



Filigrane in controluce

Per una cartografia delle donne ai margini

a cura di **ANTONELLA CAGNOLATI**
e **MILAGRO MARTÍN CLAVIJO**

UNIVERSITÀ

Filigrane in controluce

Per una cartografia delle donne
ai margini

a cura di ANTONELLA CAGNOLATI
e MILAGRO MARTÍN CLAVIJO

UNIVERSITÀ

Volume cofinanziato dal Gruppo di ricerca EPERFLIT.



Il volume è stato sottoposto a double blind peer review.

tab edizioni

© 2026 Gruppo editoriale Tab s.r.l.
viale Manzoni 24/c
00185 Roma
www.tabedizioni.it

Prima edizione settembre 2026
ISBN versione cartacea 979-12-5669-373-3
ISBN versione digitale open access
(licenza CC BY-NC-ND 4.0) 979-12-5669-374-0

Indice

- p. 9 Prefazione. *Colpevoli dimenticanze*
Antonella Cagnolati, Milagro Martín Clavijo
- 17 *Scrivere contro il silenzio. Maternità e coscienza femminile in Nísia Floresta*
Cristina Rosa
- 51 *Poetas admiradas, pero olvidadas. El caso de Angelica Palli y Giannina Milli*
Marta Cueva Cambor
- 65 *Spiritualità, speranza e amore per la patria. Il contributo di Enrichetta Caracciolo al Risorgimento italiano*
José García Fernández
- 81 *Margherita Albana Mignaty. Vita, opere e fortuna della “decima musa” nella Firenze ottocentesca*
Spiros Koutrakis
- 97 *Elizabeth Robins. Theatricality, pedagogy and citizenship in modern feminism*
Veronica Pacheco Costa

- p. 115 *Italia Donati. La (re)memoración histórico-literaria de una maestra rural*
Pablo García-Valdés
- 133 *Lo sguardo di Ada Negri sulla senilità. Degenerazione e insofferenza nel primo Novecento*
Milagro Martín Clavijo
- 149 *Pirandello e le sue muse disilluse. Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi tra vita, rappresentazione letteraria e marginalità*
Giuliana Antonella Giacobbe
- 185 *Maria Balzarini Roda e il Gruppo Emancipazione della Donna di Paterson tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX*
Sandra Rossetti
- 203 *Il pendolo di Adriana. Adriana Spadoni negli Stati Uniti della Progressive Era*
Michele Presutto
- 211 *Le donne senza pace di Maria Giusta Catella*
Barbara Meazzi
- 243 *As mulheres e o silêncio em Maria Judite de Carvalho. A palavra como ausência*
Debora Ricci
- 267 *La palabra como resistencia. Análisis de testimonios literarios femeninos contra la Cosa nostra*
María-Isabel García-Pérez

- p. 285 *Voces migrantes, cuerpos silenciados. Escritoras ante la violencia y la exclusión social en Italia*
Sara Velázquez-García
- 303 *La vicenda di Doña Delfina. Una storia di formazione olistica*
Camilla Boschi
- 317 Autrici e autori

Prefazione

Colpevoli dimenticanze

Il volume *Filigrane in controluce. Per una cartografia delle donne dimenticate* si colloca all'interno di un ampio e consolidato filone di studi che, a partire dalla critica femminista e dagli studi di genere, ha messo in discussione la presunta neutralità dei canoni letterari e storiografici, rivelandone la natura storicamente situata, sessuata e ideologicamente orientata. Come hanno mostrato numerose studiose, il canone non è il risultato di una selezione "naturale" fondata sul valore estetico, bensì l'esito di processi di legittimazione che rispecchiano rapporti di potere, gerarchie simboliche e assetti sociali specifici. In questa prospettiva, l'assenza delle donne dalla storia letteraria non può essere interpretata come un vuoto accidentale, ma come il prodotto di meccanismi strutturali di esclusione e di cancellazione.

Il titolo del volume evoca la metafora della filigrana, elemento che resta invisibile a una prima lettura ma che emerge chiaramente quando il testo viene osservato in controluce. Tale immagine allude a un metodo di lettura e di ricerca che si propone di rendere visibili le tracce sommerse della presenza femminile nella letteratura e nella cultura, interrogando gli archivi, le narrazioni dominanti e le pratiche critiche

che ne hanno determinato l'opacizzazione. In questo senso, il volume si propone come una cartografia alternativa, costruita non secondo criteri gerarchici o teleologici, ma come mappa plurale e dinamica, capace di accogliere discontinuità, marginalità e attraversamenti.

Sul piano teorico, *Filigrane in controluce* dialoga con la tradizione degli studi femministi che, a partire da Virginia Woolf, hanno denunciato l'esclusione sistematica delle donne dagli spazi della produzione simbolica e della memoria culturale. Le riflessioni di Elaine Showalter sulla *gynocritics*, così come le analisi di Adrienne Rich sulla necessità di una "re-visione" critica del passato, costituiscono punti di riferimento fondamentali per l'impostazione del volume. Allo stesso tempo, il lavoro qui presentato si colloca in continuità con le prospettive teoriche che, da Teresa de Lauretis a Joan Scott, hanno messo in evidenza il carattere relazionale e discorsivo del genere, inteso non come semplice categoria identitaria, ma come dispositivo analitico capace di rivelare le modalità attraverso cui il potere si iscrive nei testi, nei corpi e nelle pratiche culturali.

Il percorso del volume prende avvio dall'Ottocento, momento fondativo per la costruzione delle identità nazionali e, al contempo, per la definizione di modelli di cittadinanza fondati sull'esclusione delle donne dalla sfera pubblica. La richiesta di istruzione si rivela come un *fil rouge* che percorre molti dei saggi, a partire dall'intrigante figura di Nísia Floresta, donna che predicò l'assoluto diritto per le donne a fruire di percorsi educativi pari a quelli istituzionalizzati per gli uomini.

Le figure di Angelica Palli Bartolommei e Giannina Milli consentono di osservare come le donne abbiano partecipato attivamente alla formazione dell'immaginario patriottico,

attraverso la poesia, l'improvvisazione e la presenza pubblica, pur restando confinate in una posizione di visibilità fragile e reversibile. La loro successiva marginalizzazione rivela una dinamica ricorrente: la tolleranza della voce femminile in momenti di transizione storica, seguita da una sua sistematica rimozione una volta ristabiliti gli equilibri simbolici e istituzionali.

Nello stesso contesto si colloca la scrittura memorialistica di Enrichetta Caracciolo di Forino, che permette di indagare il rapporto tra soggettività femminile, istituzioni religiose e discorso politico. Letta alla luce degli studi sull'autobiografia femminile, la sua opera mostra come la scrittura possa costituire uno spazio di auto-narrazione e di resistenza, capace di trasformare un'esperienza di coercizione in una pratica di presa di parola. La dimensione spirituale del testo, lungi dall'essere un elemento regressivo, si configura come luogo di rielaborazione critica del sé e come strumento di intervento nel dibattito pubblico.

Il volume estende poi lo sguardo a figure di intellettuali cosmopolite, come Margherita Albana Mignaty, la cui esperienza mette in crisi una concezione nazionale, monolingue e maschile della storia letteraria. La sua attività di mediatrice culturale, animatrice di salotti e scrittrice multilingue consente di riflettere sul ruolo delle donne nella circolazione transnazionale delle idee e sulle modalità attraverso cui la legittimazione culturale non garantisce automaticamente l'ingresso nel canone. La sua rimozione critica interroga dunque i criteri di valore e le pratiche di trasmissione che regolano la memoria letteraria.

Un asse teorico centrale del volume riguarda il rapporto tra scrittura, corpo e spazio pubblico, affrontato attraverso

l'analisi del teatro di Elizabeth Robins. In *Votes for Women*, la scena teatrale diventa uno spazio di apparizione politica e di educazione collettiva, anticipando riflessioni sulla performatività del genere e sul corpo come luogo di produzione di sapere. In dialogo con le teorie di Hannah Arendt sullo spazio pubblico e con le elaborazioni femministe sulla performatività, il teatro emerge come luogo in cui l'esperienza estetica si trasforma in pratica di cittadinanza.

La vicenda di Italia Donati, sia nella narrazione della cronaca giornalistica sia nella finzionalizzazione letteraria, si presenta come una testimonianza eloquente della capacità delle donne di esercitare *agency* storica, confermando, come già osservato da Gianna Pomata, che rendere esplicita tale capacità non si limita a incrinare i pilastri della storiografia tradizionale, ma apre orizzonti epistemologici radicalmente nuovi, nei quali il passato può essere interrogato e riscritto secondo prospettive inedite, trasversali, capaci di rivelare ciò che la narrazione dominante tende a occultare. In questo senso, il recupero e la rievocazione di figure femminili come quella qui considerata non costituiscono un mero atto di memoria, ma un vero e proprio esercizio di giustizia storica: molte donne hanno pagato un prezzo straordinariamente alto – talvolta la propria stessa vita – per affermare la libertà di vivere secondo le proprie aspirazioni, opponendosi silenziosamente o apertamente a strutture di potere e a convenzioni sociali che ne hanno sistematicamente marginalizzato la voce.

Il tema della marginalità attraversa trasversalmente il volume, articolandosi lungo direttrici che mettono in relazione genere, età, classe e rispettabilità sociale. Le analisi sulla narrativa di Ada Negri mostrano una precoce consapevolezza

za dei meccanismi di esclusione legati alla vecchiaia e anticipano riflessioni oggi centrali negli studi sull'ageismo. Allo stesso modo, i contributi dedicati a Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi mettono in luce il carattere disciplinante della letteratura canonica, evidenziando come la trasformazione di esperienze biografiche femminili in figure narrative degradate risponda a una logica di controllo simbolico del desiderio e del corpo delle donne.

La prospettiva del volume si amplia ulteriormente grazie ai contributi dedicati alle scritture migranti e diasporiche, che consentono di interrogare il genere in una prospettiva intersezionale. Le figure di Maria Balzarini Roda e Adriana Spadoni mostrano come il protagonismo femminile nei contesti migratori si sviluppi all'incrocio tra appartenenza di classe, identità politica e condizione di genere, mettendo in discussione sia i modelli patriarcali delle società di origine sia quelli delle comunità di arrivo. In continuità con queste riflessioni, le analisi sulla scrittura delle donne migranti in Italia evidenziano l'uso della lingua come spazio di negoziazione identitaria, di resistenza simbolica e di denuncia delle forme di violenza strutturale.

Ugualmente preziosa l'opera di Maria Giusta Catella, oggi quasi dimenticata, che affronta ne *La casa senza lampada* (1915) i temi della condizione femminile e delle tensioni sociali del primo Novecento. Attraverso figure di donne sospese tra desideri personali e costrizioni sociali, e sullo sfondo delle lotte delle mondariso vercellesi, il romanzo intreccia dimensione privata e impegno collettivo, anticipando motivi centrali della narrativa femminile del Novecento. Il saggio di Ricci analizza l'opera di Maria Judite de Carvalho, soffermandosi sul tema del silenzio femminile e della parola

come assenza. Nei suoi racconti, ambientati nel Portogallo della dittatura e del dopoguerra, emergono figure di donne segnate da solitudine, repressione e marginalità sociale. Attraverso una scrittura essenziale e introspettiva, il silenzio diventa metafora della condizione femminile e strumento per raccontare ciò che la società impedisce di esprimere.

Particolare rilievo assume infine la riflessione sulle forme di resistenza femminile in contesti segnati da violenza sistemica e silenzi imposti, come quello mafioso, e in ambiti culturali attraversati da una lunga storia di colonizzazione. Le testimonianze di donne siciliane che hanno scelto di infrangere il silenzio imposto da Cosa nostra mostrano come la scrittura possa configurarsi come pratica di giustizia simbolica e di ricostruzione della memoria collettiva. Parallelamente, il contributo dedicato alla figura di Doña Delfina Solloy Jutzuy invita a riconsiderare le categorie epistemologiche occidentali, valorizzando saperi femminili radicati in tradizioni indigene e in concezioni olistiche della conoscenza, in dialogo con le cosiddette Epistemologie del Sud.

Nel loro insieme, i saggi raccolti in *Filigrane in controluce* propongono una rilettura critica della storia letteraria e culturale, mostrando come le scritture delle donne costituiscano un luogo privilegiato di produzione di sapere, di negoziazione identitaria e di conflitto simbolico. L'obiettivo del volume non è soltanto colmare lacune o recuperare figure dimenticate, ma interrogare i criteri stessi attraverso cui la letteratura è stata storicamente pensata, trasmessa e istituzionalizzata. Ripercorrere la loro esperienza significa dunque affidare loro non soltanto un ruolo storico, ma anche un peso simbolico, restituendo al passato le sue tensioni, le sue contraddizioni e, soprattutto, la capacità di essere

nuovamente letto attraverso lo sguardo di chi, fino a ieri, era considerato assente dalla storia. Leggere in controluce le filigrane della tradizione significa, in ultima analisi, assumere una postura critica capace di riconoscere il valore epistemico della differenza e di restituire complessità a una storia letteraria ancora largamente segnata da asimmetrie di genere.

Antonella Cagnolati
Milagro Martín Clavijo

Scrivere contro il silenzio

Maternità e coscienza femminile
in Nísia Floresta

Cristina Rosa

1. L'emergere della figura di Nísia Floresta

Percorrendo la storia del XIX secolo si assiste a un lento mutamento della figura femminile e della sua condizione in senso lato. Dopo secoli di emarginazione e ruoli subordinati, le donne cominciano a rivendicare una propria identità, a guardare oltre i confini imposti, a cercare uno spazio autonomo in un mondo fino ad allora saldamente controllato dagli uomini cercando di affermarsi in una società organizzata solamente secondo i modelli patriarcali. Non più relegate esclusivamente alla sfera domestica, cercano nuove opportunità di crescita, partecipazione e affermazione personale. Questo secolo segna quindi l'inizio di un cambiamento storico: la donna passa da spettatrice silenziosa a protagonista attiva della propria vita, ponendo le basi per le future battaglie di emancipazione e uguaglianza.

Tale processo di trasformazione si manifesta, quindi, attraverso una graduale emancipazione, dalla dimensione esclusivamente domestica a una crescente partecipazione alla vita pubblica, culturale e, in misura ancora limitata, politica. Le donne cominciano a interrogarsi sul proprio ruolo, a recla-

mare diritti civili e sociali, nonché a sviluppare una coscienza critica che le porterà, nei decenni successivi, ad assumere una posizione più attiva nella costruzione del loro proprio destino.

Nísia Floresta è considerata una delle prime voci femminili in difesa dei diritti delle donne in Brasile, un esempio di impegno e determinazione intellettuale. In un periodo storico in cui la maggioranza delle donne era analfabeta, la scrittrice si distinse per la sua cultura e per il suo impegno nel promuovere l'istruzione femminile. La biografia di Nísia Floresta mostra come la scrittura e l'esempio della vita di una singola persona possano segnare un prima e un dopo nella storia di un popolo, non grazie all'importanza e alla fama acquisite ma perché la sua scrittura e la sua testimonianza sono state responsabili di valori, cambiamenti e speranze nella società in cui è vissuta. Nell'esempio in questione, Nísia lo ha fatto lottando contro la sottomissione del genere femminile e dei più svantaggiati conducendo la sua battaglia da persona colta, intelligente con una forte personalità. Nísia ha svolto il suo lavoro di scrittrice non alla scrivania mettendo su carta idee e progetti ma sforzandosi audacemente di realizzarli nella pratica quotidiana.

Dionísia Gonçalves Pinto, il cui pseudonimo sarà Nísia Floresta Brasileira Augusta, Nísia abbreviazione di Dionísia, Floresta, per ricordare la sua città natale, Brasileira, come affermazione del suo sentimento patriottico e Augusta in omaggio al suo compagno e padre dei suoi figli morto prematuramente, si batté senza sosta per l'uguaglianza di genere, soprattutto per l'accesso a un'istruzione che non annullasse le capacità intellettuali delle donne ma anzi le potenziasse. Influenzata dai pensatori europei dell'Illuminismo, il suo approccio critico nei confronti delle strutture sociali del tempo consisteva nell'applicare un principio cardine del pensiero

femminista ossia l'idea che la razionalità non sia prerogativa di un genere. Nísia Floresta estende tale tesi all'intera organizzazione sociale, sostenendo che una nazione civile è quella che riconosce e traduce l'uguaglianza naturale degli esseri umani in diritti concreti, specialmente in ambito educativo e sociale. Attraverso la sua produzione letteraria, si fa portavoce delle ingiustizie subite storicamente dalle donne, dalle popolazioni indigene e dagli schiavi afrodiscendenti, indicando nell'educazione il mezzo privilegiato per l'emancipazione dall'oppressione coloniale. Nel suo pensiero l'educazione non consiste in un processo neutro ma è uno strumento politico di riscatto, sia fisico che intellettuale, capace di restituire agli individui dignità e umanità negate. In questo modo, Floresta collega il progetto dell'emancipazione individuale e collettiva alla critica della modernità occidentale, mostrando come schiavitù e colonialismo non siano semplici aberrazioni storiche, ma elementi fondanti del mondo moderno stesso.

La sua figura e il suo ruolo acquisiscono perciò una rilevanza storica e culturale tanto da essere raffigurata come "repubblicana e femminista" per il suo impegno nel promuovere l'indipendenza delle donne in un contesto sociale ostile all'istruzione femminile dove il pensiero dominante affermava che l'istruzione intellettuale fosse inutile, se non addirittura dannosa per le ragazze. Inoltre, dobbiamo tener presente che la storia ha sempre privilegiato e posto in evidenza gli eventi pubblici mentre le donne, relegate in spazi privati – in altre parole alla casa –, non hanno mai avuto il loro posto nella storia che in molti casi ne ha cancellato la memoria. Proprio in questo contesto Nísia Floresta emerge come una personalità *sui generis* per il suo tempo e a lungo non è stata riconosciuta per i suoi meriti intellettuali.

2. Biografia di Nísia Floresta: tra rotture patriarcali e formazione intellettuale

Nísia Floresta Brasileira Augusta nasce nel 1810 a Vila de Papary, nell'attuale stato del Rio Grande do Norte. La città natale le ha successivamente reso omaggio assumendo il suo nome. Studiare, seppur brevemente la sua biografia, sarà necessario poiché come sottolinea la studiosa Moita: «põe em evidência o modo como cada pessoa mobiliza seus conhecimentos, os seus valores, as suas energias, para ir dando forma à sua identidade, num diálogo com os seus contextos» (Moita e Castro 1995, p. 113)¹. Figlia di Dionisio Gonçalves Pinto, un avvocato portoghese giunto in Brasile agli inizi del XIX secolo e di Antônia Clara Freire, appartenente a una delle famiglie più influenti della regione, crebbe in un contesto sociale e culturale privilegiato. Era comune in quell'epoca dare alle donne il primo nome del padre.

Nel 1823, all'età di tredici anni, circostanza comune per le giovani donne in quell'epoca, le fecero contrarre matrimonio con Manuel Alexandre Seabra de Melo, giovane proprietario terriero ma uomo poco colto. Trascorso un anno dalle nozze, Nísia abbandonò il marito e fece ritorno alla casa paterna, sfidando apertamente le rigide norme patriarcali. La sua decisione provocò forti reazioni nella società circostante che giudicava negativamente il suo comportamento suscitando scandalo e da più parti fecero leva sul marito per indurla a tornare sui suoi passi. Un episodio che ai tempi si

1. «Mette in evidenza il modo in cui ogni persona attiva le proprie conoscenze, i propri valori, le proprie energie, per dare forma alla propria identità, in un dialogo con i propri contesti» (tutte le traduzioni nel contributo sono dell'autrice).

configurò come un vero e proprio atto di rottura rispetto ai ruoli tradizionali imposti alle donne del XIX secolo, contribuendo a delineare il profilo di una figura anticonformista e precorritrice delle future battaglie per l'autonomia e i diritti delle donne in Brasile, Paese nel quale la vita sociale si reggeva su rigide norme morali, dove era impensabile che una donna visse senza un uomo accanto.

Nel corso dell'anno successivo, la famiglia di Nísia si trasferì in Pernambuco, risiedendo prima a Goiana, poi a Olinda e infine a Recife. L'effervescenza delle idee liberali nel Pernambuco, influenzate dall'Illuminismo e dal desiderio di distaccarsi dal Portogallo, scatenarono diverse rivolte: basti pensare che in questa città l'abolizione della schiavitù avvenne nel 1884 ossia quattro anni prima che nel resto del Brasile. Queste idee sicuramente suscitarono in Nísia una visione più critica della società che ritroviamo poi nei suoi scritti. Fu proprio in questa fase della sua vita che ella entrò in contatto con il mondo dei libri, evento che segnerà profondamente il suo percorso intellettuale:

Em um desses na cidade de Goiana, sempre incentivada pelo pai, Nísia conheceu a cultura europeia, através da biblioteca do Convento das Carmelitas, que funcionava desde o século XVII. Nele, moças da elite tornavam-se prendadas nas artes dos trabalhos manuais e do canto. Goiana foi também o local onde Nísia ouviu e travou contato com as ideias liberais que a caracterizaram por toda a vida. (Barbosa 2006, p. 12)²

2. «In uno di queste città di Goiana, sempre incoraggiata dal padre, Nísia conobbe la cultura europea attraverso la biblioteca del Convento delle Carmelitane, attiva dal XVII secolo. Qui, le ragazze dell'élite si dedicavano alle arti ma-

A diciassette anni si verificò un evento luttuoso che segnò profondamente la giovane: il padre fu assassinato la notte del 17 agosto del 1828 mentre rientrava a casa dopo aver vinto una causa contro alcuni uomini molto potenti della città di Olinda, da Nísia definiti “despoti brutali” i quali non tolleravano che un avvocato difendesse i più deboli andando contro i loro interessi.

Nel medesimo anno decise di andare a convivere con Manuel Augusto de Faria Rocha, un giovane studente della Facoltà di Diritto dal quale ebbe due figli. Il clima agitato e gli umori liberali che caratterizzavano la vita della città fecero sì che Nísia sviluppasse un atteggiamento romanticamente liberale, caratterizzato dalla passione nazionalista, dalla difesa intransigente della libertà e dal rifiuto della tirannia. Manuel Augusto rappresentò il grande amore della sua vita e anche in questa occasione la giovane mostrò di vivere in modo singolare, sfidando ancora le rigide regole patriarcali poiché non era concepito che si potesse convivere fuori dal sacro vincolo del matrimonio.

3. Nísia educatrice e scrittrice

L'anno 1831 segna l'inizio della collaborazione di Nísia con «Espelho das Brasileiras», pubblicazione rivolta alle signore pernambucane in cui la giovane scrittrice proponeva contributi dedicati alla condizione femminile in differenti contesti culturali. L'anno seguente, all'età di soli ventidue

nuali e al canto. Goiana fu anche il luogo in cui Nísia ascoltò e entrò in contatto con le idee liberali che la caratterizzarono per tutta la vita».

anni, esordisce con la pubblicazione del libro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* traduzione libera di *Vindication of the Rights of Woman* (1792) di Mary Wollstonecraft, nel quale Nísia Floresta denunciava l'iniquità di una società che negava alle donne l'accesso alla conoscenza. Quest'opera suscitò un profondo disagio nella società brasiliana tanto da rendere sempre più difficile per Nísia trovare spazio per esprimersi liberamente attraverso la scrittura.

Sempre nel 1832 si trasferì con tutta la famiglia a Porto Alegre: qui Nísia Floresta dovette affrontare un nuovo lutto poiché il suo compagno morì a soli venticinque anni, lasciandola vedova giovanissima e con due figli da mantenere e così, per quattro anni, lavorò come direttrice di un collegio continuando a sostenere l'idea che l'educazione femminile fosse alla base dell'evoluzione dell'intera società, non solo delle donne.

Nel 1837, con la Rivoluzione Farroupilha, Nísia Floresta decise che sarebbe stato più sicuro trasferirsi a Rio de Janeiro. La Rivoluzione Farroupilha (1835-1845), che destabilizzò l'intera regione meridionale con un lungo conflitto separatista, contribuì ulteriormente a rendere difficoltosa la permanenza della scrittrice in Rio Grande do Sul. Anche la stampa locale dell'epoca reagì con ostilità alla sua attività educativa, come dimostrano gli articoli polemici del «Jornal do Comércio» (1838). Lì istituirà un collegio rivolto esclusivamente all'educazione femminile, dedicandolo al suo compagno: il Colégio Augusto. Un'impresa importante e al tempo stesso gravosa per una giovane donna del suo tempo. Inaugurare e dirigere un collegio in cui le ragazze avevano accesso alle stesse discipline dei suoi contemporanei uomini sollevò un nuovo scandalo.

Iniziarono così numerosi attacchi da parte dei giornali e delle istituzioni pubbliche alla sua persona poiché questo collegio rompeva gli schemi tradizionali insegnando materie come storia, geografia, lingue straniere, aree normalmente dedicate all'istruzione maschile. Tra le numerosissime critiche rivolte a Nísia Floresta basti citare «Jornal do Comércio» che, nel giudicare negativamente l'educazione impartita nel Colegio Augusto, nel 1838, scriveva: «Trabalhos de língua não faltaram, os de agulha ficaram no escuro. Os maridos precisam de mulher que trabalhe mais e fale menos»³ o il giornale «O Mercantil» che durante la campagna contraria al collegio affermava in modo aggressivo che:

Há casas de educação que têm o mau gosto de ensinar às meninas a fazer vestidos ou camisas. Mas parece que D. Augusta acha isso muito prosaico. Ensina-lhes latim. E porque não grego e hebraico? Pobre diretora! [...] Notaremos apenas a D. Floresta que se esquece um tanto do verdadeiro fim da educação, que é o de adquirir conhecimentos úteis e não vencer dificuldades, sem nenhuma utilidade real.⁴

A questa funzione pedagogica di Nísia Floresta dobbiamo aggiungere quella che più interessa il nostro studio ossia

3. «Non sono mancati i lavori di lingua, quelli di ago sono rimasti nell'ombra. I mariti hanno bisogno di mogli che lavorino di più e parlino di meno». «Jornal do Comércio», 31 de janeiro de 1838.

4. «Ci sono istituti scolastici che hanno il cattivo gusto di insegnare alle ragazze a cucire abiti o camicie. Ma sembra che la signora Augusta lo trovi troppo prosaico. Insegna loro il latino. E perché non il greco e l'ebraico? Povera direttrice! [...] Notiamo solo che la signora Floresta dimentica un po' il vero scopo dell'istruzione, che è quello di acquisire conoscenze utili e non di superare difficoltà senza alcuna utilità reale». «Jornal O Mercantil», 02 e 17 de janeiro de 1847.

quella di scrittrice. Nísia, infatti, pubblicò numerosi libri sia in Brasile che in Europa, incentrati sulla questione femminile, sulla difesa dei diritti delle donne e sul diritto all'istruzione.

Nella prima metà dell'Ottocento in Brasile si erano attenuate le restrizioni censorie favorendo la nascita di riviste letterarie e periodici con il compito, citando la studiosa Luciana Stegagno Picchio, «di europeizzare il Brasile contribuendo in modo determinante alla formazione di intellettuali nazionali» (Stegagno Picchio 1972, p. 29). Tuttavia, le riviste più combattive si pubblicavano all'estero per cercare di favorire un Brasile autonomo e indipendente culturalmente (politicamente nel 1822 era stata raggiunta l'indipendenza dal Portogallo), consolidando una letteratura autenticamente brasiliana che tenesse conto delle varie etnie presenti nel vasto territorio brasiliano. Verosimilmente per sottrarsi alle severe critiche mosse nei suoi confronti dalla cultura dominante, Nísia Floresta scelse dunque di trasferirsi in Europa, sebbene la giustificazione ufficiale addotta fosse la necessità di un cambiamento d'aria per la figlia Lívia, debilitata in seguito a una caduta da cavallo. Così, nel 1849, si imbarcò con i due figli piccoli a bordo di una galera francese. Giunse in Francia il 24 dicembre e, come era consuetudine all'epoca, iniziò la sua visita esplorando parchi, musei, chiese, gallerie d'arte e cimiteri. In un secondo momento, Nísia intraprese un viaggio attraverso la Spagna, il Portogallo, la Francia e l'Inghilterra. Di questa esperienza si hanno però poche testimonianze documentarie e lei stessa ne fa menzione solo marginalmente nei propri scritti.

Nell'agosto del 1852 la scrittrice era tornata a Rio de Janeiro per curare la madre come scrive nella corrispondenza con

George-Louise Duvernoy: «j'ai abandonné [a Europa] pour l'amour de ma bonne et tendre mère»⁵ dove, l'anno successivo, pubblica uno dei testi fondamentali per comprendere il suo pensiero: *Opúscolo Humanitário*. La studiosa Peggy-Sharpe Valadares ipotizza che l'uso del termine *Opúscolo* nel titolo possa essere ricondotto agli *Opuscules de philosophie* sociale del filosofo Auguste Comte con il quale Nísia Floresta entrerà in contatto successivamente alla sua pubblicazione ma la cui opera, presumibilmente, aveva già letto, visto che era stata edita tra il 1820 e 1826. Composto da 62 articoli, di cui i primi 20 erano già apparsi anonimamente sul «Diário do Rio de Janeiro», nei quali si narra la storia delle donne dall'antichità classica sino ai tempi a lei contemporanei e la situazione, in particolare, delle donne in Brasile con le osservazioni per poter modificare tale situazione. L'autrice con questo libro si oppone ai pregiudizi e denuncia le ingiustizie storiche che hanno caratterizzato l'educazione riservata alle donne, spesso limitata, distorta o finalizzata esclusivamente a ruoli subordinati nella società e, comparando le donne europee con quelle brasiliane, affermava che:

as mulheres europeias como úteis membros da sociedade, como magníficas educadoras dos jovens, tanto em casa como nas escolas, assim como companheiras inteligentes de seus maridos. Em contraste, as mulheres brasileiras não podiam comparar-se, nem na fortaleza de caráter nem na moralidade, com suas irmãs, europeias e norte-americanas, porque eram vítimas do precon-

5. «Ho abbandonato [l'Europa] per amore della mia buona e tenera madre». Missiva inviata da Nísia a George-Louis Duvernoy il 2 marzo 1855, MS 2743. Bibliothèque Centrale – Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.

ceito e da opressão duma existência enclausurada, do analfabetismo e serviam só para a procriação. (Floresta 1853, pp. 32-33)⁶

Qui l'autrice sottolineava come il modello di buona educazione purtroppo non significasse anche avere una buona istruzione e proprio per questo Nísia Floresta si batté a lungo affinché le ragazze ricevessero invece un'istruzione uguale a quella degli uomini in quanto la donna non era inferiore intellettualmente.

Nel 1855 Nísia Floresta scrive sul giornale «Brasil Ilustrado», una cronaca, in otto capitoli, dal titolo *Páginas de uma vida obscura*. Con questa opera, la scrittrice si colloca tra le prime donne brasiliane a esprimersi apertamente contro l'istituzione della schiavitù, una presa di posizione particolarmente significativa se contestualizzata nel Brasile imperiale della metà dell'Ottocento, dove la schiavitù era ancora un pilastro dell'ordine economico e sociale. La sua voce controcorrente costituisce un atto di profondo coraggio morale e intellettuale, contribuendo alla causa nascente abolizionista e, come sottolinea la studiosa Duarte Costância Lima «Na crónica da escravidão existe, com certeza, a intenção de realizar um texto útil para o leitor que o obrigasse a refletir sobre o problema do escravo e, até, o fizesse mudar de opinião» (Lima Duarte 2008, p. 113)⁷.

6. «Le donne europee come membri utili della società, come magnifiche educatrici dei giovani, sia a casa che a scuola, nonché come compagne intelligenti dei loro mariti. Al contrario, le donne brasiliane non potevano essere paragonate, né per forza di carattere né per moralità, alle loro sorelle europee e nordamericane, perché erano vittime del pregiudizio e dell'oppressione di un'esistenza claustrale, dell'analfabetismo e servivano solo per la procreazione».

7. «Nella cronaca della schiavitù c'è sicuramente l'intenzione di realizzare un testo utile al lettore che lo costringesse a riflettere sul problema dello schiavo e lo inducesse persino a cambiare opinione».

Nísia Floresta, nel frattempo, sentiva la mancanza della vita intellettuale e delle conversazioni che aveva avuto in Europa provando una profonda nostalgia cosicché, alla morte della madre, libera dai doveri filiali, nel 1856 fece ritorno in Francia insieme alla figlia Lívia che accompagnerà la madre nei suoi viaggi europei e tradurrà le sue opere. Madre e figlia si stabiliranno in Europa fino alla fine dei loro giorni. Nísia sarebbe tornata ancora una volta a Rio de Janeiro (1872) per un periodo approssimativo di tre anni. A Parigi la scrittrice stabilì la propria residenza in un quartiere elegante, dove strinse un'amicizia importante con il filosofo Auguste Comte considerato il fondatore del Positivismo. Lo stesso Comte in una missiva così si riferisce a Nísia:

Em agosto devo, antes de mais nada, assinalar o meu primeiro contato direto com a nobre viúva brasileira que, a meu ver, apresenta, pelo coração, pelo espírito e pelo caráter, todos os indícios de uma preciosa discípula, se eu conseguir transformar-lhe suficientemente os hábitos metafísicos. (Comte 1896, p. 236)⁸

Pur non confidando nella piena conversione della scrittrice al Positivismo, Comte alimentava la speranza che un giorno Nísia e sua figlia avrebbero diretto il primo salotto positivista e, nella lettera inviata a Dr. Audiffrent (marzo 1857) così scrive:

8. «In agosto devo, prima di tutto, segnalare il mio primo contatto diretto con la nobile vedova brasiliana che, a mio avviso, presenta, per cuore, spirito e carattere, tutte le caratteristiche di una preziosa discepola, se riuscirò a trasformare sufficientemente le sue abitudini metafisiche».

[...] duas novas discípulas meridionais: uma nobre viúva brasileira, e, sobretudo, sua digna filha, contando respectivamente 47 e 22 anos. Estão em Paris há sete meses e tenho motivo de esperar que aqui se fixarão, de modo a poderem presidir o verdadeiro salão positivista que nos seria tão precioso. Ambas são eminentes pelo coração e suficientes quanto ao espírito. Acha-se, contudo, a mãe de tal modo imbuída dos hábitos do século XVIII, que pouco devemos esperar da plenitude de sua conversão, embora as suas simpatias remontem ao meu curso de 1851, cuja influência ela não pôde, entretanto, receber senão através de uma única das sessões. (Comte 1896, p. 382)⁹

Successivamente si recherà in Italia intraprendendo un viaggio che la condurrà lungo l'intera penisola, da nord a sud. Dopo questo viaggio pubblicherà *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce, par une Brésilienne*, che sarà tradotto in portoghese solo un secolo più tardi. Nel 1858, durante il suo soggiorno a Firenze, la scrittrice pubblicò l'opera, oggetto del nostro studio, *Consigli a mia figlia*, una traduzione italiana del suo precedente lavoro intitolato *Conselhos à Minha Filha*, edito per la prima volta in portoghese nel 1842 presso la tipografia J.E.S. Cabral di Rio de Janeiro. Una seconda edizione portoghese uscirà nel 1845 dalla Typographia Im-

9. «[...] due nuove discepole meridionali: una nobile vedova brasiliana e, soprattutto, la sua degna figlia, rispettivamente di 47 e 22 anni. Sono a Parigi da sette mesi e ho motivo di sperare che si stabiliranno qui, in modo da poter presiedere il vero salotto positivista che ci sarebbe così prezioso. Entrambe sono eminenti per il cuore e sufficienti per lo spirito. Tuttavia, la madre è talmente imbevuta delle abitudini del XVIII secolo che non dobbiamo aspettarci molto dalla pienezza della sua conversione, anche se le sue simpatie risalgono al mio corso del 1851, la cui influenza lei ha potuto ricevere solo attraverso una delle sessioni».

parcial di Paula Brito con l'aggiunta di *40 pensamentos em versos*, firmata con lo pseudonimo N.F.B. Augusta.

Della prima edizione italiana abbiamo notizia in alcuni giornali italiani. Un esempio è la rivista politico-letteraria «L'Età Presente», nella cui rassegna bibliografica così viene elogiato il testo di Nísia:

La signora F.A. Brasileira, di Brasile, [...] dal suo nativo portoghese tradusse ora queste pagine per lasciar una memoria d'affetto al nostro paese che ella ama ed onora. Così anche il lontano mare non ruppe le tradizioni degli antichi vincoli nel sangue latino. E noi Italiani le rendiamo grazie: e tanto più che se ella non colse sempre quelle ingenite grazie della lingua che solo trova il nazionale, pochi stranieri saprebbero al par di lei seguire quelle regole che il buon uso prescrive allo scrittore. Noi intanto siamo riconoscenti a quei pochi. («L'Età Presente» 1858, p. 267)

Nel 1859 apparve un'ulteriore edizione italiana presso Mondovì, testo voluto dal vescovo per essere adottato nelle scuole veneziane dell'epoca. Nel secondo volume del libro *Trois ans en Italie*, la stessa Nísia Floresta racconta l'incontro con il religioso:

Il vescovo di Mondovì, che mi aveva trattata con particolare deferenza, nonostante il mio formale rifiuto di eliminare, come egli desiderava, alcune righe del mio piccolo libro *Consigli a mia figlia*, che egli aveva avuto l'indulgenza di ritenere degno di essere ristampato per le scuole femminili della sua diocesi. Secondo le sue idee e quelle di molti altri sul diritto esclusivo del sacerdote di essere l'unico depositario del segre-

to delle anime, era sembrato inizialmente un po' scioccato dal fatto che una madre avesse detto in quelle righe alla sua figlia dodicenne di confidarle tutti i pensieri della sua anima affinché lei, guida più interessata alla sua felicità, potesse guidarla meglio facendola evitare, grazie alla sua propria esperienza, gli scogli di cui questa età non conosce il pericolo. Comunque sia, il severo vescovo era tornato dal suo rigido giudizio su quelle semplici righe così naturali di una madre, e i *Consigli* erano stati nuovamente pubblicati senza alcuna modifica. (Floresta 1864, p. 327)

Dello stesso testo avremo poi un'edizione in lingua francese, sempre nel 1859, tradotto dal testo italiano dal titolo *Conseils à ma fille*.

4. "Consigli a mia figlia": maternità, virtù, educazione e coscienza femminile

Consigli a mia figlia è un'opera importante per comprendere la complessa posizione di questa scrittrice che, pur essendo considerata la prima femminista brasiliana, è tuttavia in bilico tra istanze di modernizzazione e il mantenimento di valori tradizionali, una condizione liminale che riflette la complessità dei processi di trasformazione socioculturale.

Nísia Floresta attesta, infatti, la sua modernità ma anche i limiti del suo pensiero poiché i tempi, soprattutto nella società di Rio de Janeiro Imperiale, non erano pronti per una rottura completa con la tradizione patriarcale dell'epoca. Le concezioni moralistiche espresse nell'opera non sono da ravvisare come una contraddizione nel pensiero della scrittrice

ma come il risultato della società ottocentesca dove i ruoli tradizionali assegnati alle donne erano di moglie e madre e ogni piccola conquista di libertà e educazione intellettuale era una grande vittoria verso una società più ugualitaria nei ruoli tra uomo e donna. La sua posizione è espressa chiaramente dalla studiosa Duarte quando afferma: «Por um lado, próxima do pensamento liberal mais progressista; e, por outro, limitada por sua formação religiosa aos ditames conservadores do catolicismo» (Duarte 2022, p. 56)¹⁰.

Proprio nel libro *Consigli a mia figlia* si evince la sua sospensione tra l'innovazione culturale e continuità storica. Nísia Floresta, infatti, si prodiga di consigli ed esortazioni verso la figlia che compiva dodici anni ma in realtà era una sofisticata raccomandazione rivolta a tutte le brasiliane sue contemporanee. L'autrice tenta di conciliare il rispetto per i codici sociali del suo tempo con il desiderio di emancipazione per le donne. Il suo approccio non è rivoluzionario in senso moderno, ma strategico: si muoveva entro i confini culturali accettabili, proponendo cambiamenti gradualmente ma significativi.

A testimonianza del lento e complesso cambiamento di mentalità tra i generi nella società del XIX secolo possiamo richiamare le parole dell'editrice e direttrice di una delle prime riviste brasiliane, «O Jornal das Senhoras», Joana de Paula Manso (1819-1875):

Não entendo por emancipação moral da mulher subtrahida à sua missão marcada pelo Creador – a mãe e a esposa. Nem

10. «Da un lato, vicina al pensiero liberale più progressista; dall'altro, limitata dalla sua formazione religiosa ai dettami conservatori del cattolicesimo».

quero tão pouco que a mulher seja soldado; – Nem empregado público; – Nem oficial da Marinha; – Nem Ministro do Estado; – Nem doutor graduado em leis, com quanto deva Ella conhecer as do seu próprio país, por que tem de educar os filhos no espírito da lei... Nem entendo por emancipação que Ella abandone o lar doméstico. Não quero na mulher o espírito das espartanas. («O Jornal das Senhoras» 1852, p. 27)¹¹

Sin dalle prime righe di *Consigli mia figlia* risulta evidente come Nísia Floresta attribuisca un'importanza fondamentale all'educazione femminile e in particolare alle lingue straniere, un'idea decisamente in controtendenza rispetto ai modelli educativi dell'epoca mostrando una visione femminista nella quale essere poliglote avrebbe favorito le donne per accedere autonomamente a una cultura internazionale superando così le barriere imposte dalla società patriarcale. L'autrice manifesta il desiderio che la traduzione in lingua italiana renda più gradevoli i suoi consigli poiché «questo idioma te li farà leggere con ancora più diletto» (Floresta 1858, p. 2) veicolando con maggiore dolcezza i contenuti affettivi. A questo incipit dal tono progressista viene subito affiancata una visione più tradizionale e convenzionale tanto da ribadire che la vera e unica felicità per una donna risiede nella pace dell'anima ossia nel “riuscire donna savia e modesta”.

11. «Non capisco cosa significhi l'emancipazione morale della donna sottratta alla sua missione stabilita dal Creatore: quella di madre e moglie. Né voglio che la donna diventi soldato; – né impiegata pubblica; – né ufficiale della Marina; – né Ministro di Stato; – né dottore in giurisprudenza, per quanto Ella debba conoscere le leggi del proprio Paese, poiché deve educare i figli nello spirito della legge... Non capisco nemmeno perché l'emancipazione debba significare che Ella abbandoni la casa. Non voglio che la donna abbia lo spirito delle spartane».

La premura e la dedizione materna nei confronti della figlia Lívia, nata il 12 gennaio 1830, viene sottolineata da Nísia Floresta con parole colme di tenerezza «dolcezza preziosa che per me vale qualunque felicità» (Floresta 1858, p. 7) mostrando un amore incondizionato. L'opera si struttura in dieci capitoli nei quali l'autrice offre numerose riflessioni morali. A tali capitoli seguono quaranta esortazioni, concepite come monito materno e guida etica per affrontare le sfide della vita, un riepilogo delle raccomandazioni formulate nel testo con alcune aggiunte rafforzative. Nella versione brasiliana, questi consigli sono intitolati *Máximas e pensamentos para minha filha* in forma di versi. Nella versione italiana non hanno un titolo e sono sotto forma di aforismi, probabilmente a causa della difficoltà di traduzione. La sua esperienza privata servirà ovviamente come riflessione pedagogica di valore più universale o almeno rivolta alle donne brasiliane che vivevano ancora in uno stato di arretratezza rispetto agli uomini sia dal punto di vista culturale che sociale riflettendo un contesto patriarcale diffuso anche nel mondo occidentale dell'epoca.

L'amore materno è quello che Nísia Floresta definisce «unico, immenso, vero, e col suo impero traversa i secoli, le nazioni, i costumi, senza che i secoli, le nazioni, i costumi possano influire sulla sua essenza» (Floresta 1858, p. 9) e che si differenzia dall'amore, dall'amicizia, dalla gloria poiché non è alimentato da tornaconti personali, è disinteressato e privo di finalità egoistiche. L'amore di una madre, per Nísia Floresta, rappresenta una delle forme più pure di dedizione umana e in virtù di esso nobilita moralmente le donne conferendo loro una grande dignità etica.

A questo pensiero, ancora ancorato ai valori morali e religiosi del suo tempo, si affiancano idee estremamente moderne che posero le basi dell'emancipazione femminile: sottolinea l'importanza di essere amabili pur rifiutando ogni forma di condiscendenza e sottomissione: «obbedire per paura puramente servile, o per forza, è proprio dello schiavo e cessa allora l'obbedienza d'esser virtù» (Floresta 1858, p. 30). Consiglia, inoltre, di affrontare la vita con forza anche in caso di avversità. Esempi questi che ci mostrano una donna capace di crescere i suoi figli e di viaggiare da sola nel mondo modello di emancipazione *ante litteram* di conquiste femministe che verranno solo decenni dopo.

La scrittrice mette anche in luce come il suo amore per lo studio rappresenti una forma di autodeterminazione. Lo considera essenziale e l'accesso al "sentiero delle scienze" costituisce la strada giusta verso una nuova vita, un'opportunità che, come lei stessa afferma, era preclusa al genere femminile «fra noi negasi al nostro sesso» (Floresta 1858, p. 23). In Brasile le ragazze che studiavano erano molto poche tanto che Nísia Floresta sosteneva che nell'impero c'erano 55.000 studenti di cui solamente 8.000 erano ragazze, il che rappresentava poco più del 14% del totale. A questo problema si aggiungeva anche il fatto che l'educazione femminile doveva essere impartita solamente da insegnanti donne poco numerose in quel periodo, che avevano anche un salario nettamente inferiore a quello dei professori di sesso maschile. Nel 1827 in Brasile venne emanata la prima legge sull'istruzione pubblica. Pur mantenendo la concezione che l'educazione femminile fosse legata strettamente al ruolo di mogli e madri, rappresentò comunque un passo avanti poiché riconobbe ufficialmente l'accesso delle donne all'i-

struzione. Certamente la giustificazione di tale testo legge è molto chiara:

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons e maus; são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas. (Lopes Louro 2000, p. 44)¹²

Alla luce di ciò risulta evidente la portata anticipatrice del pensiero di Nísia Floresta e di come molte tematiche da lei affrontate si svilupperanno solo in epoche successive. Risulta anche chiara la reazione della società imperiale, contraria alla formazione che veniva impartita alle ragazze nel Colégio Augusto.

Se in alcuni capitoli di *Consigli a mia figlia* prevale la prosa moralista di intenzione nitidamente dottrinarina altrove, invece, il linguaggio si fa più lirico e suggestivo raggiungendo quasi una dimensione poetica e la tristezza velata le fa pensare «tutto è illusione e scogli tra' quali senza questa saggia guida la più austera virtù farebbe naufragio» (Floresta 1858, p. 27) e la modernità di questa scrittrice emerge chiaramente nella concezione della felicità come risultato del perseguimento della virtù. Sebbene il messaggio sia direttamente rivolto alla figlia, esso si configura come monito a tutte le donne invitandole a conformare la loro condotta sempre ai dettami della coscienza e della ragione affinché si possa go-

12. «Le donne hanno tanto più bisogno di istruzione, poiché sono loro a impartire la prima educazione ai propri figli. Sono loro a rendere gli uomini buoni o cattivi; sono la causa dei grandi disordini, così come dei grandi benefici; gli uomini modellano la propria condotta sui loro sentimenti».

dere della tranquillità che sembra essere il bene superiore a qualsiasi altra “grandezza della terra”.

La modernità del suo pensiero emerge anche quando consiglia alla figlia un atteggiamento benevolo e solidale nei confronti di coloro che godono di minore fortuna. La scrittrice incoraggia un comportamento empatico esortandola: «deciditi sempre per l'oppresso: i disgraziati hanno incontestabili diritti alla nostra protezione ed alla nostra amicizia» (Floresta 1858, p. 34) concezione etica profondamente innovativa per il contesto dell'epoca. Questa idea non si limita alla compassione ma sottolinea il valore dell'essere umano poiché non solamente invita a soccorrere coloro che sono caduti in disgrazia ma anche di non giudicarli perché la società, secondo Nísia Floresta, rare volte premia il vero merito, anzi «conferisce ai men degni ogni sorta d'onori e d'omaggio» (Floresta 1858, p. 35).

Ella sostiene che, qualora si trascuri la sofferenza altrui, si incorre in una profonda inquietudine interiore poiché «se avrai la disgrazia di lasciar soffrire il tuo simile, il tuo cuore si serrerà, e lo squarcerà il peggior dei tormenti» (Floresta 1858, p. 35). Qui la scrittrice contrappone l'ordine e il progresso alla dissolutezza dei costumi dando ancora una volta un suo contributo al pensiero che voleva essere più progressista rispetto al suo tempo.

Nisia sottolinea che non dobbiamo farci abbagliare dalle vanità poiché sono felici solamente coloro che fondano la loro vita sulla virtù dato che tutto il resto è passeggero e transitorio. Il suo insegnamento consiste nell'essere sempre generosi e vicini al prossimo poiché «se avrai la disgrazia di lasciar soffrire il tuo simile, il tuo cuore si serrerà, e lo squarcerà il peggior dei tormenti» (Floresta 1858, p. 35).

Nella parte conclusiva del libro, emerge un tipo diverso di esortazione più personale configurandosi come un passaggio di saperi da donna a donna piuttosto che insegnamenti di carattere generale. Attraverso la propria l'esperienza mette in guardia la giovane ragazza sui comportamenti usati dagli uomini per conquistare le donne, permettendo così alla giovane di riconoscere e decodificare le strategie persuasive e i "trucchi" spesso adottati. Vediamo come introduce la questione:

Mia cara figlia, vi sono nel mondo due sorti di ammiratori del nostro sesso; una assai comune, l'altra sommamente rara. La prima si compone di quelli che, guardandoci con disprezzo, non veggono in noi, come ne' bei fiori che raccolgono per far-sene un passeggero ornamento, se non oggetti degni solamente di piacere ai lor sensi. Agli occhi di questa genia una donna amabile è sempre quella che riunisce più grazie esteriori; e fatti arditati dalla debolezza colla quale i pregiudizi della nostra educazione ci presentano agli occhi del mondo, eglino hanno studiato, e pongono in pratica un linguaggio tutto ingegnoso, per fissare la nostra attenzione, e trionfare di questa debolezza, malgrado della nostra stessa virtù. (Floresta 1858, p. 43)

La ragazza dovrà tenere le distanze da questi uomini galanti e conquistatori. I loro complimenti sono falsi, i loro atteggiamenti studiati, le loro intenzioni riprovevoli, appaiono modesti senza esserlo e usano abilmente le armi della seduzione per raggiungere meglio i loro obiettivi:

Eglino ti diranno con ogni impudenza, che sei bella come la rosa, gentile come le Grazie; loderanno con esagerazio-

ne la tua destrezza nelle belle Arti, ti situeranno anzi fra le figlie stesse di Apollo; chiameranno le tue disposizioni per gli studi, profondissimo talento, mentre che nell'interno getteranno un occhio scrutatore sulla tua fisionomia per godere dell'impressione che l'incauto tuo cuore sentirà per l'energico abbozzo che seppero arditamente descrivere di perfezioni che saranno ben lungi dal credere che tu possieda! (Floresta 1858, pp. 43-44)

L'uomo che Nísia Floresta consiglia come compagno di vita è invece l'uomo serio, dall'"aspetto cupo", che mostra "una nobile galanteria", "un portamento raccolto" e che non "abusa della sua posizione" vale a dire:

uomini da' cuori conformati a bontà, e che si prestano spontaneamente a vendicarci dagli oltraggi pei quali pretendono annientare il credito nostro quelli di cui t'ho precedentemente parlato. [...] Di simile uomo, mia figlia, ti raccomando, cerca la società, e coltivane l'amicizia quando la tua ragione si sarà sviluppata. (Floresta 1858, pp. 43-44)

Nel capitolo X la scrittrice introduce un'ulteriore tipologia di figura maschile rappresentata dagli ipocriti. Questi ultimi sono definiti "esseri detestabili" che indossano la maschera di modestia celando la loro vera natura, usano abilmente le armi della seduzione per raggiungere meglio i loro obiettivi. Da questi uomini:

più che da aspidi velenosi conviene guardarti...! [...] Il vizio ingegnoso nel travestirsi prende sovente angeliche forme sotto le quali appare agli occhi dell'inesperta gioventù, e la sedu-

ce, conducendola malignamente a ruina, come il brillar della fiamma attira a se la farfalla, e la divora. (Floresta 1858, p. 47)

Qui Nísia Floresta interviene nel ruolo di madre simbolica e guida morale, per sopperire alle ingenuità proprie della giovinezza e lacune legate all'inesperienza della figlia. La scrittrice diventerà una consigliera autorevole prestando, alla giovane interlocutrice, un "aiuto tanto potente" affinché i consigli materni assicurino «una felice gioventù, ed una vecchiezza senza rimorso!» (Floresta 1858, p. 48).

Al termine di questo ultimo capitolo Floresta enuncia quaranta esortazioni nelle quali mostra, ancora una volta, le sue concezioni moralistiche che tuttavia non sono da considerare come una contraddizione nel pensiero della scrittrice bensì il risultato di quella struttura sociale che relegava le donne ai ruoli definiti di moglie e madre. In tale contesto, ogni progresso, seppur minimo, in direzione dell'autonomia personale costituiva un passo significativo verso un rapporto più egualitario tra i sessi. Floresta passa da ammonimenti più legati alla morale dell'epoca: «Ci prepara la sorte colpi funesti, quando più ci abbandoniamo ai piaceri; ché brilla sole nell'oriente, ma tempesta orribile poco dopo lo eclissa» (Floresta 1858, p. 50), a esortazioni dalla sensibilità moderna in cui sprona la figlia ad appropriarsi di una cultura più vasta possibile: «Petrarca, Milton, Fénelon, Virgilio, le lingue dei quali traduci, non sono mai stati vani del lor sapere, ma modesti illustrarono loro paesi e l'uman genere» (Floresta 1858, p. 52) e ancora: «Studia per amor di sapere, e non credere mai saper molto» (Floresta 1858, p. 52). Qui la scrittrice riprende la sua battaglia sociale contro l'opinione dominante del tempo che relegava la donna al solo ruolo quello di

“angelo del focolare”. Con la frase «Gli egoisti che pretendono vietarci gli arcani delle scienze, pronunciano contro se stessi sentenza terribilmente dannosa» (Floresta 1858, p. 52), l'autrice denuncia con determinazione coloro che intendono escludere le donne dall'accesso al sapere scientifico creando non solo un'ingiustizia nei confronti del genere femminile ma un danno collettivo in quanto la società viene privata dell'intelligenza e dell'inventiva femminile.

Nel difendere l'ordine sociale Nísia Floresta riafferma, ancora una volta, la virtù femminile per l'elevazione morale dell'uomo. Per questo la scrittrice raccomanda di garantire lo stesso trattamento educativo ai ragazzi e alle ragazze, così da prevenire i pregiudizi e aiutarli a cambiare la loro futura opinione delle donne. Tuttavia, per l'autrice le donne devono essere istruite per essere migliori madri, mogli e cittadine, non per rivendicare una parità assoluta con gli uomini: non si tratta di una posizione di rivolta ma di affermazione degli ideali femminili tanto che afferma: «Le armi che la donna debbe impiegare sicura del suo trionfo, sono la dolce bontà, la pazienza, la tenerezza modesta, la fede costante» (Floresta 1858, p. 53).

5. Limiti, contraddizioni e attualità del pensiero nísiano

Nel discorso letterario moderno, la costruzione dell'identità femminile era legata alla valorizzazione della funzione biologica della donna soprattutto per ciò che riguarda la maternità e lo spazio domestico nel quale essa era relegata. In questo discorso Nísia Floresta si allinea alle sue contempo-

ranee poiché «estava convencida (ela e as demais jornalistas e escritoras suas contemporâneas) de que este “novo comportamento” daria status e poder para as mulheres e representava a grande chance para que estas se reabilitassem e se tornassem úteis à sociedade» (Lima Duarte 2022)¹³.

Ciò non significa, ovviamente, negare l'estrema importanza che questa tappa ha rappresentato nella traiettoria delle conquiste femminili. Al contrario, dobbiamo riconoscere che all'epoca significava un passo avanti verso la dignità e il rispetto sociale. Dobbiamo solo notare che, enfatizzando nei suoi scritti le “virtù naturali” delle donne, attribuendo loro un'azione moralizzatrice nei confronti della famiglia e considerando l'educazione morale responsabile di una maggiore consapevolezza dei propri doveri, l'autrice finì anche per contribuire alla costruzione e alla cristallizzazione di un ruolo domestico attribuito alle donne. A proposito della maternità, ella ritiene che il destino migliore per le donne fosse quello di “vivere la propria femminilità” e avere come unico sogno quello di essere una buona madre e una moglie perfetta, il che restringeva il mondo femminile ai confini della casa. La figura femminile era custode della famiglia e della moralità.

Recenti studi hanno messo in evidenza come la sua concezione dell'istruzione femminile non mirasse necessariamente all'emancipazione piena, né all'uguaglianza tra i sessi in ambiti quali il lavoro o la politica. Al contrario, essa aspirava piuttosto a una migliore preparazione per il

13. «Era convinta (insieme alle altre giornaliste e scrittrici sue contemporanee) che questo “nuovo comportamento” avrebbe dato status e potere alle donne e rappresentato una grande opportunità per loro di riabilitarsi e rendersi utili alla società».

ruolo familiare, in particolare nella responsabilità educativa nei confronti dei figli. Tuttavia, quest'ultimo compito, anche in epoca recente, viene considerato un grande potere per le donne soprattutto nell'educazione dei figli maschi. Il pensiero dell'antropologa e intellettuale italiana Ida Magli ne è un esempio poiché sosteneva che le donne avessero un'influenza immensa nel formare la società dal momento che sono loro, in gran parte, a plasmare le prime esperienze relazionali, affettive e morali dei bambini. Questo potere educativo è particolarmente significativo nei confronti dei maschi, perché sono le madri (o figure femminili primarie) a trasmettere i primi modelli di comportamento, affettività, autorità, dovere e identità di genere. Magli mette in luce come la donna, attraverso la maternità, agisca come "prima educatrice" dell'uomo.

È facile per noi vedere la successiva manipolazione ideologica di questo discorso e le sue conseguenze sulla vita delle donne nei decenni successivi. Allo stesso modo, possiamo comprendere le ragioni che portarono tante donne a vedere nell'elogio della maternità la formula magica per sfuggire alla spregevole condizione in cui viveva la maggior parte di loro. Da "schiava domestica" a "regina della casa" sembrava esserci una grande distanza. Così grande da ingannare la maggior parte delle donne, comprese anche le più lucide. Ecco perché, ripeto, solo oggi è possibile rendersi conto che la "liberazione" sarebbe stata una nuova camicia di forza. Le donne di allora non si rendevano nemmeno conto della nuova forma di reclusione che veniva imposta, tanto era grande il suo potere e tanto seducenti erano i suoi travestimenti. Ma la nostra autrice era sicura: solo l'educazione era in grado di sollevare il genere

femminile dalla sottomissione in cui era relegata e di dare alle donne le condizioni necessarie per essere padrone del proprio destino. Nísia Floresta è autrice di pagine importanti della nostra storia poiché rivela il difficile cammino che si è dovuto percorrere nella ricerca e nella costruzione dell'identità e dei diritti delle donne brasiliane.

Il contributo nisiano è stato importante perché ha dimostrato che le donne potevano svolgere efficacemente ruoli diversi da quelli che erano stati loro imposti, oltre che adempiere a tutti i loro compiti quotidiani in modo soddisfacente.

In un momento di vero e proprio oscurantismo in relazione ai diritti delle donne, le sue vacillazioni e contraddizioni e certe prese di posizione che oggi possiamo interpretare come ingenue, non possono essere liquidate con leggerezza ma debbono essere comprese alla luce del contesto storico del Brasile così da poter valorizzare invece il carattere pionieristico della sua opera. Solamente così comprendiamo perché Nísia Floresta fu uno "scandalo" ai suoi tempi, l'oblio in cui fu relegata e la resistenza dei suoi stessi contemporanei. Il nostro compito oggi è quello di studiare e costruire la storia intellettuale delle donne brasiliane con particolare attenzione alla figura di Nísia Floresta per darle il posto di rilievo che merita davvero e riconoscere il contributo originale e inedito dei suoi scritti. L'autrice, pur essendo educata in un Brasile patriarcale, riuscì a emergere, essendo una donna erudita e illustre come poche altre nella storia del Paese dove alle donne non era permesso esporre il proprio pensiero, dovendo sottomettersi ai desideri del padre e poi del marito. Oltre a tacere, esse dovevano mostrare fragilità, timidezza e sottomissione: tale era lo stereotipo della ragaz-

za di buona famiglia. Molte volte chi cercava di sfuggire agli standard fissati dalla società finiva rinchiuso negli ospedali psichiatrici poiché era più facile attribuire qualsiasi reazione femminile alla follia piuttosto che all'insoddisfazione per i ruoli imposti loro. Una sorta di tragica dimostrazione dell'insicurezza del mondo maschile di fronte al suo monopolio di potere minacciato, una reazione aggressiva per neutralizzarla.

Ripercorrendo la storia della conquista dei diritti delle donne, emerge con evidenza il valore dell'opera di Nísia Floresta e la rilevanza che essa assunse nel contesto nazionale e nella formazione di una coscienza femminile embrionale. La sua lotta, in particolare per un'educazione femminile paritaria a quella maschile, più volte ribadita nei suoi scritti, fu determinante nel modificare la mentalità dell'epoca.

Non si può negare lo sforzo enorme che una donna come Nísia Floresta, dovette fare per fondare e gestire un'istituzione come il Colégio Augusto. Come abbiamo già sottolineato, alcune posizioni della scrittrice sembravano contraddirsi: pur avendo dedicato tutta la sua vita dell'istruzione femminile, sosteneva tuttavia che le donne dovessero essere istruite soprattutto per crescere i figli in modo adeguato e soddisfacente. Dall'altro canto, ella credeva fermamente nella capacità delle donne di assumersi responsabilità che, a quel tempo, erano considerate prerogativa esclusiva del sesso maschile:

Por que a ciência nos é inútil? Porque somos excluídas dos cargos públicos; e por que somos excluídas dos cargos públicos? Porque não temos ciência... Eu digo mais, não há ciência, nem cargo público no Estado, que as mulheres não sejam na-

turalmente próprias a preencher os tanto quanto os homens.
(Floresta 1847, p. 52)¹⁴

Come già evidenziato, in un contesto storico contraddistinto da un profondo oscurantismo nei confronti delle rivendicazioni femminili, si rende necessaria una riflessione sul pensiero anticipatore di Nísia Floresta. In tale prospettiva, le sue oscillazioni ideologiche – talvolta contraddittorie – così come alcune posizioni che, alla luce degli avvenimenti avvenuti nel tempo, potrebbero apparire ingenui o addirittura semplicistiche rispetto alla portata innovativa e al carattere pionieristico della sua produzione intellettuale.

Le campagne diffamatorie nei suoi confronti furono numerose: basti pensare che un anno prima della sua morte (1884) una scrittrice sua conterranea, la moralista Isabel Gondim, abbia dato forma alle voci che circolavano a Pary su Nísia accusandola di essere adultera, meticcias e frivola, esprimendo così il disprezzo che circolava tra la maggior parte dei suoi concittadini.

In una società profondamente patriarcale, in cui alle donne non veniva dato praticamente alcun valore o rispetto, qualsiasi conquista doveva essere considerata una grande vittoria e proprio per questo Nísia Floresta rappresenta una delle rare donne il cui pensiero anticipò istanze che sarebbero divenute centrali nel dibattito sui diritti delle donne tanto che fu solamente dopo la sua morte nel 1885 che cessarono le accuse di comportamenti e pensieri indecorosi e impudenti.

14. «Perché la scienza ci è inutile? Perché siamo escluse dalle cariche pubbliche; e perché siamo escluse dalle cariche pubbliche? Perché non abbiamo la scienza... Anzi, aggiungo, non c'è scienza né carica pubblica nello Stato che le donne non siano naturalmente adatte a ricoprire tanto quanto gli uomini».

