rimasto il disegno dei vichi che abbiamo percorso insieme vascio dopo vascio” (Marasco, 2017a: 10). Además, el cuerpo de Vincenzina aparece estrechamente vinculado con la ciudad, que lo modela y lo transforma en “un vehículo metafórico lleno de múltiples significados” (Cortés, 2009: 13). A continuación, pasaremos a analizar la relación que se establece entre el cuerpo y los componentes espacio-temporales que aparecen en la obra.

3. EL CUERPO, LA CIUDAD Y EL TIEMPO: ESPACIOS DE HABITABILIDAD FEMENINOS.

Los pilares sobre los que se desarrolla la novela son fundamentalmente dos: la maternidad y Nápoles. La ciudad partenopea es la protagonista indiscutible de la obra, sus lugares, el contexto histórico en el que se desarrolla y los cuerpos que habitan la ciudad, que la escritora define como “umiliati e offesi” (Marsco, 2017b).

Al hablar de la ciudad y considerar conceptos tales como el espacio y el tiempo, es preciso hacer referencia a la idea del cronotopo. El cronotopo, un concepto que proviene del griego *kronos* = tiempo y *topos* = espacio, fue acuñado en el campo literario por Mijaíl Bajtín, quien trató de establecer “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237). Bajtín extrapoló el concepto matemático y lo aplicó a la teoría literaria como una metáfora para poder analizar cómo se unen los elementos temporales y espaciales en un todo cognoscible y relativo a la obra artística. Sin embargo, los elementos temporales

y espaciales de la obra no aparecen como entes autónomos, sino que sería conveniente ligarlos a la realidad social y, en este caso, a la del héroe:

Apoyado en estos fundamentos científicos, Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe, (cuyo centro valórico también es cronotópico) logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales (Arán, 2009: 125).

En su estudio, Bajtín apuntaba a la importancia de “saber ver el tiempo” (Bajtín, 1970: 216) y cómo este llena el espacio y lo va transformando. Siguiendo esta línea, quizás tendría una cierta lógica continuar esa cadena de transformaciones y examinar cómo las categorías tiempo y espacio modifican, a su vez, al sujeto que los experimenta. Como Cortés sostiene,

para entender el cuerpo necesitamos saber quién lo controla, cómo se mueve a través de los espacios y el tiempo de la vida diaria, sus comportamientos en la esfera pública y privada, etc. (Cortés, 2009: 13).

El cuerpo, por tanto, se convierte no solo en el transmisor de los mensajes y en el reflejo de las normas sociales, sino que además este se transforma en el resultado de la “subjektivización de las estructuras que preceden nuestra entrada en el mundo” (Cortés, 2009: 15).

En ocasiones, estas estructuras están construidas bajo formas de integración o de marginación que caracterizan distintos períodos de tiempo y contextos históricos, algo que Cristian Montes (2008) denomina *cronotopo de la exclusión*. Montes hace referencia a las posibles formas de exclusión que existen, como “la segregación social en sus variadas expresiones, la miseria, el clasismo, el racismo, entre otras manifestaciones de desintegración y violencia social” (Montes, 2008: 166).

Vincenzina nació en Villaricca, un pequeño pueblo cerca de Nápoles, en el seno de una familia muy humilde y en un momento

histórico complejo tras el final del conflicto bélico. El hogar familiar se describe como un lugar caracterizado por la escasez de recursos:

Dentro casa c'erano già cinque sorelle e tre fratelli. Troppi nell'unico stanzone che era la loro abitazione, troppi perché il ritrattiello non offrisse una quiete complicata. Il sorriso da cecata non ha cancellato l'elenco dei raccapricci così come li aveva raccontati lei: le cocozze marce, i vermi nei frutti, il piscio delle vacche, la rabbia di Adelì, le sorelle da marito, i fratelli fetenti e i vizi di Biasino (Marasco, 2017a: 25).

La familia materna proviene de un enclave geográfico donde los avances sociales y el desarrollo de la ciudad han estado ausentes en la conformación de la sociedad, un factor que determinará de manera crucial el futuro de sus habitantes, condenados a vivir en unas circunstancias poco esperanzadoras. Como se observa, el trasfondo espacial y temporal en el que se desarrolla el personaje de Vincenzina refuerza la imagen de la privación de espacios, condiciones favorables y experiencias constructivas, que serán necesarias para poder integrarse en el seno de una sociedad avanzada o en una clase social diversa, como experimentará cuando conoce a Rafele, su futuro marido.

Las circunstancias temporales y espaciales repercuten en su formación y, a su vez, llegan incluso a redundar en su aspecto físico, heredando la brutalidad a través de la sangre, como se comentaba anteriormente, una brutalidad que parece ser inherente al lugar y al tiempo en el que vive. Marasco las define como "creature del degrado, umiliate e offese" (Marasco, 2017b). En la fisionomía de Adelí, la madre de Vincenzina, han incidido también las adversas condiciones espacio-temporales, que esta desvela a través de las formas del cuerpo:

La sua natura gettava contro la vita preghiera o bestemmie. Era alta e nodosa e usava il corpo come uno sforzo della terra. Odorava di noci e di mela cotta. Sapeva muovere come certi pagliacci le orecchie grandi e rosate, e il punto a cui indirizzava la sua faccia rugosa era sempre la posta di un inaganno e di un pericolo da sventare (Marasco, 2017a: 52).

Adelí, como también hará Lisa Campanini, la madre di Rafele, maneja los tiempos y los espacios de las hijas, principalmente de Vincenzina y de su hermana Iolanda, y los condicionará al cuerpo. La madre vincula la fragilidad de los cuerpos al ambiente en el que vivían, siendo estos una amenaza para las hijas: “Le figlie crescevano e lei vedeva al posto loro soltanto carne pericolante e minaccia” (Marasco, 2017a: 51). Consciente de la brutalidad de la vida en el campo, la madre de Vincenzina decide alejarla cuando considera que es el momento oportuno, cuando esta tiene su primera menstruación:

Diventata femmina mestruata, Vincenzina fu spedita da Adelí in città, perché in campagna lo sciupo delle carni era più veloce, e a Napoli poteva trovare un marito che non fosse cafone come Biasino, un sangue che non si doveva ripetere (Marsasco, 2017a: 64).

La idea de la ciudad como lugar esperanzador se ve amenazada por un segundo cronotopo de la exclusión, siguiendo el mencionado estudio de Montes (2008), que se correspondería con el problema de las clases sociales:

En este sentido, el clasismo se erige como una causal importante de exclusión de quienes no pertenecen a esa esfera social que descalifica, segrega y excluye a quienes no pertenecen a ella. Opera aquí un concepto de exclusión, donde los privilegios de una determinada esfera social contrastan, de manera radical, con las posibilidades de otros sectores del entramado nacional. Más allá del tema de las privaciones económicas y de los bienes que satisfagan las necesidades humanas esenciales, lo que cuenta aquí es un proceso de descalificación social y de tensión generalizada entre las clases sociales (Montes, 2008: 179).

En la novela se representa una Nápoles estratificada, y dicha estratificación se simboliza a través de los lugares y, especialmente, a través de las clases sociales. Vincenzina es obligada a abandonar su lugar de origen por ser un territorio dominado por la violencia y la marginación de sus habitantes y, sin embargo, no encontrará mejor suerte en la ciudad, ya que se sentirá excluida por su clase social. El espacio de urbano se configura, tanto en su distribución como en su simbología, a

través de “jerarquías y prioridades que favorecen determinados valores y anulan otros” (Cortés, 2009: 24). En la ciudad, Vincenzina conocerá a Rafele, de clase social acomodada, una situación que le supone un conflicto que jamás se resolverá. Vincenzina proviene de una familia que la escritora define como la “famiglia della miseria” por la evidente carencia de recursos, mientras que la familia de Rafele pertenece a la “miseria della nobiltà decaduta”, una miseria que no es material sino moral. Rafele será rechazado por su familia al conocer el origen humilde de su futura esposa, y juntos terminarán viviendo en una zona pobre de la ciudad, concretamente en Capodimonte, un espacio caracterizado por su aislamiento, la suciedad, la pobreza y la enfermedad de quienes viven allí.

Tras conocer la noticia de la enfermedad de Rafele, Vincenzina decide practicar la usura para poder costear las curas y los cuidados del marido, condenándose a la marginación social y arrastrando a esta a su hija Rosa. Se refuerza, por tanto, la idea de que Vincenzina *inyecta* en los hijos y en los cuerpos que la rodean, la visión pobre y violenta del mundo. Además, y como se puede observar, los personajes terminan por asimilarse totalmente con el espacio y el tiempo en el que viven, siendo integrados o rechazados de las estructuras sociales dominantes.

4. CONCLUSIONES

La compagnia delle anime finte conjuga a la perfección un mundo “fiabesco e violento”, como lo define Wanda Marasco, porque es precisamente a través de los contrastes que se definen los dos ejes vertebradores de la novela: Vincenzina Umbriello y la ciudad de Nápoles. Ambos elementos aparecen estrechamente unidos puesto que el elemento cronotópico marcará de manera decisiva las características del personaje de Vincenzina y de su hija Rosa. Los espacios surgen de las relaciones de poder, y de estas nacen las normas que determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido. Rosa y Vincenzina nacieron en el espacio de la exclusión, donde la violencia y la miseria marcan los ritmos vitales. El tiempo de la novela es lineal, y mantiene una singular relación con el espacio, que presenta varias connotaciones. Nápoles, concretamente *i vasci*, implica decadencia, miseria o

enfermedad, y sus habitantes conviven con estos elementos, asimilando la significación de haber nacido en ese lugar concreto.

En los personajes de la novela se intuye un cierto derrotismo inconsciente, al igual que un instinto de supervivencia, pero la ciudad y las circunstancias de esta limita las coordenadas vitales, y penetra en el cuerpo, dando espacio a la violencia y a la incapacidad de escapar del propio destino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arán, O. P. (2009). Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea, *Tópicos del Seminario*, (21), 119-141.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cortés, J. M. (2009). *Deseos, cuerpos y ciudades*. Barcelona: Editorial UOC.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. París: Gallimard.
- Marasco, W. (2017a). *La compagnia delle anime finte*. Nápoles: Neri Pozza.
- Marasco, W. (2017b). Wanda Marasco: le vite di Napoli. *Rai Scuola*. Recuperado de: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/wanda-marasco-le-vite-di-napoli/37261/default.aspx> [Fecha de consulta: 13/02/2018].
- Montes, C. (2008). El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la Generación del 38. *Revista chilena de literatura*, (73), 163-188.
- Muraro, L. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Editorial horas y HORAS.
- Rivera Garretas, M. M. (s.f). *Duoda. Recerca de Dones*. Recuperado de: <http://www.ub.edu/duoda/web/es/textos/1/7/> [Fecha de consulta: 28/01/2018].
- Serao, M. (1884). *Il ventre di Napoli*. Nápoles: F. Perrella.

ESCRITORAS ALEMANAS DE NACIONALIDAD
ITALIANA EN EL MARCO DEL HUMANISMO
GERMAN WRITERS OF ITALIAN NATIONALITY
IN THE FRAMEWORK OF HUMANISM

Leonor SÁEZ MÉNDEZ
Universidad de Murcia

Resumen

Desde las voces de mujeres reflexionamos el conflicto en el *Südtirol* centrándonos en la demanda de la memoria histórica, la identidad inclusiva y los espacios de libertad que crearon las mujeres en esta época de principios y mitad del siglo XX. Ellas crean con su demanda espacios más humanos. Dichas reflexiones sobrepasan el ámbito de las biografías privadas, de los conflictos identitarios para anclarse en un contexto político y ético y en las responsabilidades adscritas a ellos. Estas escritoras dan cuenta de las experiencias de ellas, de sus antecesoras revisando y categorizando la creación de espacios sociales más humanos y transmitiendo nuevas cotas de libertad para mujeres.

Palabras claves: Sudtirolo, memoria histórica, interculturalidad, identidad, liberación.

Abstract

From the voices of women, we reflect on the conflict in the *Südtirol* focusing on the demand for historical memory, the inclusive identity and the spaces of freedom that women created in this era of the beginning and middle of the 20th century. They create more human spaces with their demand. These reflections go beyond the scope of private biographies, of identity conflicts to be anchored in a political and ethical context and in the responsibilities assigned to them. These writers account for the experiences of them, their predecessors, reviewing and categorizing the creation of more human social spaces and transmitting new levels of freedom for women.

Keywords: Sudtirolo, historical memory, interculturality, identity, liberation.

1. INTRODUCCIÓN

Si pensamos en el humanismo italiano rara vez se piensa en la incorporación de las aportaciones realizada por los italianos de etnia alemana del Sudtirol y todavía menos si son aportaciones de mujeres italianas de etnia alemana. Nos preguntamos aquí ¿Qué repercusión tendrá en la corriente humanista la oposición a que el nazismo y el fascismo jugaran con las vidas de una población con identidad-lingüística múltiple? ¿Qué repercusión tuvieron y tienen en la corriente humanista las huellas que las mujeres alemano-parlantes nos dejan en su teoría y praxis de este enfrentamiento étnico-lingüístico? ¿Qué repercusión tendrá en la corriente humanista la fuerza de la respuesta del colectivo de mujeres que soportaron una doble discriminación, como mujeres y como alemano-parlantes? ¿Qué repercusión tendrá en la tradición del pensamiento humanista que ciudadanos, entonces austriacos, hoy italianos, por el simple hecho de su nacionalidad sufrieran un horror en sus vidas cotidianas? ¿Qué repercusión tendrá en la corriente humanista que a la población de lengua alemana se les hiciera por decreto italianos? ¿Qué repercusión tendrá en la corriente humanista que Austria deje sin protección a una población que voluntariamente había sido parte de su imperio? Nos acercamos a esta reflexión sobre la creación de espacios, de un *nosotros*¹, desde la experiencia de tres sudtirolesas. A través de las vivencias de Angela Nikoletti, de Sabine Gruber y de Lilli Gruber. Las tres escritoras dan una perspectiva diferente del conflicto en el Sudtirol, pero coinciden en la denuncia del sufrimiento innecesario y de las heridas abiertas, también coinciden en demandar espacios de convivencia más humanos. Nos dan perspectivas poliédricas porque tratan y relatan desde sus vivencias y diferentes épocas las diferencias que se manifiestan en el espacio colectivo y en los puentes entre las comunidades que cohabitan. Mientras la mirada de Angela Nikoletti nos da la perspectiva de finales del XIX y primera mitad del XX. Sabine Gruber y Lilli Gruber con su mirada retrospectiva trazan del conflicto una visión del siglo XXI. Nikoletti narra en primera persona el conflicto que tuvo que vivir; sus colegas, por el

¹ En el sentido de Marina Garcés.

contrario, relatan con la mirada del Siglo XXI las biografías de sus antepasados, el pasado se hace presente en la actualidad.

