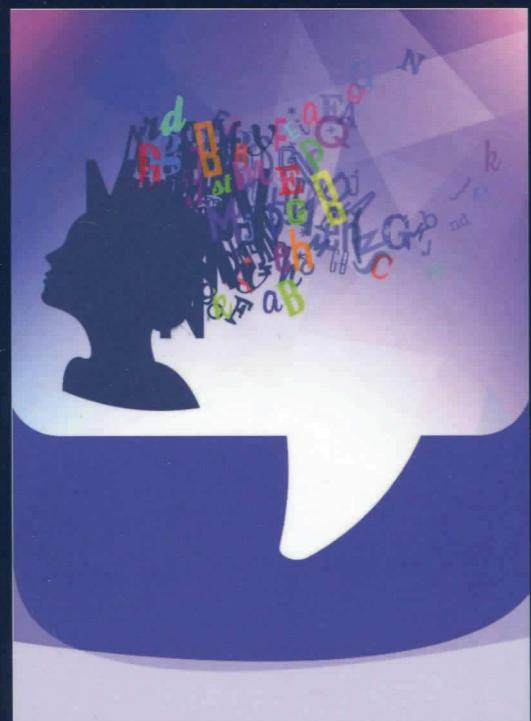


MILAGRO MARTÍN CLAVIJO
MATTIA BIANCHI (Coords.)

DESAFIANDO AL OLVIDO: ESCRITORAS ITALIANAS INÉDITAS



AQUILA FUENTE



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 244

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:
© Eva Moreno Lago

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado
por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca

1ª edición: mayo, 2018
ISBN: 978-84-9012-886-2
Depósito legal: S 139-2018

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

Maquetación:

Sara Velázquez García y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE
Teléfono: 923 19 41 31
Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

*Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

DESAFIANDO al olvido :
escritoras italianas inéditas / Milagro Martín Clavijo y Mattia Bianchi (coords.).
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2018

572 p. —(Colección Aquilafuente ; 244)

Textos en español, italiano e inglés, con abstracts en español e inglés

Bibliografía

1. Mujeres escritoras italianas. I. Martín Clavijo, Milagro, editor. II. Bianchi, Mattia, editor.

821.131.1:929-055.2

Índice

Prólogo: Escritoras inéditas: las razones de la sinrazón MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ	11
I. DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XIX	
La penna pungente di Matilde Serao: <i>Il ventre di Napoli</i> GIULIA FASANO.	31
Orsola Cortesi Biancolelli, mediadora teatral entre España e Italia IRINA FREIXEIRO AYO	47
Un pre-testo per testare la presenza femminile tra scena e libretti a stampa: l'edizione genovese di <i>Artemisia</i> , dramma musicale del Seicento MONICA GALLETTI	61
La ficcionalización de personajes históricos en la literatura italiana: el caso de Veronica Franco PABLO GARCÍA VALDÉS	75
La correspondencia femenina en el Resurgimiento italiano: temáticas y objetivos comunes ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE	89
Las mujeres en la Italia del siglo XVIII: el largo camino hacia la conquista de sus derechos MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE	101
Verso un catalogo definitivo della produzione di Dorigista (Isabella Dosi Grati): edizioni e manoscritti JAVIER GUTIÉRREZ CAROU	115
La passione fuori catalogo della finzione di Matilde Serao MARIA LAURA IASCI	127

Rosa Califronia and her <i>Breve Difesa dei diritti delle donne</i> (1794): A phantom writer and the discourse on women in 17th and 18th centuries	MARIA-KONSTANTINA LEONTSINI	137
La seconda Sulpicia: sensuale e pudica	RAFFAELA LO BRUTTO	151
II. ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS		
II.1. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX		
Carolina Rispoli, una voce meridionale dimenticata	ANGELO AZZILONNA	169
Leyendo cartas con gafas de género	ANTONELLA CAGNOLATI	181
Otras locuras femeninas: la de Gemma Ferruggia	TERESA GIL GARCÍA	197
Las solarianas	MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	211
La Grande Guerra contada a los niños: <i>Personcine</i> de Maria Messina	MILAGRO MARTÍN CLAVIJO	223
“La voz dormida” de Renata Viganò: ausencias femeninas en el marco de la literatura resistencial italiana traducida en España	MARIA ISABELLA MININNI	237
La vindicación futurista del cuerpo femenino: <i>Un ventre di donna</i> de Enif Robert	VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ	251
Gli <i>Appunti italiani</i> di Maria Kuncewiczowa: la testimonianza di una straniera	DARIO PROLA	265
La querella de mujeres: Angela Nikoletti	LEONOR SÁEZ MÉNDEZ	279

Grazia Deledda inedita: casualità o censura? ALESSANDRA SANNA	293
Provocación y anticonformismo en los primeros años del siglo XX: <i>Io e il mio elettore</i> de Paola Baronchelli Mª DOLORES VALENCIA MIRÓN	307
II.2. DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS	
Nilde Iotti: effigie inedita SALVATORE BARTOLOTTA	323
Una farfalla sulla croce del sepolcro: Anna Maria Bacher e la poesia al tempo della morte MATTIA BIANCHI	339
« <i>Mandiamo le madri a trattar della guerra</i> »: Cindy Sheehan, Franca Rame, la maternità e la politica FABIO CONTU	351
Una “quasi sconosciuta” Paola Masino LORETA DE STASIO	367
Mujeres enigmáticas en el ámbito popular y literario siciliano JOSÉ GARCÍA FERNÁNDEZ	381
Memorie, diari, autobiografia. Le donne di cosa nostra si raccontano DOMINIKA MICHALAK	395
Memoria femminile nell’esperienza delle “Osterie Letterarie” a Padova dal 2001 al 2005 FABRIZIA MINETTO	409
Trasformazioni culturali e sociali dell’Italia anni’70 nei racconti e memorie PAOLA POPULIN	421
La poesia di Lalla Romano DANIEL RAFFINI	435
Gli anni di piombo nella letteratura di Lidia Ravera MATTEO RE	449

Mariapia Veladiano: una scrittrice “accanto”?	
STEFANO REDAELLI	463
Los comisarios Lolita Lobosco de Gabriella Genisi y Salvo Montalbano de Andrea Camilleri: una relación ficticia	
YOLANDA ROMANO MARTÍN	475
Voci femminili inedite: riflessioni a partire dalla letteratura postcoloniale italiana	
MARIO ROSSI	491
<i>Fiore di fulmine</i> : Nora e la sua rinascita	
IRENE SCAMPUDDU	505
Un’aliena nella letteratura italiana: il caso di Luce D’Eramo	
ANNA SCICOLONE	519
Nel labirinto dello sfruttamento, nel dedalo dei soprusi. Analisi di due <i>pièces</i> di Laura Sicignano	
ROBERTO TROVATO	531
La composizione dei tratti identitari di un’anima che si ri-genera, in un viaggio che attraversa tre secoli. L’autobiografia come riflessione e atto pedagogico di un “io in formazione” e come rilettura del dato storico	
CATERINA TURIBIO	543
Cuento, luego existo: mapa de las escritoras migrantes en Italia	
SARA VELÁZQUEZ GARCÍA	557

PRÓLOGO

ESCRITORAS INÉDITAS: LAS RAZONES DE LA SINRAZÓN

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ

Universidad de Sevilla

Universidad Ateneum de Gdańsk

¿Por qué muchas de las escritoras de siglos pasados son completa o parcialmente inéditas? ¿Por qué el público lector no conoce sus nombres, ni se recogen sus obras en los manuales destinados a la enseñanza de la literatura en ningún nivel de instrucción?¹ Cuestiones que no pueden responderse con fórmulas simples y apresuradas como la falta de “calidad literaria” de las escritoras y sus textos, sobre todo cuando los criterios que establecen esa calidad han variado históricamente, se han demostrado tan relativos como la misma noción de “literatura” o “literariedad”, fluctuantes, por no decir arbitrarios. La valoración estética, como se sabe, depende de la posición “política”, es decir, del lugar de poder y del grupo humano desde donde se ejerce, que a lo largo de los siglos se corresponde con los gustos y preferencias de una élite cultural masculina, en la que las mujeres se constituyen solo como la “élite discriminada”² (García de León, 1995). Más que de estética, en las palabras claves que explican la condición de escritoras inéditas sería conveniente hablar de lo hegémónico y lo excluido, lo aceptado y lo rechazado socialmente, incluso de lo incomprendido, censurado o destruido, puesto que esta condición afecta sobre

¹ Muchas escritoras españolas contemporáneas se plantean cuestiones relacionadas con la tradición literaria femenina y su “sustracción”, Carme Riera (1980), Laura Freixas (2000 y 2008), Marina Mayoral (2002), Ángeles Caso (2005), Clara Janés (2014).

² El término hace referencia a las mujeres que, aun encontrándose dentro de las élites de poder, son una minoría dentro de ellas. Su posición de dominadas y discriminadas anula cualquier margen de decisión o de maniobra para sí mismas o para otras mujeres.

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

todo, como veremos, a las escritoras que escriben desde su propia diferencia (Nozzoli, 1978; Magli, 1985) y su propia historia personal, lo que implica “desencajar” en el sistema literario.

Algunas escritoras intentan, precisamente, romper con la “estética” (masculina) imperante. Otras, simplemente, la evitan por los impedimentos que han tenido en su instrucción. Las mujeres que escriben solo han podido acceder a las Universidades desde finales del siglo XIX, mientras que los escritores se han formado en ellas, desde su creación en la Edad Media, lo cual supone una gran ventaja en el manejo y adecuación a conceptos, teorías, estéticas, retóricas. Desde su posición en los márgenes, las escritoras han buscado refugio en los extrarradios de lo literario o en géneros, lenguajes, estilos híbridos, disconformes, irregulares, incluso desarticulados o incongruentes, practicando una escritura que se despliega en los límites de lo canónico o en la subversión de las reglas retóricas y discursivas (Showalter, 1977 y 1985; Suárez Briones 2000 y 2003).

La valoración crítica realizada en torno a las escritoras y su canonización, o mejor dicho, su falta de canonización, rebosa de criterios arbitrarios, subjetivos, incluso caprichosos, cuya característica principal y más visible es la falta de reciprocidad con respecto a los autores. Un trato desigual y discriminatorio domina el sistema literario (que no queda al margen de la sociedad que la produce). En el contexto de la literatura italiana, por ejemplo, muchos escritores, considerados “menores”, siguiendo una clasificación muy extendida en algunos diccionarios bibliográficos, son mucho más conocidos, estudiados y reeditados que la única escritora premio nobel de literatura italiana, Grazia Deledda, cuya *opera omnia* ha sido editada solo en 2016. A distancia de noventa años de la concesión del nobel, las autoridades de Cerdeña en 2017 todavía están trazando un plan para que su obra pueda ser conocida en las escuelas de la isla.

El hecho de que la mayoría de las escritoras de siglos pasados sean inéditas responde a una serie de razones estructurales del sistema patriarcal (Lerner, 1990) en el que vivimos y, más específicamente, a razones culturales androcéntricas del sistema

PRÓLOGO

literario, que asientan sus bases fundamentales en dos conceptos de fondo: arbitrariedad cultural y violencia simbólica³.

La arbitrariedad cultural establece para las mujeres una serie de prejuicios, clichés y estereotipos que forman parte del acervo histórico de nuestra cultura, tales como que el destino natural de las mujeres (por lo menos hasta el siglo XX) es el matrimonio y la maternidad y cualquier otra circunstancia que pueda torcerlo, como por ejemplo el ejercicio de la escritura, no es bien recibido ni percibido socialmente. Un segundo impedimento para las mujeres es el convencimiento de que sus capacidades para lo intelectual o creativo, si las tuvieran, son inferiores y que, por lo tanto, no pueden alcanzar la excelencia ni compararse con los verdaderos “genios”⁴.

La violencia simbólica, en cambio, actúa en dos niveles diferentes. La ejercen la crítica literaria, los escritores y editores ensombreciendo a las escritoras, negando su existencia o sus obras, minimizando sus logros, que no van a formar parte de la tradición literaria, pero también esa parte del público lector que rechaza sus textos por tratar “argumentos y temas femeninos” y carecer de la supuesta universalidad que, en cambio, se atribuye a los “argumentos y temas masculinos”. Pero también la perpetúan algunas escritoras sobre sí mismas, al aceptar “las reglas del juego” literario, contentándose con los espacios simbólicos a ellas asignados, como los géneros líricos, los temas íntimos, en los que el sistema androcéntrico literario reproduce la jerarquía social: las escritoras como las mujeres deben permanecer en el recinto de lo privado y de la moral a ellas destinada, mientras que los escritores carecen de límites, su fantasía es soberana.

³ En el sentido que Bourdieu (2000) y Bourdieu y Passeron (2005) formulan estos conceptos, como relaciones simbólicas que reflejan relaciones sociales. La violencia simbólica impone significados como legítimos, amparándose en las relaciones de fuerza. Mientras que la arbitrariedad cultural es una forma de exclusión que se basa en la imposición, ejercida a través de una *auctoritas* que aparece como legítima y que esconde su carácter arbitrario en esa legitimidad.

⁴ Sobre las dificultades de las escritoras ha escrito con mucho humor Marina Mayoral (2003 y 2004^a y 2004^b). Algunos estudios recientes son los de Nieves Baranda (2005), Pura Fernández (2008), Cabré (2013).

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

Las escritoras, que usan como herramienta de su trabajo el lenguaje, han tenido que enfrentar la violencia simbólica inscrita en él, especialmente en el narrativo-poético, donde lo femenino está codificado por la tradición literaria no solo en mitos, imágenes o personajes, sino también y, sobre todo, en significados, sentidos e interpretaciones, que esencialmente construyen lo masculino como dominante y lo femenino como dominado, con todas sus consecuencias en las construcciones de sujetos (hombres) y objetos (mujeres) literarios. Las escritoras que describen su ser mujer posicionado en el mundo utilizan un lenguaje prestado (Riera, 1982, 9-12; Santoro, 1984) y, por lo tanto dos son las circunstancias: intentan deconstruirlo, rodearlo, resignificarlo⁵, o se convierten en voces menores de corrientes y estilos literarios, un contrapunto muy útil a la hora de las comparaciones con las grandes voces.

Ambos mecanismos, violencia simbólica y arbitrariedad cultural, determinan el desplazamiento hacia los márgenes, el silencio, el rechazo de los textos escritos por mujeres, en particular, y de los productos culturales o artísticos, en general. La crítica artística o literaria tiende fundamentalmente a atribuirlos a los hombres que forman parte del círculo familiar o social de la mujer artista, siguiendo la idea (arraigada en la sociedad a través de los discursos religiosos, médicos y pedagógicos) de la incapacidad femenina para la creación, razón por la cual resulta absolutamente aceptable que el hombre sea el creador, en vez de usurpador, y que la mujer sea la “imitadora” de las creaciones masculinas. Esta verosimilitud deriva del desconocimiento de las contribuciones de las mujeres en el pasado histórico, y del protagonismo absoluto de los hombres en nuestra sociedad en todos los ámbitos. Un contexto social que convierte en inverosímil lo contrario: que los escritores hayan imitado o convertidas en propias las creaciones de las escritoras o las voces populares femeninas. Las evidencias documentales y

⁵ A este propósito me parecen significativas las palabras de Marie Luise Wandruska, cuando afirma que “sería una pena que las mujeres escribieran como los hombres o vivieran como los hombres o asumieran el aspecto de los hombres, porque si dos sexos son insuficientes, considerando la variedad y lo vasto del mundo, cómo nos vamos a arreglar con uno solo” (Wandruska, 1996: 179-180).

PRÓLOGO

científicas en estos casos suelen quedarse en el estrecho círculo de investigaciones filológicas y no consiguen romper ese muro para llegar a los manuales de literatura (López Navajas, 2014).

El rechazo de las mujeres escritoras por parte del sistema literario (críticos y autores, sobre todo) se remonta a los primeros siglos de la literatura. La figura de la escritora, durante muchos siglos es percibida socialmente como opuesta al modelo “normativo” de feminidad, por lo tanto, recaen sobre ella la marginación y la estigmatización o, al contrario, el sello de la excepcionalidad y singularidad. Su rareza es por defecto o por exceso. Las escritoras de algunos momentos históricos, como en el Humanismo, sirven de ejemplo de la excelencia de una élite de mujeres virilizadas, que confirma la incapacidad del resto del género femenino. Una gran parte de estas mujeres cultas se abren camino en los círculos intelectuales y sociales solo porque sus familias, sus ciudades o sus estados las utilizan como instrumento de poder y de prestigio. Si se instruye a las humanistas de la élite es porque su educación, como subraya Virginia Cox (2008), supone una “inversión” rentable en términos políticos y económicos. La famosa carta de Petrarca a Anna von Schweißnitz, mujer del emperador Carlos IV, y *De Claris mulieribus* de Boccaccio, dedicada a Andrea Acciaiuoli, constituyen dos ejemplos de cómo los autores se congracian con las familias que estas mujeres representan. Pero ellas como autoras no pueden expresar su propia subjetividad, la suya es una escritura “cautiva”, al servicio de otros, orientada a fines políticos. Sus obras quedan fuera del canon, en una zona gris destinada a las mujeres que escriben, y además, de política, mientras que otros escritores, muchas veces sus preceptores o pertenecientes a sus mismos círculos culturales, constituyen las *auctoritates* de la literatura humanista en latín de este periodo.

Otro ejemplo de la rareza, por “sublimes”, la constituyen las escritoras-banderas nacionales que, al menos en lo que se refiere a la literatura italiana y española, son religiosas y santas: Catalina de Siena y Teresa de Jesús. Ambas incluidas en los cánones literarios y, por consiguiente, en los libros de texto destinados a la enseñanza, con lo que su modelo de feminidad, también excepcional, representa. Pero su forma de estar en el canon también es particular, porque de ellas rara vez se pone de

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

manifiesto sus valores “literarios”, es decir, estéticos, sino más bien los valores místicos o religiosos de su obra. De ambas se subrayan los valores católicos de devoción, obviando los aspectos que concuerdan menos con el ideal de mujer sumisa y obediente. En el caso de Teresa de Jesús, solo a partir del 2015, año de la conmemoración de los quinientos años de su nacimiento, se empieza a asociar su nombre con adjetivos antes irreconciliables como “rebelde, santa y trasgresora”, deshaciéndose muchos de los prejuicios y críticas misóginas que sobre ella recaían. Otro caso parecido es el de Clara de Asís: una distinta percepción se produce a partir de la relectura que propone una autora contemporánea de larga y prestigiosa trayectoria literaria, Dacia Maraini (2013). En la biografía que escribe sobre ella destaca precisamente su desobediencia.

Estas autoras emblemas ilustran perfectamente la lectura sesgada, interesada y androcéntrica que se ha practicado con casi todas las escritoras del pasado. Cuando los críticos literarios escriben sobre ellas solo toman en consideración las obras que inciden en la perpetuación de los modelos de mujer normativos que, al mismo tiempo, se acercan más a los géneros y temas literarios canónicos. Se ignoran los aspectos biográficos y literarios contestatarios o transgresores, sobre todo las obras o pasajes que muestran ideas contrarias al sistema social-cultural. Se obvian o se condenan abiertamente a escritoras antagonistas de autores misóginos, que escriben en favor de la igualdad entre hombres y mujeres o, a partir de finales del siglo XIX, muestran abiertamente su carácter feminista. Las obras de estas escritoras “rebeldes” presentan para el sistema literario numerosos defectos de forma y de fondo, porque no se adecuan a las modas, a los géneros a los temas, desencajan dentro de las generaciones literarias por ser demasiado demodé o demasiado utópicas, desordenan las periodizaciones establecidas. Su estética resulta desequilibrada hacia cuestiones éticas, porque como sostiene Bajtín, “los humillados y ofendidos como tales se vuelven protagonistas de una visión, desde luego visión ya no puramente estética” (Bajtín, 1982: 179).

¿Por qué motivo la crítica literaria, hasta el siglo XX compuesta únicamente y exclusivamente por hombres, iba a preocuparse por dar valor a ideas contrarias a las de la tradición

PRÓLOGO

literaria, compuesta también exclusivamente por hombres (blancos y occidentales) y que contrastan, además, abiertamente el carácter misógino de muchos autores consagrados? Es más, ¿por qué ocuparse de las escritoras, que representan la antinorma y el anticanon, tanto a nivel literario como individual? La tradición literaria consagrada no es una historia de las diferencias, ni de la heterogeneidad, bien al contrario, es la historia de un dogma, por ello ha planteado muchas veces la disidencia de las escritoras simplemente como una “guerra entre los sexos”, olvidando que también hay un nutrido grupo de hombres que combaten contra su propio sexo (Dialetti, 2011). El debate-tema literario y filosófico de la *Querelle des Femmes*, que se extiende por toda Europa durante más de tres siglos, no puede reducirse a una simple moda o ejercicio retórico (Kelly, 1982; Bolufer, 2013): filoginia vs misoginia, como si las escritoras gozaran del mismo estatus que los escritores y pudieran “dialogar” con ellos en igualdad de condiciones. La historia literaria ha obviado, no solo la tradición de escritura resistente que las escritoras (junto con un reducido número de escritores) practican en el marco de un sistema literario absolutamente dominado por hombres que siguen valores masculinos (autores, editores, lectores, críticos literarios), sino también todo su potencial innovador y su importancia en la Historia de las ideas disidentes, su papel fundamental en la heterodoxia (Bock, 2002).

Existe una marcada huella filológica masculina en la edición, reedición y relectura, en la trasmisión de los textos de las escritoras del pasado, en la que se repiten algunos rasgos. El primero se refiere a la desmemoria. Escritoras famosas en su tiempo, vuelven a ser reeditadas a distancia, no de años, sino de siglos, a veces gracias a la labor y el interés de otras escritoras, eruditas o estudiosas, es decir, otras mujeres. Dos ejemplos: en España es Emilia Pardo Bazán, a finales del XIX, quien reedita las novelas de María de Zayas, después de un lapso de tres siglos. En Italia, un caso parecido es el de Gaspara Stampa, que tendrá que esperar casi dos siglos para que sus *Rimas* conozcan una segunda edición, que realizará Luisa Bergalli, en 1738⁶.

⁶ De quien no existe al día de hoy una *opera omnia* en italiano de sus obras, solo en inglés gracias a la traducción de Jane Tylus (2010).

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

La lista de escritoras italianas “desaparecidas” durante siglos y de su desactualización es bastante larga. Algunos ejemplos: las *Terze Rime* (1575) y *Rime e Lettere familiari* (1580), de Verónica Franco no vuelven a imprimirse hasta 1913 (Salza, 1913). Benedetto Croce realiza, en 1949, una reedición de las cartas recuperando la única que existía de 1570 (Croce, 1949). La última edición de las *Lettere familiari* se ha publicado hace ya casi veinte años (Bianchi, 1998)⁷.

El poema épico de Tullia D’Aragona *Il Meschino, altramente detto Il Guerrino*, publicado en Venecia en 1560, y del que Bongi sostiene que ya en su edición original “es un libro rarísimo y poco conocido” (Bongi, 1890: 91), conoce solo ocho ediciones en cinco siglos, hasta la última de 2005. A pesar de que Crescimbeni considera a Tullia como uno de los mejores autores de su tiempo (Crecimbeni, vol I, pp. 41), la última edición del *Dialogo Della infinità di amore* es la de Giuseppe Zonta⁸, de 1912.

Vittoria Colonna, que se había convertido en un ícono cultural mucho antes de que sus *Rime* se publicasen en 1538 (Cox, 2008: 82), en una edición no autorizada, va a conocer un éxito sin precedentes en su tiempo: cuatro ediciones al año siguiente de su publicación y quince en los sucesivos treinta años. Pero, incluso de la autora más conocida y apreciada de todas las petrarquistas renacentistas, se ha publicado la última edición de *Rime* en 1982 y *Los Sonetos en honor a Francesco Ferrante* en 1998 (Bullock).