La scrittrice, da un lato era legata a certi modi tradizionali di pensare la donna, mutuati dall'Illuminismo e al Romanticismo, dall'altro, cercava di liberarsi da questa tradizione, alla ricerca delle filosofie più liberali che fiorivano nella metà del XIX secolo. Questa donna, inoltre, esprime la radicalità in misura maggiore nelle sue scelte di vita e nei suoi comportamenti che non nella produzione scritta, la quale risulta, al confronto, più moderata o contenuta nei toni e nelle istanze.

Oggi è facile capire perché Nísia Floresta fu considerata uno "scandalo" ai suoi tempi, l'oblio in cui fu relegata e la resistenza dei suoi stessi contemporanei a considerarla una scrittrice di valore. In un momento storico in cui si studia e si costruisce la storia intellettuale delle donne brasiliane, è tempo di dare a Nísia Floresta il posto di rilievo che merita e riconoscere la natura inedita dei suoi scritti. L'autrice – che avrebbe fatto tanta strada nella sua vita – era una donna educata in un Brasile patriarcale nonché una delle rare letterate del suo tempo che aveva pubblicato libri secondo un'ottica femminile. Ella, inoltre, si distinse nel panorama letterario del suo tempo, sovvertendo l'estetica dominante attraverso la narrazione di continenti lontani, in contrasto con la tendenza dei romantici brasiliani a focalizzarsi esclusivamente sulla propria terra.

Riferimenti bibliografici

- Barbosa P. (2015), *Almanaque histórico Nísia Floresta uma mulher à frente do seu tempo: Projeto memória*, Fundação Banco Brasil, Brasília.
- Buitoni D. (1981), *S. Mulher de papel. A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*, Loyola, São Paulo.

- Câmara A. (1941), *História de Nísia Floresta*, Irmãos Pongetti, Rio de Janeiro.
- de Alencastro L.F., Novais F. (1997), *História da Vida Privada no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Dias M.O. (1984), *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*, Editora Brasiliense, São Paulo.
- Duarte C. (2022), *Nísia Floresta: uma mulher à frente de seu tempo. Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, Editora Fundação Ulysses Guimarães, São Paulo.
- Ead. (2009), *Inéditos e dispersos de Nísia Floresta*, Editora da UFRN, Natal.
- Ead. (2002), *Cartas: Nísia Floresta e Augusto Comte*, Editora Mulheres, Santa Cruz do Sul.
- Ead. (2001), *Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: Diálogo ou apropriação?*, in «O eixo e a roda: revista de literatura brasileira», Belo Horizonte.
- Ead. (1995), *Nísia Floresta: vida e obras*, Editora UFRN, Natal.
- Floresta N. (1998), *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*, Editora da UFRN, Natal.
- Ead. (1859), *Scintille d'un'anima brasiliana*. Barbera, Bianchi e C., Firenze.
- Ead. (1858), *Consigli a mia figlia*, Stamperia sulle Logge del Grano, Firenze.
- Ead. (1853), *Opúsculo humanitário*, Tipografia de M.A. Silva Lima, Rio de Janeiro.
- Koster H. (1997), *História de Nísia Floresta*, Dep. Estadual de Imprensa, Natal.
- Id. (1942), *Viangens ao Nordeste do Brasil*, Companhia Editora Nacional, São Paulo.
- Leite M. (1993), *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*, Edusp, São Paulo.

- Marcílio M.L. (2005), *História da Escola em São Paulo e no Brasil*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Margutti P. (2022), *Nísia Floresta, uma brasileira desconhecida: feminismo, positivismo e outras tendências*, Editora Fi, Porto Alegre.
- Mathews C.H. (2012), *Race and patriotism in the works of Nísia Floresta*, Tamesis, Woodbridge.
- Ead. (2010), *Between “founding text” and “literary prank”: reasoning the roots of Nísia Floresta’s Direitos das Mulheres e a Injustiça dos Homens*, Ellipsis, Edinburgh.
- Sabino I. (1899), *Mulheres Ilustres do Brasil*, Editora Garnier, Rio de Janeiro.
- Teles M.A. (1993), *Breve História do Feminismo no Brasil*, Brasiliense, São Paulo.

Poetas admiradas, pero olvidadas

El caso de Angelica Palli y Giannina Milli

Marta Cueva Camblor

1. Introducción

Angelica Palli y Giannina Milli fueron dos poetas destacadas en su tiempo. Su cultura, su capacidad para las letras y su talento innato para recitar, sumados a su compromiso con la política del momento y los ideales patrióticos con los que soñaban con llegar a ver una Italia oficialmente unida, además de su notable presencia en los salones literarios de la época, hacían de ellas dos escritoras inusuales¹.

Las dos mujeres comenzaron a recitar con poca edad poemas inspirados en grandes maestros como Torquato Tasso y Vittorio Alfieri, personalidades literarias enormemente reconocidas en la Italia del siglo XIX. A continuación se ilustra un ejemplo de la visión que otras personas tenían de la jovencísima Angelica Palli, después de que se le presentara la ocasión de aprender y de dar sus primeros pasos en el mundo de la poesía y la improvisación:

1. Para encontrar información basilar sobre Angelica Palli, se remite a: Donolo 2018, pp. 211-218; Rosi & Giglio 1933, p. 194. Para profundizar en la vida de Giannina Milli, se aconseja la lectura de las siguientes obras: Frassi 1858; Raggi 1861.

Studiò il greco antico e il moderno, ed ebbe a maestro nelle lettere italiane il chiarissimo De Coureil. Intanto «le vennero a grado le greche e italiane lettere», dice il Guerrazzi, «che poté leggere l'originale greco di Omero in quella età in cui, troppo più che non vorremmo, fanciulle italiane appena appena compitano un libro nel paterno idioma». In poco tempo appresso tutti i nostri scrittori classici, e massime i poeti, le furono così famigliari, che riteneva nella sua ferrea memoria, anco negli ultimi suoi anni, assai squarci di molti e quasi tutta la *Gerusalemme* del Tasso e gran parte delle *Tragedie* dell'Alfieri. (Palli 2007 [1876], p. II)

Aun así, Angelica Palli no fue la única mujer joven con capacidad y posibles suficientes para estudiar y destacar en la improvisación. Al igual que la de Livorno, la teramana Giannina Milli pudo gozar de una educación privilegiada en su propia casa de la mano de excelentes maestros, como el literato Stefano De Martinis o el músico Camillo Bruschelli. Esta formación la inspiró para labrarse un camino en el mundo de la improvisación desde jovencísima, lo que la llevó a recorrerse prácticamente todo el país destacando como una acalamada poeta risurgimental. De acuerdo con los apuntes del estudioso Oreste Raggi, que da muestra de este maravilloso momento de la vida de Giannina Milli:

L'orecchio della piccola Milli beveva di quei versi siffattamente l'armonia, che in un bel giorno ella, non compiti i cinque anni, improvvisò alcune stroffette. Bernardo, il babbo suo, le aveva narrata una popolare istoriella, ed ella tutto il dì appresso vi pensò sopra, e poi, corse alla mamma esclamando:

«mamma, mamma, sono poetessa anch'io, ascolta» e passeggiandole innalzi cominciò. (Raggi 1876, p. 11)

2. Un destino común

Angelica Palli y Giannina Milli destacaron desde bien pronto de unas dotes de improvisación prodigiosas. Pero ¿y si todo ese talento no se hubiera descubierto? ¿Y si hubiera quedado inadvertido y desaprovechado? ¿Y si nadie les hubiera dado una oportunidad o no hubieran tenido los recursos necesarios para formarse? En el caso de Angelica Palli, sus padres, comerciantes griegos, se habían instalado en la boyante ciudad de Livorno para labrarse un porvenir mejor y pronto gozaron de todas las comodidades que podían imaginar en la ciudad toscana. Por ese motivo, Angelica lo tuvo relativamente fácil: sus padres se encargaron de darle una formación privilegiada de la mano de los mejores estudiosos y, al cabo de poco tiempo, empezó a destacar en la improvisación: «Fino dalla tenera età mostrò ingegno svegliato, onde i suoi ch'erano agiati, volenterosi di educarla ed istruirla, nulla trasladarono» (Palli 1876, p. I). Sin embargo, la familia de Giannina Milli no gozaba de tantos recursos y fue su madre, Regina Rossi, hija de un librero de Teramo, quien la enseñó a leer y a recitar sonetos con solo cinco años. Más tarde, y tras mudarse una temporada a Chieti, la teramana tuvo la oportunidad de subirse a un escenario para improvisar algunos versos de *La Divina Commedia* y de *La Gerusalemme liberata*, con la suerte de que el entonces rey de las Dos Sicilias, Fernando II, se quedó conmovido. Este insistió en querer conocerla, le preguntó qué deseo tenía en la vida y la

joven Giannina respondió que su voluntad era estudiar: «[...] il re la vide, e come l'ebbe dinanzi, le addimendò che cosa desiderasse; ed ella: Io voglio studiare» (Raggi 1876, p. 15). Después de eso, de acuerdo con los apuntes de la estudiosa Angela Russo (2011, p. 72), la invitó a continuar sus estudios en un instituto femenino en Nápoles, donde tuvo la ocasión de formarse en disciplinas de diversa índole.

Así pues, estas dos mujeres, prodigiosas literatas aún en edad joven, tuvieron la oportunidad de formarse y de perfeccionar sus talentos en calidad de poetisas y escritoras en una sociedad donde la mujer tendía a ocupar roles en los que la educación no era su prioridad.

3. Apoyo social e interés risurgimental

Pero Giannina Milli y Angelica Palli tuvieron más similitudes aparte de haber nacido con unas facultades mentales y creativas asombrosas y haber podido formarse y beber de grandes literatos como Toquato Tasso. Estas dos mujeres, más allá de haber triunfado a una edad temprana, pudieron contar con el apoyo de personalidades del momento – especialmente hombres – en un momento y un lugar donde no era norma para el género femenino. Estos autores, grandes referentes de la literatura y otras artes, no solo les hicieron un hueco en una disciplina notablemente masculina, sino que también se esforzaron por promover sus obras y su talento y de procurarles un espacio todavía más abierto al mundo de la creación artística.

En el caso de Giannina Milli, ya lo hemos visto: el propio rey Ferdinando II la ayudó y animó a continuar sus estudios

en Nápoles, donde fue instruida por hombres cultos y reputados, todo un privilegio para una mujer de tan poca edad en aquella época. Por otro lado, el famosísimo improvisador Giuseppe Regaldi valoró su trabajo y la instó a exhibir sus poemas de temática risurgimental delante de amplias masas y públicos. Aun así, en una época como aquella, en que los deseos risurgimentales no estaban del todo bien vistos y eran rechazados por una gran parte de la población, la joven Giannina tuvo que recitar sus versos en salones literarios y políticos clandestinos. En cuanto a Angelica Palli, cuya obra estaba centrada en su gran mayoría en temática política cargada de tintes risurgimentales, tuvo el honor de recitar en su propia casa, que convirtió en un enorme salón literario de ideología mazziniana. En ese momento, la casa de la livornesa pasó a ser un importante punto de encuentro en la región de Toscana, donde se reunían agrupaciones políticas y personalidades cultas de aquel entonces para intercambiarse ideas y saberes (Rossi 1995, p. 26).

Con el tiempo, Giannina Milli se volvió asidua en el salón literario de Clara Maffei, uno de los más ilustres de todo el país, donde se reunían personalidades importantes del mundo artístico y literario. Por otro lado, la teramana recibió numerosas condecoraciones en todos los confines del territorio itálico por su talento y su labor como improvisadora. Otras personas que le brindaron apoyo social y artístico fueron Francesco De Sanctis, quien le pagó una pensión en Nápoles para que siguiera creando, y Paolo Boselli, entonces ministro de la instrucción pública, que le dedicó unas cálidas palabras llenas de aprecio tras su fallecimiento: «La poesia dell'anima italiana brillava nell'estro di Giannina Milli per il trionfo degli ideali patriottici. Non si può vede-

re senza mestizia spegnersi questa luce, che nei giorni delle prove ha confortato agli animi trepidanti» (Russo 2011, pp. 73-74). Además, durante su vida, muchísimas personas quisieron honrarla por su talento y personalidad con obsequios. Por ejemplo, en una ocasión un fraile agustiniano se quedó tan sorprendido por las dotes de improvisación de Giannina que le encomendó a la Virgen que rezara por ella y la obsequió con una rosa. Esta es una de las razones que la llevaron a componer su poema *Tre rose*, escrito en 1848 y publicado diez años más tarde (Milli 1858, pp. 3-8). He aquí un fragmento ilustrativo del poema (*ibid.*, p. 6):

Dal fervid'estro fuor di me rapita,
 Quasi da un velo ricoperti i rai,
 Tolsi una sera in man la cetra, e arditamente,
 Siccome il core mi dettò, cantai.
 Che dicessi nol so... bianco vestita,
 Segno di mille sguardi io mi trovai,
 E tra' plausi cortesi il suolo scersi
 Sparso d'intorno a me di fior diversi.

La teramana fue tan venerada, tan apreciada durante toda su vida, en aquella época tan marcada por la política que, cuando al fin se logró la unificación de los territorios de la península itálica, fue invitada a la primera asamblea de la nación en Turín, su primera capital, el 17 de marzo de 186. A continuación se muestran las cálidas palabras con las que Oreste Raggi (1876, pp. 51-52) recuerda tan destacado momento:

In quel tempo si apriva in Torino la prima e la più solenne
 assemblea italiana, in cui i deputati della nazione dovevano

offrire al leale Vittorio Emanuele un regno unito che pochi anni indietro sembrava follia lo sperare [...]. Ora se tutti i cuori italiani palpitavano di una nuova gioia, è da immaginare quello della nostra Giannina che vedeva finalmente avverarsi il concorde voto, da lei come profettato, di concordi affetti. Chi l'avrebbe tenuta dal non correre ad essere presente a quell'atto così solenne e da secoli aspettato?

Es curioso comprobar cómo, efectivamente, además de poner todo su foco en la ansiada unificación de Italia, la poeta escribía textos en favor de esta unión, dirigiéndose a la propia Italia en segunda persona, animándola a resistir del yugo del enemigo (pues los extranjeros ocupaban aún partes del territorio) y augurando que pronto todo su destino cambiaría para empezar a ser una nación libre y unificada. A este respecto, el texto *Un voto all'Italia* (Milli 1863, pp. 332-335), escrito solo dos años antes de la consolidación de Italia como país, ilustran perfectamente esta forma de escribir:

Tu perdura, o Italia mia,
 Nel contegno e forte e saggio,
 Non vacilli il tuo coraggio,
 Non si cangi il tuo voler
 [...]
 Piangon curve, onde ti affanni
 Tu per esse, o madre pia;
 Ma perdura, o Italia mia,
 E il lor fato cangerà! (*ibid.*, pp. 334-335)

Por otro lado, dada su habilidad y talento en la improvisación y en la composición de textos, Angelica Palli

se convirtió en 1819 en la primera mujer en ingresar en la Accademia Labronica de Livorno, una institución creada por Giuseppe Vivoli para promover las artes, las letras y las ciencias de la ciudad (Donolo 2018, pp. 211-218). Fue en esta institución donde la joven estableció contacto con muchos de los hombres cultos más influyentes del país, como Enrico Mayer, notable personalidad de la época risurgimental, y Jean-François Champollion, egiptólogo francés considerado el padre de la egiptología, entre otros. Con este último desarrolló, además, un estrecho vínculo que se forjó también mediante un constante intercambio de correspondencia durante décadas. Por otro lado, mantuvo contacto con el poeta francés Lamartine y con Manzoni, que se le acercaba para colmarla de halagos e incluso la apodó «la nueva Safo» (Θεοδωροπούλου-Λιβαδά, Βαρβάρα 1939, p. 133).

Durante toda su vida, Angelica Palli fue otro ejemplo de escritora que se desvivió por la causa de la Independencia de Italia y veló por su unificación. Además de dedicar gran parte de su vida a escribir textos de temática risurgimental sobre la tan ansiada liberación de Italia y su unificación, también se ocupó de ayudar a su marido Giampaolo Bartolommei, coronel, y de participar activamente en algunas batallas, curando a heridos de guerra y proporcionando instrumentos necesarios para su recuperación.

Angelica Palli escribió numerosas obras de temática risurgimental. En su caso, había dos conflictos que alimentaban su inspiración, conflictos bélicos y políticos con los que se sentía emocionalmente implicada. Uno era la causa griega, el deseo de los griegos de liberarse de la opresión del pueblo turco y el anhelo de constituir con un país independiente. El otro conflicto que marcó a Angelica Palli fue la causa de la

tierra donde vivía, la dominación austriaca en buena parte del territorio itálico y el deseo de unificación de los territorios italianos. En su caso, su doble sentido de patria (por una parte, se sentía muy ligada a Grecia por sus orígenes y su familia; por otra, había crecido en Italia desde pequeña, con lo que se consideraba parte de ambas naciones), la impulsó a posicionarse de manera política en muchas ocasiones y a escribir obras de ficción con los que denunciaba estos conflictos. Pero también escribió poemas dirigidos a Italia, o a quienes, por motivos de guerra o de ideas políticas, fueron obligados a abandonar la nación y a mantenerse al margen, exiliados, lejos de su hogar. Un buen ejemplo de este sentimiento lo encontramos en las odas *Al bel cielo d'Italia* (Palli 1824, pp. 7-13). Esta composición da fe del amor de la poeta hacia su tierra natal y acompaña en el sentimiento a quienes viven lejos de ella, en el exilio. Además, la autora se dirige al cielo de Italia en segunda persona con el fin de recordar sus virtudes. Una de estas virtudes, de acuerdo con la autora livornesa, es que el cielo de Italia es capaz de inspirar y de consolar a las personas que se encuentran lejos de él. He aquí un pequeño fragmento del poema (*ibid.*, pp. 7-8):

Bel cielo d'Italia
Serenó, ridente,
Tua vista nell'anime
Risveglia repente
Gli affetti, che languono
Lontano da te.
[...]
Influssi benefici,
Deh versavi ognora,

Dell'arti dee eterea
Sembrar la dimora,
Se il genio che le anima
È figlio del ciel.

Así pues, tanto Giannina Milli como Angelica Palli han demostrado ser durante toda su vida mujeres implicadas con la causa de su tierra, apoyadas en la literatura, en la creación y en la inspiración. Además, se convirtieron en personas claramente destacadas entre los círculos cultos de la época, donde fueron muy queridas y apreciadas por sus coetáneos en un momento y un lugar donde las mujeres difícilmente tenían cabida.

4. Las promesas de su tiempo

Manzoni apodó a Angelica Palli «la nueva Safo». De hecho, esta no fue una casualidad, ya que la poeta se había dado a conocer improvisando mitos pertenecientes a la tradición griega, como fue el caso de Tieste y Safo. Más tarde, la autora publicaría estos dos textos en papel. En el caso del mito de Safo, Angelica Palli publicó en 1823 *Saffo*, un drama lírico dedicado en la tragedia de Safo basado en el mismo drama que había improvisado anteriormente. En esta tragedia, la autora hace gala de sus orígenes griegos y cuenta la tragedia del suicidio de Safo en el acantilado de Léucade tras enterarse del rechazo de su amado Faón.

Pero «la nueva Safo» no fue el único mote que caracterizó a Angelica Palli en su época. El intelectual griego Rizos Neroulos la apodó en una ocasión «la décima musa», dados

los talentos y las virtudes de la poeta livornesa, con los que sorprendía a las altas esferas cultas de la época.

Por otro lado, a Giannina Milli se le apodó como «l'improvvisatrice del Risorgimento», es decir, la máxima poeta del Risorgimento. Además de su vasta producción literaria en la que primaban tintes risurgimentales, relativos al anhelo de independencia del enemigo y unificación de los estados del territorio itálico, Giannina Milli también fue muy querida por las esferas cultas de la sociedad del momento, e incluso tuvo que desplazarse por todo el país para recibir premios y condecoraciones, pues no cesaban de invitarla a multitud de eventos relacionados con la política del momento y el arte. Aun así, si bien algunas personas la habían empezado a comparar también con la figura de Safo y otras autoras, otras mostraron su descontento, defendiendo su unicidad sobre cualquier otra cosa:

Prima di lasciar Teramo, si era addestrata nella difficile prova del facile conto in ristretta brigata di amici e di ammiratori, fra i quali i più culti della nostra città. Questi, come un giorno Regaldi, che giovenetta la conobbe nel 1846, videro incarnato in Lei il genio della poesia estemporanea; e fu miracolo se, facili come siamo a veder redivivi, non gridammo tosto: alla nuova Saffo; alla nuova Amarilli! Il vaticinio sarebbe stato presto smentito, poichè la Milli non somigli ad alcuna delle poetesse che furono. (Milli 1863, p. 3)

Las características que definen a Giannina Milli, al igual que las que definen a Angelica Palli, no se reducen a un simple talento extraordinario ni a su facilidad componiendo literatura; va más allá: el compromiso de estas mujeres para

con su patria, su presencia en lugares a los que difícilmente accedía o podía acceder el género femenino (reuniones literarias, salones clandestinos, eventos políticos, etc.) las caracterizaron de tal forma que hicieron de ellas dos referentes de la época del Risurgimento. No se limitaron a escribir ni a plasmar sus emociones en papel o delante de extensos públicos; estas dos mujeres se desvivieron por la causa de los italianos en cuerpo y alma, sin esperar nada. Recorrieron gran parte del territorio para promover sus ideas, para llegar a públicos, a reuniones, a eventos políticos en los que se luchaba por ver un cambio en Italia.

Es imposible entender la literatura que tejieron sin comprender la época que las englobaba, que las caracterizaba. Ellas fueron y son la esencia del Risurgimento, más allá de los poemas y los textos. Encarnaron la esperanza del pueblo italiano de ver algún día su país libre, unificado. Fueron predicadoras de ideas, informadoras de sucesos bélicos y políticos, contribuyeron a la causa tanto como pudieron. Por eso, más que genias, más que poetas, formaron parte de un sentimiento extendido en Italia, abanderaron los sentimientos patrióticos y contribuyeron a darle algún sentido a las ideas del Risurgimento.

5. Conclusiones

A pesar de su popularidad en la época y al apoyo con el que contaron por parte de hombres literatos y cultos de la talla de Manzoni, Regaldi o Lamartine, ambas autoras quedaron injustamente relegadas a un espacio condenado al olvido, al silencio. Si bien la figura de Giannina Milli

adquirió durante su época una mayor notoriedad respecto a Angelica Palli al ser considerada «l'improvvisatrice del Risorgimento», ninguna de las dos autoras aparece hoy día en una posición destacada dentro de los manuales de Literatura Italiana. Es como si, debido a su condición, a su género, fuera más difícil encontrarlas dentro del panorama literario, o como si no se les permitiera perdurar más de cierto tiempo dentro de la Historia de la Literatura. O como si su notoriedad tuviera fecha de caducidad, como si no interesase su historia. Por eso, es nuestro deber rescatar estas voces y formar con ellas un canon al margen del canon literario. Porque, al fin y al cabo, estas voces añaden otras visiones y verdades a la historia y a la literatura. Y, de no considerar estas perspectivas, perderíamos buena parte de la historia de la Humanidad.

Referencias bibliográficas

- Boubara A. (2019), *Angelica Palli Bartolommei, poetessa italo-greca dell'Ottocento*, in Cagnolati A., Valerio S. (a cura di), *Rompendo il muro del silenzio: Voci di donne nel Mediterraneo*, Sinestesie, Avellino, pp. 23-32.
- Ead. (2014), *La figura della donna negli scritti di Angelica Palli Bartolommei e la sua influenza in Grecia*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», n. 15, pp. 222-235.
- Donolo L. (2018), *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, Pisa University Press, Pisa.
- Frassi G. (1858), *Della Giannina Milli e delle sue poesie*, M. Cellini e C., Firenze.
- Milli G. (1863a), *Il ritorno in patria di Giannina Milli e la sua accademia del 17 ottobre 1863*, Tipografia Marsilii, Teramo.

- Ead. (1863b), *Poesie*, vol. 2, Le Monnier, Firenze.
- Palli A. (2007 [1876]), *Racconti di Angelica Palli Bartolommei*, a cura di O.C. Vallecchi, Successori Le Monnier, Firenze.
- Ead. (1824), *Poesie*, Masi, Livorno.
- Raggi O. (1876), *Giannina Milli. Biografia*, F. Capaccini Editore, Roma.
- Id. (1861), *Biografia con alquante poesie inedite di Giannina Milli, improvvisatrice*, Le Monnier, Firenze.
- Rosi M., Giglio V. (a cura di) (1933), *Dizionario del Risorgimento nazionale. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*, Vallardi, Milano.
- Rossi G. (1995), *I salotti di Angelica Palli Bartolommei. Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese*, in «Comune Notizie», núm. V, n. 15, p. 25.
- Russo A. (2011), *L'improvvisatrice del Risorgimento nazionale: Giannina Milli*, in Guidi L., Russo A. & Varriale M. (a cura di), *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*, Comune di Napoli Edizioni, Napoli, pp. 72-75.
- Θεοδωροπούλου-Λιβαδά Βαρβάρα (1939), *Αγγελική Πάλλη-Βαρθολομαΐη και το έργο της: Μελέτη*, Τυπογραφεία Τάσσου Βακαλοπούλου, Αθήναι.

Spiritualità, speranza e amore per la patria¹

Il contributo di Enrichetta Caracciolo al Risorgimento italiano

José García Fernández

1. Introduzione

Enrichetta Caracciolo di Forino (1821-1901), patriota e scrittrice italiana di origine napoletana (Scirocco 1992, pp. 27-40; Sciarelli 2013), è considerata un'icona per le donne italiane, poiché non si è arresa di fronte alle avversità del suo tempo. Benché provenisse da una famiglia nobile, Caracciolo lottò infatti contro gli abusi legati alla condizione femminile e al ruolo della donna nella società italiana ottocentesca (Betri 2015; González de Sande 2017, pp. 91-100). Costretta a prendere i voti dopo la morte del padre², Caracciolo fu partecipe

1. Questo saggio è stato redatto nell'ambito del progetto intitolato «Italian and European Women Writers» (rif. 5370/3009) dell'Università di Siviglia (Spagna).

2. Caracciolo si trasferiva da una città all'altra con una certa regolarità, a causa della professione militare del padre: a soli tre mesi di vita si spostò a Bari; quattro anni dopo si trasferì a Napoli, e, infine, tre anni più tardi si stabilì a Reggio Calabria, dove trascorse un'infanzia serena, immersa in un ambiente familiare che, almeno in quel momento, le garantì protezione e stabilità. Tuttavia, con l'arrivo dell'adolescenza, la giovane iniziò a confrontarsi con le prime amare esperienze dell'amore: tradimenti, gelosie e delusioni che lasciarono un segno indelebile nel suo animo. Fu però la perdita del padre Fabio a infliggerle un dolore

della realtà monastica claustrale della Napoli del XIX secolo (Capodieci 2019). Rinchiusa nel monastero di San Gregorio Armeno, questo recinto monumentale diventò per Caracciolo una fonte ispiratrice, uno spazio simbolico a partire dal quale narra i dissapori e i conflitti sorti in questo convento partenopeo.

Il volume autobiografico *Misteri del chiostro napoletano* (Caracciolo 1986 [1864]) rende conto di questo scenario e riflette la tenace lotta dell'autrice per cambiare strada e unire il suo destino a quello della patria italiana: «I riferimenti al contesto storico, al processo risorgimentale in atto, [sono] avvenimenti di cui la protagonista viene a conoscenza grazie alla lettura dei giornali, strumento di istruzione e di consapevolezza [...] l'io si identifica con l'Italia, le sue traversie sono legate alle vicende politiche della penisola» (Storini 2017, p. 58). L'Italia, nonostante le difficoltà, gradualmente sarebbe riuscita a superare un passato doloroso e controverso per passare così il testimone a una nuova nazione potenzialmente progressista e promotrice di un'identità culturale unitaria.

Da un punto di vista metodologico, l'analisi filologica delle memorie di Caracciolo intende far emergere la dimensione spirituale del testo, in cui la fiducia nel futuro e l'amore per il Belpaese assumono un'importanza fondamentale nel comporre il ritratto di una figura di spicco³ nel processo di unificazione nazionale (Storini 2017, pp. 59-60). L'obiet-

profondo e lacerante. Lo stesso padre lo riconobbe: «Che ne sarà di te, povera figlia?» Profetiche parole, che nelle mie ulteriori vicende ebbi presenti sempre» (Caracciolo 1986 [1864], p. 41). In seguito a questo lutto e alla conseguente riduzione dei beni familiari, la famiglia Caracciolo si trasferì nuovamente a Napoli.

3. Caracciolo svolse un'opera silenziosa, ma carica di forza sovversiva: consegnare la corrispondenza segreta degli affiliati a una società patriottica.

tivo principale di questo contributo è dunque esplorare il rapporto tra religione, politica e società nel periodo storico in cui si collocano le memorie di Caracciolo, le quali verranno esaminate con lo scopo non solo di comprendere le dinamiche che legano questi tre ambiti apparentemente distinti al percorso esistenziale dell'autrice, ma anche di mettere in luce come la letteratura si configuri come un potente mezzo attraverso il quale denunciare ingiustizie, trasmettere ideali e stimolare una presa di coscienza comune.

2. Enrichetta Caracciolo: una voce spirituale tra fede e patriottismo

Enrichetta Caracciolo scelse di affidare alle pagine delle sue memorie il grido silenzioso di un dolore intimo e profondo, frutto di un'esistenza trascorsa tra le mura claustrali. La scrittura divenne per lei una necessità impellente, perché, grazie a essa, Caracciolo rende accessibile quel tormento interiore che altrimenti sarebbe rimasto celato agli occhi del mondo. Nel suo racconto autobiografico si manifesta la volontà di superare il proprio isolamento emotivo, trasformando l'esperienza sofferta in un ponte verso un destinatario estraneo al suo inferno personale. L'autrice cerca in questo modo di lasciare una testimonianza viva e vibrante di una vita segnata dalla privazione e dall'attesa di un avvenire migliore: «[P]er la più breve via mi riduceva nella mia stanza, dove o leggeva, o meditava, o piangendo lavorava: e là, più per bisogno di distrazione, che per vaghezza di pubblicità, incominciai a scrivacchiare queste Memorie» (Caracciolo 1986 [1864], p. 184).

Pur potendo sembrare marginale, quest'opera racconta le vicende di una donna la cui rilevanza va al di là della sua personale ribellione contro il potere religioso. Non sorprende quindi che il volume di Caracciolo abbia suscitato un vasto interesse, divenendo un autentico best-seller del suo tempo (Dovere 1998, pp. 255-276; Dovere 2009b, pp. 767-792). Nelle sue pagine, la protagonista si oppone con determinazione alla reclusione monastica forzata, sottolineando come numerose donne, al pari di lei, fossero state costrette a indossare l'abito religioso in assenza di una reale vocazione. Anche se resta fermamente ancorata alla propria fede e a Dio, Caracciolo non esitò a condannare con chiarezza un sistema che riduceva le giovani donne a semplici esecutrici del volere altrui, prive di scelta e iniziativa. La sua parola, vibrante di indignazione e di verità, si fa strumento di riscatto collettivo, aprendo uno squarcio sulle contraddizioni di un'epoca che pretendeva di piegare lo spirito femminile alle logiche dell'obbedienza e dell'annientamento⁴.

Nelle memorie di Caracciolo emerge con pari intensità un radicato sentimento di repulsione nei confronti dello Stato borbonico. L'autrice rievoca con lucidità l'arrivo di Ferdinando II a Reggio Calabria, descritto come un evento solenne che mobilitò l'intera comunità locale e culminò

4. Si noti come esso si possa anche manifestare con uguale intensità all'interno delle relazioni sentimentali, sotto forme più sottili, ma non meno laceranti, come il controllo, la paura, la gelosia o la negazione della libertà emotiva. Enrichetta Caracciolo (1986 [1864], p. 18) visse in prima persona questa dolorosa realtà: il suo primo amore, Carlo, fu per lei una figura idealizzata che tuttavia si dissolse bruscamente quando egli scelse di sposare un'altra donna. Più complessa fu la relazione con Domenico, poiché la sua seconda esperienza affettiva fu segnata da un atteggiamento maschilista, ossessivo e possessivo che limitava l'autonomia di Enrichetta e soffocava ogni forma di spontaneità (Caracciolo, 1986 [1864], pp. 21, 26).

in una fastosa celebrazione. Invitata ad assistere a questo suggestivo appuntamento, la giovane ebbe persino l'onore di ballare con lui. Quell'incontro apparentemente mondano, senza implicazioni politiche, fu però per Enrichetta una rivelazione: nacque in lei una coscienza critica, quasi improvvisa, scaturita dalla consapevolezza che, se il sovrano avesse mostrato al popolo la stessa gentilezza riservata a lei in quell'occasione, forse avrebbe potuto mantenere il trono molto più a lungo. Da quel momento, la figura del re iniziò a perder fascino ai suoi occhi, alimentando un sentimento di disillusione che sfociò in un'aperta insofferenza verso la monarchia borbonica: «Chi m'avrebbe detto quella sera che avrei detestato e Ferdinando, e Francesco suo figlio, e tutti coloro che portano il nome borbonico!» (Caracciolo 1986 [1864], p. 19).

Enrichetta cominciò allora a maturare un pensiero nuovo e coraggioso. Per dare voce e dignità a un popolo sottomesso, era necessario volgere pagina, emanciparsi da quel regime e costruire un assetto politico più giusto e moderno: un'Italia libera (Banti 2013), fondata sulla partecipazione di tutti i cittadini e non sul loro asservimento. Oppressa da un contesto storico e familiare segnato da scarse possibilità di autodeterminazione, la madre di Enrichetta – rimasta vedova e provata da una situazione economica precaria – prese una decisione drastica e unilaterale: costrinse la figlia alla clausura, rinchiudendola in un convento. Sebbene mosso da esigenze tattiche e strategiche, questo gesto è carico di una violenza simbolica profonda, trasformando la madre in una sorta di proiezione domestica dell'autoritarismo borbonico. In questo doloroso scenario, la madre pareva disposta a immolare il futuro e la libertà dei propri figli come fossero

pedine sacrificabili, strumenti utili per garantire un minimo vantaggio personale, riducendoli quasi a oggetti di scambio (Storini 2017, p. 55).

L'isolamento imposto a Enrichetta non fu concepito come una "condanna definitiva", bensì come una misura provvisoria, un salvagente temporaneo in un periodo di grande difficoltà⁵. Il convento le venne inizialmente presentato come un luogo di rigenerazione spirituale, un rifugio ideale in cui ritrovare l'equilibrio e la serenità: «Trovarsi d'altronde profusi in que' ritiri, non soltanto gli spirituali conforti, ma inoltre tutti gli agi della vita nobile» (Caracciolo 1986 [1864], p. 48). Dopo una prima visita, si decise che Enrichetta sarebbe stata accolta nel monastero di San Gregorio Armeno (García Fernández 2024, pp. 623-630), dove «halló en el Señor el pilar al que aferrarse para reconfortar su soledad y hacerla más llevadera y soportable [...] [S]u acercamiento a Cristo activó su don para la misericordia, una cualidad primordial que a partir de entonces acompañó a la escritora durante su itinerario vital» (García Fernández 2021, p. 67)⁶.

5. Con il passare del tempo, la madre di Caracciolo avrebbe manifestato rimorso per quella scelta così drastica e irreversibile: la figura materna «subisce una sorta di capovolgimento del proprio statuto, passando dal ruolo di oppositore a quello di aiutante» (Storini 2017, p. 57). Il peso di quella decisione si rivelò insopportabile, tanto che, negli ultimi istanti della sua esistenza, quando la bronchite ormai la consumava, la madre di Enrichetta non ebbe nemmeno la possibilità di vedere la figlia un'ultima volta. Enrichetta, rinchiusa e isolata, fu privata dell'ultimo addio, separata per sempre da colei che le aveva dato la vita, mentre il destino si compiva in un'assenza muta e dolorosa che lasciò in entrambe le donne una ferita mai rimarginata (García Fernández 2021, p. 133).

6. Enrichetta «trovò nel Signore il pilastro a cui aggrapparsi per confortare la sua solitudine e renderla più sopportabile e meno gravosa [...] Il suo avvicinamento a Cristo attivò in lei il dono della misericordia, una qualità essenziale che da allora accompagnò la scrittrice nel suo cammino di vita» [traduzione dell'autore del contributo].

Enrichetta fece il suo ingresso nel monastero il 4 gennaio 1840: una data destinata a produrre una frattura incurabile nella sua percezione del mondo. La giovane Caracciolo si affacciava a una realtà completamente nuova, lontana da tutto ciò che aveva conosciuto fino ad allora. Varcando la soglia del convento, Caracciolo credeva di trovare un ambiente intriso di pace e armonia, abitato da donne dedite a una vita di devozione e rettitudine. L'esperienza monastica, invece, si rivelò ben presto assai diversa dalle sue aspettative. All'interno delle mura sacre, Enrichetta scopre un universo attraversato da tensioni e contraddizioni inquietanti⁷: gelosie feroci, dispotismo clericale, depravazione morale, conflitti quotidiani e persino piccoli furti incrinavano l'immagine idealizzata che fino a quel momento aveva avuto delle monache⁸. Questa scoperta suscitò in lei una presa di coscienza che avrebbe alimentato, negli anni a venire, la sua voce di denuncia.

In ogni caso, anche se l'ingresso forzato nel monastero di San Gregorio Armeno rappresentò per Caracciolo l'inizio di un percorso interiore che avrebbe nutrito il suo senso di giustizia e il suo spirito ribelle⁹, tale esperienza comportò pure un prezzo altissimo: l'assoluta rinuncia alla

7. È proprio qui dove Enrichetta scopre che «il monastero contiene in sé tutti i vizi della città, senza averne le virtù e i vantaggi. Quanto più nella via dell'associazione libera progredisce la civiltà moderna, tanto la congregazione monastica assume le forme d'una tollerata *camorra*» (Caracciolo 1986 [1864], p. 155).

8. Per quanto riguarda il rapporto tra donne e chiesa, si veda: Valerio 2016.

9. Ancora oggi, tra le mura del monastero di San Gregorio Armeno, il nome di Enrichetta Caracciolo riecheggia con l'aura inquieta di chi seppe sfidare l'ordine imposto. Nota come la «monaca ribelle», la sua figura continua a simboleggiare il coraggio di una donna che si levò, solitaria ma tenace, contro la sottomissione e l'annullamento dell'identità femminile (García Fernández 2024, p. 625).

sfera privata. Confinata in un ambiente dove ogni forma di riservatezza era negata, dovette condividere la cella con sua zia, badessa del convento, ma anche con Angiola Maria, cioè la conversa di quest'ultima (García Fernández 2019, pp. 9-16). Stanca però di un ritiro imposto e provata da una quotidianità che progressivamente ne logorava l'energia interiore, Enrichetta trovò il coraggio di confidare alla madre il proprio disagio: «Le dissi essere infelicissima in un luogo, la cui inoperosa e stupida reclusione era, a parer mio, più insoffribile della stessa prigionia» (Caracciolo 1986 [1864], p. 62).

Il soggiorno a San Gregorio Armeno stava comunque assumendo contorni inquietanti: nel convento cominciavano a circolare conversazioni che presagivano un'eventuale consacrazione definitiva di Caracciolo all'Ordine delle benedettine. In questa atmosfera turbata, la giovane sentì con urgenza il bisogno di riaffermare la propria volontà, temendo che il silenzio potesse presto trasformarsi in assenso: Enrichetta riuscì infatti ad abbandonare il convento, ma la gioia e il sollievo che ne seguirono durarono ben poco (García Fernández 2021, p. 82). La notizia delle seconde nozze della madre e il fatto che Domenico, il suo ultimo amore, avesse trovato un'altra donna le giunsero tramite le sorelle, provocando in lei uno stato di smarrimento e desolazione. Persa e senza appoggio, Enrichetta si rivolse nuovamente al convento, dove fu accolta solo dopo aver promesso di abbracciare la vocazione religiosa: «[M]i avrebbero accolta volentieri nello stabilimento, se dichiarava, in quell'istante medesimo, di rientrarvi non provvisoriamente, ma per farmi religiosa; nel caso contrario, dichiaravano di volermi chiudere le porte» (Caracciolo 1986 [1864], p. 102).

Enrichetta divenne così monaca a circa vent'anni¹⁰, età minima prescritta, dopo aver completato l'anno di noviziato che precedeva la professione religiosa. Il 1º ottobre 1842 Caracciolo pronunciava i voti di castità, povertà, obbedienza e perpetua clausura¹¹. In mezzo però a un orizzonte confuso e carico di incertezze per l'Italia, Enrichetta seppe trovare in esso un barlume di consolazione, pur riconoscendo l'esiguità delle proprie pene di fronte alla sofferenza collettiva della penisola italiana. La scrittrice richiama così l'attenzione sulla secolare frammentazione del Belpaese, il quale, nel corso della storia aveva subito numerose scissioni e dispute, vivendo un'agonia prolungata alla ricerca di un momento di svolta. Quel desiderio di unificazione, sospeso nel tempo e sempre rimandato, incarnava non solo il destino oscillante di un intero popolo, ma anche l'anelito di chi attendeva con fervore la nascita di un'identità nazionale finalmente compiuta (Cerroni 2000).

In questo scenario, l'impegno di Enrichetta assunse un valore ancora più grande, simbolo di resistenza e di rinascita per un'Italia che si affrancava dalle catene del passato: «Perché non prendi consiglio e conforto dalla storia di questa tua patria? [...] Conformi sono le tue vicende alle peripezie di lei: comune l'espiazione, comuni i voti al rinnovamento,

10. La madre, contraria a un simile passo, aveva tentato di ostacolarlo, non per sincera premura, ma perché tale decisione si scontrava apertamente con i progetti che aveva rigidamente tracciato per la figlia. Si delinea per la seconda volta una figura materna autoritaria, incapace di vedere in Enrichetta una persona autonoma.

11. Enrichetta non avrebbe mai adempiuto al voto di perpetua clausura: il 28 gennaio 1849 pose fine alla sua permanenza nel monastero di San Gregorio Armeno, chiudendo così un capitolo di nove tumultuosi anni che influirono indubbiamente sul corso della sua esistenza (Caracciolo 1986 [1864], p. 203).

comuni perfino gli sforzi recenti a ricuperar l'esercizio della propria volontà» (Caracciolo 1986 [1864], p. 221). Animata quindi da un vivo senso di appartenenza a una causa collettiva che identificava con l'ideale di un'Italia risorgente, Enrichetta abbracciava un'interpretazione del cristianesimo lontana da ogni tipo di fariseismo. La sua fede non si esauriva in precetti rigidi o rituali sterili, ma si esprimeva attraverso una carità vissuta e una misericordia autentica, fondate sull'empatia reciproca e su un principio di beneficenza intesa come scambio umano, tangibile e solidale. Per lei, la dimensione religiosa e quella civile non costituivano infatti ambiti separati, bensì si configuravano come aspetti interconnessi di un dovere etico nei confronti della giustizia e del rispetto della dignità umana.

La comparsa del cardinale Riario, principale oppositore di Caracciolo, introdusse una nuova fase di tensione nell'ormai travagliata esistenza della monaca. Deciso a impedirle di sottrarsi al controllo della Chiesa, si prodigò con tenacia per vanificare ogni suo tentativo di affrancamento, tanto che la sola idea di una sua condizione libera bastava a generare in lui un forte risentimento (García Fernández 2021, p. 103). Enrichetta non esitò a rivolgersi direttamente al pontefice, dal quale ottenne il permesso di uscire dal monastero di San Gregorio Armeno; tuttavia, le fu negata la possibilità di fare ritorno presso la casa materna¹². Desiderosa di trovare un rifugio meno oppressivo e più in sintonia con le proprie inclinazioni, Enrichetta cercò di allontanarsi dalla

12. Con questa decisione, il papa riuscì a trovare un equilibrio delicato, conciliando in parte le aspirazioni di Caracciolo senza rinunciare completamente alle richieste del cardinale Riario.

severità del monastero di San Gregorio Armeno (Caracciolo 1986 [1864], pp. 196-197). Sebbene riuscisse a liberarsi da quell'ambiente soffocante, il suo percorso la condusse attraverso diversi istituti religiosi, ciascuno dei quali comportò un peggioramento graduale delle sue condizioni di vita¹³, costringendola a sopportare situazioni sempre più misere e anguste. Caracciolo trascorse un periodo al Conservatorio di Costantinopoli, poi fu però spostata al Ritiro dell'Annunciazione, successivamente a San Niccola da Tolentino, per terminare infine il suo pellegrinaggio come reclusa nel Ritiro di Mondragone (Dovere 2009a, pp. 213-247).

Nonostante le molteplici sfide che accompagnarono il suo destino, Enrichetta era completamente convinta dell'importanza dell'istruzione femminile, considerando lo studio un pilastro imprescindibile per le donne e, in particolare, per le italiane¹⁴. In un'epoca in cui la nascita di uno Stato unitario rendeva la formazione un bene prezioso e necessario per il progresso sociale, Enrichetta vedeva in essa non solo un diritto, ma una vera e propria arma di emancipazione e crescita personale¹⁵. Per questo motivo, determinata

13. Occorre comunque menzionare l'aiuto ricevuto dal cardinale Cassano Serra, il quale sostenne la secolarizzazione di Caracciolo, soprattutto perché consapevole del fatto che ella aveva sempre rispettato le regole fondamentali dello stato monastico. Anche il padre Spaccapietra cercò di offrire il suo sostegno a Caracciolo; il suo intervento si rivelò, in effetti, determinante per riportare serenità nella vita di Enrichetta, che poté così godere di alcuni mesi di calma e riposo.

14. Enrichetta si distinse per il suo impegno politico a difesa dei diritti femminili, entrando nel 1867 nel Comitato femminile napoletano che sosteneva il progetto di legge del deputato Salvatore Morelli.

15. Non sorprende che, rinchiusa nel Ritiro di Mondragone, a Enrichetta venisse soltanto concessa la possibilità di intrattenere corrispondenza con la famiglia, sottoposta però a un controllo severo e rigoroso, risultato, tra l'altro, di una violenza "endocentrica" (cioè *intra muros*, cfr. García Fernández 2022, p. 206).

a non piegarsi mai alle avversità, Enrichetta fu autorizzata, contro ogni previsione, a lasciare il Ritiro di Mondragone per recarsi ai bagni di Castellammare, sfuggendo così dal controllo diretto di Riario¹⁶. Decisiva fu la perizia del professor Giardini, medico di indubbia reputazione che, esaminandola con scrupolo, attestò senza esitazione l'urgenza di un tempo di riposo in un luogo che garantisse a Caracciolo le condizioni più adeguate alla sua salute fisica e mentale¹⁷.

Proprio come la patria che stava per nascere, Enrichetta seppe risorgere dalle ceneri, trasformando le ferite in segni di forza e le privazioni in impulso verso un nuovo orizzonte. La rovinosa caduta dei Borbone e del loro intero seguito dissolse un potere ormai screditato¹⁸ e accelerò l'approdo alla tanto agognata indipendenza. L'Italia, attraversata da un'energia nuova e travolgente, pareva imboccare una strada diversa, dissolvendo lentamente l'atmosfera opprimente che aveva caratterizzato l'epoca preunitaria: «L'Italia, la grande defunta, si è ridesta. Miratela, essa si alza, e pietosa sorride

Le veniva inoltre vietato leggere qualsiasi tipo di libro, a eccezione delle opere pie e devozionali al fine di limitare ogni forma di libertà intellettuale (Caracciolo 1986 [1864], pp. 239-240).

16. Dopo tre anni e quattro mesi di reclusione nel Ritiro di Mondragone, Enrichetta riconquistò finalmente un frammento di libertà: era il 4 novembre 1854 quando poté nuovamente posare lo sguardo sul mondo esterno e respirare l'aria della vita al di là delle grate (Caracciolo 1986 [1864], p. 267).

17. Stabilitasi in un piccolo centro abitato, Enrichetta iniziò ad avvertire i primi segnali tangibili della fine della reclusione. Fu in quel frangente che ritenne opportuno visitare il vescovo di Castellammare per esporgli con franchezza il desiderio di tornare a Napoli e riabbracciare la propria famiglia. Dopo il rientro, la presenza del cardinale Riario nella città partenopea la costrinse però a mantenere il silenzio sul proprio ritorno per un certo periodo.

18. I complessi avvenimenti che coinvolsero il Regno delle Due Sicilie nel 1848 accentuarono la diffidenza verso la dinastia borbonica. L'autorità sovrana, ormai privata di legittimazione morale e politica, fu costretta a misurarsi con una sopravvivenza fragile segnata da tensioni latenti.

al genere umano [...] L'Italia si leva; ecco, cammina, *incessu patuit dea*; essa risplende, esultante del suo genio, al progresso del mondo intero comunica la grande febbre, e l'Europa si scuote, si elettrizza a questa luce portentosa» (Caracciolo 1986 [1864], p. 278). Il 7 settembre 1860, l'ingresso trionfale di Garibaldi a Napoli rappresentò la conclusione del lungo e cupo martirio di Enrichetta.

3. Conclusioni

Enrichetta Caracciolo si distinse come instancabile sostenitrice dell'unità nazionale e come pensatrice audace, capace di mettere in discussione l'autorità tradizionale della Chiesa. Malgrado la permanenza tra le mura di San Gregorio Armeno fosse stata pensata come occasione di elevazione spirituale, essa non aveva affatto risvegliato in Enrichetta la scintilla della fede. Al contrario, il silenzio forzato e le pratiche rituali, lungi dal nutrire la sua anima, avevano acuito un senso di estraneità e oppressione, lasciandola in uno stato di crescente inquietudine e distacco interiore. La spiritualità di Caracciolo trascendeva i confini della clausura, ponendo al centro non il semplice rispetto delle cerimonie religiose, ma un legame diretto e personale con Dio, fondato sulla misericordia e sulla carità verso il prossimo.

In tale contesto, non stupisce che Enrichetta perseverasse nell'intento di sottrarsi a un'esistenza monastica che giudicava fallimentare e indecente. Costretta a prendere i voti a causa delle circostanze familiari, Enrichetta non poté fare a meno di rivolgere a sé stessa un severo rimprovero per aver ceduto ai ricatti e alla pressione che l'avevano condot-

ta a scelte tanto gravose quanto irreversibili. Nel delicato intreccio della sua vita, l'intima devozione, l'amore per la patria e la speranza nel futuro convergevano in un unico filo vitale che animava ogni sua azione. Enrichetta si ribellò alle imposizioni del cardinale Riario, esprimendo con franchezza la vergogna che provava nel far parte di un'organizzazione religiosa soffocante e opprimente. Questo atto di dissenso rifletteva la sua integrità morale, ma anche la volontà incrollabile di vivere una fede autentica e di contribuire al riscatto di un'Italia in cerca di rinascita e di giustizia.

Nonostante qualche momento di debolezza, Enrichetta mostrò una ferma determinazione a farsi valere, anche quando il suo destino, in parallelo con quello della sua amata Italia, era spesso incerto e costellato da ostacoli. Caracciolo scoprì con amarezza come la monarchia e il potere costituito le negassero, così come alla nazione italiana, il sostegno indispensabile per resistere alle difficoltà emergenti. A dire il vero, nel Ritiro di Mondragone la sequenza di umiliazioni subite da Caracciolo si intensificò progressivamente fino a compromettere la sua lucidità, la memoria e la capacità di giudizio. Afflitta da profondi malesseri fisici e psicologici, Enrichetta trovava una sola via per andare avanti: riappropriarsi della libertà per cui aveva lottato tanto e che ormai sembrava sfuggirle.

Per fortuna, sia lei che l'Italia raggiunsero una vittoria definitiva; tutte e due ne uscirono rafforzate e con un avvenire promettente. Con la nascita dello Stato italiano, la dedizione e l'impegno di Caracciolo si fecero ancora più forti: lasciato il suo velo nero sull'altare della cattedrale di Napoli, Enrichetta restituì alla Chiesa ciò che non riteneva più suo, spezzando in questa maniera il vincolo che l'aveva tenuta

prigioniera per vent'anni. La separazione dalle istituzioni ecclesiastiche comportò per Caracciolo una rinascita nel suo modo di connettersi con la società e con sé stessa. Senza l'obbligo del voto di castità, Caracciolo scoprì l'amore accanto a Giovanni Greuther, celebrando un matrimonio che sancì il ritorno alla piena padronanza di sé e il superamento di decenni di imposizioni: *Libertas perfundet omnia luce*.

Riferimenti bibliografici

- Banti A.M. (2013), *Il Risorgimento italiano*, Edizioni Laterza, Roma-Bari.
- Betri M.L. (2015), *Donne dell'Ottocento. Amori, politica e utopia*, FrancoAngeli, Milano.
- Capodiecì S. (a cura di) (2019), *Napoli nell'Ottocento. Cultura, musica, arte, vita quotidiana, scienza, credenze popolari nella capitale di "Un Regno che è stato grande"*, Maffei, Trepuzzi.
- Caracciolo E. (1986 [1864]), *Misteri del chiostro napoletano*, Giunti, Firenze.
- Cerroni U. (2000), *Precocità e ritardo nell'identità italiana*, Meltemi, Roma.
- Dovere U. (2009a), *Enrichetta Caracciolo di Forino al Ritiro Mondragone di Napoli*, in Valerio A. (a cura di), *Archivio per la Storia delle Donne*, vol. 6, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani, pp. 213-247.
- Id. (2009b), *La nascita di un best-seller ottocentesco. I Misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo di Forino*, in «Critica Letteraria», n. 37, pp. 767-792.
- Id. (1998), *Enrichetta Caracciolo di Forino e i Misteri del chiostro napoletano*, in Guasco M., Monticone A., Stella P. (a cura di), *Fede e libertà. Scritti in onore di P. Giacomo Martina*, Morcelliana, Brescia, pp. 255-276.

- García Fernández J. (2024), *Hermanas Crucificadas Adoratrices de la Eucaristía: “El monasterio de San Gregorio Armeno”*, in «Hermēneus», n. 26, pp. 623-630.
- Id. (2022), *El retablo de la violencia de género en la prosa de Moderata Fonte y Enrichetta Caracciolo*, in Muñoz Maya N. (coord.), *Violencias textuales. La representación de las violencias contra las mujeres*, Dykinson, Madrid, pp. 197-209.
- Id. (2021), *Enrichetta Caracciolo. El arrojito de una valerosa napolitana en pos de la mujer dentro de una nueva nación*, in Caracciolo E., *Los misterios del convento napolitano*, Dykinson, Madrid, pp. 42-145.
- Id. (2019), *Entretejando la historia de la mujer italiana a través de la literatura. La esclavitud monástica como forma de vida impuesta*, in «Tonos Digital», n. 37, pp. 1-28.
- González de Sande E. (2017), *Enrichetta Caracciolo en el “Resurgimiento femenino” italiano*, in Hernández González M.B. et al. (coords.), *Ausencias presentes. Autoras críticas de la cultura italiana*, Arcibel, Sevilla, pp. 91-100.
- Sciarelli F. (2013), *Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino ex monaca benedettina. Ricordi e documenti*, a cura di F. Pisano, Pisano Editore, Pozzuoli.
- Scirocco A. (1992), *Enrichetta Caracciolo di Forino*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», n. 171, pp. 27-40.
- Storini M.C. (2017), *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*, Pacini Editore, Pisa.
- Valerio A. (2016), *Donne e chiesa. Una storia di genere*, Carocci, Roma.

Margherita Albana Mignaty

Vita, opere e fortuna della “decima musa”
nella Firenze ottocentesca

Spiros Koutrakis

1. Introduzione

Margherita Albana Mignaty, una donna che «era fatta di quella stoffa divina, onde uscirono le Beatrici, le Laure e le Fornarine dell'arte nostra; in vita, ella seppe alzar tanto l'ingegno e il sentimento al di sopra delle cose volgari, che a chi la riguardava pareva veramente che le membra non bastassero a contenere la grandezza dell'anima sua, spirante tutta al di fuori (De Gubernatis 1888, p. VI)». Queste sono le parole che Angelo De Gubernatis dedica a Margherita Albana Mignaty nel *Proemio* dell'edizione in lingua italiana del libro di quest'ultima *La vita e le opere del Correggio* nel 1888, le quali riflettono l'effetto che la sua personalità e soprattutto la sua opera ebbero sui circoli intellettuali dell'epoca. Il riconoscimento da parte di De Gubernatis era indiscusso, visto che la incluse nella sua prestigiosa opera *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* pubblicato nel 1879. Nella voce corrispondente egli ripercorre in modo sinottico e in maniera enciclopedica i punti essenziali della sua vita e le pubblicazioni edite fino a quell'anno (1879, p. 715).

È fuori di dubbio che la sua figura fa parte di quel gruppo di donne intellettuali il cui nome e la cui opera sono rimasti offuscati, volutamente o meno, dalle principali enciclopedie o i lessici biografici, risultante conseguentemente sconosciuto alla maggior parte degli studiosi. Solo chi fosse interessato a saper di più dovrebbe puntare su ricerche approfondite e rivolgersi a fonti specializzate. Nel caso della nostra, un primo profilo biografico viene ospitato nelle pagine dell'*Efimeris ton Kirion* [Εφημερίς των Κυριών], la pionieristica edizione di Calliroe Parren perché la prima a essere scritta esclusivamente da donne e a rivolgersi alle donne: in tre numeri consecutivi del 1895 Sotirìa Aliberti presenta il percorso di vita di Margherita Albana Mignaty. Nella prima parte, ospitata nel numero 392, sono ripercorsi gli anni giovanili fino allo stabilimento definitivo a Firenze nel 1846; nel numero seguente Aliberti scrive del soggiorno fiorentino della Mignaty, soffermandosi su quelle personalità che interagirono con lei, e nella terza e ultima parte le lettrici vengono informate sulle opere che Mignaty scrisse. Utilissima e insuperabile risorsa fino a oggi rimane il libro dedicato alla sua vita e alla sua opera che pubblicò nel 1935 la scrittrice, poetessa e pittrice greca Athinà Tarsouli *Margarita Alvana Miniati. I zoì tis ke to èrgo tis* [Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Η ζωή της και το έργο της]. Esso risulta essere l'unica opera monografica dedicata alla sua vita, le sue opere, la sua corrispondenza, scritta anche con una lingua che non risparmia sentimentalismi e in cui si riconosce la grande ammirazione che l'autrice del libro nutriva nei confronti della Mignaty, sin dalla *Prefazione*. Si trattava di una delle più importanti figure femminili, dotata di una bellezza risplendente, di un ricco psichismo

e di uno spirito evoluto. La sua personalità riuniva tre qualità inseparabili, era la Greca, la Musa e la Donna (Tarsouli 1935, p. 7).

2. Il suo percorso nel mondo

Nata a Corfù nel 1821, quando ancora le Isole Ionie erano un protettorato inglese, da Demetrio Albana ed Ekaterini Palatianou, all'età di due anni venne adottata dalla sorella di sua madre Nina (Diamantina) Palatianou e da suo marito Frederick Adam che era l'alto commissario per le Isole Ionie. Grazie alla sua nuova famiglia ricevette un'istruzione di altissimo livello e lei stessa manifestò un'insaziabile voglia di imparare sempre cose nuove lontano dalla rigidità degli ambienti scolastici – decise perfino di abbandonare la scuola svizzera che avevano scelto per lei pur di dedicarsi a un'educazione libera dalle norme (ivi, p. 19). Oltre al greco, imparò a scrivere e parlare in inglese, francese e italiano, un bagaglio linguistico che le sarebbe servito in seguito per le sue varie pubblicazioni. Nel 1832 la famiglia adottiva dovette trasferirsi in India dove rimase fino al 1837, anno in cui furono obbligati ad abbandonarla a causa del colera che vi si stava diffondendo, per andare in Italia, la terza e più interessante tappa della sua vita e più precisamente a Roma. Fu lì che la sua personalità risplendette, era molto richiesta e tutti desideravano incontrarla e conoscerla. In quella città conobbe e sposò nel 1844 il pittore greco Giorgio Mignaty, anche lui originario delle Isole Ionie (da Cefalonia). Insieme visitarono molte città europee prima di stabilirsi definitivamente a Firenze nel 1846.

La città sarebbe stata una vera e propria rivelazione per lei grazie alla sua ricchezza in opere d'arte, contribuendo al sollevamento del suo spirito e della sua anima. Inoltre, cominciò a pubblicare vari articoli in giornali italiani ed europei e fu talmente apprezzata che divenne la corrispondente italiana del quotidiano inglese «Daily News» per undici anni, dal 1854 al 1865 (ivi, p. 63). Tale intensa attività fece sì che il suo salotto fosse uno dei più vivaci di Firenze «d'impostazione liberale» (Tagliabue 2022, p. 9), frequentato dalle più importanti personalità che la città ospitava, scrittori e diplomati, compositori e scultori, conti e marchesi, scienziati e politici. Tra loro, secondo quanto riferisce Tina Petsali nella pagina del sito del Museo di Corfù dedicato a Margherita Mignaty, spiccavano, tra molti altri, i nomi dello scultore Giovanni Dupré, del poeta e scrittore Giuseppe Giusti, del medico Maurizio Bufalini, dello storico e politico Pasquale Villari, il rapporto con il quale superò i limiti della stretta amicizia. Era di grande rilievo il fatto che il suo salotto veniva frequentato anche da donne importanti dell'epoca, come la poetessa Elizabeth Barrett Browning o la scrittrice Mary Ann Evans che nei suoi scritti usava lo pseudonimo maschile George Eliot. Grazie alla vivacità del suo spirito e al fuoco del suo intelletto ella venne definita come la «Decima Musa», l'«Amazzone delle gare spirituali» oppure la «Nuova Aspasia» (Tarsouli 1935, p. 69), ma anche come una «curiosa signora greca interessata all'Oriente e all'arte» (Muzzi 2020, p. 129).

Il 1871 segnò una svolta decisiva in conseguenza dell'incontro con lo scrittore, poeta, storico, critico letterario e filosofo francese Edouard Schuré: egli fu irrimediabilmente attratto dalla Mignaty fin dall'esordio della loro conoscenza

(Tarsouli 1935, p. 89). Insieme avrebbero condiviso l'amore per l'arte italiana e l'occultismo e, soprattutto, la passione per la musica di Wagner. La grandissima influenza che la personalità di Margherita aveva esercitato su di lui e l'ammirazione che egli nutriva nei suoi confronti trovarono la loro espressione nel libro che Schuré scrisse nel 1908 *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, tradotto in italiano da Anna Musettini e pubblicato nel 1930 con il titolo *Donne ispiratrici*. Lo scrittore francese vi esamina il modo in cui talune donne avevano contribuito allo sviluppo della società, dell'arte e della storia. Quelle donne erano "muse" perché con le proprie virtù e il proprio spirito si dimostrarono portatrici di progresso in un'epoca caratterizzata dalla forte repressione del sesso femminile. Nel libro non poteva mancare il rapporto tra la cultura italiana con quella greca, evidenziato soprattutto dalla forte presenza della figura di Margherita Albana Mignaty che rappresenta il nesso tra le due culture.

In aggiunta, alla sua memoria Schuré dedicò il libro *I grandi iniziati. Cenni sulla storia segreta delle religioni* che fu tradotto in lingua italiana e pubblicato nel 1906. Si rivolge a lei con parole di profonda stima e ammirazione, compiangendone la morte alla quale, peraltro, attribuisce una forza liberatoria:

Senza te, anima grande e diletta, questo libro non sarebbe venuto alla luce. Tu lo vivificasti con la fiamma tua possente, lo nutristi col tuo dolore, lo benedicasti con una divina speranza. Tu possedevi quell'Intelletto che, sopra le effimere realtà, vede il Bello e il Vero eterni; tu avevi la Fede che muove le montagne; tu l'Amore che crea e ridesta le anime; tu l'entusiasmo ardente come fuoco radioso. Ed ora sei spenta! sei spa-

rita! La Morte, con le fosche ali, ti trasse nel grande Ignoto...
ma se al mio sguardo è vietato raggiungerti, sento però che sei
più viva di prima! (Schuré 1906, p. 10)

Margherita Albana Mignaty morì a Livorno il 20 settembre 1887; l'importanza della sua personalità fu così grande che la sua salma ricevette pubblici onori; venne esposta in una sala della stazione di Firenze in cui Edouard Schuré e Angelo De Gubernatis recitarono un'orazione funebre (Fiorelli Malesci, Coco 2017, p. 235). Fu sepolta nel cimitero dei Protestanti di Porta Romana.