Las tres, comparten su compromiso con las siguientes generaciones. Sus escritos contribuyen al Humanismo tanto por los aspectos críticos plasmados en las denuncias de sus relatos, como por la legitimidad de que la convivencia intercultural en paz es posible.

2. LA MEMORIA HISTÓRICA: COMPROMISO CON EL PRESENTE Y EL FUTURO

Angela Nikoletti, Sabine Gruber y Lilli Gruber tienen claro su compromiso con la Historia del Sudtírol. La primera demanda la dignidad de las víctimas. Ella cuenta sus vivencias mediante poemas que describen la violencia y el horror que le hicieron vivir. Sabine Gruber reivindica la memoria histórica como forma de curación de la mentira en la que está sustentada la cuestionable política italiana. Lilli Gruber lo hace desde la necesidad de rendir homenaje y entender el sentido de la vida de sus antepasados.

Angela Nikoletti denunciando la vida en el Sudtírol bajo el fascismo con los siguientes poemas:

«¡Ay de vosotros!»

¡Ay de vosotros, que sois de los jóvenes, asesinos,
ay de vosotros, de vidas tiernas asesinos!
En vano encontrareis alguna vez reposo
Ay de vosotros, que del llanto os reís,
el silencio que escuchar no deseáis
vosotros, que a otros buscáis
Con vuestros principios engañáis.
¡Si, ay, tres veces ay por todos,
ellos matan almas, esos culpables y sórdidos asesinos
Mucho mejor hubiera sido,
si nunca hubieran existido!

«Patria Desgarrada»

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

¿Se permanecerá en la tormenta, no se perderán las fuerzas en la
lucha,
no se errará en la niebla y empalidecerá en las sombras?
No hundirse, en la onda de las salvajes olas
ni tampoco ahogarse en las masas de esas hordas
¡Oh Dios mío! ¡Ay de ti después! ¡Ay mi lugar!
No tienes más lágrimas, te llora la lealtad
se secó la tierra por el viento caliente de brasa
y todos los que todavía respiran, están mudos sangrando de
camino a la muerte.

Sabine Gruber tematiza la necesidad de la memoria histórica. El personaje Paul, un profesor de historia que es guía turístico en Roma, reivindica el peso del pasado en el presente:

No me gustan, es gente indignada, que se molestan por la Premier de la liga [...] A ellos se les debería obligar diariamente a que realizaran un análisis del pasado que no está superado [...] «En Alemania a los modelos fascistoideos se les descubre, y se prohíbe la decoración nacionalsocialista. En Italia son una parte silenciada de la vida pública, por no decir un nuevo sector económico» «Exageras» «Viaja a la ciudad natal de Mussolini al Predappio [...] o un poco más lejos a Carpena [...] allí tienes todos los objetos de devoción juntos en un lugar» (Gruber, 2015: 307).

Lilli Gruber exponen en el inicio de su novela la siguiente reflexión:

Este es un de intento recordar con los que aún siguen vivos lo que se ha perdido. Una forma de dignificar y mantener en la memoria por qué pelearon ellos, sufrieron y vivieron. [...] De esta forma, de persona a persona, continúa viva la memoria del mundo (Gruber, 2013: 19).

Común a las tres autoras es poner voz a otras mujeres para que aquel sufrimiento no se olvide. Lo hacen desde el compromiso de que las propias reconstrucciones del pasado posibiliten en el presente, al menos, una reflexión sobre aquella angustia, sobre la violencia ejercida bajo el pretexto de conflicto cultural. Este compromiso, especialmente, el de Angela Nikoletti, denuncia la necesidad de contar la rebeldía a ser italiana por decreto. Las

consecuencias son trágicas ya que la llevan incluso a la muerte. Sabine Gruber y de Lilli Gruber llegan a la necesidad de la elaboración del conflicto para construir el presente y sus carencias desde el pasado familiar y político. No querer ser italiana por decreto implica reflexionar sobre el horror de la imposición y defender una identidad incluyente.

3. IDENTIDAD

La identidad del Sudtirolo es para Nikoletti alemana o italiana. Esta definición excluyente es debida al horror que el fascismo le obligó a vivir. Ella pone su esperanza en la vuelta al pasado austriaco, al imperio austrohúngaro. Sabine y Lilli Gruber, aunque consideran la complejidad y las dificultades para salir de esta polarización, no descartan la posibilidad de inclusión de las etnias lingüísticas que viven en la zona, de ahí la necesidad de la memoria histórica. Una de las protagonistas de la novela de Sabine Gruber, Inés dice: “Todo aquí está construido con sangre, con las heridas abiertas, no con las curadas” La mirada retrospectiva de Sabine Gruber muestra mediante el contraste entre varias generaciones la necesidad de la recuperación de la memoria histórica en Italia para que la sociedad sane. Para ella silenciar el conflicto del Sudtirolo es silenciar la cuna donde nace la Italia actual, es un silencio que podríamos llamar radical, pues está en el origen de todos los silencios, en el silencio contra el fascismo, que ha hecho posible la falta de ética en la política italiana e incluso europea, desde entonces hasta la actualidad. Con este silencio se encubre en la actual política italiana la responsabilidad del Nazismo y el Fascismo: “También la matanza de la Fosa Ardeatina se les adjudicó solo a los alemanes. Aunque Pietro Koch, el jefe de la policía italiana [...] también colaboró en la lista de candidatos a ser asesinados” (Gruber, 2015: 340).

Partiendo que las posiciones de víctimas y verdugos son difíciles de identificar, y que no ha habido vencedores, sino todos vencidos, S. Gruber pone en la boca de su personaje Inés la siguiente reflexión respecto a la identidad. Para ello trae a colación las tres formas diferentes e incluyentes de nombrar a las patatas según contexto, una alemana, *Kartoffel*, otra austriaca,

Erdäpfeld, otra italiana, *Patatine*. Esta vivencia en las tres identidades hace que:

Los habitantes de *Stillbach* no son fáciles de clasificar [...]. Se encuentran en casa entre dos culturas, así se sienten sin duda mejor y más cómodos. Todos han dejado su huella, la monarquía Austriaca, el fascismo con la prohibición de que no se hablara el alemán y finalmente los libros escolares y los turistas alemanes (Gruber, 2015: 311).

Lilli Gruber, tras un pasaje donde Rosa, la protagonista de la novela, responde a su hija sobre las diferencias ante la celebración de la inauguración de un monumento. Para unos era una fiesta, para otros, una humillación. En *Die Erbe* la cuestión de la identidad no es excluyente. La autora, Lilli Gruber reflexiona sobre la cuestión de la identidad de la siguiente manera:

¿Te sientes más italiana o más alemana? A lo largo de toda mi vida se me ha hecho esta pregunta, y no podré agradecerles suficientemente a los creadores de la Unión Europea el que pueda hoy responder: «soy y me siento europea», una respuesta ante mis ojos muy oportuna. Hay por supuesto una respuesta ulterior: sudtirolesa [...]. Siempre hay una perspectiva italiana o alemana de la cosa (Gruber, 2013: 162).

Es innegable que, sin la identidad incluyente no es posible crear espacios más humanos. Las distancias ganadas en la seguridad de la paz hacen que estas autoras vayan configurando una definición de identidad incluyente y vean la posibilidad de crear espacios interculturales como identitarios. Ellas transitan por los puentes entre ambas culturas heredados de las experiencias de sus progenitores. Para L. Gruber la identidad es incluyente, y plural, aunque su perspectiva no llega al fondo de las heridas en el sentido que lo hace Sabine Gruber. Ella no sigue las huellas hasta las implicaciones actuales en la política italiana. Para Nikoletti, una identidad inclusiva era afectivamente insostenible, el fascismo le prohibía su idioma, su cultura, la posibilidad de ejercer su profesión de maestra, la libertad de defenderse, la abocaba a la muerte. Nikoletti identificaba fascismo con italiano.

4. CREACIÓN DE ESPACIOS HUMANOS: LA AÑORANZA, LA HERENCIA, LA RESISTENCIA

Interesante es, en la comparación entre S. Gruber, L. Gruber y A. Nikoletti, el ver como desde diferentes perspectivas construyen un *nosotros* (M. Garcés, 2017) y transmiten las categorías para crear huella tanto de dignidad para la mujer, como de identidades incluyentes, como habíamos visto en el punto anterior.

Seguiremos la reflexión desde tres conceptos que forman parte del título de sus novelas o describen las posiciones adoptadas, caso de Nikoletti de su resistencia. Para Sabine Gruber la construcción de *nosotros* es imposible sin recuperar la memoria histórica. Para Lilly Gruber desde la incorporación de una herencia en las mujeres y que se transmite de generación a generación. Para Angela Nikoletti, por el contrario, solo es posible desde un nosotros que resiste para no perder la dignidad, políticamente organizado desde la vuelta a un Tirol unificado y gobernado por los Habsburgos.

4.1. AÑORANZA

Sabine Gruber nace en Merano en 1963, su familia es alemano-parlante, pero ella asiste a la escuela italiana con la intención de que pueda tener ambos idiomas como lengua materna. Ella cuenta que su familia, en contra de lo que hacían otras de origen alemán, tenía amigos de habla italiana y alemana indistintamente. La novela de Sabine Gruber narra el destino bifurcado de una población del Sudtirolo dividida y sometida que se encontraba entre las dictaduras de Italia y Alemania.

Lo propio de la población del Sudtirolo para Gruber sería la forma de hacer presente la añoranza. La añoranza forma parte del título de la novela *Stillbach oder Die Sehnsucht*. La añoranza es compleja, los personajes añoran el orden de los Habsburgos, añoran el pasado, algunos añoran simplemente vivir en paz y salir de la pobreza, los personajes nacidos en los sesenta añoran la recuperación de la memoria histórica y construcción de un nosotros multicultural, con una identidad incluyente. La autora reflexiona en profundidad sobre las heridas que están abiertas hasta el presente, de las que no se salvan las generaciones posteriores, todo ello no de forma maniquea, no se divide el *nosotros* en vencedores y vencidos, en víctimas y en verdugos. La

perspectiva poliédrica de la ficción permite dar cuenta de una realidad situada en el pasado y en el presente.

La historia se narra con una superposición de planos como una novela doble. La novela comienza con la muerte de Inés y el viaje de su amiga Clara, para desmontar el piso de aquella en Roma. Durante el desalojo del piso, Clara encuentra, un manuscrito de Inés, eje central de la novela, en el que se reconstruye la historia de los acontecimientos del Sudtirolo a partir de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, pasando por sus implicaciones en la década de los 70 y de esta hasta la actualidad, resaltando sus implicaciones en la política italiana y en la vida de los habitantes de la zona. Inés, redacta en su manuscrito, que todo está aquí construido sobre sangre, sobre heridas abiertas no sanadas.

Emma, la protagonista del manuscrito, forma parte de las mujeres que abandonaron el Tirol para apoyar económicamente a sus familias durante la primera mitad del siglo XX, Clara e Inés son dos amigas contemporáneas al lector y que se marcharon del Tirol para aprender idiomas, aunque latente está también la asfixia de las vidas en una sociedad fraccionada. Todos los personajes tienen en común el mantenerse en la distancia fuera de *Stillbach*, *despatriados*, unos en Roma y otros en Viena. Los que vivieron el inicio del conflicto están aturcidos y los que vivieron a partir de 1970 y 2000 fuera de su lugar de origen, son críticos con sus vivencias y con la herida que aún marcan la vida cotidiana en el Sudtirolo y en la política de Italia. Los personajes, contemporáneos a Emma, que permanecieron en el Sudtirolo están atados a sus tradiciones y a su pasado austriaco. El conservadurismo, el abatimiento y la pobreza no les permite reflexionar sobre las contradicciones que les hacen víctimas por igual del fascismo y del nacionalsocialismo.