La desmemoria no afecta solo a casos aislados, sino a las escritoras como grupo. Si consideramos que en el catálogo de los incunables de la biblioteca de Londres, entre 1475 y 1600, figuran noventa ediciones de escritoras (AA.VV., 1958)⁹ de las que treinta y tres se corresponden con ediciones de poetisas petrarquistas, y las comparamos con antologías posteriores, como la de Luisa Bergalli (1738) notamos que los nombres y las obras

⁷ La edición inglesa aparece en 1998 (Jones y Rosenthal), y una edición de *Le Terze rime* en castellano en 2014 (Díaz Padilla).

⁸ El tratado de Tullia d’ Aragona comparte espacio con otros en la edición de Giuseppe Zonta, titulada *Trattati d’amore del Cinquecento* (Zonta, 1912, pp. 185-248). La versión inglesa es de 1997 (Rusell).

⁹ De las poetas petrarquistas se publican, entre 1541 y 1569, entre otras, las *Rime*, el diálogo *Della infinità d’amore y el Meschino* de Tullia d’Aragona y también le *Opere Toscane* de Laura Battiferri (Sberlati, 1997).

PRÓLOGO

se reducen notablemente, quedando en un grupo limitado: Chiara Matraini, Tullia d’Aragona, Olimpia Malipiero, Verónica Gambara, Laura Battiferri, Vittoria Colonna y Gaspara Stampa.

Girolamo Tiraboschi (1772-1781) dedica ocho capítulos de su *Storia* a las escritoras del Renacimiento, polemizando con Francesco Saverio Quadrio (1739) que, en su opinión, ofrecía una visión muy simple sobre las escritoras de este periodo. En sus palabras reconocemos uno de los rasgos que va a caracterizar la Historia literaria italiana, y es la utilización de las escritoras como demostración erudita o fines propagandísticos, y no como valor creativo en sí mismas¹⁰.

Los nombres de las escritoras que aparecen en la lista de Tiraboschi son los mismos que Ludovico Domenichi había incluido en su antología de 1559, *Rime diverse d’alcune nobilissime e virtuosissime donne* (1514-1564), la primera antología de poetisas italianas. Muchas de ellas son olvidadas en las posteriores literaturas y antologías y sus obras raramente conocen una edición moderna¹¹. Ya entre el catálogo de las ediciones del Cinquecento (AA.VV., 1985-1989) aparecen ausencias notables, si hacemos una comparación con el censo que tres siglos más tarde el conde Ferri hace de su biblioteca (Ferri, 1842).

Podemos afirmar que las escritoras y sus obras, al permanecer en los márgenes del canon literario y, al no estar reconocida ni estudiada su tradición de escritura están sujetas a los avatares de

¹⁰ “Nada nos deja conocer mejor el entusiasmo en Italia por el estudio de poesía en vulgar que el ver a las más nobles damas cultivarla con gran pasión, preciándose más que de ningún otro, del título de poetisas” (Tiraboschi, 1772 (nota 21), p. 1130).

¹¹ Lucrezia Borgia, Argentina Pallavicina, Gentile Volta, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Maria di Cardona, Porzia Malvezza, Angiola Sirena, Tullia d’Aragona, Gaspara Stampa, Lucrezia Gonzaga, Laura Terracina, Eleonora Falletti, Claudia della Rovere, Anna Ottavia degli Scaravelli, Maddalena Pallavicini, Livia Torniella Borromeo, Laura Battiferri Ammannati, Isotta Brembati, Chiara Matraini, Isabella Morra, Lucrezia Marinella, Lucrezia Bebbia Sassatelli, Virginia Salvi, Virginia Accoramboni, Maddalena Salvetti Acciaiuoli, Barbara Cavalletti, Modesta Pozzo, Lucia Bertani, Ersilia Cortese, Tarquinia Molza, Veronica Franco, Maria Spinola, Ippolita Sforza Bentivoglio, Cecilia Bergamina, Camilla Scarampa, Violante Gardona, Costanza da Novellara, Caterina Piovene, Camilla Valenti, Olimpia Morato.

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

la moda, a las preferencias de estudiosos/as, a la conveniencia política y a otras circunstancias absolutamente ajena a su valor estético. Incluso el “extraño” fenómeno de las poetisas del Renacimiento, a pesar de todo, queda reducido a algo efímero en la Historia de la literatura italiana. Shemek subraya que el mismo Domenichi realiza su antología movido más por su afición de coleccionista que con el objetivo de canonizar la producción lírica femenina (Shemek, 2005: 239-262). Casi respondiendo involuntariamente a la pregunta que Joan Kelly formula sobre si las mujeres tuvieron Renacimiento (Kelly, 1984: 19-50), Laura Fortini sostiene que el sistema literario no favorece a las escritoras de este periodo y que “su presencia resulta por lo menos en apariencia episódica, casi a título personal” (Fortini 2010: 179). De la misma opinión se muestra Marina Zancan cuando afirma que el sujeto femenino en la tradición literaria se mueve en una tierra de frontera, en un recorrido ambiguo y mimético que durante siglos ha sido el resultado de un camino individual o solo parcialmente socializado” (Zancan, 1986: 780).

A finales del siglo XV y principios del XVI, las poetisas petrarquistas terminan su época de apogeo y, aunque en algunas ciudades como Florencia o Venecia todavía escriben autoras importantes, como Arcangela Tarabotti, Lucrezia Marinella Vacca o Margherita Costa, las mujeres como grupo verán el ocaso de su papel en la cultura. Lucrezia Marinella, con "amargura mal reprimida", en sus *Essortazioni*, aconseja a las mujeres que abandonen las letras y vuelvan a la vida doméstica (Cox, 2008: 227).

Un segundo aspecto de la huella masculina se refiere al “descubrimiento” de escritoras por parte de famosos críticos literarios que demostrarían la inexistencia de prejuicios en el trabajo de arqueología filológica, aunque no así en las relecturas, más bien misóginas, que hacen de sus obras. En estas interpretaciones, muchas veces, la escritora (que pertenece al ámbito de lo literario, simbólico, imaginario), entra en conflicto con la mujer (que pertenece al ámbito de lo social, material, real y cotidiano). En España, Menéndez Pidal abre el camino al estudio de la primera autobiografía en lengua castellana de

PRÓLOGO

Leonor López de Córdoba¹², al incluir el texto en su *Crestomatía* (Menéndez Pidal, 1966), después de un olvido de cuatro siglos. Pero su juicio sobre la autora queda confinado en la visión negativa que de ella hacen las crónicas de su tiempo, sin ningún contraste con otras fuentes, ni ningún otro análisis que ilumine la relación entre su vida y su obra. Habrá que esperar a estudios recientes para una antología de las escritoras de estos siglos (Timoner, 2015) que demuestran que Leonor no era una escritora en solitario.

En Italia, un caso interesante es el de Verónica Franco: famosa en vida, después de su muerte sus textos y su nombre son olvidados durante tres siglos, hasta que Bartolomeo Gamba le dedica un libro, en 1828. Esta relectura tendrá enormes consecuencias en la imagen que de ella y de su obra se trasmiten posteriormente. Gamba se detiene sobre todo en su vida de cortesana, llegando a preguntarse si “una meretriz como ella podía estar dotada de cualidades intelectuales¹³”. Su interpretación considera irreconciliables los dos oficios que Verónica ejercía, el de escritora y el de cortesana, en correspondencia con la incompatibilidad de ser mujer y dedicarse a las letras. Interpretaciones sucesivas, como la de Arturo Graf (1926: 175-295) y Benedetto Croce (1970), se detienen también en el carácter autobiográfico de su obra, subrayando el hecho de que nunca se arrepintiese ni escondiera su condición de cortesana, de la que incluso alardea en alguna de sus composiciones¹⁴.

También en la crítica del siglo XX sobre Tullia D’Aragona pesa mucho su condición de cortesana. Benedetto Croce (1946: 411) y Francesco Bausi (1994) ponen en entredicho la autoría de sus obras, consideradas como un intento de esconder su profesión. Ya en su tiempo, Angelo Firenzuola, la acusó “de haber usurpado

¹² Hay una edición bilingüe, española-italiana (Vozzo Mendaia, 1992).

¹³ Incluyéndola en su libro sobre *Le donne più illustri del Regno Lombardo-Veneto*, (Gamba, 1828).

¹⁴ Como señala Zorzi “En el fondo lo que escandaliza más no es la profesión de Verónica, sino el evidente placer con el que la ejerce. La indulgencia que suscitan las arrepentidas, como Tullia d’Aragona, la simpatía que suscitan las traicionadas y abandonadas, como Gaspara Stampa, no son para quien proclama alegramente que pierde la cabeza cuando se encuentra en la cama con un hombre que ama y que le gusta” (Zorzi, 1986: 22).

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

orígenes nobles y de ser una bruja” (Firenzuola, 1549: 118). Tampoco Verónica Gambara, pudo librarse de este estigma. Es famoso el insulto que le dirige Pietro Aretino definiéndola “meretriz laureada”.

Sobre todas las escritoras cortesanas va a recaer una actitud que tiende a desprestigar su labor literaria, en función de su condición de prostitutas. Sus obras son leídas, no en relación con temas, géneros o tradiciones de escritura, no digamos ya bajo el prisma de sus innovaciones o su originalidad, sino única y exclusivamente en función de sus vidas. La interpretación desde la crítica biográfica que disuelve el carácter estético de su obra no aplica el mismo criterio a otros autores del mismo periodo. En la larga lista de hombres artistas renacentistas de vida “desordenada”, a ninguno de ellos dejó de reconocerse el valor artístico de sus creaciones (Vasari, 1978 y 1997). A los escritores se les permite disociar vida (que permanece en el ámbito privado de la persona) y obra (que es social, pública, incluso universal), mientras que en las escritoras no es posible esa separación: la vida privada condiciona todo lo demás y debe vivirse de acuerdo con los principios, normas y valores que cada época asigna al “ser mujer”, ninguno de los cuales contempla ni el ejercicio de la imaginación, ni la libertad creadora. La asimetría resulta bastante evidente: en el caso de las cortesanas, el anatema moralizador recae solo sobre ellas y no sobre sus clientes, muchos de ellos escritores también.

Sería interminable la lista de críticos literarios y escritores que lanzan juicios sumarios de descalificación y desprecio hacia las escritoras (Arriaga, 2010), a veces por su aspecto físico, porque la belleza es también un requisito fundamental para escribir y ser aceptada, otras por el éxito, mal digerido, de sus obras, como hace Giovanni Rumor, que critica las alabanzas que Torquato Tasso dirige a Maddalena Campiglia, sosteniendo que su fama se debe exclusivamente a su amistad y no a sus obras, “que nadie lee” (Rumor, 1880), dando una respuesta involuntaria, explícita en muchos críticos, a las cuestiones que al principio nos habíamos planteado. Es decir, las escritoras que se abren camino en literatura es gracias a la “benevolencia” de otros y no por el mérito de sus obras.

PRÓLOGO

Muchas personas lectoras (pero también estudiosas académicas) demandan la reedición de obras de escritoras del pasado en búsqueda de identidad histórica, herencia cultural, genealogías femeninas, complicidades y coincidencias, modelos y personajes, temas y perspectivas que no encuentran en la literatura escrita por hombres, ya suficientemente conocida (Santoro, 1991; Marina y Rodríguez de Castro, 2009). Interesan las variantes, las visiones descentradas, menos oficiales y encorsetadas que algunas escritoras inéditas ofrecen. El redescubrimiento de alguna de ellas puede suponer el florecimiento de una nueva etapa crítica y creativa. La historia literaria que integra a las escritoras y sus obras en su tejido interno no ha hecho más que empezar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Le edizioni italiane del secolo XVI*, vol 1 (letra A) 1985 y vol 2 (letra B) 1989.
- AA.VV. (1958). *Short-title Catalogue of the books printed in Italy and italian books printed in other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*. London: Trustees of the British Museum.
- Arriaga Flórez, M. (2010). “Escritoras italianas: violencia y exclusión por parte de la crítica”. En *No Te di Mis Ojos, Me los Arrebataste* (pp. 243-265). Alicante: Centro de Estudios Sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Baranda, N. (2003). "Las mujeres lectoras". En V. Infantes (ed.) *Historia de la edición y la lectura en España 1472-1914* (pp. 159-170). Madrid: Fundación Sánchez Rupérez.
- Baranda, N. (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid: Arco libros.
- Bausi, F. (1994). "Le Rime di e per Tullia d'Aragona". En *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque international, Aix-en-Provence* (pp. 275-292). Aix-en-Provence: Publicacions de l'Université de Provence.
- Bergalli, L. (1738). *Rime, con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra, conti di Collalto, e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di vari autori in lode della medesima*. Venezia: Francesco Piacentini.
- Bianchi, S. (1998). *Verónica Franco. Lettere*. Roma: Salerno editrice.

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

- Bock, G. and Zimmermann. M. (2002). “Querelle des femmes: a European Gender Dispute”. En *Women in European History*. Oxford: Malden Mass Blackwell.
- Bolufer Peruga, M. y Cabré i Pairet, M. (ed.) (2013). “La Querella de las Mujeres: nuevas perspectivas historiográficas”. En *Arenal* n. 20, n. 2.
- Bongi, S. (1890). *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Montefeltro, Stampatore in Venezia*. Roma, Presso i Principali Librai, 1890, vol. I. pp. 150-199.
- Bourdieu, P. y Paseron, J.C. (2005) *La reproducción*. México: Fontanara.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bullock, A. (ed.) (1982). *Rime*. Roma-Bari: Laterza.
- Cabré, M. A. (2013). *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta.
- Cox, V. (2008). *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Crescimbeni, G. M. (1730-31). *L'istoria della volgar poesia*. Venezia: L. Baseggio, vol I.
- Croce, B. (1970). “Veronica Franco”, en *Scritti di storia letteraria e politica*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (ed.). (1949). *Veronica Franco. Lettere: dall'unica edizione del MDLXX: con proemio e nota iconografica*. Napoli: R. Ricciardi.
- D'Aragona, T. (1977). *Dialogue of Infinity of Love*, Rinaldina Russell (ed.) Chicago: University of Chicago Press.
- D'Aragona, T. (2005). *Il Guerrin Meschino*. Rome & Padua: Antenore.
- Dialetti, A. (2011). “Defending women. negotiating masculinity in Early Modern Italy”, en *The Historical Journal*. Vol. 54, n. 1. March 2011, pp. 1-23.
- Fernández, P. (ed.) (2008). *La mujer de letras o la letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Ferri, L. (1842). *Biblioteca femminile italiana: raccolta, posseduta e descritta*. Padova: Crescini.
- Fortini, L. (2010). “Critica femminista e critica letteraria in Italia”, in *Italian studies*, 2: 178-191, p. 179.
- Franco, V. (1998). *Poems and Selected Letters*. En Rosalind Jones and Margaret Rosenthal (ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Franco, V. (2014). *Verónica Franco, poetisa cortesana*. Sevilla: Arcibel.
- Freixas, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- García de León, M. A. (1995). *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*. Barcelona: Anthropos.

PRÓLOGO

- Graf, A. (1926). "Veronica Franco. Una cortigiana fra mille", en *Attraverso il Cinquecento*. Torino. pp. 175-295.
- Janes, C. (2014). *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura*. Madrid: Siruela.
- Kelly, J. (1984). "Did Women have a Renaissance?". En *Women. history and theory*. Chicago-London. pp. 19-50.
- Kelly, J. (1982). "Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789". En *Signs*. Vol. 8. No. 1. Autumn. pp. 4-28.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- López de Córdoba, L. (1992). *Memorie*, texto castellano y traducción italiana a cargo de Lia Vozzo Mendaia. Parma: Patriche Editrice.
- López Navajas, A. (2014). "Las escritoras ausentes en los manuales de literatura. Propuestas para su inclusión". En *Didáctica, lengua y literatura*, vol. 26. pp. 217-240.
- Magli, I. (ed.) (1985). *La donna e i Segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Maraini, D. (2013). *Chiara d'Assisi. Elogio della disobbedienza*. Milano: Rizzoli.
- Marina, J. A., Rodríguez de Castro, M. T. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Madrid: Anagrama.
- Mayoral, M. (2002). "El canon de la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina". En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 261-266.
- Mayoral, M. (2003). "Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora". En *Confluencia, Revista Hispánica de cultura y Literatura*. University of Northern Colorado, Fall 2003, vol. 19, number 1, pp. 13-18.
- Mayoral, M. (2004a). "De literatas a novelistas. Notas sobre la problemática relación de la escritora con la sociedad y el lenguaje". En *La novela española ante el siglo XXI*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, pp. 153-163.
- Mayoral, M. (2004b). "Nací mujer. Condicionamientos sociales sobre la mujer escritora". En *Palabra de mujer*. Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía.
- Menéndez Pidal, R. (1966). *Crestomatía del Español Medieval*, acabada y revisada por Rafael Lapesa y María Soledad de Andrés. Madrid: Gredos.
- Nozzoli, A. (1978). *Tabù e coscienza femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Quadrio, F. S. (1739). *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Bologna: Pisorri, vol I.

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

- Riera, C. (1980). *Palabra de mujer (Bajo el signo de una memoria impenitente)*. Barcelona: Laia.
- Riera, C. (1982). "Literatura Femenina: ¿Un lenguaje prestado?". En *Quimera*, n. 18, pp. 9-12.
- Rumor, G. (1880). *Per una poetessa del sec. XVI*, Vicenza.
- Salza, A. (ed.) (1913). *Gaspara Stampa-Veronica Franco, Rime*. Bari: Laterza.
- Santoro, A. (1984). *Catalogo della scrittura femminile italiana presente nei fondi della Biblioteca Nazionale di Napoli (dalle origini della stampa al 1860)*. Napoli: Centro Studi condizione della donna, Comune di Napoli.
- Santoro, A. (1991). "Ricerca e lettura delle scritture delle donne in Italia: La lettrice". En *Esperienze Letterarie*, n. 1, pp. 99-106.
- Shemek, D. (2005). "The collectors Cabinet. Ludovico Dominichi's Gallery of Women". en *Strong Voices, Weak History. Early Modern Writters and Canons in England, France & Italy*. Michigan: University of Michigan Press, pp. 239-262.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, E. (ed.) (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.
- Stampa, G. (2010). *The Complete Poems*, Jane Tylus (ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Suárez Briones, B., Martín Lucas, M. B. y Fariña Busto, M. J. (eds.) (2000). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.
- Suárez Briones, B. (2003). *Sexualidades: teorías literarias feministas*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer.
- Timoner, M. M. (ed.) (2015). *Las primeras escritoras en lengua castellana*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Tiraboschi, G. (1772 – 1781). *Storia Della letteratura italiana*, 14 vol. Modena: Società tipográfica.
- Toscano, T. R. (1998). *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*. Milano: G. Mondadori.
- Vasari, G. (1997). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton.
- Vasari, G. (1978). *Vite scelte di Giorgio Vasari*. Milano: UTET.
- Wandruszka, M. L. (1996). *Scrivere il mondo*. Torino: Rosemberg e Sellier.
- Zancan, M. (1986). "La donna". En Asor Rosa, A. (ed.), *Letteratura italiana*, 5 vols. Torino: Einaudi, pp. 765-827.

PRÓLOGO

- Zonta, G. (1912) “Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità di amore”. En *Trattati d'amore del Cinquecento*. Bari: Laterza, pp. 185-248.
- Zorzi, A. (1986). *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*. Milano: Camunia.

I. DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XIX

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO:
IL VENTRE DI NAPOLI
MATILDE SERAO' S PUNGENT PEN: *IL VENTRE
DI NAPOLI*
Giulia FASANO
Universidad de Salamanca

Riassunto: Leggere *Il ventre di Napoli* significa perdersi in commoventi storie di popolo e bassifondi, oltre che di mala politica. Matilde Serao, ventottenne, condusse una straordinaria inchiesta sullo stato in cui versava la maggiore delle città meridionali della neonata Italia. Napoli e la sua gente, lacerate dall'epidemia di colera, furono lasciate sospese in balia di quel “diremo e faremo” delle istituzioni. Non ci fu alcun vuoto della politica che non sia stato denunciato dalla Serao. Inizialmente fiduciosa nell'intervento del ministro Depretis, non tardò a urlare, con straordinaria libertà e autonomia intellettuali, le tragedie causate dalla politica degli annunci. Pubblicata per la prima volta nel 1884 è un'opera quanto mai attuale, che merita adeguata attenzione in Italia come all'estero.
Parole chiave: Giornalismo-inchiesta, Napoli, Matilde Serao.

Abstract: Reading, *Il ventre di Napoli* [The Belly of Naples] means getting lost in the touching stories of the people and slums, as well as of dirty politics. Matilde Serao, twenty-eight, leads an extraordinary inquiry into the state in which the majority of southern cities in newborn Italy were. Naples and its people, torn by the cholera epidemic, were left suspended at the mercy of that which states, “we will say and do” as the institutions dictate. There was no nook of politics that Serao left undenounced. Initially confident about the intervention of Minister Depretis, she wasted no time in proclaiming, with extraordinary freedom and intellectual autonomy, the tragedies caused by the advertising policy. Published for the first time in 1884 is an ever-present work that deserves due attention in Italy and abroad.

Keywords: Journalism-Inquiry, Naples, Matilde Serao.

1. PANORAMA STORICO ENTRO CUI S'INSERÌ *IL VENTRE DI NAPOLI*

Entro la produzione della Serao, un'autrice a lungo dimenticata nelle antologie e diffamata dalle *élites* (Banti, 1965), s'inserisce la raccolta di articoli giornalistici intitolata *Il ventre di Napoli*. L'opera fu piuttosto trascurata tanto dalla critica italiana quanto estera: la prima traduzione in spagnolo, ad esempio, risale al 2002.

Eppure il *Il ventre di Napoli* è l'importante manifesto di una cronista e del suo impegno civile per quella terra ferita a morte.

Gli articoli che compongono *Il ventre di Napoli* furono pubblicati nel 1884 per il *Capitan Fracassa* e successivamente editi come raccolta unica da Treves a Milano. Fu un anno tragico per l'ex capitale borbonica: una devastante epidemia di colera si abbatté sulla città, con risvolti disastrosi in particolare per i quartieri popolari.

Ma qual era il contesto storico in cui *Il ventre* fu concepito? L'Unità nazionale era stata realizzata da poco più di un ventennio e in nome di un tipo di politica fortemente accentratrice venne esteso ovunque lo Statuto Albertino, tenendo scarsamente conto della grande varietà tradizionale, linguistica e sociale delle diverse realtà italiane. L'Italia era uno Stato giovane, ma arretrato rispetto agli altri paesi europei: fu la nazione in cui si attese sino al 1913 per il suffragio universale maschile; dove a lungo l'aristocrazia preservò un grande peso sociale; governato per anni dalla Destra, espressione della borghesia agraria, timorosa dell'industrializzazione che avrebbe comportato la nascita del proletariato con tutte le sue rivendicazioni; dove il debole sviluppo del settore secondario rese necessaria l'importazione dei prodotti industriali dall'estero, ciò che indusse ad attuare politiche doganali tese a facilitare le esportazioni dei prodotti agricoli nazionali. Gli effetti sul Meridione e le sue industrie, tutelate dal protezionismo borbonico, si fecero sentire: il Mezzogiorno divenne il mercato privilegiato in cui venivano smistati i costosi prodotti industriali del Nord, che a sua volta importava i prodotti dell'agricoltura meridionale a prezzi stracciati, imposti coercitivamente. A ciò si aggiunga la tremenda pressione fiscale per il *deficit* di bilancio, l'introduzione della leva obbligatoria, che sottraeva alla terra braccia per ben cinque anni. La miseria e

le malattie imperversavano nel ceto popolare, chiamato a combattere e morire per uno Stato che non conosceva, relegato entro i confini della tradizione e del dialetto. Questa era la condizione delle masse popolari del giovane Stato che accese il dibattito attorno alla nota questione meridionale (Lepore, 1991: 19-45), sollevata da molti intellettuali e a cui la Serao non si sottrasse.