3. La sua impronta editoriale

I libri che Margherita Albana Mignaty scrisse riflettono perfettamente il suo notevole bagaglio culturale e spiegano tutti quegli interessi che ella aveva coltivato durante la sua vita. Il suo esordio si verifica nella «Rivista di Firenze», di preciso nei numeri del dicembre del 1859 e del gennaio del 1860, dove ella pubblicò, senza però apporvi il suo nome, il *Saggio critico sul Byron e Shelley*; in esso si occupa delle due figure di spicco del Romanticismo inglese che si distinsero per il loro spirito libero e ribelle lottando fervidamente per i propri ideali e ne esalta lo spirito filellenico. In particolare, esamina in modo approfondito le vite e le opere dei due poeti, analizza le loro storie personali, i loro stili poetici contrastanti, le personalità diverse e il loro rapporto di sostegno e rivalità, inquadrandoli nel contesto del Romanticismo. Il testo della Mignaty si distingue per la ricerca accurata e la scrittura avvincente, offrendo un vivido ritratto dei

poeti e del loro duraturo impatto sulla letteratura. Lo studio sarebbe uscito in libro solo postumo, nel 1889, completato con una *Prefazione* scritta da Schuré.

Nel 1865 pubblica in inglese *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri, with an outline of the legendary history of Hell, Purgatory and Paradise previous to the Divina commedia*, la sua «prima opera matura» (Tarsouli 1935, p. 149), scritta in occasione dell'anniversario dei seicento anni dalla morte di Dante. Come si legge nella terza parte della sua biografia ospitata nel numero 394 dell'*Ephemeris ton Kirion* [Εφημερίς των Κυριών], si trattava di un'opera profondamente filosofica, che si distingueva altresì per la sua innovazione poetica e artistica (Aliberti 1895, p. 2). La seconda parte del settimo capitolo del libro sarebbe stato tradotto in greco dal fratello Federico Albana per la rivista *Attikon imerològhion* [Αττικόν Ημερολόγιον] nel 1874; nello stesso numero veniva ospitato anche un altro articolo della Mignaty dedicato alla presenza della donna nella società e alla sua futura posizione, pubblicato originariamente in francese. Aliberti, descrivendolo per il giornale della Parren, parla di uno studio che rivela la tenerezza, la sensibilità e la grazia della sua autrice (*ibid.*), ossia di Margherita Albana Mignaty, la quale si distingue anche per l'orgoglio che nutre per la sua origine, così come il suo forte senso di responsabilità nei confronti della patria.

Nel 1873 esce in francese lo studio *Le théâtre de Beyrouth et la Reforme musicale de R. Wagner*. Nelle sue quaranta pagine prova a spiegare la filosofia e la tecnica compositiva di Wagner per arrivare a un elogio dell'antica Grecia. Secondo le informazioni fornite da Stella Kourbanà, che nel suo articolo si occupa del lato wagneriano della Mignaty, si tratta di

uno studio che si occupa di alcuni fatti della vita di Wagner noti al vasto pubblico o meno, soffermandosi particolarmente su argomenti di natura estetica. Il discorso concreto e pregnante dell'autrice riesce a impressionare il lettore, così come la sua perspicacia, visto che si trattava di un'epoca in cui l'opera di Wagner era ancora in evoluzione (2018, p. 5).

Nel 1876 scrive in inglese *Sketches of the historical past of Italy: from the fall of the Roman Empire to the earliest revival of letters and arts*; nelle 547 pagine del libro, che dedica al politico britannico William Edward Gladstone, si esaminano le trasformazioni sociali, i conflitti e le influenze fondative che plasmarono l'Italia dalla caduta dell'Impero Romano fino al Rinascimento. Brani selezionati del libro relativi alla Grecia sarebbero stati tradotti in greco per essere inclusi nella rivista annuale *Attikon imerolôghion* [Ἀττικόν Ημερολόγιον] 1877.

Nel 1881, spinta dal suo fervido entusiasmo per l'opera di Antonio Allegri, detto il Correggio, che venne a conoscere dopo la proposta di Schuré di passare da Parma dove si trova una notevole parte delle opere del pittore, pubblica a Parigi il trattato *Le Corrège, sa vie et son oeuvre*. L'edizione francese ospita anche una, relativamente analitica, biografia di 89 pagine dell'autrice per mano di Edouard Schuré, la quale fu omessa dall'edizione italiana che uscì un anno dopo la sua morte, nel 1888, nella quale, tuttavia c'è un *Proemio* scritto da Angelo De Gubernatis in cui ripercorre velocemente i dati biografici della Mignaty e si sofferma con toni entusiasmanti sul libro in questione. Nella *Prefazione* del libro Mignaty rivela lo stimolo che la spinse a scrivere il libro:

Durante un breve soggiorno ch'io feci a Parma [...] ebbi la rivelazione del genio del Correggio. Io conoscevo i grandi pittori di

Firenze, di Roma, dell'Umbria e di Venezia; ma di tutti i loro capolavori nessuno mi commosse come gli affresco dell'Allegri. La meravigliosa maestria del suo pennello, la profonda e magica grazia delle sue figure, mi ricordavano quello che si narra delle più belle pitture della Grecia antica. (1888, p. 1)

Si trattava di un libro decisamente maturo tanto da avere un grandissimo impatto, al punto che nel 1882 le venne conferita la cittadinanza onoraria della città di Correggio. L'idea che sostiene l'intero saggio, secondo quanto scrive Claudio Franzoni nel sito della "Fondazione Il Correggio Onlus", è «la grecità di Antonio Allegri, l'«alito dello Spirito ellenico» che animerebbe la sua opera». Ma anche Mignaty stessa chiude la sua *Prefazione* soffermando che «Greca per nascita e col perenne ricordo della mia patria nel cuore, sarei felice se giungessi a far amare più degnatamente all'Italia quello fra i suoi grandi Artisti, che più d'ogni altro seppe affratellare il Genio della Grecia al Genio della Umanità» (ivi, p. 5).

Il suo ultimo studio riguardava Caterina da Siena. Nell'opera, intitolata *Catherine de Sienne: sa vie et son role dans l'Italie du Quatorzième siècle* e pubblicata nel 1886, la santa viene paragonata a Giovanna d'Arco per aver partecipato attivamente a tutte le questioni politiche e religiose che l'Italia dovette affrontare nel sec. XIV. Nelle 104 pagine del libro viene evidenziata la grande forza spirituale di Caterina da Siena, la cui personalità è segnata da un fortissimo idealismo e dall'incrollabile difesa della giustizia. La sua storia avvincente invita a riflettere sul potere della fede, sull'indomito spirito umano e sul potenziale trasformativo della compassione in un mondo in continua evoluzione. Più par-

ticularmente, esplora la vita e i tempi di Caterina da Siena, una figura mistica e politica italiana vissuta tra il 1347 e il 1380. Per la scrittrice, Caterina di Siena appare una figura luminosa che emerse durante il tumultuoso XIV secolo, bilanciando la sua profonda fede con un'incrollabile determinazione a distinguersi nel suo mondo dilaniato dai conflitti. Con la sua scrittura Mignaty riesce a rendere chiara la profondità e l'influenza delle esperienze religiose di Caterina che guidarono le sue azioni e ispirarono la sua appassionata difesa della pace e della riforma, sia all'interno della Chiesa che nella società. Così, la vita di Caterina risulta essere una testimonianza dell'indomabile potere di un singolo individuo che intende effettuare il cambiamento in un mondo profondamente complicato. Per mezzo delle sue lettere e le cronache dei suoi contemporanei, i lettori vengono a conoscere e a comprendere il suo viaggio spirituale e le numerose sfide che ella dovette affrontare. Collocando Caterina all'interno del vibrante arazzo del suo tempo, viene evidenziato il suo ruolo trasformativo nella mediazione delle controversie diplomatiche tra le fazioni e il suo incrollabile sostegno all'autorità papale durante il pontificato di Avignone. Le sue lotte sullo sfondo della peste nera e gli sconvolgimenti politici della sua epoca sottolineano ulteriormente la resilienza e il coraggio con cui aveva perseguito la sua missione.

4. La fortuna di Margherita

La ricerca bibliografica ha dimostrato che le fonti relative alla Mignaty risultano abbastanza scarse. Nel XX secolo ella rimase quasi completamente "dimenticata", a eccezione del-

la monografia di Tarsouli, e si dovranno attendere anni più vicini a noi per trovare il suo nome in relazioni, articolo e volumi. Il libro più recente è quello di Paola Maresca dal titolo *Edoardo Shuré e Margherita Albana Mignaty a Firenze. Un incontro di anime* edito a Firenze nel 2024. Come si legge nel sito della casa editrice «la città di Firenze è il palcoscenico di una storia d'amore molto particolare: quella divampata tra Margherita Albana Mignaty e Edoardo Shuré. La storia d'amore, che sboccia negli anni Settanta dell'Ottocento a Firenze, tra Edoardo Shuré e Margherita Albana Mignaty si può veramente definire un incontro di anime»¹. Nello stesso anno Enrico Palumbo pubblica il suo articolo *Alcune note su una "donna ispiratrice" tra Italia e Grecia: Margherita Albana Mignaty* nella rivista «Comparative Literature Review» della Facoltà di filologia greca dell'Università "Aristotele" di Salonicco, in cui «si focalizza su alcuni aspetti della personalità della scrittrice, mettendone in risalto gli interessi di studio e la loro ricezione nel suo paese di origine, la Grecia» (2024, p. 109).

Spostandosi indietro di dieci anni, nell'ambito dei lavori del X Convegno Panionio Internazionale svoltosi a Corfù, Stella Kourbanà parlò di Margherita Albana Mignaty come la prima greca a dedicarsi allo studio e all'interpretazione di Wagner. Il suo articolo *Margarita Alvana Miniati: I proti Ellinida Vagneristria* ripercorre la vita della nostra e si sofferma sul suo ruolo e soprattutto sul suo contributo nella formazione di una bibliografia su Wagner.

Nel 2011 due articoli vengono pubblicati su di lei. Nel primo, Panos Vlagopoulos si è occupato del rapporto di

1. <https://www.pontecorboli.com/scheda.php?codice=shure>.

Mignaty con Schuré in uno studio dal titolo *Ària armonia: I schèssi tis Ellinidas lòghias Margaritas Alvana-Miniati (1821-1887) ke tu Gàllou sigrafea Edouard Schuré (1841-1929)*. L'autore studia la loro personalità prendendo in considerazione i concetti dell'occultismo e dell'esoterismo che dominavano nella cultura dell'epoca. Il secondo è quello di Andrea Muzzi dal titolo *Teosofia e critica d'arte nel salotto fiorentino di Margherita Albana Mignaty fra lo studio del Correggio e l'incontro con Elena Blavatskaja*, presentato nel Convegno *Un Impero verso Oriente* che si è svolto a Napoli nel 2011. Nell'articolo Muzzi esplora e analizza il modo in cui si può studiare l'arte e di preciso quella del Correggio in rapporto alle predisposizioni provenienti dalla teosofia e l'orientalismo in vigore quell'epoca.

Nel 2005 la storica Maria Teresa Mori e la storica e giornalista Lucetta Scaraffa pubblicano nella rivista della Sapienza Università di Roma «Dimensioni e problemi della ricerca storica» due articoli su di lei e la sua interazione con le due personalità che segnarono il suo percorso culturale e la sua vita; la prima si occupa di *Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari* e la seconda parla de *Lo splendore del Vero: l'incontro di Margherita Albana Mignaty con Edouard Schuré*.

Passando al secolo scorso, è stata la storica dell'arte Francesca Dini a pubblicare nel 1998 e per il numero 133 della rivista «Nuova Antologia» il suo articolo *Margherita Albana Mignaty, Pasquale Villari e l'ambiente culturale toscano di metà Ottocento*, uno studio pionieristico per la ricerca e la scoperta della personalità della Mignaty, rimasta in oblio per quasi un secolo.

Margherita Albana Mignaty sta, dunque, progressivamente recuperando il posto che merita negli studi lettera-

ri grazie all'interesse di un numero crescente di studiosi e ricercatori che con la loro opera rendono noto il suo nome a un pubblico sempre più vasto. E non a torto, dato che ella, secondo De Gubernatis, «aveva molto, nel suo aspetto, dell'antica Sibilla; e, nel suo linguaggio ispirato, passavano talora fiamme dell'amor divino» (1888, p. XV).

Riferimenti bibliografici

- Aliberti S. (1895a), *Margarita Alvana Miniati A* [*Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη Α*], in «Efimeris ton Kirion», n. 392, pp. 2-3.
- Ead. (1895b), *Margarita Alvana Miniati B* [*Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη Β*], in «Efimeris ton Kirion», n. 393, pp. 2-3.
- Ead. (1895c), *Margarita Alvana Miniati C* [*Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη Γ*], in «Efimeris ton Kirion», n. 394, pp. 2-3.
- Assopiou E. (1876), *Atikòn Imerològhion tu ètus 1877* [*Αττικόν Ημερολόγιον του έτους 1877*], Parnassòs, Atene, pp. 296-322, <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/archive/item/90356?lang=el> (data di ultima consultazione 11 ottobre 2025).
- Id. (1874), *Atikòn Imerològhion tu ètus 1875* [*Αττικόν Ημερολόγιον του έτους 1875*], Tipis Ellinikis Anexartissias, Atene, pp. 130-190; 261-277, <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/archive/item/90376?lang=el> (data di ultima consultazione 10 ottobre 2025).
- Albana Mignaty M. (1894), *Caterina da Siena e la parte ch'ebbe negli avvenimenti d'Italia nel secolo decimoquarto*, Givelli, Firenze.
- Ead. (1889), *Byron e Shelley e studio postumo sul genio di Shelley ed il suo poemetto*, Tipografia Carlo Ademollo, Firenze.
- Ead. (1888), *La vita e le opere del Correggio, prima edizione italiana per cura di Giorgina Saffi*, Münster, Firenze.
- Ead. (1886), *Catherine de Sienne: sa vie et son role dans l'Italie du Quatorzième siècle*, Fishbacher, Paris.

- Ead. (1881), *Le Corrège: sa vie et son oeuvre, avec une introduction sur le développement de la culture italienne et sur le génie de la Renaissance*, Éditions Fischbacher, Paris.
- Ead. (1876), *Sketches of the historical past of Italy: from the fall of the Roman Empire to the earliest revival of letters and arts*, Richard Bentley & Son, London.
- Ead. (1865), *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri, with an outline of the legendary history of Hell, Purgatory and Paradise previous to the Divina commedia*, Bettini, Firenze.
- De Gubernatis A. (1888), *Proemio*, in Saffi G. (a cura di), *La vita e le opere del Correggio*, Münster, Firenze, pp. V-XV.
- Id. (1879), *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Le Monnier, Firenze.
- Dini F. (1998), Margherita Albana Mignaty, Pasquale Villari e l'ambiente culturale toscano di metà Ottocento, in «Nuova antologia», n. 133, pp. 265-295.
- Fiorelli Malesci F., Coco G. (2017), *Salotti Fiorentini tra Sette e Ottocento, tracce per un approfondimento*, in Fiorelli Malesci F., Coco G. (a cura di), *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna. Atti del convegno di studi*, Centro stampa del Consiglio regionale della Toscana, Firenze, pp. 211-243.
- Franzoni C. (2024), *Il Correggio "ariano" di Margherita Albana Mignaty*, <https://www.fondazioneilcorreggio.it/il-correggio-ariano-di-margherita-albana-mignaty/> (data di ultima consultazione 10 ottobre 2025).
- Kourbanà S. (2018), Margarita Alvana Miniati: I proti Ellinida Vagneristia [*Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη: Η πρώτη Ελληνίδα Βαγνερίστεια*] in Konidaris D. (a cura di) *Praktikà tu X Panióniu Sinedriu*. Corfù, 30 aprile – 4 maggio 2014, n. V, Eteria Kerkiraikòn Spudòn, Corfù, pp. 131-142.
- Maresca P. (2024), *Edoardo Schuré e Margherita Albana Mignaty a Firenze*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, <https://www.pontecor->

- boli.com/scheda.php?codice=shure (data di ultima consultazione 5 ottobre 2025).
- Mori M.T. (2005), *Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 1, pp. 101-123.
- Muzzi A. (a cura di), *Arte*, in «Note di lettura», <https://www.vieux-seux.it/uploads/antologia/N79/05-ANT79-Arte.pdf> (data di ultima consultazione 8 ottobre 2025).
- Id. (2013), *Teosofia e critica d'arte nel salotto fiorentino di Margherita Albana Mignaty fra lo studio del Correggio e l'incontro con Elena Blavatskaja*, in Sestan L., Tonini M.L. (a cura di), *Un impero verso Oriente: Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento, Atti del convegno, Università degli studi di Napoli "L'Orientale" edizioni*, Napoli, pp. 169-184.
- Palumbo E. (2024), *Alcune note su una "donna ispiratrice" tra Italia e Grecia: Margherita Albana Mignaty*, in «Comparative Literature Review», n. 2, pp. 108-126, <https://ejournals.lib.auth.gr/complit/article/view/10307/9577> (data di ultima consultazione 13 ottobre 2025).
- Petsali T. (2018), *Margarita Alvana Miniati [Μαργαρίτα Αλμπάνα Μηνιάτη]*, <https://www.corfu-museum.gr/index.php/el/ct-menu-item-57/27-historical-personalities/20-49-12-12-11-2011-258> (data di ultima consultazione 13 luglio 2026).
- Scaraffia L. (2005), «*Lo splendore del Vero*»: l'incontro di Margherita Albana Mignaty con Edouard Schuré, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 1, pp. 125-137.
- Schuré E. (1930), *Donne ispiratrici*, Laterza, Bari.
- Id. (1917), *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, Librairie académique Perrin, Paris.
- Id. (1906), *I grandi iniziati. Cenni sulla storia segreta delle religioni*, Laterza, Bari.
- Tagliabue F. (a cura di) (2022), *Le tesi delle prime donne laureate a Firenze*, Firenze University Press, Firenze.
- Tarsouli A. (1935), *Margarita Alvana Miniati. I zoi tis ke to ergo tis*

[*Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Η ζωή της και το έργο της*], Pirsos, Atene.

- Vlagòpoulos P. (2026), *Ària armonia: I schèssi tis Ellinìdas lòghias Margaritas Alvana-Miniati (1821-1887) ke tu Gállou sigrafea Edouard Schuré (1841-1929) [Άρια αρμονία: Η σχέση της Ελληνίδας λογίας Μαργαρίτας Αλβάνα-Μηνιάτη (1821-1887) και του Γάλλου συγγραφέα Edouard Schuré (1841-1929)]*, in Tambaki A., Polikadriòtou O. (a cura di), *Ellinikòtita ke eteròtita. Politismikès diamessolavìsis ke “Ethnikòs haraktìras” ston 19° eòna [Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και “Εθνικός Χαρακτήρας” στον 19° αιώνα]*, n. 2, Ethnikò Idrima Erevnòn, Ate-ne, pp. 531-541.

Elizabeth Robins

Theatricality, pedagogy and citizenship in modern feminism

Veronica Pacheco Costa

1. Introduction

Among the playwrights who redefined the British theatre scene in the early 20th century, Elizabeth Robins occupies a fundamental place. An actress, novelist, essayist and suffragist activist, Robins embodied the synthesis between artistic creation and political commitment. Her most emblematic work, *Votes for Women* (1907), marks a turning point in the history of feminist theatre and in the configuration of an aesthetic of citizenship. Through the stage, Robins transformed political experience into an act of representation, and representation into a form of knowledge.

Suffragist theatre did not merely illustrate the political discourse of its time, but performed it. In Robins' case, the stage became a space of appearance—in the Arendtian sense of the term—where the female body gained public visibility. Her dramaturgy anticipates contemporary debates on gender performativity (Butler 1990), critical pedagogy (Freire 2003; hooks 1994) and the political function of art (Rancière 2004). This analysis of *Votes for Women* allows us to understand how the theatrical strategies of the suffrage move-

ment articulated a social pedagogy of feminism, in which aesthetic experience operated as a form of collective action and learning.

This paper proposes a reading of *Votes for Women* from the intersection between aesthetics, pedagogy and politics. First, it examines the figure of Robins in the context of suffragist theatre, analysing her position within British literary and militant culture. Second, it offers a dramaturgical reading of *Votes for Women* focused on the performativity of the female body and the configuration of the stage as a space for emancipation. Finally, it explores the pedagogical dimension of her theatre, understood as a form of aesthetic and political education aimed at the construction of citizenship.

This perspective falls within the framework of contemporary theatre and gender studies, which consider the stage as a place of knowledge production (Taylor 2003; Dolan 1993). Far from being a mere propaganda tool, Robins' theatre constitutes a poetics of political thought, in which aesthetic action and ethical reflection are intertwined. As Aston (1995) points out, early feminist theatre not only made oppression visible, but also rehearsed alternative ways of imagining the world.

2. Elizabeth Robins and the dramaturgy of political thought

Elizabeth Robins (1862-1952) was a figure of extraordinary intellectual versatility. Trained as an actress in the United States and later based in London, she actively participated in the renewal of British theatre at the turn of the century (Gates 1994). Her work with Henry Irving's company and

her role in introducing Ibsenian theatre to England—particularly in *Hedda Gabler* (1891)—shaped her understanding of the stage as a space for psychological introspection and social criticism. However, Robins' contribution transcends the reception of Ibsen, as Robins' theatre formulates a feminist response to the limitations of liberal modernity and the silencing of the female voice in the public sphere.

As an actress, Robins understood that the female body on stage was simultaneously an instrument of expression and a field of symbolic dispute. Her transition to playwriting involved appropriating that space in order to transform it from within. In a 1908 essay, she stated: "The stage must be reclaimed by women not merely as actresses but as thinkers" (Robins 1908, p. 14). This gesture sums up her aesthetic and political programme by making theatre a medium of thought.

Robins' dramaturgy emerged at a time of intense political and artistic activity among British women. Associations such as the *Actresses' Franchise League* and the *Pioneer Players* had turned the stage into a forum for debate on citizenship, work and sexuality. Robins was actively involved in these networks, but her writing is distinguished by its literary ambition and psychological depth. While other authors, such as Cicely Hamilton, opted for satirical comedy, Robins chose dramatic realism as a means of analysing female subjectivity.

In *Votes for Women*, this orientation translates into a complex dramaturgical construction. The protagonist, Vida Levering, embodies the tension between the intimate experience of desire and the aspiration for political freedom. Her narrative evolution, from victim of an unequal

relationship to public speaker, illustrates the pedagogy of feminist self-awareness that runs throughout the play. The action revolves around a moral and social conflict and the impossibility of separating the personal from the political. In this dimension, Robins anticipates the famous slogan of second-wave feminism: “the personal is political”.

The central scene of the suffragist rally constitutes the ideological axis of the play. Robins reconstructs on stage the atmosphere of the movement’s public events, incorporating real speeches, hymns and slogans. The result is an almost documentary-like experience, where the spectator participates in a collective action. Theatre thus ceases to be a representation and becomes a social practice. Jacques Rancière (2004) calls this form of art “emancipatory” because it redistributes the sensible while transforming the spectator’s gaze into a political act.

Vida Levering’s voice, when she directly addresses the audience, produces an effect of shifting between fiction and reality. In Robins’ own words: “It was not acting anymore; it was speaking for all of us”. This break with theatrical convention inaugurates a poetics of action. Butler (1993) argues that the performative act has the capacity to produce what it enunciates; in *Votes for Women*, the female voice not only demands rights, but exercises them. The theatrical discourse becomes a political act in itself.

Robins conceives of theatrical performance as a learning process. Her writing reveals a deep understanding of the pedagogical power of the stage. Through action, the characters—and, with them, the audience—discover new forms of consciousness. This idea relates to what bell hooks (1994) calls *engaged pedagogy*, that is, an education that unites emo-

tion, thought, and body. In Robins' plays, knowledge is not abstract; it is lived, embodied, and felt.

The value of Robins' dramaturgy also lies in its ability to construct a modern female subjectivity. Vida Levering does not represent a moral ideal, but rather a subject in process, fragmentary and contradictory. The tension between her personal history—a traumatic romantic past—and her political present reflects the contradictions of nascent feminism and confirms that the struggle for emancipation does not exclude vulnerability (John 2007). As Hannah Arendt (1958) asserts, political action arises from plurality and exposure; in Robins, the body of the woman who speaks in public symbolises that fragility turned into strength.

The reception of *Votes for Women* confirmed the pioneering nature of her proposal. Traditional critics judged it “too political”, while activists celebrated it as a tool for raising awareness. This ambiguity precisely reflects its success, as Robins managed to bring feminist theatre out of the margins and into the heart of public debate. In the words of Cockin (2001), her dramaturgy “fused art and agitation with an unprecedented balance of craft and conviction”.

3. “Votes for Women”: performativity, body and citizenship

Elizabeth Robins' play *Votes for Women* (1907) not only represents one of the milestones of British suffragist theatre, but also one of the first modern explorations of the relationship between performativity, body and citizenship. Written and premiered in the context of the campaign for women's suf-

frage, the play articulates a dual strategy: on the one hand, it turns politics into spectacle, and on the other, spectacle becomes politics.

The three-act structure of the play combines dramatic realism with the theatricality of a rally. The first two acts develop a sentimental and moral plot: the conflict between Vida Levering, a woman marked by a love affair with Geoffrey Stonor, and the young Jean Dunbarton, Stonor's fiancée. However, the third act breaks with the conventions of bourgeois theatre and moves to a suffragist rally in Trafalgar Square, where the intimate drama dissolves into the political collective. This transition from the private to the public, or in other words, from the domestic sphere to the urban space, materialises what Butler (1990) would later define as the transition between the performative and the political: the individual gesture that, when made public, acquires a constituent dimension.

In theatrical terms, Robins introduces an innovative theatrical device. The rally, reconstructed with documentary accuracy, incorporates authentic speeches by activists such as Emmeline Pankhurst and Millicent Fawcett. The dramatic text even includes stage directions indicating the movement of the masses, the chants and the gestures of the speakers. In this way, the play functions simultaneously as fiction and archive, as representation and testimony. Diana Taylor (2003) would call this strategy *repertoire*, that is, the transmission of knowledge through the body and action. Theatre thus becomes an act of performative memory.

The physical dimension of the play is central. In *Votes for Women*, the female body ceases to be an object of contemplation and becomes a subject of discourse. Vida Levering, by

taking the podium and speaking in public, breaks the mandate of silence that historically confined women to the private sphere. Her words, as Butler (1993) argues, do not describe a pre-existing identity, but rather produce it. The speaker literally embodies the right she is claiming. In that gesture, that of the woman speaking before the crowd, emancipation is condensed into a performative experience.

The rally scene also has an educational function. It is not just a matter of convincing the characters or the audience of the legitimacy of suffrage, but of showing the learning process of the female public voice. Vida's rhetoric is neither abstract nor doctrinaire; it arises from emotion and experience. "You talk of women's weakness—what of men's justice?", Vida exclaims, addressing her former lover and, symbolically, patriarchy as a whole. The question, rather than an argument, is an act of discursive disobedience as it redefines political language from the body. Contemporary audiences perceived this theatrical power. The press described the performance as "a lesson in civics". According to *The Times* (April 1907), the third act of the play was received with a mixture of enthusiasm and bewilderment, because "it seemed more like an assembly than a play". It is precisely in this overflow that its modernity lies. Robins erased the boundary between art and action, anticipating the political theatre of the 20th century.

This scene of transition from private drama to public rally translates an epistemological transformation: knowledge ceases to be introspective and becomes collective. Political consciousness is not born of isolated reflection, but of the encounter between bodies in public space. Hannah Arendt (1958) defines this space as the realm where hu-

man beings appear before one another, where action and speech reveal the plurality of the world. *Votes for Women* dramatises this idea: the appearance of the female body in the square is a founding act of citizenship. Corporeality in Robins is not merely symbolic. The stage directions reveal a precise awareness of gesture and voice. Vida not only speaks; she moves, points, occupies space. Her presence produces what Jill Dolan (1993) calls “feminist embodiment”, that is, an aesthetic that transforms the viewer’s gaze into critical complicity. The body, traditionally objectified, becomes an agent of meaning.

Furthermore, Robins challenges the conventions of melodrama by rewriting the relationship between emotion and reason. Unlike 19th century sentimentality, where female emotion was a sign of weakness, in *Votes for Women* emotion becomes knowledge. bell hooks (1994) proposes a pedagogy in which affection is an essential component of learning; Robins captures this on stage, as Vida’s passion is the path to political consciousness.

Robins’ theatre also problematises masculinity. Geoffrey Stonor is not a flat villain, but a subject incapable of understanding his own position of privilege. Through him, the author dramatises the confusion of male liberalism in the face of emerging feminism. The dialogue between Vida and Stonor does not seek sentimental reconciliation, but ethical transformation. When he asks her to “forgive and forget”, she replies: “*We do not forget, we learn*”. This retort encapsulates Robins’ feminist pedagogy: learning replaces forgiveness; consciousness replaces submission.

In terms of staging, *Votes for Women* displays a realistic theatricality that dialogues with the aesthetics of documen-

tary film. The 1907 performances incorporated detailed sets and a choral cast of activists that faithfully reproduced suffragist events. Contemporary critics recognised this as an aesthetic novelty. As Elaine Aston (1995) points out, Robins' work "democratised the stage space" because it transformed the theatre into an agora. The audience was no longer a passive observer, but part of an ephemeral political community. The formal subversion of *Votes for Women* is also articulated in the structure of its discourse. The play renounces the classical resolution, as there is no marriage, reconciliation or closure. The conflict remains open, like the suffrage movement itself. This unfinished ending reflects what Rancière (2004) calls "the politics of aesthetics" or the capacity of art to suspend certainty and open up thought. Robins offers no answers, only questions.

From a pedagogical perspective, the text embodies what Paulo Freire (2003) would call a *pedagogy of consciousness*. Theatre does not impose a truth, but rather proposes a process of active reflection. Vida does not teach the audience what to think, but invites them to think of themselves as political subjects. This dialogical pedagogy turns performance into an educational act.

Finally, *Votes for Women* operates as a feminist archive of modernity. Its female characters—Vida Levering, Jean Dunbarton, Miss Beadle—form a genealogy of voices that span history. In the final scene, when Vida gives the floor to another speaker, the continuity of the struggle is inscribed in the dramaturgy itself. The female voice does not belong to an individual, but to an expanding community. In this way, Robins anticipates the collective strategies of later feminist theatre and contemporary performance activism.

The relevance of *Votes for Women* lies, therefore, in its ability to turn aesthetics into ethics, and representation into action. Its modernity lies in having transformed theatricality into a practice of citizenship. At a time when women's voices were being questioned, Robins offered a pedagogy of speech and taught women to see themselves, listen to each other, and occupy public space from the stage.

4. Stage pedagogy and critical education

Elizabeth Robins' theatre can be understood as an exercise in stage pedagogy, a form of aesthetic education that turns performance into a space for collective learning. In *Votes for Women*, the audience does not just watch a narrative about female emancipation: it participates, through emotion and reflection, in a process of political awareness. This educational function places Robins in the genealogy of 20th century critical and feminist pedagogies, anticipating the proposals of Paulo Freire (2003), bell hooks (1994) and Augusto Boal (2009).

Freire argued that liberating education should break with the passive transmission of knowledge and build a practice of dialogue and shared reflection, in which subjects recognise themselves as agents of transformation. In Robins' theatre, this principle is literally embodied and the performance does not indoctrinate, but rather engages in dialogue. Vida Levering, in her speech, does not impose truths, but rather formulates questions, interpellations and silences. The stage becomes a horizontal space for exchange, where experience replaces dogma.

bell hooks (1994) expands on this idea by stating that all transformative education must involve the body and emotion: “to educate as the practice of freedom is to engage the whole self”. In *Votes for Women*, pedagogy occurs through embodied emotion. The outrage, empathy, and solidarity that the speaker arouses in the audience function as modes of knowledge. Emotion is not a residue of sentimentality, but a path to critical understanding. Robins intuitively understands that political change begins with sensitivity, with the ability to feel differently.

From a theatrical point of view, this pedagogy is constructed on two levels. First, within the fiction, the characters learn through conflict. Vida discovers her own political voice; Jean Dunbarton understands the social significance of the vote; even Geoffrey Stonor is forced to recognise the consequences of his privilege. Secondly, outside of fiction, the audience experiences a similar process as they observe, identify, and debate. The play does not end when the curtain falls, but continues in the conversation afterwards, in public discussion. Katharine Cockin (2001) has pointed out that many performances of *Votes for Women* ended with impromptu colloquiums or rallies, turning the performance into a deliberative practice.

This pedagogy of dialogue finds a precedent in Boal's theatre of the oppressed (2009), who defined the stage as a “rehearsal for revolution”. Decades earlier, Robins had intuited this emancipatory potential of theatre. Her audience members were not mere recipients, but apprentices of citizenship. As they watched Vida Levering speak in public, they learned to imagine themselves in that position. The learning consisted of recognising themselves in the act

of representation: a form of identification that does not reproduce passivity, but rather the possibility of action.

Robins' theatrical practice also highlights the bodily dimension of knowledge. Judith Butler (1993) and Diana Taylor (2003) agree that the body is not only a support for discourse, but also its condition of possibility. In the suffragist scene, the actress's body becomes an archive of political memory. Every gesture, every movement, conveys a collective history of exclusion and resistance. Robins' theatre teaches us that learning is also about inhabiting a body capable of speaking, moving and occupying space.

From this perspective, *Votes for Women* proposes a pedagogy of visibility. Learning consists of making oneself visible: of embracing public exposure as an act of freedom. Hannah Arendt (1958) defines political action as the ability to appear before others and reveal the plurality of the world. Suffragettes understood this lesson intuitively: the vote was inseparable from the right to be seen. Robins translated it into theatrical language, and each performance was an exercise in appearance.

Furthermore, Robins' theatrical pedagogy has an ethical dimension. The feminist education she proposes seeks not only the acquisition of knowledge, but also the transformation of the subject. Vida Levering learns to look at her personal history from the perspective of the common; Jean learns to listen; the audience learns to recognise itself in difference. This process of shared learning responds to an ethic of care and responsibility, close to that formulated by Joan Tronto (1993), for whom care constitutes the foundation of inclusive citizenship. Theatre, in this sense, becomes a school of vulnerability. Butler (2004) asserts that the exposure of the

body in public space is not a sign of weakness, but of interdependence. In the performances of *Votes for Women*, the actresses exposed themselves not only to the gaze, but also to the political and moral judgement of society. That vulnerability, transformed into collective strength, embodies a pedagogy of courage. Learning, here, means sustaining the gaze of the other without renouncing one's own voice.

The pedagogical nature of Robins' theatre also extends to its aesthetic dimension. The author conceives of dramatic form as a method of thinking. Each scene, each dialogue, is constructed as a moral experiment. The open structure of the play—without a closed ending—responds to the logic of continuous learning. Pedagogy does not conclude; it remains in process. Baz Kershaw (1999) described radical theatre as a practice of instability, an interruption of the perceptual order. Robins turns that instability into an educational method: she teaches precisely by keeping questions open.

Ultimately, Robins' theatrical pedagogy is also a pedagogy of time. The play does not merely represent the present of the suffrage struggle; it projects a possible future. At the end of the third act, when Vida gives the floor to another woman, a gesture of transmission takes place and learning becomes inheritance. Theatre teaches that feminist history does not end, but continues from voice to voice, from body to body. This pedagogical continuity explains the contemporary relevance of her work. Current feminist performances—from social theatre collectives to street movements—consciously or unconsciously reproduce Robins' dramaturgical strategies, where public space is used as a stage, words as action, and the body as an instrument of knowledge. Her theatre demonstrates that political education can also be an aesthetic act.

Understood in this way, Robins' pedagogy anticipates a principle that runs through all modern feminism, in which knowledge is not produced in the classroom or in treatises, but in the encounter between bodies that act and observe each other. On the suffragist stage, learning becomes a form of appearance and resistance, a practice of thought that, like political action, occurs in the plural.

5. Conclusions

Elizabeth Robins' work represents one of the most lucid syntheses between aesthetic creation, political thought, and pedagogical practice in early modernity. Her contribution is not limited to the realm of suffragist theatre; her dramaturgy anticipates a conception of art as a space for learning, action, and collective transformation. In *Votes for Women* (1907), Robins articulates a poetics of visibility and embodied speech that redefines the relationship between body, discourse and citizenship.

From an aesthetic perspective, the author expands the limits of dramatic realism by incorporating documentary procedures, authentic political speeches and open structures. Instead of closing the action with a moral resolution, Robins leaves the conflict in suspension, inviting the audience to continue the reflective process outside the theatre. This formal choice embodies what Jacques Rancière (2004) would later call *the politics of aesthetics*, or in other words, the power of art to redistribute sensibility and open up new ways of thinking.

The ethical and political dimension of *Votes for Women* lies in its commitment to a pedagogy of experience. Learn-

ing does not occur through explanation, but through action and shared emotion. Vida Levering, the protagonist, learns through her own exposure, and teaches the audience that vulnerability is a condition of agency. As Judith Butler (1993) points out, the performativity of the body does not consist in the mechanical repetition of the norm, but in its productive displacement. In Vida's discourse, the female word does not imitate male political language: it transforms it from within, generating a new way of speaking and existing in public.

The rally scene, the dramatic core of the play, translates this idea into an act of collective appearance. Following Hannah Arendt's (1958) notion, the political space is one in which bodies come together to speak and act in common. In *Votes for Women*, that gathering literally takes place on stage. Theatricality becomes a laboratory of citizenship, where the exercise of public speech is rehearsed and the right to appear is represented.

Robins' theatre, therefore, fulfils an educational function that goes beyond the artistic sphere. As bell hooks (1994) argues, educating for freedom involves engaging the whole being: body, emotion and thought. Suffragist theatre embodies this principle. Each performance was a lesson in civics, an act of sentimental and political education. In her ability to teach through emotion, Robins anticipates Paulo Freire's (2003) *pedagogy of the oppressed*, who defined education as praxis: reflection and action on the world in order to transform it.

This pedagogy is also expressed in the collective dimension of learning. The final scene of *Votes for Women*, in which Vida gives the floor to another woman, symbolises the continuity of the educational process. Feminist knowledge, in Robins, does

not belong to an individual subject, but circulates between bodies and voices. Theatre thus becomes a form of cultural transmission, a practice of living memory that connects past and future. In the words of Diana Taylor (2003), her work functions as a *repertoire* of embodied knowledge that resists oblivion. Robins' contemporary relevance lies precisely in this intersection between art, politics and pedagogy. At a time when collective action and critical education are once again necessary, her theatre reminds us that learning can also be a form of aesthetic action. Her dramaturgy demonstrates that thinking is a public act, and that every gesture on stage can open up a possibility for transformation.

In short, Elizabeth Robins developed a practical theory of emancipation. Her theatre does not explain freedom but represents it. Through words, body language and emotion, she constructed a feminist pedagogy that turns visibility into knowledge and representation into action. *Votes for Women* remains an open lesson on the power of art to create citizenship, a work that, more than a century later, continues to remind us that aesthetic education is also a form of political justice.

References

- Aston E. (1995), *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago.
- Boal A. (2009), *Theatre of the Oppressed*, Alba Editorial, Madrid.
- Butler J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York.

- Ead. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.
- Cockin K. (2001), *Women and Theatre in the Age of Suffrage: The Pioneer Players, 1911-1925*, Palgrave, New York.
- Dolan J. (1993), *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*, in «Theatre Journal», vol. 45, n. 4, pp. 417-441.
- Freire P. (2003), *Pedagogy of the Oppressed*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- Gates J.E. (1994), *Elizabeth Robins, 1862-1952*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- hooks b. (1994), *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, New York.
- John A.V. (2007), *Elizabeth Robins, Staging a Life*, Tempus Publishing, London.
- Kershaw B. (1999), *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, London.
- Rancière J. (2004), *The Emancipated Spectator*, Manantial, Buenos Aires.
- Robins E. (1908), *Way Stations*, Heinemann, London.
- Ead. (1907), *Votes for Women: A Play in Three Acts*, Mills & Boon, London.
- Taylor D. (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham.
- Tronto J.C. (1993), *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, Routledge, New York.

Italia Donati

La (re)memoración histórico-literaria de una maestra rural

Pablo García-Valdés

1. La escuela rural en la Italia post-unitaria

La proclamación de la nación italiana conllevó una serie de procesos políticos encaminados a construir un nuevo estado en Europa. Se trataba de un nuevo país sin apenas estructuras y muy diverso en su orden social y económico, pero también en sus culturas, sus lenguas y sus historias particulares. Por ello, fueron notables las dificultades políticas que debieron afrontarse para su constitución, pues no solo existía cierta resistencia desde algunas potencias europeas, como la austriaca o la francesa, que veían cómo sus intereses en la península podían verse comprometidos, sino que había fuertes presiones internas movidas por marcadas identidades locales o regionales. Asimismo, se dieron pulsiones de cohesión interna, especialmente entre monárquicos moderados, que defendían la figura del monarca Vittorio Emanuele II, frente a convencidos republicanos, guiados por Mazzini o Garibaldi.

Las coordenadas sociales y económicas supusieron un factor más que dificultó la legitimidad interna, pues ciertos estratos y territorios vieron que el proceso de unificación

supuso, en la práctica, la imposición de un nuevo orden más que un verdadero proceso de conformación de un proyecto común. Con ello, advirtieron la derogación de sistemas con siglos de vigencia que pasaban a ser reemplazados por normas preestablecidas que no atendían ni respondían a sus singularidades. Entre dichas normas legislativas que se extendieron a todo el territorio nacional estaba la educativa. Para acercarnos a los efectos que dicha norma tuvo, debemos tener presentes dos factores: por un lado, la previa existencia de escuelas de educación primaria presentes en ciertos territorios peninsulares e insulares (Bianchi 2012); y, por otro, la obligatoriedad de la instrucción está vinculada inevitablemente a la configuración política del país y a la uniformización nacional.

La norma en cuestión fue conocida como la ley Casati, pues debe su nombre a Gabrio Casati, quien promovió una legislación a través del Ministerio della Pubblica Istruzione y que la promulgó el 13 de noviembre de 1859, en aquel momento bajo el paraguas de la normativa piemontesa. Su vigencia se extendió, no sin un desarrollo posterior, hasta 1923, con la reforma Gentile. Los principios de esta norma atendían, principalmente, a una concepción del proceso educativo que se vertebraba desde la cúspide, esencialmente universitaria, hasta los estratos más bajos de la formación, la elemental, que carecía de un nutrido desarrollo.

La presencia capilar a lo largo de la naciente nación de centros dedicados a la enseñanza elemental, centrada en la alfabetización de la plebe, comenzó a instaurarse al poco tiempo, si bien esta permeabilidad fue lenta. Se comenzó en los núcleos urbanos, mientras que en los núcleos rurales el proceso formativo recayó en aquellas instituciones que ya

tenían una arraigada presencia en el territorio, como era la Iglesia, que era la institución más próxima al pueblo, o los entes locales. Estos últimos eran conocedores de su propia realidad social y, por lo tanto, quien mejor podía adecuar los centros y los docentes a la situación social de los núcleos que dirigían. Sin embargo, este factor conllevó una notoria desatención por parte de las instituciones estatales de la educación en estas zonas.

La promulgación de la ley supuso ciertas tensiones por parte de una sociedad fuertemente ruralizada, que apenas veía los beneficios en su instrucción, pero sí los inconvenientes de privar a las familias de sus miembros más jóvenes, que hasta el momento contribuían a la economía doméstica. Por este motivo, no es de extrañar que múltiples familias incumplieran sistemáticamente la obligatoriedad de llevar a los niños a los centros educativos. Ante dicha situación, se aprueba la ley Coppino en 1877, que contemplaba sanciones a aquellas familias que impedían la alfabetización de sus hijos.

La cultura ilustrada, que tan notablemente había contribuido con sus planteamientos a la consolidación de la nación, tenía entre sus principios basilaes la alfabetización y la instrucción de las clases populares como elementos que no solo conformaría al ciudadano ideal, sino que reportaría a la población gran prosperidad personal y económica. De igual forma, a finales del siglo, ante la notable falta de recursos por parte del Estado para la dotación de medios al sistema educativo nacional, se promovieron un conjunto de iniciativas por parte de colectivos democráticos y republicanos impulsados por la corriente positivista (Pruneri 2018, p. 11).

La alfabetización de la plebe, con la superación de la instrucción elemental, comportaba, asimismo, el derecho a voto, según lo promulgado por la ley Coppino (1877). Por ende, la instrucción era vista como una garantía de participación política en la construcción del Estado y de progreso del conjunto de la sociedad. Las élites burguesas, que ya poseían cierta tradición formativa, no vieron en la instrucción de la plebe una amenaza a sus intereses, sino una forma que estos estratos formaran parte de la vida pública al servicio de la sociedad, así como fiel a los principios de la autoridad, y, por ende, controlándolos de posiciones subversivas.

La ley Casati, además, fue aprobada con una ambigua redacción por lo que se refería a la incorporación de las mujeres al sistema educativo, pues solo indicaba que la escuela secundaria debía servir para educar a los jóvenes, sin especificar una exclusividad para los varones. Por ello, a finales del siglo XIX se registraron algunos casos de jovencitas que se inscribieron en los centros educativos de enseñanzas no obligatorias, si bien su número era tan reducido que no se establecieron secciones específicas para ellas (Pironi 2020, p. 168). Esta alfabetización de las mujeres no supuso, como apunta Salvatore Di Pasqua (2024, p. 103), una garantía de emancipación, pues su instrucción estaba centrada en mejorar su participación en labores del cuidado doméstico y familiar. Conviene tener presente que no será hasta 1877 cuando, en la Italia postunitaria, se registre a la primera mujer en obtener un primer título aniversario. Será el caso de Ernestina Paper, que se formó en Medicina de la Università di Firenze, aunque la irrupción de las mujeres en los centros de conocimiento suscitó el recelo de buena parte de la sociedad:

L'apertura dell'istruzione secondaria e superiore alle donne implicava il riconoscimento delle loro pari capacità intellettuali rispetto agli uomini, rendendo difficilmente giustificabile la loro esclusione dalle professioni, ma si scontrava con pregiudizi consolidati ed un mercato di lavoro poco disposto a spartire con nuovi soggetti i pochi spazi professionali appetibili e dotati di un minimo di qualificazione. L'allarmismo nei confronti della forte affluenza femminile ai livelli più alti dell'istruzione appariva fortemente condizionato dai timori della concorrenza che avrebbe potuto verificarsi. (Pironi 2020, pp. 172)

Otro de los grandes retos que debió de afrontar el Estado para la implementación progresiva de la ley fue la negativa de los maestros¹ a desempeñar su labor en los núcleos rurales, tanto por la separación de sus localidades de origen como por la menor retribución que percibían, que corría a cargo de los fondos municipales y, por ende, a voluntad de las autoridades locales. Este fenómeno comportó que fueron personas de estratos bajos, pero con la formación necesaria, quienes accedieran a ejercer como docentes en el ámbito rural.

La organización didáctica en el área rural se configuró entorno a la figura del maestro, que debía realizar las lecciones a todo el alumnado independiente de su nivel formativo. Este fenómeno queda descrito por Angelo Fava en sus

1. El ejercicio docente dependía de personas con cierta formación y que debían superar una prueba de habilitación para desempeñar tal cargo. Estos docentes procedían en su mayoría de contextos sociofamiliares acomodados, principalmente de la pequeña burguesía, por lo que el ascenso social de población de bajo estrato al cuerpo de maestros era escaso.

Istruzioni per i maestri delle scuole primarie sul modo di svolgere i programmi (RD 15 settembre 1860), que venía a complementar las disposiciones de la ley educativa de 1859. Según dichas indicaciones, la labor formativa no debía responder meramente a una cuestión etaria del alumnado, sino de su nivel previo de instrucción. Por lo tanto, el proceso de enseñanza/aprendizaje no solo debía amoldarse a los perfiles que se encontraban en el aula, sino también a los principios que emanaban de la ley educativa, que aun debía implementarse de manera sustancial, pues no se había desarrollado en su totalidad, especialmente en núcleos de baja densidad, ni había materiales o métodos que respondieran al currículum exigido, por lo que muchos maestros rurales se vieron en una práctica indefensión, pues solo disponían de escasas publicaciones en revistas didácticas que proporcionaban algunos modelos. Su posición tampoco gozó de una gran aprobación social. A este respecto, resulta primordial remitir a la novela *Il romanzo di un maestro* (1890), de Edmondo De Amicis, en la que el protagonista es Emilio Ratti, un maestro destinado en zona rural que vivía con amargura la escasa consideración social de su trabajo, no solo, pero especialmente, entre estratos acomodados de la sociedad italiana. Un hecho que, como manifiesta, contrarrestaba con la retórica de las instituciones que pretendían promover una total alfabetización de sus conciudadanos para favorecer la prosperidad económica y civil, así como el florecimiento cultural de sus gentes: «E fu invece molto stupito al riconoscere che quel nome di maestro sonava agli orecchi dei più assai diverso da quello che aveva immaginato, che alla sua professione pareva legata l'idea di non so che di meschino e di trito, e quasi un'ombra di ridicolo» (De Amicis 2007, p. 79).

Dentro del ordenamiento legislativo, junto a los maestros, la figura de la maestra estaba también contemplada, si bien su labor se restringía a su participación en la sección femenina o a la impartición de contenidos específicos sobre labores que se consideraban propias de las mujeres, pudiendo únicamente ejercer en la sección masculina ante una ausencia de maestros varones. A pesar de ello, los datos de la tipología del alumnado de centros formativos de magisterio arrojan que el porcentaje de mujeres fue creciendo sustancialmente a lo largo de las décadas, hasta llegar a superar a los varones en pocas décadas.

2. Italia Donati: la historia de una maestra rural

La historia de Italia Donati es, sin lugar a duda, un vivo reflejo de un caso de esas maestras que contribuyeron en estos primeros estadios de la implantación de la ley educativa al progreso formativa en las escuelas rurales. Comenzando por el final, la joven maestra, destinada en la localidad toscana de Pistoia, decide poner fin a su vida tras padecer un largo sufrimiento pues todo un pueblo confabuló contra ella y se puso de parte de su difamador, el alcalde del pueblo, quien, al no lograr imponer sus pretensiones sobre ella, se propuso arrebatarle su honor bajo falsas injurias de haberle provocado. De esta forma, el que debía ser su protector se convirtió, con el soporte (in)directo de todo un pueblo, en su verdugo. El hallazgo de su cuerpo a orillas del río que baña Pistoia causó una gran conmoción social en todo el país. La joven tan solo llevaba con ella una carta dirigida a su hermano en la que le confesaba su inocencia, imploraba su perdón por el

dolor que podía haber causado a su familia y reclamaba que su muerte fuera prueba de la restitución de un honor que le fue arrebatado con habladurías.

Mio caro fratello, perdonami anche tu del dolore che vi reco facendo questo passo; ma la vita è troppo triste per me e nella morte solo trova la pace, l'onore. Tranquillizzati; io sono innocentissima di tutte le accuse fattemi e la prova l'avrai, come l'avranno tutti, dopo la morte. A te, unico fratello, a te mi raccomando con tutto il cuore e a mani giunte di far quello che occorrerà per far risorgere l'onore mio. Non ti spaventi la mia morte, ma ti tranquillizzi pensando che con quella ritorna l'onore nella nostra famiglia. Sono una vittima dell'infame pubblico e non cesserò di essere perseguitata che con la morte. Prendi il mio corpo cadavere, e dietro sezione e visita medico-sanitaria fai luce a questo mistero. Sia la mia innocenza giustificata e fai che nessun dubbio resti nel pensiero d'alcuno. (Donati, en Marcati 1886, pp. 285-286)

Tras el conocimiento de la noticia del suicidio de una hermosa y joven maestra, el reportero Carlo Paladini se desplazó a la localidad para recoger todo tipo de datos que le permitieran confeccionar un relato de lo sucedido. Pronto advirtió el éxito periodístico de aquel caso², pues reunía todos los elementos que resultaban del gusto del público lector. Este será el primer germen de la romantización de la

2. Basta recordar a este respecto el filón narrativo del *reportage* que se instauró con la gran acogida de *Il ventre di Napoli* (1884), de la periodista y escritora napolitana Matilde Serao (1856-1927). La cronista relató en sus artículos y obras los aspectos más auténticos de la vida napolitana, de sus gentes humildes y de la condición de abandono que sufría la Italia meridional.

figura de Italia Donati, que Paladini divulgó en el *Corriere della Sera* debito «a la sua capacità di modellare l'inchiesta sugli orizzonti mentali e narrativi del tempo» (Martinelli 2018, p. 83), así como a la gran carga dramática de tal hecho:

Nei primi giorni di giugno 1886, giunse da Pistoja al nostro giornale la notizia secca secca che una maestra comunale in un paesetto di montagna, insidiata nell'onore, si era uccisa in un momento di disperazione. È noto che le povere maestre, nei piccoli comuni, sono spesso oggetto di indegne persecuzioni, che le pongono nell'alternativa di darsi al prepotente del luogo o di morire di fame. [...] A nostre spese, quindi, mandammo un nostro redattore, Carlo Paladini, in Toscana, ordinandogli di fare un'inchiesta diligente. Ne venne fuori una storia tanto piena di dolore che quanti la lessero, ne piansero.³

En su faceta de periodista, pero también de escritor, supo captar el ambiente que rodeaba a aquel caso, extrayendo todos los elementos narrativos que eran del gusto de público lector. Sin embargo, la historia de Italia Donati ni fue la primera, ni la única, ni la más singular⁴, pero sí la que, de la mano de Paladini, mayor repercusión mediática tuvo en su momento.

Centrándonos en su figura, la documentación historiográfica⁵ que se tiene de ella nos remite a la localidad de Cin-

3. Extraído de: *Il processo per la morte di Italia Donati*, en «Corriere della sera», 28 aprile 1887.

4. Buena parte del relato de estas trágicas vivencias las debemos al reportaje *Come muoiono le maestre*, publicado por la periodista, escritora y cronista Matilde Serao en el «Corriere di Roma».

5. Para profundizar sobre aspectos biográficos de Italia Donati, remitimos a Catarsi (1981, 1985), Luciani 2012, Villani 2012.

tolese, en aquel momento perteneciente a la provincia de Lucca, actualmente a la de Pistoia, concretamente al año 1863. Italia nace en el seno de una familia de campesinos de condición muy popular y sin ningún tipo de formación⁶. Las condiciones familiares y sociales en las que se inserta indicaban que su destino parecía marcado a continuar el legado familiar, pero Italia pronto sobresale por sus capacidades. Supera con éxito los estudios elementales y continúa formándose, esta vez con un mentor que ve su potencialidad y la ayuda, más allá de la formación reglada, a preparar el examen de habilitación para convertirse en maestra⁷. Su adscripción a este cuerpo profesional supondrá todo un éxito para ella, pero también para otras mujeres de humilde condición (Covato 2012, p. 168), ante una imperante clima misógino:

[...] la maestra, proprio perché donna, è ulteriormente discriminata. Lo stipendio che percepisce è notevolmente inferiore a quello del maestro, e non garantisce la sopravvivenza [...]. Inoltre in caso di gravidanza e di puerperio la maestra deve pagare di tasca propria chi la sostituisce, trovandosi così priva di stipendio e costretta ad indebitarsi per non perdere il posto. Ma soprattutto, specie se giovane e non sposata, è guardata con sospetto dalle famiglie e costituisce l'oggetto di

6. No se trataba de un hecho aislado, pues conviene tener presente que, en el momento de la proclamación del Reino de Italia, tan solo un cuarto de la población estaba alfabetizado. Y, si atendemos al grado formativo de las mujeres, esta cifra disminuye. Los datos mejorarán a tenor de la implementación de la ley Casati, pero escasamente, pues el incremento es únicamente de entre el 6 y el 7% por década (Vigo 1994, p. 50).

7. Italia necesitará dos intentos para ello, uno en la ciudad de Lucca y el segundo y definitivo en Florencia.

pesanti attenzioni e di ricatti a sfondo sessuale da parte di sindaci ed ispettori scolastici, dai quali dipende e dai quali deve ottenere il necessario certificato di buona condotta. Anche quando non viene cacciata dal villaggio come una strega, o non è obbligata a dare umilianti prove della propria verginità per sfatare le maldicenze [...] la maestra laica, soprattutto nelle campagne, resta una figura subalterna, collocata ai margini della vita sociale, prigioniera della gabbia di ferro delle convenzioni, delle ipocrisies e delle paure. (Porciani 1987, pp. 172-173)

El ejercicio docente de las maestras estaba sujeto, como se ha apuntado anteriormente, a diversos condicionantes, no siempre agradables, como era la separación de su familia y su inserción en una nueva comunidad. La ausencia de infraestructuras y de medios de transporte impedía, en múltiples ocasiones, que las maestras en ejercicio pudieran volver a su hogar materno, por lo que solo les restaba buscar alojamiento en la localidad de destino, lo que suponía dedicar buena parte de sus ingresos al alquiler o depender, como fue el caso Italia Donati, de la hospitalidad de alguna autoridad local, como el alcalde o el párroco. Esta condición ponía en una situación de vulnerabilidad a las maestras, que quedaban al abur de la actitud de dicha personalidad y, como reconoce Chiara Martinelli, jóvenes como nuestra maestra, de humilde condición, «consentiva prevaricazioni e atteggiamenti da cui, forse, una ragazza borghese sarebbe stata capace di districarsi» (2018, p. 82). La situación padecida por Italia Donati no respondía únicamente a la voluntad malévola del que debía ser su protector, sino que todo el pueblo actuaba en su conjunto como un antagonista más:

Li sentiva e li vedeva, i paesani e i vicini delle Case Bini, sogghignare malevoli della sua sconfitta, che del resto avevano predetto e annunciato con un livore che l'aveva ferita: bisogna contentarsi di quello che si ha e del posto dove si sta, quello che Dio ci ha assegnato, non si deve fare il passo più lungo della gamba. A tutti piacerebbe smettere di zappare il campo dal mattino fino a notte e sedersi dietro a una cattedra a non far niente, e guadagnarci pure dei bei soldi. S'è mai vista da che mondo è mondo una figliola di contadini istruita come una figliola di signori? Molti vanno a studio vitelli e tornano a casa buoi. Vedrai tu che la superbia andò a cavallo e tornò a piedi. E principalmente, a che serve l'istruzione a una ragazza? Solo a mettersi grilli nel capo. Meglio che sappia poco, prenda marito e metta al mondo figlioli, che è quello che devono fare le ragazze. (Gianini Belotti 2005, p. 26)

La conmoción social por el trágico fin de Italia Donati destapó el abandono en el que las instituciones estatales había sometido a este colectivo, dejando a las jóvenes maestras, que tan solo cumplían con la noble labor social de instruir a la población, a una indefensión total de su profesión y de las condiciones en las que tenían que ejercer, sino que también despertó en la sociedad italiana un halo de solidaridad con su trágica vivencia que supuso un punto de inflexión⁸. A tra-

8. El periodista Carlo Paladini, uno de los primeros en hacer eco de este acontecimiento en un medio de tirada nacional, publicó diversos reportajes sobre las circunstancias que envolvían el final de la joven maestra, así como una apelación a sufragar con una recaudación colectiva las despesas del transporte del féretro de la difunta maestra desde Porciano a su pueblo natal, Cintolese, que distaba unos 15 kilómetros. La iniciativa gozó de una notoria acogida, superando las 1.300 liras, lo que cuadruplicaba la renta anual que percibía Italia como docente. Los datos están extraídos de la rúbrica periódica publicada el 18

vés de sus crónicas, Paladini destapó todas las carencias de un sistema educativo con grandes déficits, lo que despertó el interés de una parte de la población que se alzó para revertir el abandono institucional que tenían tanto las escuelas elementales como las jóvenes maestras.

La narración de los hechos acaecidos bebió de los recursos que proporciona la narración literaria. Las grandes dosis de dramatismo que suscitaron en el siglo XIX, momento del auge de la crónica social, como ya había experimentado Matilde Serao, así como de la novela de formación, resultaron el resorte para que el eco de la historia de Italia Donati resonara con mayor ímpetu. Estos resortes se advierten, asimismo, en la novela de la Elena Gianini Belotti, *Prima della quiete*. La escritora se vale de la novela histórica en un momento de auge del género, que goza en las últimas décadas de un gran apogeo por el público lector en Italia, especialmente entre las lectoras, ávidas de conocer historias subversivas de mujeres que han trasgredido los pilares del orden patriarcal.

En el siglo XIX, la historia de Italia Donati comulgó con los principios que habían hecho florecer el género del *Bildungsroman*, es decir, el género centrado en exponer experiencias de formación a través de vivencias personales, como se desprende del éxito que cosecharon las obras de Jane Austen. En este caso, Martinelli (2018, p. 84) señala que se produce una escisión entre la protagonista y sus antagonistas por su concepción de las normas sociales. La joven representa su adscripción a los principios familiares y sociales, pues con su labor como maestra contribuye tanto sustento económico fa-

de julio de 1886 en la segunda página del «Corriere della sera» bajo el título *Per la tomba d'Italia Donati*.

miliar como a la construcción nacional, ayudando con la alfabetización de los estratos más bajos de la sociedad; mientras, sus antagonistas, tanto el alcalde de la localidad como el pueblo en su conjunto, actúan movidos únicamente por su ego, pues como señala Martinelli, «[n]on nella contrapposizione al protagonista in quanto singolo individuo, ma in quella alla società, ai suoi vincoli e alle sue esigenze deve essere rintracciata la natura dell'antagonista» (*ibid.*).

A inicios del siglo XXI, alejados temporal y emotivamente del Risorgimento, hallamos la novela *Prima della quiete* (2003), de Elena Gianini Belotti, una obra que bebe de la romantización ofrecida por Carlo Paladini, pero que se adapta a los nuevos estándares de la novela historia para ofrecer al público lector una historia que conserva los pilares esenciales de la trama y de la carga dramática de la joven, pero en la que la concepción de la protagonista varía notablemente. La escritora, por ende, se aleja de una concepción romántica de la protagonista, centrada en exaltar cualidades como la belleza, la inocencia o su sacrificio familiar, para configurar una protagonista que muestre, sin artificios, la dura condición de las maestras durante este periodo. Su pretensión no será, por lo tanto, aumentar el sentimiento de empatía con ella, o de lástima, sino situar al público lector ante las múltiples dificultades que las mujeres sufrieron para el desempeño de su trabajo. Abrir caminos siempre ha sido una tarea ardua para ellas, por lo que, desde la narrativa histórica, se intenta revalorizar la vida y la obra de estas mujeres pioneras. Situarnos ante el espejo conlleva hacernos conscientes de que siempre ha habido predecesoras que han pagado un alto precio, incluso el de su propia vida, por llevar vidas que subvertían los principios de una sociedad anquilosada

en creencias o principios tradicionalistas, según los cuales la irrupción de las mujeres en determinados ámbitos y profesiones levantó grandes recelos. La vida de Italia Donati es una muestra más de ese espejo ante el que situarnos, pues nos devuelve reflejadas las dificultades de la conquista y el ejercicio de determinados derechos y libertades.

3. Conclusiones

Concluimos este somero estudio sobre la crónica periodístico-literaria de la joven maestra compartiendo una reflexión de Chiara Martinelli cuando señala que «[d]efinire cosa Italia Donati abbia significato per i lettori significa, certo in piccolo, certo nei limiti a cui costringe l'analisi di un solo caso di cronaca, cercare di decifrare la mentalità della società ottocentesca (o meglio: della sua parte più colta, di coloro che, e non erano in tanti, sapevano leggere e leggere abbastanza bene da comprendere un quotidiano) e la sua concezione della donna» (Martinelli 2018, p. 3). Asimismo, la historia de Italia Donati, sea contada desde la crónica periodística que desde la ficcionalización literaria, viene a corroborar, como ya apuntara Gianna Pomata, que manifestar la capacidad de agencia histórica de las mujeres supone, por sí mismo, resquebrajar los pilares de la historiografía tradicional para vertebrar una nueva forma de aproximarse al pasado, reescribiéndolo desde nuevas ópticas y con parámetros más transversales (1983, p. 1437). Por todo ello, el rescate y rememorización de figuras femeninas como la que aquí se ha abordado supone un ejercicio de justicia histórica, pues fueron muchas las mujeres que pagaron un alto precio, incluso el de su propia vida, su intento

por vivir la vida que desearon. Ello, sin embargo, y como se ha visto, suscitó notables recelos, pues su figura representaba una subversión del progreso que considerado impropio de su condición por un determinado sector que imponía su voluntad. Por ello, hoy más que nunca, resulta necesario y esencial poner en valor sus vidas y sus historias para forjar sociedades más justas con nuestro pasado, pero también con nuestro presente y nuestro futuro.