Sus personajes principales son mujeres, los personajes masculinos tienen siempre un segundo plano. Nos centramos aquí sobre las protagonistas femeninas y sus aportaciones a las nuevas generaciones de mujeres y por lo tanto al humanismo. Se presenta un hilo conductor donde pueden seguirse los cambios y las conquistas de libertad que las mujeres hemos ido tejiendo, aún en las situaciones más adversas. Inés, era una estudiante que llegó a Roma en los años 70, en la época gris de la política italiana en la que se produjo el asesinato de Aldo Moro. Llegó a Roma para hacer lo mismo que habían hecho las generaciones de sus antepasadas,

para trabajar en el servicio, ya que las mujeres italianas de lengua alemana eran consideradas desde entonces buenas trabajadoras y responsables, pero sus puntos de partida eran diferentes. La marcha de Inés de *Stillbach* es voluntaria y tiene un interés de conocer y aprender, la mueven intereses intelectuales. Ella llega a trabajar al hotel de Emma Manente, una Sudtirolesa que también procede de *Stillbach* y que había llegado al sur en 1938 para sostener a su familia empobrecida debido a los cambios políticos. Inés, sin embargo, trabaja en el hotel de Manente para poder pagarse sus estudios, es por tanto un cambio importante en los motivos que implican dejar su lugar de procedencia. Los cambios sociales para posibilitar la normalización de la mujer en la vida universitaria estaban también hechos. Emma Manente era una mujer trabajadora, asustada y sin la protección que la cultura nos da. Sale del Sudtirolo a trabajar para ayudar a su familia. Va obligada y doblemente explotada. Este fue un episodio de muchas jóvenes del norte que sufrieron una doble o triple discriminación. Eran enviadas a trabajar por los progenitores. Las posiciones de las dos generaciones se recogen en esta reflexión de la protagonista del manuscrito:

Emma se preguntaba, para qué necesitaba Inés el dinero. Antiguamente lo había podido entender, no se tenía nada, y cuanto más dinero se enviaba a casa más querida se era. Para muchas mujeres que trabajaban lejos de su casa no sabían que con este dinero ayudaban a pagar las deudas de sus padres, de las tierras para las que su padre había pedido un crédito y que luego pasarían a sus hermanos. El mayorazgo no era otra cosa que una explotación (Gruber, 2015: 287).

Cuando Emma está en Roma su prometido, miembro del ejército alemán, muere en el atentado llevado a cabo por los partisanos en Roma. Emma Manente se queda embarazada del hijo de los dueños del hotel que se casará con ella. A pesar de las contradicciones que tienen que vivir, la generosidad y la protección de su familia política y de su marido contrasta con el trato que recibe de su familia biológica que la someten al desprecio y a la incomprensión por haber contraído matrimonio con un italiano. Emma es en cierta medida una heroína y una de las mujeres con suerte en relación a otras biografías de sus

compañeras, ya que consigue trazar su propio camino y llega a ser la dueña del hotel del que había sido camarera. En su familia era al principio admirada por sus hermanas, pero luego despreciada tras su matrimonio. Las mujeres emigrantes sufrían un doble desprecio, se las despreciaban por adoptar costumbres o establecer relaciones con los italianos y al mismo tiempo tampoco eran aceptadas por la sociedad italiana, se les consideraba incultas, atrasadas, campesinas y poco refinadas. Emma Manente a pesar de encontrarse dividida entre la añoranza de su pueblo y la vida en Roma, logra, con el apoyo de los Manente y con mucho esfuerzo hacer su camino. Ella decide quedarse en Roma:

Emma se confiesa, que en ocasiones había experimentado algo de nostalgia, pero ningún dolor corrosivo, que fuese tan profundo, que hubiese abandonado todo y se hubiera vuelto al Sudtirolo. Tras la muerte de su marido pudo haber vendido el hotel y con su hijo Franz haber dejado Roma, pero un solo viaje en invierno a Stillbach, un solo paseo en el cementerio helado y una visita a casa fue bastante, para saber cuánto significaba para ella el hotel y la suave temperatura romana (Gruber, 2015: 239).

Sabine Gruber muestra como ese camino que en un principio fue forzoso para muchas mujeres, paradójicamente, significó posteriormente una liberación, pero, además, sentaron la base para otras generaciones de mujeres, como es el caso de Inés, para poder salir del pueblo. Llamativo es también que, aunque para Emma había significado además de la tristeza, de la ruptura, una liberación, no entienda que dos generaciones posteriores haya una estudiante que abandone su pueblo y lo hagan voluntariamente. Que se marche por inquietudes intelectuales y quizás también para distanciarse de una opresión que incluso no sabían identificar bien, como era el caso de Inés en su ida a Roma, y de Clara en su ida a Viena. Ambas pueden también elegir el destino por su doble identidad lingüística.

4.2. LA HERENCIA

La periodista Lilli Gruber nace en 1957 en Bolzano, construye también en una doble novela la historia de su familia y del Sudtirolo vista en retrospectiva, *Die Erbe* – recoge la herencia,

principalmente, de las mujeres de su familia. A partir del diario de su bisabuela, Rosa, narra la vida en el Sudtirolo. Personajes centrales de la historia son Rosa, Helga y la propia Lilli Gruber. En la novela se entremezclan episodios de los acontecimientos históricos en el Sudtirolo y con otros de la actualidad. Rosa Tiefenthaler fue una mujer combativa, tenaz y luchadora. Debido a que en la familia ya no había ningún varón, ella puede recibir como herencia de su padre las bodegas y las tierras de cultivo. Se transforma en administradora y señora de las tierras, cosa poco frecuente para una mujer de su época. Se enfrenta a su padre y consigue casarse con Jakob Rizzolli, de quien había estado enamorada desde niña, pero que no era aceptado por el patriarca por no formar parte de su clase social. Ella, aunque enamorada, es consciente del significado del matrimonio, por eso, manifiesta la escritora que: “Ella desea, que en su nueva vida como casada tenga tiempo para sus libros, revistas y para escribir, cosa que para ella son importantes” (Gruber, 2012: 50).

La familia Rizzolli es influyente en la zona y por tanto serán controlados por los fascistas. Las diferencias de clase en la zona son manifiestas, las hijas de estas familias reciben formación, ya que para Rosa era importante. Ellas no se van a servir a las ciudades del sur, como les pasaba en la novela de Sabine Gruber a sus protagonistas. A Helga, la hija de Rosa, en 1930 se le envía con 14 años a Salzburgo para continuar su formación, allí contacta con alemanas que le convencen de que la salvación del Tirol pasa por unirse a los alemanes y que Hitler los defenderá. Helga cae en el populismo Hitleriano a pesar de las advertencias de sus padres, que le avisan de la desconfianza de que el nazismo fuera a defender de los intereses de los sudtiroleses. Ella continúa la oposición a la vuelta de Salzburgo y se enfrenta a los fascistas, siendo encarcelada. Rosa es consciente, por otra parte, que los Habsburgos han terminado.

Contra su voluntad la familia decide abandonar el Sudtirolo y acogerse a los acuerdos de Hitler y Musolini. En los documentos presentados para la marcha a Alemania consta como fecha de entrega el 27 de diciembre de 1939. En su diario Rosa escribe:

Tenemos que abandonar [...] nuestra amada y maravillosa tierra [...] Tenemos que superar una lucha difícil y grande [...] pero estamos preparados para llegar hasta el final, pues somos alemanes y queremos permanecerlo siempre. Nuestros padres,

abuelos y tatarabuelos nos enseñaron el alemán y la iglesia y la escuela colaboraron activamente. Así despedámonos de lugar donde nuestra cuna posó, del cementerio donde nuestros queridos muertos moran. Todo lo que nos mueve como pensamiento santo nos lo llevamos, a donde todavía está por determinar (Gruber, 2013: 319).

Pero Rosa no llegó a salir del Sudtirolo:

Rosa murió, porque no quiso vivir más en un mundo que se había enloquecido. Según la historia de la familia la muerte era debida a un tumor en el hígado [...] Prefirió morir. Quizás porque ella no quiso nuevamente ver a su tierra y a toda Europa sumidos en un conflicto que sería aún más horrible que el de su juventud (Gruber, 2013: 322).

4.3. LA DIGNIDAD

Angela Nikolletti procede de una familia económicamente humilde, su constelación familiar es complicada. El padre era jornalero, lo que le obligaba a desplazamientos constantes y su madre partera. Esta padecía de una enfermedad mental. Esta situación la lleva a criarse con su tía y abuelo. Desde muy joven tiene la vocación de maestra y lo logrará a pesar de las dificultades económicas y políticas. Cuando logra terminar sus estudios coincide con la prohibición en el Sudtirolo de la docencia en alemán. En el intento de italianización, los docentes de lengua alemana serán sustituidos por los de lengua italiana. Pero ella se incorpora a la enseñanza y contacta con el abogado Josef Noldin, que era uno de los promotores de las escuelas ilegales creadas para contrarrestar la prohibición de la enseñanza en alemán, las conocidas *escuelas catacumbas*. Por su idealismo formó rápidamente parte del proyecto. Ella era consciente de la situación y de la posición de Musolini. También de las amonestaciones y represiones del alcalde fascista Giovanni Lorenzi.

Nikoletti fue detenida y amenazada en varias ocasiones. Tampoco es que fuese una mujer de una salud fuerte pero no se apartó de su vocación, ni de sus ideales.

En uno de los interrogatorios lo describe así:

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

Posteriormente describe su declaración ante el magistrado de turno:

1ER MAGISTRADO: Usted lleva una escuela privada pública secreta.

YO: Yo no dirijo una escuela privada, solo doy clases privadas individuales, y eso no se puede prohibir.

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

YO: ¿Por qué? ¿El dar clases de alemán no es ningún delito?

MAGISTRADO: Cállese, Usted es muy joven y está muy verde, para poder entender esas cosas.

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

MAGISTRADO: Está puesta en peligro la seguridad pública, No puede ser, está estrictamente prohibido.

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

MAGISTRADO: ... Esto lo va a expiar, me ha ofendido...

YO: Usted también...

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

YO: Es triste y ridículo al mismo tiempo, cuando alguien se deja asustar por una joven. Eso lo ver cualquier persona razonable (Texto en alemán en Partelli, 2002: 156-159)².

² Traducción propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gruber, L. (2013). *Das Erbe*. Múnich: Droemer.
- Grueber, S. (2015). *Stillbach oder die Sehnsucht*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Parteli, O. (2002). *Angela Nikoletti*. Bozen: Athesia.
- Schreiber, H. (2008). *Nationalsozialismus und Faschismus in Tirol und Südtirol*. Innsbruck: Studienverlag.
- Villgrater, M. (1984). *Katakombenschule: Faschismus und Schule in Südtirol*. Bolzano: Athesia.

L'EVOLUZIONE DELLE FIGURE FEMMINILI
NELLE *CONFESSIONI*
THE EVOLUTION OF THE FEMALE FIGURE
IN *CONFESSIONS OF AN ITALIAN*

Mariarosa SANTILONI

Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo

Riassunto

In tutta l'opera di Ippolito Nievo si avverte una particolare attenzione alla condizione femminile, centrata sul diritto della donna all'emancipazione, quale passaggio fondamentale nel rinnovamento di una società che si avvia a diventare nazione. Come appare, fin dagli esordi, nel poemetto *Il Crepuscolo* e ancor meglio nel primo romanzo *Angelo di Bontà*, per culminare nella *Confessioni con Pisana*, eroina immortale, che nelle molteplici sfaccettature accoglie in sé le altre e molto diverse figure femminili del romanzo. Figure accomunate dall'assenza di quei caratteri che sottolineano inferiorità e dipendenza, e incapacità ad essere parte attiva nella società, con pari dignità dell'uomo.

Parole chiave: Storia, romanzo, donne, futuro.

Abstract

In all Ippolito Nievo's work we acknowledge a particular focus on the female condition, centred around the woman's right to emancipation, seen as a fundamental step in the renewal of a society that is setting out to become a nation. This can be noted, from the very beginning, in the short poem *Il Crepuscolo* and even more so in the writer's first novel *Angelo di Bontà*, culminating in *Confessions of an Italian with Pisana*, immortal heroine, who in her multitude of different aspects, encompasses and embodies the other, very diverse female characters in the novel. Figures who find solidarity in the fact that they lack those characters which emphasise inferiority and dependency, and in their inability to be an active part of society, with equal dignity to that of men.

Keywords: History, novel, women, future.

Tra le tematiche che Ippolito Nievo affronta nelle sue opere, quella dell'emancipazione femminile è presente nell'intero arco della sua produzione, fin dagli esordi, quando appena ventenne, nel poco noto componimento poetico *Il Crepuscolo* (Nievo, 1970: 657, 658) – titolo originale *L'Umanità* – ha già modo di esprimere la necessità dell'affrancamento della donna “come fattore irrinunciabile del progresso, nel «cammino ascensionale» dell'umanità”:

E tu, decaduto angelo,
 Donna, risorgi e vivi!
 Rinnege fin l'istoria
 Del tempo in cui servivi;
 Tu, compra in Asia, in Africa
 Ad un brutal mercato,
 Tu curva nell'America
 Sotto un baston ferrato,
 Tu che in Europa fremere
 Ti senti in fondo al cuor
 Un senso irresistibile
 Di libertà, d'amor,
 Sorgi!
 [...] suscita
 Nell'uomo del tuo cuor
 La fede oprante e libera
 D'un avvenir miglior!

E il discorso prosegue nei versi di *De Arte Amandi (All'Amica)* (Gorra, 1970: 109), composti nel 1854, e in seguito più compiutamente nelle altre opere.

Per lo scrittore, il diritto delle donne all'emancipazione è fondamentale nel rinnovamento di una società che si avvia a diventare nazione.

Anche l'attività di giornalista, iniziata fin dagli anni dell'Università (gennaio 1853), e proseguita con collaborazioni ai più svariati periodici, compresi i giornali femminili più importanti del tempo – *La Ricamatrice*, *Il Corriere delle Dame*, *Il giornale delle famiglie*, *Le ore casalinghe* – è improntata agli stessi criteri.

Vi appaiono traduzioni, dal francese, di Heine, Hugo, Lermontov e quella dei *Canti popolari della Grecia moderna* di

Marino Vrieto (Cfr. Nievo, 1964), dove Nievo trova modo di ritornare sul discorso dell'educazione delle donne, sulla necessità di aprirsi alla cultura europea e sulle loro responsabilità di crescita culturale verso se stesse e verso i figli.