1.1. *IL VENTRE DI NAPOLI* ENTRO LE DENUNCE DEI MERIDIONALISTI

A proposito della questione meridionale lo storico Lupo scrisse “fa emergere prepotentemente un enorme problema, stimola cioè la riflessione sulla condizione del popolo e sulla sua relazione con la nazione” (Lupo, 1998: 37). La discussione attorno alla questione meridionale fu particolarmente partecipata e rivolta soprattutto all’ex capitale borbonica, caratterizzata da ossimorici contrasti, fatti di bellezza e disgusto, di umiliazioni e modesta dignità.

Il napoletano Pasquale Villari fu l’iniziatore di quel meridionalismo che concentrò la propria attenzione su questioni di natura sociale, prima ancora che politica. Insieme con gli studi di Franchetti sulle *Condizioni economiche ed amministrative delle provincie napoletane*, le *Lettere Meridionali* di Villari mettevano in luce il disfacimento sociale che il distanziamento tra politica e vita reale del popolo produceva (Sabbatino, 2008: 70-71). Villari rivolse il suo appello agli intellettuali del nuovo Regno affinché riflettessero sulle condizioni di povertà e marginalità in cui viveva la plebe napoletana che “se non si trovava nella medesima miseria ed oppressione che sotto i Borboni, aveva con la nuova libertà peggiorato la sua sorte” (Villari, 1878: 49).

Diveniva indispensabile, secondo l’autore inquietato dall’ombra del socialismo, sostenere l’“italianizzazione” delle istituzioni locali.

Qualcosa di diverso s’incontra sfogliando le pagine della Serao che, cresciuta tra la gente umile, difficilmente avrebbe potuto imbrigliarsi nel conservatorismo; piuttosto denunciò tutte le inadempienze di quella borghesia amministratrice che sonnecchiava in penombra, come il Marchese d’Aragona in *La Virtù di Cecchina*.

Diversi furono gli articoli che la Serao scrisse su *Il Piccolo*, *Il Giornale*, la *Domenica Letteraria*, informando della condizione in cui versava Napoli, ma sicuramente il suo intervento più organico fu *Il ventre di Napoli*.

Durante quegli anni Napoli e la sua gente furono raccontate da più voci, alcune delle quali improvvisatesi alla narrazione letteraria nel contesto d'emergenza che il colera aveva prodotto.

Axel Munthe, per esempio, giunse a Napoli durante l'epidemia per offrire il proprio supporto alla popolazione in quanto medico. Raccontò della città e di quella umanità "dolente" con cui poté venire in contatto. Descrisse molti aspetti della vita del popolo napoletano che verranno analizzati con dettaglio anche dalla Serao. Entrambi scrissero di quell'altrove incomprensibile religiosità superstiziosa, che trovava a Napoli, terra straziata dove era ancora troppo difficile morire senza Dio, la sua ragion d'essere:

Quelli che schernivano le loro superstizioni e proibivano le processioni, che cosa avevano da offrire al posto della fede oscura ma solida come la roccia? Ah, sì, regole sanitarie [...]. Pensate solo a tutto questo e allora non vi sembrerà strano che questa povera gente creda più nelle nuvole d'incenso che ai fumi dello zolfo e più all'acqua santa che ad una soluzione al cinque per cento di acido fenico (Munthe, 1884: 51-52).

Molti tra gli scrittori del tempo intingevano di pittoresco le loro descrizioni di Napoli: la città prediletta per il *Grand Tour* con il suo disordine, il suo connubio romantico di sozzura e raffinatezza, dove amore e morte si rubavano vicendevolmente la scena e dove le forme sinuose del Vesuvio e del golfo facevano da sipario, appariva ai viaggiatori come un teatro a cielo aperto, dannatamente bello. Uno spettacolo che gli stranieri erano chiamati a godere, per il quale applaudire e dal quale scappar via.

Nei racconti dei non napoletani, la città partenopea era uno schizzetto con sfumature opposte e complementari:

Tutto questo mondezzaio animato da rumoroso brulichio, estendendosi tra la collina di Napoli e il mare, risulta simpatico ed anche bello, dorato da un sole ardente, avendo come sfondo

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO

l'ondulante e azzurra distesa del golfo, col suo anfiteatro di montagne e il Vesuvio fumante (Blasco Ibáñez, 1896: 161).

Il frastuono, le grida, gli scoppi di frusta ti assordano; la luce ti abbaglia; [...] è la vita di Napoli nella sua perfetta normalità e nulla più. Strano paese è questo! Quale impasto bizzarro di bellissimo e di orrendo, di eccellente e di pessimo, di gradevole e di nauseante. L'effetto che l'animo riceve da un tale insieme è come se si chiudessero e si riaprissero continuamente gli occhi: tenebre e luce, luce e tenebre (Fucini, 1877: 3).

Sono rappresentazioni travolgenti dove un *basurero* può trasformarsi in poesia e dove *luce e tenebre* possono condurre a vertigine; ma la Serao, napoletana, non poteva che superare il primo momento di eccitazione che suscita la città di Napoli per raccontarla in tutta la sua, seppur denigrante, condizione reale.

2. L'OCCASIONE DE *IL VENTRE DI NAPOLI*: DAL COLERA AL *RISANAMENTO*

Matilde scrisse di Napoli, dei suoi luoghi oscuri e insanamente affollati, raccontò i dettagli del quotidiano della sua gente: l'alimentazione, i fondaci, le superstizioni, il miserabile gioco del lotto che consumava chi sperava in una vita migliore.

L'occasione del racconto fu fornita dal primo importante intervento dello Stato Unitario nei confronti del Meridione e in particolare della città di Napoli, piegata, come dicevamo, dall'epidemia di colera. Si tratta del provvedimento noto come *Risanamento*, mirava infatti a risanare e far acquisire alla città una parvenza di ordinata realtà urbana borghese ottocentesca.

L'intervento urbanistico sicuramente più sostanzioso, poiché cambiava completamente il volto della città, consisteva nella costruzione di un'ampia strada, il *Rettifilo*, che avrebbe arieggiato quelle zone in cui il colera si era abbattuto tragicamente. Rispetto a quest'intervento molti nutrirono dubbi, ma nella maggior parte dei casi, almeno inizialmente, l'entusiasmo superò lo scetticismo:

Di quei grandi e pomposi edifici tutti abbiamo detto e diciamo, dal punto di vista estetico, piuttosto male. Ma, in verità, [...] sono vere ghigliottine, che tagliano la testa a centomila sozture messe

in fila, e che hanno forse solo il torto di non essere abbastanza.
(Croce, 1985: 178-179).

Secondo altri però il *Rettifilo*, mirabile progetto estetico di simmetria urbanistica, era del tutto inadeguato a rispondere alle recenti sofferenze napoletane.

Una delle voci più illustri, che espresse il proprio dissenso per il progetto di costruzione dei rettilinei, fu Luigi Settembrini. (Alisio, 1976: 524). Egli considerava che l'occasione dello Stato di occuparsi della parte più povera della società napoletana sfumava nella costruzione di grandi edifici che, oltre a non rispondere alle immediate esigenze del popolo, non rispettavano le costruzioni preesistenti (Fino, 2015: 196 - 97).

Ancor più grave fu l'assenza di un disegno di ristrutturazione urbanistica: “all'interno dei Quartieri, il risanamento igienico era affidato esclusivamente all'apertura di nuove strade” (Fusco, Moccia, Polito, 1984: 4-5). Del resto, Napoli non aveva bisogno di abbellimenti urbanistici, ma di ricostruire e uno dei punti fondamentali del progetto condotto dalla *Società per il Risanamento di Napoli* consisteva nella costruzione di abitazioni economiche per il popolo, che rispondessero alle esigenze igienico-sanitarie di una città che potesse dirsi moderna (Alisio, 1976: 528).

Tristemente, il *Risanamento* divenne presto una grande occasione di speculazione edilizia con l'amaro risultato che le nuove case, pensate per la classe più povera della società napoletana, risultarono tanto care da poter essere affittate solo dalla borghesia cittadina. Le conseguenze di quest'intervento furono notevoli sotto diversi punti di vista: lentamente venne deteriorandosi il palazzo-microcosmo (De Blasi, 2013: 76-78): napoletani appartenenti a diversi estratti socio-economici avevano vissuto, sino a prima del *Risanamento*, secondo una contiguità abitativa, che inevitabilmente diveniva anche emotiva. Presto, per l'identità che la città andava assumendo, il reddito indirizzò verso i nuovi quartieri i ceti più abbienti. Il centro cittadino, da sempre cuore pulsante della città, venne spopolandosi con il conseguente isolamento dei ceti più poveri; iniziava una frammentazione dalle importanti implicazioni sociali (De Blasi, 2012: 112).

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO

Insomma il *Risanamento* si era rivelato un fallimento sociale e prima che i lavori avessero inizio la Serao riconobbe un grave errore di valutazione da parte dello Stato: voler intervenire in un territorio di cui non conosceva le sottili trame della più modesta vita quotidiana.

2.1. ENTRO L'ECO DI DEPRETIS E ZOLA

Le prime pagine de *Il ventre di Napoli* muovono la più schietta denuncia di questo errore:

Efficace la frase, Voi non lo conoscete, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. Avevate torto, perché voi siete il Governo e il Governo deve sapere tutto. Non sono fatte per il Governo, certamente, le descrizioncelle colorite di cronisti. [...] Ma il governo doveva sapere l'*altra parte*; [...] quest'altra parte, questo ventre di Napoli, se non lo conosce il Governo, chi lo deve conoscere? E se non servono a dirvi tutto, a che sono buoni questi impiegati alti e bassi, a che questo immenso ingranaggio burocratico che ci costa tanto? E, se voi non siete la intelligenza suprema del paese che tutto conosce e a tutto provvede, perché siete ministro? (Serao, 1884: 8).

L'arrivo di Depretis in città fornì alla Serao l'occasione per presentare la tragedia napoletana alla nazione intera, senza sconti di sorta per quella condizione meschina in cui il popolo era costretto a vivere a causa delle mancanze della politica. Erano storie di quel Meridione italiano, impoverito e arretrato, ma anche genuinamente arcaico, che si prestavano a una felice contaminazione tra indagine sociale, giornalismo e letteratura. Gli scritti della Serao sono imbevuti di quest'efficace commistione. Con *Il ventre di Napoli* si contribuì a silenziare il pietoso luogo comune che voleva la città partenopea congenitamente incline alla sporcizia, alla vita oziosa e criminale. Alla nazione intera fu mostrata la lacrimevole condizione di quella gente che cercava conforto in qualsiasi tipo di illusione che potesse rendere la sua realtà meno acida, come il maledetto gioco del lotto.

Dall'altro lato, sin dal titolo, è presente una chiara eco di *Il ventre di Parigi*, il cui autore fu particolarmente stimato dalla Serao che lo definì “robusto e infaticabile scrittore”.

GIULIA FASANO

Tracciare una linea di continuità con Zola era una dichiarazione d'intenti: tendere a una letteratura impegnata sul piano morale, ideologico e politico.

In occasione della morte dello scrittore francese, riferendosi all'*Assommoir*, la giornalista scrisse:

Zola trafugò in questo ammirabile romanzo solo l'asprezza brutale di una verità orrenda, ma vi mise tutto il dolore di cui fremeva il suo cuore di uomo e di cittadino: poiché egli volle descrivere e potentemente descrisse il vizio dell'*alcoolismo*, ma ne fece sentire tutto il *ribrezzo* e tutto il terrore: poiché i suoi quadri di miseria, di vergogna, di disonore sono dipinti con l'austerità di un asceta: poiché i suoi personaggi sono talora ripugnanti ma non sono *mai perversi*: poiché sono dei deboli, dei fiacchi, dei falliti, dei *miseri vinti dall'ambiente*, vinti dai loro istinti, vinti da un contagio morale e fisico a cui non sanno non possono opporre resistenza. [...] è il grido di una coscienza onesta e pura che insorge contro tutto l'ordine o, piuttosto, contro tutto il disordine sociale, per cui migliaia di creature umane cedono, senza appoggio, senza difesa, senza soccorso nel vizio nel, delitto, nella morte (De Nunzio Schilardi, 2004: 96).

Sono in corsivo quelle che potremmo definire parole-chiave del passaggio di cui sopra: i *miseri*, che sono tali poiché schiacciati dal disagio procurato dall'*ambiente* in cui vivono, tentano di addolcire i loro dolori nell' alcool, esattamente come i napoletani fanno con il gioco del lotto. I personaggi di Zola possono suscitare *ribrezzo*, ma sono solo *creature che cedono* per debolezza, così come i napoletani che, chiusi nella morsa del lotto, possono apparire *crudeli*, ma sono solo vittime di quella miseria che li rende *corruttibili* dinanzi al gioco.

La corrispondenza tra il testo che la Serao scrive per descrivere il romanzo zolaniano e *Il ventre di Napoli* risulta evidente nel seguente estratto:

Il lotto è il grande sogno, che consola la fantasia napoletana; è l'idea fissa di quei cervelli infuocati; è la grande visione felice che appaga la *gente oppressa*; è la vasta allucinazione che si prende le anime. [...] Dove vi è una rovina finanziaria celata ma imminente, dove vi è un desiderio che ha tutte le condizioni di

impossibilità, dove la durezza nascosta della vita più si fa sentire e dove solo il danaro può essere rimedio, ivi il giuoco del lotto prende possesso, domina. [...] Il lotto come tutte le allucinazioni, conduce alla *crudeltà* e alla *ferocia*; come tutti i rimedi fintizi che nascono dalla *miseria*, esso produce miseria, degradazione, delitto. Il popolo napoletano, che è sobrio, non si corrompe per l'acquavite, non muore di delirium tremens; esso si corrompe e muore pel lotto. Il lotto è l'acquavite di Napoli (Serao, 1884: 67-71).

2.2. IL GIORNALISMO D'INCHIESTA DE *IL VENTRE DI NAPOLI*: UNA SCELTA D'IMPEGNO CIVILE

Come visto nel paragrafo precedente la Serao caricò il titolo, *Il ventre di Napoli*, di un importante significato politico e letterario. Fu una straordinaria operazione di giornalismo di inchiesta e più volte lungo le pagine della sua opera si definì *cronista*, colei che osserva e racconta.

Alcuni critici hanno considerato la produzione giornalistica della Serao un modo che le procurava da vivere, ma sottraeva impegno alla sua attività di romanziere. Eppure una tale affermazione incorrere nell'errore di eludere lo stesso pensiero dell'autrice “il giornalista è l’apostolo del bene, esaltatore solo della pace, della virtù, dell’eroismo [...] il giornale è la più nobile forma di pensiero umano [...]. L'avvenire è il giornale.” (Serao, 1906). Sarebbe più corretto affermare che l'attività di giornalista e quella di romanziere furono complementari rispetto ad un comune fine: “incivilimento del lettore” (De Nunzio Schilardi, 1986: 23).

Per migliorarsi come giornalista si trasferì a Roma, dove poté realizzare il suo *cursus honorum*, qui infatti diresse il *Capitan Fracassa*, giornale polemico che contava con la collaborazione di intellettuali quali D'Annunzio, De Amicis, Scarfoglio. Insieme a Scarfoglio fondò *Il Mattino*, ancora oggi la più grande testata meridionale. Prima donna in Italia, fonderà un giornale: il *Giorno*, comparso per la prima volta il 24 marzo del 1904 ed edito per l'ultima volta nel 1927, a un mese dalla morte della Serao.

Nel periodo di frenetica attività di cronista della Serao, il giornale era uno degli strumenti fondamentali della vita letteraria e politica italiana, ma che al Sud faticava a tenere il passo con le

moderne testate europee e che Matilde contribuì ad innovare (De Nunzio Schilardi, 1986: 12-18).

Secondo la descrizione fornita dalla Wharton che l'aveva conosciuta personalmente, la Serao fu raffinata giornalista, oltre che donna acutamente intelligente e aperta al dialogo. (Wharton, 1933: 277). È pur vero che molti dei suoi contemporanei offrirono poche benevole considerazioni rispetto alla sua attività di scrittrice a partire dallo stesso Scarfoglio che, in riferimento al romanzo *Fantasia*, affermò: "della forma si può dire che essa sia come una materia inorganica, come una minestra fatta di tutti gli avanzi [...]. La sua lingua poverissima vi si dissolve sotto le mani per l'inesattezza" (Scarfoglio, 1911: 108).

Anche la critica recente non è stata particolarmente docile con la Serao, alla quale è spettato ingiustamente un ruolo modesto nella storia della letteratura nazionale. Borlenghi considerò che la sua scrittura mostra una continua tensione al verismo, che non riesce a raggiungere pienamente per l'ostacolo del suo essere *donna e sentimentale*. (Borlenghi, 1966: 815) Anche Croce, che ne offre una critica positiva, lega il *pathos* della Serao alla sua identità di madre. Marini definì alcune delle considerazioni che s'incontrano lungo al lettura del *Ventre* "qualunquiste", limitanti e prive di realismo, benché, proprio per quest'ultima ragione, non ridotte a pura rigidità scientifica (Marini, 1995: 74). Fiumi di parole sono stati inoltre spesi rispetto al suo goffo aspetto, al suo "non essere bella ma...". Insomma un'autrice su cui è ricaduto un velo, che ha opacizzato i suoi scritti, fatto di condanne al suo essere non avvenente, al suo essere napoletana e dunque parziale, alla mancata raffinatezza retorica, alla scrittura emotiva. È certamente vero che i suoi scritti sono caratterizzati da slanci passionali, ma nell'emotività risiede forse una questione di genere? L'"inadeguatezza" della Serao consisterebbe nel suo istinto di napoletana, nella *συμπάθεια* con la gente della sua terra che la fa fluttuare tra un continuo *odi et amo*, impedendole di offrire descrizioni oggettive. Probabilmente, per la riuscita dell'indagine sociologica che si proponeva, non era indispensabile silenziare la sua partecipazione commossa e indignata al quotidiano dei bassifondi. Inoltre per le sue diagnosi non era essenziale la cesellatura retorica, quanto piuttosto la chiarezza linguistica. Dallo schietto lessico del *Ventre* trasuda lo

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO

straordinario impegno civile della Serao, che diviene compromesso con la sua terra, attraverso la letteratura. Monacorda inserisce *l'opera di Matilde Serao entro l'ipotesi gramsciana di una letteratura nazional-popolare*, e acutamente scrive:

Un'informazione precisa, persino tecnica, dove l'inchiesta sociologica, il suggerimento ai poteri pubblici che intendono 'sventrare' Napoli, prendono il sopravvento sull'aspetto letterario, a sconfessare l'eventuale immagine di una narrativa tutta cuore, tutta femminilità, tutta sentimento. [...] La democraticità di Matilde Serao scrittrice sta proprio nella ricchezza e nella verità dei contenuti, detti in un linguaggio che comunica, non bello ma vigoroso, non elegante ma vivace (Infusino, 1981: 19-24).

Si tratta della scrittura tipica del giornalismo d'inchiesta il cui fine è anzitutto informare: una narrazione corale dove l'apostrofe all'*amico lettore*, che ricorre diverse volte nel testo, così come l'uso dei pronomi con i quali si rivolge ai destinatari, crea un colloquio fitto e diretto tra l'autrice e il suo pubblico, chiamato alla partecipazione. Di seguito alcuni esempi:

Questo guazzabuglio di fede e di errore, di misticismo e di sensualità, questo culto esterno così pagano, questa idolatria, vi spaventano? *Vi* dolete di queste cose, degne di selvaggi? E chi ha fatto nulla per la coscienza del popolo napoletano? [...] Io non sono il tutore del Comune, per grazia di Dio e neppure *tu, amico lettore*, per tua fortuna: ma qualche soldo, di questi milioni, è tuo ed è mio. [...] *Tu amico lettore* e io, cronista scettico e pessimista, *tu* ed io che non siamo inconsigli, rimpiangeremo quei venticinque o cinquanta centesimi.

La struttura linguistica, tutt'altro che poco ragionata e istintiva, come pure è stato detto, ha un proposito esplicativo. Potremmo sintetizzarne i tratti salienti del suo stile giornalistico e linguaggio d'inchiesta in tre punti:

- Uso del dialetto non come espediente folcloristico, ma come mimesi del parlato: “«Nun m'aggio potuto jucà

manco nu viglietto». È la frase che un napoletano pronuncerebbe quando le ristrettezze economiche sono tali da non permettergli nemmeno di acquistare un biglietto «di speranza»” (Da *Il Lotto*).

- Domande incisive poste secondo un accumulo serrato: “Dove, dove è il popolano che disponga, mai, nella sua vita di cinquantaquattro lire tutte insieme? Dove, dove è il popolano che trovi un garante saldo?” (Da *Le case del popolo*).
- Tecnicismi e linguaggio burocratico: “Il governo a cui arriva la statistica della mortalità e quella dei delitti; il governo a cui arrivano i rapporti dei prefetti, dei questori, degli ispettori di polizia, dei delegati [...] quanto renda il dazio consumo, quanto la fondiaria” (Da *Bisogna sventrare Napoli*).

La frenesia emotiva si materializza in quella linguistica e il testo assume la sua forma tra tecnicismi, dialettismi e accorgimenti retorici quali poliptoto e ripetizione: “Nel basso *dormivano - dormono!* - tre, quattro, sino a sette persone”; “*nessuno, nessuno* si convince che qui, il popolo nostro, vive di soldi e non vive di lire”. Anche l’aggettivazione non assume una disposizione casuale, ma viene spesso organizzata secondo *climax*: “Una delle *nobilissime, pietose* ma *fallaci* utopie di tutti coloro che hanno voluto o vogliono salvare il popolo napoletano dalla miseria, dal vizio, dal delitto e dalla morte, è stata, è quella di dare a questo popolo, delle abitazioni fatte per esso”.

3. CONCLUSIONI

Avviandoci a concludere possiamo dire che la Serao si occupò di letteratura e giornalismo in un ambiente declinato al maschile, con tutte le pressioni del caso, e nel 1887 a Gaetano Bonavenia confessò: "conquistò il mio posto a forza di urti, di gomitate [...] senza nessuno che mi aiuti o quasi nessuno. Ma tu sai che io non do ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovinotto".

D’altro canto l’operazione realizzata con *Il ventre di Napoli* fu sicuramente poco ortodossa: nell’epoca del *Verismo* la Serao

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO

rinunciò ad un romanzo rigorosamente realista e raccontò la vita napoletana con gli occhi di chi non nascose il proprio coinvolgimento emotivo, ma si prefisse comunque l'obiettivo di fare informazione. Guardò all'esperienza di Zola e ai suoi umili protagonisti, ma scelse una strada diversa: non il romanzo, piuttosto l'inchiesta giornalistica. S'inserì entro il filone della letteratura meridionale nel periodo in cui si accesero i riflettori sul sud e le sue miserie, proponendosi come destinatario della sua inchiesta anzitutto il Governo al quale dedicò il suo schietto *J'accuse*, costruito con notevole vigore stilistico.

A distanza di vent'anni *Il ventre di Napoli* conobbe delle aggiunte: nuovi articoli che sintetizzavano cosa il *Risanamento* avesse cambiato. Si ebbe una prima edizione tutta napoletana con casa editrice Perrella nel 1905 e una ristampa nel 1906. La seconda edizione pagine manca della verve iniziale e la lingua si fa più raffinata, ricercatamente toscanizzata e privata della *crusca* dialettale. Forse alla ricerca di accettazione, anche lei finì per sciacquare i panni in Arno.

Quali che siano le origini di tale cambiamento, non si discute il ruolo che ebbe nell'ambito della cultura nazionale. Le tirature dei suoi giornali egualiarono ben presto il numero di copie del giornale nazionale, *Il Corriere della Sera*.