Referencias bibliográficas

- Amante B. (1912), *Nuovo codice scolastico vigente. Leggi, decreti, regolamenti e circolari dal 1859 al 1912*, in «Rivista della Pubblica Istruzione», vol. III, p. 1447.
- Bianchi A. (a cura di) (2012), *L'istruzione in Italia tra Sette e Ottocento. Da Milano a Napoli: casi regionali e tendenze nazionali*, La Scuola, Brescia.
- Catarsi E. (1985), *L'educazione del popolo. Momenti e figure dell'istruzione popolare nell'Italia liberale*, Juvenilia, Bergamo.
- Id. (1981), *Il suicidio della maestra Italia Donati*, in «Studi di storia dell'educazione», a. III, n. 1, pp. 28-55.
- Covato C. (2012), *Maestre d'Italia. Uno sguardo sull'età liberale*, in «Storia delle donne», n. 8, pp. 165-184.
- De Amicis E. (2007 [1890]), *Il romanzo di un maestro*, a cura di Ascenzi A., Boero P., Sani R., De Ferrari, Genova.
- Di Pasqua S. (2024a), *Donne e istruzione in Italia tra Ottocento e Novecento. Prima parte: contesto e legislazione*, in «Quaderni CIRD», n. 28, pp. 86-121.
- Id. (2024b), *Donne e istruzione in Italia tra Ottocento e Novecento. Parte seconda: memorialistica e narrativa*, in «Quaderni CIRD», n. 29, pp. 25-65.

- Gianini Belotti E. (2013), *Prima della quiete. Storia di Italia Donati*, Rizzoli, Milano.
- Luciani P. (2012), *La condizione delle maestre italiane alla fine dell'Ottocento. Il caso di Italia Donati*, Galaad, Milano.
- Marcati G.A. (1886), *Italia Donati*, in «Il Risveglio Educativo», anno II, n. 38.
- Martinelli C. (2018), «*Quanti la lessero, ne piansero*». *Stampa, opinione pubblica e inchiesta Donati*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», n. 34, 2, pp. 1-18.
- Paladini C. (1886, 10-11 giugno), *Le sventure di Italia Donati*, in «Corriere della Sera», pp. 1-2.
- Id. (1886, 13 giugno), *Per la tomba d'Italia Donati*, in «Corriere della Sera», p. 2.
- Id. (1886, 7 luglio), *Il trasporto della salma d'Italia Donati*, in «Corriere della Sera», p. 1.
- Pesci F. (2022), *Morte di una maestra. La vicenda di Italia Donati nelle pagine di Guido Antonio Marcati*, in *Gli Argonauti. Rivista di Studi storico-educativi e pedagogici*, anno II, n. 1, pp. 49-56.
- Pomata G. (1983), *Storia delle donne. Una questione di confine*, in De Luna G., Ortoleva P., Rivelli M., Tranfaglia N. (a cura di), *Gli strumenti della ricerca, vol. II. Questioni di metodo (Il mondo contemporaneo)*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 1434-1469.
- Porciani I. (1987), *Sparsa di tanti triboli: la carriera della maestra*, in Porciani I. (a cura di), «Le donne a scuola. L'educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento», Il Sedicesimo, Firenze, pp. 170-190.
- Pruneri F. (2018), *Pluriclassi, scuole rurali, scuole a ciclo unico dall'Unità d'Italia al 1948*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», n. 34, 2, pp. 1-25.
- Serao M. (1886, 25 giugno), *Come muoiono le maestre*, in «Corriere di Roma».
- Soldani S. (1993), *Nascita della maestra elementare*, in Soldani S., Turi G. (a cura di), *Fare gli italiani. Società e cultura nella storia d'Italia*, vol. I (L'età liberale), Laterza, Roma-Bari, pp. 59-80.

- Tommaseo N. (1868), *Convitto femminile della Signora A. Abati in Pisa*, in «La donna. Scritti vari editi e inediti», G. Agnelli, Milano.
- Vigo G. (1993), *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto*, in Soldani S., Turi G. (a cura di), *Fare gli italiani. Società e cultura nella storia d'Italia*, vol. I (*L'età liberale*), Laterza, Roma-Bari, pp. 37-67.
- Villani G. (2012), *Italia Donati, la vicenda di una maestra pistoiese nell'Italia postunitaria*, in «Storialocale», vol. 19, n. 1, pp. 2-41.

Lo sguardo di Ada Negri sulla senilità

Degenerazione e insofferenza
nel primo Novecento

Milagro Martín Clavijo

1. Rappresentazione della vecchiaia nella prosa di Ada Negri

Sebbene l'invecchiamento sia stato oggetto di riflessione lungo la storia, va osservato che non ha rappresentato una tematica di particolare rilievo accademico; neppure in ambito letterario si è riscontrata un'evidente attenzione verso i personaggi anziani, raramente protagonisti. Tale carenza di attenzione ha indotto Wyatt-Brown e Rossen ad affermare che solo l'età è rimasta invisibile, non soggetta ad analisi (1993, p. 1).

Negli ultimi decenni, tuttavia, insieme al dibattito su genere, classe ed etnia, è stata progressivamente integrata anche la questione dell'età che va adeguatamente contestualizzata: essere vecchi non è soltanto una condizione biologica, ma dipende anche dal contesto socioculturale. Come afferma Margaret Gullette (2004) in *Aged by Culture*, la rappresentazione della vecchiaia è costruita culturalmente, non è naturale né universale.

Questo aspetto è particolarmente rilevante nel binomio donna-vecchiaia. In tal senso, Sontag (1972) parla del doppio

rischio e del doppio stigma che colpiscono le donne anziane nella società contemporanea. Se a questa combinazione si aggiunge anche l'assenza di risorse economiche, si configura un *triple standard*. Invecchiare per una donna risulta più difficile che per un uomo, soprattutto perché la donna vive più a lungo, rimane spesso vedova, priva di sostegno economico e affettivo, e sola in una società patriarcale. Inoltre, la perdita della funzione riproduttiva, alla base dell'identità femminile, la espone a uno stigma che la condanna all'inutilità sociale.

Ada Negri (1870-1945) mostra nella sua produzione letteraria un marcato interesse per i personaggi anziani, soprattutto femminili, che rappresenta con accuratezza e crudezza. Le sue opere, ambientate tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, riflettono un periodo di transizione: da un lato, gli anziani sono ancora rispettati e centrali nella famiglia; dall'altro, emerge una tendenza – più evidente in ambito urbano – a considerarli inutili, superflui e perfino molesti.

Il presente studio analizza alcuni racconti e prose di Ada Negri¹ (1870-1945) le cui protagoniste sono donne anziane, con particolare attenzione alla condizione della vecchiaia femminile e alle modalità con cui essa viene affrontata. In particolare, si prenderanno in esame: “Il posto dei vecchi” (*Le solitarie*), “La superstite” (*Finestre alte*), “L'indirizzo” (*Le strade*), “Giovani e vecchi” (*Di giorno in giorno*) e “La vecchia dallo scialle rosso” (*Erba sul sagrato*).

1. Sulla vita e la produzione letteraria di Ada Negri si vedano gli studi di insieme di Arslan 2000, Folli 2000, Mai 2019, Stagnitti 2015 e Cagnolati 2019. Un elenco completo delle opere dell'autrice, con tutte le edizioni, nonché una bibliografia generale e aggiornata sulla critica a lei dedicata, è disponibile in Cagnolati 2018.

Per l'analisi si farà ricorso agli studi culturali, che offrono un approccio interdisciplinare utile all'interpretazione della tematica. Si partirà dagli studi sull'età e dalla gerontologia² per comprendere il significato della vecchiaia nei testi che riflettono rappresentazioni sociali attraverso i personaggi e il narratore.

È inoltre importante considerare che la narratrice, negli ultimi volumi, risulta a sua volta una donna anziana, che invecchia e osserva invecchiare le altre: «aging women writers, active and ripening themselves, may reflect themselves as they celebrate aging women in their fiction»³ (Waxman 1990, p. 12). Così, i personaggi anziani da lei creati lasciano intravedere che tipo di vecchia è o crede che sarà. Si tratta dunque della voce di un'autrice che ha superato i sessant'anni al momento della scrittura e che guarda la vita e affronta la morte con l'esperienza di una persona matura e riflessiva.

Nei suoi racconti e prose, Ada Negri presenta numerose figure di donne anziane, ponendole al centro di una narrazione in cui si delineano due modalità di invecchiamento femminile. Da una parte, vi sono quelle legate alla tradizione, alla famiglia come nucleo centrale della società e al mondo rurale; dall'altra, quelle che vivono in città, soprattutto nelle province, dove il capitalismo e l'individualismo cominciano a farsi sentire in maniera già evidente. Ada Negri ci presenta il mondo che ha vissuto in prima persona, un

2. La terminologia per questo tipo di studi è variegata: «aging studies» o «age studies», «cultural studies of age», «cultural gerontology» o «humanistic or narrative gerontology».

3. «Le scrittrici anziane, attive e mature, possono rispecchiarsi mentre celebrano le donne anziane nelle loro opere» (traduzione dell'autrice del contributo).

mondo in transizione, dove tutto inizia a cambiare e dove i cittadini faticano ancora a adattarsi. La simpatia evidente dell'autrice per la figura positiva dell'anziana non esclude la constatazione del netto cambiamento percepito anche sulla propria pelle.

Per motivi di spazio, ci concentreremo su questo secondo gruppo.

2. «O morire, o vivere immobile». Le anziane nel mondo cittadino e capitalista

Già nel periodo fra le due guerre, in Italia, nella stessa definizione della parola *vecchiaia* – così come nei suoi sinonimi –, emergono connotazioni marcatamente negative: mancanza, decadimento, indebolimento, acciacchi. Gli anziani non vengono descritti per ciò che sono, ma per ciò che non sono più, che non possiedono più, che non fanno più – sul piano fisico, psicologico, professionale. In tal modo, la vecchiaia viene rappresentata come una fase di perdita, un progressivo allontanamento dalla vita, un avvicinamento inevitabile alla morte.

Umberto Galimberti (2012, s.p.), filosofo e psicoanalista, interpreta questa percezione negativa come conseguenza di una concezione del tempo che non è più ciclica, ma progressiva. In questa prospettiva:

la vecchiaia non è più deposito di sapere, ma ritardo, inadeguatezza, ansia per le novità che non si riescono più a controllare nella loro successione rapida e assillante. Per questo Max Weber già nel 1919 annotava: «A differenza delle generazioni

che ci hanno preceduto, oggi gli uomini non muoiono più sazi della loro vita, ma semplicemente stanchi». Per questo la vecchiaia è dura da vivere, non solo per il decadimento biologico e il condizionamento storico-culturale, ma anche per una serie di destrutturazioni.

Nel 1969 Robert Neil Butler coniò il termine “ageismo” per indicare stereotipi e pregiudizi legati all’età: una discriminazione che assimila la persona anziana a un disabile, tanto sul piano fisico quanto su quello psichico, escludendola dai principi dominanti di produttività e utilità. In quest’ottica, la cultura occidentale è ricca di rappresentazioni negative e statiche della vecchiaia (1991, p. 7). In sintonia con questa lettura, nella gerontologia contemporanea si è sviluppata una prospettiva utile per l’analisi di alcuni testi di Ada Negri: quella che Öberg ha definito «misery perspective» (2003, p. 103).

2.1. Ritratto realistico del corpo dell'anziana

Nei testi scelti per l’analisi della figura della donna anziana troviamo molto spesso una descrizione particolarmente dettagliata del corpo di queste vecchie, che rivela lo sguardo attento e privo di indulgenza della narratrice verso il deterioramento fisico. Di una Feliciania ormai prossima agli ottant’anni, Ada scrive: «Il curvo scheletro del suo corpo, ricoperto di pelle accapponata, conservava, in quella lenta mummificazione [...] Dalla bocca storta e rientrante colava, alternato al respiro, un fischio unito a un filo di bava [...] il color terreo ad ombre verdastre, unito all’assenza dello sguardo, faceva pensare al cadavere» (Negri 2016a, p. 16).

Questa mummificazione del corpo, questa mostruosità della carne in sfacelo si riscontra anche nella descrizione della donna ne *La superstite*, in cui la protagonista diventa quasi come un essere contro natura.

Letà, ossificandola, togliendole anche l'ultimo strato di carne per non lasciarle che lo scheletro vestito di pelle grinzosa [...] Diminuiva, curvandosi, giorno per giorno: la terra e lei si guardavano. [...] Leggere non poteva più; la cataratta le aveva ucciso un occhio, indebolito l'altro. Era sorda [...] Faceva spavento a vederla: con rade ciocche d'un bianco sporco, la faccia ridotta un labirinto di rughe, la bocca sformata dall'assenza dei denti, un occhio spento, l'altro quasi senza espressione. (Negri 2016b, pp. 161, 164, 165, 169)

Si tratta di figure anziane connotate dalla perdita, dalla mancanza, dall'inerzia e dall'immobilità; esseri in trappola costretti a scegliere: «O morire, o vivere immobile» (ivi, p. 165).

2.2. «Cuore d'allodola». Le anziane di Negri e lo slancio vitale

Ma se da un lato il loro corpo perde forza, capacità di movimento, espressività e sensibilità, dall'altro l'anima di queste donne rimane viva e visibile. Così Feliciano, ne *Il posto dei vecchi*, conserva ancora un «giovine cuore d'allodola [...] un sangue ancor rosso, un cuore ancor valido, un cervello ancor vigile, un desiderio ancora appassionato d'esistere» (Negri 2016a, pp. 13, 16). Ella possiede ancora un'anima coraggiosa che illumina (ivi, p. 16). Anche nel corpo della protagonista

senza nome de *La superstite* batte un cuore invincibile (Negri 2016b, p. 161).

Questo cuore d'allodola caratterizza molte delle anziane ritratte da Ada Negri: donne che, come nel passato, continuano anche a ottant'anni a essere piene di vita, a trasmettere allegria, a simboleggiare la primavera. Amano la vita, malgrado tutto, e a essa si aggrappano anche quando nulla sembra più giustificare l'esistenza.

È il caso della protagonista de *L'indirizzo*, Marta Boner, che amava «come tutti i disgraziati, la vita: quantunque nulla attendesse più dalla vita, e restar sotto un camion valesse meglio, per lei, che ritornare alla misera stanzuccia di via Dogana, non sua» (Negri 2016c, p. 141).

Questa spinta verso la vita fa di queste figure donne forti, dotate di una resistenza straordinaria. L'anziana de *La superstite* riesce persino ad aggrapparsi alla vita al di là della presenza dei figli o dei nipoti, grazie a una vitalità sorprendente, simile a quella di Feliciano:

Morire no. Tutto, fuor che morire. Il figlio le era sfuggito, i nipoti le stavan sfuggendo. Come ad essi s'era aggrappata, ella ora s'aggrappava alla vita per se stessa in quanto è respiro, cibo, benessere fisico, funzione animale, sicurezza d'esistere. [...] Amò i propri acciacchi come aveva amato il figlio e i nipotini: li blandì, li cullò. [...] Faceva conti sull'avvenire [...] Ma non pensava di raggiungerli. [...] Viveva. (Negri 2016b, pp. 165, 170. 171)

In questo senso, Uriarte Arciniega (2014, p. 67) sottolinea che, dal punto di vista della resilienza, l'invecchiamento è associato a persone che mantengono alti livelli di funziona-

mento positivo nonostante le circostanze avverse, le limitazioni e le menomazioni. Ada Negri riesce a tracciare ritratti di anziane straordinariamente forti, perché abituate, fin da giovani, a lottare contro le difficoltà. Si tratta spesso di donne rimaste vedove in giovane età, con figli piccoli e gravi problemi economici. Donne che hanno affrontato la vita da sole e che, malgrado tutto, ce l'hanno fatta.

Infatti, come afferma Freixas, la vedovanza può agire come un potenziatore dei cosiddetti “processi esecutivi”, che permettono alle donne scoprire le proprie capacità (1991, p. 72). Sono donne con la capacità di agire, e Feliciane ne *Il posto dei vecchi* è un esempio emblematico. Tuttavia, il problema emerge nell'età avanzata, quando non possono più contare su un'indipendenza economica, e la vedovanza si trasforma in un fardello sociale ed economico pesante, rendendole anziane bisognose.

Questa forza, che le caratterizza anche nella vecchiaia, si incarna in modo particolarmente toccante nella figura della vecchia dallo scialle rosso, protagonista dell'omonima prosa. Si tratta di una vecchia decrepita, priva di tutto e di tutti, ridotta a una mendicizia che non è neppure tale nel senso più tradizionale del termine. Eppure, malgrado tutto, lei indossa uno scialle rosso, un indumento che sembrerebbe più adatto a una giovane piena di vita.

Rosso: d'un rosso stinto, ombrato, tutto macchie; ma, insomma, rosso. Nuovo, potrebbe ornarsene una giovine di vent'anni: logoro, scolorito qual è, serba dell'antica tinta qualcosa come un ricordo, un rimpianto di giovinezza; e, nel contrasto, stride. [...] Rosso incorruttibile di fede e di preghiera, fissato nella pietra. Rosso caduco e tragico, d'un'oscura esistenza

umana che non si rende conto nemmeno di se stessa. (Negri 2018, p. 25)

2.3. *Le anziane di Negri: “sopravvissuta”, “superstite”, “sola e pellegrina”*

Un corpo indebolito dal passare degli anni e uno slancio vitale caratterizzano molte delle figure anziane create da Ada Negri, e questa dualità si riflette anche nelle parole con cui l'autrice le definisce: *superstite*, *sopravvissuta*, *sola e pellegrina*.

Ne *Il posto dei vecchi* Ada Negri presenta Feliciano come un essere ancora vivo che, però, vivo non è più, proprio a causa della sua longevità. Afferma che non vive – perché che vita è mai quella? – ma purtroppo neppure muore, come se si trovasse in uno stato di limbo, senza appartenenza, sospesa. Feliciano non ha più un posto, non come donna, ma proprio come anziana. In questo senso, il titolo del racconto *Il posto dei vecchi* diventa emblematico: «Bisognava dunque morir per forza, perché non c'era più posto per lei? E con qual coraggio la nuora aveva potuto affermare che ella godeva di vivere? Non viveva, ecco, e non moriva. Era una sopravvissuta». (Negri 2016a, p. 18)

Una *sopravvissuta*, dunque: una donna che continua a vivere dopo la morte di altri e malgrado i vivi: «Nella stretta casa le sei creature vivevano a ridosso, in promiscuità: urla di bambini, manesche collere della madre agitata dalla nevrosi, sfoghi di bile e crisi di misantropia dell'uomo sovraccarico di lavoro e di pesi morali: – e Feliciano, là in mezzo, viveva ancora» (ivi, p. 15). Viveva ancora. Malgrado tutto, il suo corpo deve ancora nutrirsi, ha bisogno di un letto, occupa uno

spazio nella casa. La stessa Felicianà si chiede perché non muore, come se la morte si fosse dimenticata di lei (*ibid.*).

Con un termine molto vicino per significato, *superstite*, viene definita anche la protagonista del racconto omonimo in *Finestre alte*: una donna, come Felicianà, eccezionalmente longeva. I termini *sopravvissuta* o *superstite* definiscono con precisione la percezione sociale – e familiare – di queste donne che sembrano ostinarsi a vivere. *Superstite* o *sopravvissuto* è colui che sopravvive a un evento tragico, a una sciagura, ma implicitamente suggerisce che altri, al contrario, non ce l'hanno fatta. In queste due storie, il termine assume una connotazione peggiorativa: indica chi vive più a lungo degli altri, quasi come se fosse una colpa, una colpa che viene punita non con la morte, ma con l'esclusione. La narratrice de *La superstite* è esplicita – e crudele – nell'esprimerlo: «Sembrava volesse vivere la somma degli anni tolta agli scomparsi, a Guido, ad Azzolino, a Renato. La voce degli scomparsi non la chiamava di là: il loro sangue era forse passato a nutrire le sue decrepite vene» (Negri 2016b, p. 169).

In effetti, mentre Felicianà morirà prima dei figli, la protagonista de *La superstite* sopravvive anche alla morte dei propri cari, quasi testarda nel preservare una vita che sembra non appartenere più a nessuno. Anche lei, come Felicianà, è esclusa sia dalla propria esistenza sia da quella dei figli e dei nipoti: «dire il suo parere, dar qualche consiglio, far qualche predicozzo, vivere, insomma, la vita de' suoi, non le era permesso più» (ivi, p. 166).

Nel racconto *Giovani e vecchi* la vecchia protagonista si presenta con due parole: *sola* e *pellegrina*: «Io, qui, fin che il Signore, mi piglia: a vivere di carità. Sola e pellegrina... [...] Dice proprio così: pellegrina: con una voce flebile e rotta che

non è soltanto della sua stanchezza, ma anche della stanchezza e malinconia dei secoli di pietra che le si sgretolano intorno» (Negri 2016d, pp. 162, 163).

Pellegrina nel senso di forestiera, di chi è fuori dalla propria patria, lontana dal proprio luogo d'origine o appartenenza. Ancora una volta, una figura che non ha un posto. A differenza delle due donne precedenti, questa anziana non ha una famiglia, né un luogo in cui morire. È sola, marginalizzata e, come la protagonista de *La superstite*, è «dolente della propria emarginazione» (Negri 2016b, p. 164).

2.4. *Donne inutili e sole*

Non importa se vengono descritte con un termine o un altro: ciò che accomuna tutte queste figure è il fatto che la società, e spesso anche loro stesse, considera che essere vecchia equivalga a essere inutile. La protagonista de *Il posto dei vecchi*, Feliciano, vive con una sua filosofia che per lei è oro: chi è inutile è dannoso, chi è dannoso deve morire. L'inutilità come principio di vita, come selezione naturale, come criterio – forse unico – per giustificare la morte. Così va il mondo: un mondo che non può farsi carico di esseri non più produttivi. La vita viene connotata in termini di utilità, e dunque di resistenza e forza; la morte deve sopraggiungere quando queste caratteristiche vengono meno, ovvero alla fine dell'attività lavorativa e con una precarietà fisica. Si tratta di un pensiero pragmatico, ma presenta un solo problema: non si può scegliere quando morire.

In questo contesto la vecchiaia appare come un passaggio faticoso da una condizione in cui si è definiti dal lavoro o dal ruolo sociale a un limbo in cui si viene identificati da

ciò che non si è più e non si fa più. La società in cui vivono queste anziane, create dalla mano di Negri ma ispirate alla realtà che la circonda, è già una società capitalista e individualista, in cui il lavoro e la produttività sono centrali. Quando non si è più produttive, si diventa un peso. Non poter più lavorare significa una chiara perdita di identità, di potere, di relazioni e di status sociale: praticamente una morte sociale.

Così Feliciano si sente un peso per i figli, per le nuore, e questo peso si concretizza in modo ancora più doloroso: diventa una bocca inutile. «Feliciano, dimenticata in un angolo, colla fronte di marmo giallognolo china sul petto, ascoltava, in silenzio, avvilita. Anche la sua era una bocca inutile. [...] Era tempo di chiuderla con un pugno di terra, con due, tre, cento palate di terra, l'una sopra l'altra» (Negri 2016a, pp. 18, 19).

In altre società, quando l'anziano diventava inutile e dunque un ostacolo alla sopravvivenza collettiva, veniva sacrificato, per necessità. Ma la società in cui vive la scrittrice, pur non prevedendo più tale atto, non riesce nemmeno a restituire dignità alla vecchiaia. Ada Negri è consapevole che la nostra società valorizza ciò che è giovane, attribuendo alla giovinezza caratteristiche positive legate alla vita: vitalità, forza, dinamismo, intraprendenza, efficienza, funzionalità, produttività. Al contrario, ciò che è vecchio viene associato alla morte, alla marginalità, alla solitudine.

La protagonista de *L'indirizzo*, Marta Boner, rappresenta in modo emblematico la difficoltà estrema della donna sola di fronte alla vecchiaia, e la narratrice giustifica così la decisione di tornare da un marito che non ama più: «Terribile dono di Dio è la vecchiezza – e accettarla in solitudine non

si può» (Negri 2016c, p. 146). In passato, Marta è stata una donna forte, tanto da separarsi dal marito e rinunciare agli agi di una vita comoda per trasferirsi in una stanza in affitto, sopravvivendo con un lavoro malpagato come contabile. Ma di fronte a un destino in cui ci sono solo perdita, solitudine e miseria, non riesce a restare da sola alla fine della vita. Né il marito, d'altronde, la respinge; la riaccoglie senza domande:

Lontanissimi, entrambi, da ricordi o da desiderio di carezze. Stanchi, stanchi: umiliati dalla vita: incapaci di rinnovamento: bisognosi d'appoggiarsi l'uno all'altro, fosse pure per rifar baruffa, ma anche per ritrovare, dopo la baruffa, il perdono; e la sicurezza che, ad onta di tutto, sarebbero stati in due a camminare verso il medesimo Termine. [...] Perché entrambi sapevano che un solo gradino della scala di vita li separava ormai dalla vecchiezza. (Ivi, pp. 145, 146)

3. Conclusioni

In questo studio abbiamo analizzato la senilità al femminile nelle novelle e prose di Ada Negri. Vista l'attenzione particolare che l'autrice riserva al tema della vecchiaia, abbiamo ristretto il nostro campo di indagine concentrandoci su una specifica modalità di invecchiare: quella legata al contesto urbano, già permeato di capitalismo e individualismo, che offre una visione negativa di questa fase della vita. Abbiamo rimandato a un secondo momento lo studio della vecchiaia nel contesto rurale, più legato alla tradizione e quindi potenzialmente portatore di una visione più positiva. Le due

parti costituiranno insieme una rappresentazione completa della vecchiaia nella prosa di Ada Negri.

La cosiddetta *misery perspective* di Öbert, gli studi sull'“ageismo” di Butler e i contributi successivi ci hanno fornito un quadro teorico utile per analizzare le protagoniste di diverse novelle e prose. Il percorso narrativo si estende dal primo volume del 1917 fino all'ultimo, pubblicato postumo nel 1946. Ciò sottolinea l'importanza del tema della vecchiaia per la scrittrice e, soprattutto, la sua esigenza di riflettere su di essa – probabilmente per cercare un modello di anziana in cui potersi identificare e che potesse offrirle strumenti per affrontare la vecchiaia e la morte con serenità e pienezza.

Fin dall'inizio, colpiscono il realismo e anche la durezza con cui Ada Negri affronta il ritratto delle donne anziane: corpi cadaverici, volti privi di espressione, organi e membra che perdono le loro funzioni. Eppure, riesce anche a cogliere le vite difficili di queste donne e a lodare la loro forza, la loro resilienza, il loro slancio vitale che le spinge ad aggrapparsi alla vita anche quando non rimane che un'ombra di ciò che è stato. Sono donne con il «cuore d'allodola», che *vivono* anche dopo gli ottant'anni; donne longeve che si sentono inutili, sole, pellegrine, superstiti e sopravvissute. Ma ancora vive.

Riferimenti bibliografici

- Arslan A. (2000), *Dame, galline e regine. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo*, Guerini e Associati, Milano.
- Butler R.N. (1969), *Age-ism: Another form of bigotry*, in «The Gerontologist», vol. 9, n. 4, pp. 243-246.

- Cagnolati A. (2018a), *Introduzione*, in Negri A., *Las solitarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 9-44.
- Ead. (2018b), *Ada Negri: rebelión y emancipación*, in *Palabras sin voz. Autobiografía y educación de las mujeres*, Aracne, Roma, pp. 101-139.
- Ead. (2018c), “Come una perla di vetro che s’infranga”. Cartografie per una metamorfosi dei corpi femminili nella prosa di Ada Negri, in Cagnolati A. (coord.), *Escritoras en lengua italiana (1880-1920). Renovación del canon literario*, Comares, Granada, pp. 27-35.
- Ead. (2019, luglio), *Fragmentos de vida: la prosa de Ada Negri*, in «Revista internacional de Culturas y Literaturas», <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/4780/4531> (data di ultima consultazione 7 dicembre 2024).
- Ead. (2019), *Gettare lo sguardo nell'abisso. Ritratti di donna nella prosa di Ada Negri*, in da Silva F.M., Ricci D., Rita A., Vilela A.L., Castagna V. (a cura di), *Estudos de género em contexto lusófono e italiano: debates e reflexões / Studi di Genere in ambito lusofono e italiano: dibattito e riflessioni*, CLEPUL, Lisboa, pp. 17-26.
- Folli A. (2000), *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo, scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini, Milano.
- Freixas A. (1991), *Autopercepción del proceso de envejecimiento en la mujer entre 50 y 60 años*, in «Anuario de psicología», n. 50, pp. 67-78.
- Galimberti U. (2012, 22 novembre), *Quando essere vecchi significava saggezza*, Feltrinelli, <https://umbertogalimberti.feltrinellieditore.it/quando-essere-vecchi-significava-saggezza/> (data di ultima consultazione 4 gennaio 2025).
- Gullette M.M. (2004), *Aged by Culture*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mai M. (2019), *Ada Negri: tutto fu bene, anche il male*, Gammarò Edizioni, Sestri Levante.
- Negri A. (2018), *La vecchiaia dello scialle rosso*, Liber Liber, pp. 24-27, tratto da Ead., *Erba sul sagrato, intermezzo di prose*, Mondadori, Milano 1939.

- Ead. (2016a), *Il posto dei vecchi*, Liber Liber, pp. 6-20, tratto da Ead. *Le solitarie: novelle*, Mondadori, Milano 1945.
- Ead. (2016b), *La superstite*, Liber Liber, pp. 160-171, tratto da Ead. *Finstre alte: novelle*, Mondadori, Milano 1942.
- Ead. (2016c), *L'indirizzo*, Liber Liber, pp. 140-146, tratto da Ead., *Le strade*, Mondadori, Milano 1940.
- Ead. (2016d), *Giovani e vecchi*, Liber Liber, pp. 157-163, tratto da Ead., *Di giorno in giorno: prose*, Mondadori, Milano 1944.
- Öberg P. (2003), *Images versus Experience of the Aging Body*, in Faircloth C.A. (ed.), *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*, Altamira Press, Walnut Creek, pp. 103-139.
- Sontag S. (1972, 23 settembre), *The Double Standard of Aging*, in «The Saturday Review», pp. 29-38.
- Stagnitti B. (a cura di) (2015), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento. Omaggio nel 70° della morte (1945-2015)*, Il Poligrafo, Padova.
- Uriarte Arciniega J. de D. (2014), *Resiliencia y envejecimiento*, in «European Journal of Investigation in Health, Psychology, and Education», 4, 2, pp. 67-77.
- Waxman B.F. (1990), *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging*, Greenwood, New York.
- Wyatt-Brown A.M., Rossen J. (1993), *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*, University Press of Virginia, Charlottesville.

Pirandello e le sue muse disilluse

Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi
tra vita, rappresentazione letteraria
e marginalità¹

Giuliana Antonella Giacobbe

1. Introduzione

Il presente saggio si propone di ampliare lo stato degli studi sul complesso rapporto tra biografia e rappresentazione letteraria nelle figure di Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi all'interno dell'opera di Luigi Pirandello. Queste due scrittrici, rispettivamente legate al dramma *Vestire gli ignudi* (1922) e al romanzo *L'esclusa* (1901/1927), furono fonte di ispirazione per Pirandello, ma al contempo oggetto di una rappresentazione distorta e problematica, che ne ha compromesso la reputazione, ritrattandole in modo problematico e denigratorio. Entrambe le figure condividono un destino simile, segnato anche dal loro legame con i maestri del Verismo, Giovanni Verga e Luigi Capuana, rapporti che Pirandello sembrò voler rifiutare e trasformare in oggetto di sottile satira letteraria.

L'obiettivo primario di questo studio è, dunque, proporre una lettura congiunta delle due figure per evidenziare il

1. Questo saggio è stato redatto nell'ambito del progetto intitolato "Italian and European Women Writers" (rif. 5370/3009) dell'Università di Siviglia (Spagna).

comune e pervasivo meccanismo di ridicolizzazione e marginalizzazione di queste due donne nella produzione letteraria pirandelliana del primo Novecento. L'analisi delle opere verrà condotta da una prospettiva di genere, focalizzandosi sulle strategie narrative e simboliche attraverso cui Pirandello agisce un processo di svalutazione delle sue protagoniste, relegate alla marginalità e all'esclusione.

Nonostante l'esistenza di studi precedenti che hanno affrontato singolarmente i casi di Bernardini e Fojanesi, persiste una lacuna critica nell'analisi congiunta di queste "muse" pirandelliane. Tale approccio separato non ha permesso di cogliere appieno un meccanismo autoriale più ampio e trasversale.

Attraverso un'analisi dei testi pirandelliani focalizzata sulle protagoniste, l'articolo si propone di mettere in luce le strategie narrative e simboliche attraverso cui l'autore agisce un deliberato processo di svalutazione delle sue fonti ispiratrici. In particolare, si esplorerà come Pirandello utilizzi il mezzo letterario come strumento di potere e vendetta, trasformando eventi biografici privati in meccanismi narrativi che compromettono la reputazione delle donne e le riconfigurano in chiave negativa, esposte all'umiliazione pubblica e considerate una rovina per l'unità familiare patriarcale. La metodologia adottata per l'elaborazione di questo studio parte dall'archeologia filologica – con la ricerca di materiali d'archivio e l'analisi delle opere biografiche delle scrittrici (Giacobbe 2020; 2021; 2022; 2023 e Marchese 2023) nel caso di Adelaide Bernardin e Borgese (1937) Catalano (1991) e Farnetani Del Soldato (1992) per Giselda Fojanesi – per una ricostruzione diacronica e sincrona delle loro vite che vengono contrapposte a studi svolti in precedenza sulle rappresentazioni pirandelliane degli avvenimenti bio-

grafici delle nostre scrittrici (Cicala 2012; Dupré 2013; Pesca 2016; Schepis 2017; Giacobbe 2021; 2023).

Il lavoro si articola in quattro sezioni. La prima intende delineare il contesto culturale e biografico in cui si muovono le protagoniste, mettendo in luce la tensione tra aspirazioni intellettuali e vincoli patriarcali (Pirandello 1987; De Castris 1992). La seconda analizza la relazione tra Rapisardi e Fojanesi, con particolare attenzione alla dimensione di potere, gelosia e violenza domestica (Catalano 1991; Borgese 1937). La terza sezione prende in esame la figura di Adelaide Bernardini, soffermandosi sul suo rapporto con Pirandello (Raya 1960; Meli 2010) e sulla funzione simbolica della “musa disillusa” all’interno del discorso autoriale (De Castris 1992; Giacobbe 2021). Infine, la quarta sezione propone una riflessione comparata sulla costruzione letteraria del femminile, con riferimento ai paradigmi della colpa, dell’esclusione e della resistenza.

L’obiettivo complessivo ha lo scopo di evidenziare come, attraverso gli adattamenti di momenti “scelti” nelle vite di Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi, si manifesti la tensione tra emancipazione e subalternità, e come tali figure, pur marginalizzate dal discorso dominante, diventino emblemi dell’esclusione sociale delle donne e del ricorso alla letteratura come strumento di potere patriarcale.

2. Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi tra biografia, rappresentazione e marginalità nell’opera di Luigi Pirandello

Che stupide, miserabili e incoscienti creature sono tutte le femmine! [...] La trappola, per noi uomini, è in loro, nel-

le donne. Esse ci rimettono per un momento nello stato di incandescenza, per cavar da noi un altro essere condannato alla morte. Tanto fanno e tanto dicono, che alla fine ci fanno cascare, ciechi, infocati e violenti, là nella loro trappola. (Pirandello 1987, pp. 942-943)

Con queste parole si esprime Luigi Pirandello nella novella *La trappola*, manifestando una concezione misogina dei rapporti tra uomo e donna. Considerate come una “trappola” che rende gli uomini «ciechi, infuocati e violenti», esse rispecchiano, nella loro “stupidaggine”, “miserabilità” e “incoscienza” la crisi dei modelli di genere manifestatasi nella letteratura italiana tra Otto e Novecento. In effetti, mentre si produce una crisi dell’individuo, manifestata soprattutto in autori come Italo Svevo o come il proprio Luigi Pirandello, le donne iniziano a rivendicare la loro emancipazione, nonché un ruolo attivo nella società. Non a caso, il Novecento viene considerato “il secolo delle donne”.

Nel nostro caso in particolare, sottoponiamo ad analisi le vite di due donne e scrittrici, Adelaide Bernardini (1872-1944) e Giselda Fojanesi (1851-1946) che, oltre ad aver vissuto durante lo stesso periodo, furono anch’esse due donne che irrupero nel panorama culturale e letterario siciliano in concomitanza con il progressivo declino dei loro rispettivi mariti, Luigi Capuana e Mario Rapisardi.

De Castris (1992, p. 38) identifica una sorta di pregiudizio violento relativo all’appartenenza a una Sicilia provinciale e paesana di cui vengono ingigantiti alcuni termini assoluti e leggi inerenti alla regione in cui i personaggi femminili «sono vittime della tacita oppressione e della sanguigna violenza maritale [della] solitudine sprezzante e ostinata degli

«uomini d'onore», degli orgogliosi schiavi del pregiudizio sociale, [del]l'assurdità pettegola e conformista della pubblica opinione» (ivi, p. 38).

In relazione a quanto esposto in precedenza, Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi, pur essendo umbra e toscana di origine rispettivamente, subirono in prima persona le particolari leggi (patriarcali) inerenti alla provincialità siciliana che vide in loro una minaccia all'ordine sociale, in quanto furono donne lavoratrici (entrambe istitutrici) ribelli in cerca della propria emancipazione e, perciò non ben accolte dalle loro rispettive famiglie politiche, ma supposero anche una minaccia sul piano letterario, sfidando i loro detrattori, ma istaurando anche rapporti di amicizia altre autrici, consolidando la genealogia di scrittrici dell'Otto-Novecento e la (ri) nascita della letteratura a firma femminile. Tuttavia, va sottolineato che, sebbene i loro rispettivi mariti appartenessero al circolo di scrittori veristi e, dai diversi epistolari se ne tragga un solido rapporto, non vi è riscontrata traccia sul rapporto tra Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi le cui vite, come si vedrà a continuazione, vennero utilizzate come “casi della vita” per dare origine a un dramma (*Vestire gl'ignudi*, 1922) e a un romanzo (*L'èclusa*, 1901-1927) di Luigi Pirandello. Per questo motivo, si tiene opportuno narrare le vicende biografiche delle due “muse disilluse” del drammaturgo siciliano, in modo tale da poterne analizzare le distorsioni in entrambe le opere.

2.1. *Adelaide Bernardini e Luigi Capuana: dal suicidio a un apparente contratto coniugale*

Testi di riferimento negli studi svolti di Adelaide Bernardini sono Giacobbe (2023) e Marchese (2023) che, rispettiva-

mente, presentano un accurato e approfondito studio sugli eventi biografici, nonché sulla produzione letteraria della scrittrice dentro l'ambiente culturale e letterario della Catania *fin-de-siècle*.

Stamane all'Albergo Cavour un cameriere trovò distesa sul letto, esanime, la maestra Adelaide Bernardini, proveniente dall'estero ed alloggiata da avant'ieri all'albergo.

Essa era avvelenata coll'oppio. Ha lasciato scritto su un foglietto su cui si legge: «Chi dice vile il suicida insulta il martire tra i martiri. Mando i miei ultimi palpiti, i miei ultimi baci a chi mi spinge nel baratro dell'oblio». («La Stampa», 15 agosto 1875)

Questa notizia derivò in un incontro tra una giovane Adelaide Bernardini, che *Il risveglio educativo* denominò “la maestra suicida” e Luigi Capuana nella capitale italiana.

Dopo il suo ricovero in ospedale, venne portata presso la casa di Rosati Cesarini, celebre artista romana, e, da allora, ella ricevette un notevole numero di lettere provenienti da persone del tutto sconosciute, i cui mittenti le esprimevano affetto, offrendole al contempo opportunità di lavoro o persino ospitalità. Ve ne fu una che non passò inosservata per lei: era firmata da un tale *Renato*, in cui le si offriva un lavoro come curatrice di una biblioteca. Era lo pseudonimo dell'allora noto Luigi Capuana. Costui si esprime in questi termini con il suo amico Corrado Guzzanti sull'impattante notizia:

Due anni fa, nell'agosto, lessi sui giornali un caso di avvelenamento che interessò grandemente. Si trattava di una signorina che, tornata dall'Oriente dove era stata maestra di scuola,

venuta in Roma per trovare un'occupazione e trovataci una delusione, aveva voluto piuttosto morire che menare una vita indegna di lei. Era figlia di un Segretario di Prefettura [...] Non aveva più parenti [...] Istitutrice in una famiglia consolare a Smirne, poi maestra a Costantinopoli, sventuratissima, a venti anni, bella, colta, di moltissimo ingegno, destò grande simpatia in Roma quando i giornali parlarono del suo tentato suicidio. Era stata salvata per miracolo. Avendo letto sui giornali che stava per uscire dall'ospedale, io ebbi l'ispirazione di scrivere una lettera e di offrirmi di aiutarla in quel poco che potevo. In quei giorni io ero tristissimo, stanco della vita solitaria [...] Non so quale profetico istinto mi spinse a scrivere quella lettera. Da quasi due anni io benedico quel momento. [...] Nel primo giorno che ci vedemmo, letto un mio scritto firmato Renato, Ella mi disse che avrebbe amato chiamarmi con quel nome. (Raya 1960, pp. 121-123)

Non fu l'unica dichiarazione che Luigi Capuana fece sul fatto avvenuto nell'agosto del 1895, giacché nelle sue *Istantanee*, egli scrisse anche dei versi in cui spiegò ciò che successe dal momento in cui «Ella volea morire», sentendo di vivere come un sogno il momento in cui conobbe Adelaide.

Il fidanzamento avvenne nel settembre del 1895 e, da allora, come successe a Giselda Fojanesi, Adelaide Bernardini dovette subire il disprezzo della sua famiglia politica, soprattutto dalla suocera e dalle sorelle dello scrittore che «non approveranno l'unione del maturo fratello con la giovanissima scrittrice umbra, ben sapendo quanto la faccenda, per il divario d'età, si prestasse in paese a inevitabili commenti salaci» (Meli 2010, p. 43), nonché dal cerchio di amici di suo marito, soprattutto dopo la morte di costui. Tra loro vi furono Fi-

lippo Tommaso Marinetti, Francesco Biondolillo, Giovanni Verga, Angelo Musco e Luigi Pirandello, tra altri.

Un ulteriore uomo in comune con Giselda Fojanesi vi fu: Mario Rapisardi. Autoritario e violento di carattere, fu anch'egli un nemico letterario della Bernardini che, a conseguenza del giudizio espresso dal Capuana su *Lucifero* (1877) e *Giobbe* (1903) del Rapisardi, fu vittima di un epigramma rapisardiano in siciliano: «Lisi si'incrucchittò c'una guagliuna / Ma sennu vecchiu, sparapaulu e pazzu, / Non putennuci dari cani e cazzu / Cilibrità ci duna. [...] Nun vulennu chiamàrila buttana, / La chiama puitissa» (Rapisardi 1933, p. 65). Se da una parte, Luigi Pirandello – come si vedrà a continuazione – la definì una venticinquenne stupida, Rapisardi le conferiva un'ulteriore qualificativo: “buttana”, ovvero, prostituta. Considerata dagli intellettuali affini a Capuana come un’“arrampicatrice sociale” che cercava mediante suo marito la fama e il riconoscimento di cui non godeva, Adelaide Bernardini dovette difendersi da tutte queste accuse lungo gli anni che seguirono.

L'arrivo del Novecento suppose per il matrimonio un punto di inflessione: i benefici per *Il Marchese di Roccaverdina* (1901) non furono i desiderati e Luigi Capuana, avendo contratto diversi debiti e vedendosi costretto a chiedere prestiti economici ai suoi amici – tra cui Giovanni Verga e Mario Rapisardi – tentò anche lui il suicidio. Da questo momento, Adelaide Bernardini sarebbe diventata il punto di mira degli scrittori siciliani, seppur Capuana avesse cercato di smentire che fosse stata sua moglie a causargli la rovina economica, tale come esposto da Giacobbe (2022).

Tra gli anni 1902 e 1908, essendo stato nominato Luigi Capuana alla cattedra di Stilistica dell'Università di Cata-

nia, Adelaide visse in solitario a Roma. Fu proprio questo arco di anni che la fecero fiorire come scrittrice: a contatto con grandi scrittrici come Matilde Serao, Amalia Guglielminetti, Contessa Lara, e Anna Franchi, tra altre, si percepisce un'evoluzione nella sua produzione letteraria che la spostano da una donna piuttosto romantica e pessimistica, verso una coscienza più associata alle tematiche sociali e alla questione femminile.

Negli studi condotti in precedenza (Giacobbe 2021; 2023) si può contrastare come, diversamente da ciò che accadde nel caso di Giselda Fojanesi, non esistono riferimenti espliciti sulla (possibile) violenza esercitata da Luigi Capuana all'interno del matrimonio, anche perché essendo già stata Adelaide Bernardini "nemica" degli scrittori siciliani del cerchio verista (ad esclusione di Federico De Roberto, con cui mantenne apparenti stretti rapporti di amicizia), non poteva permettersi di compromettere l'onore di un marito che era solito difenderla pubblicamente, qualora ne venisse questionata anche la sua reputazione. Ciononostante, Giacobbe (2023, pp. 517-527) sottopone ad analisi diversi personaggi che, dentro una narrazione che si potrebbe definire come *autofiction*, vengono descritti da Adelaide come degli *alter ego* di suo marito. Lungi dal proiettare l'immagine di un matrimonio felice, come avveniva pubblicamente, i personaggi che personificano Luigi Capuana dimostrano un uomo da carattere autoritario, fedele alle leggi patriarcali innate alla società siciliana otto-novecentesca, con un concetto maschilista dei rapporti sentimentali.

Sarà proprio questo contrasto nell'immaginario del matrimonio a ciò che Luigi Pirandello farà ricorso per *svestire l'ignuda* Adelaide Bernardini pubblicamente, ricreandone

un'immagine sociale distorta in cui ella, approfittandosi dei più di venti anni che la separano da un sessantenne Luigi Capuana, avesse utilizzato la sua gioventù per invaghirlo e approfittarsi del suo nome per riuscire a godere di un certo riconoscimento.

2.2. *Giselda Fojanesi e Mario Rapisardi: possesso, violenza e ostracismo*

La relazione tra Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi, sin dalle origini, appare contraddistinta da una tensione profonda che si colloca tanto sul piano personale quanto su quello culturale. Come osserva Catalano (1991), già nella corrispondenza prematrimoniale emergono segni di una gelosia ossessiva e di un sentimento di possesso da parte dello scrittore catanese. In una delle lettere a Giselda, egli lamenta:

non è concesso di scriverti, né di vederti, o Giselda, mentre ad altri è dato di averti in casa e di parlare un'intera giornata il tuo fianco. A me la solitudine e le ambascie e il dolore, ad altri la pace, l'indifferenza e la felicità [...] Tu hai passato una giornata in casa Verga, ed hai fatto il più grande oltraggio all'amor mio, la più grande offesa alla mia dignità. (Ivi, p. 129)

Tale passo evidenzia la concezione proprietaria dell'amore che Rapisardi nutriva, in netto contrasto con l'autonomia intellettuale e sociale che Giselda aveva sperimentato negli ambienti fiorentini. La gelosia di Rapisardi si manifesta soprattutto nei confronti di Giovanni Verga, la cui amicizia con Giselda viene fraincesa come una minaccia. Lo stesso Dall'Ongaro aveva cercato di rassicurare il poeta, afferman-

do che «Fra la Fojanesi e Giovanni Verga non esisteva che una cordiale amicizia» (Borgese 1937, p. 165), ma senza esito: la diffidenza di Rapisardi portò alla rottura dei rapporti tra Giselda e la famiglia Verga, e persino al divieto di pronunciarne il nome.

Il matrimonio tra Rapisardi e Fojanesi si celebrò a Messina il 12 febbraio 1872, dopo che la madre di Giselda aveva espresso esplicitamente il desiderio di vederla accanto allo scrittore (Catalano 1991). Tuttavia, l'«intesa», come la definisce lo stesso Catalano, durò poco più di un anno. Le tensioni si estesero anche all'ambito familiare: i rapporti con la suocera e la cognata furono segnati da profonda incompatibilità. Come riportato da Borgese (1937, p. 164), «La Giselda ebbe a dire in seguito che se avesse conosciute la madre e la sorella non lo avrebbe sposato», consapevole di non essere mai stata realmente accettata nella famiglia Rapisardi².

A questo conflitto si aggiungeva la difficoltà di vivere accanto a un uomo «con tutti i caratteri dell'uomo molto malato e debole» (Catalano 1991, p. 136)³, la cui fragilità fisica e nervosa si traduceva in un bisogno di controllo sulla moglie. Giselda, abituata alla libertà intellettuale e sociale di Firenze, si trovò imprigionata in un regime domestico restrittivo: le venivano consentiti soltanto «i rapporti di amicizia con persone di tutto rispetto, anzi al di sopra di ogni sospetto» (ivi, p. 136). Tale condizione di segregazione produsse

2. Nella seconda parte di *Anime scompagnate*, del 1° dicembre 1937, Maria Borgese approfondisce sui dispetti subiti da parte della famiglia Rapisardi.

3. Maria Borgese aveva già anticipato su «Nuova Antologia», che fu Verga a persuadere Giselda per iniziare un rapporto con Rapisardi, definendolo «un giovane di grandissima intelligenza, di effettivo valore, e che si sarebbe certamente fatto un nome illustre» (1937, p. 162).

in lei un senso crescente di oppressione. Come sintetizza Borgese: «Credeva poterla dominare, ridurre senza volontà, sottomessa ad ogni suo capriccio: una cosa, non un essere umano; ma non gli riusciva ed era esasperato» (Borgese 1937, p. 296). Il conflitto domestico degenerò presto in episodi di violenza fisica e psicologica. Catalano (1991) riporta un fatto avvenuto nel settembre 1880, quando Rapisardi, per punire la moglie, le vietò di assistere con lui a uno spettacolo di prosa che ebbe luogo presso l'Arena Nazionale di Firenze nel settembre del 1880 e, poco dopo, prese un frustino che «lasciò cadere con forza più volte sulle spalle e sulle braccia nude di lei che urlò con dolore»⁴ (p. 146). La brutalità dell'episodio è confermata da altre testimonianze: in una lettera a Lida Cerracchini, Rapisardi confessa di essere giunto sull'orlo dell'omicidio, scrivendo: «fui per ucciderla; ma ella sfuggì alla mia collera e riparò in casa dei miei cugini che me la riportarono il giorno dopo» (Catalano 1991, p. 148). Già Maria Borgese (1937), sottoscrivendo le parole di Emilio Del Cero, aveva descritto il poeta come un individuo che «presentava tutte le caratteristiche di coloro che non sanno comandare ai loro nervi, né disciplinarli, né ristabilirne, se perduto, l'equilibrio» (p. 293), aggiungendo che verso la fine del matrimonio «scoppiavano sempre più frequenti litigi di natura tale che il marito trascendeva fino a lasciarle i segni della sua brutalità» (ivi, p. 385).

In una lettera indirizzata all'amica Maria Aradas Bruno, Giselda Fojanesi afferma di non essere «pentita di quello che [aveva] fatto, né sgomenta; cosa fatta capo ha, e forse

4. L'episodio di violenza viene narrato da Maria Borgese nella parte vinale di *Vite scompagnate* (1937, pp. 386-387).

tutto il male non vien per nuocere» (Catalano 1991, p. 147). Queste parole, già riportate da Borgese (1937), mostrano una lucida consapevolezza della necessità di una rottura, anche se pagata a caro prezzo.

Dopo un violento litigio in cui Rapisardi le avrebbe detto: «Se avessi più dignità, te ne saresti andata da un pezzo» (Borgese 1937, p. 386), egli cercò di riconquistarla con gesti di affetto che, tuttavia, «la irritavano invece di calmarla» (*ibid.*). È in questo clima che, nel settembre 1880, si colloca l'incontro tra Giselda e Giovanni Verga, il quale rappresentò per lei un momento di consolazione e rinascita interiore:

contro la realtà dura, implacabile, sorse in lei tenace la speranza della liberazione. Come potesse avvenire, ella non sapeva, ma il sentirsi amata, stimata, sorretta e l'amare veramente le davano questa certezza e un senso di fiducia nella vita [...]. Non fu vendetta premeditata, e nemmeno vendetta impulsiva, ma bisogno tutto femminile di sentirsi consolata, amata, protetta. (Borgese 1937, p. 387)

Il rapporto con Verga, pur nella sua natura controversa e non chiaramente definita, fu dunque un tentativo di riappropriazione di sé da parte di Giselda, più che un atto di trasgressione morale. Nonostante il desiderio di emancipazione, Giselda non trovò la forza di abbandonare immediatamente la casa coniugale. Secondo Catalano (1991), la sua esitazione derivava anche dalla preoccupazione per la madre, che sarebbe rimasta senza sostegno economico se il matrimonio fosse terminato. Tuttavia, il ritrovamento, da parte di Rapisardi, di una lettera di Verga indirizzata a

Giselda – in cui lo scrittore siciliano la incoraggiava a proseguire nella sua attività letteraria – rappresentò la rottura definitiva.

Il 19 dicembre 1883, dopo aver scoperto la lettera, Rapisardi reagì con violenza, afferrandola per la gola e lasciandole i lividi per diversi giorni (Borgese 1937, p. 388). Tale episodio segnò la fine del matrimonio e la definitiva esclusione sociale di Giselda, cui spettò l'ostracismo sociale che toccava alle adultere. La separazione non avvenne tuttavia in un clima di equità: come ricorda Catalano (1991, p. 147), quando venne scacciata da casa, Giselda ebbe due ore per preparare le valigie con i suoi oggetti personali e si recò presso la casa di Giovanni Verga. Questi, tuttavia, non poté accoglierla, poiché doveva rendersi disponibile a un possibile duello con Rapisardi, da lui sfidato. D'altro canto, Borgese (1937) raccoglie una lettera del 25 dicembre 1883, diretta a Maria Aradas Bruno, in cui Giselda Fojanesi si congratula di non sapere «più nulla di codesti signori, che mi trattarono come si sarebbe trattata una serva ladra, senza darmi il tempo neppure di portar via le cose mie» (p. 393).

Va osservato che, mentre Giselda veniva stigmatizzata per la sua relazione con Verga, Rapisardi stesso aveva intrattenuto rapporti sentimentali con altre donne. Già nell'estate del 1875, egli aveva conosciuto Evelina Cattermole, nota come Contessa Lara⁵, la cui bellezza lo aveva affascinato al

5. L'interesse di Mario Rapisardi nei confronti di Contessa Lara, sebbene in un primo momento avesse provocato il malcontento di Giselda, contribuì alla nascita di un'amicizia fra entrambe, a tal punto da dedicarle un sonetto intitolato *Giselda* (Borgese 1930, p. 79), alla quale definiva «la mia sorellina d'affetto» (ivi, p. 80).

punto che nei suoi pensieri «non trovava posto Giselda» (Catalano 1991, p. 142) che «in casa sopportava perfettamente acquietata [da sette anni] che il ritratto della rivale fosse sempre sotto gli occhi del marito» (ivi, p. 142), dedicandole alcuni sonetti delle sue *Ricordanze*⁶, opera che Borgese definì come «tutta per altre donne, sebbene con la moglie vicina» (1937, p. 297), tra cui Costanza Bougleau Gravina, A.T.G. vicina del Rapisardi, Contessa Lara, tra altre che respinsero i corteggiamenti dell'autore.

Nonostante ciò, Giselda fu l'unica a pagare le conseguenze della trasgressione, vittima del pregiudizio sociale che colpiva le donne considerate adultere.

Entrambe le biografie riflettono le contraddizioni dell'Italia post-unitaria nei confronti dell'emancipazione femminile e della libertà individuale. Da un lato, Adelaide e Giselda incarnavano la figura della donna colta, indipendente, legata ai circoli letterari e portatrici di una nuova sensibilità moderna; dall'altro, Capuana e Rapisardi rappresentavano il modello maschile del letterato patriarcale. Il primo, sebbene sembrasse assecondare la moglie e riconoscerne il talento, riesce soltanto a prenderne le difese mediante articoli su quotidiani e riviste, ma mai in maniera diretta contro i suoi amici per evitare di essere contestato; il secondo fu incapace di accettare la parità intellettuale e affettiva della compagna.

6. Sostiene Catalano 1991 che Giselda Fojanesi, rassegnatasi all'evidente rapporto di suo marito, decise di visitare Evelina, con cui finì per mantenere un rapporto di amicizia fino alla sua partenza da Catania nel 1883. In effetti, Contessa Lara le dedicò sonetto intitolato *Giselda* (Borgese 1930, p. 79), a colei che definiva «la mia sorellina d'affetto» (ivi, p. 80).

3. Le “distorsioni” di Pirandello: “Vestire gl’ignudi” (1922) e “L’esclusa” (1901-1927)

L’esclusa (1901-1927)⁷ costituisce la prima manifestazione letteraria in cui Pirandello fece ricorso a elementi autobiografici di donne da lui conosciute, per estrarne “casi della vita” e ricreare trame narrative o drammatiche che, nei tre casi più conosciuti – *L’esclusa* (1901), *Suo marito* (1911)⁸ e *Vestire gl’ignudi* (1922) – servirono per (ri)creare una realtà alternativa in cui la letteratura costituisce uno strumento di potere che servì al noto scrittore siciliano per mettere in questione l’onore della donna in un ambiente predominantemente patriarcale come era il caso della Sicilia. In questo senso, la letteratura diventa una sorta di vendetta diretta, in cui viene esposta alla società una vita privata delle sue “muse” distorta, ma mantenendo eventi realmente accaduti che servono a conferire veridicità alla storia (Giacobbe 2021, p. 534).

3.1. “Vestire gl’ignudi” (1922): come disvelare Adelaide Bernardini della propria vita

La rivalità esistente tra Adelaide Bernardini e Luigi Pirandello non fu un tabù nell’ambiente culturale e letterario del

7. In questo articolo verrà usata l’edizione del 2020 pubblicata da Mondadori.

8. In questo articolo non si approfondirà sulla ricreazione letteraria della vita di Grazia Deledda per la configurazione di *Suo marito* (1911). D’altro canto, Pesca (2006, p. 80) sottolinea come *L’esclusa* abbia costituito il punto di partenza nell’ispirazione al femminile nelle opere pirandelliane in cui viene questionata la vita e la reputazione delle protagoniste, aggiungendovi altri titoli come *Così è (se vi pare)*, *La signora Morli uno e due*, *Come ti mi vuoi*, *Come prima meglio di prima* e *L’amica delle mogli*.

Novecento. Definita dal drammaturgo italiano come «una donna stupidissima di 25 anni» (Meli 2010, p. 43), il fatto di essere stata la moglie di Luigi Capuana le cagionò diverse polemiche, soprattutto tra il 1911 e il 1922, anni in cui la sua affidabilità in quanto donna e scrittrice venne compromessa (Giacobbe 2020). Posteriormente, Giacobbe (2021) dedica un articolo all'analisi dell'inimicizia tra Bernardini e Pirandello e di come le vicende autobiografiche della scrittrice vennero dramatizzate dal siciliano, dando origine a *Vestire gl'ignudi*⁹ che, dopo la rappresentazione in scena a Roma nel novembre del 1922, suppose para il drammaturgo una pubblica accusa di plagio su «La Stampa» e «Giornale d'Italia» nei giorni successivi, e così si riporta da quest'ultimo:

La vedova di Luigi Capuana, la signora Adelaide Bernardini, ha accusato Luigi Pirandello di aver commesso un plagio ponendo sulla scena un maturo romanziere il quale s'innamora di una giovane istitutrice, che ha tentato di uccidersi. Plagio, dice la vedova Capuana. Perché è la stessa situazione che si trova nel Diario di Ada¹⁰, novella del compianto scrittore siciliano. («La Stampa» 1992)

Giacobbe (2021, p. 530) si concentra nel suo articolo su tre evidenze per dimostrarne, se non il plagio, la volontà di aver voluto utilizzare la letteratura come uno strumento per disprezzare pubblicamente Adelaide Bernardini: la caratterizzazione fisica e psicologica di Ersilia Drei e Ludovi-

9. Per il presente studio verrà utilizzata l'edizione del 2023 pubblicata da Edimedia.

10. Il titolo originale è «Dal taccuino di Ada», raccolto ne *Il braccialetto* (1898) da Luigi Capuana.

co Nota (*alter ego* di Adelaide Bernardini e Luigi Capuana rispettivamente), la satira sul tentato suicidio di Adelaide Bernardini e le strategie utilizzate per l'intenzione di disonorarla pubblicamente.

In questo articolo ci soffermeremo su ulteriori aspetti che possono dare ulteriore luce alla teoria del ricorso alla letteratura come strumento di potere e ci soffermeremo su due punti: il desiderio di Ersilia (Adelaide) di dare a conoscere tramite la penna di Ludovico (Capuana) e la distorsione del rapporto che Ersilia mantenne con il console e con il suo fidanzato, personificati nel Console Grotti e Franco Laspiga, sino a giungere alla conclusione su come la donna venga considerata, a conseguenza delle sue azioni, un pericolo per l'unione familiare.

Oltre agli elementi già studiati precedentemente (Giacobbe 2021), la volontà di compromettere la pubblica opinione su Adelaide Bernardini, da parte del drammaturgo siciliano, la si riscontra nel fatto che, già dall'atto I di *Vestire gl'ignudi*, Pirandello insiste sul desiderio di Ersilia Drei di dare a conoscere la sua storia tramite la penna di Ludovico Nota:

ERSILIA: Che il racconto delle mie disgrazie, letto in un giornale, il mio atto disperato, abbiano potuto attirare la considerazione, la pietà [...] di un uomo come lei [...]. Ma se la mia povera vita, tanta miseria e tristezza di casi, tante sofferenze servissero almeno a questo.

LUDOVICO: A farmi scrivere un romanzo?

ERSILIA: Perché no? Ne sarei contenta, orgogliosa. (Pirandello 2023, pp. 16-17)

Gli interessi di Ludovico Nota non sembrano essere gli stessi rispetto a quelli di Ersilia, in quanto lui aveva espresso il suo desiderio di far nascere qualcosa di diverso da quell'incontro: «Ti tendo le braccia; e tu invece di porgermi, che sol!, la bocca, mi porgi la penna, perché scriva?» (ivi, p. 17).

Va sottolineato come Pirandello, nella sua commedia, volesse rimarcare il fatto che, senza di Luigi Capuana, Adelaide Bernardini sarebbe passata inosservata per la società italiana, ed è il proprio Ludovico Nota a chiederle cosa sarebbe stato di lei se lui fosse morto. Le parole pronunciate da Ersilia non restano indifferenti: «Servire... obbedire... non potere essere niente... Un abito di servizio, sciupato, che ogni sera si appende al muro, a un chiodo. Dio, che cosa spaventosa non sentirsi più pensata da nessuno!» (Pirandello 2023, p. 22). Come era già stato detto precedentemente, Giacobbe (2022) aveva già menzionato come l'etichetta di "arrampicatrice sociale"¹¹ fosse stata associata all'immagine di Adelaide Bernardini e, non a caso, Pirandello riprende verbi come "servire" e "obbedire", azioni legate alla subordinazione femminile in un contesto patriarcale che le riduce a «non poter essere niente».

Come accade nel caso de *L'esclusa*, anche Ersilia Drei viene sottomessa al giudizio collettivo che metterà in dubbio la verità sul tentato suicidio. Il primo di essi è Alfredo Cantavalle, giornalista, rappresenta la manipolazione e distorsio-

11. Da un'ulteriore citazione tratta dall'opera si evince come si volesse far credere che Adelaide Bernardini non godesse di dipendenza economica prima di aver intrapreso un rapporto con lo scrittore: «Non mi son saputa mai far valere. [...] Non avevo più neanche due lire nella borsetta» (Pirandello 2023, p. 26) e perciò, senza il sostegno economico di un uomo si ritrovava «in mezzo alla strada; nuda, io. [...] Ero disperata. Come una mendica, ero, che non veda più altro scampo che nella morte, o nella pazzia» (Pirandello 2023, pp. 60-61).

ne avvenuta nella stampa che riportò il suo caso. «Vi posso giurare, signorina mia, che ho scritto fedelmente quello che m'avete detto voi, né più, né meno» (Pirandello 2023, p. 33), con queste parole Cantavalle compromette le dichiarazioni di Ersilia sugli argomenti da lei esposti dopo aver tentato di suicidarsi: Ersilia viene considerata, se non un'imbrogliona, una donna che ha voluto distorcere la realtà, cagionando degli inconvenienti alla stampa, minacciata di querela dal Console Grotti.