Nievo è ben consapevole dell'importanza della stampa nella divulgazione delle idee, così tra il 1855 e il 1856, per il periodico mantovano *La Lucciola*, si fa addirittura interno al genere per meglio raggiungere il pubblico femminile, e per quasi un anno scrive assumendo il nome di penna di *Quirina N.* Con questo pseudonimo firma, fra l'altro, una recensione al libro di Carlo Tenca, *Storia d'Italia narrata alle donne italiane* (Nievo, 2008b: 101), dove, dopo gli elogi, muove *rampogna* all'autore "di non aver fatto posto abbastanza largo alle donne in una Storia che egli prende a narrare alle donne".

È una tematica che se inizialmente può aver preso spunto dal modello materno – non dimentichiamo che la madre Adele Marin aveva frequentato l'Università – e da frequentazioni giovanili quali la prima innamorata Matilde Ferrari – che tirava di scherma nella palestra casalinga e conosceva le lingue – acquista nel tempo tale importanza da diventare parte del suo impegno civile. E l'autore ne dà conto nei suoi scritti, nei versi e nelle prime novelle: come non ricordare la più famosa, *Il Varmo* (Nievo, 1956c), dove il personaggio di Favitta anticipa per alcuni tratti quello di Pisana de *Le Confessioni d'un Italiano* (Nievo, 1999).

Così, nel primo romanzo *Angelo di bontà* (1856), le idee di Nievo prendono sembianze nella protagonista, Morosina Valiner.

Morosina, l'angelo di bontà, appena uscita dal collegio delle suore Serafine, per obbedienza al padre, sposa il vecchio e potente Inquisitore Formiani, suo padrino. Subito dopo le nozze, tuttavia, la giovanissima sposa prende, saldamente in mano le redini della propria vita e convince il marito a non far alcun festeggiamento per le nozze, come sarebbe stato logico data la sua posizione sociale a Venezia. Con la fermezza di carattere, già dimostrata in collegio, e forte dell'educazione ricevuta, riesce anche a sventare le manovre del consorte, che per avere un erede vorrebbe spingerla tra le braccia del cavalier Celio Terni, di cui è segretamente innamorata fin da ragazzina.

E pur così giovane, s'interessa di politica con cognizione di causa e l'autore svela con chiarezza il suo pensiero nel dialogo, al

capezzale del marito morente che, riconosciuta la superiorità morale della giovanissima sposa, la consegna idealmente al giovane Celio:

Celio e la Morosina, di sé e di ogni altro affetto dimentichi, parlarono come da cento anni non si parlava più nel Senato di Venezia; le loro anime forti di rettitudine e di amore si manifestavano concordemente in pensamenti robusti, in parole concise, in gesti concitati (Nievo, 2008a: 384).

Nievo fa, dunque, parlare di politica la giovane Morosina, alla pari, con il cavaliere Terni, davanti all'Inquisitore che è sì il marito ma anche uno dei tre o quattro uomini politici più importanti di Venezia. E siamo nel 1749.

L'attualità politica in cui entrambi sono appassionatamente coinvolti e nella quale si sentono uniti alla pari, fa superare anche la loro situazione particolare, senza rimorso. Come annota Marcella Gorra in *Nievo tra noi*:

Questo plurale che si mantiene costante, questa dualità che si salda non solo in sentimenti ma anche in giudizi e in auspici, fissano – sia pure in abbozzo – una forma di rapporti egualitari tra uomo e donna come compagni di idee e, almeno virtualmente di azione, che mi pare non trovi confronti; un rapporto che non si esaurisce nell'amore, ma che dell'amore fa il perno di un sistema armonico e aperto di sentimenti, idee e atti che si portano all'esterno del mondo-a-due, nel mondo di tutti (1970: 106).

Appare evidente come l'autore colleghi l'emancipazione femminile anche alla vita di coppia e alla sua buona riuscita. Lo scrittore è profondamente convinto che l'emancipazione sia legata all'educazione, e allo stesso tempo vuole ribadire il diritto delle donne a non essere ostacolate nelle loro azioni, anche di lotta politica, da divieti assurdi e da vecchie consuetudini. È su questi temi che disegna la protagonista del romanzo, mettendo subito in rilievo come nei collegi di suore, lo studio non sia certo al primo posto, rispetto agli aspetti mondani, all'ozio e alla civetteria, per le nobili educande.

A queste, si contrappone Morosina che “pel suo riserbo dignitoso e pei maggiori pregi dell'ingegno” (Nievo, 2008a: 95)

non è vista di buon occhio né dalle insegnanti, che sono a disagio per il suo sapere, né dalle compagne. La giovinetta prende gli studi molto seriamente, così a un certo punto le insegnanti la abbandonano al suo criterio che “la guidò più dritto e più in là assai che non avrebbero fatto quelle lingue pettegole delle istituttrici” (Nievo, 2008a: 130).

Nel raccontare il degrado morale di Venezia, Nievo contrappone il personaggio di Morosina, che pur se dedica agli studi, interessata alla politica e decisa a non farsi prevaricare, si dimostra comprensiva verso il padre e pronta a venire in aiuto di chi ha bisogno. Anche verso il potente marito, si mostra amorevole, sebbene le sia stato imposto, senza apparire per questo debole e sottomessa.

C'è infine da notare che il racconto delle vicende di Morosina si esaurisce in un arco di tempo breve rispetto a quello di Pisana, e però già in questo primo romanzo Nievo disegna un personaggio in cui mette le caratteristiche importanti, essenziali, che secondo lui dovranno avere le donne nella futura nazione Italia, ivi comprese l'interesse per la cultura e l'attualità politica e il poterle parlare *alla pari*.

Non a caso, passando dalla narrativa alla storia, sebbene l'autore nell'introduzione dichiara che “la storia, è storia vera da capo a fondo [...] [che] udii narrare io stesso alla distesa da uno de' nostri nonni” (Nievo, 2008b: 73), per il personaggio di Morosina, si è senza dubbio ispirato anche alle donne veneziane, che avevano già nel '700 conquistato una certa emancipazione e chiedevano il diritto di voto e un battaglione femminile.

Questa prima protagonista va ad aggiungersi a tutte le altre che animano i romanzi e le novelle di Nievo. Ognuna diversa e con caratteristiche proprie che l'autore evidenzia, ma tutte accomunate dal convincimento dell'autore che le donne non siano inferiori per nascita ne abbiano necessità di dipendere da alcuno, padre o marito che sia, per un presunto bisogno di guida e protezione o per regole imposte dalla società, e che quindi siano assolutamente in grado di essere padrone di sé e parte attiva, con pari dignità dell'uomo, della convivenza sociale.

Le diverse figure femminili disegnate da Nievo, di primo o secondo piano, che sembrano avere come una familiarità tra loro, finiscono per confluire tutte in Pisana.

Personaggio affascinante e provocatorio, dalle molte sfaccettature, che ci appare molto vicina al nostro sentire. Lei “è l'esemplare più completo, più perfezionato, più ricco di calore comunicativo” come scrive Marcella Gorra.

Pisana ha la bellezza di Morosina, la caparbità di Favitta de *Il Varmo* (Nievo, 1956c: 157), la sensibilità di Colomba de *L'Avvocato* (Nievo, 1956a: 247), l'altruismo di Santa de *La Santa di Arra* (Nievo, 1956b: 62), ma anche la passionalità di Doretta, il coraggio di Aglaura e la fede di Clara, tre figure importanti delle *Confessioni*. Nel suo carattere impaziente, Pisana ha la pazienza e la capacità di prendersi cura del prossimo, del marito e del suo amore Carlo, quando questi si ammala a Londra, e lo farà fino a mendicare per salvargli la vita, ammalandosi e morendo alla fine.

Pisana è irrimediabilmente buona o cattiva, innamorata e infedele. Se sotto certi aspetti sembra preannunciare le eroine del romanzo naturalistico, che non brillano certo per le loro virtù, poi riscatta queste componenti del proprio carattere con gesti di grande eroismo, pur senza far dimenticare quelli meno nobili, o meno corrispondenti al *topos* del personaggio femminile centrale di un romanzo. [...]

Il personaggio risulta in questo modo ricco di una straordinaria e insolita complessità. Straordinaria per eccesso, in quanto vive di una contraddittorietà che la porta ad essere in ogni momento altra [...] Insolita in quanto Nievo è riuscito a presentare una donna che non è oggetto di ammirazione per le sue virtù o di rifiuto per i suoi limiti o i suoi vizi. È invece una protagonista femminile che, grazie anche alla mole del romanzo, può manifestare tutta la sua ricchezza, risultando nell'insieme affascinate proprio per le sue divergenti e significative diversità (Cappello, 1988: 100, 102).

L'eroina delle *Confessioni d'un italiano*, è senza dubbio la più conosciuta e ammirata, tra le figure letterarie femminili dell'Ottocento. Come sintetizza Pesante:

«L'uomo non inventa, ma ricorda» dice il Lamartine, e anche il Nievo ricorda e ricrea: [...] egli darà alla sua eroina parte della sua anima e probabilmente parte di quella donna da lui ardentemente amata, [...] ma anche di altri amori, meno maturi,

meno grandi e meno nobili ma che hanno lasciato un'impronta nell'animo del poeta (Pesante, 1930: 74, 75).

Così i sentimenti provati per le donne conosciute e amate o per le quali ha sentito fraterna amicizia, come Pisana di Prampero, gli hanno permesso di creare una straordinaria figura femminile, forse una specie di prototipo di donna italiana, potremmo dire universale.

Spesso contrapposta alla Lucia manzoniana, Pisana per la sua complessità di donna vivace e generosa, spregiudicata e capricciosa ma capace di fermezza d'animo quando le cose si fanno serie, ha spiccati caratteri di modernità, totalmente assenti nel personaggio manzoniano. È una donna che se per convenienza economica della famiglia accetta di sposare il vecchio e ricco cugino della madre, in seguito darà ascolto solo ai suoi sentimenti, senza più farsi condizionare, assumendosi le responsabilità e accettando le conseguenze delle proprie azioni.

Nievo è fermamente convinto che il futuro della nuova Italia, unita e rinnovata, dipenda anche dalle donne e per questo nel romanzo ricoprono ruoli fondamentali.

Accanto a Pisana, diversi sono i personaggi femminili che animano le *Confessioni*, donne vive, ricche di pregi e difetti, passionali e gelose, generose e capricciose allo stesso tempo. La maggior parte di esse appartiene di diritto al nuovo mondo, e mostra un'evoluzione nel modo di pensare e agire che si innerva bene nel momento storico e rivoluzionario in cui si svolge il romanzo. Sono donne che guardano alla vita in senso positivo, come appunto Pisana e Aglaura, sorella di Carlino, ma anche la stessa madre di Carlino.

Tra queste potremmo mettere per certi versi anche Clara, sorella maggiore di Pisana, in lei l'autore disegna una donna in bilico, come altre, tra vecchio e nuovo mondo. Si avverte già un'evoluzione, rispetto ai modelli del tempo, nel modo di pensare, ma anche se la giovane donna trova il coraggio di ribellarsi a un matrimonio imposto, non riesce tuttavia a fare l'ulteriore atto di coraggio: seguire il cuore e contro il volere della famiglia sposare l'innamorato, ma non nobile, Lucilio. Senza curarsi di regole, non scritte ma osservate dalle ragazze nobili del tempo, che imponevano matrimoni alla pari.

Così, Clara cede alle pressioni familiari e acconsente a entrare in convento, non riuscendo a trovare altra soluzione per restare fedele al suo sentimento, prigioniera di vecchie regole. Come prigioniera allo stesso modo, è la madre di Clara, contessa di Fratta, che ha subito con grande sofferenza un matrimonio imposto eppure non fa nulla per aiutare la figlia. Similmente anche la Madre Redenta, Superiora del convento dove entra Clara, monaca per obbedienza alla famiglia, pur continuando a soffrire per la scelta non cerca di dissuadere la ragazza.

Mentre le altre due figure femminili legate al protagonista Carlino, la madre e la sorella Aglaura, sembrano possedere in buona misura quel coraggio che manca a Clara.

Della madre si hanno poche notizie, sappiamo che ha una vita avventurosa e alquanto lontana dai comportamenti di una ragazza di buona famiglia quale lei è. Appartiene, infatti, all'importante casato dei Navagero di Venezia.

Contro il parere dei genitori, sposa il gentiluomo Todaro Altoviti di Torcello e fugge con lui in Oriente. Ma quando si accorge di aspettare un bambino, non potendo contare sul sostegno del marito, sempre lontano, decide di affrontare il lungo viaggio di ritorno a Venezia. Spera nell'aiuto della famiglia d'origine, che le sarà negato. Trovandosi in grandi difficoltà, affida il neonato Carlino alla sorella, contessa di Fratta. Avrà in seguito ancora una figlia, Aglaura, di cui non si conosce il padre, e poi morirà.

Nel raccontare questa figura, accostabile in parte per le vicissitudini a quella di Maria del *Conte pecorajo* (Nievo, 2010), anche lei in attesa di un bambino ma senza marito, Nievo non esprime giudizi ma anzi mette in evidenza quanto certe scelte possano condizionare la vita di una persona, volendo sottintendere che bisogna essere educati alla libertà di scelta. E allo stesso tempo loda il coraggio delle donne.

Di indole diversa Aglaura, è presentata fin dall'inizio come una ragazza di forte carattere che non ha paura di esprimere le proprie idee, e mostra comportamenti, al di fuori dell'ambito familiare, del tutto nuovi e inaspettati. Come quando, vestita da uomo, seguirà da lontano il fratello Carlo verso Milano, alla ricerca dell'innamorato Emilio.