Risulta evidente quanto sia stato grande il suo contributo al giornalismo italiano e all'inchiesta, in particolar modo in un territorio che sin dalla sua origine come nazione unita visse la tribolata connivenza tra politica e organizzazioni malavitose. Il più grande merito della Serao è sicuramente di aver invigorito il giornalismo d'inchiesta: quel tipo di scrittura tanto potente che, per il suo valore informativo e la sua chiarezza linguistica, sempre è stato capace di incidere fortemente sulle importanti questioni sociali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alisio, G. (1976). *Aspetti della cultura architettonica dell'800 a Napoli: il risanamento e l'ampliamento della città*. Roma: Etas Kampass.
Blasco Ibañez, V. (Ed.). (1816). *En el pais del arte*, Valencia: Prometeo.

GIULIA FASANO

- Borlenghi, A. (1961). *Narratori dell'Ottocento e del primo novecento, vol. 64 tomo IV*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Buzzi, G. (1981). *Invito alla lettura di Matilde Serao*. Milano: Mursia.
- Croce, B. (1951). *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza.
- Croce B. (1985). L'agonia di una strada. In *Napoli nobilissima*, vol. III, Napoli.
- De Blasi, N. (2013). Persistenze e variazione a Napoli (con una indagine sul campo). *Italienisch*, vol. 35, 75-92.
- De Blasi, N. (2012). *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carrocci.
- De Nunzio Schilardi, W. (1986). *Matilde Serao giornalista*. Lecce: Milella.
- De Nunzio Schilardi, W. (1998). *L'invenzione del reale*. Bari: Palomar.
- Di Giacomo, S. (30 novembre – 1 dicembre 1893). Vedi Napoli e poi... Gli ultimi fondaci. *Corriere di Napoli*. 190-193.
- Eco, E., Pezzini, M., Pozzato, M. P. (1979). *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Firenze: La nuova Italia.
- Fino, L. (2015) *Trasformazioni urbane a Napoli dal 500 all'800*. Napoli: Grimaldi.
- Fusco, L., Moccia, F. D. e Polito S. (1984). *Dietro il risanamento: i quartieri bassi di Napoli*. Napoli: Litografie artistiche napoletane.
- Lepre, A. (1969). *Storia del Mezzogiorno e del Risorgimento*. Roma: Editori Riuniti.
- Lupo, S. (1998). *Storia del Mezzogiorno, questione meridionale, meridionalismo*, in Meridiana, vol. 32. Recuperato da: <http://www.rivistameridiana.it/files/Lupo,StoriadelMezzogiorno.pdf> [Data di consultazione: 1/03/2017].
- Olivieri, M. (1990). *Tra libertà e solitudine. Saggi su letteratura e giornalismo femminile: Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Clotilde Marghieri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Marini, Q. (1995). Postfazione del curatore. In Q. Marini (Ed.), *Il ventre di Napoli* (65-83), Pisa: Ets.
- Infusino, G. (1981). *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*. Napoli: Guida.
- Munthe, A. (2012). *La città dolente*. Atripalda: Mephite.
- Palermo, A. (1971). *Storia di Napoli*. Firenze: Fratelli Guerrini.
- Papa Malatesta, V. (2000). Alle origini di "Napoli Nobilissima": i verbali della redazione dal 1891 al 1893. *Napoli nobilissima: rivista di tipografia ed arte napoletana*, vol. 1, 31-44.
- Serao, M. (2002). *Il ventre di Napoli*, ed. curata da P. Bianchi. Cava de' Tirreni: Avagliano.
- Sabbatino, P. (2008). *Le città indistricabili*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

LA PENNA PUNGENTE DI MATILDE SERAO

- Scarfoglio, E. (1990). *Il libro di Don Chisciotte*. Napoli: Liguori.
- Villari, P. (2013). *Le Lettere Meridionali ed altri scritti sulla questione sociale*. Recuperato da:
http://www.eleaml.org/rtfne/2013_stampa/pasquale_villari_1878_lettere_meridionali_scritti_2013.pdf [Data di consultazione: 1/03/2017].
- Wharton, E. (1998). *A Backward Glance. An Autobiography*. New York: Touchstone.
- Zola, E. (1994). *Il ventre di Parigi*. Milano: Bur.

ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, MEDIADORA
TEATRAL ENTRE ESPAÑA E ITALIA
ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, THEATRICAL
MEDIATOR BETWEEN SPAIN AND ITALY

Irina FREIXEIRO AYO

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El presente estudio abordará la obra de Orsola Cortesi Biancolelli, cónyuge de Domenico Biancolelli, ambos integrantes de la compañía teatral Fiorelli-Locatelli de París. Este trabajo, tras repasar brevemente algunos aspectos biográficos de interés de la autora, se centrará en el estudio de su obra *La bella brutta*, una traducción-adaptación de la obra *La hermosa fea* de Lope de Vega, prestando especial atención a los aspectos más relevantes e innovadores, tanto desde un punto de vista dramatúrgico como espectacular de la adaptación italiana.

Palabras clave: Orsola Biancolelli, Teatro italiano, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

Archivo del Teatro Pregoldoniano. ARPREGO, FFI2014-53872-P.

Abstract: The present study will broach the play of Orsola Cortesi Biancolelli, spouse of Domenico Biancolelli, both components of the Fiorelli-Locatelli theatrical company in Paris. This essay, following a brief summary of some interesting biographical anecdotes regarding the author, will focus on the study of her play *La bella brutta*, a translation-adaptation of the Spanish play *La hermosa fea* by Lope de Vega. Particular attention will be paid to the most innovative and relevant theatrical elements that are present in the italian adaptation.

Key words: Orsola Biancolelli, Italian theatre, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

Archivo del Teatro Pregoldoniano, ARPREGO, FFI2014-53872-P.

Italia fue uno de los primeros países europeos en aceptar la presencia femenina dentro del ámbito teatral. La introducción de la mujer en escena suponía una mayor verosimilitud y acababa con la ambigüedad sexual fruto de los enredos amorosos interpretados exclusivamente por varones. Esta innovación en el elenco de actores tuvo lugar a mediados del Renacimiento; actrices como Vicenza Armani (1530-1569), Vittoria Piisimi (?-?), Barbara Flaminia (1562-1584) o Isabella Andreini (1562-1604) pasarían a la historia como las pioneras en subirse a las tablas italianas (cfr. Ferrone, 2014: 40-51).

Por otra parte, también en la fase central del Renacimiento en Italia se observa un significativo incremento en el número de escritoras respecto a épocas anteriores debido, fundamentalmente, a la invención de la imprenta y la codificación del vulgar como lengua literaria, lo que facilitó paulatinamente la incorporación de determinados sectores de la sociedad al ámbito literario (Rubín Vázquez de Parga, 2015). No obstante, tal y como sucedía en el caso de las actrices, las escritoras también se ven relegadas a un segundo plano; eran ignorados sus trabajos de carácter más objetivo y académico y sólo se mostraba aprecio hacia aquellos más cercanos a una dimensión espiritual o sentimental, debido al prejuicio de que la mujer era un ser sensible que poseía únicamente la capacidad de expresar sus sentimientos. Hemos de aclarar también que, cuando hablamos de autoras, nos referimos a un grupo de mujeres reducido: aquellas que pertenecían a la aristocracia, a la alta burguesía o a la vida religiosa y que, por lo tanto, contaban con acceso a la educación.

A pesar de lo dicho hasta ahora, existen algunos nombres femeninos que destacaron dentro del panorama teatral italiano, siendo aclamados y valorados por la crítica de la época y considerados al mismo nivel que los de los actores y autores varones. Se trata del caso, por ejemplo, de Antonia Tanini Pulci (1452/54-1501), la única mujer cuya obra teatral fue publicada en la Italia del siglo XV (cfr. Rubín Vázquez de Parga, 2015), que fue autora, especialmente, de *sacre rappresentazioni*, interpretadas dentro de los conventos. Otro ejemplo de autora de teatro, y en este caso también actriz y poetisa, es el de Isabella Andreini, considerada como la más grande intérprete dentro de la esfera de las polimórficas manifestaciones de la *Commedia*

dell'arte. La actriz principal de la compañía *de' Gelosi* fue una de las pocas mujeres que exploró también el campo de la filosofía. Sus poesías y, en especial, su favola pastorale *Mirtilla* (considerada su obra maestra) fueron aplaudidas por autores de la talla de Torquato Tasso, Chiabrera o Marino. Otro nombre a destacar es el de Brigida Bianchi (1613- 1703), que no solo compartió época con la autora en la que se centra el presente estudio, sino también escenario tanto en Italia como en París. Bianchi, actriz, dramaturga y poeta, es especialmente conocida por su colección de poesías *I rifiuti di Pindo* (1666), dedicada a Luis XIV. Su producción teatral, como en el caso de Biancolelli, se reduce a una traducción-adaptación de una obra española, titulada en su forma italiana *L'inganno fortunato, overo l'amata aborrita* (1659).

Orsola Cortesi (Coris) Biancolelli (cfr. Ferrone, 2014: 280-282; Gambelli, 1993: 277-281) nace en Boloña en 1630 en el seno de una familia de actores. Su madre Barbara Minuti encarnaba a Florinda, una *innamorata*, y su padre, Antonio Cortese a Bagolino, un *primo zanni*. Este, sin embargo, muere al poco de nacer Orsola y su madre, tiempo después, vuelve a casarse con otro actor: Bernardino Coris, quien actuaba bajo el nombre de Silvio, un *innamorato*. Este es el motivo por el que Orsola aparece mencionada de forma diversa en los distintos textos, a veces como Cortesi, a veces como Coris y en la mayoría de los casos como Biancolelli, el apellido que adquirió tras su matrimonio. A su vez estos apellidos aparecen acompañados por dos nombres diferentes: o bien Orsola, o bien Eularia, el papel que desempeñaba sobre el escenario. Tal diversidad onomástica acarrea dificultades para la reconstrucción biográfica de la autora, ya que da lugar a confusiones tales como la que se encuentra en las *Notizie istoriche de' comici italiani*, en las que Francesco Bartoli, llevado por la identidad del apellido, la confunde con la hermana de Niccolò Biancolelli¹.

No abundan los datos biográficos sobre Orsola Coris Cortesi (la mayoría de los documentos que han perdurado hasta hoy

¹ “Questa Comica fu sorella di Niccolò Biancolelli, e nubile fu chiamata in Francia ai servigi di Luigi XIV”, (Bartoli, 1781: 126). El mismo error se encuentra, quizá porque sigue a Bartoli, en Colomberti, 2009.

describen actuaciones específicas, pero pocos aspectos personales de la actriz); no obstante, encontramos numerosas referencias de diferentes autores y personajes públicos de renombre al talento de la actriz y a su belleza física. Según los datos ofrecidos por Silvia Carandini (Andreini, 2006: 26) uno de sus primeros papeles protagonistas fue el de Maddalena en *La Maddalena lasciva e penitente* de Giovan Battista Andreini. Esta actuación tuvo lugar en Milán en 1652, donde fue aplaudida una Orsola que contaba solo con catorce años de edad. Es importante señalar que Leopoldo de' Medici se refirió a la compañía con la que Orsola trabajaba en Italia como “quelli della Ularia” (Mamone, 2016: 622) o como la “compagnia d'Eularia” (Mamone, 2003: 320-321), confirmando la distinción de la actriz entre los demás actores con los que trabajaba.

Sus actuaciones, en las que combinaba la interpretación con el canto, tuvieron lugar a lo largo de diversas ciudades italianas, especialmente al norte de la península (Milán, Bolonia, Florencia, Livorno, Lucca y Roma), hasta que en 1661 se traslada a París junto con Giacinto Bendinelli, Giovanni Andrea Zanotti y Patrizia Adami, ciudad en la que se incorporan a la compañía Fiorelli-Locatelli formada por actores de renombre como Tiberio Fiorilli, Domenico Locatelli, Angelo Agostino Lolli, Giovan Battista Turri, Virginio Turri, Marco Romagnesi, Brigida Bianchi (con quien Orsola ya había trabajado en Italia), Lorenza Isabella del Campo y el francés François Mansac (cfr. Guardenti, 1990: 19). En este nuevo ambiente sigue interpretando, alternándose con Bianchi, el papel de *prima amorosa*. A esta compañía se une meses más tarde Giuseppe Domenico Biancolelli, el famoso *Arlecchino* aplaudido con entusiasmo por el mismo Luis XIV, con el que Orsola contraerá matrimonio el 2 de abril de 1663. La pareja tuvo ocho hijos, de los cuales tres fueron también actores, entre ellos dos mujeres: Francesca Maria Biancolelli y Caterina Biancolelli, una de las *Colombina* más célebres del teatro italiano en Francia.

Es también en París, en 1665, donde Cortesi Coris desarrollará su papel como autora: traduce y adapta *La hermosa fea* de Lope de Vega, bajo el título de *La bella brutta*, de la que nos ocuparemos más adelante. En 1680, a pesar de poseer todavía su residencia boloñesa, Orsola recibe la nacionalidad francesa, tierra

en la que ya se había asentado trayendo consigo a su hermana², a su madre y a su padrastro.

Tras la muerte de su marido en 1688, siguió durante algunos años más en los escenarios: de hecho, en 1694 todavía formaba parte de la compañía, ya que aparece presente en la reunión que tuvo lugar el 27 de octubre de ese año tras las publicaciones no autorizadas de Evaristo Gherardi (cfr. Guardenti, 1990: 22-24). En 1704 Orsola se retira al convento de las *Filles-de-la-visitation* en Montargis donde se reúne con su hija María Apollina. Allí permanece hasta su muerte, en 1718 a los ochenta y seis años de edad, provocada por varias parálisis, responsables, entre otras cosas, del olvido de la lengua francesa durante sus últimos meses de vida.

La obra de Orsola, *La bella brutta*, es una traducción-adaptación de la comedia palatina *La hermosa fea* de Lope de Vega. La elección de esta obra por parte de la actriz italiana probablemente no sea consecuencia del azar, sino que parece determinada por un interés de tipo personal: Biancolelli interpretaba a Eularia, una de los *innamorati*, y en la obra de Lope, Estela, el equivalente a la enamorada, tiene un papel coprotagonista junto a Ricardo; en caso de llevar esta obra a los escenarios franceses, Orsola probablemente daría vida a la protagonista femenina.

La primera edición de *La bella brutta*³ fue publicada en París por Guglielmo Sassier en 1665, dedicada a la *Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre*⁴. Las siguientes ediciones confirman el éxito, al menos a nivel editorial, de su adaptación, ya que fue de nuevo publicada en 1666 por el mismo impresor, y cuatro años más tarde en Bolonia por Giacomo Recaldini, dedicada esta vez a Cesare Mezamici, abad de la catedral de Ímola.

² Sabemos que Orsola tenía una hermana, Alessandrina, desvinculada completamente de la vida teatral, pero con la que la autora mantenía una importante relación afectuosa (cfr. Rasi, 1897: II, 57).

³ Para la realización de este artículo hemos utilizado la *princeps* de la obra (Biancolelli, 1665). El testimonio que se ha utilizado de la obra española es De Vega, 1930: 239-268. En ambos casos, transcribimos diplomáticamente.

⁴ Se refiere a la madre de Luis XIV, Ana de Austria, consorte de Luis XIII.

En las primeras dos ediciones el texto viene precedido de un madrigal escrito por Monsieur di Pelletier, en el que se alaba la adaptación a manos de la italiana:

Que puis-je dire icy de ce petit Ouvrage,
Sinon qu'il m'a trompé dès la première page,
Et je le regardois avec quelque froideur:
Mais après l'avoir leu hautement je proteste,
Que dans le titre seul on trouve la laideur,
Et qu'une Beauté éclatte en tout le reste (Biancolelli, 1665: [9]).

La elección de una obra de Lope de Vega por parte de Biancolelli no constituye un hecho aislado dentro del panorama literario italiano, pues tenemos constancia de la traducción de treinta y cinco obras lopianas en la Italia del siglo XVII (Antonucci, 2014: 83-85), superando en número a las veintinueve obras traducidas de Calderón.

La hermosa fea expone el astuto plan del príncipe Ricardo en su intento de enamorar a la duquesa Estela. En vez de presentarse ante esta con elogios y alabanzas, tal y como hacen sus demás pretendientes, decide hacerse pasar por Lauro, un criado del príncipe (quien no disgusta a la duquesa), y esparce el rumor, con la ayuda de su criado Julio y del galán Octavio, de que el príncipe ha descrito a la joven como “fea”. De este modo, una Estela vengativa intentará enamorar a Ricardo con la intención de dejarlo en evidencia ante el altar y ante toda la corte. Ambas partes cumplen con su plan, que finaliza con la confesión de las verdaderas intenciones de Ricardo y el enamoramiento de ambos personajes. Tal y como es frecuente tanto en Lope como en la comedia italiana, el argumento aparece acompañado de una trama menor: los intentos de cortejo de Octavio hacia la dama de Estela, Celia.

En el prólogo a *La bella brutta*, la autora-traductora, además de expresar su admiración por el teatro español (“Non si può à meno di non ammirare la felicità, con che gli Spagnuoli sono riusciti sul Theatro. Di là ci vengono que' soggetti, che sono riceuuti più volontieri, e le rappresentationi più belle” (Biancolelli, 1665: [6])), anticipa las disimilitudes que el lector encontrará a lo largo de la obra respecto a la original

justificándolas con la siguiente explicación: “L’ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con vna totale obbedienza alle altrui parole essendo troppo diuerse fra gl’huomini le maniere d’esprimersi” (Biancolelli, 1665: [6-7]). Sigue a esta explicación una *humilitas* autorial adelantándose a las posibles críticas de su traducción:

... Io sò, che la trouerai diffettosa, ne io ardirei pretendere, che dà me vscisse cosa, qual non fosse imperfetta. Compatisci i falli della mia penna, come tante volte hai compatiti quelli della mia lingua⁵. Io non son qui per sostener, che questa sorte di componimento sia ugualmente permesso alla prosa, che al verso (Biancolelli, 1665: [7]).

Como Orsola indica en el prólogo al lector, una de las modificaciones que presenta la adaptación italiana es la forma textual: mientras que la obra española está escrita en verso, la italiana aparece redactada en prosa. La explicación de este cambio se encuentra en la naturaleza del teatro italiano: este tendía a reservar la prosa para la comedia y el verso para la tragedia y el melodrama. Esta innovación responde, por lo tanto, no a motivaciones personales de la autora, sino al propio gusto del público italiano.

La gran mayoría de las modificaciones que Biancolelli realiza tienen como función aclarar ciertos aspectos retóricos y argumentales de la obra española. Orsola parece querer guiar al público italiano por los ‘enredos’ de Lope facilitando el camino a *La bella brutta* con recursos como las *amplificationes* en monólogos o diálogos clave para el desarrollo de la obra.

Como claro ejemplo, pensemos en la creación de una segunda escena en el primer acto, en la cual Ricardo, a través de un soliloquio, reflexiona sobre lo planeado en la escena anterior:

Perdonami amore, se bugiardo, e spergiuro ardisco coprire quelle ferite, che in me facesti si grandi scusa se pur vorrei fingere di non conoscerti, quando ti prouo vn Dio tutto possanza, e tutto rigore [...] La Duchessa sdegna le lodi, non cura ossequij,

⁵ Se refiere a los errores que pudo haber cometido durante su carrera de interpretación.

bisognaua cercare qualche cosa di più aspro, di più feroce per tentar l'animo di questa crudele. Vna rocca ben preparata contro gli assalti inimici, prouista di monitioni, e di genti non cederà à vn'aperta guerra; ben è meglio vedere se celatamente io possa introdur soldatesche per metterle à pezzi il pressidio, e disignorirmi d'essa. Vn acquisto si grande meritaua, che si stadiessero nuoui modi di farlo, e il premio delle mie pene è si bello, che tutte si ponno soffrire per guadagnarlo (Biancolelli, 1665: act. I, esc. 2^a, 6-7).

Otro ejemplo de aclaración argumental puede observarse en la duodécima escena del mismo acto. Mientras que en la obra española Ricardo narra la supuesta vida del ficticio Lauro sin interrupciones, en la italiana este monólogo se alterna con breves intervenciones de la duquesa con el objetivo de subrayar los aspectos más relevantes de la extensa explicación del personaje principal y así facilitar su comprensión por parte del público, aligerando al mismo tiempo la monotonía de la intervención del príncipe:

Ric. Ella mi condanna; ma d'vn non molto grande mancamento, che facilmente ogn'errore si scusa, sopr'amor la colpa si rimette. Amore è stato cagione del seguito. Amore, quel gran Dio, quel supremo Monarca, quell'arbitro dell'Vniuerso, che tutto dispone, e regge a sua voglia, e come poteu'io resisterle, se niun le resiste?

Duc. Dicono ueramente, che quest'amore hà gran potere, io non giunsi ancora a'saperlo.

Ric. Egli non l'hà, che ben grande, e chi sà, che vn giorno non si facci conoscere ancora a V.A. colpo che giunge più tardi è spesso più pesante. In quel giorno, in cui il Prencipe fù curioso di vedere V.A. mentre era a caccia io mirai non lungi dà voi Dama così bella che i miei occhi ne furon subito sorpresi tutta turbata la mente. Mi parue vna Ninfa de boschi, anzi Diana stessa, ne saprei dire a bastanza, qual succedesse in me, e commotione, e stupore [...] si cacciò nel mio cuore quel dardo, che parue andasse a penetrar l'altrui viscere, e mentre altri langue io mi confessò, e vinto, e preso.

Duc. Fù dunque quella non caccia di belue; ma d'huomini? (Biancolelli, 1665: I, 12^a, 32-33).

Aunque en este último ejemplo las innovaciones de Biancolelli crean una atmósfera más fresca y entretenida para un público que se cansa de extensos monólogos, sus aportaciones suponen en general un mayor tiempo en escena para los personajes, alejándose así del tan característico dinamismo lopiano, consistente en escenas rápidas que se suceden sin ningún tipo de pausa. Esto, junto con el uso de la prosa, ralentiza considerablemente el ritmo de la de Orsola.

Ampliar el discurso o añadir nuevas partes no es el único recurso que Biancolelli emplea para facilitar la comprensión del desarrollo argumental de su *Bella brutta*. En la novena escena del primer acto el proceso se verifica en sentido opuesto al visto hasta ahora, ya que se reduce el discurso de Julio y se simplifican las prolijas metáforas utilizadas para describir la belleza de la duquesa, probablemente porque la barroca retórica de la fuente española era excesiva para el gusto más moderado del Seicento avanzado, que en Italia caminaba hacia formas claramente preclásicas:

La hermosa fea (1630/32)

Celia. Tú a lo menos, no has
tenido
à la Duquesa por fea.

Julio. No quiera Dios, que me
vea
falto de tan gran sentido,
que sólo pusiera un ciego
en duda tanta hermosura.
Es ángel de nieve pura,
con dos estrellas de fuego;
es de la Venus de Fidia
retrato; y con más primor,
higa del cristal de amor
contra el ojo de la envidia.
Es toda nácar lustrosa,
en cuya boca también
las bellas perlas se ven
por celosías de rosa,

La bella brutta (1665)

Cel. [...] Tù certo confessi il
medesimo non è vero?

Giul. Se è vero ah? Verissimo,
quanto a me non saprei ciò
l'occhiale del Galileo trouar
alcun diffetto in questa
signora. Quella fronte com'è
ampia, quegl'occhi neri, e
brillanti, le guancie vn misto di
gigli, e di rose, la bocca vna
porta di porpore. In fine mi
dispiace non esser vn poeta,
che li vorrei far sopra vn
soneto. (Biancolelli, 1665: I,
9^a, 26).

cuyo dulce movimiento
enseña un rojo clavel,
que es intérprete fiel
de su raro entendimiento.
Sus mejillas encarnadas
de manutizas parecen,
cuando entre aljófares crecen
del alba pura esmaltadas:
y por no hacerlas agravios,
te digo, que son más bellas,
señora, que solas ellas
compitieran con sus labios.
Cuando a las manos te inclines,
de tanta gracia están llenas,
que con rayos de azucenas
parece un sol de jazmines.
Finalmente, su valor
es de tan alta excelencia,
que, sin pedirle licencia,
ni tira, ni mata amor. (De
Vega, 1930: jorn. I, 245-246).