Dagli studi sulla ricostruzione biografica di Adelaide Bernardini (Giacobbe 2023; Marchese 2023) sappiamo che fu istitutrice presso la casa dell'ambasciatore a Smirne – che viene anche riportato da Pirandello –, essendo stato il motivo del suo ritorno la morte del bambino che le era stato affidato per motivi di salute. Il dramma pirandelliano prende questa storia reale e la altera, facendo della morte del bambino (nel dramma, una bambina), la scoperta di un secondo triangolo amoroso: Ersilia Drei (Adelaide) risulta l'amante del console di Smirne. Se già la trama inizia con il tentato suicidio della scrittrice a conseguenza della scoperta dell'avvenuto matrimonio tra il suo promesso sposo e un'altra donna, motivo che la spinse anche a mantenere dei rapporti sessuali con un ulteriore uomo, la morale e il pudore vengono compromessi dal fatto che la scrittrice aveva anche potuto amare il console.

Tu m'afferrasti ancora calda del fuoco che m'aveva acceso lui
nelle carni, quando, una volta toccata, non potevo più stare!
E nega che ti morsi! Nega che ti sgraffiai il collo, le braccia le
mani! [...] Io sentivo odio! [...] Dopo, t'avrei sbranato, come la
mia stessa onta! Non consentii mai col cuore che mi sanguina-

va, dopo, di prenderne lo stesso piacere, tradendolo [...] il mio cuore, come una ladra svergognata! (Pirandello 2023, p. 62)

Il fatto che il resto dei protagonisti venissero a conoscenza dei diversi rapporti mantenuti da Emilia con tre uomini diversi, fa sì che perda il loro rispetto: «Ma che signorina! Non dica signorina! Sa cos'è quella? Una squaldrina è una squaldrina» (ivi, p. 73). Ed ecco che Ersilia Drei e Marta Ajala riceveranno lo stesso trattamento: una “squaldrina” che non soltanto mette in dubbio il suo onore, ma la fa diventare una minaccia per la famiglia tradizionale: se, da una parte, il matrimonio di Franco Lusinga viene mutilato prima ancor delle nozze scopertosi il suo rapporto con Ersilia dalla sua futura moglie, il matrimonio del console viene mutilato dalla moglie, che scopre il tradimento il giorno in cui venne a mancare sua figlia, gettandosi dal balcone.

La situazione conduce la nostra protagonista a una completa alienazione da sé stessa: «io non posso più essere la stessa! [...] Mi vorreste condannare a essere quella che io volli uccidere?» (Pirandello 2023, pp. 52-53). Soggiogata dal giudizio dei personaggi maschili – personificazioni dell'ottica misogina della società patriarcale – Ersilia Drei viene spogliata dell'immagine di sé stessa, nonché dei ricordi che hanno composto la sua vita: «Perché non puoi capirla tu, questa cosa orribile, d'una vita che ti ritorna, così [...] come un ricordo che invece d'esserti dentro, ti viene [...] inatteso da fuori... Così cangiato, che stenti a riconoscerlo. Non sai più trovarli posto in te» (Pirandello 2023, p. 54).

Ed è proprio questa *nudità* esposta della protagonista che la spinge verso l'idea della morte come unica via d'uscita per ristabilire l'ordine sociale: senza di lei, il matrimonio del

console e di Franco Lusinga non verrebbero rotti, né questionati e la minaccia per la famiglia, ovvero Adelaide Bernardini, non vi sarebbe più stata: «Morire nuda! Scoperta, avvilita e spregiata! [...] Lasciatemi morire in silenzio: nuda» (Pirandello 2023, p. 85).

Questionata da tutti e senza modo di poter riacquisire il rispetto della società, Franco Lusinga e Ludovico Nota, i due *alter ego* corrispondenti agli unici due uomini che Adelaide Bernardini amò, fanno da portavoce alle vere intenzioni di Luigi Pirandello nel drammatizzare la vita della nostra scrittrice:

Certo che sarà stata lusingata [...]. Di vedere accolta, assunta nel regno dell'arte la sua impostura: questa storia romantica del suicidio per amore, narrata non più da un giornalista, ma da uno scrittore come lei! [...] Bella coppia avrebbero fatta! Lei che le diceva le bugie, e lui che le scriveva! (Pirandello 2023, p. 77)

Se, da una parte, Pirandello ci espone – in un modo molto implicito – le sue intenzioni nell'utilizzare il suo teatro come uno strumento di potere per compromettere la pubblica opinione su Adelaide Bernardini, ci fa accenno anche del parallelismo, nell'uso di questa sua strategia, con una donna ripudiata, anch'essa, dalla società italiana dell'Ottocento-Novecento:

Ma sì, dei miei casi, della mia vita; io che non volli più viverla; io che ne soffrìi fino alla disperazione, scusa, ho diritto, mi pare, di vivere almeno nel racconto che tu ne farai – che sarà bello [...] come quell'altro tuo romanzo che ho letto... Aspetta... com'è intitolato?... ah, «L'esclusa». (Pirandello 2023, pp. 26-27)

3.2. "L'esclusa" (1901-1927): la condanna sociale di Giselda

Pubblicato a puntate su «La Tribuna», *L'esclusa* di Pirandello vide la luce nel 1901, per poi essere ristampato da Treves nel 1908 e, finalmente, da Bemporad nel 1927. Questo romanzo ruota attorno al triangolo amoroso che ricorda, sul piano simbolico, le tensioni reali tra Marta Ajala (Giselda Fojanesi), il marito Rocco Pentagora (Mario Rapisardi) e (Gregorio Alvignani) Giovanni Verga. Attraverso la vicenda di Marta Ajala, ingiustamente accusata di adulterio, il romanzo mette a nudo l'ipocrisia della società borghese e la violenza simbolica esercitata contro la donna. L'opera anticipa così i nuclei tematici della narrativa pirandelliana: l'alienazione, il giudizio sociale e la frattura tra essere e apparire, nel contesto di un moralismo sociale patriarcale. Secondo quanto segnalato da Tarsis (2025), in questo romanzo Pirandello avrebbe già esposto tutti i temi di sfondo della sua poetica, ovvero il contrasto tra apparenza e realtà, l'assurdità della condizione dell'uomo (nel nostro caso della donna) basati su schemi precostruiti e le molteplici sfaccettature della verità. In effetti, Marta Ajala si dibatte tra l'essere sé stessa e seguire con determinazione i suoi sentimenti e il suo desiderio di progredire socialmente e la realtà che, nel suo caso, è quella di una donna nella Sicilia del Novecento, la cui emancipazione personale e sociale viene corrotta dall'autorità patriarcale, che ne determina la sua condizione, nonché il suo destino, poiché «Tutto il suo torto consisteva nel non aver saputo respingere, come doveva, quelle lettere dell'Alvignani» (Pirandello 2020, p. 25).

Come si può leggere nella lettera a Luigi Capuana, nella prefazione che Luigi Pirandello fa dell'edizione di Treves,

del 1908, de *L'esclusa*, si tratta del primo romanzo italiano ad apparire sulle appendici de «La Tribuna» di Roma, un'opera che, sottolinea l'autore: «si vide costretta a rimaner [esclusa] dalle case editrici e dal pubblico» (p. V). Situazione forse provocata dal fatto che ci era una parte “nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi delle persone” (ivi, p. VI), che serviva a conferire un senso umoristico al romanzo, giustificandosi l'autore di non aver avuto l'intenzione di congegnare alcun giro narrativo per spingere l'innocente protagonista all'infamia sociale. Come riportato da Pesca (2006), per la redazione de *L'esclusa*, Pirandello si servì di ciò che realmente accadde tra Giselda Fojanesi, Mario Rapisardi e Giovanni Verga nel 1883, scopertasi la corrispondenza tra la Fojanesi e lo scrittore verista da un Rapisardi che non resse l'offesa nei suoi confronti.

Lo scandalo ripeteva, a sua volta, quanto avvenuto alla protagonista del romanzo d'appendice Maria, della stessa Fojanesi, pubblicato a puntate sul *Fanfulla* di Capuana. Troppo paradossale per non destare l'interesse di Pirandello, il quale dà nuovo ordine e [...] un nuovo disordine alla circostanza. Analogamente a quanto avvenuto a Catania, infatti, la protagonista pirandelliana Marta Ajala, subisce lo scandalo ingiusto nell'*Esclusa* [...] infondato in un presunto adulterio e la sua esclusione forzata. (Ivi, p. 80)

Nella ricostruzione della vita del matrimonio Rapisardi-Fojanesi svolto da Maria Borgese (1937, p. 302), l'accettazione per la pubblicazione a puntate di *Maria* sul *Fanfulla della Domenica*, fu qualcosa che scosse la coppia: Rapisardi, ingelosito dalla buona notizia di Giselda, ricevuta da Con-

tessa Lara, accusò sua moglie di essere una *presuntuosa* e definendo l'opera come «idee piccine, idee da donna» (ivi, p. 302). Ed è qui che avvenne il presagio di Giselda, che «intuiva che stava per accendersi la miccia alla polveriera e aveva paura non soltanto per Mario che, lo capiva benissimo, avrebbe avuto nella questione i piedi di creta, ma anche di riflesso per se stessa a cui sarebbero stati poi riservati cattivi umori e ogni sorta di tribolazioni» (ivi, p. 303).

Il nucleo centrale del romanzo è, in effetti, il tradimento (o presunto tale) di Marta:

– Ti tradiva? – L'ho sorpresa che... che leggeva una lettera... Sa di chi? Dell'Alvignani [...]. Ed egli, nel lanciarsi a raccogliercela, s'era ferito alla fronte, urtando contro lo sportello aperto dell'armadio. Accecato dall'ira, dal dolore, aveva allora inveito contro di lei, senza riguardo alla maternità incipiente, e la aveva senz'altro cacciata di casa a urtoni, a percosse. (Pirandello 2020, pp. 14-16)

E il padre di Marta reagisce con altrettanta violenza, non accettando l'infamia commessa da sua figlia:

– E ti par giusto? [...] Giusto è che una figlia insudici il nome del padre! Che si faccia scacciare come una sgualdrina dal marito, e che poi venga a insegnarne l'arte alla sorella minore! [...] Balzò dal letto, quasi per correre da Marta e afferrarla per i capelli, trascinarla per casa, percuoterla a sangue. (Pirandello 2020, pp. 20-23)

Lungo la trama, la nostra protagonista dovrà affrontare le molteplici sfaccettature della verità, ovvero della sua po-

sizione all'interno della famiglia e della società, imposte, da una parte, dai tre personaggi maschili che determinano la vita di una donna: Francesco Ajala (il padre), Rocco Pentagora (suo marito) e Mario Pentagora (suo suocero), mossi dal desiderio di punire Marta Ajala per aver commesso adulterio e condannarla all'ostracismo, allo stesso tempo che essi stessi evitano di mostrarsi in società giacché il loro onore virile è stato compromesso: «Una soddisfazione, professore, io una soddisfazione certamente me la devo prendere, di pronte al paese. Non le pare? [...] L'onore mio, professore! Le pare che non c'entri? Debbo difendere il mio onore... di fronte al paese» (Pirandello 2020, p. 14). In effetti, Schepis (2017) sottolinea come una donna che perde la tutela del padre e del marito, venga considerata «una minaccia sempre latente alle regole e alla sicurezza del gruppo dominante» (p. 4), ovvero degli uomini protagonisti del romanzo. Marta Ajala, accusata di adulterio, compromette l'onore di suo marito, di suo padre e del suocero, mettendone in dubbio la reputazione sociale. Perciò, Marta «rappresenta una "macchia" per la morale pubblica [ed] è la vittima ideale al centro di un cerchio vittimario che pretenderà il suo sacrificio per ristabilire l'ordine collettivo» (ivi, p. 4) che, nel romanzo viene espresso da Mario Pentagora con queste parole: «La gente piglia moglie, come si piglia in mano la fisarmonica, che pare chiunque debba saperla suonare. [...] Si sa, per altro, che le mogli è il loro mestiere d'ingannare i mariti» (Pirandello 2020, p. 7). Visto che non era possibile sacrificare direttamente Marta, suo marito cerca un'ulteriore strategia per compromettere la sua reputazione davanti al paese:

Rocco [...] da tre giorni, era tornato in paese in compagnia d'una donnaccia venduta; se l'era portata nella casa maritale, l'aveva costretta a indossare le vesti di Marta e, sollevando l'indignazione di tutto il paese, si offriva spettacolo alla gente, conducendosela a passeggio, in carrozza, così parata. (Pirandello 2020, p. 29)

Cicala (2012, p. 34) distingue due livelli d'esclusione dentro il romanzo, che coincidono con le due parti di cui è composto: la prima parte rispecchia il livello pubblico, in cui si narra il ripudio del marito e la cacciata dalla casa maritale, il ritorno alla casa paterna, la morte del padre, la perdita del figlio di Marta e la rovina economica della famiglia. La seconda parte corrisponde a un piano introspettivo, in cui potremmo dire che la protagonista è costretta a non poter più essere sé stessa, in quanto malgrado Marta voglia dimostrare di poter emanciparsi economicamente e non dover sottostare a pregiudizi sociali, prende consapevolezza di dover rinunciare a sé stessa se vuole riacquisire l'innocenza perduta dopo l'accusa di adulterio.

Tale come afferma Cicala (2010), la protagonista viene «Cacciata di casa dal marito quando è innocente, [e] viene riammessa quando è colpevole: questo capovolgimento chiasmico mette in evidenza le contraddizioni insite nelle convenzioni sociali e rispecchia l'assurda imprevedibilità della vita» (p. 34). Tuttavia, questo paradosso contraddittorio esposto da Pirandello nel romanzo potrebbe anche essere concepito come uno strumento per satirizzare l'opinione pubblica sulla scrittrice Giselda Fojanesi, giacché la sua identità viene socialmente questionata, ricevendo l'etichetta sociale di “adultera” benché, come si è già (di)mostrato nel-

la descrizione biografica di Giselda, fu Mario Rapisardi ad aver voluto mantenere dei rapporti extraconiugali.

In questo senso, riscontriamo già delle distorsioni ne *L'esclusa* che servirebbero a giustificare l'uso della letteratura come strumento di potere patriarcale: da una parte, la mancante innocenza del personaggio di Marta e, dall'altro, il suo paragone a una "donnaccia venduta", ovvero prostituta, che ne fece le veci in paese, davanti al vero giudice della trama, ossia il popolo.

Nella seconda parte del romanzo, coincidente con la partenza verso Palermo della nostra protagonista, riscontriamo un'ulteriore distorsione: considerata, da una parte, una raccomandata e, dall'altra, protagonista di uno scandalo morale, Marta Ajala si vide costretta ad abbandonare il suo posto da maestra:

Marta Ajala avrebbe occupato il posto di maestra supplente nelle prime classi preparatorie del Collegio, solo perché "protetta" dal deputato Alvignani. E vi fu, nei primi giorni, una processione di padri di famiglia al Collegio: volevano parlare col Direttore. Ah, era uno scandalo! Le loro ragazze si sarebbero rifiutate d'andare a scuola. [...] Bisognava trovare, a ogni costo, un rimedio. (Pirandello 2020, p. 68)

Nuovamente viene sottoposta al giudizio morale collettivo, personificato nelle famiglie delle studentesse, che videro in lei una minaccia nell'istruzione di giovani donne che dovevano essere educate nella rettitudine e nell'etica pubblica, supponendo uno scandalo anche per la direzione del collegio: «Non era forse a conoscenza il signor Direttore di quanto era avvenuto? Non sapeva a qual donna si era affi-

data l'educazione delle tenere menti, delle gracili anime?» (Pirandello 2020, p. 83).

Ciononostante, la misoginia trascende l'azione del soggetto maschile. Si riscontra, infatti, una resistenza da parte delle sue colleghe all'interno dell'istituzione, le quali percepiscono la sua presenza come una minaccia all'equilibrio stabilito: «Già le altre maestre del Collegio, oneste e brutte zitellone, se la recarono subito a dispetto. [...] un breve saluto, la mattina, con le labbra strette, e via; un freddo, lieve cenno del capo, ed era anche troppo! Un'onta per la classe delle insegnanti! Un'onta per l'istituto» (Pirandello 2020, p. 81) e la soluzione sembrò essere la sostituzione di Marta e, paradossalmente, il suo posto venne occupato da un'altra maestra che, in questo caso, era stata raccomandata: «La vecchia Sabetti era intanto venuta ad annunziarle, addolorata, che al posto già promesso a lei avrebbe insegnato la Breganze, nipote d'un consigliere comunale» (Pirandello 2020, p. 69).

L'esclusione dalla casa coniugale e, posteriormente da quella paterna, e pesino dall'ambiente istituzionale, condannarono Marta a un ostracismo sociale, su cui ricadde tutto il peso della morale provinciale siciliana. È in questo punto in cui si produce l'alienazione della protagonista, la cui identità viene questionata dalla società e da sé stessa, giungendo a un momento di manipolazione mentale coercitiva in cui a Marta sembra essere negato il concetto che lei ha di sé stessa:

quando io dico: «La coscienza non me lo permette», io dico:
«Gli altri non me lo permettono, il mondo non me lo permette». La mia coscienza! Che cosa credi che sia questa coscienza?
È la gente in me, mia cara! Essa mi ripete ciò che gli altri le

dicono. [...] Io rimarrò, stanne pur certa, quella che sono, né più né meno, nel concetto della gente [...]. Io sarò sempre la colpevole. (Pirandello 2020, pp. 128-144)

Nell'affrontare la tematica del suicidio nelle scrittrici del Novecento, Anna Santoro (1997) lo definisce come «un fenomeno frequente, un disagio collettivo di cui la letteratura [...] non aveva dato segnali, se non legandolo [...] a disgraziate perdute (donne)» (p. 43). Nel caso delle due protagoniste, Ersilia Drei e Marta Ajala, il suicidio sembra costituire l'unica via di fuga per le donne accusate ingiustamente dal giudizio collettivo del patriarcato siciliano. Così come nel caso dell'*alter ego* di Adelaide Bernardini, anche Marta giungerà alla medesima conclusione: la sua morte avrebbe ricomposto l'ordine sociale e avrebbe pulito l'onore delle due famiglie. E iniziò a escogitare diverse forme di suicidio: «Si ritraeva dal balcone per paura che un'improvvisa tentazione non la spingesse a troncare subito quell'agonia, Oh no, no: quella morte, no! Ma armi, in casa non ce n'erano. Un veleno! Meglio morire di veleno» (Pirandello 2020, p. 145), oppure «si sarebbe recata in prossimità della stazione ferroviaria, e giù, col capo tra le ruote, d'un treno; o alla spiaggia, per annegarsi in qualche punto deserto» (ivi, p. 149).

L'impulso autodistruttivo, dunque, è la conseguenza diretta della sua condizione di isolamento perché Marta Ajala, come Giselda Fojanesi, «è *l'esclusa*, isolata come una monade, incapace di comunicare pensieri e sentimenti senza che questi vengano deformati, destinata ad essere non qual è, ma come gli altri pensano che sia» Schepis (2017, p. 8)

4. Adelaide e Giselda: il comune peso dell'esistenza femminile tra subordinazione ed emancipazione

Che sono io ora? Mi vedi Che sono?... Sono ciò che la gente, per causa tua, m'ha creduta e mi crede ancora e sempre mi crederebbe [...]. Vedi che n'hai fatto di me? Ero sola... Mi avete perseguitata... ero sola e senza aiuto... [...]. So bene quel che mi resta da fare: sono caduta sotto la guerra vostra, non m'importa! (Pirandello 2020, pp. 162-163)

Voglio giungere alla conclusione di questo articolo con una delle dichiarazioni di Marta Ajala nelle ultime pagine di *L'esclusa*. Questo frammento risulta quanto meno illustrativo per esprimere ciò che succede nelle due opere sopra analizzate: Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi furono due “muse disilluse”, svuotate della loro identità e costrette a vivere secondo la versione maschile della loro storia. In entrambe le opere, il corpo femminile diviene luogo di colpa, il desiderio una minaccia per la stabilità familiare e la morte l'unica possibilità di riscatto. «Da sole e senza aiuto», ostracizzate dall'ambiente provinciale della Sicilia, nonché da quello letterario, videro come le opere pirandelliane furono un modo di trasmettere una realtà falsata, ma pur sempre fedele ai fatti avvenuti, in modo tale che l'opinione su di esse potesse essere distorta.

Il destino di queste donne viene ben espresso da Pesca (2006) nel sottolineare che vengono “scacciate via” ed essendo considerate una rovina «hanno poche alternative: essere esposte all'umiliazione pubblica, rintanarsi nella solitudine, o lottare per la sopravvivenza in un ambiente ormai estraneo» (p. 81).

Alla luce delle considerazioni di Pesca (2006) e Schepis (2017), la condanna delle protagoniste non si limita alla sfera individuale, ma assume una dimensione collettiva e ideologica: la società, rappresentata come giudice supremo, trasforma il dolore privato in spettacolo, riproducendo la logica del sacrificio purificatore. La funzione della morte come suggerito anche da Santoro (1997) diviene così l'estremo atto di reintegrazione in un sistema morale che non ammette la differenza.

Per Ersilia Drei e Marta Ajala, la morte sembra costituire l'unica via di fuga per sfuggire all'ostracismo sociale derivante dall'adulterio in una società segnata da un patriarcato «evanescente sullo sfondo del racconto [...] per svelare il vizioso rituale familiare bisognoso di tritare vittime per mantenere in piedi il proprio equilibrio» (Schepis 2017, p. 2), essendo un'ulteriore prova di come la figura della donna rappresenti una minaccia per salvaguardare l'onore e l'unità della famiglia patriarcale.

In questo senso, le rappresentazioni pirandelliane di Adelaide Bernardini e Giselda Fojanesi non costituiscono soltanto il riflesso di una misoginia individuale, ma il sintomo di una più ampia crisi del soggetto moderno, come osservato da Cicala (2012) e Giacobbe (2021). La donna, nell'universo pirandelliano, è simultaneamente oggetto di desiderio e di esclusione, vittima e colpevole, simbolo della dissoluzione dei valori borghesi e dell'angoscia identitaria dell'autore stesso.

Attraverso le loro vicende biografiche e letterarie, Adelaide e Giselda finiscono dunque per incarnare la tensione tra emancipazione e subordinazione, tra voce e silenzio, tra esistenza e rappresentazione. In tal modo, la loro memoria,

pur deformata, sopravvive come testimonianza di una resistenza silenziosa che interroga ancora oggi le dinamiche del potere e la costruzione del femminile nella modernità letteraria italiana.

Riferimenti bibliografici

- Borgese M. (1937, 16 dicembre), *Anime scompagnate: Rapisardi e la Giselda – Fine*, in «Nuova Antologia», anno 2, fasc. 1578, pp. 384-414.
- Ead. (1937, 1 dicembre), *Anime scompagnate: Rapisardi e la Giselda*, in «Nuova Antologia», anno 2, fasc. 1577, pp. 288-306.
- Ead. (1937, 16 novembre), *Anime scompagnate: Rapisardi e la Giselda*, in «Nuova Antologia», anno 2, fasc. 1576, pp. 158-179.
- Ead. (1930), *La contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Treves, Milano.
- Catalano S. (1991), *Una vita tormentata. Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi*, La Tecnica della Scuola, Catania.
- De Castris A. (1992), *Storia di Pirandello*, Laterza, Roma.
- Dupré N. (2013), *Dal trauma all'umorismo pirandelliano: "L'esclusa" e "Suo marito"*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XXXI, n. 1, pp. 183-192.
- Cicala D.E. (2012), *Una "parte scrupolosamente nascosta": l'umorismo ne "L'esclusa" di Pirandello*, in «Pirandelliana», n. 26, pp. 31-42.
- Farnetani Del Soldato M. (1992), *Giselda Fojanesi Rapisardi, ovvero "L'esclusa" di Pirandello*, Arnaud, Firenze.
- Giacobbe G.A. (2023), *Adelaide Bernardini: una scrittrice inédita y vituperada en la literatura italiana de inicios del siglo XX*, tesi di dottorato, Università di Oviedo, Oviedo.
- Ead. (2022), *"Eligio Norsi": lo que Luigi Capuana ocultò de su matrimonio con Adelaide Bernardini*, in Alarcón Gómez L. et al. (coord.),

- Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad*, Dykinson, Madrid, pp. 105-116.
- Ead. (2021), *De la vida a la obra: "Dal taccuino di Ada" a "Vestire gli-ignudi"*, in Cerrato D. (coord.), *Escritoras y personajes femeninos en relación*, Dykinson, Madrid, pp. 521-536.
- Ead. (2020), *Adelaide Bernardini: polemiche e rivalità*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», n. 23, pp. 191-202.
- Grossi R., Russo R. (2024), *La crisi della coppia nel romanzo L'esclusa di Pirandello: la letteratura come consapevolezza di sé*, in «Annali online della Didattica e della Formazione Docente», vol. 6, n. 27, pp. 171-186.
- Marchese D. (2023), *Adelaide Bernardini: la "Chimera" della letteratura*, Euno Edizioni, Catania.
- Meli P. (2010), *Luigi Pirandello. Pagine Ritrovate*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma.
- Pesca C. (2006), *Le protagoniste pirandelliane e la frantumazione "umoristica" dell'identità*, in «Il lettore di provincia», vol. XXX-VII, n. 125, pp. 79-89.
- Pirandello L. (2023 [1927]), *L'esclusa*, Mondadori, Milano.
- Id. (2023), *Vestire gli ignudi*, Edimedia, Milano.
- Id. (2020), *L'esclusa*, Mondadori, Milano.
- Id. (1987), *Novelle per un anno*, Club degli editori, Milano.
- Id. (1908), *L'esclusa*, Treves, Milano.
- Rapisardi M. (1933), *Scherzi. Versi siciliani*, Etna, Catania.
- Raya G. (1960), *Ottocento inedito*, Ciranna, Roma.
- Santoro A. (1997), *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Bulzoni, Roma.
- Schepis M.F. (2017), *Dietro la maschera dell'ordine. Innocenza, colpa e sacrificio ne "L'esclusa" di Luigi Pirandello*, in «COSMOPOLIS. Rivista di Filosofia e Teoria Politica», vol. 14, n. 1-2, pp. 1-13.

Tarsis M. (2025), *Concezione della vita e poetica di Pirandello*, PirandelloWeb, <https://www.pirandelloweb.com/concezione-della-vita-e-poetica-di-pirandello/> (data di ultima consultazione 4 maggio 2025).

Maria Balzarini Roda e il Gruppo Emancipazione della Donna di Paterson tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX

Sandra Rossetti

1. Introduzione

Il protagonismo delle donne è ancora oggi oggetto di una carente attenzione da parte dei resoconti storici con cui diamo ragione del nostro passato. Tale lacuna è ancor più veritiera quanto più si considerino le figure femminili che sono appartenute alle frange minoritarie dei movimenti culturali e politici che hanno animato la più recente storia dell'Occidente. Preso atto di questa lacuna, il presente saggio è dedicato a restituire voce a un gruppo di donne che, tra la fine del XIX secolo e primi decenni del XX, hanno militato entro una delle formazioni politiche con le quali con più difficoltà la storiografia ufficiale si è confrontata: il femminismo anarchico. Si tratta di un movimento poco esplorato e poco conosciuto in Italia (e non solo), non soltanto per la sua estraneità alle due principali tradizioni politiche, liberale e socialista, che si sono imposte come vincenti dopo la parentesi dei fascismi, ma anche per la sua residualità rispetto alle principali correnti del femminismo che si sono formate e sviluppate, nel XIX e nel

XX secolo, in coerenza con i principi difesi dal socialismo e dal liberalismo. La restituzione dei percorsi biografici e di militanza di queste donne consentirà, inoltre, di fornire un ulteriore tassello alla ricostruzione della storia dell'emigrazione italiana negli Stati Uniti. Le donne di cui narrerò le vicende, a partire dalla comasca Maria Balzarini Roda, sono infatti italiane costrette dalle vicende economiche e politiche presenti nel nostro Paese a emigrare nel Nord America, alla ricerca di un nuovo e più adeguato spazio in cui affermare sé stesse e i propri ideali e valori.

2. Una giovane anarchica lombarda

Maria Balzarini Roda nasce nel 1877 a Como ed è figlia di Cesare Balzarini Roda – operaio in uno dei tanti impianti tessili della zona – il quale, a seguito della morte della giovane moglie, deve crescere da solo Maria e le sue tre sorelle più piccole. La fase storica in cui vive questa famiglia è quella di un'Italia che, da poco unificata, comincia, anche se limitatamente ai suoi territori posti a Nord, il lento processo di industrializzazione incentrato inizialmente sul settore tessile; un settore nel quale alla manifattura artigianale del passato si sostituisce un modo di produzione industriale basato sull'investimento di capitali e sulla meccanizzazione. Non siamo ancora di fronte al cosiddetto boom industriale dell'epoca giolittiana, ma i cambiamenti di tipo produttivo cominciano a essere molto rilevanti. Gli anni Ottanta del XIX secolo presentano infatti i tassi di sviluppo più rapidi che l'industria italiana abbia mai conosciuto prima della vera e propria rivoluzione industriale iniziata nel 1896. I cambia-

menti positivi che avvengono nell'ambito della produzione non riescono però a compensare le gravi difficoltà in cui vivono le masse popolari, le cui retribuzioni e i cui salari sono molto bassi e sono estranei a qualsiasi *trend* di tipo positivo.

Queste difficoltà sono inoltre acuite dall'arrivo in Italia della crisi economica europea che ha preso piede agli inizi degli anni Settanta. In questo contesto, i movimenti politici che invocano la giustizia sociale vedono un importante sviluppo. Anche nella penisola italiana cominciano infatti a comparire sulla scena pubblica le masse diseredate, già organizzate da un punto di vista politico, che lottano per ottenere migliori condizioni di vita. Questo è vero soprattutto nel Nord dove, come conseguenza dell'industrializzazione, il proletariato di fabbrica si è già affermato come classe sociale antagonista rispetto alla borghesia. Anche la zona del comasco, dove viveva Maria Roda con la sua famiglia, risente di queste dinamiche: anche qui il settore tessile in espansione ha prodotto un numero elevato di operai i quali, grazie alle prime forme di alfabetizzazione messe a disposizione dalle amministrazioni comunali, cominciano ad acquisire coscienza politica circa la propria condizione. Si tratta di una consapevolezza che per molti operai del comasco, così come per quelli che vivono nelle altre città del Nord Italia, viene declinata inizialmente non a partire dal modello socialista, così come stava intanto avvenendo in Germania in questo stesso periodo, ma a partire da quello anarchico, che coniugava la rivendicazione relativa alla giustizia sociale con quella che riguardava la lotta verso ogni forma di autorità e di centralizzazione del potere.

L'adesione agli ideali anarchici, fenomeno che attrae soprattutto i più giovani, coinvolge anche il padre di Maria

Roda che comincia a militare nei circoli anarchici del suo territorio, mettendo a disposizione la sua casa per le riunioni e organizzando insieme agli altri compagni del movimento manifestazioni e scioperi; iniziative di lotta che però vengono duramente represses dallo Stato, tanto che tra la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta Cesare Roda subisce diversi processi per manifestazione sediziosa e per oltraggio a pubblico ufficiale¹. Siamo in una fase storica in cui il governo e lo Stato italiano sono nelle mani della sinistra storica, che non è però meno feroce della destra nel contrastare le forme di lotta con cui le masse cercano di ottenere giustizia sociale. In questo contesto, il prefetto di Como considera Roda come uno dei più pericolosi anarchici del suo territorio, una fama, questa, che gli fa perdere il posto di lavoro in fabbrica, tanto da essere costretto ad aprire un'osteria a Como e a diventare oste.

Maria Roda crebbe in questo contesto fortemente politicizzato nel quale venne educata dal padre alla militanza anarchica; ancora giovanissima, nel 1892, fu infatti arrestata per aver partecipato a una manifestazione anarchica responsabile, secondo lo Stato italiano, di aver incitato alla disobbedienza nei confronti della legge e all'odio fra le classi sociali². Il processo a suo carico si tenne per direttissima e Maria Roda venne condannata insieme alla sua amica Ernesta Quartirola, presente anche lei alla manifestazione, a tre mesi di reclusione e al pagamento di una multa in denaro. Tra il pubblico che assistette al processo vi era anche l'a-

1. Si veda Roda Balzarini Cesare, Casellario Politico Centrale, file 4368 (Archivio Centrale dello Stato, Roma, Italia).

2. Si veda Roda Balzarini Maria, Casellario Politico Centrale, file 4368 (Archivio Centrale dello Stato, Roma, Italia).

narchico francese Zo d'Axa, che in un suo componimento del 1895 intitolato *Petites filles*³, dedicato alle due imputate e al loro processo, descrisse Maria come una ragazza dagli occhi scuri e infuocati e dal temperamento molto deciso, che guardava i signori della corte in un modo insolente e quando parlava accompagnava le sue brevi frasi con gesti molto sicuri. Nel suo resoconto Zo d'Axa racconta anche che Maria Roda, di fronte alle accuse di un agente della pubblica sicurezza chiamato a dare prova della sua colpevolezza, disse in dialetto comasco al giudice che aveva pietà di lui che era un povero diavolo, in quanto con il suo lavoro si guadagnava a malapena il pane, ma disse anche che le faceva impressione vederlo andare dietro i poveri diavoli come lui. Il breve poema di d'Axa si conclude con un forte elogio nei confronti della consapevolezza politica delle due ragazze, da lui descritte come già così mature e anche così diverse dalla gran parte delle giovani donne della loro età, soprattutto quelle borghesi che, a suo parere, in questa fase della loro vita avevano appena smesso di giocare e cominciavano a divertirsi con i piaceri dell'amore. La conclusione a cui è giunto l'anarchico francese coglie nel segno: il protagonismo politico delle ragazze e delle donne che, come Maria Roda, appartenevano alla classe operaia era nettamente più definito e maturo rispetto a quello delle donne borghesi che, irretite dal mito ottocentesco dell'amore materno, erano quasi interamente dedite alla famiglia e ai figli. Le donne del proletariato andavano incontro invece a un destino diverso:

3. La traduzione in inglese di *Petites filles* di Zo D'Axa – con il titolo *Little Girls* – è consultabile presso il sito Internet: <http://www.marxists.org/reference/archive/zo-daxa/1895/little-girls.htm> (data di ultima consultazione 25 luglio 2025).

le esigenze economiche le spingeva infatti a trovare lavoro nelle fabbriche del Nord; un lavoro durissimo e sottopagato, al quale la gran parte avrebbe rinunciato volentieri, ma che è stato uno strumento importante attraverso il quale acquisire consapevolezza politica e rivendicare un ruolo accanto ai loro mariti, compagni e fratelli nella lotta per un futuro migliore. Siamo però in una fase storica ancora decisamente patriarcale in cui, nonostante l'attivismo politico al femminile cominciasse a prendere forma e nonostante il principio dell'uguaglianza di genere fosse condiviso sia dai partiti socialisti sia dalle associazioni anarchiche che stavano nascendo in tutta Europa, di fatto si trattava di enunciazioni molto spesso soltanto teoriche che non trovavano un corrispettivo nella prassi concreta: spesso il protagonismo delle donne veniva infatti ostacolato dai loro stessi mariti e compagni, che le avrebbero volute impegnate in ruoli più tradizionali all'interno della famiglia.

3. L'emigrazione negli Stati Uniti

Poco dopo la scarcerazione di Maria, la famiglia Roda decise di lasciare l'Italia alla volta degli Stati Uniti. Tra gli inizi degli anni Ottanta e la Prima guerra mondiale sono moltissimi, alcuni milioni, gli italiani che emigrano in questo paese. In questa fase storica l'emigrazione non riguarda però solo l'Italia, ma più in generale i paesi del sud e dell'est dell'Europa. Da queste aree geografiche molti se ne vanno per motivi economici alla ricerca di condizioni di vita migliori, ma un numero molto consistente emigra per ragioni politiche, per sfuggire al clima repressivo con cui venivano

fronteggiate dai governi nazionali le rivendicazioni e le lotte operaie. La famiglia di Maria Roda appartiene a questo secondo tipo di migrazione; una migrazione che vede protagonisti molti anarchici e molte anarchiche che dall'Europa vanno in America alla ricerca della libertà politica. Per questo motivo, negli Stati Uniti il movimento anarchico raggiunge un'estensione e un'intensità davvero considerevoli: si tratta di un'organizzazione politica animata soprattutto da immigrati di origine europea che si diffonde in molte città dell'East Coast; tra queste vi è anche Paterson, una cittadina non lontana da New York, che diventa esemplare nel dibattito e nella prassi politica del movimento operaio e, soprattutto, della realtà anarchica. Nel 1893 Maria Roda va a vivere con la sua famiglia proprio qui. Conosciuta come la capitale mondiale della seta, Paterson ospitava una comunità di circa diecimila italiani, la gran parte dei quali proveniva da città del Centro-Nord, come Biella, Vercelli, Como e Prato; italiani che trovavano lavoro proprio nel settore tessile, grazie anche alla professionalità acquisita nelle città di origine dove, come abbiamo visto, l'industria tessile aveva raggiunto un discreto sviluppo. Per quanto riguarda la loro appartenenza politica, è verosimile che alla fine del secolo vi fossero a Paterson tra i trecento e i quattrocento anarchici dichiarati (più alcune migliaia di simpatizzanti), molti dei quali erano di origine italiana. Il primo gruppo anarchico italiano di Paterson, formatosi agli inizi degli anni Novanta, fu il Gruppo Augusto Spies – così chiamato in onore di uno dei martiri di Chicago⁴ – che cambiò successivamente deno-

4. Con il termine "Martiri di Chicago" ci si riferisce agli anarchici che furono condannati a morte (o che morirono in carcere) in seguito agli eventi legati

minazione, diventando prima il Circolo Studi Sociali e in seguito il Circolo Diritto all'Esistenza, per assumere alla fine il nome di Gruppo Diritto all'Esistenza. Nel luglio del 1895 quest'ultima associazione cominciò a pubblicare la rivista di orientamento anarchico chiamata «La Questione Sociale» che rimase attiva fino al 1908. Il padre di Maria frequentava proprio questo *milieu* di anarchici e in questo stesso *milieu* Maria incontrò quello che diventò il suo compagno di vita: Pedro Esteve, un anarchico di origine spagnola, che era emigrato a Paterson, e che è stato anche per alcuni anni il tipografo e il redattore della rivista «La Questione Sociale».

Negli anni trascorsi a Paterson, oltre a dedicarsi alla vita familiare – Maria ebbe ben dieci figli da Esteve, di cui solo otto raggiunsero l'età adulta – ella militò anche con grande impegno nelle attività in favore dell'emancipazione dei lavoratori: lo fece sia prendendo parte all'organizzazione di iniziative anarchiche – mettendo spesso a disposizione come spazio per gli incontri e per l'ospitalità la sua stessa casa che condivideva con Esteve, tanto che, quando nel 1899 il famoso anarchico italiano Errico Malatesta andò negli Stati Uniti, fu per alcuni mesi loro ospite – sia attraverso la scrittura di articoli per le testate anarchiche del tempo, sia come conferenziera, impegnata a tenere discorsi pubblici in nome dell'ideale libertario. Abbiamo notizia di uno di questi interventi scorrendo le pagine dell'autobiografia di un'altra nota libertaria vissuta in America: Emma Goldman, che in quegli stessi anni era emigrata dalla Russia negli Stati

alla rivolta di Haymarket a Chicago nel maggio del 1886. Questa vicenda ebbe luogo durante lo sciopero generale degli operai di Chicago per la giornata lavorativa di otto ore, sciopero che diede origine alle celebrazioni del Primo maggio, giornata internazionale del lavoro.

Uniti. In *Living my Life*, Goldman racconta che ebbe modo di conoscere Roda nell'estate del 1894 al Thalia Theatre di Manhattan dove, per celebrare la sua scarcerazione, si teneva una conferenza alla quale partecipava come relatrice anche la giovanissima anarchica di origine italiana. Nel suo resoconto Goldman confessa di non aver compreso nulla del discorso di Maria Roda tenuto in italiano, ma di essere stata molto colpita dalla sua voce e anche dalla sua giovane figura; un'esperienza che, così come emerge in *Living my Life*, aveva rappresentato un raggio di sole che la fece sentire libera e felice dopo il difficile periodo trascorso in carcere (Goldman 2021, cap. XIII).

Per quanto riguarda gli articoli scritti da Roda, disponiamo di un suo contributo pubblicato nell'aprile del 1894 con il titolo *Che cosa vogliono gli anarchici* (Marabbo, Bruni Cavallazzi 2020, pp. 102-103) nella rivista edita in italiano «Il Grido degli Oppressi»⁵ e altri suoi contributi usciti pochi anni dopo nella testata «La Questione Sociale», che era un giornale il quale, su volere del suo stesso redattore Pedro Esteve, intendeva dare ampio spazio, oltre che alla divulgazione delle tematiche anarchiche, anche alle voci femminili e ai problemi che riguardavano la vita delle donne. Coerentemente con questa impostazione, Maria Roda

5. «Il Grido degli Oppressi» fu una rivista in lingua italiana attiva tra il 1892 e il 1894 grazie all'impegno dei gruppi anarco-comunisti di New York e dintorni. Pubblicata nel 1892 a New York, «Il Grido degli Oppressi» nel 1893 si trasferì a Chicago nella speranza di ottenere un sostegno più ampio. In quel periodo gruppi anarchici italiani erano sorti non solo a New York e a Chicago, ma anche a Paterson, West Hoboken, Brooklyn, Orange Valley e Boston, mentre altre organizzazioni si andavano formando a Pittsburgh, Baltimora, Filadelfia e in altre località. «Il Grido degli Oppressi» cessò le pubblicazioni nell'ottobre 1894, venendo rimpiazzato nel 1895 da «La Questione Sociale», edita a Paterson, che funse, negli anni successivi, da organo degli anarchici italiani del Nord America.

vi pubblicò due articoli dedicati a tali tematiche: *Alle operaie* del 15 settembre 1897 e *Alle madri* del 7 settembre 1901. Nel contributo del 1897 Roda non si limitò a sottolineare l'esigenza che le donne si liberino dall'oppressione esercitata dai soggetti di sesso maschile e prendano parte in modo attivo e diretto alla lotta politica per la trasformazione della società, ma rese anche pubblica la nascita a Paterson di un'associazione di donne che si proponeva «di propagare fra le lavoratrici la sublime idea del Socialismo Anarchico». Si tratta del Gruppo Emancipazione della Donna fondato nel 1897 e di cui facevano parte, insieme a Maria Roda, altre donne di origine italiane emigrate in questa città (Guglielmo 2010, p. 1).

4. Maria Roda e il Gruppo Emancipazione della Donna di Paterson

Nel gruppo Gruppo Emancipazione della Donna troviamo Ernestina Cravello la quale, nonostante la scarsa scolarizzazione, parlava un inglese molto fluido che aveva fatto di lei un'oratrice sicura di sé stessa e stimata. Cravello divenne nota ai giornali locali e alle autorità di polizia perché fu sospettata, ma mai ufficialmente incriminata a causa dell'assenza di prove, di complicità con l'anarchico italiano Gaetano Bresci – anche lui emigrato a Paterson – nell'uccisione del re italiano Umberto I. Il delitto politico commesso da Bresci nel 1900 aveva lo scopo di vendicare la strage di manifestanti pacifici che a Milano tra il 6 e il 9 maggio del 1898 protestavano contro l'aumento del prezzo del pane; si trattò di un eccidio che fu ordinato dal generale Bava Beccaris

il quale, per l'azione compiuta, ricevette del re Umberto la medaglia d'oro al valore militare.

Insieme a Maria Roda e a Ernestina Cravello, un'altra figura importante all'interno del Gruppo Emancipazione della Donna fu Ninfa Baronio la quale, sfidando le convenzioni sociali del suo tempo, visse con il suo compagno, l'anarchico italiano Firmino Gallo, senza contrarre matrimonio ed ebbe da lui sei figli. Baronio viene descritta, nei resoconti dell'epoca, come un'avida lettrice e come una pensatrice profonda, provvista di un'inclinazione fortemente anticlericale e anticonsumistica; una militante del movimento libertario che, insieme al marito, crebbe i suoi figli a partire dalla fede anarchica. Il suo nome è anche legato alla famosa "Libreria sociologica", una libreria da lei fondata che pare fosse una delle meglio rifornite nella pubblicistica anarchica.

Il Gruppo Emancipazione della Donna, che si riuniva a Paterson tutti i giovedì sera, cominciò la sua attività con la sottoscrizione di cinque dollari a «La Questione Sociale» e con l'organizzazione di una tombola durante la festa della frutta alla Mazzini Hall, una sala di questa città spesso usata a beneficio della propaganda anarchica. La tombola, che fruttò circa nove dollari, prevedeva come premio un ritratto a pastello a grandezza naturale dell'anarchico italiano Sante Caserio, noto per l'attentato compiuto nel 1894 ai danni del presidente francese Carnot e che era stato condannato a morte in quello stesso anno. In *Living my Life*, Emma Goldman nel narrare il primo incontro con Maria Roda cita il nome di Sante Caserio – la cui notorietà si era diffusa anche negli Stati Uniti – affermando che era stato un amico della Roda stessa e che entrambi, durante la loro infanzia, avevano avuto come maestra la famosa poetessa italiana Ada Ne-

gri. Se è sicuramente vero che Maria Roda aveva conosciuto Sante Caserio – era entrata infatti in contatto con lui quando ancora viveva in Italia e frequentava i circoli anarchici milanesi di cui egli era stato un importante protagonista – meno certo è che entrambi siano stati allievi di Ada Negri⁶.

Il Gruppo Emancipazione della Donna non organizzava soltanto iniziative pubbliche dedicate a promuovere l'emancipazione femminile, ma perseguiva tale obiettivo anche attraverso la scrittura di articoli per la stampa anarchica e la realizzazione di iniziative editoriali, come ad esempio la pubblicazione dei saggi *Alle figlie del popolo* e *Alle fanciulle che studiano* della femminista italiana Anna Maria Mozzoni e dello scritto *Alle proletarie* dell'anarchica spagnola Soledad Gustavo (Teresa Manè). Un'altra attività importante in cui questa associazione si impegnò fu la fondazione di un Teatro sociale che mise in scena opere di cui erano spesso autrici le donne stesse del gruppo, come ad esempio la pièce *l'Emancipata*. Si trattava di opere che proponevano intrecci narrativi tali da sfidare la morale di quel tempo e che erano anche in contrasto con altre pièce teatrali di ambito femminista che intendevano rappresentare le donne come vittime, bisognose di essere salvate da rivoluzioni al maschile. Come osserva Jennifer Guglielmo (2010, p. 173) l'impegno del gruppo attraverso il teatro era anche finalizzato al coinvolgimento del pubblico maschile e femminile che non sapeva leggere,

6. Dalle ricerche da me fatte per trovare un riscontro di ciò che Emma Goldman afferma non è emerso nessun dato certo. Ho sentito l'esigenza di verificare questa informazione in quanto mi sono accorta che, in alcuni casi, la narrazione di *Living my Life* non è affidabile. Infatti, la sua autrice, nel ripercorre le vicende del suo passato a molti anni di distanza non sempre è capace di ricordare fedelmente i fatti accaduti.

condizione molto frequente nella popolazione immigrata a cui si rivolgeva l'Associazione.

Nonostante la rilevanza delle numerose iniziative messe a punto da questo gruppo di donne nei sette anni in cui fu attivo, non sempre tali progetti vennero accolti con il dovuto riconoscimento e rispetto da parte dei compagni, tanto che il 4 settembre del 1902 il gruppo femminile di Paterson fece pubblicare a suo nome nella rivista «La Questione Sociale» una lettera tesa a denunciare questo problema; si trattava di un documento con il quale gli uomini del movimento anarchico di Paterson venivano accusati di perdersi, erroneamente, come esseri superiori e di perpetrare nei confronti delle loro compagne una “rabbiosa persecuzione”, tesa a individuare soltanto gli errori in ciò che facevano e a usare la derisione e lo scherno per screditarlo e svilirlo. Le riflessioni critiche affidate alla lettera sottolineavano che «non giunsero però mai a salvarci dalla persecuzione rabbiosa di molti eterni malcontenti i quali nelle nostre intenzioni non vedono che l'orgoglio, nei nostri atti non cercano che l'errore, nelle nostre parole... l'ortografia, e ci gratificano delle loro malignità, dei loro scherni, della loro assidua derisione d'uomini superiori»⁷. Sono, queste, parole di denuncia molto forti – parole alle quali la Redazione della Rivista rispose facendo emergere solidarietà e sostegno rispetto al protagonismo femminile – che segnalavano un problema riguardante non soltanto i circoli anarchici di Paterson, ma anche quelli, italiani e non italiani, di molte altre città americane, dove la parità e l'uguaglianza di genere erano ancora lontane

7. Lettera del Gruppo Emancipazione della Donna, «La Questione Sociale», 4 settembre 1902.

dall'essere raggiunte. Infatti, anche se il movimento anarchico con il suo rifiuto dell'autorità era uno dei più radicali nel mettere in discussione l'assetto tradizionale della famiglia e i relativi rapporti tra uomini e donne, queste enunciazioni di principio molto spesso si scontravano ed erano in contrapposizione con i modi quotidiani attraverso cui venivano vissute le relazioni di genere, che erano ancora fortemente debitorie verso il modello patriarcale. Le difficoltà presenti nei rapporti tra i due sessi hanno determinato la nascita – a Paterson e in molte altre città statunitensi – di circoli femminili che perseguivano come obiettivo la reale emancipazione delle donne; circoli con i quali in molti casi il Gruppo Emancipazione della Donna è entrato in contatto al fine di fare rete e di promuovere un'effettiva trasformazione dei rapporti di genere (Guglielmo 2010a); una trasformazione che era quindi un'esigenza molto sentita anche nell'ambito dei movimenti più radicali in cui andava prendendo corpo negli Stati Uniti il dissenso sociale.

Per dargli la visibilità che merita e per sottrarlo al pericolo di sprofondare nell'oblio, sarebbe molto interessante predisporre una mappatura integrale di questo attivismo delle donne anarchiche. Si tratta di un oblio e di una dimenticanza di cui sono responsabili, in primo luogo, molti degli storici e delle storiche dediti alla ricostruzione e documentazione del femminismo Otto-Novecentesco; storici e storiche spesso di fede liberale e per questo poco sensibili a confrontarsi e prendere atto della presenza tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX di un femminismo alternativo a quello *mainstream*, caratterizzato da profonde differenze rispetto al discorso suffragista. Le specificità del femminismo anarchico erano invece attivamente rimarcate e valorizzate

dalle donne del movimento le quali, invece di far leva sulla conquista dei diritti politici e giuridici come strumento per l'emancipazione, ritenevano che la liberazione richiedesse una trasformazione più profonda, capace di incidere sulle pratiche relazionali quotidiane e sulla sfera della privatezza. Le donne militanti nel movimento anarchico rivendicavano infatti la libertà sessuale – così come faranno più tardi le protagoniste della seconda ondata del femminismo che, negli anni Settanta del Novecento, sono state profondamente influenzate dalla loro linea politica – e lottavano per affermare nuovi modelli di educazione da adottarsi anche nell'ambito della vita familiare, con i quali mettere in discussione, insieme all'ingiustizia economica presente nella società, anche quella di genere legata al mancato riconoscimento alle donne della loro autonomia e libertà. Nel suo articolo *Alle madri* del 1901 Roda si spende a favore di questo necessario rinnovamento delle pratiche educative quando, rivolgendosi alle madri di tutto il mondo, scrive «Che non imporrete ai vostri figli, o madri, il matrimonio legale, perché non è altro che un patto d'interesse, un laccio odioso, come cosa sacra; ma parlerete loro, invece, dell'amor puro, naturale, di due cuori che si uniscono, dell'amor libero». Come afferma J. Guglielmo (Guglielmo 2010), la consapevolezza che Maria Roda e le sue compagne avevano della differenza esistente tra il loro discorso e quello di ambito liberale è stata molto probabilmente anche la causa del nome stesso dato al circolo femminile di Paterson: un nome in cui non è presente il termine “femminismo”, sostituito dalla parola “emancipazione”, con la quale queste donne intendevano investire con significati diversi il loro anelito verso la libertà e l'uguaglianza.

All'oblio e alla dimenticanza che gravano come un macigno su questo filone del movimento di emancipazione delle donne non sfugge nemmeno la ricostruzione storica di ambito anarchico, che si basa molto spesso sul protagonismo delle sole figure maschili e che è poco motivata a restituire nella sua interezza il ruolo che le protagoniste hanno avuto all'interno del movimento libertario. Basti pensare che su Maria Roda abbiamo notizie certe soltanto fino a che la sua vita è stata condivisa con il suo compagno Pedro Esteve; si sa infatti che con la sua famiglia restò a Paterson fino al 1908, dopo di che si trasferì a vivere in altre località degli Stati Uniti, in Florida e a Hudson nel New Jersey; si sa anche che, in ogni nuova località scelta come residenza, la sua casa fu luogo di ritrovo e di ospitalità per tutti coloro che credevano nella libertà e nell'uguaglianza. Dopo la morte di Pedro Esteve, nel 1925, le informazioni che ci giungono su di lei sono però sempre più scarse: continuò, molto probabilmente, a vivere con i suoi numerosi figli e si ipotizza che sia morta in una data non precisa tra il 1955 e il 1958.

Riferimenti bibliografici

D'Axa Z. (2012), *Petites Filles*, in Id., *De Mazas à Jérusalem* [1895], Les Éditions de Londres, s.l.

Goldman E. (2021 [1931]), *Living my Life*, Digireads.com Publishing.

Guglielmo J. (2010a), *Living the Revolution. Italian Woman's Resistance and Radicalism in New York*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- Ead. (2010b), *Transnational Feminism's Radical Past. Lessons from Italian Immigrant Women Anarchists in Industrializing America*, in «Journal of Women's History», vol. 22, n. 1, pp. 10-33.
- Gustavo S. (1902), *Alle proletarie*, Gruppo Emancipazione della Donna, Paterson.
- Manganaro F. (2013), *Dynamite Girl. Gabriella Antolini e gli anarchici italiani in America*, Nova Delphi, Roma.
- Marabbo, Bruni Cavallazzi A. (2020, giugno), *Attorno a una vita: Maria Balzarini Roda*, in «Malamente», n. 18, pp. 99-110.
- Mozzoni A.M. (1902a), *Alle fanciulle che studiano*, Gruppo Emancipazione della Donna, Paterson.
- Ead. (1902b), *Alle figlie del popolo*, Gruppo Emancipazione della Donna, Paterson.
- Roda M. (1901, 7 settembre), *Alle Madri*, in «La Questione Sociale».
- Ead. (1897, 15 settembre), *Alle operaie*, in «La Questione Sociale».
- Ead. (1894, aprile), *Che cosa vogliono gli anarchici*, in «Il Grido degli Oppressi», n. III.
- Turcato D. (2021), *L'anarchismo italiano come movimento transnazionale 1885-1915*, in «Acronia. Studi di storia dell'anarchismo e dei movimenti radicali», n. 1, pp. 9-46.

Il pendolo di Adriana

Adriana Spadoni negli Stati Uniti
della Progressive Era

Michele Presutto

1. Cenni biografici

Nata a San Francisco nel 1879 dal toscano Giuseppe Spadoni e Suzanne Chester immigrata dall'Inghilterra, Adriana Spadoni si presenta come una figura affascinante e ancora oggi tutta da scoprire di intellettuale nell'America degli inizi del Novecento. Potrebbe apparire perlomeno anomalo, come ancora oggi nella letteratura degli italiani d'America il suo nome a stento compaia, ma forse per via della sua origine materna o più probabilmente per scelte culturali diverse, la sua traiettoria, a eccezione dell'opera di Francesco Durante, difficilmente appare (Durante 2017, p. 58).

Scrittrice e attivista progressista negli Stati Uniti degli inizi del nuovo secolo, è molto attiva sulla stampa californiana ed è una delle firme più iconiche della rivista femminista e socialista «The Masses» dove scrive tra il 1913 il 1917 (Jones 1993). I temi più toccati sono la condizione delle operaie e la questione femminile, ma non mancano anche scritti introspettivi e di carattere psicologico. Nel suo *Foreladies*, per esempio, le protagoniste sono le ragazze, spesso di origine immigrata, impegnate nell'industria tessile: «God

made Heaven and earth in seven days. On the eighth he made foreladies. They are a special creation» (Spadoni 1917).

Negli Stati Uniti e a maggior ragione sulla costa occidentale, parlare di classe lavoratrice significava parlare di immigrati e buona parte, per lo meno della sua produzione giornalistica, verte su tematiche relative agli immigrati. Nella San Francisco dalla *Gold Rush* alla Prima guerra mondiale c'era letteralmente di tutto: europei, latinoamericani, asiatici ed è inevitabile che in qualità di protagonisti, o anche semplicemente come comparse, gli immigrati siano spesso presenti nei suoi scritti. Dai russi di *Rift of Silence* (Spadoni 1913a, pp. 12-13), ai cinesi di *Devils, White and Yellow* (Spadoni 1904b, pp. 80-84), agli spagnoli di *The Five Fingers of God* (Spadoni 1911a) e ai messicani di *The Intervention of San Antonio* (Spadoni 1905, pp. 129-132). Nel crogiuolo della Bay Area non potevano mancare chiaramente gli italiani come nei suoi articoli su «The Masses» ma anche su altri giornali (Spadoni 1904a, pp. 283-287; Spadoni 1911b, pp. 648-653; Spadoni 1912, p. 781-788; Spadoni 1913b, pp. 443-449; Spadoni 1913c, pp. 685-691; Spadoni 1913d, pp. 921-926).

Vale la pena sottolineare come la visione degli italiani mostra una prospettiva in parte nuova. Mentre nei suoi articoli sulla stampa locale emerge una visione "italiana" o per meglio dire prettamente italoamericana, sulla sua produzione letteraria, nei suoi libri gli italiani rientrano in una logica tipicamente anglo-sassone di matrice borghese. Se da un lato numerosi sono i suoi articoli sulle Little Italy della Bay Area e soprattutto su quella di North Beach, sugli ambienti e le cronache coloniali, dall'altro lato i protagonisti dei suoi romanzi sono sempre bianchi anglo-sassoni e gli italiani, quando appaiono, ricoprono un ruolo che si inserisce

in pieno nella visione wasp che i settori borghesi avevano degli stessi. Nel suo romanzo *Mrs. Phelps' Husband* del 1924, i protagonisti si ritrovano in un hotel gestito da una famiglia italiana con una vita caratterizzata dal «the heavy warmth of rich food [...], the chattering of the children in another tongue [...], the intimacy of this small strange room» (Jones 1993, p. 113).

Ancora più interessante probabilmente è la sua visione dei rapporti interetnici di quel momento. Un caso a sé è la relazione tra le diverse componenti del Quartiere Latino di San Francisco. In un momento storico di forte pregiudizio, Spadoni sembra sposare la tesi stereotipata del messicano “pigro” e “indolente” cercando il più possibile di differenziare i messicani dagli italiani che, sebbene poveri, si dimostrano più industriosi, parchi e risparmiatori. L'obiettivo – come sottolinea Tommaso Caiazza – era quello di distinguere il più possibile le due comunità, a segnalare un diverso modo, sulla costa occidentale di costruzione della razza (Caiazza 2025, p. 66).

Tutto ciò mentre in altre realtà degli Stati Uniti, come Tampa, in Florida, oppure nei villaggi minerari del sud-ovest o nella stessa Los Angeles gli italiani erano parte integrante di comunità latine e costruivano interconnessioni sociali e politiche strette con le locali comunità messicane (Martinelli 2009: pp. 133-164; Mellinger 1995, pp. 25-27; Mormino and Pozzetta 1998; Presutto 2017: pp. 27-39; Struthers 2019, pp. 101-132).

Il tema delle comunità messicane e del Messico, sconvolto in quegli anni dalla rivoluzione, ritorna prepotentemente anche nella sua vita privata, soprattutto a partire dal 1917, quando sposò John Kenneth Turner e insieme andarono a

vivere prima a New York e poi a Carmel, a sud di San Francisco, a stretto contatto con l'ambiente bohémien dei "reds". Turner, giornalista e scrittore di successo si era recato più volte in Messico e aveva pubblicato, tra l'ottobre e il dicembre del 1909, una serie di articoli di denuncia successivamente rieditati sotto forma di libro dal titolo *Barbarous Mexico*. Nel libro si accusava il governo di Porfirio Díaz grazie anche all'appoggio nordamericano di aver trasformato il Messico in una "Siberia tropicale" dove entrambi gli alleati prosperavano «grazie ad un piccolo sacrificio: quello del popolo messicano sottoposto ad un vero e proprio regime di schiavitù» (Lomnitz 2014: pp. 152, 164, 180). Da quel momento Turner, insieme alla sua prima moglie Ethel Duffy, in stretto contatto con Ricardo Flores Magón e altri membri della *Junta Revolucionaria* di Los Angeles, aveva sposato in pieno la causa messicana e si era trasformato in un formidabile propagatore della stessa negli Stati Uniti (Lytle Hernández 2022, pp. 235, 266-270). Naufragato il primo matrimonio, Turner si sposa in seconde nozze con Adriana Spadoni e i due vanno a vivere a Carmel. Nel 1919 con lei progetta un altro viaggio-reportage in Messico, ma questa volta, a differenza delle volte precedenti, è lo stesso Dipartimento di Stato che decide di negare il rilascio del passaporto ai due.

2. La narrativa

La sua produzione letteraria si articola attraverso una serie di romanzi: *The Swing of the Pendulum* (1920), *The Noise of the World* (1921), *Mrs. Phelps' Husband* (1924) e *Not All Rivers* (1937).

Con il suo primo libro offre, nelle parole di Francesco Durante, «un “interessante esempio di *romance* femminista, in cui la relazione di coppia si fortifica nella condivisione del lavoro e nella responsabilità» anche se più che un romanzo femminista, inteso in senso stretto, risulta essere un romanzo di iniziazione al femminile (Durante 2017, p. 58; Jones 1993, p. 147).

I protagonisti di *The Noise of the World* sono un avvocato di successo e la sua segretaria che abbandonano la loro carriera per sottrarsi a un programma immobiliare che prevede l'abbattimento di molte case di poveri lavoratori, ma successivamente scopriranno che l'amore non è sufficiente a nutrire la loro unione. Una critica serrata ad alcuni aspetti del socialismo e del femminismo di quel tempo.

Mrs. Phelps' Husband è la storia di un uomo sfortunato che è sottoposto dalla propria moglie a un dominio femminile senza scampo. Il romanzo in realtà può essere letto come una protesta contro l'imprigionamento degli individui di entrambi i sessi da parte di convenzioni tipiche della società borghese.

In *Not All the Rivers*, la trama amorosa è funzionale alla rappresentazione e alla discussione della condizione operaia e del conflitto tra *liberals* e *radicals* fra le due guerre (Durante 1997, p. 58).

Sebbene la narrativa di Spadoni sia in un continuo movimento tra tematiche legate alla situazione e alle aspirazioni delle donne da una parte e alla lotta di classe dall'altra, le pagine legate a quest'ultima, si dimostrano più convincenti della sua stretta fedeltà al femminismo (Jones 1993, p. 150).

Si spegne a Salinas, vicino Monterey, nel 1953.