Abbastanza simile a Pisana, forse più di lei è consapevole che la donna della nuova Italia deve essere combattiva e operosa, una compagna ideale a fianco dell'uomo e non una sua subordinata. E allo stesso tempo attenta ai cambiamenti politici del periodo, convinta che alle donne spettino gli stessi privilegi degli uomini nella partecipazione alla vita civile.

Anche in Aglaura, Nievo evidenzia ancora una volta la differenza dei metodi educativi utilizzati per i maschi e per le femmine. Tuttavia il patriottismo e il femminismo di Aglaura non le impediscono di essere una sorella gentile e premurosa per il fratello Carlo, e il suo matrimonio con Spiro sarà uno dei pochi felici delle *Confessioni*.

A conclusione, vorrei sottolineare come ritorni ancora l'idea di coppia di Nievo – già espressa in *Angelo di Bontà* –, uomini e donne alla pari, che agiscono insieme ma senza prevaricarsi. Un'idea che forse dopo oltre 150 anni non sembra essersi ancora del tutto realizzata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cappello, G. (1988). *Invito alla lettura di Ippolito Nievo*. Milano: Mursia.
- Gorra, M. (1970). *Nievo fra noi*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Nievo, I. (1956a). L'Avvocato. In I. De Luca (a cura di), *Novelliere campagnuolo*. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1956b). La Santa di Arra. In I. De Luca (a cura di), *Novelliere campagnuolo*. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1956c). Il Varmo. In I. De Luca (a cura di), *Novelliere campagnuolo*. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1964). *Quaderno di traduzioni*. A cura di I. De Luca. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1970). *Poesie*. A cura di M. Gorra. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- Nievo, I. (1999). *Le Confessioni d'un Italiano*. A cura di S. Casini. Parma: Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore.

- Nievo, I. (2008a). *Angelo di bontà, Storia del secolo passato*. A cura di A. Zangrandi, Testo secondo l'edizione del 1856 (pp. 95, 384). Venezia: Marsilio Editori.
- Nievo, I. (2008b). *Scritti giornalistici alle lettrici*. A cura di P. Zambon. Lanciano: Casa Editrice Rocco Carabba.
- Nievo, I. (2010). *Il Conte Pecorajo*. A cura di S. Casini, Testo critico secondo l'edizione a stampa del 1857. Venezia: Marsilio Editori.
- Pesante, A. (1930). *Due Manzoniani I.Nievo – E. DeMarchi*. Trieste: Casa ed. La Vedetta Italiana.

ADRIANA ASSINI:
UNA FINESTRA SULLA PALERMO DEL 1500
ADRIANA ASSINI:
A WINDOW OVERLOOKING 1500 PALERMO

Irene SCAMPUDDU
Universidad de Salamanca

Riassunto

Adriana Assini, guarda al passato per capire meglio il presente e costruisce una piccola finestra aperta sul mondo di ieri. Il suo romanzo, *Il mercante di zucchero*, è ambientato nella Palermo del 1516 dominata dagli spagnoli e l'intera storia è dedicata a Gian Luca Squarcialupo, nome noto ai Palermitani. Il suo modo di agire lo descrive al meglio: egli è passionale, non si ferma davanti a nulla, schietto e disposto a mettere in gioco tutto sia per la politica della sua città che per la donna che ama: Francesca Campo.

Parole chiave: Adriana Assini, Gian Luca Squarcialupo, romanzo storico, 1500.

Abstract

Adriana Assini, looks into the past in order to better understand the present, creating a small window that opens into yesterday's world. Her novel: *Il mercante di zucchero*, takes place in Spanish dominated 1516's Palermo, its main character is Gian Luca Squarcialupo, a very well-known name in Palermo. She describes him as passionate, unstoppable, and unafraid to take risks for his city, and for the woman he loves: Francesca Campo.

Keywords: Adriana Assini, Gian Luca Squarcialupo, historical novel, 1500.

1. ADRIANA ASSINI

Le opere di Adriana Assini traggono semplicemente spunto da un luogo o da una situazione d'altri tempi per sviluppare trame coinvolgenti o del tutto originali, dove ad essere messa in primo

piano è la definizione psicologica dei personaggi assunti a protagonisti.

Acquerellista e scrittrice affascina e cattura con entrambe le sue espressioni artistiche. Ha al suo attivo numerose mostre in Italia e all'estero e già pubblicato nove romanzi storici ed un racconto breve, ottenendo importanti riconoscimenti. La forte necessità di raccontare si è manifestata in lei da sempre e per puro piacere personale.

La romana Adriana Assini rappresenta oggi uno dei migliori esempi nazionali di *scrittore storico*, ovvero un narratore che per le sue capacità letterarie potrebbe dedicarsi a qualsiasi tipo di romanzo ma che, per predilezione personale, si cimenta volentieri con ambientazioni e personaggi ricavati direttamente dalla storia.

I miei romanzi sono inviti a varcare una porta che condurrà in altri mondi, in altre epoche. Immagino, dunque, i miei lettori come persone curiose, amanti della storia, interessate a scoprire, o a riscoprire, personaggi più o meno noti, e quindi pronte a seguirmi in una piccola avventura che spesso, senza pretese di verità, guarda con occhi nuovi vecchi avvenimenti (Assini, 2008: 6)¹.

Attraverso la ricerca del passato per meglio comprendere il presente e il suo obiettivo è narrare una storia, partendo da un'intuizione, per ricostruire poi un'epoca e dare voce, credibilità e spessore ai protagonisti e alle loro vicissitudini, scavando nei loro pensieri e nei loro segreti, indovinandone gli obiettivi e i sentimenti. Si cala interamente in altre epoche, analizzando animo umano, mentalità corrente, usi e costumi di periodi storici in determinate aree geografiche, per rendere al meglio l'ambientazione dei fatti narrati. Leggendo i suoi romanzi sembra davvero di camminare in quei luoghi, udendo voci, espressioni, proverbi e di vederne i colori e di gustarne i sapori.

Adriana Assini non si limita a descrivere, entra nei personaggi e ne fa sentire le pulsazioni, le emozioni, i sospiri.

Le attente analisi psicologiche condotte dall'autrice fanno sì che Semiramide, Giulia Tofana, Giovanna di Castiglia, Gilles de

¹ Interessante l'intervista a Adriana Assini in Tavolino riservato a Adriana Assini, intervista realizzata da *icaffeculturali.com*, <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini/Adriana%20Assini.htm>.

Rais o altri dei suoi personaggi riscritti, ci vengano incontro in una nuova veste, una dimensione molto più umana, diversa da quella a cui siamo abituati dai testi ufficiali; che ci facciano riflettere sugli avvenimenti che li coinvolsero e per i quali furono, spesso a torto e sommariamente, etichettati.

Quando guardo indietro, nelle forre del passato, non è con spirito nostalgico ma con l'intento di trarre insegnamento da «ciò che è già stato» a vantaggio del «qui e ora». Di fronte all'inarrestabile corsa degli anni, rifuggo i rimpianti ma non mi sottraggo agli specchi, continuando a «seminare» come se la mia vita fosse tutta davanti, tutta ancora da vivere. Un po' come quel saggio che diceva «Se anche sapessi di dover morire domani, oggi pianterei ugualmente un melo nel mio verziere» (Assini, 2008: 2).

Sia con i suoi acquerelli che con la scrittura riesce a catturare immediatamente chi si avvicina alle sue opere e Mercedes González de Sande, traduttrice in spagnolo di Adriana Assini sottolinea che:

In tutte le sue opere, tanto letterarie come artistiche, confluiscono entrambe le passioni, poiché i suoi dipinti mostrano spesso personaggi letterari o storici, come scene relazionate con la scrittura, mentre nei suoi testi il lato cromatico emerge frequentemente illuminando le sue dettagliate descrizioni. [...] La parola e l'immagine, pertanto, per la nostra scrittrice, sono strettamente legate da un obiettivo comune, che è quello di comunicare emozioni e raccontare storie. Per questo motivo, come lei stessa afferma, abituata a coniugare entrambi i mezzi, le scene delle sue novelle, accompagnate sempre da minuziosi dettagli, si presentano come una successione di quadri che il lettore può quasi contemplare, come se si trovasse davanti alla realtà stessa, mentre che, a sua volta, i suoi acquerelli, che contengono sempre una grande carica espressiva, rappresentano storie o «relazioni visuali», come lei stessa definisce. [...] Nelle opere di Assini possiamo ancora constatare le chiare impronte di una tradizione letteraria anteriore, dove la letteratura era il riflesso della verità, poiché scaturiva dall'interiorità umana, e il valore morale dell'opera contava più delle mere esibizioni formali. In definitiva, la nostra scrittrice opta per una scrittura, ma anche per una pittura, che vanno oltre le apparenze per trovare

significati e valori essenziali provenienti dall'animo umano. Per tale motivo, indaga nella psicologia dei suoi personaggi, tanto in quelli esistiti realmente come in quelli inventati, e li denuda davanti al suo pubblico, mostrandoci le loro inquietudini, le loro emozioni, le loro passioni più nascoste, facendoci partecipi emotivamente nelle moltitudini di vite, quasi come se fossimo presenti, fino al punto, certo, di poter giungere a identificarci con alcuni di essi (Casella, 2011: 15-18).

L'autrice apre una finestra sulla Sicilia del secolo XVI, quella dei vicerè spagnoli per narrarci un altro fatto storico realmente avvenuto, condito con un pizzico di fantasia. Come scrive Marina Caracciolo:

Adriana Assini, una scrittrice che, si può dire, dipinge anche quando scrive, sorretta come sempre dalla meticolosità e dalla ricchezza di documentazione che rimangono un imprescindibile punto di partenza in un romanzo che voglia definirsi storico, ci restituisce ancora una volta, e con consumata maestria, il variegato e brillante affresco di un'epoca, in questo romanzo politico e «corale» che sa avvincere il lettore dalla prima all'ultima pagina (Caracciolo, 2011: 6-7)².

I fatti storici del lontano passato non sono, infatti, per l'autrice soltanto la “cornice” già data entro la quale ambientare le sue narrazioni; suo obiettivo è invece quello benjaminiano di “spazzolare la storia contropelo” alla ricerca di un discorso storico alternativo che dia fiato ad un progetto politico di resistenza nei confronti del dominio e dell'oppressione. Così strutturato, il romanzo storico di Assini prende distanza dalla recente ondata internazionale di successo di questo genere letterario che, invece di rapportarsi in termini critici alla perdita di prospettiva storica tipica della nostra epoca postmoderna, utilizza la narrazione storica come strumento di evasione, come una sorta di fuga dalla realtà a favore di un lontano passato mitico e idealizzato. Se questa è la vulgata prevalente di riaffermazione, nel presente, di questo genere letterario, esiste però al suo interno

² Per un approfondimento consultare la recensione di *Il mercante di zucchero* su *Pomezia notizie*, di M. Caracciolo.

un filone minoritario che, pur critico verso la storia e verso i processi evolutivi della civiltà rendicontati dalla storiografia ufficiale, non utilizza la ricostruzione storica come intrattenimento fantastico, ma come rimedio all'azione distruttiva del potere contro la memoria. Paola Guarnieri sostiene che:

Basato su un fatto realmente accaduto, *Il mercante di zucchero* prende spunto dalla storia, ma si affida all'invenzione narrativa per riempire i vuoti storiografici e dà vita ad un mosaico denso e suggestivo di eventi e personaggi che, grazie anche ad una scrittura coerente, intessuta di termini e proverbi tipici del tempo, ci trascina dentro uno scenario credibile, fatto di immagini, suoni, odori e colori (Casella, 2011: 15-18).

2. IL ROMANZO

Correva l'anno millecinquecentosedici e il Regno di Sicilia ancora sottostava al giogo spagnolo. Nel giorno di San Sebastiano, mentre il severo Capricorno si accingeva a lasciare il posto all'Acquario, su Palermo si scatenò un putiferio di lampi e di tuoni (Assini, 2011: 7).

Così inizia Adriana Assini *Il mercante di zucchero*. Siamo a Palermo nell'anno di grazia 1516³. Il re Ferdinando è appena morto. La popolazione sopporta mal volentieri la dominazione spagnola, a causa dei continui soprusi e delle gabelle ingiuste di amministratori incapaci che si alternano al governo della città. Prima il viceré Hugo de Moncada poi Ettore Pignatelli, conte di Monteleone. L'isola è una polveriera sul punto di esplodere.

A raccogliere il grido di disperazione e a incanalare il malessere generale in una vera sollevazione popolare facendo sue le istanze più pressanti, si presta proprio il protagonista Gian Luca Squarcialupo, mercante e capopopolo, uomo di azione più che astuto intrigante o saggio negoziatore. Passionale e leale gestisce le faccende politiche come le questioni sentimentali con impeto

³All'indirizzo: <http://www.comuneterminiimerese.pa.it/files/allegati/storia/La%20storia> è possibile trovare una breve storia di Palermo, dal periodo pre-greco alla dominazione Borbonica.

ed audacia senza badare alle conseguenze, lasciando che l'istinto superi la ragione.

Non è affatto un santo, ma la sua indole ed i problemi economici, lo portano a guidare quella rivolta che finì nel sangue, l'8 settembre 1517. Con l'aiuto dell'amico fidato Cristoforo De Benedetto e l'appoggio della baronia locale, diventa capopopolo nella lotta contro le vessazioni del vicerè Hugo de Moncada, rappresentante di Carlo V.

Il rapporto fraterno che lo lega a Cristoforo è un bell'esempio di amicizia incondizionata, quella che rassicura con uno sguardo, e dura fino alla morte.

Adriana Assini presenta ne *Il mercante di zucchero* una storia a partire dalla quale è possibile ricavare informazioni importanti da vari punti di vista completamente diversi e sono proprio questi punti che cercheremo di analizzare in questo elaborato.