Observemos en este fragmento que la referencia clásica a la Venus de Fidias es sustituida por una hipérbole protagonizada por el catalejo de Galileo⁶. Esta situación se repite durante toda la obra: todas aquellas referencias al mundo clásico vienen sustituidas, como el fragmento apenas mencionado, o simplemente eliminadas. Pensemos, por ejemplo, en la quinta escena del segundo acto. En la pieza española *Estela* pregunta a Ricardo (Lauro en esta ocasión) qué estaría dispuesto a hacer por defender su honor. Este responde:

Imagine vuestra Alteza
las fábulas, o verdades
de aquellas antigüedades,
llenas de horror, y extrañeza;
Imagine, que Teseo,

⁶ Nótese aquí la manifestación de la curiosidad dentro del arte secentesca hacia las novedades científicas; de hecho, el catalejo de Galileo estaba ya presente, anacrónicamente, en el *Adone* de Marino.

ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, MEDIADORA TEATRAL

va a matar al Minotauro,
y presuma que de Lauro
espera el mismo trofeo.
Imagine, que desea
tener las manzanas de oro,
cuyo guardado tesoro
fué perdición de Medea.
Imagine, que pretende... (De Vega, 1930: II, 251).

En la versión italiana, Biancolelli suprime la pregunta con todas las referencias clásicas que la respuesta conlleva y enfoca el diálogo de forma diversa: la duquesa cuestiona la fidelidad de Lauro y este la confirma con alabanzas a su belleza y a sus virtudes (Biancolelli, 1665, II, 5^a, 49-56). De todas formas, aunque estas dos escenas partan de puntos diferentes, llegan a la misma situación conclusiva, que Orsola reproduce prácticamente de forma literal: la petición de venganza por parte de Estela y el compromiso de llevarla a cabo de Lauro. La autora-traductora prefiere pulir la escena para plasmar lo esencial a nivel argumental y dejar a un lado los símiles de las deidades que probablemente los espectadores de la *Bella brutta* percibirían como un lastre retórico que no aportaba nada al desarrollo del *plot*.

No solo las referencias clásicas son evitadas, sino también aquellos fragmentos que tratan conceptos un poco más complejos o aquellos versos que albergan “agudezas”. Es el caso, entre otros, de la supresión de las alabanzas a la duquesa hacia el final de la primera jornada (De Vega, 1930: I, 247) o el juego retórico de Ricardo para poder representarse tanto a él mismo como a su alter ego (De Vega, 1930: III, 259-260).

Más allá de los casos de aclaración apenas tratados, encontramos una *amplificatio* al inicio de la obra que cumple la función de *laudatio* con intención de *captatio benevolentia*. Recordemos que la autora en el momento de su traducción residía en París, por lo que decidió elogiar la grandeza del reino de Francia. Se trataría, pues, de una innovación motivada por el contexto que vio nacer la obra:

La hermosa fea (1630/32) *La bella brutta* (1665)

Octau. Fuera temeraria
empresa,
pero muy digna de ti.

Ricardo. Todo quanto en
Francia vi
no iguala con la Duquesa:
Julio, ¿qué te ha parecido?
(De Vega, 1930: I, 239).

Ott. Sarà bizarra l'impresa; mà
però degna di voi, che come
passa passate tanto di
conditione d'ogn'altro, così
potete passarlo d'ardire.

Ric. In fine bisogna confessare
ò Ottauio, che la Francia è
vn'ammenissimo Regno,
abbondante di ricchezze, e di
popoli, tutto pieno da ogni parte
di marauiglie; mà quelle che si
vedono nella bellezza passano
di gran lungo l'imaginatione,
che mente humana sapesse
formarne, ad ogni passo si
ritrouano de gl'Angioli: onde
credo certo, che il viuere in
questi Paesi è vna vera
beatitudine.

Ott. V. A. misura con'vna
grande generosità tutte Le cose
[...] à Principe di buon gusto.

Ric. Non saprei a bastanza
esprimere quanto io l'ammiri,
come ne meno saprei dire
quanto io habbi trouata fra le
donne più belle adorabile la
Duchessa [...] Giulio, che ne
pare? (Biancolelli, 1665: I, 1^a,
1).

En lo que respecta al decoro, recurso esencial en el teatro de Lope, la fidelidad al texto español es prácticamente total. El único personaje que se distancia del elenco a nivel de registro lingüístico es Julio, que pertenece a una clase social inferior al resto de personajes. En *La bella brutta* es también Giulio quien

emplea un registro más coloquial; no un estilo grosero u obsceno como se podría esperar de un personaje cercano a la figura del *secondo zanni*, sino más sencillo, con un léxico más simple y una sintaxis menos compleja que la usada por los compañeros de escena.

Todas las innovaciones introducidas por Biancolelli en su adaptación responderían a la necesidad de adaptar la obra a un público con un horizonte de expectativas lógicamente diferente al de la audiencia a la que se dirigía Lope. Tenemos que tener presente que Orsola escribía para un público francés, que no llegaba a dominar completamente la lengua italiana, por lo que se enfrentaba a un auditorio más impaciente que rechazaría largos monólogos y soliloquios y que, muy probablemente, a su vez necesitaría mayor énfasis en las partes claves de la obra para una completa comprensión de una trama caracterizada por malentendidos y dobles roles de los personajes.

Adaptándose a estas circunstancias, Orsola reproduce con fidelidad pequeñas intervenciones, mientras que parafrasea y dilata con el objetivo de aclarar las secciones más amplias y de mayor complejidad; también sustituye aquellos recursos retóricos que puedan causar problemas de comprensión. Como resultado, su versión de *La hermosa fea* es más extensa, pausada y más fácilmente accesible al público. Se pierde, como ya se ha mencionado, esa rapidez y dinamismo que predomina en la producción teatral de Lope, así como algunas de las ‘agudezas’ presentes en la obra.

De todas formas, comparando *La bella brutta* con el resto de versiones lopianas italianas (piénsese por ejemplo en las múltiples adaptaciones a manos de Cicognini), la obra de Biancolelli se presenta como una de las traducciones más fieles del autor español, respetando el orden de las intervenciones y procurando una coincidencia de contenido en cada una de ellas. Se trata pues, de un trabajo que se aleja notablemente del concepto de traducción que aplicaban los dramaturgos italianos a la hora de versionar las populares y aclamadas obras españolas. *La bella brutta* es la única producción literaria de Orsola, pero es un trabajo suficiente como para demostrar el conocimiento del gusto del público y de sus exigencias, propio de una mujer que dedicó toda su vida a las tablas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreini, G. B. (2006). *La Maddalena lasciva e penitente*. Bari: Palomar.
- Antonucci, F. (2014). ¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII? *Criticón*, 122, 83-96.
- Bartoli, F. (1781). *Notizie istoriche de'comici italiani*. Padova: Conzatti.
- Biancolelli, O. (1665). *La bella brutta commedia dallo spagnvolo portata al Theatro Italiano*. Parigi: Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1666). *La bella brutta commedia dallo spagnvolo portata al Theatro Italiano*. Parigi, Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1669). *La bella brutta commedia dallo spagnvolo portata al Theatro Italiano*. Bologna: Giacomo Recaldini.
- Colomberti, A. (2009). *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*. Roma: Bulzoni.
- De Vega, L. (1930). *Comedia Famosa La Hermosa Fea*, en *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Ferrone, S. (2014). *La commedia dell'Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Gambelli, D. (1993). *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*. Roma: Bulzoni.
- Guardenti, R. (1990). *Gli Italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. Roma: Bulzoni.
- Mamone, S. (2003). *Serenissimi fratelli principi impresari: Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*. Firenze: Le lettere.
- Mamone, S. (2013). *Mattias de' Medici, "serenissimo, vero mecenate dei virtuosi"*. Firenze: Le Lettere.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani*. Firenze: Fratelli Bocca.
- Rubín Vázquez de Parga, I. (2015). Grupo de Investigación escritoras y escrituras. Recuperado de www.escritorasyescrituras.com/lasmujeres-del-renacimiento-italiano-teatro-espacio-emancipacion [Fecha de consulta 16/02/2017].

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA
FEMMINILE TRA SCENA E LIBRETTI A STAMPA:
L'EDIZIONE GENOVESE DI *ARTEMISIA*, DRAMMA
MUSICALE DEL SEICENTO
A PRE-TEXT TO TEST FEMALE PRESENCE
BETWEEN SCENE AND PRINTED LIBRETTOS:
THE GENOUESE EDITION OF *ARTEMISIA*,
A SEVENTEENTH CENTURY MUSICAL DRAMA

Monica GALLETTI
Universidad de Alcalá de Henares

Riassunto: L'articolo sviluppa una tesi e una strategia documentale per contribuire al paradigma concettuale femminista. Tema è la presenza femminile nei mestieri dell'arte e i suoi rapporti con la committenza, anch'essa talvolta femminile. Il Seicento italiano restituisce un'intricata rete di rapporti sociali tra artisti e patroni, complice l'elevata instabilità politica che causava un'alta mobilità sociale di letterati e artisti, sempre in cerca di protezione. Si analizzano gli elementi paratestuali: i paratesti dei libretti a stampa possono essere territorio sinergico e fecondo di ricerca per chiarire le dinamiche teatrali e i ruoli femminili dentro e fuori dalla scena in un secolo -il Seicento- sempre negletto nelle trattazioni di storia della musica e del teatro italiano.

Parole chiave: Donne, libretti d'opera, paratesti, Seicento, femminismo.

Abstract: The paper develops a thesis and a documentary strategy in order to contribute to the feminist conceptual paradigm. The theme is the esteem of the feminine presence in theatrical and musical art and its relationship with buyers, sometimes also feminine. The Italian Seventeenth Century discloses a complex network of social relations between artists and patrons, because of the high political instability that caused the remarkable social mobility of literates and artists, always looking for protection.

The study analyzes paratextual elements: the paratexts of the printed librettos can be a fruitful field of interdisciplinary research, in order to focus in the best way theatrical dynamics and female roles on stage and in the society in the Seventeenth Century, that is always a neglected period in the treatises of history of music and of Italian theatre.

Key words: Women, librettos, paratexts, Seventeenth Century, feminism.

Spunto per questa riflessione sul paratesto al femminile è l'unione di un evento occasionale con un'impostazione metodologica che fa oggetto della bibliografia lo studio storico dei libri e del loro uso.

L'occasione è la scoperta di un esemplare dell'unica -così pare- edizione genovese del libretto a stampa del dramma musicale secentesco *Artemisia*; la stampa di questo testo drammatico è dovuta alla rappresentazione dell'opera al Teatro Falcone di Genova nel 1665, ma ciò che lo rende interessante è la dimensione dialogica che s'instaura nella parte paratestuale -la dedica- tra due figure femminili: la cantatrice protagonista dell'opera -che di fatto ne è editrice- e la nobildonna genovese che riceve l'omaggio.

L'articolo sviluppa una tesi e una strategia documentale per contribuire al paradigma concettuale femminista.

Tema è la presenza femminile nei mestieri dell'arte e dei suoi rapporti con la committenza, anch'essa talora femminile. Il Seicento italiano mostra un'intricata rete di rapporti sociali tra artisti e patroni, complice l'instabilità politica che causa un'alta mobilità sociale di letterati e artisti, sempre in cerca di protezione.

Si analizzano gli elementi paratestuali, perlomeno dediche a stampa (ma non solo), uniche testimonianze dell'effimero panorama teatrale dell'epoca. Sono fonti preziose per la valenza del circuito comunicativo che rivelano e per la determinazione di emittenti e destinatari: per le componenti delle compagnie teatrali, i cui nomi solo dagli anni Ottanta del secolo XVII appariranno nei libretti a stampa, si tratta dell'opportunità di esistere storicamente, mai banale per le donne.

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

Quest'indagine seminale sull'attività teatrale femminile nei suoi rapporti con la committenza ha comparato le notizie contenute in due repertori drammaturgici a stampa del secolo XVIII (Quadrio, 1752 e Allacci, 1755) a un OPAC nazionale (Sbn) e un METAOPAC internazionale (Karlsruhe virtueller Katalog); è emerso un quadro di una presenza femminile non irrisiona nella promozione dell'attività artistica.

È una testimonianza non banale, considerata l'ostilità della cultura ufficiale nei confronti delle donne in generale, e in particolare delle artiste, in un'epoca che vide il 1676 come l'anno in cui il papa ristabilì il divieto per le donne di calcare il palcoscenico (risalente al 1587 e poi caduto in disuso), favorendo così l'avvento dei castrati e in cui anche gli uomini delle compagnie teatrali espressero talora pesanti giudizi sull'onesta delle cantatrici: come esempio ricordiamo che l'impresario Fulvio Testi, in una lettera al duca di Modena nel 1633, afferma che le cantatrici "si prendono piacevole licenza".

La lettura dialettica tra restrizioni trasgredite e libertà imbrigliate prosegue se pensiamo a quanto fosse difficile per le donne ricevere un'istruzione e in specie un'istruzione musicale.

Ciononostante, coloro che superarono ostracismi e ostacoli e giunsero ai palcoscenici e ai torchi a stampa spesso si fecero editrici di se stesse e alcuni casi sono davvero intriganti.

Francesca Caccini. Cantante, ebbe una scuola di canto e fu compositrice; scrisse la partitura di *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (forse la prima opera lirica musicata da una donna), rappresentata nel 1625 a Villa di Poggio Imperiale di Firenze e richiesta da una committente illustre: la granduchessa Maria Maddalena d'Austria (Saracinelli, 1625). La Caccini fece pubblicare anche la partitura (Caccini, 1625); tra gli esecutori vocali -evento raro allora- non vi era alcun castrato.

Anna Maria Sardella. Cantatrice, nel 1653 interpretò Campaspe nel dramma musicale *Alessandro vincitor di se stesso* e nel 1654 ne fece pubblicare a Firenze il libretto (Sbarra, 1654), le cui musiche erano dell'amico Pietro Cesti. La Sardella fu autrice della dedica al secondogenito maschio del Granduca di Toscana, amante e patrocinatore del teatro.

Brigida Bianchi. L'attrice scrisse la tragicommedia *L'inganno fortunato* (Bianchi, 1685), adattamento di un'opera spagnola non esplicitata. Nel libretto a stampa parigino del 1659 -poi ripubblicato nel 1685 a Bologna- la Bianchi scrisse anche l'Avvertimento al lettore, nonostante o forse a causa del pregiudizio maschile sull'incapacità femminile “di accostarsi alla Perfettione”; nel caso poi qualcuno avesse chiesto “qual ardire hai dunque preso di pubblicare le tue scipitezze?”, lei avrebbe potuto replicare:

Adagio. Quanto alle Poesie la Musica m'hà dato l'impulso di comporle [...] la confidenza di stamparle [...]. Quanto alla Comedia io te la dono ingenuamente per una piccola vanità dell'isperienza, c'hò della Scena: acquistata con una particolare attenzione, e non senza qualche studio [...] se si venisse à confronto co'l soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto, che à transportare, si trovarebbe tanta diversità, che accusaresti la mia troppa licenza. Voglio perciò lasciarti incerto del luogo, ove io hò ricavato la inventione [...] chiuque tu sei, mio Lettore, converti il rigore in compassione; e se non ti trovi assai rispettato in questo discorso, qual usa sempre del tù: [...] la riverenza del mio cuore [...] ti tratta negl'istessi termini, che favella con quel Dio, da qual ti prega il colmo d'ogni felicità. Aurelia. (Bianchi, 1685: cc. a5v-a8r)

Angela Orso. Attrice ferrarese, nel 1669 ripubblicò *Con chi vengo, vengo* (Orso, 1669), traduzione e adattamento della commedia di Calderón *Con quien vengo, vengo* e vergò anche la lettera al lettore, a cui ricorda l'evento scenico: “Mi vedesti sopra i palchi con occhio benigno, guardami hora cò lo stesso sotto de Torchí” (Orso, 1669: c. A2r), certa che la diffusione a stampa dell'opera eviterà nuove critiche e porterà alla benevolenza dei lettori.

Domenica Costantini. Attrice -detta “Corallina”-, firmò la dedica a Giovanni Giustiniani nel libretto a stampa della favola musicale *Il Natale de' fiori* del 1669 (Salvadori, 1669).

Giulia De Caro. Cantatrice -detta Armonica-, scrisse la dedica del libretto a stampa di *Marcello in Siracusa*, edito a Napoli nel 1673, dedicato al Viceré, a cui offrì “tratti d'anima ossequiosa”, “invece di tratti di penna erudita”, e chiese di gradire le sue

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

“incessanti fatiche”, frutto di virtù e “del potere del [suo] poco talento” (Cicinelli, 1673: cc. a3r-a4v).

Margherita Costa. Poetessa, commediografa e virtuosa di canto, scrisse e pubblicò molte opere, tra cui il dramma per musica *Flora feconda*, dedicato a Vittoria Della Rovere (Costa, 1640).

Anna Rosa Bella Villa. Attrice e autrice del libretto *Antemio in Roma* e della prefazione allo stesso, pubblicato a Novara nel 1695 e dedicato alla signora Rosalia Pignatelli (Bustico, 1922: 3), interpretò il personaggio di Rosena nella rappresentazione al Teatro Novo di Novara (Bella Villa, 1695?).

Da questo breve *excursus* si vede che potente recupero di letture significativamente informative ci consentono i paratesti dei libretti a stampa, in linea con l’intuizione di Genette sulle potenzialità di tali elementi per facilitare e promuovere la ricezione di un testo e in questo caso di una rappresentazione (Genette, 1989). Il paratesto privilegiato nei libretti è la dedica, prova del rapporto che le opere letterarie instaurano con il mondo sociale.

Proprio la dedica che la cantatrice Francesca Cervini fa alla nobildonna Emilia Lercari, nel libretto a stampa del dramma musicale *Artemisia* pubblicato a Genova nel 1665, è lo spunto di quest’indagine. La dedicante è stata Artemisia nella rappresentazione genovese e la dedicataria è rappresentante dell’aristocrazia cittadina. La dedica a una nobildonna in questi libretti d’opera è una caratteristica tutta genovese, altrove accade di rado. Tra le destinatarie di questo microcosmo comunicativo: Maria Brigida Franzone Spinola (Spinola, 1665), Anna Giustiniani Adorno (Spinola, 1660?), Teresa Spinola Sauli (Nyon, 1788: 281), Anna Maria Balbi Durazzo (Aureli, 1666), Maria Francesca Pallavicino Durazzo (Minato, 1667), Paola Francesca Balbi Durazzo (Minato, 1668), Livia Grilla Doria (Lonati, 1678?), Teresa Raggi Saoli (Minato, 1678), Massimiliana Dorotea De Tilly Coloma (Cicognini, 1681), Anna Panfilia Doria (Corradi, 1681), le dame di Genova (Bernini, 1686), Maria Ottavia Brignole (Gisberti, 1675) e Maria Maddalena Doria (Totis, 1688). I dedicatari sono tuttavia solitamente tipografi, impresari, compositori, librettisti.

In una città dov'è lontano l'eco del secolo dei Genovesi¹, l'oligarchia al potere, tramite la committenza artistica, ostenta gli emblemi del prestigio e del lusso: le dame dell'aristocrazia si ritagliano il loro posto speciale nel mondo del teatro, che è teatro in villa, ma anche Teatro Falcone², primo vero palcoscenico genovese (1645/46), di poco successivo al primo teatro pubblico veneziano -il San Cassiano- inaugurato nel 1637. Il Falcone - proprietà degli Adorno- fu riservato al ceto aristocratico sino al 1677 (Pettorelli, 1911: 3) e vide un'intensa attività: molti gli spettacoli e molti i drammi in musica. Questi erano spettacoli costosi, per gli effetti scenici con complicati congegni e per la spesa per i cantanti. Nel 1678 una protesta rivolta al Minor Consiglio dice “in quest'anno di tanta miseria [...] sono costate tanto due donne, che se quello che hanno portato via due cantarine si fosse ripartito in due quartieri della città, si sarebbe sollevato migliaia di persone” (Pettorelli, 1911: 4).

Della cantatrice Francesca Cervini si sa solo che recitò il ruolo d'Artemisia nell'allestimento per il Falcone di Genova nel 1665, grazie alla firma della dedica: rimase un caso genovese isolato; per ritrovare nomi femminili in un libretto genovese attenderemo il 1688: ne *Il Muzio Scevola* (Minato, 1688) venne stampata la lista degli interpreti che cita le cantatrici Barbara Riccioni e Anna Maria Torri.

Nulla si sa delle artiste che avevano impersonato Artemisia nella prima assoluta del dramma musicale scritto da Nicolò Minato e musicato da Francesco Cavalli il 10 gennaio 1656 a Venezia, al Teatro di SS. Giovanni e Paolo (Minato, 1656)³, e

¹ Gli studi di Braudel e di Felipe Ruiz Martín pongono la città portuale di Genova al centro del mercato finanziario e del commercio nel “lungo Cinquecento”.

² Si ha notizia di rappresentazioni al Falcone già dal 1645 e nel 1646 -periodo in cui i teatri veneziani erano stati chiusi- vi venne rappresentato *L'Orfeo* di Monteverdi. Il teatro nacque dalla trasformazione dell'antica Osteria del Falcone dove, già dalla seconda metà del Cinquecento, vi furono esibizioni di vario tipo, come era in uso nelle locande all'epoca; il 18 gennaio 1603 il nobile Gabriele Adorno ne acquisisce definitivamente la proprietà.

³ Dedicato dall'autore a Ferdinando Carlo D'Austria, Arciduca dell'Austria Anteriore e conte del Tirolo dal 1646 al 1662, sposato con Anna De Medici, figlia del Granduca di Toscana; era amante della musica, spesso alla sua corte

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

negli allestimenti napoletano al Teatro San Bartolomeo (1658) e palermitano al Teatro della Misericordia (1659) (Minato, 1659). Tra il 1662 e il 1663 *Artemisia* venne rappresentato due volte a Milano e la seconda -il 20 giugno del 1663 con modifiche ad allestimento, testo e musiche (Minato, 1662 e 1663)- ebbe per protagonista la nota cantatrice Anna Caterina Venturi (Bianconi, 1973): la notizia è tratta anch'essa dalla dedica firmata a suo nome nel libretto a stampa dello stesso anno e destinata al governatore di Milano.

Comparando le dediche della Venturi e della Cervini si notano due modalità retoriche diverse pur nell'identità del fine: l'una chiede protezione al governatore per il dramma -e per l'intera compagnia- paragonando Ercole vittorioso sull'Idra al Governatore che può sgominare l'Invidia suscitata dall'opera; rende poi noto il nome del compositore che ha adattato le musiche -Francesco Rossi- e chiede protezione per sé: “supplico dunque [...] Vostra Eminenza di dilatare il lembo della sua pietà ad ombreggiar quest'opera [...] perché [...] restino [...] difese le donne, le quali son per natura imbelli, ed io più di ogni altra [...].”

L'altra ricorre del tema luce-occhi per legare in dignità e affinità l'arte della scena e la dedicataria:

Chi ha da comparir ne Teatri, à dar lume à le curiose pupille de spettatori, è necessario che porti seco lo splendore d'una gran luce” e questa luce brilla “ne la persona di Vostra Signoria Illustrissima, la di cui grand'anima resa chiara da le più nobili Idee, fa tremare le pupille più audaci, che in lei s'affissino [...] V.S. Illustrissima renderà più sicure le memorie d'Artemisia, che non ferono li Mausolei, se con l'ombra sola del suo gran nome, non recherassi a sdegno l'esser fatta protettrice d'una Reina.

La Cervini nella dedica mantiene le caratteristiche del personaggio messo in scena: Artemisia -protagonista del dramma musicale, vedova di re, regina fedele e fiera- è figura cara al patrimonio storico dell'antichità e ben nota alla cultura rinascimentale. Il librettista Minato la usa da pretesto per elaborare una vicenda di fantasia basata sul contrasto tra passione

si rappresentarono opere italiane e nel 1653 assunse come maestro di cappella della camera il compositore e cantante Pietro Cesti.

amorosa e onore; il *topos* è tipico barocco: la regina rifiuta di risposarsi benché innamorata del pretendente e solo un intervento esterno permette il lieto fine⁴.