Riferimenti bibliografici

- Caiazza T. (2025), *Italiani sulla "frontiera dell'uomo bianco". La costruzione della razza in California tra Otto e Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- Durante F. (2017), *La letteratura italoamericana. Storia, autori e opere dal '700 ad oggi*, La Scuola SEI, Brescia.
- Jones C.M. (1993), *Heretics and Hellraisers: Women Contributors to "The Masses", 1911-1917*, University of Texas Press, Austin.
- Lomnitz C. (2014), *The Return of Comrade Ricardo Flores Magón*, Zone Books, New York.
- Lytle Hernández K. (2022), *Bad Mexicans. Race, Empire, and Revolution in the Borderlands*, WW. Norton & Company, New York.
- Martinelli P.C. (2009), *Undermining Race. Ethnic Identities in Arizona Copper Camps, 1880-1920*, The University of Arizona Press, Tucson.
- Mellinger P.J. (1995), *Race and Labor in Western Copper. The Fight for Equality, 1896-1918*, The University of Arizona Press, Tucson-London.
- Mormino G.R., Pozzetta G.E. (1998), *The Immigrant World of Ybor City. Italians and Their Latin Neighbors in Tampa, 1885-1985*, University of Florida, Gainesville.
- Presutto M. (2017), *La rivoluzione dietro l'angolo. Gli anarchici italiani e la Rivoluzione messicana, 1910-1914*, Editoriale Umbra, Foligno.
- Spadoni A. (1917, March), *Foreladies*, in «The Masses», pp. 5-6.
- Ead. (1913a, February), *Rift of Silence*, in «The Masses», pp. 12-13.
- Ead. (1913b, June 28), *The Lesson*, in «The Outlook», pp. 443-449.
- Ead. (1913c, May-August), *A Great Man*, in «The Outlook», pp. 685-691.
- Ead. (1913d, August 23), *Americanizing Paolo*, in «The Outlook», pp. 921-926.
- Ead. (1912, April-September), *The Breaker of Stones*, in «Munsey's Magazine», n. 47, pp. 781-788.

- Ead. (1911a, August), *The Five Fingers of God*, in «Out West», n. 2, pp. 154-160.
- Ead. (1911b, August), *Little Jugs and Pots*, in «Munsey's Magazine», n. 45, pp. 648-653.
- Ead. (1904a, January-June), *A Latin-American Alliance*, in «Overland Monthly an illustrated Magazine of the West», n. 42, pp. 283-287.
- Ead. (1904b, July-December), *Devils, White and Yellow*, in «Overland Monthly an illustrated Magazine of the West», n. 44, pp. 80-84.
- Ead. (1904c, October 16), *The truth about the Latin Quarter*, in «San Francisco Chronicle», p. 12, ripreso in Caiazza (2025).
- Ead. (1905, January-June), *The Intervention of San Antonio*, in «Overland Monthly an illustrated Magazine of the West», pp. 129-132.
- Struthers D.M. (2019), *The World in a City. Multiethnic Radicalism in Early Twentieth-Century Los Angeles*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield.



Le donne senza pace di Maria Giusta Catella

Barbara Meazzi

1. Maria Catella, Maria Giusta

Il nome di Maria Giusta Catella – o Maria Catella Giusta – è oggi completamente dimenticato, tanto a livello nazionale quanto in ambito piemontese, date le sue origini, nonostante la scrittrice abbia lasciato tre romanzi che, pur inscrivendosi in un'area narrativa ancora segnata dal gusto naturalistico e dal *bovarysimo*, palesano una sensibilità attenta alle dinamiche sociali e alle condizioni in cui le donne si trovavano ad agire nel primo Novecento. Nata a Vercelli il 31 maggio 1883, la scrittrice Maria Catella sposa nel 1904 Giuseppe Giusta, insegnante di italiano e poeta, figlio di un garibaldino. Dopo il matrimonio la coppia si trasferisce da Biella, luogo della celebrazione del matrimonio, a Ivrea, dove Giuseppe lavora come insegnante e dove nel 1909 nasce il loro unico figlio Eugenio. La coppia condivide l'amore per la letteratura e per la scrittura: Maria Giusta Catella pubblica due romanzi, *La casa senza lampada* (1915), *La donna senza pace* (1920) e, sempre nel 1920, insieme al marito, firma la sua terza e ultima prova letteraria intitolata *Uno di quelli... storia di un pescecane*¹.

1. Maria Giusta Catella, *La casa senza lampada*, Studio Editoriale Lombardo,

La traiettoria biografica della scrittrice è segnata, negli anni successivi, da lutti, erranze e una grandissima povertà. Rimasta vedova nel 1921 – dopo che, insieme al marito, si era trasferita sulla Riviera ligure nella speranza di alleviare la tisi di lui – Maria si sposta dapprima a Genova, poi a Mondovì, presso la suocera, e infine in Sardegna, dove nel frattempo il figlio, da poco diplomato e impiegato come geometra, si era stabilito.

Nel 1930 Eugenio si toglie la vita a Torino, probabilmente a causa di debiti contratti con il gioco d'azzardo. Maria, prostrata dal dolore e verosimilmente spinta anche da difficoltà economiche, ritorna a Genova per vivere con la madre. Sempre più fragile, sola e indigente, il 3 marzo 1932 Maria Giusta Catella muore suicida.

Di lei, della sua opera letteraria e delle sue vicende personali si perderà la memoria fino agli anni Ottanta del secolo scorso quando uno specialista di storia locale, Gustavo Buratti, comincia a interessarsi alla sua opera narrativa². Cogliendo l'originalità de *La casa senza lampada*, nel 1998 lo storico ne cura la ristampa presso un editore biellese senza diffusione nazionale; in assenza di una reale circolazione, il libro – e la sua autrice – vengono nuovamente esclusi dal pa-

Milano 1915 (abbreviato d'ora in poi *Casa*); Maria Giusta Catella, *La donna senza pace*, Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, Milano 1920 (abbreviato d'ora in poi *Donna*); Maria Giusta, Giuseppe Giusta, *Uno di quelli... (storia di un pescecane)*, Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, Milano 1920.

2. Si deve a lui la ricostruzione della biografia dell'autrice. G. Buratti ha scelto di presentare la scrittrice con il cognome del marito – Giusta – anteposto al suo, Catella, probabilmente con l'intenzione di giocare sul significato. Avrei scelto di riferirmi a lei in quanto Maria Catella o Maria Catella Giusta, nel rispetto del codice di famiglia odierno che prevede di indicare prima il cognome da nubile e poi quello da coniugata, se non fosse che sull'OPAC l'autrice compare innanzitutto come Maria Giusta Catella.

norama critico tanto più che, essendo stato ripubblicato in epoca recente (e probabilmente per una questione di diritti d'autore), il testo non ha (ancora) fatto parte del programma di digitalizzazione dei romanzi di Maria Giusta Catella promosso dalla Biblioteca Braidense, il che di fatto lo rende in-trovabile. Un destino paradossale, considerando che si tratta dell'opera più significativa dell'autrice: accanto alle vicende sentimentali di "donne senza pace" e nonostante il *bovarys-mo* diffuso, il romanzo si distingue per una rappresentazione sobria ma partecipe delle lotte delle mondariso del ver-cellese: sullo sfondo scorrono infatti i moti per la riduzione della giornata lavorativa³. In tale contesto emerge la figura della "Rossa", una donna rivoluzionaria, contrappunto ideale alle protagoniste borghesi, incarnazione della purezza e della forza collettiva dei contadini e delle contadine.

1.1. *La casa senza lampada*

La vicenda principale del romanzo ruota attorno alla famiglia Pieri, composta dagli anziani genitori e dai loro tre figli: Elisa, Giovanni e Angiola. Elisa vive in città con un marito che non ama, forse perché non è abbastanza ricco e non le offre il tenore di vita desiderato; viene a trovare i genitori in campagna soltanto per chiedere denaro e considera con distacco il mondo rurale che ha lasciato.

Vivono invece ancora in campagna, con i genitori, Angiola e Giovanni: Giovanni, pittore mediocre, è sposato con

3. I primi *tumulti* (così erano chiamati) nelle risaie per una paga migliore risalgono al giugno del 1882; seguiranno altri moti per la riduzione della giornata di lavoro: Irmo Sassone, *La conquista delle 8 ore*, in «L'impegno», a. 2, n. 1, marzo 1982, pp. 4-8.

Betty, una donna irrequieta e pur solare, sensibile alla condizione dei contadini, in particolare di quelli colpiti dalla malaria, ai quali quotidianamente distribuisce fiale di chinino. Particolarmente attenta anche alla sorte dei bambini, Betty si dedica a insegnare loro a leggere e scrivere: sebbene la legge Casati del 1859 e la legge Coppino del 1877 avessero già introdotto l'obbligo dell'istruzione elementare gratuita, la loro applicazione – soprattutto nelle campagne – era ancora, all'epoca dei fatti raccontati nel romanzo, in larga parte teorica. L'impegno di Betty, pur animato da buone intenzioni, rivela più la sua inclinazione personale a colmare un vuoto affettivo che una vera consapevolezza delle condizioni strutturali che impediscono ai bambini contadini l'accesso all'istruzione.

Angiola è la figlia più giovane e sensibile dei Pieri: eterea e sognatrice, alquanto sfaccendata rispetto a Betty, la ragazza si innamora perdutamente di Andrea Laviny, figura brillante e tormentata di scrittore un tempo acclamato ma ora travolto dal clamoroso insuccesso del suo ultimo romanzo. Per ritrovare un po' di forza, Laviny sceglie di far ritorno nella casa della madre, vicina dei Pieri e defunta da tempo: è proprio con l'arrivo del giovane Laviny nella tenuta familiare che si apre il romanzo.

Il fallimento letterario avvicina per un tempo Andrea Laviny a Giovanni, con cui condivide una certa esasperazione artistica, mentre il suo temperamento di poeta, e la sua volubile sensibilità spingono Andrea Laviny a incapricciarsi di Angiola, la quale invece è convinta di aver trovato in lui l'anima gemella. Mentre contadini e mondine iniziano a scioperare guidati dalla Rossa, carismatica figura di rivoluzionaria che improvvisamente morirà lasciando sgomenti e

disfatti i contadini, Andrea comincia a interessarsi alla solare Betty, con cui tradirà la sua giovane compagna, e con lei fuggerà. Offuscata dalla disperazione, Angiola si toglierà la vita lasciandosi annegare, e il suo corpo verrà ritrovato dai contadini.

1.2. *La donna senza pace*

I patimenti sentimentali non risparmiano nessuna delle “signore” de *La casa senza lampada* e riaffioreranno ne *La donna senza pace* cinque anni dopo.

Il secondo romanzo di Maria Giusta Catella racconta la storia di Giovanni Cantelmi, insegnante di lettere e aspirante poeta, e di Anna Bossi, sua ex allieva e poi moglie. La coppia si trasferisce da Vercelli, città natale di lei, a Ivrea, nella casa d'infanzia di Giovanni. Se la convivenza con la madre e la sorella di lui si fa via via più difficile, la crisi coniugale nasce soprattutto dal fatto che Anna proviene da un ambiente sociale più elevato rispetto a quello del marito e aspirerebbe a frequentare persone del proprio mondo e a vivere più riccamente. I due si ritrovano invece ad affrontare numerose difficoltà economiche, aggravate dall'arrivo di una pupilla di Giovanni, che reclama la restituzione della propria dote per potersi sposare. Sempre più distante dal marito e sempre più scontenta, Anna conosce un uomo più giovane di lei, Franco Silva, poco prima di concepire un figlio con il marito.

Anna e Franco si rivedono qualche anno dopo la nascita del bambino, in occasione di una festa, e diventano amanti malgrado la differenza d'età. Per poter incontrare l'amato, Anna si allontana progressivamente dal figlioletto, Bebé, del

quale si prende invece cura con grande tenerezza la cognata Elisa. Il bambino, cagionevole di salute, viene spesso lasciato solo o affidato a una governante svogliata e disattenta. Un pomeriggio, costretto dalla madre a uscire malgrado il maltempo, ella non intende infatti rinunciare all'incontro con l'amante, il bimbo sfugge alla sorveglianza della governante, e si allontana deciso a non far più ritorno a casa, sentendosi trascurato dalla madre, di cui ha intuito la relazione con un uomo che non è suo padre. Bebè corre e cammina a lungo sotto la pioggia, al freddo, e si smarrisce; viene comunque ritrovato ma, già debole di polmoni, dopo due giorni di agonia, muore. Annientati dal dolore, Anna e Franco si trasferiscono a Foggia per tentare di ricominciare una nuova vita.

1.3. *L'irrequietezza delle donne*

Oltre al *bovarysimo*, i due romanzi si rispecchiano l'uno nell'altro: la tipologia dei personaggi è molto simile; i nomi sono pressoché identici: ne *La casa senza lampada*, Giovanni Pieri è un pittore mediocre, e altrettanto mediocre artista è il Giovanni Cantelmi del secondo romanzo, poeta e insegnante di lettere sposato con la sua ex allieva Anna Bossi, che per noia spende in abiti il denaro che il marito non possiede come fa Elisa de *La casa senza lampada*. Entrambi le sorelle dei due Giovanni si chiamano del resto Elisa: mentre quella della *Casa senza lampada* è una vanesia spendacciona, l'Elisa de *La donna senza pace* si occupa essenzialmente del nipotino.

La differenza sostanziale tra i due testi sta senz'altro nella conclusione della storia dei fedifraghi: ne *La casa senza lampada*, Andrea Laviny e Betty fuggono per vivere libera-

mente il loro amore, inconsapevoli della conseguenza che la fuga avrà sull'angelica Angiola – *nomen omen* –, la quale si suiciderà; ne *La donna senza pace*, gli amanti Franco e Anna sono separati dalla morte del figlioletto di lei, inconsapevole suicida, che viene a stigmatizzare la colpevolezza della madre snaturata perché innamorata di un uomo che non è suo marito, e che per giunta è più giovane di lei⁴.

In un certo senso Betty e Anna Bossi rappresentano lo stesso tipo di donna – sono del resto sposate allo stesso tipo di uomo, mediocre, bonario, aspirante artista: ma mentre Betty si salva e le è concesso di vivere liberamente il suo amore, Anna Bossi, nel secondo romanzo, sarà condannata all'infelicità, insieme al marito:

Prima d'entrare guardarono ancora una volta la città che restava indietro, il mattino che finiva, con ciò che era succeduto in quelle brevi ore, che non sarebbe più successo, che era già perduto dove tutto si perde, ciò che fu e che dovrà essere, nella grande inutilità della vita. (*Donna*, p. 394)

La distanza di cinque anni tra i due romanzi di Maria Giusta Catella mette in luce un'evoluzione significativa del suo sguardo sulla condizione umana: *La casa senza lampada*, pur segnato da un epilogo tragico, lascia intravedere uno

4. Tra l'altro, ne *La casa senza lampada*, si accenna alla passione vissuta in gioventù da Anna Pieri, e di cui fu testimone da piccola la figlia Angiola. Contrariamente a Bebé, Angiola però non muore bambina: «l'errare suo, povera piccina, per giornate intere, nella nebbia, nella neve, intirizzita, col corpo morto di stanchezza, guardando dietro, con desiderio pieno di pianto, alle altre madri che passavano, strette alle loro creature, l'appena velato sarcasmo della bambinaia che l'accompagnava, il viso sfatto della madre al ritorno, la bocca di lei come bruciata» (*Donna*, p. 90).

spiraglio di speranza attraverso un amore che “trionfa”, per quanto colpevole e distruttivo; nel secondo romanzo, invece, il tenue varco si chiude del tutto: la sfera individuale è giudicata priva di senso, e il vivere stesso appare come un gesto vano, destinato a non lasciar traccia.

C'è però un'altra differenza sostanziale tra i due romanzi: si tratta della vertenza sindacale, bruscamente interrotta dalla morte della Rossa, la donna che guida il movimento di protesta dei contadini e delle contadine. L'infausto evento interrompe bruscamente le lotte; lo sciopero finisce, i contadini tornano a sottomettersi, rassegnati, e le mondariso scompaiono. Diventati invisibili, essi sono completamente assenti nel secondo romanzo.

Da questa tensione contenuta ne *La casa senza lampada* emerge una domanda centrale: in che misura l'opera di Maria Giusta Catella, nel passaggio dal primo al secondo romanzo, registra lo scivolamento da una fiducia – seppur incrinata – nella possibilità di resistenza femminile e collettiva, a una visione radicalmente pessimista dell'esistenza, in cui la donna e la comunità appaiono ugualmente sconfitte?

Si tratta di interrogarsi se tale mutamento debba essere letto come un ripiegamento vagamente ideologico, come l'effetto di una sensibilità più disincantata, oppure come l'evoluzione coerente di una scrittura che porta *in nuce* la fragilità intrinseca di ogni tentativo di emancipazione: una fragilità inscritta tanto nel corpo sociale, quanto nel destino delle sue protagoniste. In questa prospettiva, la morte della Rossa e quella di Angiola – che chiudono *La casa senza lampada* – non prefigurano soltanto la sconfitta politica delle donne ridotte al silenzio, ma anticipano il vuoto esistenziale che segnerà l'opera successiva, laddove anche l'amore,

l'ultima possibile risorsa di senso, cessa di essere una via di sopravvivenza.

2. «Siete bene disgraziati»

La casa senza lampada si apre sulla presentazione di due coppie, gli anziani Pietro e Anna Pieri, proprietari del cascina-le, e i giovani Giovanni e Betty: mentre di lui si sottolineano la debolezza del corpo e la cupezza del carattere, sua moglie Betty viene presentata come colei che «fa scuola ai bambini della cascina» (p. 48); la sua personalità solare abbaglia immediatamente l'ospite:

La signora entrò infatti, seguita da uno scalpiccio di passi, da un cinguettio di voci giovani e chiare. Entrò dalla porta del giardino con un'onda di sole e di profumi. Dei bambini le si stringevano attorno, qualcuno dei più piccoli l'aveva afferrata alle gonnelle; ella portava una bracciata di rose, quasi contro il viso. Sorrise ad Andrea con aria sicura, stendendogli la mano. "Saluto la primavera!" disse il giovane mentre le si inchinava. (*Casa*, p. 49)

Andrea coglie immediatamente il contrasto tra la freschezza luminosa di Betty e l'ombra cupa che avvolge la famiglia Pieri e, in particolare, Giovanni: lei è sempre radiosa e profumata, lui è spesso sudaticcio e ha l'alito pesante. L'opposizione tra Betty e Giovanni si accentua nell'intimità: egli le rimprovera quella floridità ingenua, quasi offensiva, che lei irradia con naturalezza, mentre lui, debilitato da un tormento interiore, oltre che da febbri ricorrenti, cerca invano

nella moglie la complicità sensuale, un po' di tenerezza e di comprensione.

“Sei tutta rosa, sembri l'aurora!”.

“Che bello, Giovanni!”.

“Non vi è nulla di troppo bello, per te, piccola!”.

Il corpo di lui si fece contro il suo corpo forte e sano. Ella ne sentì tutta la magrezza, soffusa ancora dal sudore molle della febbre; le braccia di lui la strinsero, la bocca cercò la sua bocca: l'alito ne era impuro. Betty si irrigidì tutta nella stretta, presa alla gola da un senso così forte di nausea da averne il batticuore, da una tentazione di svincolarsi, di buttare là quell'uomo come un cencio e fuggirsene.

“Perché non mi baci? Baciarmi!” supplicò il marito.

Ella lo baciò, docile, colla punta delle labbra.

“Mi vuoi bene?”.

“Ma sì!” disse lei facendo forza per svincolarsi.

Quando vi riuscì, saltò dal letto con un balzo, ebbe un sospiro di sollievo. Correndo a piedi nudi, attraversò la stanza, aprì una porta, scomparve dietro di essa. (*Casa*, p. 60)

Chiaramente Betty non ama più il marito, e orienta i suoi slanci affettivi e la sua compassione sui bambini. Pur parteggiando istintivamente per i contadini – e soprattutto per i loro piccoli – e pur aspirando a una forma di comunione con la natura, Betty non ha un progetto politico e sociale, o una vaga consapevolezza panica. Ama la natura perché è primavera e i fiori sono belli perché hanno un buon profumo; ama i bambini forse perché le è preclusa la maternità e perché, come i fiori, sono carini, e perché interessandosi alla sorte delle contadine cariche di figli, ha l'impressione di essere uti-

le. Basta però che la suocera le ordini di congedarli – dopo un alterco con un contadino tisico che aveva avuto l'ardire di venire a chiedere un aiuto economico – perché Betty obbedisca, pur rammaricandosi, senza opporre alcuna resistenza.

“Oh, i bambini, i bambini!” fece Betty con un grido di gioia, correndo per aprire.

“Aspetta!” le impose la madre. E si slanciò davanti a lei, aprì, spinse indietro i fanciulli colle mani tese: “Andatevene! Non c'è più scuola, non si fa più scuola!”.

“Mamma!” supplicò Betty.

“È inutile! Se lo meritano! Più nulla, non avranno più nulla!”.

“Ma essi che colpa ne hanno?”.

“È così, voglio così!”.

“Ma ragioni, mamma!”.

La suocera la fissò cupa: “Può bastare, sai”. Attraversò la Rotonda con passo fermo e se ne andò.

I bambini restavano sempre fuori, la bocca spalancata di stupore, le mani istintivamente intrecciate alle mani, in atto di protezione reciproca. Saranno stati otto o nove, dei due sessi, tutti piccoli, molto bruni, forti e diritti come faggi.

Betty disse loro colla voce velata: “Bene, allora!”.

“Andiamo?” chiese qualcuno di essi.

“Sì”.

“E veniamo domani?”.

“Domani no”.

“Quando?”.

“Ve lo dirò io, ve lo farò sapere. Oh Mariettina, sei tu?”.

Una bimba, la più piccina, un batuffolo tondo, coi capelli raccolti a treccioline fitte e strette, così stirati alle tempie da ridurle gli occhi allungati come quelli di una piccola cinese, le

si era aggrappata alla gonna. La signora la prese tra le braccia, le baciò il volto che si concedeva con grazia, poi la posò giù: “Bene, andate!”.

In casa c'era Giovanni che aveva assistito a tutta la scena. Betty avrebbe voluto sfogare su di lui l'amarezza che le saliva dal cuore; lo vide così debole, chiuso, quasi rattappito in sé per timore, che ne ebbe compassione e rabbia insieme, gli disse soltanto: “Oh, siete bene disgraziati, voialtri, siete ben disgraziati!”. (*Casa*, pp. 65-66)

Il più disgraziato di tutti è appunto Giovanni, che osserva la scena restando nell'ombra, in disparte, “rattappito” nel corpo e nell'anima.

È nell'ombra, nell'oscurità della casa, al riparo dalla luce e lontano dai contadini – definiti dalla signora Anna significativamente come “sudditi” (*Casa*, p. 64) – che i membri della famiglia Pieri sono a loro agio, e solo Betty sembra animata da un impulso vitale che la spinge verso l'esterno, verso il sole, i fiori, l'aria aperta. Vorrebbe spalancare la casa ai bambini più poveri, ma non ha reale consapevolezza di cosa significhi infrangere il cerchio dell'esclusione sociale, e di fatto tratta i piccini come se fossero delle bambole.

Attraverso lo sguardo della fatua giovane donna, la narratrice ci introduce nelle case dei contadini, luoghi segnati dalla miseria materiale ma attraversati anche da voci, racconti, attese, e da un desiderio ostinato di un'esistenza migliore. Betty, tuttavia, come gli altri abitanti della cascina, non sa cogliere queste sfumature: il suo avvicinarsi ai più poveri resta un gesto superficiale, dettato più dal bisogno di occupare il tempo e di compiacersi della propria generosità che da un'autentica comprensione della loro condizione.

Per questi braccianti rassegnati, la distribuzione di chinino fatta da Betty è dunque un rimedio passeggero: la sua presenza consola senza mutare nulla, lenisce momentaneamente la sofferenza senza toccarne le cause profonde. Ma proprio l'inadeguatezza di questo ruolo – una carità che allevia senza emancipare – prepara l'ingresso sulla scena della Rossa, figura che si impone progressivamente come l'antitesi della benevolenza sterile di Betty.

3. «... sarà benedetta»

Soprannominata la “messia in gonnella”⁵, la Rossa appare dapprima nei racconti frammentari che circolano tra le donne del cascinale. A differenza di Betty, che osserva la miseria senza comprenderla davvero, la Rossa è immersa nella stessa realtà dei braccianti e ne interpreta i bisogni con lucidità. La sua parola non consola ma mobilita; la sua presenza non lenisce, ma accende gli animi. Così, mentre Betty offre un conforto che rassicura il presente senza modificarlo, la Rossa diventa per molti la voce di un futuro possibile: non più la pietà borghese che addormenta, ma l'azione collettiva che risveglia le coscienze e le orienta verso il cambiamento.

Io lo dico sempre ai miei. Vi lasciate montare la testa; quella lì vi promette la felicità, la ricchezza, Dio sa cosa, il paradiso, anche. Ma può togliervi la febbre di dosso quando l'avete? Può

5. Maria Giusta Catella potrebbe essersi ispirata al racconto *La vergine della risaia* di A. Gionino, pubblicato sulla rivista «La risaia» il 1° maggio 1910, che non sono riuscita a consultare.

salvarmi una sola delle mie creature a cui toccherà andarsene quest'anno o un altro, Dio solo sa? E può darmi lei una sola di quelle che se ne sono andate? E allora... (*Casa*, p. 68)

Se Betty offre un aiuto che non mette in discussione l'ordine sociale, la Rossa rappresenta invece la possibilità concreta di spezzarlo: non una benefattrice esterna ma una donna del popolo che guida, persuade, rischia. In lei si condensa il senso profondo dello sciopero: la consapevolezza che la dignità non si ottiene grazie all'altrui generosità, ma attraverso la lotta condivisa.

Il primo incontro con la Rossa avviene quando, per la prima volta, Betty passeggia da sola con Andrea Lavany:

E si voltò improvvisamente ad un rumore di passi che sentì dietro di sé. Mormorò piano, facendosi istintivamente vicino al compagno: "La Rossa!".

"Chi?" chiese Andrea voltandosi a sua volta.

Entrambi si fermarono per lasciar passare la donna. Ella li sfiorò quasi della sua persona, ma non ebbe un moto nel viso. Procedeva dritta, a fronte alta, coll'occhio fisso davanti a sé. Non era molto alta, ma pareva, per l'incedere maestoso della persona, giunta al suo massimo sviluppo di grazia. La testa, scoperta, era vigorosa di linee; i capelli, di un rosso che riluceva al sole, si rallentavano sulle orecchie, si raccoglievano in un mazzocchio più scuro, lasciando libera la nuca rotonda. Tutto il volto era chiuso, immobile nei lineamenti corretti e fermi.

"Com'è bella!" disse Betty, non appena ella fu passata. (*Casa*, p. 72)

Andrea definisce la Rossa un "messia in gonnella", sostenendo con ironia che abbia "discepoli nell'altro sesso". Betty

lo smentisce: racconta allora come la donna sia arrivata un giorno nella zona per diffondere le idee, e che da allora sia rimasta fedele alla memoria del suo compagno, un “caporione socialista” ucciso durante una sommossa. Andrea commenta il fatto come “cose romantiche”, frutto dell’immaginazione di un popolo irrequieto e poco evoluto, ancora privo di cognizione progettuale. Ma subito si interrompe, con un sorriso ambiguo: «Capisco che una signora come lei non debba preoccuparsi troppo di problemi sociali» (*Casa*, p. 73), dice a Betty. E ha ragione: la giovane si lascia più volentieri inebriare dal profumo delle margherite che dalle rivendicazioni salariali.

Mentre i figli e le figlie dei padroni amoreggiano, scrivono, dipingono e conducono un’esistenza vuota e vana, nella risaia gli uomini e le donne lavorano fino allo sfinimento, chini sotto il sole, tormentati da sanguisughe, bisce, zanzare, tisi e febbri malariche, immagini che richiamano tra l’altro il racconto della Marchesa Colombi:

Quando il sole venne, un sole di giugno che bruciava come una fiamma, si sentì cuocere il cervello ed arder le carni. Il sudore le scolava giù lungo il collo, le cadeva dalla fronte in grosse gocce, che piombando nell’acqua della risaia, vi segnavano dei cerchi come fossero sassolini. E da quell’acqua stagnante, e riscaldata, esalavano miasmi puzzolenti che sconvolgevano lo stomaco. Verso le due l’ardore del sole era così intenso che pareva di sentirsi guizzare intorno delle lingue di fuoco, che lambissero le carni, che succhiassero il sangue. Ed a misura che il caldo aumentava, il puzzo delle acque si faceva più insopportabile.⁶

6. Marchesa Colombi, *In risaia: racconto di Natale*, Treves, Milano 1878; la citazione qui riprodotta è tratta dall’edizione napoletana del 1883 (Antonio Mo-

Così invece scrive Maria Giusta Catella:

Qualcuno aveva il viso gonfio dalle morsicature delle zanzare, e, nell'exasperazione del prurito, si graffiava a sangue. Nelle gambe l'acqua attutiva il tormento, che sarebbe diventato più acuto dopo, ma le braccia nude erano livide e sanguinolenti.

Le donne mostravano di sotto alle gonnelle succinte, le rotondità dei dorsi; venivano dalle loro carni delle zaffate di sudore; l'acqua al contatto delle loro gambe pareva farsi ardente; certi soffi di animalità passavano sugli uomini, come vampe, e più aspri di ogni altro tormento. Tutti tacevano, allora, e se parlavano era per attaccare briga; qualcuno mandava un suo grido che risuonava ripetuto dall'eco e che si perdeva lontano, nell'aria immobile.

Una fanciulla alzò il piede da cui strappò con stento una sanguisuga. Bestemmio, irata, buttandola lontano: "Cristo! È già gonfia, la sudicia! Se non mi accorgevo mi succhiava tutta. (Casa, p. 126)

Tra loro, la Rossa, inconfondibile per la chioma fiammeggiante – «Sul suo capo scoperto pareva essersi raccolto tutto l'incendio del cielo» (Casa, p. 127) – diventa una figura eroica, e pronta per la santificazione. Attorno a lei si mormora, ci si chiede se resisterà alla fatica, al caldo, alla malattia. La sua presenza, vero e proprio *climax*, accende speranze

rano Editore), p. 44. Il lungo racconto *In risaia* della Marchesa Colombi è molto diverso, tutto incentrato com'è sulla vita dei contadini e delle mondariso – è completamente assente la dimensione sindacale; spicca nel racconto la figura della Nanna, una giovane donna disfatta nel fisico dalle febbri malariche e dal tifo. Tra l'altro, nel racconto della Marchesa Colombi, le mondariso cercano di raccogliere le sanguisughe per andarle a vendere al mercato la domenica.

concrete: «Se ci fa aumentare la paga e finire il lavoro alle tre, come ci ha promesso, sarà benedetta!» (*Casa*, p. 128), dicono i braccianti.

3.1. «La sua voce dapprima accarezzò consolando»

Nessuno sa da dove venga, né se resterà con loro fino alla *fine*, non si sa bene di che fine si tratti, se la fine della contestazione o della vita, ma sarà proprio lei, una volta iniziato lo sciopero, a condurre le trattative con i padroni, e in particolare con il vecchio Pieri – mentre la moglie, Anna, vorrebbe adottare una linea più dura e intransigente non già per ragioni politiche, ma per mere questioni di interesse personale che la rendono ancora più cinica e sgradevole, e così lontana dalle contingenze vere, reali espresse dalle braccianti e dai braccianti:

“Tuo padre non è un uomo!”.

“Come vuoi che si comporti!”.

“Che s’imponga, che minacci! Ma non importa! La paura della fame li farà cedere!”.

“E se vi accomodaste?”.

“Non possiamo, figlia! I denari della monda li abbiamo conatati; ci sarà il corredo di Angiola; Giovanni spende per quelle sue pitture! Betty ha chiesto di andare da sua zia, il viaggio; delle pretese, quella lì! Tu, tu, povera bambina... E poi è per principio; se cedi una volta è finita. Dà loro un dito, ti prenderanno il braccio”. (*Casa*, p. 133)

Le ragioni addotte per opporsi alle rivendicazioni appaiono assurdamente futili, se confrontate con le dure condi-

zioni di lavoro e di vita delle mondariso, di cui la famiglia Pieri non ha reale contezza. Angiola e Andrea, Giovanni e Betty – che almeno conosce tutti per nome – osservano i braccianti e le mondariso attraverso le persiane socchiuse della casa, certi di non essere visti. Il loro sguardo è distaccato, come se stessero assistendo a una rappresentazione teatrale: la lotta sociale, per loro, è uno spettacolo che si osserva da un palco, da lontano.

Ma son tutti buoni, povera gente! È la miseria, sa! Quello che tosse? Mattia: mal sottile. Che bel giovane quello, vero? È suo figlio. Guarda la Rossa come se la respirasse. Fanno silenzio, ora, forse comincia! (*Casa*, p. 135)

La dimensione performativa del discorso si attiva non appena la Rossa prende la parola: è allora che “comincia la recita”. Si alternano nella narrazione il discorso diretto e quello indiretto, in funzione del contesto in cui la rivoluzione si esprime. Quando si rivolge ai manifestanti, la sua voce si fa pubblica e collettiva, e il testo adotta il discorso diretto, restituendo l'immediatezza e la forza oratoria dell'intervento. Al contrario, quando la sua voce risuona tra le pareti domestiche, viene mediata dalla narrazione attraverso il discorso indiretto, che ne attenua la portata pubblica e ne restituisce una dimensione più interiore, o filtrata.

La Rossa incominciò a parlare, calma dapprima, senza gesti, senza sguardo. La sua voce era forte, quasi maschia: li aveva voluti riunire davanti alla casa dei signori, per dimostrare che essi non facevano nulla di nascosto, e che la loro vita era chia-

ra come i loro diritti; di più voleva dimostrare a questi signori, fino a che punto avevano ragione di essere questi diritti, e fino a che punto essi erano disposti a difenderli.

Parve svegliarsi, guardò attorno cogli occhi troppo lucenti, si animò a poco a poco: “Sapevano solo, questi signori, i quali avevano una casa fresca, un giardino ombroso, un letto per la siesta, del ghiaccio per la loro acqua, dei cibi ricchi per il loro sangue, il tormento eterno del sole, i brividi della febbre, la fatica sempre uguale di ogni giorno della vita, di ogni ora della vita, questa fatica senza fine e senza speranza?”.

Una fiamma di carità parve passare sulla persona, il suo gesto si fece pietoso, la sua voce ebbe del pianto, gli occhi si addolcirono di dolore.

“Oh, i loro mali! Le ore interminabili di fatica, il tormento dell’afa, le paghe misere che li obbligavano a fare dei debiti col padrone durante l’inverno, e che egli pagava, poi, con ore in più nella giornata in estate; la legna che il padrone raccoglieva fino all’ultimo fuscello, obbligandoli a passare i mesi freddi nell’atmosfera irrespirabile delle stalle; la mancanza di igiene, la mancanza di protezione per i vecchi e per la maternità, le case mal riparate, il medico distante otto miglia, i loro bambini, alla fine, a cui si era tolta anche la scuola e che erano obbligati a fare tre miglia ogni giorno”.

Parve che di colpo si ritraesse spaventata davanti a quella visione di male; ebbe una sosta, poi riprese, animandosi di nuovo, per dipingere su quello sfondo di dolore il quadro di un bene futuro. Nella promessa si fece a poco a poco sorridente, persuasiva; la sua voce dapprima accarezzò consolando, poi diede speranza, si elevò fino alla sicurezza, si sfrenò fino all’esaltazione. (*Casa*, p. 135)

A poco a poco, nel corso del comizio pronunciato dalla Rossa, avviene la sua trasfigurazione in santa, e la trasformazione dello spazio che allora diventa metafora della sofferenza delle lavoratrici e dei lavoratori delle risaie. Siamo in pieno martirologio:

Il sole si spegneva con un'ultima fiammata. Il cielo rosso tingeva le acque delle risaie di un colore di sangue vivo; un riflesso di fiamma era sulle cose e sugli uomini. La donna alta, diritta, il capo regalmente eretto sul collo, il volto bianchissimo, continuava a parlare. La sua chioma, mezzo sciolta, lingueggiava mossa dall'aria, a ciocche, che sul rogo del cielo parevano altrettante fiamme vive. Di lei, dell'aureola di giovane santa che era attorno al suo capo, dall'armonia ardente della sua voce, dalla dolcezza larga del suo gesto che pareva riunire amoroso, era tutto un fascino che avvinceva. Un'esaltazione religiosa sollevava tutta quella gente da terra; era in loro come la speranza febbrile dei primi cristiani della chiesa, aspettanti il regno vicino della pace e della giustizia. Un orizzonte di luce si apriva loro davanti, rischiarandoli: "Una vita nuova sarebbe venuta, dove ogni cittadino avrebbe vissuto del suo lavoro, prendendo la sua parte della porzione comune di felicità, una nuova umanità retta ed onesta perché felice, formata di un unico popolo di lavoratori. Che importava se per questo si sarebbe dovuto lottare e soffrire? Che cos'era il dolore dei pochi in confronto del bene di tutti?". (*Casa*, pp. 135-136)

Quando prende la parola, la voce della Rossa è descritta come "chiara, quasi maschia": un'espressione che rimanda immediatamente a una tensione di genere inscritta nella storia dell'eloquenza politica. Non si tratta qui di una sem-

plice virilizzazione della figura femminile, ma di un segnale di passaggio: nel momento in cui parla, la Rossa assume un'autorità tradizionalmente negata alle donne, quella della parola pubblica, performativa e trasformativa. In questa voce *quasi* maschia – ma non del tutto maschile, e proprio per questo perturbante – si gioca una frattura: tra norme culturali e trasgressione, tra natura e costruzione sociale del genere. In questa ambiguità risiede la sua forza evocativa. La sua parola, ispirata, carismatica, diventa gesto sacrale: non a caso, il cielo si tinge del rosso della sua chioma, simbolo insieme della fiamma dello Spirito e della carità laica che anima la sua lotta. Così, nella sua voce si intrecciano corpo, politica e trascendenza, anticipando modelli futuri di militanza femminile in cui l'etica del sacrificio si mescola a una radicale richiesta di giustizia. Buratti afferma che Maria Giusta Catella sia stata ispirata, per ideare il personaggio della Rossa, da Maria Giudice che, secondo lui, sarebbe stata presente durante i moti del 1906: a me pare più verosimile che si tratti della socialista Maria Goia, nota per “il suo bel parlar”⁷, di cui l'autrice poteva aver avuto contezza durante la redazione del romanzo⁸, o di Argentina Altobelli, che nel 1920 così descriverà le condizioni di vita e di lavoro nelle risaie:

7. «Evviva la Maria Goia con il suo bel parlar...» è l'inizio del ritornello di una canzone dedicata a Maria Goia e alla sua arte oratoria. La canzone è stata ripresa dal Gruppo Ascolta, nell'ambito del progetto FEHERIC (FEMmes et HERItages en réCits: parcours d'émancipation entre France et Italie – 1789-1917) realizzato presso l'Université Côte d'Azur, e si può ascoltare qui: <https://www.facebook.com/share/v/1BqrTKdwBa/> (data di ultima consultazione 15 novembre 2025).

8. Si veda il progetto sulle donne conferenziere (1880-1925), condotto da Daniela Vitagliano. Qui la cartina realizzata dalla studiosa: <https://pinea.app.carto.com/map/b5b1b3ff-6c81-435a-9742-53e1dc3ff046> (data di ultima consultazione 14 novembre 2025).

Non è descrivibile la condizione tristissima in cui quella povera massa di carne umana svolgeva il lavoro, assoldata da incettatori, lontana dal suo paese, senza appoggio, senza forza per difendersi e far valere il suo diritto. Le squadre numerose alloggiate presso il cascinale dei campi, esposte all'intemperie dormivano sulla paglia, tra la sporcizia e gli insetti, tormentate dalle zanzare, colpiti in gran numero dalle febbri malariche, nutrendosi con un pasto pesante e sempre uguale, e il loro tormentoso lavoro non pareva sopportabile a creature umane. La povera massa di fanciulli, di donne, di vecchi, curvi sotto il solleone, immersi fino alle ginocchia per 12 – 14 ore nelle distese di acqua stagnante delle risaie, punzecchiati dagli insetti, erano la più grande ingiustizia e la più grande vergogna dell'umanità che permetteva tale infinito martirio.⁹

3.2. «Ciascuno tace»

Improvvisamente, la morte coglie la Rossa, lasciando i contadini smarriti e sgomenti, e senza più speranza. Le mondariso sono scomparse, restano solo gli uomini:

I contadini attendevano colla stessa sicurezza cocciuta e fatalista con cui avevano atteso, fino a poco tempo prima, un aldilà promesso loro dalla chiesa. Era ancora fede la loro, ma aveva cambiato di divinità; era l'angolo di sogno in cui ogni creatura ha bisogno di rifugiarsi per sopportare l'opera aspra

9. Argentina Altobelli, *La Federazione Nazionale dei Lavoratori della Terra d'Italia: memorie per il Congresso Internazionale dei Lavoratori della Terra in Amsterdam, Bologna 1920*, p. 12.

della vita. Attendevano, non sapevano bene che cosa, avendo perduto, nell'esaltazione della speranza, la coscienza di dove il bene incominciasse e finisse, sempre più ardenti di fede, a mano a mano che questo bene saliva, per l'immaginazione, fino all'impossibile. In ogni uomo era quell'ansia di martirio dei primi credenti: ogni creatura semplice si esalterà sempre al pensiero di lastricare del suo sacrificio una via per quelli che verranno. Ed era su tutti quell'esaltazione delle anime semplici, che un nulla può far risalire fino all'apogeo e un nulla può far cadere. (*Casa*, p. 137)

Il cielo si oscura; sta per arrivare il temporale – sembra che sia morto Cristo. Angiola, nella sua disperazione – siamo anche quasi all'epilogo della vicenda sentimentale – osserva i contadini “oltre le sbarre”, come se stesse in prigione, completamente separata da loro:

Passano delle donne, coi fazzoletti abbassati sugli occhi per nascondere il pianto; qualcuna cela anche un rosario sotto il grembiule; degli uomini col viso segnato dall'aspettazione dolorosa. Ciascuno tace, passa, entra in una casa, ne esce, ripassa. (*Casa*, p. 144)

Arriva allora la bara con il corpo della Rossa. Andrea e Angiola guardano passare il corteo – la prima volta che Andrea aveva visto la Rossa era con Betty; ora è con Angiola che, come sappiamo, morirà poco dopo. La tempesta che sta per scoppiare non è quella promessa dalla Rossa:

Passò prima la bara, poi la sfilata delle donne; gli uomini erano dopo. Staccato dagli altri, solo, veniva un giovane; pareva

che i suoi occhi si fossero chiusi su un'ultima immagine, che la bocca si fosse serrata su un ultimo grido.

Si preparava un'altra tempesta. La terra diventava di un colore di ruggine smorta: certe ondate ventose facevano rotolare i nuvoloni orlati di viola. Angiola ed Andrea si erano fatti contro il muro per lasciar passare il corteo che pareva affrettarsi, come sospinto dal vento. Restarono a lungo in quella posizione fermi, guardando gli accompagnatori che si allontanavano, diventavano piccoli, sparivano, fra lo sventolio nero dei veli delle donne e i densi turbini polverosi.

[...] Il sogno di tutta quella povera gente svaniva con lei: mancando lei, che era la speranza e la promessa, veniva a mancare la forza di resistere.

Nella giornata i contadini avevano chiesto di essere riammessi al lavoro, diminuendo talmente le pretese che i padroni non avevano stentato a cedere. Un germe restava in loro, ma quando avrebbe dato frutto? E non era poi, in fondo, tutto vano; non era meglio abbandonarsi senza lottare alla corrente del destino che ci trasporti dove vuole, ci spinga dove vuole, ci lanci, alla fine, su una spiaggia qualunque, in riposo? [...]

La casa pareva tremare. Sotto l'urto dell'uragano, le imposte cigolavano e qualcuna, non ben chiusa, sbatteva ancora; [...]. I goccioloni incominciarono a cadere, chiazando il suolo di macchie nere e sollevando un polverio, il cui piccolo vapore bianco correva in globi rasente il suolo. (*Casa*, pp. 145-146)

Il passo si colloca nel momento più drammatico del romanzo: il funerale della Rossa, che segna simbolicamente la fine della speranza collettiva e dell'energia sovversiva che aveva animato i contadini – e le mondariso. La scena è ben costruita: la bara apre il corteo, seguita dalla “sfilata delle

donne” e poi da quella dagli uomini; i corpi sono disposti nello spazio secondo un ordine che ribadisce la centralità femminile. Le donne sono in prima linea, come lo erano state nello sciopero; gli uomini seguono, non solo dietro la bara, ma anche – implicitamente – nel processo di maturazione politica: sono loro a rinunciare alla lotta.

La figura del giovane isolato, distaccato dagli altri, con gli occhi «chiusi su un'ultima immagine» e la bocca serrata «su un ultimo grido», amplifica il sentimento di impotenza provato collettivamente: egli è l'emblema di un dolore che non trova forma e suono, e di una tensione destinata a rimanere inascoltata. È un corpo fuori posto, segnato dalla perdita e destinato, come gli altri, a scomparire.

L'arrivo della tempesta meteorologica amplifica il *pathos* e assume naturalmente una funzione allegorica: la «terra di un colore di ruggine smorta», i «nuvoloni orlati di viola» compongono un quadro cromatico livido, quasi apocalittico; l'atmosfera è carica, sospesa, come se il mondo naturale percepisse la dissoluzione del sogno collettivo. L'urgenza del vento che spinge il corteo sottolinea una direzione imposta, un moto senza libertà, un destino che trascina i corpi in un'altra direzione.

La posizione di Angiola e Andrea, schiacciati contro il muro per lasciar passare il corteo, è descritta con un'immobilità significativa: restano “a lungo” fermi, come paralizzati. Da spettatori esterni, separati da quel mondo rurale che non appartiene loro e a cui certamente non appartengono, assistono alla ritirata: gli accompagnatori “diventavano piccoli”, “sparivano”, inghiottiti dallo sventolio nero dei veli e dai “turbini polverosi”. L'effetto è quello di una dissolvenza visiva, apocalittica, in cui scomparire non

solo il gruppo delle persone, ma un intero movimento, un intero orizzonte politico.

4. «Il sogno di tutta quella povera gente svaniva con lei»

La narratrice esplicita ciò che la scena in effetti suggerisce: «Il sogno di tutta quella povera gente svaniva con lei». La Rossa era insieme speranza e promessa, e senza di lei l'energia collettiva si spegne. I contadini chiedono di essere riammessi al lavoro, riducendo drasticamente le richieste: la lotta, privata della sua guida carismatica, torna a essere sopravvivenza quotidiana. È una resa, ma anche un ritorno alla ciclicità dell'oppressione. Il “germe” che resta è l'esile traccia di un risveglio possibile, ma la domanda finale – «quando avrebbe dato frutto?» – introduce un dubbio radicale sulla capacità della comunità di emanciparsi davvero. La frase successiva, dal tono filosofico, contiene un'ombra fatalista, che poi ritornerà, tra l'altro, nel secondo romanzo: non è forse meglio abbandonarsi alla corrente del destino? Serve a qualcosa combattere?

La chiusa meteorologica è piuttosto efficace: la casa trema, le imposte sbattono, le gocce sollevano un vapore biancastro a livello del suolo; la natura partecipa al collasso simbolico della comunità: la tempesta è il correlativo oggettivo della sconfitta. L'immagine delle gocce che, cadendo, sollevano “un polverio” e poi “un vapore bianco” crea un clima funebre e sospeso, come se il paesaggio stesse impartendo l'estrema unzione alla rivolta, non potendola offrire all'atea Rossa.

La tempesta che colpisce la terra dopo la morte della Rossa è del tutto simile a quella che scoppia interiormente in Angiola, nel momento in cui si rende conto che Andrea è partito con Angiola:

La casa pareva avere dei brusii, dei battiti, dei tonfi; si raccolse per capire qualche cosa a quei rumori, comprese: era il suo sangue che le turbinava pazzamente nelle orecchie e nel cervello. Si rimise a bussare con tutta la sua disperazione. Le pareva che la terra le turbinasse d'attorno; un terrore sconfinato la prese, il terrore di quella casa vuota, di ciò che di terribile le si parava improvvisamente davanti, della solitudine, dell'oscurità della notte, della tempesta che si preparava.

Fuggì di là ansando, il capo chinato sul petto, soffocando le sue grida. Andò a caso, investita dal vento che si faceva impetuoso, la schiaffeggiava, le scompigliava i vestiti, le toglieva il respiro. Andò a caso, nella notte, incespicando contro gli ostacoli del terreno, battendo a volte la fronte contro i tronchi degli alberi, sentendo solo il suo terrore, l'irrompere turbinoso del sangue, le pulsazioni precipitose del cuore. Fuggiva come una pazza, i denti serrati sul suo grido, ripetendo nel grido il nome di Andrea, quasi inconsciamente, in un'invocazione disperata. (*Casa*, p. 190)

Al di là delle similitudini con la scena dell'erranza di Emma Bovary prima di decidersi a procurarsi il veleno con cui suicidarsi, è di particolare rilievo l'immagine della giovane donna che corre nel buio, investita dal vento, inciampando, sbattendo contro gli alberi, con il proprio grido imprigionato tra i denti – che restituisce la dimensione più profonda della sua sconfitta. Il bussare alla porta della

casa, subito seguito dal terrore per quella stessa casa “vuota”, rafforza il paradosso: Angiola tenta di farsi sentire proprio da chi non le risponderà più, e l’invocazione del nome di Andrea, ripetuta “quasi inconsciamente”, è l’unica traccia verbale che le resta: una parola che non è ascoltata, non è accolta, non produce relazione. La sua voce resta insomma senza *mondo* – il *mondo* ricomparirà intorno al suo cadavere –, ed è questo il pensiero che la condurrà al suicidio dopo essersi accertata della fuga del suo amato con Betty, confermata dal vecchio mezzadro.

La morte della Rossa segna così il dissolversi di un sogno collettivo: privati della loro guida, i contadini tornano a piegarsi ai padroni che – travolti dalle loro passioni sterili e dalla loro mediocrità – appaiono parimenti vinti. In questo paesaggio disgregato si iscrive anche la fine della famiglia Pieri: muore il vecchio patriarca e muore, annegata come Ofelia, la giovane Angiola, il cui corpo è ritrovato dal giardinere. Attorno al cadavere, i contadini, che fino al giorno prima sfidavano l’autorità dei padroni, si raccolgono ora in un silenzio carico di compassione poi cominciano a parlare:

La biondona piangeva: “È così magra! Ed ha la mia età: vent’anni. Ne ho tanta pena!”

Una compagna sua disse: “Lei che non ha colpa di nulla! È triste che un’innocente la paghi per gli altri!”.

E Marcella, col suo nuovo nato in braccio: “È la più fortunata!”.

Il tisico approvò: “È vero. Incomincia solo ora a star bene. Per quello che si fa qui!”.

“Hai un bel darti attorno, hai un bel farti delle speranze: non c’è di vero che questo: soffrire e soffrire... Costei era una signora, eppure ha avuto anche lei i suoi dolori”.

“I signori non conoscono la miseria, ma hanno la loro parte di male. E ci pensano più di noi, perché ne hanno più tempo”. Un vecchio disse: “Il meglio è lasciar andare le cose come vanno. Fa la stessa strada chi nuota come chi si abbandona alla corrente; solo chi nuota arriva alla fine senza fiato”. (*Casa*, pp. 197-198)

La loro rassegnazione è completa, e questo vale implicitamente per la Rossa, oltre che per Angiola. Tutti insieme sollevano con precauzione il corpo della piccola morta, la adagiano su una barella coperta di fronde ma senza fiori perché «è tutto morto il giardino» (*Casa*, p. 198), e si avviano verso la porta della casa «tutta chiusa» (*Casa*, p. 198): «Quando furono presso la porta, un uomo bussò» (*Casa*, p. 199).

Il passaggio conclusivo del romanzo mette in scena un momento di forte densità simbolica, in cui il gesto dei contadini assume un valore che travalica il semplice rito funebre. La cura con cui sollevano il corpo di Angiola e lo adagiano su una barella «coperta di fronde ma senza fiori» – perché «è tutto morto il giardino» – sottolinea l'assenza di vita non solo nella natura circostante, ma anche nell'ambiente familiare da cui la giovane proviene. Il giardino morto è l'immagine rovesciata della casa borghese dei Pieri: un luogo che, incapace di nutrire o proteggere, si è trasformato in un terreno sterile, emotivamente e moralmente.

L'atto di portare il corpo verso la casa “tutta chiusa” rafforza questo significato. La casa, che già in vita era stata per Angiola una sorta di tomba – spazio di costrizione, incomprendimento e sacrificio silenzioso – ora si presenta fisicamente sigillata, impenetrabile. L'immagine dei contadini che avanzano verso quella soglia chiusa crea un contrasto forte

tra il mondo rurale, comunitario, solidale, e il mondo borghese, freddo e autoreferenziale.

Il gesto finale – «Quando furono presso la porta, un uomo bussò» – è carico di una tensione rituale: il bussare dei contadini non è solo richiesta di ingresso, ma un atto simbolico perché essi consegnano ai padroni ciò che i padroni non sono stati capaci di custodire, chiamando metaforicamente la famiglia a rispondere della fragilità e della morte della giovane donna.

L'intera scena ribalta, in modo sottile ma efficace, il rapporto tra contadini e padroni: non c'è più conflitto, ma una *pietas* che la famiglia Pieri non ha saputo esercitare. In questo rovesciamento, i contadini assumono una funzione etica, mentre la casa borghese rimane immobile nella propria incapacità di accogliere e comprendere il cambiamento.

La scena della restituzione del corpo di Angiola alla casa "tutta chiusa" prepara così in modo coerente la lettura complessiva del romanzo come narrazione dell'estinzione di due forme di resistenza femminile: quella collettiva della Rossa e quella intima di Angiola. Da un lato, i contadini – ormai privi della loro guida – non riescono più a opporsi ai padroni e ritornano all'obbedienza; dall'altro, la famiglia borghese non sa accogliere né ascoltare la fragilità della giovane donna che viveva al suo interno.

L'immagine di Angiola portata alla porta di una casa diventa così il corrispettivo domestico e privato della sconfitta politica che segue alla morte della Rossa. In entrambi i casi, la società che circonda queste figure femminili si rivela incapace di riconoscerne la forza e il valore: la Rossa, portatrice di un progetto collettivo di emancipazione, viene

privata del suo ruolo e del suo futuro; Angiola, che rivendica una forma di emancipazione personale attraverso il sentimento, viene schiacciata dalla sua ingenuità, ma anche dall'indifferenza del mondo borghese. Il gesto dei contadini, carico di pietà, mette così in luce un paradosso che percorre tutto il romanzo: coloro che erano considerati inferiori, i "sudditi", sono gli unici a restituire dignità alle due donne morte; mentre la casa borghese, simbolo di prestigio e autorità, resta chiusa, immobile, incapace di offrire un riparo o una risposta adeguata.

Così, nella doppia scomparsa della Rossa e di Angiola, il romanzo mette in scena l'estinzione di due forme di resistenza femminile – l'una collettiva, l'altra intima – e restituisce l'immagine di un mondo in guerra – il romanzo esce nel 1915 – che toglie voce alle donne, condannandole al silenzio.

Lo stesso silenzio a cui sarà poi condannata anche la sfortunata e infelice Maria Giusta Catella.

Riferimenti bibliografici

- Altobelli A. (1920), *La Federazione Nazionale dei Lavoratori della Terra d'Italia*, memorie per il Congresso Internazionale dei Lavoratori della Terra in Amsterdam, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna.
- Bianciardi S. (2012), *Argentina Altobelli e "la buona battaglia"*, FrancoAngeli, Milano.
- Buratti G. (1983a), *Lavoro e lotte nella risaia vercellese (1903-1904) in un romanzo di Maria Giusta Catella*, in «L'impegno», anno 3, n. 2, pp. 35-40, <https://impegno.istorbive.it/wp-content/uploads/2020/04/Buratti-n.-2-1983.pdf> (data di ultima consultazione 13 maggio 2026).

- Id. (1983b), 1883-1993. *Maria Giusta Catella. Una scrittrice biellese da non dimenticare*, in «Rivista Storica Biellese», n. 2, pp. 7-27.
- Catella Giusta M. (1920), *La donna senza pace*, Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, Milano.
- Ead. (1915, 1998), *La casa senza lampada*, Studio Editoriale Lombardo, Milano; Edizioni Ieri e oggi, Biella.
- Gionino A. (1910, 1 maggio), *La vergine della risaia*, in «La risaia».
- Giusta M., Giusta G. (1920), *Uno di quelli... (storia di un pescecane)*, Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, Milano.
- Marchesa Colombi (2019 [1878]), *In risaia: racconto di Natale*, Interlinea, Novara.
- Marongiu M. (2018-2019), *Argentina Bonetti Altobelli. Il sindacalismo in difesa degli ultimi*, tesi di laurea, Università di Cagliari, Cagliari.
- Nespoli M. (2023), *Bitter Rice: A Cultural History of Rice in Modern Italy*, dissertation, UCLA, <https://escholarship.org/uc/item/6bb39604>.
- Sassone I. (2012), *La conquista delle 8 ore. I primi cinque numeri de "La risaia"*, in «Bollettino storico vercellese», a. 41, n. 1, pp. 183-190.
- Id. (1982), *La conquista delle 8 ore*, in «L'impegno», a. 2, n. 1, pp. 4-8.

As mulheres e o silêncio em Maria Judite de Carvalho

A palavra como ausência

Debora Ricci

[...] Nunca cheguei, nunca parti
ou se parti já não me lembro
Parti de certo porque vivi,
cheguei aqui sempre em setembro.

Maria Judite de Carvalho

1. A escritora que esperava a morte

Maria Judite de Carvalho, na sua obra completa¹, deixa-nos um esplêndido e ao mesmo tempo amargo retrato da condição feminina em Portugal durante e após a ditadura fascista do *Estado Novo* de António de Oliveira Salazar, que durou cerca de 40 anos. Na realidade, o que ela nos descreve é um mundo resignado e sem esperança, formado por pessoas que levam uma existência monótona e estática, com raríssimos episódios de serenidade, e que arrastam a sua existência, quase apenas à espera da morte. Nesta humanidade sofredora, são as mulheres que mais se destacam, na dor e na resignação, um universo feminino formado por criaturas (é assim

1. Maria Judite de Carvalho deixou-nos oito livros de contos, um romance, uma novela, uma peça de teatro, um livro de poemas e quatro coleções de artigos publicados em vários jornais e revistas com os quais colaborou durante a sua vida. A lista encontra-se na Bibliografia.

mesmo que a autora as chama, *criaturas*) de todas as idades e classes sociais, mas principalmente pertencentes a uma pequena burguesia hipócrita. Mulheres que trabalham fora de casa ou que são donas de casa. Mulheres cultas e mulheres ignorantes. Belas ou feias, mas sempre escravas, mesmo que mais ou menos inconscientemente, do papel que a sociedade lhes impôs antes mesmo de nascerem. Uma descrição ampla e detalhada do mundo feminino português e da sua evolução num período de tempo que vai de 1959, ano de lançamento da primeira coleção de contos, *Tanta Gente, Mariana*, até 1998, data de publicação da última coleção, *Seta Despedida*. Um espaço temporal de quase 40 anos em que Maria Judite pinta um retrato exaustivo da condição feminina em Portugal, contando ao mesmo tempo a história do país, isolado do resto da Europa até 25 de abril de 1974, ano da *Revolução dos Cravos*, quando finalmente foi restaurada a democracia (Wall 1994).

E é, de facto, só a partir de 1975 que se começa a configurar em Portugal um ponto de vista mais moderno e menos opressivo em relação às mulheres e ao papel que estas têm ou deveriam ter na sociedade. É o Ano Internacional da Mulher, promovido pela ONU, que levará o Governo a assinar, em 1980, a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher durante a Conferência Mundial sobre os Direitos da Mulher, à qual Portugal envia uma delegação oficial.

Maria Judite de Carvalho² nasce e morre em Lisboa, o seu refúgio. Após um breve período em França com o marido, o escritor Urbano Tavares Rodrigues, regressa a Portugal

2. Doravante, o nome da escritora será abreviado para MJC.

onde, incentivada pelo seu companheiro de vida, que percebeu as extraordinárias capacidades da esposa em expor a alma humana, começa por publicar alguns contos em revistas sob o pseudónimo de Emília Bravo, até que finalmente se decide a publicar o seu primeiro livro, *Tanta gente, Mariana*, que foi aclamado como uma verdadeira revelação literária. Entretanto, começou também a colaborar com vários jornais e revistas, publicando contos, pequenas impressões e opiniões sobre episódios da vida quotidiana, ou a manter rubricas fixas que constituem um património muito importante, juntamente com os textos «oficiais», para o estudo da sua exegese. Além da escrita, dedica-se com certo talento à pintura, pintando quadros cujos temas são normalmente femininos, tal como, principalmente feminino, é o mundo que retrata nos seus escritos.

2. Os contos: janelas indiscretas, abertas sobre a vida feminina

À primeira vista, a obra de MJC pode parecer simples na sua estrutura narrativa, porque reproduz o mundo exterior na sua organização e aparência. Mas, numa leitura mais atenta, observamos que o mundo exterior, o quotidiano, servem de pano de fundo, de suporte a uma estrutura muito mais complexa que pretende entrar na vida interior da personagem e interrogá-la, sem, no entanto, dar qualquer resposta (Boto 2021). Nas suas histórias, o silêncio é o principal centro de manifestação, talvez o intérprete mais importante, e é graças ou devido à sua presença constante que a não ação dos personagens se desenvolve «a palavra já não nos diz nada: é

o silêncio que interrogamos e que nos responde» (Macherey 1995, p. 69).

Dentro de espaços fechados, psicologicamente angustiantes, numa rotina regular, quotidiana e sem sobressaltos, movem-se as personagens das histórias que raramente se encontram fisicamente (e psicologicamente) fora de uma condição claustrofóbica. Deslocam-se como autómatos da casa para o escritório, da loja para a sala de espera do médico. São vidas aparentemente simples com as quais nos podemos encontrar, identificar, espelhar. Nunca acontece nada de extraordinário, no sentido etimológico da palavra, nessas vidas. Na realidade, não é contada nenhuma história, intrigas amorosas, brigas familiares, mistérios de longa data, mas apenas a vida real, a das pessoas comuns, exposta tal como é, com poucas palavras, frases sucintas, sem floreios, onde o silêncio emerge e domina. Só que estas vidas, por mais familiares que possam parecer à primeira vista, têm uma característica talvez não comum aos leitores e leitoras que se aproximaram da sua obra: tudo é atravessado por um sopro de pessimismo que se transforma numa vida sem qualquer esperança, enquanto se espera que a morte chegue. A escrita capta o absurdo da existência, dissimulada na simplicidade do quotidiano (Gusmão 1996).

A condição humana, que une mulheres e homens, está imersa na solidão que muitas vezes se transforma em desespero. A sociedade que impõe papéis, comportamentos, sentimentos; que nos obriga a viver uma vida na qual não nos reconhecemos, uma vida de prisão da qual não nos conseguimos libertar, a não ser através da loucura ou da morte.

Esta condição de terrível repressão e opressão é bem descrita pela voz da escritora, que se confunde com a da narra-

dora através do mal de viver ou da apatia que afeta sobretudo as personagens femininas que povoam estes contos. A condição da mulher é, portanto, a forma de chegar à condição humana, a uma condição universal (Mourão e Ribeiro 2015).

É através destas mulheres, as protagonistas dos contos, Ethel, Mariana, Flores, Mercês e muitas outras, que decorre como num filme a história portuguesa do século XX, a passagem da ditadura à democracia, bem como a transformação do papel da mulher na sociedade. Não nos esqueçamos que MJC começa a publicar em 1959, precisamente no início das lutas feministas europeias e norte-americanas e que, também graças ao facto de ter vivido em França durante alguns anos, entrou em contacto com o feminismo francês, o feminismo radical/existencialista de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe* é publicado em 1949).

Se até então a figura feminina na literatura ocidental era representada pelos dois extremos da mulher má, adúltera, sedutora que é punida pelos seus atos, por outro lado encontramos o anjo do lar, a santa, esposa e mãe, submissa ao marido e aos seus desejos. A mulher sem desejos e sem vida própria. Assim, confirmam-se e reafirmam-se os estereótipos patriarcais criados de acordo com a ótica masculina e que muitas vezes escondem uma profunda misoginia (Lobo 2016; Barreto e Gomes 2020).

MJC combate e denigre esses estereótipos através do uso que faz da linguagem e do tema da sua narrativa. Já mencionámos que as protagonistas são quase todas mulheres cujo único desejo e objetivo na vida é casar, que não têm outra aspiração senão correr contra o tempo para arranjar um marido enquanto são jovens e bonitas, apesar de muitas

terem estudado ou trabalharem e serem economicamente independentes.