Da un punto di vista storico, la trama del libro consente al lettore di realizzare un'analisi approfondita e dettagliata degli eventi che si verificarono in Sicilia durante il Cinquecento. La morte di Ferdinando il Cattolico e la contrastata successione al trono di Carlo si accompagnarono anche in Sicilia, come altrove nei regni iberici, a una lunga ondata di malessere destinata a sfociare in una complessa trama di congiure e rivolte, che interessarono il panorama politico siciliano in particolare negli anni compresi tra il 1516 e il 1523.

La storiografia ha comunque isolato tre momenti distinti, anche se non staccati e indipendenti fra loro: nel 1516 la rivolta contro il viceré Monada, il difficile clima in cui il Regno apprende della morte di Ferdinando il Cattolico avvenuta appunto il 23 gennaio e che apriva nei regni iberici il problema della successione. Scoppiarono sia in Castiglia sia in Aragona tumulti e congiure che offrirono al gruppo, che già alla morte di Isabella si era schierato con Filippo il Bello, l'occasione di riconquistare il prestigio perduto. E mentre in Castiglia questo gruppo metteva in discussione la reggenza del Cisneros, in Aragona era la continuità del mandato degli ufficiali a essere messa in dubbio.

L'ambiente in cui matura la congiura del 1517, secondo momento importante è quello di alcuni esponenti del patriziato urbano (Baldassare Settimo, Francesco Barresi, Pietro Spatafora, Alfonso Rosa, Cristoforo de Benedictis) e di componenti dei ceti

più umili, che pare si fossero riuniti nella casa di Antonio Ventimiglia. Lo Squarcialupo stesso, già protagonista della rivolta antimoncadiana, può considerarsi un esponente dello strato inferiore del patriziato palermitano, la cui famiglia aveva tentato la scalata verso le cariche cittadine in qualche caso con esito positivo.

Dal punto di vista culturale che, coincide poi con il terzo momento decisivo, è il ruolo della capitale siciliana nel contesto politico della monarchia spagnola. Palermo è una città inquieta.

Già negli anni 1516-1523 la città, come si è visto, era stata investita dal vento della rivolta, da congiure politiche che avevano, allora sì, spaccato al suo interno il gruppo di potere, creato vere e proprie cordate, contestato l'autorità sovrana, esautorato i poteri viceregi, provocato un rimaneggiamento all'interno dell'amministrazione comunale della città con la sostituzione di vecchi giurati con elementi filorivoluzionari. Da Palermo la rivolta era poi passata alle altre città del regno, acquisendo così una dimensione non meramente localistica, ma di più ampio respiro, in cui tensioni locali e fazionali venivano assorbite da una polemica di carattere più generale. Sullo sfondo un diffuso malessere di natura economica e sociale, e l'ombra di trame filofrancesi. Niente di tutto questo ora che la rivolta rimane un fatto specificatamente palermitano, senza echi nel resto dell'isola.

La rivolta era fallita e determinante era stato l'intervento del conte di Vicari Vincenzo del Bosco, esponente di spicco della grande feudalità. Diversamente da quanto era accaduto nelle rivolte della prima metà del secolo, la feudalità ora si schierava, infatti, col governo: segno di un chiaro venir meno delle sue velleità autonomistiche, ma anche di un mutato rapporto con la corona, nei confronti della quale il baronaggio siciliano aveva perduto gran parte del proprio potere contrattuale.

Il panorama internazionale era cambiato: la Spagna dominava ormai la scena europea, mentre la sconfitta della Francia aveva tolto un punto di riferimento importante alle frange antispagnole; il pericolo turco e le necessità di difesa del territorio legavano d'altra parte in modo sempre più indissolubile la Sicilia alla Spagna. "La Spagna serviva alla Sicilia assai più di quanto la Sicilia non servisse alla Spagna. Non era perciò più tempo di divisioni e di scontri".

Pero non solo, si propone anche di raccontare una Storia differente, nella quale predominano un maschilismo: vi sono i personaggi femminili di differente situazione sociale e che nella maggior parte dei casi si scontrano con il potere maschile, il romanzo ha come obiettivo sottolineare appunto questa differenza e Francesca Campo ne sarà un chiaro esempio all'interno dell'opera narrativa.

Partendo da quest'ultimo punto un elemento che Adriana Assini ci sottolinea è il potere e l'egoismo dell'uomo, interessato solo ai suoi affari.

Gian Luca Squarcialupo "mercante di cannamele, tonno e grano oltre che noto giurato del rione della Conceria" personaggio realmente esistito e avvolto da un'aura avventurosa e mitica. Era un giovane appartenente a una nobile famiglia pisana da tempo trapiantata a Palermo. Di idee innovatrici, insofferente alla dominazione spagnola e smanioso di introdurre in Comune un governo repubblicano sul modello dei liberi ordinamenti comunali fioriti in Toscana, si mise a capo di una sollevazione popolare che avrebbe dovuto porre fine al malgoverno spagnolo, impersonato dal luogotenente generale Ettore Pignatelli, conte di Monteleone.

Gian Luca Squarcialupo, sposò Rosa Farfaglia soprattutto per questioni economiche:

Il mercante di zucchero era sposato con Rosa Farfaglia, terzogenita di un affermato banchiere del Seralcadio, donna di tempra debole e di poca grazia, che tuttavia gli aveva portato in dote un bel gruzzolo, oltre a qualche appezzamento di terreno coltivato a grano. [...] A un passo dalla bancarotta, tentava con le unghie e coi denti di tenersi almeno a galla, anche per non perdere la faccia, visto che in gioco c'era il buon nome della sua famiglia (Assini, 2011: 10).

Squarcialupo e Cristoforo, due personaggi essenziali nella trama del romanzo, sono descritti come segue: "entrambi benestanti e un po' viziati, avevano la testa zeppa di illusioni, tra cui quella di poter tentare la scalata sociale senza ammanicarsi con le famiglie che più contavano a Palermo" (Assini, 2011: 23).

Nonostante questo atteggiamento maschilistico, il protagonista cede al fascino di Francesca Campo unico, ma importante,

personaggio femminile e lei, anche se lo ricambiava non arriverà mai ad ammetterlo mantenendo ferme quelle che erano le caratteristiche della vera donna siciliana del 1500.

Gian Luca è da sempre innamorato di Francesca: l'ha perduta in passato ed è intenzionato a riconquistarla con ogni mezzo. Adriana Assini ce la dipinge a tinte delicate, quasi sfumate ed in contrasto con quelle accese che usa per lo Squarcialupo.

Il pensiero di Francesca è sempre presente nel testo, ed è ciò che stimola il mercante a crescere, a migliorarsi fino a diventare un eroe, ad appassionarsi ai problemi della sua gente ed a volerne difendere i diritti di libertà e giustizia. Francesca è anche l'unica figura femminile che rimane defilata nell'ombra.

Suo padre, ormai in bancarotta, la diede in sposa ad un uomo di Messina e quando questo morì decise di tornare a Palermo rivedendo il suo stimato Squarcialupo. Francesca si ammalò gravemente e il marito la spostò in un baglio vicino a Palermo in cui piano piano riuscì a riprendersi. Gian Luca si rende conto che probabilmente Francesca si sente imprigionata ma, continuerà a mancare alle sue promesse, come dimostrato dal fatto che esso non apparve dopo aver chiesto alla sua amata di essere pronta per fuggire con lui dalla casa del marito, evidenziando così di essere una persona che fa "fuochi e fiamme per una causa o per una donna, ma poi, inaspettatamente, [si mette] a inseguire un'altra idea o un'altra voglia" (Assini, 2011: 19).

Gian Luca pensa ancora a sé stesso come se Francesca non facesse parte del suo presente e di un suo ipotetico futuro, era una donna-oggetto e lui, consapevole delle circostanze che sarebbero derivate dalla rivolta siciliana (in cui perderà la vita), capì di non poter mantenere la parola data: "[Francesca] sa quello che rischio e perché lo sto facendo. Dunque, capirà che non è mia la colpa se per disgrazia non dovessi tenere fede agli impegni presi" (Assini, 2011: 198).

3. CONCLUSIONE

Adriana Assini ne *Il mercante di zucchero* presenta una storia a partire dalla quale è possibile ricavare informazioni importanti da vari punti di vista completamente diversi.

Dal punto di vista storico possiamo dire che Adriana Assini ci permette di scavare tra gli eventi che caratterizzarono la Sicilia del

Cinquecento, periodo in cui il popolo, stanco dell'opportunismo e degli interessi personali delle alte sfere legate ai rappresentanti della Corona spagnola, decise di ribellarsi alla ricerca di uno stato indipendente nel quale distribuire giustamente gli incarichi ed i benefici del territorio e, allo stesso tempo, rendere più facile la vita agli isolani. L'emergere del nazionalismo siciliano – guidato da Gian Luca Squarcialupo e dai suoi seguaci – crollò a causa dell'intervento delle persone fedeli al regime monarchico stabilito – tra cui, Nicolò di Noto e Vincenzo De Benedetto, appartenenti alla Confraternita dei Sette Angeli, simbolo della *mafiosità religiosa*. Dunque, le rivolte non servirono a niente, tranne a creare un clima più repressivo: la forza ed il potere dei ceti superiori si contrappose al controllo dei più umili, uno scenario che si è mantenuto stabile nel corso della storia.

Dal punto di vista culturale, il racconto ci ha permesso di conoscere la Sicilia e il suo popolo, ma soprattutto il legame importante e decisivo che ha sempre avuto con lo stato spagnolo.

Infine, il romanzo mette in evidenza come il lavoro e la politica, fossero campo esclusivo dell'uomo e realmente l'unico interesse e come invece la donna, fosse succube di questo potere: è il caso di Rosa Farfaglia, moglie di Gian Luca Squarcialupo, e di Francesca. Quest'ultima donna risultò essere un personaggio sfortunato e oltretutto trasformato in una vera e propria donna-oggetto alla quale Gian Luca fece moltissime promesse ma che mai mantenne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arriaga Flórez, M. (2013). *Adriana donde la historia oficial se detiene*. In A. Assini, *Perder la cabeza*. Siviglia: ArCiBel Editores.

Arriaga Flórez, M. (2016). *Entre Circe y Medea. Reescrituras del mito en Adriana Assini*. In *O livro do tempo: Escritas e reescritas. Teatro greco-latino e sua recepção II*. Coimbra: Coimbra University Press.

Assini, A. (2003). *Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799*. Caserta: Spring,

Assini, A. (2004a). *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*. Caserta: Spring.

Assini, A. (2004b). *Le evangeliste di Bruges*. Pescara: Tracce.

- Assini, A. (2011). *Il mercante di zucchero*. Napoli: Scrittura e Scritture.
- Assini, A. (2015). *Le rose di Cordova*. Napoli: Scrittura e Scritture.
- Assini, A. (2017). *Giulia Tofana. Gli amori, i veleni*. Napoli: Scrittura e Scritture.
- Banti, A. M. (2009). *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*. Bari: Editori Laterza.
- Capra, C. (2016). *Storia moderna 1492-1848*. Milano: Mondadori.
- Caracciolo, M. (2011). Recensione di *Il mercante di zucchero*. *Pomezia notizie*.
- Casella, L. (2011). Adriana Assini. La gioia del colore, il piacere della Storia. *Revista Internacional de Culturas e Literaturas 2* (11), 15-18. Recuperato da <http://www.escriptorasyescrituras.com/adriana-assini-la-gioia-del-colore-il-piacere-della-storia/> [Data di consultazione: 20/02/2018].
- Casella, L. (2012). Adriana Assini: tra pennelli e storia. In S. Bartolotta (a cura di), *Storie di donne che non si arrendono* (pp. 169-184). Roma, Aracne.
- Casella, L. e Clavijo Martín, M. (a cura di). (2018). *Favole scritte per chi vuole sognare, studi sulla narrativa di Adriana Assini*. Roma: Aracne.
- Comune di Termini Imerese. Recuperato da <http://www.comune.terminiimerese.pa.it/files/allegati/storia/La%20storia%20della%20nostra%20Citt%C3%83%C2%A0.pdf> [Data di consultazione: 02/02/2018].
- González De Sande, M. M. (2014). Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini. *Archivum*, LXIV, 163-186.
- González De Sande, M. M. (2016). Prólogo. In M. Reyes Ferrer, *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura* (pp. 9-24). Roma: Aracne.
- Pirola, L. (2003). Recensione di *Il fuoco e la creta*. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799. *Il Convivio*.
- Reyes Ferrer, M. (2011). Mujeres presentes en la historia y en la literatura: las protagonistas de Adriana Assini. In M. E. Jaime de Pablos (a cura di), *Epistemología feminista: mujeres e identidad* (pp. 1839-1845). Siviglia: Arcibel.

Reyes Ferrer, M. (2014). *Estudio de la novela histórica italiana femenina contemporánea. Una nueva perspectiva de la historia y de la novela histórica a través de la obra de Adriana Assini*. (Tesi di dottorato). M. Arriaga e P. L. Ladrón de Guevara (dir.). Siviglia.

CONTRIBUCIÓN ITALIANA
A LA BIBLIOGRAFÍA EGERIANA.
EDICIONES Y TRADUCCIONES
ITALIAN CONTRIBUTION
TO THE EGERIAN BIBLIOGRAPHY.
EDITIONS AND TRANSLATIONS

Mercedes TORMO-ORTIZ

Universidad Nacional de Educación de Distancia

Riassunto

Se hace en este artículo una revisión de los textos italianos que han editado y traducido un texto clásico del siglo IV: la llamada *Peregrinatio Egeriae* o *Itinerarium Egeriae*. Sin el hallazgo casual en 1885 del manuscrito, no habría sido posible el aluvión de obras que forman la llamada Bibliografía Egeriana. Pero hemos de ir más allá. Sin ese hallazgo, nos habríamos perdido a una mujer fundamental para conocer el siglo IV y cómo fueron los primeros tiempos de la Cristiandad, ya que nos aportó el testimonio más antiguo de la Liturgia cristiana y de la división del año litúrgico, de la transición del latín clásico a las lenguas romances, y, por último, no lo menos importante, de nuestra visión de las mujeres de la época.