La dedica esalta la nobiltà della Lercari nella regalità di Artemisia, riconoscendone lo *status* di primadonna dell'aristocrazia, ma il registro è più lirico e intimo rispetto al canone.

D'altro canto Emilia Lercari, figlia dell'aristocratico e letterato Anton Giulio Brignole Sale e moglie di Francesco Maria Imperiali Lercari -che nel 1677-'78 sarà ambasciatore di papa Innocenzo XI e nel 1684 diverrà doge- (De Marinis, 1914: 303) aveva ricevuto più d'una dedica. Il tipografo Benedetto Guasco le aveva dedicato sia l'opera *Figlio prodigo* (Brignole Sale?, metà XVII sec.), sia la minuscola *Imitazione di Cristo* in ventiquattresimo del 1652 (De Kempis, 1652); le furono dedicati dal tipografo Farroni i *Contrasti amorosi* di Lotario Dolaterra (Dolaterra, metà XVII sec.) e nel 1664 il medico Francesco Felini le dedicò l'opera in latino *Apologemma Iocosum* (Felini, 1664).

Tutti loro però usano la dedica a Emilia per raggiungere indirettamente il padre e il consorte riconoscendo esplicitamente la dipendenza nei confronti della munificenza: celebrativo è l'intento della pomposa intestazione “All'Illust. Sig.ra Emilia Brignole Lercara Imperiale”, che riassume tutti i rami delle famiglie in relazione parentale.

Con la domanda aperta su chi fosse Francesca Cervini si chiude questa breve trattazione: nessun'altra attestazione o

⁴ È un dramma musicale canonico: tre atti da venti scene ciascuno, precedute da un prologo in cui si scontrano passioni opposte, in cui compaiono pochi personaggi con diverse tessiture vocali che sono la risultante dell'intreccio di recitativi e arie in versi sciolti (endecassillabi e settenari concatenati). A questi elementi si aggiungono la scenografia, i costumi, l'orchestra e le comparse. Il primo atto avvia gli intrighi sentimentali di tre coppie di amanti (anziché le usuali due) a Messi, città della Caria: Artemisia-Merapse, Ramiro-Artemia e Oronta-Alindo; le vicende delle tre coppie si intrecciano in situazioni dove travestimenti che dissimulano identità, scambio o perdita di oggetti ed epistole fraintese complicano l'intreccio e dove un provvido sonno in scena della protagonista permette all'amante di svelare i propri sentimenti; non manca neppure il momento comico, tra i personaggi bassi.

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

notizia biografica s'è potuta reperire su di lei⁵. Compulsando i repertori emergono altri nomi di artiste dedicanti: Lavinia Contini (Autore non indicato, 1647: cc. A2r- A3r), Angelica Generoli (Sorentino, 1655: 3-4), Felicita Chiusi (Aureli, s.d.: 3-4), Elena Passarelli (Apolloni, 1670: 3-4), Cecilia Siri Chigi (Dall'Angelo, 1672: 3-4), Giulia Di Caro (Bussani, 1674: cc. [*]3r-v); Antonia Fontana (Fontana, 1680). La valenza di tale omaggio pubblico ma anche meno canonico prova che i paratesti dei libretti a stampa sono territorio sinergico e fecondo di ricerca per chiarire le dinamiche teatrali e i ruoli femminili dentro e fuori dalla scena in un secolo -il Seicento- sempre negletto nelle trattazioni di storia della musica e del teatro italiano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [Autore non indicato] (1647), *La Dafne drama musicale rappresentata in Bologna all'illusterrima signora la signora marchesa Lucretia Ghisilieri Tanari*, Bologna, per gli HH. di Euangel. Dozza. (Dedica della cantatrice Lavinia Contini a Lucrezia Ghisilieri Tanari alle cc. A2r- A3r)
- Allacci, L. (1755), *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali (prima edizione: Roma, Mascardi, 1666).
- Apolloni, G. A. (1670), *La Dori ouero la schiava fedele drama musicale dedicato alla serenissima Margherita Luisa princip. di Toscana*, Firenze, nella Stamperia di S.A.S. (Dedica di Elena Passarelli alla principessa di Toscana alle pp. 3-4)
- Aureli, A. (1666), *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli, favola seconda. Dedicata all'[...] signora Anna Maria Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0321089. Recuperato da:
<http://www.braidaense.it/rd/00221.pdf>, consultata il 21 marzo 2017.
- Aureli, A. (s.d.), *Le fortune di Rodope e Damira, drama per musica di Aurelio Aureli, favola terza dedicata all'illusterrima [...] D. Paola Marlana D'Este*, Milano, nella R.D.C., per Giulio Cesare Malatesta. (Dedica di Felicita Chiusi alla marchesa Paola Marlana d'Este alle pp. 3-4)

⁵ Negli oltre 1400 record reperiti in Sbn, molti dei quali davano accesso alla digitalizzazione completa del documento non è più ricomparsa Francesca Cervini.

MONICA GALLETTI

- Bella Villa, A. R. (1695?), *Antemio in Roma drama per musica da rappresentarsi nel nouo Teatro in Nouara l'anno 1695. Consacrato all'ecc.ma sig.ra d. Rosalia Pignatelli*, Novara, per Liborio Cauallo. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0006291.
- Bernini, G. F. (1686), *L'onestà ne gli amori, dramma musicale di Felice Parnasso consacrato alle nobilissime dame di Genova, da rappresentarsi l'anno 1686 nel Teatro del Falcone*, Genova, per Antonio Casamara. In Sbn: IT\ICCU\MUS0318860. Riproduzione digitalizzata: <http://www.braidaense.it/rd/02635.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Bianchi, B. (1685), *L'inganno fortunato, ouero. L'amata aborrita, commedia bellissima, trasportata dallo spagnuolo, da Brigida Bianchi comica detta Aurelia*, Bologna, presso Gioseffo Longhi. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\023835.
- Bianconi, L. (1973), “Pietro Francesco Caletti, detto Cavalli”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, alla pagina web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/caletti-pietro-francesco-detto-cavalli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caletti-pietro-francesco-detto-cavalli_(Dizionario-Biografico)/), consultata il 20 maggio 2017.
- [Brignole Sale, A. G. ?] (metà sec. XVII), *Il figlio prodigo, drama musicale. Dedicato all'illustri ss. sig. e padrona collendiss. la signora Emilia Imperiale Lercara Brignole*, Genova, nella Stamperia di Benedetto Guasco.
- Bussani, G. F. (1674), *Massenzio, drama per musica del Bussani per lo Teatro di S. Bartolomeo, consecrato all'eccellentissimo signor marchese D'Astorga vicerè di Napoli &c.*, Napoli, per Carlo Porsile (Dedica di Giulia De caro al marchese d'Astorga alle cc. [*]3r-v)
- Bustico, G. (1922), *Il teatro antico di Novara (1695-1873)*, Novara, La Tipografica.
- Caccini, F. (1625), *La Liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina Balletto*, Firenze, Pietro Ceconcelli. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0236419.
- Cicinelli, G. (1673), *Marcello in Siracusa. Melodrama per lo teatro di S. Bartolomeo. Consecrato all'eccellentissimo signor marchese d'Astorga vicerè di Napoli*, Napoli, per il Roncagliolo. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0293932. (Dedica cc.a3r-a4v)
- Cicognini, G. A. (1681), *Il trionfo d'amore nelle vendette dramma musicale da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1681. Dedicato all'illustri ssima Signora D. Massimiliana Dorotea De Tilly Coloma*, Genova, nella stamperia del Franchelli, 1618. La dedica è datata 13 novembre 1681.
- Corradi, G. C. (1681?), *Il Nerone, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1681. Consacrato all'illustri ss. &*

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

eccell. sig. Anna Panfilia Doria. Principessa di Melfi, Genova, per il Franchelli. Si vendono da Lazaro Benedetti. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0288285.

Costa, M. (1640), *La Flora feconda drama di Margherita Costa Romana. Dedicata all'Altezza sereniss. di Vittoria della Rovere*, Fiorenza, nella stamperia d'Amador Massi, e Lorenzo Landi. In Sbn: IT\ICCU\PUVE\022436.

Costa-Zalessow, N., “Margherita Costa”, in *Enciclopedia delle donne* Recuperato da <http://www.encyclopedialedonne.it/biografie/margherita-costa-2/>, consultata il 21 marzo 2017.

Dall'Angelo, G. (1672), *Il Demetrio, drama di Giacomo Dall'Angelo. Rappresentata nel famoso Teatro di S. Bartolomeo nell'Illustriss. città di Napoli nell'anno 1672. Dedicato all'Illustriss. & Eccelleniss. sig. D. Giovanni d'Avalos [/] principe di Troia*, Napoli, s.n. (Dedica di Cecilia Siri Chigi per il principe Giovanni d'Avalos alle pp. 3-4)

De Kempis, T. (1652), *Dell'imitatione di Christo libri quattro. Di Tomaso de Kempis Canonico Regolare volgarmente intitolati Giovan Gersone*, in Genova, Benedetto Guasco.

De Marinis, M. (1914), *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi, studi e ricerche sulla prima metà del Seicento*. Genova: Libreria Editrice Apuana.

Dolaterra, L. (metà sec. XVII), *I contrasti amorosi di Lotario Dolaterra o sia rapresentazione del martirio de S.S. Didimo e Teodora. Dramma musicale dedicato all'illusterrima signora Emilia Brignole Imperiale Lercara*, Genova, nella stamperia di Gio. Maria Farroni. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\029726.

Felini, F. (1664), *Apologemma iocosum in clarissimum virum Sebastianum Badum venae sectionis apparentibus variolis defensorem. ... Auctore Francisco Felino equite, et nobili Placentino, philosopho, et medico collegiato*, Genuae, typis Petri Io. Calenzani. In Sbn: IT\ICCU\CFIE\015301.

Fontana, A. (1680), *L'Erginda drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro Contarino delle Vergini consacrato all' illustriss. ... Marco Contarini ... dalla signora Antonia Fontana*, Piazzola, al loco delle Vergini. (Dedica di Antonia Fontana -autrice del libretto- a Marco Contarini)

Genette, G. (1989 [1976]), *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Gisberti, D. (1675), *Caligola delirante, melodramma da rappresentarsi in Pesaro nel Teatro del Sole l'anno 1675, dedicato all'illustriss. e Rev. Monsig. Angelo Ranuzzi arcivescovo di Damiata e Vicelegato*,

MONICA GALLETTI

- Pesaro, per li Gotti. In sbn: IT\ICCU\MUS\0319239. Riproduzione digitalizzata alla web-page: <http://www.braidense.it/rd/00196.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Lonati, C. A. (1678?), *Amor per destino, dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1678. Consecrato al merito dignissimo dell'Illustrissima Signora Livia Grilla, Doria, Genova, per Antonio Giorgio Franchelli*. In Sbn: IT\ICCU\PAR\1227442.
- Minato, N. (1656), *Artemisia. Drama per musica nel Teatro a SS. Gio. e Paolo per l'anno 1656. Consacrato alla ser. real altezza di Ferdinando Carlo arciduca d'Austria, & c, Venezia, appresso Andrea Giuliani*. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0002829. Riproduzione digitale: <http://www.urfm.braidense.it/rd/00506.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1659), *L'Artemisia. Drama musicale rappresentato in Palermo nel Teatro alla Misericordia l'anno 1659 e dedicato al M. Rev. Sig. D. Diacinto Airoldi abate di S. Pietro e Paolo di Viboldone in Milano, Palermo, per il Bua*. Riproduzione digitalizzata: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0005487>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1662), *Artemisia drama per musica dedicata all'illusterriss. sig. sig. e padron collendiss. il sig. co. Giacomo Maria Alfieri Conte d'Azzate e Dobiate & c, Milano, nella Stampa Archiepiscopale*. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0325151. Riproduzione digitalizzata: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/lib/i-mo-beu-90.d.14.1.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1663), *Artemisia. Drama per musica. All'illusterriss. [...] don Luiggi De Guzman Ponze de Leone, gentilhuomo della Camera di sua maestà [...] governatore e capitano generale nello Stato di Milano ecc.*, Milano, per Giulio Cesare Malatesta, ad instanza di Antonio Lonati. <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0005489>, consultata il 20 maggio 2017.
- Minato, N. (1667), *Scipione Africano drama musicale da recitarsi nel teatro del Falcone l'anno 1667. Dedicato [...] Maria Francisca Pallavicina Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024549.
- Minato, N. (1668), *La prosperità di Elio Seiano. Drama musicale da recitarsi nel teatro del Falcone. Dedicato all'illusterrissima signora, ... Paola Francisca Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024377.
- Minato, N. (1678), *La forza dell'amor paterno dramma per musica da recitarsi del Teatro del Falcone l'anno 1681 [...]*, Genova, per il Franchelli.

UN PRE-TESTO PER TESTARE LA PRESENZA FEMMINILE

- Minato, N. (1688), *Il Muzio Scevola, drama per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone l'anno 1688. Dedicato all'[...] signore il signor Marc'Antonio Grillo [...]*, Genova, nella stamp. d'Anton Giorg. Franch. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0321070.
- Nyon, J. L. (1788), *Catalogue des livres de la bibliotheque de feu M. le duc de La Valliere. Seconde partie*, Paris, chez Nyon l'aîné, & fils.
- Orso, A. (1669), *Con chi vengo vengo commedia tradotta dallo spagnuolo all'idioma d'Italia da Angiola d'Orso comica*, Ferrara & Bologna, per Gioseffo Longhi. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\024568.
- Pettorelli, A. (1911), *Il Teatro Falcone in Genova*, Genova, G. B. Marsano.
- Quadrio, F. S. (1752 [1739]), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Nella stamperia di Antonio Agnelli e ad istanza de' suoi Fratelli Federico e Giambattista.
- Salvadori, A. (1669), *Natale de fiori di Andrea Saluadori. Dedicato all'illust. & eccell. sig. Giouanni Giustiniano*, Venezia, per Gio. Francesco Valuasense. In Sbn: IT\ICCU\MILE\021840.
- Saracinelli, F. (1625), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina balletto rapp.ta in musica al ser.mo Ladislao Sigismondo principe di Polonia e di Suezia nella villa imp.le della sereniss.ma arcid.ssa d'Austria granduch.sa di Toscana del sig.r Ferdinando Saracinelli Bali di Volterra*, Firenze, per Pietro Cecconcelli alle Stelle Medicee. In Sbn: IT\ICCU\MUS\0007138.
- Sbarra, F. (1654), *Alessandro vincitore di se stesso. Drama musicale del sig. Francesco Sbarra gentiluomo lucchese. Al serenissimo [...] principe cardinale Gio. Carlo di Toscana*, Firenze, per Francesco Onofri. Recuperato da: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0001523>, consultata il 20 maggio 2017.
- Sorentino, G. C. (1655), *La fedeltà trionfante, drama del signor Giulio Cesare Sorrentino. Arricchita di musica dal signor Giuseppe Alfiero napolitano. All'ecc.mo sig. D. Francesco Marino Caracciolo Arcella*, Napoli, per Roberto Mollo. (Dedica di Angelica Generoli a Francesco Marino Caracciolo Arcella alle pp. 3-4)
- Spinola, G. A. (1655), *L' Ariodante drama di Giouann' Aleandro Pisani. Da rappresentarsi nel teatro del Falcone di Genoua l'anno 1655. Posto in musica da Gio. Maria Costa, e dedicato all'illistriss. signora Maria Brigida Franzona Spinola*, Genova, per Benedetto Guasco. In Sbn: IT\ICCU\RML\0224302.
- Spinola, G. A. (1660?), *Europa drama per musica. Da rapresentarsi nel Teatro del Falcone di Genoua l'anno 1660. e dedicato all'illistriss. ... Anna Giustiniana negli Adorni*, Genova, nella stamperia di Francesco Meschini. In Sbn: IT\ICCU\BVEE\026339.

MONICA GALLETTI

Totis, G. D. (1688), *L'Idalma overo Chi la dura la vince, drama musicale da recitarsi nel Teatro del falcone di Genova in questo anno 1688, dedicato all'illustress. sig. e patrona Col. la Signora Maria Maddalena Doria, Genova, per Gio. Battista Celle e Benedetto Semino.* In Sbn: IT\ICCU\MUS\0319223. Riproduzione digitalizzata: <http://www.braidense.it/rd/00284.pdf>, consultata il 20 maggio 2017.

LA FICCIONALIZACIÓN DE PERSONAJES
HISTÓRICOS EN LA LITERATURA ITALIANA:
EL CASO DE VERONICA FRANCO
THE FICTIONALIZATION OF HISTORICAL FIGURES
IN ITALIAN LITERATURE: THE CASE OF VERONICA
FRANCO
Pablo GARCÍA VALDÉS
Universidad de Oviedo

Resumen: La novela histórica actual se establece como un vínculo entre el pasado y el presente a través del análisis crítico y de la (re)escritura de la Historia. El acto narrativo asociado a este proceso se complementa con la ficcionalización de personajes históricos, puesto que sus actos y vidas se someten a una profunda revisión bajo nuevos puntos de vista. En el presente estudio trazaremos las nuevas tendencias en la novela histórica, en concreto en la ficción histórica escrita por mujeres, y, finalmente, nos basaremos en las características expuestas para analizar la figura de Veronica Franco en *Delitto al casin dei nobili*, una obra de Alda Monico.

Palabras clave: ficcionalización, novela histórica, Veronica Franco, Alda Monico

Abstract: The existing Historical novel is established as a link between past and present through critical review and the (re)writing of History. The narrative act connected to this process is complemented with the fictionalization of Historical figures, since their lives are subject to an extensive revision under new points of view. This current study will draw new tendencies within Historical novel, specifically Historical fiction written by women, and eventually, will follow all the features explained to study Veronica Franco's character in *Delitto al casin dei nobili*, written by Alda Monico.

Key words: fictionalization, Historical novel, Veronica Franco, Alda Monico

1. LA NOVELA HISTÓRICA EN LA *QUERELLA DE LAS MUJERES*

Es un hecho cada día más constatable que la Historia oficial ha excluido de sus anales los nombres y obras de personajes que, bien por intereses histórico-sociales o bien por preceptos patriarcales, se consideraban marginales. Es por ello que nuevas tendencias historiográficas han basado su naturaleza en las profundas revisiones de la Historia, cuestionando la veracidad de las crónicas y el proceso de escritura de las mismas. Fruto de esta tendencia, el género histórico se alza en el campo de la literatura como un medio y un espacio óptimo para la reinterpretación de la Historia.

Las escritoras contemporáneas, sabedoras de la discriminación que han padecido las mujeres durante siglos, han emprendido un laborioso trabajo de investigación y documentación en busca de referentes históricos, propiciando, de este modo, una revisión crítica sobre la historicidad de ciertos acontecimientos o personajes que han pasado a la Historia. Este proceso de arqueología feminista ha influido en varios campos afines, así pues, en las distintas áreas del conocimiento humanístico, como la historia, la filosofía, la literatura, etc., se han planteado ciertos interrogantes sobre la ausencia de las mujeres en las artes y en las sociedades del pasado.

Como resultado de dichas pesquisas, se han establecido nuevos patrones de análisis, en los que los aspectos subalternos, alejados de los centros de poder y de los discursos hegemónicos, han comenzado a ser objeto de estudio. Los marginados, las étnicas, las mujeres, los homosexuales o incluso personajes fantásticos como brujas, hechiceros, etc., protagonizan en la actualidad las novelas de escritores –aunque en su mayoría de escritoras–, que han dejado de verlos como víctimas para conferirles un estatus heroico. La ficcionalización de sus vidas y actos les confiere un protagonismo que les proporciona la oportunidad de convertirse en agentes activos de los cambios sociales y, por tanto, en vínculos de unión entre un pasado que se reinterpreta y un presente que se reescribe. Entendemos, pues, que lo subalterno, desde su compleja condición, forma parte de la intrahistoria y que, por ende, nos proporciona una nueva visión de la historia desde los márgenes, inédita hasta el momento.

EL CASO DE VERONICA FRANCO

Por todo ello, en su afán por la reescritura de la historia desde lo marginal y lo ex-céntrico, las escritoras han hundido sus narraciones en el pasado para sacar a la luz las difíciles condiciones a las que las mujeres estabas sometidas, rescatando del olvido a todos aquellos personajes que, o bien fueron silenciados, o bien por su condición han pasado desapercibidos. De esta forma, la novela histórica se articula como una de las herramientas más eficaces y eficientes para revisar e reinterpretar las versiones oficiales y, así, proponer versiones alternativas a la Historia.

1.1. ALDA MONICO Y SU *DELITTO AL CASÌN DEI NOBILI*

Como se ha expuesto, son muchas las escritoras que se han acercado al género histórico para narrar, mediante las técnicas anteriormente estudiadas, las vidas de aquellas mujeres del pasado que han sobresalido en las sociedades en las que vivieron (*vid.* García Valdés, 2016). El hecho de que las escritoras hayan optado por formas contraliterarias, es decir, por relatos íntimos, la escritura de cartas, diarios, etc., muestra un afán por narrar e historizar lo intrahistórico¹.

Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en la narrativa de Alda Monico, una escritora que nace en Venecia en 1933 y se forma en lenguas extranjeras en la Ca'Foscari, dedicándose durante años a la enseñanza de italiano en Alemania y de francés en Italia. Su tardía vocación literaria llega con la jubilación, publicando, en primera instancia, *Delitto al casin dei nobili* en 2005 y *Maria della lagua* en 2007². Ambas novelas están confeccionadas bajo formas de ficción histórica y se encuentran protagonizadas por mujeres.

¹ El término *intrahistoria* aparece por primera vez recogido por Miguel de Unamuno, aunque la profundización en el estudio de este campo ha conllevado una resemantización del mismo. Autoras como Cipljauskaité (1988), Boves Noves (1995) o Rivas (1997) han definido, en el campo de la literatura, la novela intrahistórica como aquella que (re)crea el pasado a través de una óptica alejada del poder y de los grandes acontecimientos políticos y militares, en especial la referida a la historia de las mujeres.

² Además de las obras señaladas, Alda Monico ha publicado un compendio de tres cuentos y un libro de cocina. Por otro lado, la autora confiesa estar trabajando en nuevos materiales.

Sus dos obras cuentan con un gran número de personajes femeninos que, inventados o recreados, destacan por estar dotados de gran trasfondo psicológico y una profunda ambientación histórica. Las historias narradas y vividas por las protagonistas dan cuenta de una indagación y una pericia a la hora de seleccionar arquetipos de mujeres que, nadando a contracorriente de los postulados sociales de la época que les ha tocado vivir, han realizado una férrea defensa de su sexo y han mostrado una gran conciencia de género pese a las limitaciones sociales a las que estaban sometidas. Se trata de mujeres que han sobresalido en sus campos y que en su época gozaron de cierto reconocimiento, pero cuyas hazañas se han borrado o tergiversado con el paso del tiempo. Por este motivo, Alda Monico reconoce que se ha fijado en mujeres que “sono riusite a costruirsi la vita che volevano e uscire dagli schemi” (Monico, 2007c).

La escritora siempre predilección por rescatar del olvido a heroínas y a mujeres anónimas de su ciudad a las que ha dado voz porque, según afirma, “mi interessano storie di donne particolari, veneziane che dimostrano una certa grinta, una volontà di affermarsi, di non lasciarsi sopraffare dall'universo maschile” (Monico, 2007c). Esta reafirmación de la libertad de las mujeres se traduce en una superación de los espacios, es decir, en la superación de las barreras que estaban establecidas: la esfera pública para los hombres y la privada para las mujeres. A este respecto, Monico aclara que sus protagonistas “sono donne che hanno capito che non devono dipendere dagli uomini se vogliono realizzarsi” (Monico, 2007c). Por ello, las presencias masculinas tradicionales, ya sean padres, maridos, hermanos, etc., han quedado relegadas a un segundo plano o incluso diluidas en la trama narrativa para reafirmar que las mujeres han sabido luchar y sobresalir en sus respectivos campos sin la ayuda de ningún hombre, únicamente por sus capacidades y esfuerzo.