As suas personagens masculinas, por outro lado, poucos na verdade, representam o que há de negativo na personalidade do homem. São manipuladores, malfeitores, usam as mulheres para os seus fins, para as suas vinganças ou para o crescimento social, têm amantes jovens, abandonam as suas esposas quando estas começam a envelhecer, são egoístas e ausentes. Nisto se resume o universo masculino da escritora.

Através de uma representação estereotipada das relações entre os dois géneros, masculino e feminino, MJC destaca o que gera essa solidão, a causa da deceção e da amargura que caracteriza as suas mulheres: a impossibilidade de agir livremente por serem escravas ou prisioneiras de papéis de género impostos que as oprimem e reprimem³.

Na segunda metade do século XX, assistimos a uma «explosão» de escritos de mulheres no mundo literário português (Mourão 1999; Mata 2013; Azevedo 2017). Podemos mesmo afirmar que, com *A Sibila* (1954), de Augustina Bessa Luís, a narrativa feminina portuguesa emerge de forma muito significativa. Esta narrativa apresenta traços comuns, um denominador simbólico definido pela forma como as mulheres, condicionadas por elementos fisiológicos, antropoló-

3. Cf. Elaine Showalters, fundadora da crítica literária feminista norte-americana que identifica na ginocrítica (1979) o estudo das mulheres como escritoras e da sua criatividade, procurando identificar um imaginário e um universo exclusivamente feminino, livres do jugo crítico androcentrista. Cf. também as obras de crítica literária das feministas francesas Julia Kristeva (1982) e Hélène Cixous (1975), cujo trabalho se baseia na análise do texto através da semiótica, da linguística e da psicanálise, na tentativa de isolar uma possível linguagem feminina.

gicos, socioeconómicos e culturais, responderam aos problemas de produção e reprodução, material e simbólica.

Julia Kristeva (1982) chama-lhes elementos semióticos, ou seja, elementos que, não sendo expressos no discurso logocêntrico, são visíveis, por exemplo, através do ritmo, da estrutura, do tom, dos silêncios ou de outros elementos.

A Revolução constitui um momento de divisão entre um antes e um depois, um passado e um futuro em todos os campos da vida portuguesa e, portanto, também no das manifestações artísticas e literárias. E mesmo que o país não tenha conhecido um movimento social feminino importante e significativo, nem uma reflexão teórica consistente sobre questões relacionadas com a identificação de uma identidade feminina, as obras produzidas, mesmo as mais contemporâneas, constituem um grande contributo para a história da literatura feminina europeia.

É neste contexto que se insere a obra de Maria Judite de Carvalho.

3. A inutilidade da condição humana

No primeiro livro, publicado em 1959, *Tanta Gente Mariana*, composto por uma novela, que dá título a todo o texto, e por contos, deparamo-nos com todo o universo que MJC desenvolverá de forma sublime através das outras publicações, para chegar ao seu último livro, *Seta Despedida*, de 1998, no qual a autora atinge a maturidade narrativa completa. O que impressiona, se lermos cronologicamente as coleções de contos, é que o ambiente circundante se moderniza, mas a essência não muda, os atores e, sobretudo, as atrizes desta

comédia humana mudam de nome, mas são os mesmos dos primeiros contos.

Passaram-se 39 anos desde *Tanta Gente, Mariana*, mas as questões que caracterizam as personagens, especialmente as femininas, como a angústia, a depressão, o pessimismo, a busca e a espera pela morte, a apatia, a resignação, estão sempre presentes, estáticas e imperturbáveis (Milani 2024). Muda a forma de vestir, a história, os acontecimentos humanos, mas não muda a temática comum a todos os escritos: a solidão do ser humano.

Tenho a certeza de que a maioria das mulheres escreve e pinta com o mesmo espírito com que a minha mãe bordava toalhas de mesa. Para se sentirem úteis. Para não se sentirem a mais neste mundo, para pagar, enfim, a sua permanência. (Rodrigues da Silva 1996, p. 12)

Na novela que dá nome ao livro, *Tanta Gente, Mariana*, MJC dá vida à sua primeira personagem feminina, a sua Eva, Mariana Toledo, que se tornará a antecipação ou o paradigma de todas as futuras personagens femininas, como se este primeiro livro fosse a matriz e todas as outras obras uma variação do mesmo tema, o da solidão, como já foi referido. Mariana, a protagonista, descobre essa solidão aos 15 anos e pergunta ao pai o motivo. Ele responde:

Tu também percebeste isso. Há pessoas que vivem 70, 80 anos e até mais sem perceber. Tu, aos 15... Todos nós estamos sozinhos, Mariana! Tanta gente, Mariana. E ninguém pode fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém quereria, mesmo que pudesse. Não há esperança. (Carvalho 1959, p. 15)

Mais adiante, Mariana, agora consciente dessa solidão impossível de evitar, acrescenta: «Hoje é 20 de janeiro... e daqui a 3 ou 4 meses começarei a esperar pela morte» (*ibid.*, p. 20).

A morte, a sua inevitabilidade, a condição passageira do ser humano, é, juntamente com a solidão, um dos temas principais dos contos de MJC. Mas, paradoxalmente, a morte não é vista como uma catástrofe, mas muitas vezes como uma libertação da doença da vida. Como uma flecha que não pode voltar ao arco que a disparou⁴. Ler MJC é como fazer uma terapia, é empreender uma viagem dentro de si mesmo e da sua alma através das histórias das suas personagens. Inevitavelmente, a leitura leva-nos a pensar que talvez a obra imite a vida e que tudo seja profundamente autobiográfico.

«Sinto-me sozinha», afirma numa das raras entrevistas concedidas, «como nunca, embora sempre o tenha sido» (Rodrigues da Silva 1996, p. 14).

Morre aos 76 anos, em Lisboa, a 20 de janeiro de 1998.

4. A imobilidade do tempo e a sua velocidade

Embora os contos nos apresentem histórias diferentes, uma grande variedade de personagens, situações e sentimentos, na realidade eles surgem como uma totalidade, como se estivéssemos diante de um único grande conto. Com uma linguagem clara e sucinta, sem acrobacias verbais e descrições

4. Trata-se da tradução de uma frase «seta despedida não volta ao arco» retirada do primeiro conto do último livro da escritora, *Seta Despedida*, que, como acontece com todas as outras coleções, dá nome a todo o texto.

pomposas e minuciosas, MJC constrói uma prosa em que cada palavra adquire uma importância fundamental. Cada substantivo, adjetivo, verbo concentra em si mesmo o máximo de significado e sugestão. Nenhuma palavra é supérflua, porque representa fragmentos de uma realidade banal apenas na aparência.

Como já mencionado, as protagonistas da maioria dos contos são mulheres com idades entre 35 e 40 anos, embora sejam descritas e representadas todas as fases da vida de uma mulher, desde a infância à adolescência, da idade adulta à velhice. Estas apresentam características comuns: foram abandonadas em pequenas por um ou ambos os pais⁵, muitas vezes estão doentes (geralmente sofrem de problemas cardíacos, metáfora da dor que sentem por estarem sozinhas), usadas e depois enganadas pelos homens que as deixam sempre para correr para os braços de uma mulher mais jovem que, inevitavelmente, mais tarde, sofrerá o mesmo destino. Normalmente são feias fisicamente ou, na maioria dos casos, tornaram-se feias. Levam uma existência vazia, com contactos breves e raros com os outros, agarradas a um passado infeliz. Tudo termina frequentemente com a sua própria morte, voluntária ou não, ou com a morte (muitas vezes induzida) do parceiro.

A diversidade que encontramos nas histórias diz respeito ao conteúdo, mas não à substância. Tudo remete para

5. Encontramos aqui um dos muitos elementos autobiográficos espalhados por toda a obra. Maria Judite cresceu com os tios em Lisboa e raramente via os pais, que viviam na Bélgica. A mãe morreu quando ela tinha 8 anos, o pai pouco tempo depois. Cresceu, portanto, órfã e em condições pouco felizes. Depois de frequentar a escola francesa, matriculou-se na Faculdade de Letras, licenciando-se em Estudos Germânicos, e lá conheceu o seu futuro marido, Urbano Tavares Rodrigues, com quem teve uma filha, a escritora e poetisa Isabel Fraga.

um único grande tema, que é o da inutilidade da condição humana. Assim, a solidão, a incomunicabilidade, a falta de amor são facetas da mesma dor. Personagens que atravessam a vida sob o peso da certeza de estarem sozinhas, abandonadas por tudo e por todos. A consciência da solidão, a certeza de que ninguém pode ou quer fazer algo pelos outros, destrói desde logo qualquer possibilidade de luta.

Por exemplo, no conto *Flores ao telefone*, que dá título a toda a coleção, a consciência da solidão constitui uma porta aberta para a morte (Cochofel 1982). Chegada a tal extremo, nenhum sonho ou esperança serve para evitar ou adiar a fuga definitiva, da qual os sonhos são um pálido reflexo.

Não há nada a fazer, pensou ela, sentada na beira da cama. Nada. Nem sequer há alguém. Ela tinha escrito três números de telefone num pedaço de papel: o de uma colega de trabalho que sempre fora simpática, o da sua melhor amiga, o do homem com quem fora casada. [...] Pensava em tudo com serenidade enquanto colocava na palma da mão – trémula, apesar de tudo – a caixa com os comprimidos. Eram azuis, pequenos como as bolinhas de um colar que tinha quando era criança, e prometiam o esquecimento. (Carvalho 1968, p. 17)

As palavras-chave dos contos pertencem todas ao campo semântico do substantivo *solidão* (Rosales 2010).

Estas mulheres, as protagonistas, muitas vezes sem nome, dos contos, nunca são descritas na sua totalidade. Em vez disso, são representadas através de uma fragmentação do corpo que corresponde a uma escrita fragmentada (muitos pontos, vírgulas, conjunções, pontos de suspensão). O corpo parece composto por partes mal unidas entre si. Fragmenta-

da a escrita, fragmentado o corpo, fragmentada a vida destas mulheres, fragmentada a sua alma.

A ação pode ocorrer, embora raramente, num espaço exterior que, na maioria dos casos, é Lisboa, cidade-monstro devoradora que favorece o estado de solidão e isolamento. Os locais, muitas vezes conhecidos e mencionados, são, no entanto, apenas pontos de referência que em nada influenciam o ritmo da narrativa, embora se sinta uma projeção do encerramento e da limitação em que vivem estas mulheres, profundamente condicionadas, precisamente por serem mulheres, por uma estrutura social castradora.

Geralmente, as protagonistas encontram-se em espaços fechados que servem para sublinhar ainda melhor o isolamento físico e psicológico da pessoa, o seu drama interno, a sua angústia. E é também por isso que predomina o tempo psicológico interno e não o cronológico. O tempo narrativo não é utilizado para descrever as ações muitas vezes inexistentes, mas na descrição dos movimentos internos da consciência das protagonistas.

O monólogo interior, uma das técnicas narrativas mais utilizadas por MJC, escava o passado que é trazido à luz em camadas geológicas, sem obedecer à ordem cronológica da sua sedimentação. Através deste processo, o leitor obtém informações sobre a vida passada da personagem, um passado que é responsável pela apatia do presente. Na maioria dos contos, a passagem do tempo é quase impercetível. É um tempo desvinculado de relógios e calendários, «um dia», «uma noite», «era uma noite de Natal» são as expressões temporais recorrentes. A imprecisão temporal é outra das características da narrativa da escritora. O tempo dá lugar à memória que constitui a origem e a convergência de várias

sensações cujo poder consiste na capacidade da sua duração (Lepecki 1979; Mourão e Ribeiro 2015).

Das 25 histórias distribuídas pelos oito livros, apenas uma é narrada na primeira pessoa e é a primeira de todas: *Tanta gente, Mariana*. Todas as outras são narradas na terceira pessoa, acompanhadas pela técnica do discurso indireto livre, através da qual a narradora entra dentro das suas criaturas, identificando-se com elas, traduzindo os seus estados mentais. Muitas vezes, a narradora usa a forma interrogativa para provocar respostas no leitor. Há, portanto, uma tentativa bem-sucedida de estabelecer uma maior proximidade entre a narradora, o leitor e as personagens.

MJC age como uma narradora onisciente. Há nas histórias um fio condutor feito de sofrimento, a partir do qual se deduz que também a escritora se encontra ou se encontrou numa espiral de solidão e silêncio que transparece através das mulheres das suas obras. Talvez estas não sejam mais do que as várias facetas de uma única pessoa. Representam os vários eus que se contam, formando todos juntos uma única personalidade, a de Maria Judite de Carvalho.

A partir da leitura atenta de todos os contos, podemos chegar à conclusão de que estes são normalmente estruturados da seguinte forma:

1. começa-se com uma situação inicial que contém informações sobre a protagonista;
2. segue-se um acontecimento repentino (epifania) que rompe o equilíbrio aparente;
3. após o qual o ciclo se fecha mostrando a situação que sucede a esse acontecimento, normalmente com a morte física ou psicológica da protagonista.

A epifania, episódio de revelação, ajuda a compreender melhor este universo trágico onde nada vale a pena. Mesmo quando a revelação oferece uma alternativa diferente da morte, uma abertura, é sempre algo oposto à felicidade (Baptista 1975).

Na estrutura analisada, recorrem os seguintes elementos:

- as circunstâncias;
- o sonho que pode compensar a realidade, mas que no final se revela sempre inútil e, portanto, ilusório;
- o silêncio que sublinha a ausência de comunicação;
- a solidão que é sempre de tipo existencial;
- a esterilidade. A ausência de filhos no casamento não é casual, visto que uma mulher sem filhos nessa (e nesta) sociedade é considerada uma mulher fracassada, incompleta. A esterilidade é também símbolo de egoísmo, de falta de sentimentos e de empatia;
- a epifania;
- a passividade, característica de todas as personagens, tanto antes como depois do evento-revelação. A aceitação passiva das circunstâncias é uma espécie de conformismo perante o absurdo do mundo;
- a fatalidade, o elemento punitivo por excelência;
- a morte que indica liberdade e que também representa o único meio de comunicação com o mundo exterior;
- espaços fechados onde se desenrola a ação;
- juventude vs velhice. A consciência feminina da passagem do tempo, do envelhecimento e das suas consequências nefastas transforma-se numa corrida frenética em busca incessante de um marido que dê

legitimidade às suas existências (Rosales 2010; Mourão e Ribeiro 2015).

O trabalho e a família estão sempre em primeiro lugar e não deixam espaço para o cuidado de si mesmas, também porque esse espaço não está previsto. A vida, mesmo para as mulheres casadas, é uma vida vazia, mas é a única considerada normal. Algumas, apesar de serem casadas, não têm nem mesmo essa oportunidade, porque têm ao seu lado um homem indiferente, ou porque foram violadas ou porque não conseguiram ter filhos.

Muitas vezes, esses traumas são resolvidos de forma trágica e violenta, mas, em qualquer caso, é sempre uma situação de grande desolação. A opressão das mulheres, assim como os condicionamentos sociais, são uma forma marcial de frustração; mas a frustração é, em MJC, uma condição existencial, inerente a qualquer sociedade. Nota-se a sua revolta, é evidente e presente, mas é uma rebelião resignada, pois a autora está ciente de que ainda estamos longe da mudança.

5. Um conto: «A noiva inconsolável»⁶

Escolhi analisar este conto porque representa um ícone da narrativa de MJC e porque aqui estão presentes todos os valores da sociedade burguesa e todas as imposições sociais através das quais se constrói a identidade feminina (Simões 1981; Prado Coelho 1987).

6. O conto faz parte da coleção *As Palavras Poupadas*.

Os papéis de género estão bem definidos, assim como as consequências para quem é obrigada ou gostaria de sair das normas vigentes. Naturalmente, esses valores são questionados pela narradora, mesmo com uma pitada de ironia que indica uma rebelião e um desejo de mudança.

O casamento e a família são os alicerces da sociedade burguesa. É através do casamento que a mulher conquista uma posição definida, a única a que está destinada: a de esposa e mãe. Não se casar significa ter falhado e viver uma vida inútil para a sociedade e sem sentido para si mesma. De facto, a mulher solteira, ou melhor, solteirona (neste contexto, a palavra é mais apropriada), é apresentada nas histórias como uma figura deslocada, alienígena. As pessoas olham para ela com pena, mas também com malícia, desconfiança.

A solteirona vive segregada socialmente. Se quiser sobreviver à piedade insultuosa ou às maledicências de seus pares, ela deve sublimar os seus instintos, transformando-se na tia afetuosa que se dedica aos filhos das outras mais afortunadas. Caso contrário, sua vida será marginalizada. Para conquistar um marido, a beleza é fundamental e Joana, a protagonista deste conto, tem um:

[...] rosto feio, de coelho, óculos grossos, corpo pesado, sem graça. [...] Ela olhava-se no espelho, estudava um novo penteado como o de Farah Diba, experimentava um creme sobre o qual se falava maravilhas na última edição da Elle. Mas o rosto de coelho era mais forte do que tudo. Estava sempre em primeiro plano... (Carvalho 1959, p. 133)

Digamos, então, que Joana tem poucas hipóteses de se casar e, conseqüentemente, vive em completa solidão, cons-

ciente da sua pouca beleza. A família, a célula da sociedade, é uma família típica da pequena burguesia lisboeta. O pai é aquele que sabe tudo, cuja autoridade não é contestada, exceto pelo filho, com a complacência da mãe, figura sempre silenciosa. O seu papel é aquele que lhe é atribuído pela sociedade: «uma boa esposa, uma boa mãe. Quantas noites ela tinha perdido e continuava a perder quando alguém estava doente! Não podiam pedir-lhe mais...» (*ibid.*, p. 132).

O irmão goza de todos os privilégios que a sociedade concede aos filhos homens, como o acesso ao sistema escolar, que lhe confere uma certa superioridade em relação às mulheres, para as quais isso não está previsto.

Joana, por sua vez, fechada no seu pequeno mundo, sente-se distante de cada um deles, das suas pequenas ambições e invejas mesquinhas. Ela refugia-se na sua solidão, relegada para segundo plano dentro da família por ser solteirona, feia, já não tão jovem, à qual não se pode atribuir qualquer papel numa sociedade em que uma mulher solteira suscita pena e compaixão. De repente, acontece uma espécie de milagre: surge um possível pretendente à mão de Joana. Finalmente, ela também poderá ter o seu lugar no mundo.

Poderá tornar-se uma boa esposa, uma boa mãe, enfim, uma pessoa aceite e considerada pelo ambiente que a rodeia. Ela fica noiva, mas vive essa condição com angústia, com medo de perder o futuro marido – nem sequer se pergunta se o ama de verdade ou não, provavelmente não, mas o que o amor tem a ver com isso? – porque ele pode mudar de ideias ou simplesmente decidir deixá-la. Essas preocupações são confirmadas pelo comportamento do rapaz, que, pouco a pouco, parece estar a afastar-se dela. Joana corre, portanto,

o risco de voltar a ser invisível e cair novamente no vazio da sua vida anterior.

Assim, quando o namorado morre afogado (epifania), Joana, ao ler a notícia num jornal local, sente-se imediatamente mais leve, aliviada e perde todo o medo. Os seus sonhos finalmente se realizaram: ela conquistou um lugar na sociedade, um lugar definitivo, não precisará mais se preocupar com a sua aparência, com pretendentes, com casamento, com família. Ela será para sempre a namorada inconsolável do jovem que morreu afogado.

Toda a angústia desapareceu. Ela não tinha mais medo de nada. Sentia essa calma no rosto que não via, nas mãos quietas, na voz que saía quase rígida [...] Sorrir para a mãe, quando ela entrasse, vestindo as roupas pretas que nunca mais tiraria. De repente, tornou-se outra pessoa. A noiva inconsolável do homem que morrerá. (*Ibid.*, p. 136)

A morte torna-se um acontecimento que dá significado, numa inversão total de valores, tão importantes são os papéis atribuídos. Papéis que não podem ser contrariados ou combatidos. Papéis aos quais as mulheres só podem resignar-se.

6. Vozes caladas, presenças invisíveis: considerações finais

O silêncio imposto às personagens femininas está intrinsecamente ligado à estrutura patriarcal da sociedade portuguesa de meados do século XX. Até então, a mulher vivia

como uma extensão da figura masculina, destituída de voz própria, reduzida a um papel auxiliar. A ausência de escuta e a invalidação da fala são, aqui, formas sutis de violência simbólica. O espaço doméstico, longe de ser refúgio, é prisão linguística e afetiva.

Apesar do silenciamento externo, as personagens femininas de Maria Judite de Carvalho possuem um universo interior densamente articulado. A autora constrói uma literatura que se faz pelo que não se diz. A introspecção é a forma de resistência possível. Esse mundo interior é carregado de memórias, ressentimentos, desejos nunca verbalizados, o que torna a narrativa profundamente psicológica. O silêncio, aqui, torna-se espaço de elaboração da subjetividade feminina em confronto com um mundo que a oprime.

A escrita de Maria Judite de Carvalho é ela própria silenciosa. A autora opta por frases breves, períodos contidos e um vocabulário cuidadosamente escolhido. Essa economia de palavras reforça a intensidade emocional das situações descritas. Há uma poética do não-dito, onde cada silêncio carrega um excesso de sentido. Como destaca Hélène Cixous (1975), a escrita feminina muitas vezes emerge do interdito, do que não pôde ser expresso: «escreve-se o que não foi dito». MJC cria, assim, uma estética do silêncio, onde o drama se constrói nas pausas, nas omissões e naquilo que as personagens escolhem – ou são forçadas – a calar.

Outro aspecto relevante na obra da autora é a associação entre silêncio e anonimato. As mulheres retratadas não apenas não falam – elas não são vistas. Nas ruas, são figuras apagadas, em casa, são sombras úteis. Essa geografia da ausência reforça a desconexão entre a personagem e o mundo.

A mulher juditiana é silenciosa porque ninguém a escuta, é invisível porque ninguém a quer ver.

Como afirma Prado Coelho (2001), o silêncio, em MJC, é múltiplo e ambíguo. Ele pode ser violência, mas também resistência, pode ser vazio, mas também densidade. Ao longo de sua obra, vemos como o silêncio é revelador: revela opressão, mas também verdade. As suas personagens caladas dizem muito – não com a voz, mas com a ausência dela, com o olhar, com o gesto e, sobretudo, com o pensamento. Mais do que denunciar um tempo ou uma condição, MJC cria uma poética do silêncio, onde cada silêncio é carregado de sentido. A sua literatura é uma escrita da margem, daquilo que não se ouve – mas que, justamente por isso, merece ser escutado com atenção.

Paradoxalmente, o silêncio pode ser também um espaço de resistência. Quando as personagens optam por não falar, muitas vezes estão a recusar um discurso imposto. Esse silêncio, então, torna-se ato político, ainda que solitário. Em algumas situações, o calar-se é a única forma de manter a integridade pessoal. MJC, ao dar protagonismo a essas figuras silenciosas, reverte a lógica dominante: o silêncio passa a ocupar o centro da narrativa. É nesse gesto que reside uma das maiores forças de sua obra: a denúncia sem grito, o protesto sem palavras, o feminino que se afirma mesmo na ausência da voz.

É um silêncio que é múltiplo na sua origem e no seu significado. Ele nasce do machismo estrutural, mas também da introspeção e da recusa. É imposto, mas também assumido. É ausência, mas também denúncia. Ao construir uma literatura onde as mulheres não falam – ou falam baixo –, a autora grita contra o apagamento das suas personagens.

Ao mesmo tempo, oferece ao leitor uma escuta sensível para aquilo que normalmente se ignora. Nesse sentido, MJC ensina que o silêncio não é ausência de sentido: é, por vezes, a sua forma mais densa.

Bibliografia de Maria Judite De Carvalho

A chancela Minotauro (grupo Almedina) lançou, entre 2018 e 2019/2020, uma edição em vários volumes reunindo a obra completa de Maria Judite de Carvalho – a reedição incluiu contos, romances, crónicas, teatro e escrita diarística (vols. I-VI).

de Carvalho M.J. (2021), *Felizmente as árvores são grandes: versinhos para crianças*, Minotauro, Lisboa.

Ead. (2019/2020), *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 6 (*Diários de Emília Bravo*), Minotauro, Lisboa.

Ead. (2019a), *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 4 (*A janela fingida; O homem no arame; Além do quadro*), Minotauro, Lisboa.

Ead. (2019b). *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 5 (*Este Tempo; Seta Despedida; A Flor que Havia na Água Parada; Havemos de Rir!*), Minotauro, Lisboa.

Ead. (2018a), *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 1 (*Tanta gente, Mariana; As palavras poupadas*), Minotauro, Lisboa.

Ead. (2018b), *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 2 (*Paisagem sem barcos; Os armários vazios; O seu amor por Etel*), Minotauro, Lisboa.

Ead. (2018c), *Obras completas de Maria Judite de Carvalho*, vol. 3 (*Flores ao telefone; Os Idólatras; Tempo de Mercês*), Minotauro, Lisboa.

Referências bibliográficas

- Arenal E., Oliveira A.P. (orgs.) (2012), *Escrita no Feminino: Ensaios*, Colibri, Lisboa.
- Arnaut A.P., Carreira P. (orgs.) (2017), *Cartografias do Feminino na Literatura Portuguesa*, Almedina, Coimbra.
- Amaral A.L. (2001), *O Feminino na Escrita: Uma Introdução*, Afrontamento, Porto.
- Azevedo A.P. (2017), *A Literatura Escrita por Mulheres em Portugal: Do Silêncio à Palavra*, Colibri, Lisboa.
- Baptista J. (1975), *Maria Judite de Carvalho: Uma ternura magoada*, in *A janela fingida*, Seara Nova, Lisboa.
- Barreto C., Gomes A.P. (orgs.) (2020), *Narrativas de Mulheres: Identidade, Género e Memória*, Colibri, Lisboa.
- Beauvoir S. de (1949), *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris.
- Bessa Luis A. (1954), *A Sibila*, Guimarães Editores, Lisboa.
- Boto S. (2021), *A Silenciosa Resistência da Voz Feminina em Maria Judite de Carvalho*, in «Revista Mulheres & Literatura», vol. 7.
- Cixous H. (1975), *Le Rire de la Méduse*, Éditions des Femmes, Paris.
- Cochofel J. (1982), *Maria Judite de Carvalho: Flores ao telefone*, in *Críticas e crónicas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, pp. 266-269.
- de Carvalho M.J. (1968), *Flores ao telefone*, Portugália editora, Lisboa.
- Ead. (1959), *Tanta gente*, Mariana, Arcádia, Lisboa.
- Gusmão M. (1996), *A arte narrativa de Maria Judite de Carvalho*, in «J.L. – Jornal de Letras, Artes e Ideias», pp. 20-23.
- Kristeva J. (1982), *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, Blackwell, Oxford.
- Lepecki M.L. (1988, 23 outubro), *A rapariga que uma noite chorou*, in «Diário de Notícias», p. 5.
- Ead. (1979), *Maria Judite de Carvalho: circularidade da ação, procura da palavra*, in *Meridianos do texto*, Assírio & Alvim, Lisboa, pp. 193-202.

- Lobo M. (org.) (2016), *Narrativas no Feminino: Cãoone, Corpo, Identidade*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Macherey P. (1995), *The Object of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mata I. (2013), *Literaturas Femininas de Língua Portuguesa*, Colibri, Lisboa.
- Mourão M. (1999), *The Poetics of Self-Representation in Portuguese Women's Writing*, University of Delaware Press, Newark.
- Mourão P., Ribeiro C.A. (orgs.) (2015), *Maria Judite de Carvalho: Palavras, tempo, paisagem*, Húmus, Lisboa.
- Moreira H. (org.) (2021), *Escrita Feminina Contemporânea: Novas Perspetivas Críticas*, Colibri, Lisboa.
- Milani A. (2024), *Por uma geografia da subalternidade feminina: "Tanta gente, Mariana" de Maria Judite de Carvalho*, in «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani», vol. 16, n. 1, pp. 288-310.
- Pinheiro Torres A. (1989), *Maria Judite de Carvalho e a barbárie do capitalismo*, in *Ensaios escolhidos I – Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa, pp. 111-129.
- Prado Coelho E. (2001), *Silêncios de uma Escrita*, in «Colóquio Letras», n. 156, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 87-101.
- Prado Coelho J. (1987), *Maria Judite: As palavras poupadas*, in *Ao contrário de Penélope*, Bertrand, Lisboa, pp. 275-278.
- Rodrigues da Silva R. (1996), *Uma voz estrangulada. Entrevista a Maria Judite de Carvalho*, in «J.L. – Ideias e Letras», pp. 12-14.
- Rosales M. (2010), *Maria Judite de Carvalho: A Construção da Solidão*, Colibri, Lisboa.
- Seixo M.A. (1987), *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Ead. (1977), *Maria Judite de Carvalho: Os Idólatras; Maria Judite de Carvalho: Tempo de Mercês*, in *Discursos do Texto*, Bertrand, Lisboa, pp. 111-122.

- Showalter E. (1979), *Toward a feminist poetics: Women's writing and writing about women*, Croom Helm, London, pp. 22-41.
- Simões J.G. (1981), *Maria Judite de Carvalho – As Palavras Poupadas*, in *Crítica IV: Contistas, romancistas e outros prosadores contemporâneos (1942-1979)*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Wall A. (1994), *Women, Literature and Identity in Post-Revolution Portugal*, Tamesis Books, London.

La palabra como resistencia

Análisis de testimonios literarios femeninos
contra la Cosa nostra

María-Isabel García-Pérez

1. Introducción

En las últimas décadas la literatura italiana ha visto emerger un conjunto de voces femeninas vinculadas directa o indirectamente al universo mafioso que han optado por contar su propia historia y desafiar el silencio impuesto. Estas mujeres – protagonistas de historias personales atravesadas por la violencia, la subordinación y el miedo – han convertido la palabra escrita en un acto de resistencia y en un espacio de emancipación. En el contexto de la *omertà* mafiosa, donde el silencio es ley y la obediencia femenina constituye uno de los pilares de la estructura patriarcal del poder criminal, escribir significa desafiar la norma, exponerse al riesgo y, por consiguiente, redefinir la propia identidad.

El presente estudio analiza un conjunto de testimonios literarios surgidos en el contexto siciliano, donde la escritura se erige como un instrumento de denuncia y reconstrucción identitaria frente al poder de la Cosa nostra. Se analizan tanto relatos en primera persona – como los de Piera Aiello, Giusy Vitale o Vera Pegna – como narraciones mediadas por la voz de escritores o periodistas – entre ellos Carla Cerati,

Pif o Marco Lillo – que reconstruyen las historias reales de mujeres como Carmela Iuculano o las hermanas Maria Rosa y Savina Pilliu. La coexistencia de ambos tipos de relato permite observar cómo el testimonio se configura no solo como un ejercicio autobiográfico, sino también como una forma colectiva de elaboración de la memoria.

Desde un punto de vista teórico, el análisis se inscribe en el marco de los estudios del testimonio y de la escritura femenina de resistencia, entendida como una práctica que combina memoria individual y compromiso ético colectivo (Henke 2000; Laub 1995). La escritura de estas mujeres trasciende la mera autorrepresentación para convertir la experiencia individual en un acto de denuncia colectiva y en una forma de justicia simbólica. En este sentido, el testimonio se configura como un gesto político que subvierte las jerarquías de género y poder, inscribiendo las voces femeninas en un espacio discursivo del que habían sido históricamente excluidas.

La literatura escrita por y sobre estas mujeres pone de manifiesto las tensiones internas de una sociedad que, al tiempo que condena la violencia mafiosa, mantiene una cierta fascinación por su imaginario de poder. En un contexto donde las mafias italianas han erigido su autoridad sobre los valores de la familia, el honor y la obediencia – ado –, estas autoras subvierten ese orden desde su interior. A través de la escritura, transforman la sumisión en palabra pública y el silencio en gesto de resistencia, convirtiendo el testimonio en un acto de desobediencia civil y de reparación simbólica. En este sentido, Casco-Solís (2018, p. 119) pone el foco en la función decisiva de la literatura y en el papel central del testimonio: «breaking the imposed silence is therefore an

urgent response in which literature in general, and personal testimonies, in particular, play a fundamental role»¹.

A través del análisis de las diferentes obras objeto de estudio, se examinará la función de la literatura como un instrumento de resistencia y de reconfiguración de la identidad femenina frente al poder mafioso.

2. Del silencio a la resistencia de las mujeres de la Cosa nostra

La relación entre las mujeres y las organizaciones mafiosas se articula históricamente en torno a un doble dispositivo de subordinación: por un lado, el patriarcado que estructura las jerarquías de género y, por otro, la lógica mafiosa que convierte la obediencia y el silencio en norma social y moral. Sin embargo, el lugar que ocupan las mujeres en las distintas mafias italianas puede variar considerablemente según el contexto y la estructura de cada organización, una diversidad que se refleja de manera evidente en sus historias y testimonios literarios. Mientras que en el ámbito siciliano se registra una producción testimonial relativamente amplia por parte de mujeres vinculadas directa o indirectamente a la Cosa nostra, en el contexto calabrés los casos son mucho más escasos debido a la rígida estructura patriarcal de la 'Ndrangheta (véase Stefanelli 2014). Por otro lado, en la camorra napolitana, donde las mujeres han tenido una pre-

1. «Romper el silencio impuesto es, por lo tanto, una respuesta urgente en la que la literatura en general y los testimonios personales en particular desempeñan un papel fundamental» (traducción propia).

sencia más visible y activa dentro de los clanes, los testimonios autobiográficos en primera persona son prácticamente inexistentes.

Como veremos a continuación, cuando las mujeres toman la palabra desactivan la retórica del honor y desvelan el vínculo entre violencia privada y poder público. La escritura testimonial opera, de este modo, como un umbral entre lo íntimo y lo externo. Tanto en los testimonios directos – donde la voz asume el riesgo de la exposición y reivindica autoría sobre su relato –, como en los testimonios mediados, las narraciones literarias cuestionan la lógica del silencio sobre la que se fundamenta el poder mafioso y desmontan la imagen tradicional de la mujer como figura pasiva o subordinada al orden establecido.

2.1. Testimonios desde el interior de la mafia siciliana

En el contexto siciliano, las mujeres han sido tradicionalmente relegadas a un segundo plano dentro de la Cosa nostra, dado que no pueden afiliarse formalmente a la organización ni participar directamente en la violencia que caracteriza al hombre mafioso. Sin embargo, al mismo tiempo, su presencia resulta indispensable: son ellas quienes garantizan la cohesión familiar y la transmisión de los valores que sustentan el sistema, tal y como afirma la escritora y socióloga palermitana Alessandra Dino (1998, p. 498):

La donna non si è mai seduta intorno al tavolo per una riunione, ma c'è sempre stata lo stesso [...]. Sentono tutto, ma non possono dire nulla. Le donne sono portatrici di segreti. Il

patrimonio di un uomo d'onore è, principalmente, avere una donna consapevole del suo ruolo.

En este sentido, uno de los testimonios más paradigmáticos es el de Giusy Vitale (1972-), cuya trayectoria representa una excepción dentro del universo mafioso femenino, ya que llegó a ejercer funciones reservadas tradicionalmente a los hombres. A diferencia de otras mujeres obligadas a permanecer en la sombra, Giusy asumió un papel activo en la organización cuando sus hermanos fueron arrestados o se encontraban prófugos de la justicia, llegando a ser reconocida como *capo mandamento* de Partinico, su localidad natal. Sin embargo, ese aparente poder convivía con una vida marcada por el miedo y la violencia doméstica. En su testimonio, *Ero cosa loro. L'amore di una madre può sconfiggere la mafia* (2009), la autora describe una infancia y una juventud dominadas por el control de sus tres hermanos, quienes mantenían a las mujeres de la casa bajo una disciplina de terror: «l'atmosfera in casa era sempre tesa, angosciata, non si rideva quasi mai; soprattutto noi donne stavamo sempre chiuse ad aspettare i nostri uomini, senza sapere di che umore sarebbero tornati» (Vitale y Costanzo 2009, p. 38). Actos tan cotidianos como maquillarse, asomarse a la ventana o salir sin permiso eran castigados con golpes y humillaciones.

La propia Giusy reconoce que ella y su hermana Nina habían naturalizado aquella violencia como algo normal, fruto de la educación recibida en el seno de una familia mafiosa: «pensavamo che i nostri fratelli avessero tutto il diritto di essere stanchi e nervosi [...] però a Nardo, Michele e Vito non bastava trattarci male; volevano avere il controllo totale delle nostre vite» (Vitale y Costanzo 2009, pp. 38-39). En ese

contexto, Giusy Vitale se percibía como una propiedad más del clan, era *cosa loro*, tal y como reza el propio título del libro en el que la protagonista narra su historia.

Más adelante, contrajo matrimonio con Angelo, con quien mantuvo una relación igualmente marcada por la sumisión y el maltrato. En 1998 fue arrestada por asociación mafiosa y, tras años de prisión, en 2005 decidió colaborar con la justicia italiana. Esta decisión tuvo un alto coste personal: fue repudiada públicamente por su madre y sus hermanos. Sin embargo, a pesar del rechazo familiar, para Giusy Vitale su decisión fue un acto de salvación: la ruptura definitiva con el pasado mafioso permitió liberar a sus hijos de un destino que parecía inevitable para ellos. Su historia ejemplifica, más que ninguna otra, el tránsito de la obediencia a la libertad, pasando de ser propiedad del clan (*cosa loro*) a ser dueña de su propia voz.

Al igual que Giusy Vitale, Piera Aiello (1967-) desafió a la organización criminal siciliana movida por un mismo propósito: proteger a su hija del entorno mafioso y ofrecerle una vida distinta. Su historia comparte con la de Giusy la violencia de género, el sometimiento y el miedo, pero difiere en el punto de partida: Piera no nació en una familia mafiosa, sino que su vinculación con la organización criminal comenzó tras un matrimonio concertado con Nicola Atria, hijo de un influyente *boss* de Partanna. Desde muy joven había sentido rechazo hacia la cultura mafiosa y el ambiente de su pueblo, una desconfianza que años después se transformaría en abierta rebelión.

En su obra autobiográfica *Maledetta Mafia. Io, donna, testimone di giustizia con Paolo Borsellino* (2012), escrita junto al periodista Umberto Lucentini, Aiello reconstruye su reco-

rrido de resistencia y dignidad. Se describe como una mujer rebelde e independiente, incapaz de aceptar la autoridad impuesta. Rechazaba las reverencias del pueblo hacia su familia política y el papel que su suegro pretendía asignarle: el de esposa sumisa y madre obediente. Incluso llegó a tomar anticonceptivos en secreto, «È il mio modo per difendermi dalle decisioni che altri vogliono impormi» (Aiello y Lucentini 2012, ubic. 350), hasta que finalmente quedó embarazada. Si bien su marido deseaba un hijo varón – «Finalmente avrò un figlio maschio che seguirà le mie orme» (*ibid.*, ubic. 655) –, Piera dio a luz a una niña, a la que decidió llamar Vita Maria, en un gesto de afirmación y libertad.

Su vida matrimonial estuvo marcada por un maltrato físico y psicológico – «Quando qualcosa non gli va giù Nicola reagisce in un solo modo: mi picchia per cercare di impormi il suo pensiero» (*ibid.*, ubic. 714) – que no se vio interrumpido durante el embarazo – «Anche quando sono all'ottavo mese di gravidanza [...] lui inizia a prendermi a calci sulla pancia, mi lascia a terra senza forze» (*ibid.*, ubic. 667) –.

El asesinato de Nicola Atria, cometido ante sus ojos, marcó el inicio de su transformación. Piera llegó a pensar en la muerte, pero la presencia de su hija la sostuvo: en 1991 denunció a los asesinos de su marido y se convirtió en *testimone di giustizia*².

Su testimonio, además de un acto de denuncia, es un homenaje a las dos mujeres que dieron sentido a su lucha: su hija y su cuñada Rita Atria³. La publicación de *Maledetta Ma-*

2. La expresión *testimone di giustizia* se emplea para referirse a aquellas personas sin antecedentes que colaboran con las autoridades.

3. Rita Atria comenzó a colaborar con el juez Paolo Borsellino en 1991, cuando apenas tenía diecisiete años. Fue el propio magistrado quien se encargó

fa constituye así una doble herencia: la literaria, como gesto de denuncia colectiva, y la moral, como legado de libertad para las nuevas generaciones de mujeres sicilianas.

Otra de las mujeres que ofrece una nueva variación del mismo gesto de ruptura que hemos observado en los testimonios anteriores es Carmela Rosalia Iuculano⁴ (1973-). Su historia, recogida por la escritora y fotógrafa Carla Cerati en *Storia vera di Carmela Iuculano. La giovane donna che si è ribellata a un clan mafioso* (2009), se presenta como un texto que combina el rigor documental con la reconstrucción íntima de una vida marcada por la violencia y la búsqueda de libertad.

Aunque Rosalia – como Piera Aiello – no procedía de una familia mafiosa, su destino quedó sellado cuando contrajo matrimonio con Pino Rizzo, miembro de un clan siciliano. Carla Cerati subraya los rasgos de rebeldía de la protagonista frente a la autoridad masculina ya que desde los primeros años de matrimonio la joven trató de resistir las imposiciones de su marido y de su suegro, que le exigían abandonar los estudios para dedicarse por completo a las tareas domésticas. «Rosalia si ribella alle imposizioni, si impunta, vuole tornare a scuola e lo sostiene con forza [...] Pino la punisce picchiandola platealmente» (Cerati 2009, p. 30).

de su protección y la acompañó en los primeros pasos de su vida como *testimone di giustizia*. Sin embargo, el asesinato de Borsellino la sumió en una profunda desesperanza y, una semana después, decidió poner fin a su vida. Tal como señala Piera Aiello, probablemente la historia de Rita Atria no habría recibido la atención que merecía si ella no hubiera llevado a cabo «il gesto estremo» de quitarse la vida (2012, *ubic.* 56).

4. A lo largo de toda la obra, Carla Cerati se refiere a ella con su segundo nombre, Rosalia.

Su vida transcurre en lo que ella misma describe como una «vita amorfa» en la que el único ocio permitido era ir a tomar un café a casa de alguna tía o prima (*ibid.*). De adolescente había soñado con cambiar el mundo, pero la realidad se impuso con dureza: cayó en la depresión, comenzó a beber y a consumir marihuana y llegó incluso a pensar en el suicidio, aunque el nacimiento de sus tres hijos le permitió resistir.

Con el tiempo, Rosalia empezó a conocer de cerca los negocios del clan y a colaborar de forma marginal en sus actividades. Cuando su marido fue arrestado, lo animó a colaborar con la justicia, pero él se negó. En 2004, también ella fue detenida por asociación mafiosa y durante su estancia en prisión conoció a Giusy Vitale, con quien compartió confidencias y el deseo de proteger a sus hijos. Al obtener el arresto domiciliario, comprendió que debía romper definitivamente con aquel entorno: «Capisce che è necessario un cambiamento, che i figli sono la sua parte migliore, che meritano un futuro diverso» (Cerati 2009, p. 119). Fue así como, animada por su hija Daniela, decidió testificar, asumiendo la pérdida de todo lo que conocía – su hogar, su entorno, su nombre – para ofrecer a sus hijos una vida alejada del miedo y de la venganza. Como afirma Carla Cerati, en los momentos de mayor dificultad, Rosalia encontraba consuelo en la convicción de que la Cosa nostra «può essere sconfitta, anche grazie al suo contributo. Ci credono, assieme a lei, il suo avvocato, i giudici, i poliziotti e i magistrati» (*ibid.*, p. 145).

Por otro lado, la figura de Felicia Bartolotta Impastato (1916-2004) representa uno de los testimonios más emblemáticos de resistencia civil en el contexto siciliano. Madre del activista Peppino Impastato, asesinado por la Cosa nos-

tra en 1978, Felicia se convirtió con el tiempo en un símbolo de dignidad y de lucha por la verdad. Su historia, recogida en la obra autobiográfica *La mafia in casa mia* (2018)⁵, ofrece la perspectiva de una mujer que, desde el interior de una familia mafiosa, se atrevió a romper el silencio y desafiar las reglas no escritas de la obediencia y la complicidad.

Felicia estaba casada con Luigi Impastato, vinculado a la mafia local, y vivió durante años en una casa donde convivían dos mundos irreconciliables: el de un marido mafioso y el de un hijo que, desde joven, denunció abiertamente el poder criminal. La obra relata la fractura que esta dualidad provocó en su vida y el dolor de ver cómo la lógica de la violencia se imponía incluso dentro del ámbito familiar.

Tras el asesinato de Peppino, la vida de Felicia Bartolotta dio un giro decisivo y su figura adquirió una nueva dimensión pública. Las primeras versiones oficiales del crimen – que lo presentaban como un acto terrorista o incluso como un suicidio – intentaban deslegitimar la memoria de su hijo y silenciar el carácter político de su compromiso. Por este motivo, frente a esta manipulación, Felicia emprendió una larga batalla para demostrar que su hijo había sido víctima de la mafia, una lucha que se prolongó durante casi tres décadas y que culminó en el reconocimiento judicial de la responsabilidad de la Cosa nostra en el asesinato.

5. La obra se articula en torno a una entrevista realizada por Umberto Santino a Felicia Bartolotta. En esta nueva edición – publicada originalmente en 1986 por la editorial La Luna de Palermo – se incorporan además diversos documentos que testimonian el papel de Felicia en las investigaciones y en los procesos judiciales contra los responsables del asesinato de su hijo. Estos y otros materiales proceden del volumen *Cara Felicia. A Felicia Bartolotta Impastato*, editado por Anna Puglisi y Umberto Santino y publicado como cuaderno del Centro siciliano di documentazione “Giuseppe Impastato” en abril de 2005.

Como señala Íñigo Domínguez (2019, p. 92), tanto Felicia como su hijo Giovanni rompieron públicamente con su familia mafiosa, «algo sin precedentes que abrió por primera vez una grieta en el silencio secular de los clanes».

Con el paso del tiempo, Felicia transformó su dolor en compromiso político y pedagógico: abrió las puertas de su casa convirtiendo ese espacio, cargado de memoria y significado, en un lugar de encuentro y de conciencia cívica. Tras su muerte en 2004, su legado continúa: actualmente su casa⁶ sigue abierta al público como símbolo de la resistencia civil siciliana y de la fuerza moral de una madre que, desde la pérdida y la verdad, convirtió su hogar en un lugar de justicia y memoria colectiva.

2.2. *Compromiso civil y político: la resistencia pública contra la mafia*

A continuación, analizaremos dos ejemplos de resistencia que trascienden la esfera familiar para situarse en el terreno cívico, político y social. Ambos casos comparten el valor de enfrentarse públicamente a la mafia en contextos dominados por el miedo y la corrupción.

El testimonio de Vera Pegna (1934-) se inscribe en el ámbito cívico y político. Su obra autobiográfica *Tempo di lupi e di comunisti* – publicada por primera vez en 1992 y ampliada en 2015 con nuevos documentos e imágenes – reconstruye su experiencia en Caccamo, un pequeño pueblo siciliano don-

6. La gestión de la antigua vivienda familiar corresponde hoy a la asociación Casa Memoria Felicia e Peppino Impastato, constituida en 2005 por iniciativa de la familia Impastato y de varios colaboradores (<http://casamemoria.it/>).

de la mafia en los años sesenta «regna incontrastata» (Pegna 2015, ubic. 97). La autora narra en primera persona su llegada en 1962 como militante del Partito Comunista Italiano (PCI), enviada para coordinar la campaña electoral en un territorio dominado por la Cosa nostra, tal y como afirma Gaetano Piraino, el Secretario del partido: «Qui a Caccamo c'è mafia [...] È la Repubblica della mafia. Non c'è niente da fare» (*ibid.*, ubic. 21).

Vera Pegna provenía de una familia profundamente antifascista, como ella misma recuerda: «La mia famiglia era antifascista, a casa si parlava molto di giustizia e di libertà. Il mio obiettivo consisteva nel contribuire con mezzi non violenti a ottenere una società più libera e più giusta» (*ibid.*, ubic. 34-44). Sin embargo, su intención de presentar la lista del PCI fue recibida con escepticismo por sus compañeros, que la advirtieron: «Caccamo è il feudo dei Panzeca, lasciamoli tranquilli! Si vede che è di fuori!» (*ibid.*, ubic. 283).

A pesar de los continuos obstáculos, Vera Pegna y sus compañeros lograron un hito histórico: por primera vez el PCI consiguió entrar en el consejo municipal: «Finalmente si era rotto quel maleficio che per quindici anni aveva permesso alla Dc di regnare incontrastata sulla popolazione di Caccamo» (*ibid.*, ubic. 415). Pero esa victoria política tuvo un coste personal ya que la autora comenzó a recibir amenazas y presiones para que abandonase el pueblo:

Ma allora glielo procuriamo noi, un buon marito. Come lo desidera, medico, ingegnere, notaio? Lo vuole di Palermo, di Torino? Dica e sarà servita. Una signorina come lei non ci fa niente qui a Caccamo, perde il suo tempo [...] è meglio che si

sposi, senta a me, che si sposi con uno di fuori, così se ne va altrove. (*ibid.*, ubic. 450)

No obstante, pese a las dificultades y a la hostilidad del entorno, su paso por Caccamo dejó una huella profunda en la memoria colectiva. Décadas después, el 20 de enero de 1990, la secretaria local del PCI Concetta Minerva, le dedicaba las siguientes palabras:

Fin da piccola ho sempre sentito parlare della compagna Vera Pegna, una grande compagna, che ha affrontato la mafia, [...] una coraggiosa donna che ha fatto rinascere il partito e ha dato tanta speranza a molti caccamesi, ancora oggi si parla di te e naturalmente bene e non solo i compagni ti ricordano ma anche tanta altra gente. (*ibid.*, ubic. 764)

En 2013 Vera Pegna regresó a Caccamo tras ser contactada por antiguos compañeros a través de las redes sociales. Fue recibida con afecto por los habitantes del pueblo, que le hablaron de nuevas víctimas de la mafia, como el sindicalista Mico Geraci, asesinado en 1998. En una conversación con su hijo Giuseppe Geraci, la autora comprende el sentido de su legado:

È come se tu avessi lanciato un seme [...]. È la leggenda dell'araba fenice che risorge dalle ceneri. Ci sono state ceneri per tanto tempo e quando si è cominciato a capire cosa la mafia significasse, quante tragedie, quanta miseria avesse causato, noi della nuova generazione abbiamo voluto ripescare i miti dell'antimafia, i singoli, chi ci ha insegnato a immaginare una nuova Sicilia, libera dalla morsa mafiosa e che per questo ide-

ale hanno combattuto esponendosi a rischi enormi che sono quelli che contraddistinguono le azioni di Cosa Nostra stessa. (*ibid.*, ubic. 878)

Asimismo, su ritorno le permitíó observar una evolución significativa: mientras en los años sesenta pronunciar la palabra *mafia* implicaba riesgo, medio siglo después eran los jóvenes quienes hablaban abiertamente de legalidad y justicia: «Noto invece con piacere che i giovani più vivaci del Pd parlano liberamente di mafia e di legalità» (*ibid.*, ubic. 1001).

Más de cincuenta años después de su primera experiencia política, Vera Pegna sigue siendo recordada como una mujer «che sfidò Cosa Nostra a viso aperto» (Giuseppe Geraci en *ibid.*, ubic. 1370) y que, mediante la palabra y el compromiso, sembró las primeras semillas de una conciencia antimafia colectiva.

Por último, nos ocuparemos del caso de Maria Rosa y Savina Pilliu, narrado por Pif y Marco Lillo en *Io posso. Due donne sole contro la mafia* (2022), que constituye uno de los testimonios más representativos de la resistencia cívica femenina frente a la violencia estructural de la mafia. A diferencia de otras historias marcadas por la pertenencia familiar o por la implicación directa en organizaciones criminales, la de las hermanas Pilliu se sitúa en el ámbito de la vida cotidiana, donde la defensa del hogar se convierte en una forma de lucha por la justicia y la legalidad.

En los años setenta, tres mujeres – las hermanas Pilliu y su madre – decidieron enfrentarse al poder mafioso negándose a vender su casa en *via del Bersagliere* a un empresario que pretendía levantar un edificio ilegal, un hecho que «In una città difficile come la Palermo dell'epoca, era effettivamente

un'eccezione» (Pif y Lillo 2022, p. 34). Su negativa provocó la ira de los constructores vinculados a la mafia, que derribaron las casas de alrededor. A pesar de las presiones y amenazas, las hermanas mantuvieron su posición durante más de treinta años, hasta que la justicia finalmente les dio la razón.

El libro de Pif y Lillo no se limita a relatar su historia, sino que recupera el valor simbólico de su resistencia. Los autores señalan que las Pilliu pertenecen a esa minoría de personas «che hanno letteralmente combattuto la mafia e la società corrotta che l'ha appoggiata. Quella schiera che "resistendo" ha tenuto accesa "la speranza dei palermitani onesti"» (*ibid.*, pp. 66-67).

A partir de 1993 comenzaron a recibir amenazas continuas – denunciaron hasta cuarenta y cuatro episodios de intimidación – y vivieron lo que los autores denominan «il supermarket della minaccia» (*ibid.*, p. 84), con envíos de coronas fúnebres o bidones de cal, símbolos inequívocos del lenguaje mafioso. Ante la oferta de protección estatal, respondieron con dignidad:

Noi abbiamo detto che ci andava bene, perché lo Stato ci doveva proteggere, ma non volevamo andare fuori dalla Sicilia. Lui [il costruttore, Pietro Lo Sicco] doveva andare in esilio, non noi. Tre persone a vagabondare senza avere più nulla. Ma sono pazzi? (*ibid.*, p. 82)

Su determinación fue tal que rechazaron abandonar Sicilia, reafirmando su pertenencia a una tierra que no querían dejar en manos del miedo.

Si bien su enfrentamiento con la mafia provocó el aislamiento social – los vecinos dejaron de frecuentar su tienda

de alimentación por temor a represalias –, al mismo tiempo despertó una profunda admiración pública y las casas de las hermanas Pilliu se transformaron en un símbolo tangible de la resistencia ciudadana.

Maria Rosa y Savina Pilliu, descritas a lo largo del relato como «sorelle coraggio» y «eroine antimafia» (*ibid.*, p. 149), son mujeres comunes que lograron subvertir el orden establecido. El propio Marco Lillo explica que el propósito del libro no es solo contar su historia, sino «smuovere le cose e mettere in moto la politica e l'opinione pubblica» (*ibid.*, p. 29); se trata de «un libro che non racconta una storia ma che vuole cambiarla» (*ibid.*, p. 150). De este modo, *Io posso* convierte la lucha de las hermanas Pilliu en un ejemplo de ciudadanía activa y en un recordatorio de que la resistencia frente a la mafia puede nacer también de gestos cotidianos, sostenidos por la dignidad y la perseverancia.

3. Conclusiones

El análisis de los testimonios literarios femeninos vinculados al contexto siciliano permite comprender cómo la palabra escrita se convierte en un espacio de resistencia y reconstrucción identitaria frente al poder mafioso. Estas voces, nacidas en contextos de violencia, miedo y silencio, logran reconfigurar el relato público sobre la mafia al desplazar el protagonismo de la narrativa masculina – centrada en la figura del *uomo d'onore* y la lógica del clan – hacia una ética de la supervivencia.

En las obras de Giusy Vitale, Piera Aiello, Carmela Rosalia Iuculano o Felicia Bartolotta Impastato, la escritura

surge como una forma de redención y de defensa de la vida, impulsada a menudo por el amor materno y el deseo de proteger a los hijos de la herencia criminal. En otras autoras, como Vera Pegna o las hermanas Pilliu, el testimonio se convierte en un compromiso cívico y político que trasciende lo personal para transformarse en una denuncia pública del sistema de poder y corrupción que sostiene a la mafia.

A través de estos relatos, las mujeres rompen el pacto de silencio que durante décadas ha garantizado la impunidad del crimen organizado. En su lugar, a través de la palabra reconstruyen la memoria y reivindican la posibilidad de una Sicilia diferente, libre del miedo y del control mafioso.

En definitiva, estos testimonios constituyen un gesto de coraje individual, pero también una poderosa herramienta cultural y pedagógica. A través de la literatura, las mujeres transforman el dolor en conciencia colectiva y la memoria en acción, demostrando que la palabra puede ser una de las armas más eficaces en la lucha contra la mafia.

Referencias bibliográficas

- Aiello P., Lucentini U. (2012), *Maledetta mafia. Io, donna, testimone di giustizia con Paolo Borsellino*, Edizioni San Paolo, Milano.
- Bartolotta Impastato F., Puglisi A., Santino U. (2018), *La mafia in casa mia*, Di Girolamo Editore, Trapani.
- Casco-Solís S. (2018), *Kim Thúy: Recovering Forgotten Testimonies through Female Voices*, in Martín Clavijo M., Martín Martín J.M., García Pérez M.I. (coords.), *Mujeres dentro y fuera de la academia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 117-129.

- Cerati C. (2009), *Storia vera di Carmela Iuculano. La giovane donna che si è ribellata a un clan mafioso*, Marsilio, Venezia.
- Dino A. (1998, ottobre-diciembre), *Donne, mafia e processi di comunicazione*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», a. XXXIX, n. 4, pp. 477-512.
- Domínguez Í. (2019), *Crónicas de la Mafia*, Libros del K.O., Madrid.
- Henke S. (2000), *Shattered Subjects: Trauma and Testimonies in Women's Life-Writing*, Palgrave Macmillan, London.
- Laub D. (1995), *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, in Caruth C. (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 61-75.
- Pegna V. (2015), *Tempo di lupi e di comunisti. La storia mitica della ragazza che sfidò la mafia*, il Saggiatore, Milano.
- Pify Lillo M. (2022), *Io posso. Due donne sole contro la mafia*, Feltrinelli, Milano.
- Stefanelli M. (2014), *Loro mi cercano ancora. Il coraggio di dire no alla 'ndrangheta e il prezzo che ho dovuto pagare*, Mondadori, Milano.
- Vitale G., Costanzo C. (2009), *Ero cosa loro. L'amore di una madre può sconfiggere la mafia*, Mondadori, Milano.

Voces migrantes, cuerpos silenciados

Escritoras ante la violencia y la exclusión social en Italia

Sara Velázquez-García

1. Introducción

En las últimas décadas, la literatura italiana contemporánea ha experimentado una profunda transformación gracias a la irrupción de voces migrantes que reconfiguran las nociones de identidad, ciudadanía y pertenencia cultural. Estas escritoras – muchas de ellas procedentes del África oriental, los Balcanes o el sur del Mediterráneo – han convertido el italiano, lengua del país receptor, en un espacio de resistencia y de reescritura simbólica. A través de sus obras, denuncian tanto la violencia estructural heredada de la historia colonial como las formas de exclusión social que persisten en la Italia actual. En este contexto, el cuerpo femenino se erige como territorio de conflicto y de memoria, donde se inscriben las huellas de la guerra, el exilio y la discriminación racial y de género.

El presente artículo propone un análisis de textos escritos por autoras inmigrantes en los que se articula una doble dimensión de la violencia: por un lado, la violencia física y sexual ejercida sobre las mujeres durante las guerras y, por

otro, la violencia simbólica y estructural que enfrentan en el espacio italiano contemporáneo. Se plantea, por tanto, que la literatura escrita por mujeres inmigrantes funciona como una cartografía del cuerpo femenino entendido como archivo del trauma y, al mismo tiempo, como lugar de resistencia¹. El análisis se organiza en dos grandes bloques; se abordarán, en primer lugar, las representaciones de la violencia sobre el cuerpo femenino en contextos bélicos a través de obras de escritoras procedentes de los Balcanes; estas narrativas sobre los conflictos armados en la antigua Yugoslavia durante la década de 1990 revelan la dimensión política de la escritura del trauma. Es importante señalar, asimismo, que estas guerras no solo supusieron una fractura geopolítica en Europa, sino también un punto de inflexión en la visibilización internacional de la violencia sexual como arma bélica. En segundo lugar, el artículo se centra en la obra colectiva *Pecore nere* (2005), coordinada por Igiaba Scego, que reúne voces de mujeres migrantes establecidas en Italia que interpretan la exclusión social y el racismo en la Italia contemporánea. En estos relatos, la guerra se prolonga en la vida cotidiana bajo nuevas formas de violencia simbólica y exclusión social, configurando una continuidad entre el campo de batalla y el espacio urbano europeo.

En ambos casos, las autoras usan la escritura como una herramienta para describir cómo el cuerpo – antes silenciosa-

1. El estudio de la literatura migrante italiana reconoce en esta producción una suerte de memoria activa y un acto de reivindicación frente al silencio histórico. En este sentido, es interesante profundizar en los estudios poscoloniales llevados a cabo por Spivak 2010 y, en concreto para el caso italiano, en los trabajos de Derobertis 2010, Fracassa 2012 o, más recientemente, Romeo 2018. Se recomienda asimismo la lectura de los trabajos de Sandra Ponzanesi y Cristina Lombardi-Diop.

do o reducido a objeto de violencia – se transforma en sujeto de narración, memoria y denuncia.

2. La violencia sobre el cuerpo de las mujeres durante las guerras

La violencia sexual contra las mujeres en contextos de guerra constituye uno de los crímenes más sistemáticos y silenciados de la historia contemporánea. Desde las guerras mundiales hasta los conflictos más recientes, la instrumentalización del cuerpo femenino ha funcionado como una extensión del poder bélico y patriarcal.

Nelle situazioni di guerra e di conflitto interno le donne sono esposte, come e più di altre categorie di persone a sistematiche violazioni dei loro diritti. La violenza sulle donne non è un evento accidentale della guerra, ma un'arma bellica usata per molteplici propositi: spargere terrore, destabilizzare la società e annientarne la resistenza, premiare i soldati, estorcere informazioni. Inoltre, le donne soffrono in modo particolare a causa degli attacchi indiscriminati a opera delle forze armate, di militari e paramilitari, nei confronti della popolazione civile. (Flores 2010, p. 242)

Como vemos, las mujeres, además de sufrir los efectos de los ataques indiscriminados contra la población civil, padecen una violencia específica que se articula en torno a su cuerpo y a su condición de género. En las últimas décadas se ha evidenciado que el impacto de la violencia sobre la población civil es sustancialmente más elevado de lo que lo

es sobre los militares. Mujeres y niños son objeto de violaciones y abusos reiterados, en gran medida porque la guerra crea un espacio de vulnerabilidad que aprovechan los grupos armados para reafirmar estereotipos masculinos y patriarcales escudados en una especie de impunidad (Flores 2010, p. 246). Por ello, la violencia sexual ha sido empleada sistemáticamente en conflictos contemporáneos. Naciones Unidas ha documentado cifras estremecedoras: unas veinte mil mujeres fueron violadas durante el conflicto de Bosnia (Amnistía Internacional 2009, p. 5), puede que hasta doscientas cincuenta mil durante el genocidio de Ruanda en 1994² y miles más en países como Sierra Leona, Darfur, Colombia, la República Democrática del Congo o Costa de Marfil. Lejos de constituir episodios aislados, estos hechos revelan la utilización del cuerpo femenino como territorio de conquista simbólica, donde la dominación étnica, política o militar se inscribe en la anatomía de las víctimas.