Parole chiave: *Peregrinatio Egeriae*, traducción, edición, bibliografía.

Abstract

In this article, a revision of the Italian texts that have edited and translated a classic fourth century text is made: the so-called *Peregrinatio Egeriae* or *Itinerarium Egeriae*. Without the accidental finding in 1885 of the manuscript, the alluvium of works that form the so-called Egerian Bibliography would not have been possible. But we have to go further. Without this finding, we would have lost a fundamental woman to know the fourth century and how were the early days of Christianity,

because it gave us the oldest testimony of the Christian Liturgy and the division of the liturgical year, the transition of the Classical Latin to the Romance languages, and, last but not least, of our vision of the women of the time.

Keywords: *Peregrinatio Egeriae*, translation, edition, bibliography.

1. INTRODUCCIÓN

Es clásico afirmar que la bibliografía egeriana es inabarcable y cualquier vistazo a una obra sobre la *Peregrinatio Egeriae* lo puede confirmar. No obstante, esto no hubiera sido posible sin el hallazgo del manuscrito que desencadenó toda esta marea de títulos, ediciones y traducciones. La primera aportación de Italia a esta obra ingente es pues el hallazgo en la ciudad de Arezzo del manuscrito del texto de Egeria, hecho por el estudioso Gian Francesco Gamurrini en 1885. A partir de ahí se desencadenó un aluvión de ediciones y traducciones. Desde la edición prínceps de G. F. Gamurrini hasta hoy la contribución de las y los estudiosos italianos al estudio de la obra de Egeria ha sido fundamental.

2. PRINCIPALES EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LA *PEREGRINATIO EGERIAE*

Ya desde el principio la lectura de este manuscrito ha sido extraordinariamente complicada, lo que ha provocado un número nada habitual de ediciones nuevas. Podemos encontrar un estudio más detallado de las ediciones de texto latino en Arce (1980: 38-41) y Janeras (1986: 37-39). Desde la publicación de estas obras se han añadido bastantes más, que se pueden encontrar en Tormo (2014) y Janeras (2018), en la última recopilación de la bibliografía egeriana.

La primera edición del manuscrito se la debemos al propio descubridor: Gamurrini, que en 1887 publicaba en Roma la primera transcripción tras tres años de intenso estudio. Es la que se considera la *editio princeps*, a la que en seguida le siguió otra edición con nuevos matices y correcciones. Las correcciones al manuscrito se hacen con intención de darle un tono más clásico.

Se incluye además el texto de *Liber de locis sanctis* de Pedro Diácono y dos mapas geográficos, como documentos complementarios o de apoyo. De todas formas, no debió quedar muy conforme con el trabajo realizado ya que al año siguiente, 1888, publicó una nueva edición, como se suele decir, corregida y aumentada, con las correcciones que otros filólogos le habían propuesto. En ambas ediciones, Gamurrini se centrará en la tarea de la transcripción del texto, no aportando ninguna traducción.

En 1898, se publica la que fue durante muchos años la edición clásica del manuscrito aretiano, sobre la que han trabajado multitud de estudiosos. Es, además, la primera edición realmente crítica, con un exhaustivo estudio, lectura y transcripción del manuscrito, aportando un importante número de correcciones y nuevas lecturas. La publica P. Geyer en el *Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum* en Viena. En el año 2010, se ha reeditado esta edición en una actualización de la colección de origen.

La otra gran edición de la obra de Egeria es la de Franceschini y Weber, que se realizó para el *Corpus Christianorum*, una prestigiosa colección de textos latinos de la editorial belga Brepols. En 1958 se publicó en un fascículo aparte. En 1965 se reeditará en el volumen 175, que bajo el título *Itineraria et alia geographica*, recoge varias obras similares a la de Egeria. Está compuesta por dos volúmenes. En el primero se recoge el texto del *Itinerarium*, en pp. 27-90, y los *Excerpta* en pp. 91-103 (según de Bruyne). En el segundo, los índices. La novedad de esta edición es, aparte del exhaustivo trabajo de revisión, la inclusión de los *Excerpta matritensia*, en un apéndice y de los pasajes de la obra de Pedro Diácono que complementan el texto de Egeria.

Denys Gorze preparaba una actualización del *Corpus Christianorum*, para ello encargó a Georges Grand fotografiar todo el manuscrito y a Weber que revisara, a la luz de esas fotografías, las ediciones que habían hecho, en 1940, Franceschini y, en 1898, Geyer. En un breve artículo, Weber expuso las deficiencias de ambas. El número era tan alto que justificaba la realización de una nueva edición. Por otro lado, Franceschini, que estaba trabajando desde 1950 en la revisión de su obra de cara a una nueva edición, ya que la anterior estaba agotada, aceptó colaborar con Gorze en la revisión del manuscrito, de cara al establecimiento definitivo del texto latino

del *Itinerarium*. Aunque el encargado final de la revisión no sería Gorze sino Weber. Finalmente todos estos esfuerzos y trabajos darían como resultado la publicación de un libro, en 1958, con una nueva edición a cargo de los dos autores principales, Franceschini y Weber, que le darán su nombre y que será la más renombrada de todas las ediciones que se han hecho hasta ahora del *Itinerarium*. Es también la que a partir de este momento se tomará como base para las futuras traducciones.

La última edición del texto latino, por ahora, la ha realizado en el año 2018 Kai Brodersen, junto con una nueva traducción al alemán. Entre medias habría que resaltar las de H elene P etr e de 1948 y la de Paul Maraval de 1982, ambas en la colección *Sources Chr etiennes*.

Del análisis de estas ediciones podemos deducir la existencia de dos líneas diferentes de edición: una conservadora, iniciada con Heraeus (1908) y que tiene entre sus seguidores a Prinz (1960), Franceschini-Weber (1965), Natalucci (1991) y Mariano-Nascimento (1998); y otra normalizadora, de la que Geyer (1898) y P etr e (1948) son sus mayores exponentes. La primera línea trata de no cambiar nada del texto, la segunda reflejar todos los detalles, aun los aparentemente insignificantes, para que sean analizados.

A cada una de estas ediciones, le corresponde, generalmente, una traducción. Y, por supuesto, hay muchas ediciones que no incluyen la edición del texto latina. Desde el ruso al rumano, o al hebreo. Desde la primera traducción rusa en 1889 hasta la última traducción al castellano realizada en 2018 (Janeras, 2018: 196), el *Itinerarium Egeriae* sido traducido a más de una veintena de lenguas, e incluso tenemos varias versiones dentro de alguna de ellas. Dichas lenguas ser an (en orden cronológico y con indicación de la fecha de la primera traducción de la obra completa): ruso (1889), italiano (1890), inglés (1891), danés (1896), griego (1908), alemán (1919), español (1924), francés (1948), búlgaro (1961), polaco (1962-1964), portugués (1971), rumano (1982), catalán (1986), gallego (1991), holandés (1991), noruego (1991), árabe (1994), húngaro (1996), hebreo (1998), sueco (2007) y serbio (2015). De cada una de estas lenguas tenemos las siguientes versiones (sin tener en cuenta las reediciones de una misma publicación): alemán (8), árabe (2),

búlgaro (1), catalán (3), danés (1), español (13), francés (5), gallego (1), griego (3), hebreo (1), holandés (2), húngaro (1), inglés (6), italiano (7), noruego (1), polaco (2), portugués (4), rumano (2), ruso (1), serbio (1) y sueco (1).

3. EDICIONES Y TRADUCCIONES AL ITALIANO

Uno de los grupos más numerosos, en cuanto al número de traducciones es el de la lengua italiana, como hemos visto en el anterior párrafo. En cuanto a las ediciones del texto latino, solo una vez se ha editado en esta lengua, en la edición de Natalucci (1991).

En esta edición, Nicoletta Natalucci edita el texto latino por primera vez junto a una traducción al italiano. Sigue sustancialmente el texto de Franceschini-Weber (1965). Según sus propias palabras, la lectura del manuscrito no ha aportado variaciones relevantes. Apenas algunas referentes a la forma de algunos adverbios (*michi* en lugar de la forma *mihi*, p. e.), abreviaturas y de coherencia con respecto a determinadas terminaciones finales.

En cuanto a las traducciones, por ahora, se han hecho siete. La primera de 1890. La última de 1992.

3.1. MARINONI, 1890

La primera traducción se realizó en 1890 a cargo de Marinoni, que como él dice lo “vulgarizó”. La obra se tituló: “Il pellegrinaggio di S. Silvia Aquitana ai luoghi santi da un codice della biblioteca di Arezzo / scoperto dal Ch. Prof. Giovanni Francesco Gamurrini e volgarizzato dal sac. G. M.” y fue publicada en la ciudad de Milán por la editorial Tipografia pontificia di San Giuseppe. Aún a día de hoy es un texto bastante difícil de localizar, tal y como indican los propios autores italianos. Es una traducción completa de la obra.

3.2. BALDI, 1939

En 1939, el franciscano Donato Baldi publica dentro de su libro sobre la liturgia de la iglesia madre, esto es, la de Jerusalén, la traducción de la segunda parte del libro de Egeria, como uno de los apéndices del libro. Su gran valor reside en el estudio

litúrgico, topográfico y arqueológico que hace del *Itinerarium*. Por otro lado, es un estudio muy parco en lo que se refiere a la bibliografía egeriana, aunque es el complemento perfecto para los estudios realizados anteriormente por Cabrol (1895), Bludau (1927) y Thibaut (1926). Lamentablemente no incluye la primera parte de la peregrinación.

3.3. CANDELARESI Y DI ZOPPOLA, 1966

En 1966, dos autores, Armando Candelaresi y Clara Di Zoppola publican lo que es la tercera traducción de la obra egeriana. La segunda que ofrece el texto completo. El título completo de la obra es “Diario di viaggio. Traduzione di Clara di Zoppola. Note introduttive di Armando Candelaresi”. En realidad, la traducción está a cargo de Clara Di Zoppola, mientras que Armando Candelaresi se ha ocupado del estudio introductorio. La fuente principal de esta versión es la obra de Helene Pétrè (1948), tanto en lo que se refiere al estudio introductorio, que es un resumen del de Pétrè, como en la misma traducción. Según sus propios autores intenta ser muy fiel al texto latino, siguiendo en la medida de lo posible la construcción latina y sin ceder a la tentación de suprimir algunas reiteraciones o buscar sinónimos. No incluye ninguna nota al pie ni ningún aparato gráfico. Es igualmente parca en la presencia de textos complementarios, ya que solo incluye la Carta de Valerio del Bierzo en un apéndice, como en la bibliografía, muy breve, con los títulos más básicos. Se hizo una reedición de la obra en 1979. Su éxito se debe a ser la primera traducción completa accesible para el público italiano.

3.4. SINISCALCO Y SCARAMPI, 1985

Veinte años después, en 1985, Paolo Siniscalco y Lella Scarampi publican una nueva traducción completamente nueva de la obra de Egeria. El título de esta versión es: “Egeria. Pellegrinaggio in Terra Santa. Introduzione, traduzione e note a cura di Paolo Siniscalco e Lella Scarampi”. Se trata de una versión que se reconoce deudora de la Maraval (1982), pero diferente de ésta. Nace con la idea de suplir las faltas de las anteriores ediciones, es decir, la dificultad en acceder al texto de Marinoni (1890) y la ausencia de notas y comentarios histórico-filológicos de la de Candelaresi-Di Zoppola (1966). Es quizá la

edición con mayor éxito editorial. Se ha editado en varias ocasiones. Las más destacadas con esta edición de 1985, la tercera edición de 1999 y la cuarta del año 2000. Además sobre la edición de 1985 se ha hecho una edición resumida en el año 2000. Será reeditada en el año 2006 y posteriormente en el año 2008. Hay otra edición, llamada “minima”, realizada por la misma editorial Città Nuova, pero es exactamente igual que la de 1985. De esta edición mínima hay tres: la primera del año 2004, una segunda en 2008 y una tercera en 2012. Y realmente el trabajo realizado por ambos autores justifica este éxito.

La introducción, que se define como “Guida per la lettura”, incluye los aspectos más destacados de la autora del texto y de la obra. Comienza con un estudio general sobre la peregrinación en la antigüedad cristiana y termina con un capítulo dedicado a quien quiera saber más, donde se incluyen los aspectos más técnicos y bibliográficos. Esta misma idea subyace en la obra, al incluir al final de cada capítulo el aparato crítico, de modo que la lectura se pueda realizar de seguido y solo aquellas personas interesadas en profundizar se desplacen al final, donde se recoge la información adicional. Estas notas se centran más en aspectos histórico-geográficos, que en los estrictamente filológicos. En cuanto al texto, sigue la división del texto hecha por Geyer (1898), que después, reproducen Franceschini-Weber (1965). La única diferencia es que usa siempre cifras arábigas en lugar de la combinación de números romanos y arábigos que usan Franceschini-Weber (1965). Los títulos de los capítulos son suyos.

Quizá la mayor crítica a esta edición es la ausencia de textos complementarios. Pero es la única pega que se le puede poner a la que es una gran traducción. Es una de las pocas en las que se incluyen los criterios que se han seguido en la traducción de los nombres propios y en las citas bíblicas. Sí que incluye algunos mapas y láminas al final del volumen. Son solo tres mapas y un plano de Jerusalén. Los mapas reflejan el Oriente cristiano en la época de la peregrinación, la ruta que siguió Egeria en el Sinai y en el tercer mapa se representan los viajes al monte Nebó, a Carneas, Edesa, Charra y a Seleucia de Isauria. En ningún lugar se indica la procedencia de los mismos. Tampoco aparecen en el índice.