Las protagonistas de sus obras son, en primer lugar, Veronica Franco en *Delitto al casin dei nobili*, que analizaremos en el presente trabajo, y Maria Boscolo da Marina en *Maria della laguna*. En esta última obra, Alda Monico ha recreado la Venecia del Settecento para dar narrar una historia ficticia sobre una mujer que ha existido realmente. La autora busca la inspiración en el

EL CASO DE VERONICA FRANCO

único retrato que existe de la regatista³. Se trata de una mujer que, en su empeño por sacar adelante a su familia, coge los remos de la barca para transportar al mercado la cosecha de la familia. Los escasos referentes masculinos están marcados por el abandono y la dejadez⁴, mientras que el fuerte vínculo afectivo y de admiración que mantiene con su abuela harán que las mujeres gocen de una hermandad propia de la literatura de Monico. Mujer valiente y luchadora, Maria Boscolo abandona a su marido ante el temor de nuevos embarazos no deseados, aunque será tras su quinto parto cuando recobre las energías necesarias para retomar su pasión por el remo y volver a participar en las competiciones femeninas que se organizaban en la ciudad. Con este referente, Alda Monico expresa que “quello che mi ha colpito e che ho cercato di descrivere è la volontà di questa donna, la sua decisione di affermarsi al di là delle traversie della sua vita che non deve essere stata facile, vivendo sul lato sperduto della laguna” (Monico, 2007c).

Ambas obras tienen como telón de fondo la ciudad de Venecia, una ciudad sobre la que Alda Monico reconoce que “in realtà io sono una veneziana esiliata. Sono stata a Roma, in Sicilia, in Germania, ma ho sempre conservato il legame con la mia città, studiando la sua storia e tornando sempre in tutti questi anni” (Monico, 2005). Es una tendencia cada vez más generalizada que las escritoras estudien la historia de su ciudad interesándose por rescatar del olvido a aquellas las figuras que han sobresalido de alguna forma y que han marcado, en cierta medida, el carácter de sus habitantes. A este respecto, sobre la Venecia del *Cinquecento*, época en la que se encuentra ambientada *Delitto al casin dei nobili*, la autora especifica que “Venezia in quel momento ospitava personaggi come Aretino, come Sansovino, come Tiziano, ed io ho voluto in qualche modo coinvolgerli nella storia,

³ Nos referimos al retrato que se encuentra en el Museo Correr de Venecia. En él aparece la joven junto con una anotación de los años de las victorias en las competiciones de remo, celebradas entre 1740 y 1784.

⁴ Véase la figura paterna, encarnada en un hombre borracho y falto de energías, o el abuelo, quien ha perdido el brazo derecho en la guerra y por tanto debe permanecer en el hogar privo de realizar cualquier actividad. También su marido, del que pronto se separará, permanecerá privado de un papel protagonista.

così come ho coinvolto Veronica Franco, la cortigiana celebre per la sua bellezza, ma anche per la sua cultura, la sua capacità poetica” (Monico, 2005).

Además de las personalidades que aparecen en la obra, es precisamente la gente de Venecia quien adquiere protagonismo en el devenir de la trama. De esta forma, entran en escena los anónimos, quienes dan verdadera vida a la ciudad. Según lo expuesto, Alda Monico reconoce que utiliza “personaggi famosi e gente del popolo, senza preoccuparmi molto se le date consentissero effettivamente tutti gli incontro. Non volevo scrivere un romanzo storico fedele, ma ritrovare quel tono che si trova nelle storie di veneziane raccontate da Momenti e dagli altri cronisti e storici” (Monico, 2005).

Podemos considerar que el verdadero objetivo se Alda Monico se encuentra en prestigiar y dignificar la vida y obra de Veronica Franco, así como representar el papel de las mujeres anónimas en la sociedad del momento. De esta forma, narrar la historia desde lo intrahistórico, es decir, desde visiones ajenas a las esferas de poder, favorece la multiplicidad de interpretaciones, enriqueciendo la Historia. Las mujeres, por ende, dejan de ser las testigos que observan para ser las protagonistas que actúan.

Basándonos en la configuración de las tramas y la tipología de los personajes femeninos utilizados, podríamos catalogar la obra de Monico dentro de la denominada novela intrahistórica. Este tipo de novelas, en las que se produce una recreación de determinados acontecimientos o personajes anónimos dentro de un contexto histórico, tienden a la hibridación. De este modo, es frecuente que géneros de similar naturaleza comulguen en las obras de las escritoras. En el caso que nos ocupa, ficción histórica y ficción criminal se dan la mano fruto del interés de Alda Monico por ambos géneros. A este propósito, la autora afirma que “quando sono andata in pensadione ho pensato di raccontare le storie di veneziane e mi è venuto naturalmente farlo nella forma di giallo, perché amo le storie in cui un detective deve scoprire l’assassino” (Monico, 2007c). La hibridación de las ficciones proporciona, por un lado, la ambientación histórica deseada, valiéndose del acto criminal para poder confeccionar la trama y analizar la psicología de los personajes dentro del contexto deseado.

EL CASO DE VERONICA FRANCO

2. LA FICCIONALIZACIÓN DE VERONICA FRANCO

Veronica Franco ha sido una de las figuras más importantes en la Venecia del *Cinquecento*. La fascinación que ha producido esta mujer ha despertado el interés de investigadores, literatos y artísticas que han visto en su vida un modelo para sus obras y estudios. Así, contamos en la actualidad con un mayor número de estudios que han profundizado en determinados aspectos de su vida, como la biografía elaborada por Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan* (1992), la traducción de su obra al español por Fausto Díaz Padilla, inédita hasta hace pocos años, e incluso varios estudios divulgativos de su obra. En el campo de la cinematografía cabe destacar la obra de Marschall Herskovitz y Arnon Milchan con su película *Dangerous Beauty* (1997), mientras que en el ámbito literario destaca *Veronica, meretrice e scrittrice* (1992), de la autora italiana Dacia Maraini, por citar algunas de ellas.

2.1. VERONICA FRANCO: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Veronica Franco nace en Venecia en torno al 1546, hija de Francesco, perteneciente a una familia de *cittadineschi*, y de Paola Fracasso, una cortesana que introdujo a su hija en la profesión. Se casó siendo aún adolescente con el doctor Paolo Panizza, del que se separaría al poco tiempo, con dieciocho años. Se sabe por unas declaraciones judiciales de la propia cortesana que habría dado luz seis veces, aunque no se tiene constancia de todos sus hijos. En su lucha por la igualdad y cuidado de las mujeres, se ocupó tanto de su familia como de otras mujeres. El 22 de julio de 1591 fallece a la edad de cuarenta y cinco años, veinte días después de padecer una intensa fiebre.

Para comprender la importancia de Veronica Franco conviene recordar que, a principios del siglo XVI, la próspera ciudad de Venecia albergaba un gran número de cortesanas, de las que únicamente unas pocas eran verdaderas *cortesanas honestas*. Es decir, frente a las de bajo rango, las honestas suscitaban todo tipo de envidias entre las aristócratas de la época, puesto que su elevada posición social les imponía estrictas reglas que debían acatar mientras que las cortesanas estaban exentas, disfrutando de

total libertad⁵, además las honestas dominaban el arte de la conversación. No obstante, no solo levantaría envidias entre las mujeres, sino también entre algunos hombres como Maffio Venier, de quien hablaremos más adelante, o de Rodolfo Vanitelli, quien la acusó de *pubblica meretrice* ante el Tribunal de Santo Ufficio por brujería y prácticas de invocación al demonio en 1580, del que sería absuelta tras un magnífico discurso de defensa según reza en las crónicas.

Su condición de cortesanas les confería la oportunidad de codearse con la élite política y cultura de la ciudad y, por tanto, de ampliar su formación intelectual. El círculo literario de Ca' Venier es un claro ejemplo de ello. Escribe Alda Monico que Veronica desde pequeña había demostrado gran pasión por el estudio y en particular por la poesía: buena parte de su tiempo lo pasaba leyendo y escribiendo, además de cantar y tocar varios instrumentos, y sus versos eran conocidos y apreciados. Su conversación era fluida y fascinante y quizá por esto su compañía resultara tan solicitada por los aristócratas, literatos y artistas y, además, poseía gran belleza. Así la describe Alda Monico en una escena:

Veronica lasciò cadere la tunica che l'avvolgeva e scosse la testa, allargando a raggiera i capelli splendenti. La sua bellezza riempiva la stanza doppiamente, riflessa nel grande specchio di Muarno. La piccola testa, dai larghi occhi grigi e luminosi ben distanziati fra loro, si ergeva regale su un collo lungo ed elegante. Il seno colmo e turgido, la vita sottile, le anche che si arrotondavano gentilmente sopra le gambe slanciate, tutto contribuiva a una armonia d'insieme che faceva della giovane donna un capolavoro della natura (2007a: 24).

2.2. VERONICA FRANCO, LA CORTESANA HONESTA

Las cortesanas, a pesar de su profesión, gozaban de cierta libertad, autonomía e incluso tenían acceso a la cultura, llegando a promover cierta apertura ideológica en las encorsetadas estructuras sociales, en un periodo en el que aún prevalecía cierto

⁵ Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en la obra de Monico, cuando en un momento dado escribe: “gli uomini [la guardano] con ammirazione, le donne con invidia” (2007a: 84).

EL CASO DE VERONICA FRANCO

pensamiento misógino medieval que seguía relegando a las mujeres al espacio privado o a las buenas maneras de la corte (*vid.* González de Sande, 2013). En la actualidad conocemos los nombres de muchas de gracias al *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, publicado en torno al 1565. Cabe destacar a este propósito un censo de 1509 en el que se numeran un total de 11.164 cortesanas⁶.

Fue tal la fama de Veronica Franco que su nombre traspasó fronteras y su preciada compañía fue incluso solicitada por el joven Enrique III de Valois, quien, en su viaje de vuelta a Polonia, visita Venecia para conocerla. Es precisamente la ficcionalización de este episodio el punto de partida de *Delitto al casin dei nobili*. En la obra de Monico, el interés transfronterizo por Veronica Franco vendrá de la mano del duque de Ferrandina, quien aprovecha su paso por la ciudad de Venecia, con motivo de la participación en un torneo, para conocer a la afamada cortesana y solicitar sus servicios. Para ello, envía un paje a buscarla, quien hace referencia a la fama de la cortesana de la siguiente forma: “la conoscono in tutta la Repubblica, e anche fuori, questa gran puttana”. Tal es la fascinación del duque por Veronica Franco, y por el resto de cortesanas, que durante su estancia se afirma en la obra: “riservandosi i giorni seguenti per ulteriori investigazioni sul variegato mondo delle cortigiane veneziane” (2007a: 18).

Tras la victoria del duque de Ferrandina en el torneo, se celebra en el *casin dei nibili* una cena de gala para festejar el acontecimiento. Allí encontrará el duque la oportunidad de ver a Veronica Franco y esta es la recreación que realiza Alda Monico (2007a: 91): “siete la più bella di tutte, e davvero per voi si può fare qualsiasi follia. Pensare quel che mi avevano detto di voi! La realtà è ben diversa, bella incantatrice!”. Veronica se interesa por esas habladurías, a lo que el duque, en estado de embriaguez y conocedor de los rumores que corrían por la ciudad, responde: “Che siete unica! E unica lo siete davvero, ma in bellezza, Veronica, ver única puttana!” (2007a: 92). Tras el desafortunado

⁶ Señala Rubín (2007), que en una ciudad tan cosmopolita y próspera como la Venecia de la época que estamos estudiando, con el gran volumen de personas y trabajadores que accedían a la ciudad, el fenómeno de las cortesanas seguramente estaba tolerado y fomentado.

comentario se produce el trágico acontecimiento del asesinato del duque, punto de partida de las indagaciones criminales.

Aunque la escena descrita se produce en el ámbito de la ficción, cabe precisar, según lo especifica la propia autora en una entrevista, que “L’omicidio del duca di Ferrandina è realmente avvenuto a Murano, anche se non al casin dei nobili, e vera è anche l’accusa di due giovani che furono arrestati. Ma nella storia le cose sono andate poi diversamente” (Monico, 2005). Cabe recordar que la novela histórica no pretende describir hechos verídicos, sino verosímiles que estés acompañen una cierta concienciación histórica.

Como se puede apreciar, las cortesanas padecían todo tipo de humillaciones públicas, bien sea en las reuniones con las élites de la sociedad, como resulta el caso descrito o, en especial, de la mano de aquellos pretendientes que se sintieron ofendidos por el rechazo de las cortesanas, como será la *tenzone* entre la joven y el poeta Maffio Venier, que describiremos en el siguiente apartado.

2.3. VERONICA FRANCO, LA POETISA

Hablar de Venecia en esta época es hacerlo de la cultura. Recordemos que la ciudad era un punto de referencia comercial en Europa y que allí se instaló una de las primeras y más prestigiosas imprentas de la península. Este fenómeno no confería únicamente a las mujeres la opción de acceder a la cultura, sino también de difundir su pensamiento con la publicación de sus obras. También los salones literarios contribuirían a ello, se sabe que Veronica congregaba en su casa de Santa Maria Formosa a literatos, músicos, pintores, etc., o incluso el acceso a las élites en las reuniones, como las del *casin*, conferían a las cortesanas la oportunidad de formarse intelectualmente (*vid. González de Sande*). Este ambiente cultural propiciaría que Veronica Franco fuera conocedora de las tendencias literarias del momento y que cultivase sus formas y temáticas, aunque adaptándolas a sus propios parámetros (*vid. Díaz Padilla*). Fruto de ello nacen sus dos publicaciones, *Terze Rime* (1575) y *Lettere familiari a diversi* (1580). En ellas se recoge, además de sus propias elaboraciones, las composiciones de otras personalidades de la época.

Es preciso destacar que Veronica Franco no ha sido la única cortesana honesta que ha mostrado gran capacidad poética. Al

EL CASO DE VERONICA FRANCO

igual que ella, Gaspara Stampa, Imperia Cognati, Fiammetta Sorderini Malaspina, Tuilla d'Aragona, Francesca Baffo o Beatrice Paregia han escrito versos siguiendo los postulados petrarquistas. Sostiene González de Sande (2013) que, a pesar de la relevancia de las composiciones de estas cortesanas tanto para los estudios de género, pues son una muestra más de la habilidad literaria de las mujeres de la época, como elemento de estudio del pensamiento y de la cultura del Renacimiento, la producción literaria de las cortesanas ha permanecido eclipsada, entre otros motivos, por la genialidad de ciertos autores del *Cinquecento*. No será hasta la llegada del Romanticismo en Italia cuando se reaviva el interés por la vida y obra de estas mujeres.

Retomando la poética de Veronica Franco, uno de los principales motivos que centran su producción, y que así quedará reflejado en la obra de Monico, es, precisamente, la *tenzone* que se produjo entre la cortesana y Maffio Venier, un enfrentamiento que era conocido en toda Venecia. El que fuera su antiguo amante la ultrajaría en diversas composiciones tildándola como la peor de las meretrices venecianas. Algunas de esas composiciones son: “*Franca, credème per San Maffio*” y “*Anfia comodo? A che muodo zioghèmo?*” y el soneto “*Veronica, ver unica puttana*”, del cual se incorpora una parte en el libro (2007a: 17):

Veronica, ver unica puttana,
Franca, idest furba, fina, fiappa e frola,
E muffa e magra e marza e pì Mariola,
Che sì tra Castel, Ghetto e la Doàna,
Donna reduta mostro in carne umana,
Stucco, zesso, carton, curame e tola,
Fantasma lodesana, orca varuola,
Cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana.

Esta *tenzone* aparece recogida e interpretada en la obra Alda Monico en varias ocasiones. Un ejemplo lo encontramos en la recreación de la escena en la que Veronica Franco se entera de tales infamias: “*Ma io lo amazzo, quel vigliacco spudorato inventore di calunni inverosimili, quella pantegana, quel verme figlio di una grandissima troia, quello scoraggio bavoso e puzzolente, che gli venga una sincope a quel vermocàn, a quel*

mucchio di merda che non è altro!!” (2007a: 34). Como se puede apreciar, la escritora pretende ofrecer una imagen más humanizada de la fina cortesana, en esta ocasión mediante el empleo de lenguaje vulgar y dialectal. Resulta también interesante contrastar la reacción de Veronica con la opinión de Lucieta, la sirviente y confesora de la cortesana: “come era possibile dire tante infamie e menzogne su quell’essere di sovrumania bellezza, dispensatrice di tennerezza e di estasi, che era Veronica...” (2007a: 34).

La respuesta de Veronica Franco se articula como un desafío mediante el ingenio de la palabra, componiendo una serie de versos que aparecen recogidos por Alda Monico (2007a: 71):

[...] che'l mettersi con le donne è da l'un lato
biasmo ad uom forte; ma da l'altro è poi
caso d'altra importanza riputato.
Quando armate ed esperte ancor siam noi,
Render buon conto a ciascun uom potemo,
Ché mani e piedi e core avem qual voi;
E, se ben molli e delicate semo,
Ancor tal uom, ch'è delicato, è forte,
E tal ruvido et aspro è d'ardir scemo:
Di ciò non se ne son le donne accorte;
Che, se si risolvessero di farlo,
Con voi pugnar porian fino alla morte.

Como se puede apreciar, el contenido de la composición posee grandes tintes de defensa de las mujeres, aunque este no es el único discurso de emancipación y empoderamiento femenino que encontraremos en la obra de Monico. En otra ocasión, a propósito de unas clases de esgrima que la cortesana recibía, Veronica Franco sentencia:

“Maestro, so bene io quello che voglio fare. Non si preoccupi, se può imparare un uomo può imparare anche una donna, a tirar di scherma, anzi due. È sempre meglio saper far da sole, invece che dipendere dagli uomini, che di loro non c’è da fidarsi più di tanto. Un giorno gli va, di combattere e magari morire per te, il giorno dopo non gli va più e ti tocca arrangiarti da sola, anche se ci avevi fatto conto” (2007a: 52-53).

EL CASO DE VERONICA FRANCO

3. CONCLUSIONES

Delitto al casin dei nobili constituye un claro de ejemplo de obra confeccionaba bajo la atenta mirada investigadora en la que se pretende, por un lado, proporcionar nuevas visiones sobre el papel de la mujer en la sociedad del *Cinquecento* y, por otro, ofrecer una mirada crítica hacia la imagen que nos ha llegado de Veronica Franco. Por lo tanto, podemos afirmar que la obra de Alda Monico se articula en una doble visión histórica: los personajes anónimos y la intrahistoria adquieran importancia en detrimento de los grandes personajes históricos y de los acontecimientos que se han transmitido durante siglos, que dejarán de ser representativos de la sociedad objeto de estudio.

Aunque Veronica Franco ha existido realmente, su imagen ha sido alterada y tergiversada, pasando a la historia más por su faceta profesional que por la artística. El interés que ha suscitado la cortesana en distintos ámbitos ha propiciado que su figura se haya ficcionalizado de diversas formas. A pesar de ello, la idealización de Veronica Franco en la mayoría de obras contrasta con el lado más humano recreado por Alda Monico, quien ha visto en vida y obra de la cortesana una oportunidad para la reinterpretación de las crónicas.

Podemos, por tanto, afirmar que la contribución de escritoras como la que aquí se presenta al desarrollo de este tipo de géneros y temáticas enriquece las nuevas formas de ficcionalizar, explorando aspectos históricos y sociales y proporcionando nuevas miradas hacia la Historia desde la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bel Bravo, M. A. (1998), *La mujer en la historia*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Díaz Padilla, F. (2014), *Veronica Franco: poetisa cortesana*, Sevilla: Arcibel Editores.
- García Valdés, P. (2016), Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana, *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia: Servicio de Publicaciones y Estadística de la Región de Murcia, pp. 201-211.

PABLO GARCÍA VALDÉS

- González de Sande (2013), Las cortesanas del siglo XVI y la querella de las mujeres en Italia, *Poetas cortesanas en la querella de las mujeres*, Sevilla: Arcibel, pp. 15-44.
- Monico, A. (2007a [2005]) *Delitto al casin dei nobili*, Milán: TEADUE.
- Monico, A. (2007b) *Maria della laguna*, Milán: Narratori Corbaccio.
- Navarro Salazar, M. T. (2006), Mujeres e identidad en la narrativa histórica femenina, *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 191-218.
- Navarro Salazar, M. T. (2010), Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica italiana, M. Almeda, B. Leguen y M. Sanfilippo (eds.), *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, Madrid: UNED, pp. 115-128.
- Rivas, L. M. (2004), *La novela intrahistórica*, Mérida (Venezuela): El otro el mismo.
- Rubín Vázquez de Parga, M. I. (2007), Veronica Franco: la cortesana honesta, *Escritoras italianas: géneros literarios y literatura comparada*, Sevilla: Arcibel, pp. 69-86.
- Rubín Vázquez de Parga, M. I. (2013), Veronica Franco: su obra y su vida, *Poetas cortesanas en la querella de las mujeres*, Sevilla: Arcibel, pp. 45-70.

ENTREVISTAS EN PLATAFORMAS DIGITALES

- Monico, A. (2007c), en *Stradanove*, fecha de publicación: 6/10/2007.
- Monico, A. (2005) Assassinio nel '500, en *Il mattino di Padova*, fecha de publicación: 04/05/2005.

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA
EN EL RESURGIMIENTO ITALIANO: TEMÁTICAS
Y OBJETIVOS COMUNES
FEMALE EPISTOLARY GENRE IN THE ITALIAN
RISORGIMENTO: COMMON SUBJECTS AND AIMS
Estela GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo

Resumen: Un precioso testimonio de la participación activa de las mujeres en el Resurgimiento italiano lo encontramos en el género epistolar, cultivado por prácticamente todas sus protagonistas: desde Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia y Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D'Azeglio y tantas otras. En sus cartas podemos encontrar una serie de temas y objetivos comunes, entre los que destacan el amor a la patria, el compromiso político y social y el canto a la libertad y a la igualdad entre hombres y mujeres. Este estudio analiza la correspondencia femenina de mediados del siglo XIX, individualizando los temas y objetivos comunes a sus autoras.

Palabras clave: Resurgimiento, cartas, mujeres, temáticas.

Abstract: We do find in the female epistolary genre a rich testimony in women's active participation in the Italian Risorgimento: Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia and Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D'Azeglio and among many others. In their letters we can find common subjects and aims, such as their love for their country, social and political commitment, and their fight towards freedom and equality among men and women. This article aims to analyze the female epistolary genre in the middle of the

ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE

nineteenth century, paying special attention to common subjects and aims.

Key words: Italian Risorgimento, epistolary genre, women, topics

A mediados del siglo XIX Italia vive uno de los momentos más convulsos de su Historia, la época en que se prepara, se desarrolla y se lleva a término la unificación de la nación y la proclamación del reino de Italia, tras siglos de fragmentación y dominio extranjero. Se trata del denominado Resurgimiento o *Risorgimento*, un movimiento que engloba la vida política, social y cultural de Italia desde aproximadamente 1820 hasta 1866 (con las primeras revueltas de la Carbonería y fin con la tercera guerra de la independencia).

Un precioso testimonio de la participación activa de las mujeres en este movimiento lo encontramos en el género epistolar, cultivado por prácticamente todas las protagonistas del Resurgimiento: desde Cristina Trivulzio a Anita Garibaldi, Antonietta de Pace, Enrichetta di Lorenzo, Giorgina Saffi, Clara Maffei, Laura Solera Mantegazza, Giulia Calame, Giulia y Enrichetta Caracciolo, Giulietta Pezzi, Elena Casati, Luisa De Orchi, Costanza D'Azeglio y tantas otras que dejamos inevitablemente en el tintero, pues el elenco de mujeres que apoyaron y sostuvieron la causa garibaldina fue amplísimo, así como lo fueron sus constantes relaciones epistolares.