En este marco, la Guerra de los Balcanes (1991-2001) – tal y como comentábamos en la introducción – no fue solo una ruptura geopolítica en el mapa europeo, sino también un momento histórico decisivo para que se produjera un cambio en la forma en la que la comunidad internacional comenzó a visibilizar y comprender la violencia sexual como estrategia de guerra, lo que contribuyó a importantes avances en el reconocimiento jurídico como crimen contra la humanidad. Durante este conflicto los medios de comunicación se implicaron de modo notable y empezaron a difundir

2. Datos obtenidos de la página web del *Programa de Divulgación sobre el Genocidio de 1994 contra los Tutsis en Ruanda y las Naciones Unidas* que puede consultarse en la siguiente dirección: <https://www.un.org/es/preventgenocide/rwanda/supporting-survivors.shtml> (fecha de consulta: 15 de octubre de 2025).

ampliamente testimonios de mujeres y niños sometidos a torturas y violaciones. No obstante, cabe señalar que esta práctica contaba ya con antecedentes históricos. Durante la Primera guerra mundial se documentaron denuncias de violaciones en territorios ocupados, aunque, como subraya Bianchi (2010, p. 43), a pesar de la premeditación demostrada en aquellas violaciones, estas no llegaron a adquirir un carácter sistemático³. Durante la Guerra de Bosnia (1992-1995), la comunidad internacional reconoció por primera vez las violaciones masivas como crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad como «frutto di una sistematica politica bellica» (Di Palma 2010, p. 222). En este contexto, se crea en 1993 el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (TPIY)⁴; un hito jurídico que reconoce el estupro y la violación como crímenes contra la humanidad. Ese mismo año, Naciones Unidas condenaba «lo stupro di massa nell'ex Jugoslavia come arma bellica e strumento della cosiddetta *pulizia etnica*, considerando lo stupro parte di una politica genocidiaria» (Bukvic 2008, p. 75). Se reconocía

3. La excepción a esta afirmación fue el caso de Serbia. La Comisión interaliada que investigó las violaciones de las convenciones de La Haya concluyó que los crímenes cometidos por el ejército búlgaro en 1915 respondían a una política de exterminio organizada y meticulosamente planificada (Bianchi 2010, p. 48). La violación se convirtió en un acto de castigo y humillación, una forma de celebrar la virilidad y el triunfo nacionalista. Muchas mujeres permanecieron en silencio, sumidas en la vergüenza y el estigma, mientras sus familiares o miembros de la comunidad testimoniaban por ellas. Como describe Bianchi (*ibid.*, p. 55), fueron principalmente las madres y las mujeres mayores quienes rompieron el silencio para denunciar la brutalidad que había destruido sus vidas.

4. La Resolución 827 (1993) del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas propiciaba la creación de un tribunal internacional para el enjuiciamiento de los presuntos responsables de violaciones graves del Derecho internacional humanitario cometidas en el territorio de la antigua Yugoslavia, aprobando al mismo tiempo su Estatuto.

así estas prácticas como una estrategia para la denominada *limpieza étnica*: las mujeres musulmanas eran violadas con el objetivo de forzarlas a concebir hijos serbios, perpetuando así un proceso en el que la maternidad se transformó en una forma de opresión. Además, en la antigua Yugoslavia la violación adquirió características inéditas, puesto que se usaba como ritos de iniciación para los agresores y se convirtieron en mecanismos para la humillación colectiva:

umiliazione massiva della vittima ma anche dei suoi familiari – soprattutto nei casi di donne costrette a dare alla luce figli dei violentatori, donne stuprate davanti ai parenti, o dai parenti stessi costretti a farlo, infine donne ripudiate dalle loro stesse comunità di appartenenza dopo il marchio infamante dello stupro, quasi fossero loro le colpevoli – secondo un piano preordinato dagli ufficiali serbi nelle direttive date ai propri soldati sulla necessità di attaccare donne musulmane, soprattutto se adolescenti e giovani, per distruggere attraverso di esse la comunità musulmana. (Di Palma 2010, pp. 221-222)

A pesar de las cifras oficiales, lo cierto es que las estimaciones varían entre los más de veinte mil casos oficialmente reconocidos y denunciados y los cincuenta mil posibles – teniendo en cuenta el silencio guardado por muchas de las víctimas – a lo que hay que añadir los bebés nacidos de esas agresiones que oscilan entre tres mil y cinco mil. En cualquier caso, más allá de las cifras, el impacto simbólico y social de estos crímenes revela la profundidad del proyecto de aniquilación: «Gli stupri di massa, in particolare quando sono accompagnati da gravidanze forzate, sono stati usati

come mezzo per umiliare le “loro” donne e per alterare la costruzione delle collettività etniche in tempo di guerra» (Lentin 2009, p. 158). La violencia sexual en la guerra, por tanto, no se limita al daño físico ni a la opresión individual: constituye un instrumento de destrucción comunitaria. A través de ella, se busca fracturar el tejido social, despojar a las mujeres de su identidad y a las comunidades de su sentido de pertenencia. Las guerras modernas han convertido el cuerpo femenino en campo de batalla, y su recuperación – histórica, jurídica y simbólica – es una tarea aún pendiente.

2.1. *Representaciones literarias de la violencia en Italia*

La violencia sexual utilizada como arma de guerra ha encontrado en la literatura un espacio para la denuncia y la preservación de la memoria. En algunos casos, las narraciones se sustentan en hechos reales; en otros, en ficciones construidas a partir de testimonios verídicos, pero siempre ancladas en la sinrazón de la violencia bélica. La propia literatura italiana ha abordado también esta temática en novelas como, por ejemplo, en *La ciociara* (1957) de Alberto Moravia, que recrea los episodios de las *marocchine*⁵ durante la Segunda guerra mundial, o, más recientemente, *Venuto al mondo* (2008) de Margaret Mazzantini, donde se narra la violación de una mujer bosnia a manos de soldados serbios.

En este sentido, la literatura de la inmigración en Italia – y de modo particular la escrita por mujeres procedentes de

5. Las *marocchine* es el nombre que se dio a las violaciones que tuvieron lugar durante la Segunda guerra mundial por parte de los *goumier* (soldados de origen marroquí o argelino que formaban parte del ejército francés) contra civiles –mujeres y hombres– de cualquier edad después de la batalla de Montecassino.

los territorios de la antigua Yugoslavia – desempeña un papel fundamental en la recuperación de la memoria colectiva del conflicto balcánico. Estas autoras, exiliadas o descendientes de víctimas, articulan una narrativa que trasciende lo testimonial para erigirse en una forma de resistencia simbólica frente a la deshumanización. El análisis de sus textos permite comprender cómo la experiencia del cuerpo violentado se convierte en discurso literario, ético y político, transformando el acto de escribir en una forma de supervivencia y de lucha contra el olvido. Podemos destacar aquí autoras como Elvira Dones, Anilda Ibrahimi, Enisa Bukvić y Elvira Mujčić, quienes, desde la memoria femenina, reconstruyen el trauma de la guerra y la violencia sexual como forma de aniquilación identitaria.

En *Il nostro viaggio* (2008), la escritora bosnia Enisa Bukvić combina memoria personal y testimonio social. Su texto articula un doble viaje: el de la autora hacia la reconstrucción de su identidad y el de la propia Bosnia hacia su devastación. Bukvić documenta casos reales de violaciones, como el de una niña de trece años en Brčko que, incapaz de asumir el trauma, niega la agresión ante los médicos: «La bambina cercava di negare lo stupro, inventando di essere sposata» (Bukvić 2008, p. 48). La autora denuncia en su obra el silencio impuesto y la falta de respuesta institucional, subrayando que el uso del estupro étnico fue un fenómeno estudiado e programado, especialmente contra mujeres musulmanas, cuyo embarazo se prolongaba deliberadamente para evitar que pudieran abortar:

condurre giovani donne, ragazze e bambine nei *lager*, costringendole a sottoporsi a sfoghi collettivi; tenere lì le donne in-

cinte fino ai cinque-sei mesi di gravidanza per non farle abortire, non è solo violenza sessuale. L'obiettivo era far nascere figli "četnici". Lo rivelavano gli stessi stupratori [...]: «Non volevi più bambini, eh? E adesso farai un piccolo četnico». (Bukvić 2008, p. 115)

Encontramos episodios similares en otras novelas como es el caso de *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), de Anilda Ibrahimi, en la que se explicita este mismo objetivo del estupro étnico: «uccideremo tutti i vostri uomini. Voi no, a voi metteremo nella pancia tanti piccoli serbi. Così la Grande Serbia non sarà più un sogno» (Ibrahimi 2009, p. 244); una violencia orientada a destruir la identidad del enemigo mediante la maternidad forzada. La novela entrelaza las historias de dos familias – una serbia y otra kosovar – unidas por la amistad y separadas por la guerra. A través del amor entre los dos personajes principales, Ajkuna y Zlatan, la autora representa los abusos sexuales sufridos por las mujeres kosovares y la violencia ejercida también sobre los hombres que presencian esas agresiones. Desde la perspectiva de Zlatan, soldado serbio obligado a participar en atrocidades, se evidencia cómo la violación se convierte en herramienta de cohesión grupal y de afirmación patriótica; la resistencia moral del protagonista, que se niega a continuar con tales actos, introduce un contrapunto ético a la barbarie: «Sparami, – gli dice. – La terza armata serba mi ha portato qui a proteggere la patria contro la mia volontà. Peccato che io non abbia ancora capito di che patria si tratti, peccato che lei... – e indica la donna sdraiata. Ma non fa in tempo ad aggiungere altro» (Ibrahimi 2011, p. 75). Mientras, en paralelo, la novela relata la experiencia de

Ajkuna, su propio cautiverio y las violaciones sistemáticas que sufre:

Mi hanno sdraiata sul tavolo al centro della stanza, in quella stanza c'era solo un grande tavolo e nient'altro. Non ho urlato, non ho pregato nessuno. Non ho segni di sigarette spente sui miei seni, non mi hanno rotto il naso. Le mie compagne tornavano così. Con me non c'era gusto, ha detto il capo il secondo giorno. Questa è una mummia, questa è già morta da un pezzo. Non supplica non urla non piange non fa nessuna resistenza. Che storia è questa? (*ibid.*, p. 244)

Por su parte, la novela de Elvira Mujčić, *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* (2009), aborda las secuelas del trauma a través del personaje de Amela una joven bosnia violada en el hotel Vilina Vlas, convertido en burdel durante la guerra, a la que le resulta imposible seguir viviendo después de todo lo vivido, en la novela, será su padre quien denuncie la situación, ya que ella no es capaz de enfrentarse a todo lo sufrido:

«la mia Amela non si è suicidata solo perché la nonna la sorvegliava... E ora lo faccio io...». Fece una lunga pausa. «La prima volta l'hanno tenuta qualche giorno, poi l'hanno lasciata andare. La nonna mi ha detto che era tornata coperta di sangue, con i dolori lì, insomma, in quei punti che le donne... lì insomma!... Poi sono venuti a prenderla altre volte e da allora ha smesso di dormire e vede in continuazione le ombre. Anche adesso aspetta sempre che vengano a prenderla... Ha paura, e vuole morire... Vuole solo morire!». (Mujčić 2009, p. 83)

El testimonio del padre revela la magnitud de la impunidad, pues muchos de los responsables nunca fueron juzgados: «Gli accusati di crimini a Višegrad non hanno nessuna accusa di stupro a loro carico» (*ibid.*, p. 93). La ausencia de justicia, unida al silencio autoimpuesto por las víctimas ante el miedo al estigma o a las represalias, amenaza con borrar la memoria de estos crímenes. Ante ello, las escritoras originarias de los países de la antigua Yugoslavia transforman la escritura en un acto de resistencia y supervivencia. Dar voz a las mujeres silenciadas implica restaurar su dignidad y mantener viva la memoria colectiva. Incluso en los relatos ficcionales late un núcleo de verdad histórica: escribir se convierte, así, en un modo de enfrentar la violencia, impedir el olvido y reafirmar la humanidad frente a la barbarie.

3. La violencia simbólica y la exclusión social en la Italia contemporánea: las voces de “*Pecore nere*”

Si las narrativas sobre la guerra en la antigua Yugoslavia representan la materialidad de la violencia inscrita en el cuerpo y la memoria, las voces migrantes reunidas en *Pecore nere* (Aa.Vv. 2006) trasladan esa violencia al espacio de la vida cotidiana. En este volumen colectivo cuatro autoras de origen migrante – Igiaba Scego (de origen somalí, pero nacida en Italia), Ingy Mubiayi (egipcia), Laila Wadia (india) y Gabriella Kuruvilla (nacida en Milán de padre indio y madre con orígenes italianos) – exploran las diversas formas de exclusión, racismo y discriminación que atraviesan la experiencia femenina en la Italia contemporánea así como su deseo de integración y su sentimiento de fragmentación identitaria y

desarraigo. La violencia ya no adopta la forma explícita de la agresión física, sino que se manifiesta como violencia simbólica, es decir, como un sistema de dominación que margina, subestima y silencia los cuerpos racializados.

Los ocho relatos reunidos en la obra abordan los temas mencionados desde perspectivas que oscilan entre la ironía, el testimonio y la alegoría. En *Salsicce y Dismatria*, Scego recurre al humor y a la paradoja para revelar la violencia de la mirada que racializa y la imposibilidad de una pertenencia plena. La ironía se convierte, en sus textos, en una estrategia de desactivación del poder discursivo que define quién puede ser considerado “italiano”. En *Curry di pollo y Karnevale*, Wadia explora la precariedad económica y las formas de control que disciplinan los cuerpos femeninos migrantes, mostrando cómo la cocina, la vestimenta o la performance festiva funcionan como espacios de negociación entre opresión y agencia. Kuruvilla, en *India y Ruben*, aborda la identidad fragmentada como herencia de una memoria colonial y diaporizada, donde recordar se vuelve un acto de resistencia frente a la disolución del yo. Finalmente, Mubiayi, en *Documenti, prego y Concorso*, denuncia la violencia burocrática y el racismo institucional, evidenciando cómo el aparato administrativo hace aún más complicado un proceso ya de por sí largo y complejo. En definitiva, estas narrativas no solo representan conflictos identitarios individuales, sino que ponen en evidencia un sistema de relaciones sociales que produce y reproduce la marginalidad bajo formas estructurales, burocráticas y discursivas.

En *Salsicce*, de Igiaba Scego, la protagonista, una joven musulmana italiana de origen somalí, expresa la interiorización de la exclusión a través de un gesto absurdo: comprar

cinco kilos de salchichas con la esperanza de que su consumo la convierta en una italiana como los demás: «Se mi ingoio queste salsicce una per una, la gente lo capirà che sono italiana come loro? Identica a loro?» (Aa.Vv. 2006, p. 26). El relato sitúa su crisis en el contexto político de la aprobación de la Ley Bossi-Fini (2002), legislación que intensificó los mecanismos de control migratorio y marcó físicamente la diferencia a través de la toma de huellas dactilares a los inmigrantes. La joven asocia su corporalidad racializada con una sospecha constante: ser percibida como extranjera, aunque sea ciudadana italiana. Su intento de italianización simbólica mediante la comida – un marcador cultural asociado a la identidad nacional – evidencia la violencia de una integración condicionada por la mirada del otro. Cuando finalmente arroja las salchichas a la basura, la protagonista realiza un gesto de resistencia, rechazando la asimilación forzada y afirmando su condición híbrida: «Sarei più italiana con una salsiccia nello stomaco? [...]. No, sarei la stessa, lo stesso mix. E se questo dà fastidio, d'ora in poi me ne fotterò!» (*ibid.*, p. 35). La autoafirmación final no es solo un acto de aceptación identitaria, sino una reacción política ante la exclusión social: la protagonista transforma la vergüenza en insumisión frente al racismo cotidiano.

En *Dismatria*, Scego continúa explorando las formas simbólicas del desarraigo. La palabra inventada “dismatria” – opuesta a patria – remite a la pérdida de la “madre tierra” somalí y a la experiencia de orfandad que define el exilio femenino. La familia protagonista vive rodeada de maletas, sin armarios, en un estado de desplazamiento perpetuo. Este gesto cotidiano se convierte en metáfora del no-lugar social del migrante, condenado a la provisionalidad. Sin embargo, el re-

lato subvierte el sentido de la pérdida: al final, la madre guarda objetos que simbolizan su vida en Roma, reconociendo la posibilidad de «un'altra matría» (*ibid.*, p. 21), una pertenencia múltiple que surge desde la marginalidad. La exclusión territorial se resignifica como un espacio de creación identitaria.

Las narraciones de Gabriella Kuruvilla amplían esta perspectiva al mostrar cómo la racialización y la herencia colonial condicionan la pertenencia. En *India*, la protagonista, hija de padre indio y madre italiana, encarna el conflicto del sujeto mestizo que nunca es reconocido plenamente. Su cuerpo – «composto da due metà diverse» (*ibid.*, p. 69) – se convierte en territorio de frontera. El viaje a la India que emprende no es una búsqueda de origen esencial, sino una constatación de la imposibilidad de pertenecer completamente a ninguna parte. En «Ruben», la autora lleva esta tensión al extremo a través del miedo de una mujer embarazada: que su hijo herede la exclusión que ella misma padece – «Troppo nero per essere italiano, troppo bianco per essere indiano» (*ibid.*, p. 86) –. Kuruvilla denuncia así el carácter transgeneracional de la marginalización, en la que el color de la piel o el acento continúan definiendo el acceso simbólico a la ciudadanía.

Por su parte, Laila Wadia aborda la exclusión desde la vida doméstica y los espacios de socialización juvenil. En *Curry di pollo*, la adolescente Anandita lucha por disimular sus orígenes ante sus compañeros italianos, suplicando a su madre que no cocine el tradicional plato indio cuando invita a sus amigos. La comida, símbolo de identidad y pertenencia, se convierte en signo de diferencia y vergüenza. El deseo de parecer normal refleja el peso de la mirada colonial que clasifica al sujeto migrante como “otro cultural”. En *Karnevale*, el conflicto se amplía al ámbito generacional y cultu-

ral: la protagonista, Rima, se avergüenza de su prima recién llegada de la India, que representa esa parte de sí misma que ha aprendido a ocultar. En ambos relatos, Wadia retrata los mecanismos de exclusión simbólica que operan incluso en la segunda generación, donde la asimilación se vive como una forma de supervivencia social.

A través de estas narrativas, *Pecore nere* revela que la exclusión del sujeto migrante no se limita a la esfera legal o económica, sino que se manifiesta en los afectos, en los gestos, en la vida cotidiana. El racismo, como advierte Sara Ahmed (2015), orienta los cuerpos en el espacio: determina quién puede sentirse “en casa” y quién debe justificar constantemente su presencia. En este sentido, las protagonistas de Scego, Wadia y Kuruvilla encarnan un relato de la marginación, donde la escritura actúa como forma de resistencia y de reapropiación simbólica del espacio social. Frente a una ciudadanía que las expulsa, las autoras construyen desde la literatura una ciudadanía alternativa, fundada en la memoria, el mestizaje y la palabra.

4. Conclusiones

Las narrativas analizadas evidencian la persistencia de la violencia en sus múltiples formas, desde la guerra y el exilio hasta la exclusión estructural y simbólica en el país de acogida. La escritura de mujeres migrantes se convierte en un espacio de reinscripción del cuerpo femenino como sujeto histórico y político. En las narraciones balcánicas, la representación de la violación como arma de guerra revela la profundidad del trauma colectivo y el modo en que

el cuerpo femenino fue instrumentalizado como territorio de dominación. Sin embargo, la escritura asume la función ética de testimoniar, pero también la política de reapropiarse de la voz negada, transformando la experiencia del dolor en una afirmación de identidad. En este sentido, las autoras migrantes procedentes del conflicto yugoslavo inscriben en la literatura italiana una memoria transnacional del trauma que interpela a Europa desde su propia historia de silencios.

Por su parte, las voces reunidas en *Pecore nere* trasladan el campo de batalla a la cotidianidad italiana, donde la violencia adopta formas institucionales, lingüísticas y afectivas. El racismo, la burocracia, la precariedad laboral o la mirada racializada configuran un sistema de exclusión que orienta los cuerpos en el espacio social, delimitando los márgenes de la pertenencia. Frente a esta violencia simbólica, las autoras despliegan una poética de la resistencia basada en el humor, la ironía y la afirmación identitaria. Los relatos de Scego, Wadia y Kuruvilla revelan que la integración solo es posible mediante una negociación constante entre el reconocimiento y la diferencia, entre la memoria del origen y la realidad de la diáspora.

En definitiva, tanto los relatos del conflicto bélico como las narraciones del exilio en Italia evidencian la continuidad de la violencia, pero también la posibilidad de su transformación simbólica. La literatura escrita por mujeres migrantes revela que la experiencia del desplazamiento no solo implica pérdida, sino también la creación de nuevos lenguajes de pertenencia que reclaman un espacio propio en la cultura italiana contemporánea y cuestionan los límites de la ciudadanía, la nación y la memoria europea.

Referencias bibliográficas

- Aa.Vv. (2006), *Pecore nere. Racconti*, Laterza, Roma.
- Ahmed S. (2015), *La política cultural de las emociones*, UNAM, Ciudad de México.
- Amnesty International (2009), "Whose Justice?". *The Women of Bosnia and Herzegovina Are Still Waiting*, Amnesty International Publications, London.
- Bianchi B. (2010), *Gli stupri di massa in Serbia durante la prima guerra mondiale*, en Flores M. (a cura di), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, FrancoAngeli, Milano.
- Bukvić E. (2008), *Il nostro viaggio. Identità multiculturale in Bosnia Erzegovina*, Infinito Edizioni, Roma.
- Derobertis R. (a cura di) (2010), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma.
- Di Palma S.V. (2010), *Lo stupro come arma contro le donne: l'ex Jugoslavia, il Rwanda e l'area dei Grandi Laghi africani*, en Flores M. (a cura di), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, FrancoAngeli, Milano, pp. 216-237.
- Flores M. (a cura di) (2010), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, FrancoAngeli, Milano.
- Fracassa U. (2012), *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone Editore, Roma.
- Ibrahimi A. (2011), *L'amore e gli stracci del tempo*, Einaudi, Torino.
- Lentin R. (2009, maggio), *Lo stupro della nazione: le donne "raccontano" il genocidio*, in «DEP Deportate, esuli, profughe», n. 10, pp. 155-167.
- Mujčić E. (2009), *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Infinito Edizioni, Roma.
- Romeo C. (2018), *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier, Firenze.
- Spivak G.C. (2010 [1988]), *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*, Akal, Madrid.

La vicenda di Doña Delfina

Una storia di formazione olistica

Camilla Boschi

1. Introduzione

Questo contributo cerca di individuare la permanenza dell'arcaica storia del popolo maya nella vita di Doña Delfina Solloy Jutzuy. Delfina è guida spirituale e *curandera* del villaggio di Sumpango in Guatemala. Conoscere la sua storia di vita, ponendo l'accento sulla sua dimensione formativa, ci permette di iniziare un'operazione comparativa rilevante dal punto di vista pedagogico, poiché si tratta di studiare un paradigma di pensiero radicalmente diverso dalle matrici occidentali, nonché molto denso dal punto di vista epistemico. L'approccio è storico-epistemico nel senso che cerca di cogliere gli aspetti processuali ed evolutivi dell'importante ruolo formativo che la nostra testimone svolge in relazione all'antica cosmogonia del suo popolo.

La storia, ci racconta la nostra testimone, è l'eternità attraversata dall'umanità, il sapere, una costruzione umile e paziente che ci conduce prima a conoscere noi stessi e poi a esercitare compito che siamo chiamati a svolgere. Per chi? Per la comunità. Come? Attraverso l'educazione che è l'opera sublime della storia in noi.

È possibile trarre le fila della storia di Doña Delfina a partire dalle indagini etnografiche svolte da Euresis¹ che hanno, nell'arco degli ultimi 10 anni, permesso di raccogliere numerose interviste semi-strutturate rivolte alla nostra testimone (Gramigna, Estrada Ramos 2016; Gramigna 2019), che ci consentono di orientarci all'interno di una biografia tanto avvincente, quanto dura e faticosa, segnata dalla lotta per il riconoscimento della propria identità e per la persistenza della memoria di una cultura che ancora oggi resiste.

Esplorare differenti sistemi di razionalità e farlo nella loro relazione con il passato, ci aiuta a conoscere la conoscenza per apprendere quel *pensiero complesso* di cui ci parlava Edgar Morin (1993; 2001). La storia di Doña Delfina ci consente di entrare in contatto con quelle che Boaventura de Sousa Santos definiva *Epistemologie del Sud* (2021a; 2021b), ovvero quei processi di costruzione della conoscenza che hanno subito tentati, e spesso ottenuti, *epistemicidi*, quindi negazioni della loro dignità e identità in ragione dell'imperante diffusione del pensiero coloniale, un pensiero *abissale*, che si è imposto nel corso del tempo come il giusto e l'unico. La vicenda formativa di Doña Delfina ci invita a riflettere sulle categorie attraverso le quali interpretiamo e diamo forma al mondo e, pertanto, diamo *forma alla formazione*.

Si vedrà che la concezione della storia ciclica Maya, in contrapposizione alla visione lineare del tempo occidentale, comporta importanti implicazioni dal punto di vista pedagogico non solo in riferimento al concetto di educazione, ma anche all'idea di mondo al quale si vuole *dare forma*.

1. Laboratorio di Epistemologia della Formazione EURESIS dell'Università di Ferrara diretto dalla professoressa Anita Gramigna.

2. La storia di Doña Delfina

Solloy Jutzuy è, come si diceva, una guida spirituale Maya Kaqchiquel. Grazie al servizio che Doña Delfina svolge l'intera comunità può accedere alla conoscenza dei testi sacri antichi scritti in lingua Katchiquel, di cui il *Chilam Balam* e il *Popol Vuh* sono un esempio (Gramigna 2022), può interpretare i sogni popolati dalla voce degli antichi antenati e può entrare in connessione profonda con il proprio *Uwach Q'ij*, il proprio *nawal*; lo spirito guida che conduce ogni persona a scoprire la propria missione nella comunità.

Grazie alla sua attività, nel suo villaggio, la spiritualità maya ancora oggi trae linfa vitale dalle antiche narrazioni delle quali si fa portavoce e interprete. Ed è proprio a partire dalla lingua nativa che scegliamo di raccontare la storia di Doña Delfina, perché attraverso di essa è possibile mostrare la stretta relazione che intercorre tra *educazione* e *spiritualità*, quindi tra *dono* e *comunità* (Gramigna, Boschi 2024) all'interno di questo spazio di significati.

Il rapporto tra Doña Delfina e la lingua nativa inizia in adulta, quando inizia un processo di ri-scoperta, che ha ceduto presto il passo a un percorso di ri-nascita e che le ha permesso di riappropriarsi delle proprie origini, delle proprie radici e, in qualche misura, del proprio ruolo all'interno della comunità. Afferma la nostra testimone:

“Io ho sempre avuto il desiderio di studiare, ma ho potuto farlo solo da adulta. Purtroppo la situazione economica della mia famiglia non me lo permetteva, inoltre, essendo io la più grande fra i miei fratelli, era mio dovere accudirli, infine, vivevamo nella capitale (Città del Guatemala) e non parlavamo

la nostra lingua (il Kaqchikel)". (Gramigna, Estrada Ramos, p. 124)

Sarà solo quando Delfina e la sua famiglia si trasferiranno nel villaggio indigeno di Sumpango che inizierà quindi a germogliare in lei il desiderio di conoscere la propria lingua nativa, lingua che sua madre si era sempre rifiutata di insegnare ai figli. Non tardò infatti a sorgere in lei il desiderio di iniziare la scuola elementare, dopo aver iniziato a insegnare il catechismo ai bambini, attività che stimolò la sua sensibilità nei confronti della cultura ancestrale. Così, grazie all'aiuto della maestra di San Andrés Itzapa, all'età di 25 anni Delfina riuscì a superare l'esame di prima e di seconda elementare, sino a quello di sesta. Proseguì poi gli studi nella capitale, presso il Collegio America Latina e infine riuscì a ottenere l'incarico di insegnante bilingue presso il villaggio el Rejon. Questo primo incarico non fu semplice, perché in realtà Doña Delfina fece esperienza dell'intenzione di "castiglianizzazione" dei bambini promossa dalla scuola, a scredito della cultura indigena, ai quali Delfina rispose insistendo nell'insegnamento della lingua Maya Kacchikel sin dalla primissima infanzia, cercando lei stessa di perfezionare sempre di più la sua competenza nella sua lingua madre. Le cose migliorarono quando ottenne il trasferimento nella scuola del villaggio di Vista Hermosa de San Pedro, scuola nella quale tutti i docenti erano meticci, lei era l'unica a essere indigena, ma venne accolta con calore e spirito di collaborazione. L'attività di Doña Delfina, si contraddistinse da un lato la necessità di preservare il sapere ancestrale e di tutelarlo da un progressivo processo di "castiglianizzazione" obbligato, favorendo anche iniziative di carattere sociale che

rispondessero alle esigenze economiche delle famiglie indigene, per consentire ai giovani la possibilità di proseguire gli studi anche oltre la scuola primaria. Presto ricominciò a studiare e ottenne il diploma presso l'Istituto Victor Manuel de la Roca, nella capitale, per poi iniziare un percorso professionalizzante per divenire maestri in educazione bilingue presso l'Università Mariano Galvèz. Al termine dei tre anni di specializzazione, grazie alla quale ebbe l'opportunità di perfezionare la sua conoscenza della lingua madre, seguì anche un corso universitario per divenire professoressa di linguistica.

La direttrice della scuola di professionalizzazione Ofe-
lia de Titus le propose poi una docenza presso la medesima università e lì iniziò subito a insegnare educazione bilingue, trattazione linguistica, antropologia guatemalteca, medicina tradizionale, dizionario bilingue e il Katchikel. Inoltre ebbe l'occasione di tenere numerose conferenze in prestigiose università del mondo.

Il percorso di Doña Delfina, iniziato a partire dalla passione per la lingua Kaqchikel, il cui apprendimento le fu inizialmente negato, ha definito non solo la sua storia professionale ma, come in una necessaria continuità, anche quella spirituale. L'accesso alle antiche parole, le ha permesso una progressiva coscientizzazione spirituale e l'accoglienza del proprio dono, quindi del proprio talento, da mettere a disposizione dell'intera comunità.

Lo avverto, che, per dirigermi verso gli avi, verso Dio, devo farlo nel mio idioma, sento una profonda soddisfazione, qualcosa di bello, come nel bere un bicchiere d'acqua quando si ha una sete ardente. Lo sento e lo vedo in tale maniera. Infatti

quando parlo in spagnolo, capisco che mi perdo, non so, non ho parole con le quali parlare allo spirito. (Doña Delfina in Gramigna 2019, p. 107)

È la lingua antica che infatti definisce il senso stesso del suo operare, che si è espresso non solo, come vedremo, nelle scelte educative e didattiche di Doña Delfina come insegnante, ma anche nel vedere e accogliere la propria *stella* e con essa il suo ruolo di *curandera* e guida spirituale all'interno della comunità (Gramigna, Boschi 2024, p. 80). In questo processo educativo di coscientizzazione la malattia giocò un ruolo essenziale soprattutto quando, ormai prova di “energia vitale” Delfina scopre che non può più negare di svolgere la missione alla quale è stata chiamata dai suoi stessi avi. Delfina racconta che mentre era all'ospedale priva di coscienza, in sogno, gli antenati l'avvisano che non può negare e negarsi il sapere per il quale è chiamata.

Secondo la medicina ancestrale Maya, la malattia infatti si può intendere solo attraverso le categorie dell'armonia e dell'equilibrio tra le parti, quindi tra la persona e l'ambiente in cui agisce, in un *continuum* densamente relazionale. In questo senso, le ragioni dell'infermità non possono essere semplicemente cercate limitatamente al sintomo, ma è necessario osservare il sintomo all'interno di uno sguardo che colga la totalità e la complessità entro il quale è inserito, come espressione di uno stato di profondo squilibrio tra le parti, le cui cause potrebbero anche non avere direttamente a che fare con ragioni di tipo fisico (Rosa 2019). Sin da bambina Doña Delfina ha sempre sofferto di salute precaria, in ragione, spiegavano le sagge anziane del villaggio, con il fatto che Delfina possedesse un dono, la

capacità di mettere in connessione terra e cielo, ma che non avesse ancora gli strumenti per relazionarsi a esso, conoscerlo e accoglierlo. I loro numerosi tentativi di convincere la madre a sostenere la figlia nel processo di riconoscimento del dono, furono per lungo tempo negati. «Io non credo in queste cose», continuava infatti a rispondere la madre a fronte dei numerosi tentativi di convincimento. Sino ai 42 anni di età Doña Delfina, pur partecipando alla vita spirituale della comunità, non si apprese a riconoscere la stella dentro di sé, finché non si sentii male. A seguito di numerose diagnosi che sembrano far presagire il peggio, le venne diagnosticato un fibroma uterino. Venne quindi operata e seguirono otto mesi di convalescenza, durante i quali rimase grave. Ed è un questo momento che si inserisce il sogno come porta della conoscenza (Gramigna 2019), come spazio attraverso il quale poter acquisire strumenti per interpretare sé stessi. Afferma Delfina:

rimanevo in camera, non uscivo, nessuno riusciva a dirmi cosa avevo, o non avevo niente, allora vennero le guide e mi dissero: questa è un'altra opportunità che Le viene data, Lei deve prendere atto del suo cambiamento. Ed è vero perché ero grave all'ospedale. Sta di fatto che mia mamma piangeva perché sembrava che non dovessi sopravvivere. Me ne stavo nella camera inconsapevole, a quel punto sognai che un anziano usciva dalla parete con altri tre uomini vestiti con gli abiti della tradizione, e mi disse in idioma: dove ti fa male ed io gli risposi allo stomaco. Quindi, fece il giro della camera e si compenetrò nel mio stomaco e gridò ed io allora reagii. Mi dissero che dovevo ricevere (si riferisce a ricevere il dono, farsi guida spirituale). Nello stesso momento mi diedero il

trasferimento per il villaggio el Cánton las Limas. (Gramigna; Estrada Ramos 2016, p. 131)

Ecco che il sogno diviene una porta per una ri-scoperta di sé stessa e per la coscientizzazione del proprio ruolo all'interno della comunità. Lì, Delfina incontra la sua *stella* e si prepara a ricevere il dono. All'interno di questo paradigma valoriale, quindi all'interno di questo tipo di conoscenza radicalmente differente rispetto al tipo logico-scientifico occidentale, il fibroma che portava si identificava come l'espressione di un rifiuto, quindi di una mancanza e di una sofferenza che si esprimeva nel sintomo che la mise in pericolo di vita per quasi un anno. Il *logos onirico* «non è solo un contesto di epifania, un avvenire in via di manifestazione, ma una forma di pensiero sulla quale interrogarsi, poiché proviene da un mondo ancestrale che non è solo passato, data la ciclicità del tempo» (Gramigna, Boschi 2024, p. 80). Nel sogno, Delfina *vede* il dono immergersi dentro sé stessa, interpretando e accogliendo una volontà cosmica che la trascende e che si manifesta attraverso un linguaggio onirico, magico, straordinario. Nel sogno, passato presente e futuro si appiattiscono in un'unica dimensione, in una ciclicità infinita, in cui si esprimono le regole dell'armonia cosmica.

Da quel momento, la vita di Doña Delfina non sarebbe più stata la stessa, divenendo protagonista di un'azione educativa che, ancora più profondamente di prima, connetteva terra e cielo, vivi e morti, nell'orizzonte di un *futuro radicato* (Poletti 2022). Iniziò quindi la sua attività di guida spirituale, divenne un punto di riferimento per l'intera comunità, per l'interpretazione dei testi sacri antichi, dei sogni, della lingua nativa Maya Katchiquel e dei suoi miti; per la ricerca,

per chiunque si rivolgesse a lei, del proprio unico e inimitabile talento.

3. I “nawales” per una pedagogia olistica

“L’idioma nativo”, la lingua madre con la quale Doña Delfina ha la possibilità di mettersi in contatto con i propri avi e con le proprie guide le ha permesso, come detto precedentemente, di iniziare un percorso di rinascita e riconoscimento del *dono*, messo a disposizione della comunità. Non solo, l’accesso agli antichi saperi e agli antichi miti, ha rappresentato una forma di resistenza della cultura Maya nei confronti dei tentati soprusi e spoliazioni, proprio a partire da quello che lei stessa definisce “processo di castigliazzazione”, volto alla negazione e al “superamento” della cultura ancestrale. L’orizzonte olistico entro il quale si costruisce il mondo Maya (Estrada Ramos 2021), riflettono anche una pedagogia che si sviluppa all’interno del medesimo paradigma e che pensa quindi alle sue pratiche educative a partire da una cosmovisione che vincola tutti gli elementi, esseri umani compresi, con il visibile e con le energie che si possono solo percepire per mezzo del *Cholq’ij*, il calendario sacro (De la Garza 1990). Il calendario sacro Maya è uno strumento ermeneutico conoscitivo fondamentale per relazionarsi alla realtà e rappresenta il risultato di un’attenta osservazione della natura. In questo senso, il calendario ancestrale unisce *spazio* e *tempo* (Gramigna 2019, p. 109) e rappresenta la scadenza dei ritmi che scandiscono tanto la vita personale, quanto quella collettiva, seguendo una legge che trascende il tutto, quella del

cosmo (Lorenzo 1980). Ogni giorno del calendario è segnato da una precisa energia cosmica, da una forza vitale che proviene dagli antenati e che viene rappresentata da un elemento naturale, il *nawal*, definito anche *spirito guida*, ognuno dei quali porta con sé precise caratteristiche. Pertanto, il giorno di nascita e il *nawal* a esso collegato, influisce sui talenti, sui pregi e sui difetti della persona. Non solo, il *Cholq'ij*, come ci spiega Doña Delfina, «rappresenta la base per interpretare i sogni di conoscenza, [...] il sogno è sempre un relazione al *cholq'ij*, ai giorni che segnala e alle immagini che lo rappresentano» (ivi, p. 110).

Doña Delfina, nella sua pratica di insegnamento, pensava l'educazione verso i più piccoli proprio a partire dal calendario sacro, personalizzando le attività educative in relazione allo *spirito dell'animale protettore* di ognuno di loro (Gramigna, Boschi 2024, p. 79). Questo tipo di approccio si configurava in linea con l'idea di iniziare un'opera di coscientizzazione di sé, rivolta alla consapevolezza delle proprie attitudini, dei propri talenti, ma anche degli aspetti da mitigare o dei difetti, volta al mantenimento dell'equilibrio tra le parti, in linea con le energie del cosmo.

Ecco che la lingua nativa, i simboli legati alla rappresentazione di ognuno dei 20 *nawales* rivestono un ruolo importante dal punto di vista educativo all'interno della cultura Maya, in quanto favoriscono processi di autoermeneusi e la connessione con gli antenati, guide fondamentali nella ricerca e nella scoperta di sé e del proprio ruolo all'interno della comunità, in una prospettiva olistica di armonia e connessioni tra le parti, obbedendo alle leggi del cosmo.

4. Conclusioni. La persistenza della memoria

Ogni anno il 25 gennaio a Rabinal, oggi chiamato san Pablo de Rabinal in Guatemala, viene messo in scena il *Rabinal Achi*, ovvero la *Danza del Tun*, una rappresentazione teatrale che mette in scena la narrazione in forma poetica di un antico rituale Maya, quello del sacrificio umano (Gramigna 2022). Questa rappresentazione dedicata all'intera comunità al passo di danza mette in scena una pratica che nasconde un significato di grande rilevanza formativa, poiché ci parla della cultura Maya e della sua persistenza nella memoria della collettività. La *Danza del Tun*, analogamente all'espressione spirituale di Doña Delfina, rappresentano forme di sincretismo che hanno permesso alla cosmovisione ancestrale di resistere ai soprusi e di mantenere viva la propria identità culturale. Il sacrificio umano rappresentato, ad esempio, si rimette al concetto di *tonkayo* che, in lingua Maya, significa non solo "corpo umano" ma è anche spesso usata per definire il "mais", alimento base dell'alimentazione di questa comunità. Durante questo rituale di sacrificio, la comunità restituisce il sangue alla terra, come segno di morte che genera la vita, poiché sarà poi dalla terra che sorgerà la pianta del mais, in un ciclo senza fine che configura vita e morte come momenti di un unico atto. All'interno della cultura Maya, infatti, l'unità più piccola è il due, in linea con la l'idea che sia la relazione tra gli elementi a definirne l'identità: la notte e il giorno, la luna e il sole, la morte e la vita.

Queste ritualità sincretiche si pongono l'obiettivo di preservare un immaginario ancestrale popolato da simboli che definiscono ancora oggi un panorama culturale ancorato alle antiche pratiche e degli antichi rituali.

Cosa abbiamo imparato da questa donna così fragile e forte a un tempo?

Abbiamo imparato a riflettere su di una differente concezione di tempo e di storia, abbiamo capito che la storia dell'educazione può servirci a esplorare in profondità il presente. E a inchinarci nei confronti della misteriosa complessità del processo formativo.

Nel corso del tempo, molto si è perduto di questa millenaria e ricchissima cultura, ma molto ancora resiste, attraverso processi formativi che fanno riferimento a un paradigma olistico, quindi alla manifestazione del sacro, quello spazio mentale ad alta densità relazionale (Bateson 2025, p. 31), e di avere quindi il coraggio di metter piede «lì dove gli angeli esitano» (*ibid.*).

Riferimenti bibliografici

- Bateson G., Bateson M. (1989), *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Adelphi, Milano.
- Estrada Ramos Y. (2021) (a cura di), *L'educazione olistica. Le radici epistemologiche e culturali*, Volta la carta, Ferrara.
- De la Garza M. (1990), *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, Ciudad de México, Unam.
- De Sousa Santos B. (2021a), *Epistemologie del Sud. Giustizia contro l'epistemicidio*, Castelvechi, Roma.
- Id. (2021b), *La fine dell'impero cognitivo: l'avvento delle epistemologie del Sud*, Castelvechi, Roma.
- Lorenzo A. (1980), *Calendarios Mayas*, Porrúa, México.
- Gramigna A. (2022), *L'educazione inter e transculturale: Il caso del Rabin Achi' nelle comunità indigene maya*, Biblion, Milano.

- Ead. (2022), *Il Chilam Balam di Chumayel: Energia cosmica e trasformazione*, in Poletti G. (a cura di), *I miti della fondazione. L'educazione nella tradizione per un futuro radicato*, Biblion, Milano.
- Ead. (2019), *Il versante onirico della conoscenza. L'educazione nel mondo ancestrale dell'America Latina*, Aracne, Roma.
- Gramigna A., Estrada Ramos Y. (2016), *Epistemologia della formazione e metodologia della ricerca. Un'indagine presso la popolazione Maya Kaqchikel del Guatemala*, Unicopli, Milano.
- Gramigna A., Boschi C. (2023) (a cura di), *Immaginario e formazione interculturale. Una ricerca presso le comunità Maya dell'America Latina*, Volta la carta, Ferrara.
- Eaed. (2024), *Il ruolo della Guida Spirituale nella comunità Maya kaqchikel di Sumpango*, in «Women & Education», a. 2, n. 3, pp. 78-82.
- Morin E. (2001), *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Id. (1993), *La conoscenza della conoscenza*, Feltrinelli, Milano.
- Poletti G. (2022) (a cura di), *I miti della fondazione. L'educazione nella tradizione per un futuro radicato*, Biblion, Milano.
- Rosa C. (2022), *Epistemología y medicina tradicional. Conocimiento y formación en Felipe Poot, h'men maya*, in «Epistemologías e interculturalidad en educación», UNAM-IISUE, México, pp. 79-109.
- Id. (2019) (a cura di), *Medicina ancestrale e mondo contemporaneo*, Volta la carta, Ferrara.

Autrici e autori

Cristina Rosa è professoressa aggregata di letterature e culture dei paesi di lingua portoghese (settore scientifico-disciplinare FLMR-01/C) nel Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici dell'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. È direttrice della Cattedra Pedro Hispano finanziata dal Camões – Instituto da cooperação e da língua, del Ministero degli affari esteri portoghese preposto alla diffusione della lingua e della cultura lusitana a livello internazionale. Le sue ricerche si rivolgono alla produzione letteraria e culturale femminile, all'autobiografia e epistolografia, alla narrativa di viaggio. Fra le pubblicazioni più recenti, *Le strutture narrative nel resoconto di naufragio del galeone São João*, in Rosa C., de Almeida Dias F. (a cura di), *Naufragi e salvezze. Il viaggio, realtà e metafora*, Sette Città, Viterbo 2025, pp. 283-308; *Da Lisbona a Goa: la dieta sulle navi portoghesi e le sfide alimentari del lungo viaggio sulla rotta della Carreira da Índia*, in Rosa C., Mendes Drummond Braga I.M.R., de Almeida Dias F. (a cura di), *Alimentação e Identidades no espaço lusófono*, Sette Città, Viterbo 2025, pp. 133-155; *O fio invisível duma saudade: Letteratura e amicizia tra Cecília Meireles e Fernanda de Castro*, «Rivista Fictions», 2023, pp. 77-91; *Il Conte di Sabugosa*

tra donne d'altri tempi, in Martines E. (a cura di), *Il testo e le sue dinamiche nelle culture di lingua portoghese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 151-171; *La prima ambasceria giapponese in Europa*, Sette Città, Viterbo 2022.

Marta Cueva Camblor ha conseguito la laurea in lingue moderne e letterature presso l'Università di Oviedo e la laurea magistrale in traduzione letteraria presso l'Università Complutense di Madrid. Sta attualmente lavorando presso l'Università di Oviedo alla sua tesi dottorale incentrata sulla poetessa e scrittrice Angelica Palli Bartolommei. Le sue ricerche riguardano le scrittrici del Risorgimento, anche se si dedica ad altri ambiti quali la grammatica italiana e la traduzione. Fra le sue recenti pubblicazioni ricordiamo: *El amor y el honor en el tratado Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese de Angelica Palli Bartolommei*, in «RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 2023, vol. 17, pp. 39-51, e *Per un'educazione paritaria. L'approccio di Angelica Palli Bartolommei per l'educazione degli uomini e delle donne del suo tempo*, in Afonso-Gutiérrez S. (coord.), *Encadenadas a las letras: el papel de las normas de comportamiento y los arquetipos literarios femeninos en la concepción de la mujer*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 57-67.

José García Fernández è professore associato di filologia italiana presso l'Università di Oviedo (Spagna). Dottore internazionale di ricerca in scienze umanistiche (indirizzo italianistica), si è laureato in filologia romanza e ha conseguito un master universitario internazionale in lingua spagnola e linguistica. Ha tenuto corsi di traduzione, lingua e linguistica italiana in Spagna e all'estero ed è attualmente vicedirettore del Centro linguistico di ateneo (CLA) dell'Università di

Oviedo. Inoltre, ha pubblicato numerosi saggi, libri e articoli relativi alle sue aree di interesse. Il suo campo di studio riguarda la grammatica italiana, la traduzione italiano-spagnolo e la letteratura e cultura siciliane. È anche membro dei gruppi di ricerca «Voces Femeninas en la Literatura y la Cultura Europeas» (Università di Oviedo) e «Escritoras y Escrituras» (Università di Siviglia). In questo momento fa parte del gruppo locale di INGENIUM, alleanza europea che si propone di rafforzare la dimensione sociale dello spazio europeo dell'istruzione superiore (SEIS). Tra gli articoli recenti si segnalano: *Santa Águeda*, Regina Siciliae. *La impronta de la santuza en la narrativa de Giuseppina Torregrossa*, in «Estudios Románicos», n. 33, 2024, pp. 337-352; *Linguae caussa en Aonio Paleario. El vulgar italiano como recurso para la igualdad*, in «Hipopgrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro», vol. 11, n. 2, 2023, pp. 149-158.

Spiros Koutrakis, laureato in lingua e letteratura italiana (2000) e in teologia (1995), ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca (2020) presso il Dipartimento di lingua e letteratura italiana della facoltà di lettere dell'Università "Aristotele" di Salonicco. Attualmente è ricercatore post-dottorale presso il medesimo dipartimento. La sua prima ricerca post-doc (2020-2024) si è focalizzata sulla presenza delle donne nel Pasolini letterario. Dal 2024 ha intrapreso un percorso di analisi e studio sulla letteratura anticonformista e trasgressiva di Michela Murgia. Ha partecipato in qualità di relatore a numerosi convegni internazionali svoltisi in Grecia, Italia, Spagna e Francia. Ha pubblicato articoli in riviste e volumi collettanei e ha tradotto opere dall'italiano al greco. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini*:

una dialettica fra la pittura e la poesia (Dykinson, Madrid 2022); *“Dell’eccellenza della donna”: sintesi, interpretazioni e approfondimenti in riguardo del discorso di Hercole Filogenio* («Études Romanes de Brno», 46/2025/2, pp. 210-229); *Quando Laura Betti ha cantato le poesie per musica di Pier Paolo Pasolini* («Diacritica», 56, 2025).

Verónica Pacheco Costa è professore associato di filologia inglese presso l’Università Pablo de Olavide (Siviglia). La sua ricerca si concentra sugli studi di genere, la traduzione teatrale e la letteratura scritta da donne, con particolare attenzione al teatro suffragista britannico e statunitense come spazio di resistenza politica e di dibattito femminista. Ha pubblicato numerosi studi e traduzioni su drammaturghe come Cicely Hamilton, Elizabeth Robins, Mary Shaw, Caryl Churchill e Isabel Oyarzábal Smith, contribuendo al recupero critico di un corpus teatrale essenziale per la storia del femminismo. Tra le sue opere più recenti si segnalano *Teatro sufragista estadounidense* (ADE, Madrid 2025); *Las influencias filosóficas en la obra de Virginia Woolf* (Dykinson, Madrid 2025), così come le traduzioni premiate di *Votos para las mujeres* e di due pièces di Caryl Churchill (ADE, Madrid 2018 e 2023). Coordina il seminario di ricerche di genere e studi culturali (SIGEC) e dirige la rivista scientifica «Ambigua».

Pablo García Valdés è ricercatore e docente di filologia italiana presso il Dipartimento di filologia classica e romanza dell’Università di Oviedo (Spagna). Si è laureato in filologia romanza e in filologia italiana presso l’Università di Salamanca (Spagna) e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in scienze umanistiche presso l’Università di Oviedo. I suoi

ambiti di ricerca riguardano la letteratura italiana contemporanea, in particolare il recupero della storia delle donne attraverso il romanzo storico scritto da autrici, nonché la partecipazione femminile in diversi ambiti, quali la salute, la cura del corpo e l'arte. Ha pubblicato monografie, edizioni critiche, traduzioni e saggi apparsi in riviste e volumi nazionali e internazionali: *Las recetas cosméticas de Alessio Piemontese*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2025; *Algunas consideraciones sobre los tratados cosméticos en la Italia renacentista*, in Bartolotta S., Tormo-Ortiz M. (coords.), *Marcadadas por el silencio. Escritoras y artistas para una futura Historia*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2025, pp. 147-158; *Condicionantes sociales del auge de los libros de secretos renacentistas: sobre I Secreti de Alessio Piemontese*, in Muñoz Benavent M., García Valdés P. (coords.), *Cuidados y remedios de las mujeres: medicina y farmacia en el Renacimiento*, Tirant Humanidades, Valencia 2024, pp. 77-94; *Remedios y saberes médicos de las mujeres en la Italia renacentista y su reflejo en la obra de Moderata Fonte*, in «Lectora: revista de dones i textualitat», 2024, n. 30, pp. 47-59.

Antonella Cagnolati, già professore ordinario di storia dell'educazione e poi di storia moderna presso l'Università di Foggia, collabora attualmente con l'Istituto di storia contemporanea di Ferrara in cui svolge attività di ricerca e di consulenza scientifica. I suoi ambiti spaziano dalle scritture femminili nel Rinascimento, ai percorsi culturali e simbolici della misoginia, alla trattatistica pedagogica nel XVI e XVII secolo. Direttrice di collane editoriali per numerose case editrici, partecipa a vari gruppi di ricerca sui temi di genere in università spagnole. Al suo attivo numerosi artico-

li in varie lingue, monografie e volumi collettanei. Dal 2014 al 2024 ha diretto la rivista «Espacio, Tiempo y Educación» (indicizzata in Scopus). Tra le sue pubblicazioni: *La costilla de Adán. Mujeres, educación y escritura en el Renacimiento*, Arcibel, Sevilla 2016 (Premio Siped 2016); *Women and Children's Literature. A Love Affair?*, Peter Lang, Berlin 2021; *Gendered lights of reason. Cultural and educational perspectives*, tab edizioni, Roma 2023; con Martin Clavijo M., *Quattro commedie per le giovinette d'Italia*, tab edizioni, Roma 2025. Ha curato l'edizione spagnola delle novelle di Ada Negri: *Las solitarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2018.

Milagro Martín Clavijo è professoressa ordinaria di letteratura italiana presso l'Università di Salamanca (Spagna). Dirige il gruppo di ricerca «Escritoras y personajes femeninos en la literatura» dell'Università di Salamanca ed è membro di «Escritoras y Escrituras» dell'Università di Sevilla. La sua ricerca si rivolge al teatro italiano contemporaneo, la narrativa contemporanea siciliana, le scrittrici italiane tra '800 e '900, e la *querelle des femmes*. Tra i suoi libri pubblicati figurano le edizioni *Dieci paradosse degli accademici intronati da Siena* (2024) con Ioannis Tsolkas, *Diálogos* di Sperone Speroni (2024) insieme a Roberto Trovato e *Quattro commedie per le giovinette d'Italia* di Grazia Pierantoni Mancini (2025) con Antonella Cagnolati. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli in riviste e capitoli di libri, tra i quali si segnalano le più recenti: *Anna Franchi y la defensa de la unión libre en "Un eletto del popolo"* (1909), in Petrucci C., Mascarell M. (a cura di); *Donne fuori dai confini* (Dykinson, Madrid 2025, pp. 97-110); *La Sicilia de Disio de Silvana Grasso: el retrato de una isla madre y madrastra*, in de Stasio L., Muguruza I., Bar-

tolotta S. (coords.), *La construcción de las identidades italianas* (Visor, Madrid 2024, pp. 561-572); *Corpo gestante, corpo gaudente. Il corpo di Medea nel teatro italiano*, in Farnetti M. (a cura di), *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria* (DeriveApprodi, Bologna 2025, pp. 173-190) e *Los objetos perdidos del pasado: Cuaderno de apuntes (en carne viva) de María Luisa Elío*, in Martín Clavijo M. (coord.) *Memoria y exilio. Republicanas españolas en Hispanoamérica* (Sílex, Madrid 2025, pp. 153-175).

Giuliana Antonella Giacobbe è docente di filologia italiana presso il Dipartimento di filologia classica e romanza dell'Università di Oviedo dal 2018. Ha conseguito il dottorato di ricerca in filologia italiana nel 2023 presso la stessa università, ricevendo nel 2025 il premio straordinario di dottorato. Le sue principali linee di ricerca riguardano la letteratura e la dialettologia siciliana, nonché lo studio della lingua e della letteratura italiana in prospettiva di genere. È membro dei gruppi di ricerca «Voces Femeninas en la Literatura y la Cultura Europeas» (Università di Oviedo), «Escritoras y Escrituras» (Università di Siviglia) e «Escritoras y Personajes femeninos en la literatura» (Università di Salamanca). Tra le pubblicazioni recenti: *Traduzione dell'opera Sintimenti in difisa di lu sessu fimmininu (1735) di Dorotea Isabella Bellini Guillon*, in «Transfer», vol. 20, n. 2, 2025, pp. 133-145; *Appunti e riflessioni sulla possibile adesione di Adelaide Bernardini al fascismo: l'oda inedita a Benito Mussolini*, in Sevilla Vallejo S. (coord.), *Identidades femeninas y construcción psicosocial de lo femenino en la narrativa de la Segunda guerra mundial*, Peter Lang, Berlin 2025, pp. 189-204.

Sandra Rossetti è docente di filosofia e storia presso il Liceo “Ludovico Ariosto” di Ferrara. Proviene da una formazione filosofica conseguita presso l'Università degli Studi di Ferrara, dove si è laureata e ha anche portato a termine il dottorato di ricerca in filosofia dedicato al pensiero di Hannah Arendt. Le sue ricerche riguardano il campo della filosofia politica e del pensiero delle donne; ricerche che ha approfondito attraverso corsi, conferenze e pubblicazioni su autori/autrici, tematiche e problemi della tradizione politica dell'Occidente. Fra le sue recenti pubblicazioni si vedano: *Generazione afro. Musica e stile di vita di una subcultura giovanile degli anni Ottanta*, Arcana, Roma 2022; “Voglio la libertà, voglio che tutti abbiano il diritto di esprimere se stessi, di godere delle cose belle”. *Emma Goldman: una vita per la libertà*, in Petruzzi C., Mascarell Garçia M. (a cura di), *Donne Fuori dai confini*, Dykinson, Madrid 2025, pp. 147-166; *Ipazia di Alessandria: un nuovo canone didattico per l'insegnamento della filosofia antica e tardo antica*, in Maccanuco A. (coord.), *De los márgenes al aula. Aplicaciones didácticas con perspectiva de género*, Dykinson, Madrid 2024, pp. 174-190.

Barbara Meazzi è professore ordinario di letteratura italiana presso l'Université Côte d'Azur e dirige il Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine. Si occupa di futurismo italiano, avanguardie, neo-avanguardie, poesia visiva e scritture femminili. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni, tra cui *Il fantasma del romanzo. Le futurisme italien et l'écriture romanesque* (Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2021); alcune traduzioni (ad esempio Félix Fénéon, *Cento novelle in tre righe*, Babbomorto Editore, Imola 2020), edizioni di testi (Hélène d'Ettingen, *Journal d'une étrangère*, Éditions

Le Minotaure, Paris 2016). Insieme a Laura Fournier-Finocchiario ha coordinato un dossier del n. 108 (2024) della rivista «Cahiers de la Méditerranée» dedicato a *L'émancipation des femmes en Italie dans les discours et la littérature (1848-1935)*; con Justyna Łukaszewicz, ha curato un dossier sulla *Sfortuna di Grazia Deledda* per il n. 15 (2024) della rivista «Italica Wratislaviensia». Per maggiori informazioni: <https://cmmc-nice.fr/membres-du-cmmc/barbara-meazzi/>.

Michele Presutto laureato in storia contemporanea all'Università di Bologna nel 1992, ottiene il dottorato di ricerca presso la FLACSO, Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales di Città del Messico nel 2000. Si occupa di storia dell'emigrazione e nel 2015 vince una borsa per svolgere attività di ricerca presso l'IHRC, Immigration History Research Center dell'University of Minnesota a Minneapolis. Ha pubblicato diversi articoli su riviste specializzate. Tra i suoi libri ricordiamo: *La rivoluzione dietro l'angolo. Gli anarchici italiani e la Rivoluzione messicana, 1910-1914* (Editoriale Umbra, Foligno 2017); «*Gli operai non mangiano fragole*». *Vita e scritti di Roberto D'Angiò, 1871-1923* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2021) e il romanzo storico *L'uomo che divise il pane in cinque, Storia di un sagrestano anarchico* (Besa, Nardò 2018). Recentemente sta lavorando a una nuova ricerca dal titolo *Il confine degli altri*, sulla narrazione/costruzione italiana del confine tra Messico e Stati Uniti.

Debora Ricci è docente e coordinatrice nell'ambito dell'area scientifica della linguistica italiana presso il Dipartimento di linguistica dell'Università di Lisbona, dove ha conseguito un dottorato di ricerca europeo in linguistica applicata/

analisi critica del discorso. È ricercatrice integrata in studi sulle donne/di genere (area: semiotica multimodale) presso il CIEG – Centro interdisciplinar estudos de género della facoltà di sociologia dell'Università di Lisbona e membro della commissione esecutiva dell'APEM – Associação portuguesa estudos sobre mulheres. I suoi interessi di ricerca includono: la letteratura femminile portoghese contemporanea, le rappresentazioni di genere nel paesaggio sociosemiotico urbano. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni in riviste scientifiche e raccolte di saggi, così come la curatela di riviste e volumi tematici riguardanti i suoi ambiti di ricerca. Tra le più recenti si sottolineano gli articoli: “*O canto das sereias*”: *análise diacrónica e sincrónica da representação da mulher como objeto de posse e de consumo*”, in Torres A., Costa D. (orgs.), *Estudos de género, feministas e sobre as mulheres*, Edições CIEG-ULisboa, Lisboa 2020, 221-228; *(Desperate) Housewives, Domestic Angels, or Femmes Fatales: Stereotyped Categories of Female Representation on the Italian Socio Semiotic Landscape*, in Ciolăneanu R., Marinescu R. (eds.), *Handbook of Research on Translating Myth and Reality in Women Imagery Across Disciplines*, IGI Global – Index Scopus, Hershey 2020, pp. 233-260. Come editor, con A. Cagnolati ha curato il volume *Ada Negri e Florbela Espanca – Antologia poética* (tab edizioni, Roma 2023) e con Vanessa Castagna, *Studi di Genere nel contesto italiano e di lingua portoghese: (De)costruire il genere* (Todas as musas, São Paulo 2022).

María-Isabel García-Pérez è docente dell'area di filologia italiana presso l'Università di Salamanca, dove svolge attività didattica nell'ambito della lingua e della cultura italiana. Ha conseguito il dottorato in lingue moderne con una tesi dedicata alla rappresentazione della camorra napoletana nella

letteratura, nella musica e nel cinema italiani. Fa parte dei gruppi di ricerca «Escritoras y personajes femeninos en la literatura» dell'Università di Salamanca, «Escritoras y Escrituras» dell'Università di Siviglia e «Voces Femeninas en la Literatura y la Cultura Europeas» dell'Università di Oviedo. Le sue principali linee di ricerca riguardano la letteratura femminile, il romanzo poliziesco italiano e gli studi culturali. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Un grito de denuncia contra la 'ndrangheta: Loro mi cercano ancora, el relato autobiográfico de Maria Stefanelli*, in Velázquez García S., Diego Sánchez J. (coords.), *Autoescrituras de mujer: reconstrucción inclusiva de la historia literaria en primera persona*, Comares, Granada 2023, pp. 93-102; *Historia, memoria y compromiso en la obra de Domenico D'Angelo: un análisis del fenómeno camorra*, in Caprara G. (coord.), *Historia y memoria en la novela policiaca española e italiana*, Tirant humanidades, Valencia 2025, pp. 187-201.

Sara Velázquez-García è docente dell'area di filologia italiana dell'Università di Salamanca, dove tiene corsi di lingua, traduzione e cultura. Ha conseguito il dottorato presso la stessa università con una tesi sulla letteratura dell'immigrazione in Italia. Fa parte dei gruppi di ricerca «Escritoras y personajes femeninos en la literatura» dell'Università di Salamanca, «Escritoras y Escrituras» dell'Università di Siviglia e «Voces Femeninas en la Literatura y la Cultura Europeas» dell'Università di Oviedo. Le sue pubblicazioni degli ultimi anni si concentrano sull'analisi di opere scritte in italiano da autori e autrici immigrati e sulla ricezione e traduzione di romanzi italiani contemporanei e la loro influenza in Spagna. Tra i più recenti contributi si segnalano: *La otra cara del relato: las nuevas voces de la Literatura postcolonial italiana*, in Marotta

Peramos M. (coord.), *Elogio del italianismo. Estudios de literatura, lengua y traducción*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2024, pp. 267-280; *La novela negra mediterránea como puente entre España e Italia. Ahora hablan ellas, ahora se las traduce a ellas: De Giménez Bartlett a Tanzini*, in González Martín V., Azcona Pastor J.M. (coords.), *Italia y España. Una historia convergente*, Sílex, Madrid 2022, pp. 659-678.

Camilla Boschi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in scienze umane nel settore di pedagogia generale presso l'Università degli Studi di Ferrara. I suoi interessi di ricerca si sviluppano attorno all'indagine del fenomeno educativo nella sua processualità storico-epistemologica e nei suoi risvolti interculturali. Fra le ultime pubblicazioni si segnalano: *Ossequio e dissenso, La formazione del giovane fascista e le sue estetiche*, Pensamultimedia, Lecce 2025; *Educazione e Rappresentazione. L'ideologia dell'alterità nei manuali scolastici spagnoli del '900*, Ferrara, Volta la carta, Ferrara 2025; *La questione del male. Un itinerario tra Hannah Arendt e Simone Weil*, in «Orientamenti Pedagogici», vol. 72, n. 1, pp. 69-79, 2025. Ha curato il volume *Itaipù. Le pietre che cantano, Formazione e resilienza nel popolo Guarani*, Volta la carta, Ferrara 2024.

Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

dello stesso argomento nel catalogo tab

Grazia Pierantoni Mancini, *Quattro commedie per le giovinette d'Italia*, 979-12-5669-096-1 (ISBN edizione digitale 979-12-5669-097-8)

Ada Negri e Florbela Espanca. *Antologia poetica*, a cura di Antonella Cagnolati, Maria Lucia Dal Farra, Fabio Mario Da Silva, Debora Ricci, Michelle Vasconcelos, 978-88-9295-796-1 (ISBN edizione digitale 978-88-9295-797-8)



Filigrane in controluce. Per una cartografia delle donne ai margini
a cura di Antonella Cagnolati e Milagro Martín Clavijo

direttore editoriale: Mario Scagnetti
editor: Annalisa Maniscalco
caporedattore: Giuliano Ferrara
redazione: Letizia Franceschini, Giulia Ferri
progetto grafico: Sara Pilloni