La bibliografía se encuentra bajo el epígrafe “Per chi vuoi saperne di più” y esa es la intención de los autores: ofrecer algunos títulos para aquellas personas que quieran profundizar más en la obra de Egeria. Está dividida en cuatro secciones: la primera presenta los títulos más recientes donde poder encontrar una edición del texto latino y los *Excerpta Matritensis*, así como los textos de Pedro Diácono y el *Liber Glosarum* de Anselmo, considerados testimonios indirectos del viaje egeriano; en la segunda, se centra en las traducciones, indicando simplemente las lenguas a las que ha sido traducido y centrándose en las italianas, de las que ofrece una breve explicación; en la tercera, centrada en la bibliografía moderna solo señala dos títulos como resumen de toda la bibliografía egeriana: el artículo de Starowieyski de 1979 y la de Maraval de 1982 que serviría como actualización del primero. La última sección ofrece al lector una serie de recursos en forma de mapas, enciclopedias, atlas y guías de Tierra Santa con idea de que se puedan seguir las huellas de Egeria sin salir de casa. Al final del volumen aparecen dos índices: uno onomástico y de las cosas interesantes y otro de las citas bíblicas que aparecen en el texto.

3.5. MIAN, 1988

En 1988, Franca Mian publica un ensayo sobre la ciudad santa de Jerusalén. Es un estudio que abarca tanto la evolución de la ciudad como puente entre Oriente y Occidente, y el papel que han jugado los peregrinos en la construcción de la identidad de la ciudad. Como parte de la obra se incluye la traducción de la segunda parte de la peregrinación de Egeria. Sigue con esto la estela dejada por la obra de Baldi (1939).

3.6. NATALUCCI, 1991

En 1991, Nicoletta Natalucci publica una nueva traducción del texto de Egeria, con la novedad de incluir la edición del texto latino, de la que ya se ha hablado. Se ha reeditado dos veces, en 1999 y en 2015, a cargo de Edizioni Dehoniane Bologna. El título completo de la obra es “Egeria. Pellegrinaggio in Terra Santa. A cura di Nicoletta Nattalucci”. No habla mucho acerca de los criterios de traducción que se han seguido, pero sí quiere resaltar en la introducción que la autora ha intentado, al igual que

hace Egeria, acercar la realidad del viaje vivido al lector moderno, aunque para ello no le pueda evitar ni repeticiones innecesarias o la lentitud del de pensamiento o de expresión que a veces aparecen en el texto latino.

El aparato crítico para ayudar o complementar la lectura está reunido al final del volumen bajo el epígrafe “Commento”, con gran número de detalles filológicos e histórico-geográficos. La numeración del texto sigue la división del texto hecha por Geyer (1898), que después, reproducen Franceschini-Weber (1965). La única diferencia es que usa siempre cifras arábigas en lugar de la combinación de números romanos y arábigos que usan Franceschini-Weber (1965). No se han introducido ni títulos ni subtítulos al texto traducido. Presenta el texto latino y la traducción tal cual.

La bibliografía se recoge al final del volumen. Está dividida en Ediciones, Traducciones recientes, con un listado por idioma muy simple y con las obras más importantes (no es exhaustiva), y Estudios. Es una bibliografía muy completa en lo que se refiere a las Ediciones y los Estudios. En el apartado de las Traducciones solo aparecen las más significativas según la lengua.

Se cierra el volumen con diversos índices: de citas bíblicas, otro de lugares y nombres propios y un tercero de términos y de cosas destacables. Quizá la única que se puede poner a una de las mejores, sino la mejor traducción hecha al italiano hasta ahora es la ausencia de textos complementarios, y de mapas y/o láminas que ilustren el viaje.

3.7. GIANNARELLI, 1992

Al año siguiente, en 1992, Elena Giannarelli publica otra nueva versión del texto egeriano. El título completo es “Egeria. Diario di viaggio. Introduzione, traduzione e note di Elena Giannarelli”. En se reeditará en los años 2000 y 2010. Además hay una edición “Riedizione liberamente ridotta” del año 1999, de la que se hizo una reedición de 2006. Se las reconoce porque tienen una introducción de Agostino Clerici.

En términos generales, esta traducción se basa fundamentalmente en la edición de P. Maraval (1982), salvo en algunos puntos en los que se desvía y que se indican en nota al pie y ha seguido los mismos criterios de traducción de está

basados en el equilibrio: sin aceptar en todo lo que diga el manuscrito, corrigiéndolo en aquellos puntos en los que pareciera correcto realizarlo. Para ello, el aparato crítico es esencial, y en esta traducción aparece en gran cantidad y calidad, abarcando todos los aspectos de la obra egeriana. Sin embargo, carece de mapas o láminas que ayuden a seguir el viaje. Aunque sí se ha incluido en un apéndice el texto de la Carta de Valerio del Bierzo.

La división del texto sigue la hecha por Geyer (1898), que después, reproducen Franceschini-Weber (1965). La única diferencia es que usa siempre cifras arábigas en lugar de la combinación de números romanos y arábigos que usan Franceschini-Weber (1965). En el índice incluye como referencia los capítulos del texto latino entre paréntesis. Los títulos de los capítulos son originales de la autora.

La bibliografía se encuentra al final de la introducción. Solo está actualizada a partir de 1978. Para la bibliografía anterior remite al artículo de Starowieyski. Está dividida en ediciones, traducciones a lenguas extranjeras modernas y estudios e instrumentos de análisis lingüístico. No se echa en falta ningún texto importante y es bastante completa. Se cierra el volumen con tres índices: uno de las citas bíblicas, otro onomástico y un tercero analítico.

3.8. GIANNARELLI, 1999

La misma autora publicará en 1999 la que por ahora es la última versión del texto italiano del viaje de Egeria. Es una edición “*Riedizione liberamente ridotta*” de la traducción realizada en 1992. De misma, se hizo una reedición de 2006. La edición varía de la anterior en que el aparato crítico ha sido reducido al mínimo. La introducción la realiza Agostino Clerici, que aparte de tratar los lugares comunes en todas las introducciones sobre la figura de Egeria, termina con un apartado muy interesante sobre los contenidos teológicos que sustentaban las peregrinaciones. La división en capítulos también se ha variado, siendo menos exhaustiva que en la anterior. No se incluyen mapas, pero sí un apéndice con la Carta de Valerio. La bibliografía es la misma que en la edición de 1992. Termina el volumen con tres índices: de citas bíblicas, onomástico y analítico.

4. LA GRAN APORTACIÓN: EGERIA

Finalmente tenemos que concluir que la gran aportación de todos estos estudios es la figura de su autora: Egeria. Sabemos muy pocas cosas de esta fascinante mujer. Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia, a su posición socioeconómica y de su personalidad.

En 1903, Ferotin publica la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo. El padre Devos en 1967 nos dará las fechas definitivas del viaje: 381-384.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que nos revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia.

El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia.

Las destinatarias del texto de Egeria son grupo de mujeres que se encuentran en la patria de origen. Con ellas establece una relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de vírgenes. Pero es demasiado pronto para poder afirmar que este grupo de mujeres forman parte de un monasterio. En todo caso, y al estilo de las mujeres del Círculo del Aventino, formarían una comunidad ascética, cuyo objetivo fundamental es la *lectio diuina*, junto con una importante tarea asistencial a la

comunidad, mediante obras de caridad y asistencia. Para poder practicar la *lectio* es paso imprescindible el estudio de las Sagradas Escrituras. De ahí, el sentido del viaje de Egeria. En ese viaje, no solo describe los lugares por los que pasa sino que recoge sus impresiones y documenta la realidad, limitada eso sí a la descripción de lo que concierne a lo casi estrictamente religioso, caso de lugares santos, ritos y ceremonias, etc. Novedoso es también en esta forma de relatar. Frente al viajero de la Antigüedad más preocupado por describir los lugares por los que pasa, Egeria da lugar a una nueva generación de viajeras y viajeros, que buscan más la emoción religiosa que una “Guía Michelin”.

5. CONCLUSIONES

Nos gustaría destacar que quizá una de las características del Nuevo humanismo es el protagonismo de las mujeres. De ahí que la aportación de Italia sea tan fundamental. Italia ha aportado no solo el manuscrito de Egeria, sino a la misma figura de Egeria. Pero una Egeria que cambia nuestra visión de la mujer en la Antigüedad.

En Egeria, dónde esperamos encontrar a Penélope, vemos a Ulises; mujer dedicada a sus labores, a tejer y bordar, contra la investigadora. La esposa frente a la mujer opta por la vida espiritual, dejando de lado el rol tradicional.

Con Egeria se abre ante nuestros ojos un pasado diferente al que nos habían contado, un nuevo pasado sobre el que articular un futuro diferente, un futuro nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alturo, J. (2005). Deux nouveaux fragments de l'*Itinerarium Egeriae* du IXe-X siècle. *Revue Bénédictine*, 115, 241-250.
- Arce, A. (1980). *Itinerario de Egeria 381-384*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (1996²; 2010³).
- Baldi, D. (1939). *La liturgia della Chiesa di Gerusalemme dal IV al IX secolo*. Jerusalén: La Terra Santa-Studio Biblico Franciscano.

- Candelaresi, A. y Di Zoppola, C. (1966). *Eterea. Diario di viaggio*. C. Di Zoppola (trad.). Note introduttive di A. Candelaresi. Alba: Edizioni Paoline.
- Candelaresi, A. y Di Zoppola, C. (1979). *Eterea. Diario di viaggio*. C. Di Zoppola (trad.). Note introduttive di A. Candelaresi. Alba: Edizioni Paoline.
- Devos, P. (1967). La date du voyage d'Égérie. *Analecta Bollandiana*, 85, 165-194.
- Ferotin, M. (1903). Le véritable auteur de la Peregrinatio Silviae la vierge espagnole Éthéria. *Revue des questions historiques*, 30, 367-397.
- Franceschini, A. y Weber, R. (1965). Itinerarium Egeriae cura et studio Aet. Franceschini et R. Weber. *Itineraria et alia geographica*, = *CORPUS CHRISTIANORUM. Series Latina*, CLXXV, 27-90. Turnhout: Brepols.
- Gamurrini, J. F. (1887). S. Hilarii Tractatus de mysteriis et Hymni et S. Silviae Aquitanae Peregrinatio ad loca sancta. Quae inedita ex codice Arretino deprompsit Joh. Franciscus Gamurrini. Accedit Petri Diaconi Liber de Locis Sanctis (Romae, ex typ. Cuggiani, 1887). *Biblioteca dell'Accademia storico-giuridica*, IV, 33-110.
- Geyer, P. (1898). S. Silviae, quae fertur, Peregrinatio ad loca sancta: *Itinera Hierosolymitana saeculi IIII-VIII = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. 39. Viena.
- Giannarelli, E. (1992). *Egeria. Diario di viaggio*. Milán: Paoline Editoriale.
- Giannarelli, E. (1999). *Egeria. Diario di viaggio*. Milán: Paoline Editoriale.
- Janeras, S. (2018). Nova bibliografia egeriana. *Revista Catalana de Teologia*, 43/1, 189-205.
- Marinoni, G. (1890). *Il pellegrinaggio di S. Silvia Aquitana ai Luoghi Santi da un codice della Biblioteca di Arezzo scoperto dal prof. Giovanni Francesco Gamurrini e volgarizzato dal sac. G. M.* Milán: Tip. Pontificia di S. Giuseppe.
- Mian, F. (1988). *Gerusalemme, Città Santa. Oriente e pellegrini d'Occidente (sec. I-XI)*. Rímìni: Il Cerchio.
- Natalucci, N. (1991). *Pellegrinaggio in Terra Santa (Itinerarium Egeriae)*. Florencia: Nardini Editore. Reimpresa en Bolonia en 1999 por Edizioni Dehoniane.

- Pétré, H. (1948). *Éthérie. Journal de voyage. Texte latin, introduction et traduction*. París: Les éditions du Cerf.
- Siniscalco, P. y Scarampi, L. (1985). *Egeria. Pellegrinaggio in Terra Santa, (Collana di testi patristici)*. Roma: Città Nuova Editrice.
- Tormo-Ortiz, M. (2014). *La interlingüística en el "Itinerarium Egeriae": efectos del cambio lingüístico a partir de las variaciones diatópicas encontradas en sus traducciones a lenguas romances y germánicas* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Este volumen titulado *La aportación de la mujer en la construcción, deconstrucción y redefinición del Humanismo* recoge las aportaciones de un conjunto de especialistas que con sus contribuciones analizan textos escritos por y sobre mujeres a lo largo de la historia. De este modo, abarcan un amplio repertorio de géneros y temas centrados siempre en el contexto italiano y tomando como referencia el Humanismo y su repercusión en la historia de la literatura transalpina.

Por un lado, y dado que la producción relacionada con el género femenino ha sido silenciada y marginada en los estudios literarios, esta obra colectiva trata de demostrar y restituir el valor histórico y cultural que las escritoras y los personajes femeninos se merecen. Por otra parte, los estudios que forman este volumen buscan visibilizar la aportación de estos a la reconstrucción del Humanismo así como las huellas de este periodo perceptibles en obras y escritoras pertenecientes a otras épocas. De la poesía renacentista escrita por mujeres a la narrativa más contemporánea, del teatro feminista del siglo XX a los tratados de farmacología y cosmética del siglo XVI, todos los ensayos aquí recogidos manifiestan un rigor y un interés extraordinarios.



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Sal
800 AÑOS
1218 - 2018