Cartas al mismísimo libertador de Italia, Giuseppe Garibaldi o al ideólogo de la revolución, Giuseppe Mazzini, pero también a muchos otros hombres partícipes de ese movimiento cultural, político y social que promovió la creación de la Italia unida. Y cartas entre ellas, fundamentalmente para organizar la contienda italiana, para recaudar fondos a favor de los insurgentes, para informarse de los acontecimientos de Italia en distintas zonas y regiones...cartas que desvelan esa gran implicación de las mujeres en el proceso de unificación, de donde emerge el patriotismo y el anhelo de libertad semejante y, en ocasiones superior, al de sus compatriotas varones.

En parte, gracias a esta correspondencia, sabemos hoy en día el papel que desempeñaron muchas mujeres en el *Risorgimento*, pues su recuerdo en algunos casos ha quedado limitado a las

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA EN EL RESURGIMIENTO

cartas que escribieron o a aquéllas en las que fueron nombradas. Hasta la segunda mitad del siglo XX pocos han hablado de las mujeres en esta época de tanta envergadura de la historia de Italia. Hoy, por suerte, disponemos de varios estudios que recatan su memoria, pero aún queda mucho por hacer y aún son muchas las que permanecen en el anonimato¹.

Adentrándonos en el universo de la correspondencia femenina del Resurgimiento podemos comprobar cómo algunos nombres nos son aún desconocidos, como el de Laura Travella, de la que no existe apenas ninguna información publicada y, sin embargo, según declara Luisa De Orchì en sus cartas, recogidas en el libro *Lettere di una garibaldina*, fue una de las mayores activistas en Como en la recolecta de fondos para la causa de “Venezia” y “Roma”, los dos grandes bastiones de la lucha contra las potencias extranjeras que gobernaban Italia. Y junto a ella otros nombres de mujeres como las hermanas Caronti (Gina y Bianca) o Giuseppina Rovelli, cuya existencia conocemos especialmente por las menciones que de ellas hacen en sus escritos mujeres más reputadas como Elena Casati o Laura Mantegazza.

Así pues, los epistolarios femeninos se revelan como fuentes imprescindibles para la recuperación de figuras femeninas desconocidas u olvidadas² y, por otra parte, como documentos personales de gran valor público, en cuanto testimonian una realidad contada directamente por sus propios actores.

La correspondencia que mantuvieron las mujeres a mediados del siglo XIX presenta, además, una serie de temáticas y objetivos que serán comunes:

-Por una parte, las cartas muestran el patriotismo de las mujeres y su implicación en la causa garibaldina: sus aportaciones económicas, el asociacionismo en comités para una mejor organización, su opinión sobre cuestiones políticas y sociales que afectan al país, la preocupación por la educación de los hijos en

¹ Vid. Betri & Canella (2004: 3-64.)

² El presente estudio forma parte del trabajo de investigación llevado a cabo en el proyecto de I+D *Ausencias II. Escritoras italianas inéditas en la Querella de las Mujeres (ss. XV-XX)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE

valores nacionalistas y democráticos y su enorme compromiso civil con el país.

-Por otra parte, a través de las cartas penetramos en la intimidad de estas mujeres, conocemos su vida dentro de los muros domésticos, sus relaciones familiares, sus inquietudes, las represiones y, sobre todo, sus esperanzas y deseos de libertad. Una libertad que no solo es la de su nación, sino también la suya personal. La implicación de las mujeres fuera de casa en cuestiones políticas, hace que tomen conciencia de sus capacidades y exijan la igualdad de derechos de todos los ciudadanos de Italia, que exijan su reconocimiento como *cittadine*, como ciudadanas en todos los sentidos del término. Y de ahí que, junto al Resurgimiento político y social, podamos hablar de un “Resurgimiento femenino” que nace después de un largo letargo en el que las mujeres permanecieron “ocultas”, haciendo poco o ningún ruido. Ahora es el momento de exigir su propia libertad de acción y de pensamiento. Encontramos numerosos testimonios de esta autoafirmación femenina en el género epistolar pues este en su origen no tiene un fin público, sino privado y, por ello, se convierte en espacio idóneo para manifestar con total libertad el pensamiento más íntimo.

En una carta de 1858 enviada a varios amigos, Clara Maffei declaraba:

Io volli almeno acquistare la completa indipendenza delle mie azioni e del mio vivere, e potermi dire: io appartengo a me medesima, e solo io voglio essere giudice del mio operare. E vinsi, almeno, la schiavitù delle cose convenzionali. È a duro prezzo ch'io acquistai tale libertà; pure è qualche cosa anch'essa quando non si vuole usarla che pel bene (Barbiera, 1895: 320).

En el mismo sentido escribe Luisa De Orchi el 17 de abril de 1861, cuando tras morir su madre, decide vivir sola con su hermana, desoyendo los consejos de su familia (el hermano quería que viviera con él, la tía que se casase):

Peppo desiderava che noi andassimo a stare con lui; la zia vorrebbe ch'io mi maritassi, ma rifiutai l'uno e l'altra, perché amo troppo la mia libertà, e per perdere questa ci vorrebbe un

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA EN EL RESURGIMIENTO

compenso d'amore, d'affetto al di sopra della benevolenza fraterna, al di sopra d'ogni posizione sociale (Bertolotti, 2007: 34-35).

La exaltación y anhelo de libertad y de ruptura con la tradición se aprecia de forma evidente en las cartas de la poeta Giuseppina Guacci Nobile a la amiga Irene Ricciardi. La escritora afirma en numerosas ocasiones su insatisfacción por las convenciones sociales y culturales de la época:

[...] è gravosa avventura quella di dover fare una cosa solo perché il mondo la conosce e la vuole, ed io che ho fatto sempre di mia testa, che ho disprezzato sempre l'opinione del mondo, dovrei ora formare una regola di aritmetica per sacrificare quanto ho di più prezioso ed immacolato, il cuore, la libertà, tutto quanto l'avvenire? (Russo, 2004: 284-285).

Estas mujeres se embarcan en la revolución italiana, habiendo ya llevado a cabo una revolución personal: la de enfrentarse al patriarcado, a los códigos establecidos. Muchas abandonan a sus maridos, tienen amantes, eligen un hombre distinto al que la familia había escogido para ellas. Casi siempre esa revolución personal que las lleva a la propia autonomía está ligada al amor y a cuestiones amorosas.

En una durísima carta de Enrichetta di Lorenzo a su madre, Nicoletta Muti, escrita en 1850, le reprocha el haber elegido ella al hombre con el que debía casarse:

Perché avete commesso un tanto errore? Per aver voluto seguire l'esempio di molte altre madri le quali giudicano loro della bontà del partito mentre ch'è la figlia che deve vivere col marito e non già la madre, la figlia che deve legarsi per sempre, la figlia che deve spogliarsi del diritto di disporre dei suoi beni, ed è per ciò che la ragione ci suggerisce, che deve essere la figlia, e non la madre che deve solo giudicare e decidere (Di Lorenzo, 2007: 77-78).

Y es que Enrichetta di Lorenzo defiende en numerosas ocasiones la unión o el matrimonio por amor. La relación con "Charles" (Carlo Pisacane) es una relación de amor verdadero que se contrapone a la relación con su marido Dionisio con quien se

ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE

casa solo por conveniencia de la familia. El 18 de mayo de 1847 escribe desde París:

Pensando al passato, non potete credere la vergogna ed il disprezzo che concepisco per me stessa, e per tutte le donne che stringono fra le loro braccia un uomo senza sentire ciò che io sento per Charles, è un prostituirsi il mentire i sentimenti della natura [...] sarebbe regolare che le mie care sorelle li conoscessero prima di andare a marito” (Romano, 1933, 62).

Como consecuencia de su matrimonio con un hombre al que no amaba ni conocía, Enrichetta sufre maltrato y tendrá que abandonar a sus hijos, un hecho del que responsabiliza directamente a la madre:

Voi potrete dirmi che il ragionare è un'eresia, che bisogna fare sempre ciò che fanno tutte, e con questo metodo anche avete torto. Sopra ogni cinque vi sono 3 matrimoni infelici, e dove il marito e la moglie sono divisi, sono in lite, o almeno in disturbo, ditemi tra questi se vi è una sola Madre, che in tale circostanza abbia abbracciata la causa del marito, abbandonando snaturatamente la figlia. Voi sola avete avuto questo coraggio, mentre avendo io colla vostra approvazione disposto della mia anima, corpo, e della mia roba, dovevate almeno essere il mio angelo custode, e la mia più efficace protettrice. Invece, cosa orribile, voi avete cercato d'ingannarmi [...] Tre anni di una vita violenta non mi hanno che sempre più confirmata nelle mie idee, quindi non potete al certo più sperare una conversione. Non potete più sperare nella mancanza di danaro, perché la nostra agiata esistenza ci è assicurata. Dunque finirà che mio malgrado dovrò rinunziare ai miei figli per le vostre barbarie (Di Lorenzo, 2007:78-79).

A parte de la crítica a las madres, quienes en gran medida han inculcado a las hijas la cultura patriarcal, encontramos en la carta dirigida a su madre, una profunda reflexión sobre el estado de inferioridad de la mujer:

Io posso giurare davanti Iddio, che ho creduto per lo spazio di nove anni che la donna era nata pel piacere dell'uomo, e ch'essa non doveva sentire che indifferenza, o disgusto, ciò pare, incredibile, ma è purtroppo un fatto. Dionisio non ha niente di

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA EN EL RESURGIMIENTO

bello nel suo fisico, nessuna cultura, la sua compiacenza da tutti lodata, potrà piacere ad una donna ch'è persuasa dover essere la schiava di un uomo, ma appena questa donna conosce che ha diritto al pari dell'uomo, si eleva alla sua posizione, sviluppa le facoltà morali, la compiacenza di Dionisio si traduce in imbecillità (Di Lorenzo, 2007: 78).

Reivindica, además, la igualdad entre hombres y mujeres en una epístola enviada desde Londres a su hermano Achille, el 29 de mayo de 1950. En ella evidencia la figura de la escritora George Sand³ como adalid de un nuevo destino para las mujeres y la de Louis Blanc, el político e historiador francés que inició el movimiento socialdemócrata:

Il sentirti emigrato politico mi aveva fatto sperare che tu fossi all'altezza delle idee presenti, ma che disillusione!! Hai tu letto le opere di George Sand il primo autore moderno? Se non lo hai letto, ti prego leggerlo, e con attenzione: vedrai come essa conosce bene il cuore umano. Essa è la donna più celebre in Francia come me ruppe l'infame legale che la prostituiva e non volle conoscere che l'amore, essa traccia il destino futuro della donna [...] detesto quell'uomo (Dionisio) perché ostinato a non volermi dare la mia completa libertà e la roba di mio padre di cui nessuno avrebbe dovuto disporre [...]. Quando la società sarà ricostituita, cosa che non tarderà, spero che anche tu capirai ciò che io ti dico [...]. Mi arriva la visita di Mazzini e Louis Blanc [...] chi sa se la loro vicinanza ti farebbe conoscere il vero! Blanc predica sempre l'uguaglianza tra uomini e donne (Di Lorenzo, 2007: 79-80).

También Luisa De Orchi, en una carta a la amiga Elena Casati, fechada el 27 de diciembre de 1860, escribe: "Se potessi diventare uomo, sarei soldato, così mi tocca di ingojare il calice amaro delle dure abnegazioni, cui donna è condannata" (Bertolotti, 2007: 28).

Y en 1848, en una carta enviada desde París al amigo Lorenzo Festi, Cristina Trivulzio di Belgiojoso afirma: "Da troppo tempo

³ Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), escritora francesa. Algunos de sus escritos se consideran precursores del movimiento feminista de finales del siglo XIX.

ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE

mi occupo e studio queste nostre quistioni nazionali e politiche per non vederci entro sino nelle viscere e nel midollo. Ma perché non son io un uomo? (Regis, 1920: 92)

El deseo de “ser hombre” que manifiesta la princesa de Belgiojoso, Luisa De Orchi y otras muchas mujeres del Resurgimiento como Enrichetta Caracciolo, Antonietta de Pace, Caterina Franceschi Ferrucci, Grazia Mancini...no debe ser entendido como la dependencia de las mujeres a los valores patriarcales, sino, precisamente, como ruptura con éstos, como expresión de su aspiración a la igualdad. En palabras de Costanza Bertolotti se trata de “l'espressione più eversiva della loro aspirazione all'emancipazione individuale, al rovesciamento dei ruoli sessuali, alla piena partecipazione a una cittadinanza che nella guerra trovava uno dei momenti culminanti e simbolicamente più significativi” (Bertolotii, 2012: 72).

Esta revolución personal de la mujer y su prestigio quedaba, además, salvaguardado por los líderes de la revolución. Hombres como Mazzini o Garibaldi animaban a las mujeres a colaborar en la liberación de Italia⁴, especialmente atendiendo a los heridos, sufragando los gastos de la batalla o incitando a sus parientes varones a enrolarse en las filas garibaldinas. En varias misivas encontramos una alabanza a la labor de aquellas que dedicaron su vida a la causa garibaldina.

En una carta fechada el 7 de enero de 1870, casi una década después de haber conseguido la ansiada unificación, Garibaldi escribía a Laura Solera Mantegazza: “Cogli occhi umidi di commozione io vengo a esprimervi tutta la mia gratitudine. Donne benemerite dell'Italia” (Redaelli, 1992: 125).

Años más tarde, el 21 de marzo de 1876, seguía recordando a las mujeres italianas en una carta dirigida a las lombardas:

Care e gentilissime signore:
L'affetto vostro è per me un balsamo e basta a ricompensarmi del poco operato nella mia vita a pro di questa amatissima Italia nostra, che a voi tanto deve capitaneate da quelle eroiche donne

⁴ Véase la “Proclama alle donne siciliane”, firmada por Giuseppe Garibaldi el 3 de agosto de 1960, en la que exhorta a las mujeres de Sicilia a la participación activa en pro de la liberación de Italia y a su poder persuasor para enviar al campo de batalla a hijos, maridos y amantes.

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA EN EL RESURGIMIENTO

che furono la Caraioli e la Mantegazza, perle preziosissime della famiglia Lombarda” (Redaelli, 1992: 126)

Garibaldi será protagonista en los epistolarios femeninos del Resurgimiento. Las mujeres verán recompensada su implicación en la revolución a través de los gestos de estima que éste les procura.

La lectura atenta de la correspondencia femenina nos aporta información muy valiosa para conocer de primera mano y sin la venda de la historiografía tradicional, la aportación de las mujeres al proceso de unificación⁵. En el fuerte compromiso político y civil de las mujeres encontramos, además, una forma de “querella” que rompe con el estereotipo de la mujer inocente e ignorante, débil y obediente, para mostrarnos multitud de casos de mujeres valientes y fuertes, dotadas de gran ingenio para la política y las relaciones diplomáticas, mujeres que luchan en igualdad de condiciones y que comparten los mismos anhelos y aspiraciones que los hombres.

Son, precisamente, el patriotismo, los ideales nacionalistas y la fuerte adhesión a la causa italiana los temas más recurrentes en las cartas escritas por mujeres, con un objetivo común: ser útiles para la nación.

Trivulzio el 1 de septiembre de 1848 concluía una extensa carta a Festi afirmando “il nostro scopo è l’unità d’Italia: tutto il resto è mezzi” (Regis, 1920: 89).

El 27 de mayo de 1861 escribía Luisa De Orchi a Elena Casati: “Il bisogno di amare sarà forse soddisfatto nella prossima guerra, forse mi sarà dato il bene d’agire, d’essere utile” (Bertolotti, 2007: 35).

Meses más tarde, en octubre de 1861, afirmaba “non ho altra vita, altro pensiero e tutte le aspirazioni dell’animo sono rivolte a questa povera Patria, lacerata derisa, sempre sugetta serva dei preti, degli stranieri” (Bertolotti, 2007: 61).

⁵ A finales del siglo XIX Carlo Cattaneo destacaba el valor del género epistolar como documento histórico: “Le memorie private fanno una bella e ricca parte della letteratura francese e anche dell’inglese. E descrivono e spiegano i tempi e le intime loro ragioni più chiaramente che non parecchi di quei calendari delle guerre e delle paci che si dicono storie. In Italia, per ragioni molte, i libri di tal fatta rimangono ancora assai rari...Eppure la storia di ciascuno di noi s’immedesima con la storia del nostro paese”. Véase Cattaneo (1883: 448).

ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE

El patriotismo o la necesidad de “ser útil” traspasa el plano ideológico y se materializa en el campo de batalla, así se desprende de las cartas de Costanza D’Azeglio, una de las mujeres más prolíficas en el género epistolar de esta época. Escribió más de 600 cartas a su hijo Emanuele en las que narra diferentes episodios de la I guerra de independencia. El 24 de marzo de 1848, a propósito de la salida del ejército austriaco de Milán tras las revueltas populares, D’Azeglio cuenta que “le donne gettavano vetroli sui nemici e sparavano con la pistola o utilizzavano vasi di gres come bombe” (Russo, 2011: 186).

Esta enorme implicación femenina más allá de los muros domésticos sentará las bases de un nuevo modelo femenino y será el punto de partida para afrontar de manera institucional la *Questione della donna*. Si bien es cierto que las mujeres fueron las peor gratificadas tras la ansiada unificación (no consiguieron ser ciudadanas de plenos derechos), sí consiguieron ser el motor de los movimientos feministas a favor de la emancipación y el derecho al voto de la Italia de finales del siglo XIX.

Ellas, las protagonistas, quizá no fueron conscientes de la preciosa herencia que nos legaron. Maffei escribía el 13 de mayo de 1860 a Giannina Milli: “l’avvenire ci ricompenserà di tanti sacrifici” (Russo, 2011: 193). Dos años después, el 23 de diciembre de 1862, Luisa De Orchi declaraba: “Io vorrei aver tanto di vita di vedere il mondo incendiato, e dalle ceneri fabbricare una società migliore” (Bertolotti, 2007: 76).

No vieron cumplidos sus deseos, sin embargo, su compromiso y participación en las cuestiones políticas y sociales del país, hoy inmortalizado en sus escritos, dan cuenta de su validez en la esfera pública, algo que, sin duda, contribuyó a la conformación de una nueva imagen femenina, abriendo el debate sobre la paridad entre hombres y mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbiera, R. (1895). *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese 1834-1886*. Milán, Italia: Fratelli Treves.
- Bertolotti, C. & Cazzoli, S. (2007). *Luisa De Orchi. Lettere di una garibaldina*. Venecia, Italia: Marsilio.

LA CORRESPONDENCIA FEMENINA EN EL RESURGIMIENTO

- Bertolotti, C. (2012). Lettere di una garibaldina: storia di Luisa De Orchi. En C. Bertolotti (Ed.), *La repubblica, la scienza, l'uguaglianza. Una famiglia del Risorgimento tra mazzinianesimo ed emancipazionismo* (pp. 65-76). Milán, Italia: Franco Angeli.
- Betri, M. L. & Canella, M. (2004). Conservazione e visibilità di carteggi del primo Ottocento: alcuni casi lombardi. En L. Guidi (a cura di), *Scritture femminili e Storia* (pp. 43-64). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Cattaneo, C. (1883). *Opere edite e inedite, raccolte e ordinate per cura di A. Bertani*, vol. II, Scritti letterari, artistici e varii. Firenze: Le Monnier.
- Di Lorenzo, A. (2007). *Enrichetta di Lorenzo, storia di una famiglia*, Arpino, Italia: Istituto Studi Atellani.
- Guidi, L. (2004). Relazioni epistolari di Enrichetta di Lorenzo. En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e Storia* (239-270). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Ottolini, A. (1949). Lettere inedite di Cristina di Belgiojoso ad Achille Mauri, *Nuova Antologia*, a. 84, fasc. 1780, abril 1949, pp. 389-394.
- Redaelli, S. & Teruzzi, R. (1992). *Laura Mantegazza. La garibaldina senza fucile*. Milán, Italia: Alberti Libraio Editore-Verbania Intra.
- Regis, E. (1920). Alcune lettere inedite di G. Mazzini e Cristina di Belgioioso ad un trentino, *Rassegna storica del Risorgimento*, a. VII, fasc I, enero-marzo 1920, pp. 81-102.
- Romano, A., Nuove ricerche sulla vita sentimentale di Carlo Pisacane. *Rassegna storica del Risorgimento*, 1, 1933, pp. 51-92.
- Russo, A. (2004). Alla nobile donzella Irene Ricciardi. Lettere di Giuseppina Guacci Nobile. En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e Storia* (pp. 271-293). Nápoles, Italia: Cliopress.
- Russo, A. (2011). Dio protegga l'Italia, guai a chi la tocca! Il Risorgimento nazionale attraverso le lettere di alcune patriote. *Storia delle donne*, n.6/7, 2010-2011, pp. 177-198.

LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII:
EL LARGO CAMINO HACIA LA CONQUISTA
DE SUS DERECHOS
WOMEN IN THE ITALIAN EIGHTEENTH CENTURY:
THE LONG WAY TO THE REALIZATION
OF THE WOMEN'S RIGHTS
Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo

Resumen: Durante el siglo XVIII, comenzará a hacer mella en Italia, de manera cada vez más intensa, aquel movimiento colectivo, ya extendido en otros países de Europa y en Estados Unidos, de mujeres que se rebelarán ante la condición de inferioridad a la que las relegaba su sexo y que se manifestarán con valentía y tenacidad para reivindicar sus derechos a la par que los hombres. Este movimiento se extenderá con mayor intensidad en las últimas décadas, con un número representativo de intelectuales que se harán portavoces de todo el conjunto de mujeres que querían transformar la sociedad y defenderse de las muchas calumnias lanzadas por los hombres contra ellas, de la mejor manera que estas habían sabido hacer a lo largo de los siglos: con su pluma, y dirigiéndose, especialmente, a un público femenino en cuyo pensamiento quieren implicar, llamándolo a la unión y a rebelarse contra su condición de inferioridad y desamparo; derribando la losa misógina que frenaba el progreso femenino.

Palabras clave: mujeres, derechos, igualdad, Ilustración, siglo XVIII.

Abstract: During the the eighteenth century in Italy, a collective movement of educated and courageous women - widespread in other European countries and in United States of America- arose notoriously. That collective movement of women will show rebellion toward their low status because of their sex, fought for their rights and for their snatched dignity. This growing

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

movement will spread with more intensity along the last decades, with a representative number of intellectual women who will become spokespersons of all those women who sought to transform the whole society and to defend themselves against patriarchy. These women will do it in the best way they knew, with their fountain pen involving a female audience, calling for sorority and rebellion against helplessness and inferiority, and tearing down the misogynist slab that slowed down the female advancement.

Key words: women, rights, equality, Enlightenment, eighteenth century.

El espíritu revolucionario y progresista del siglo XVIII, promovido por el pensamiento ilustrado, cada vez más extendido en Italia, así como el creciente número de mujeres que mostraban su valía y participaban activamente en la esfera pública supusieron un hilo de esperanza para el colectivo femenino italiano, al igual que estaba ocurriendo en otros países avanzados, pues vieron un terreno propicio para poder acabar, finalmente, con las barreras que la tradición misógina les había impuesto, anhelando ansiosas la llegada de un giro definitivo que culminase en una transformación radical de la sociedad, donde, finalmente, hubiera cabida para ellas en igualdad de condiciones con respecto a los hombres.

El período de la Ilustración supuso numerosos avances en las sociedades capitalistas, tras intensas y largas luchas y reivindicaciones a favor del derecho natural de los hombres, sostenidas por numerosos pensadores de gran envergadura que, con su pensamiento, llamaban a la acción a todos los hombres, culminando con la Revolución Francesa y la proclamación de igualdad, libertad y fraternidad, pilares fundamentales del nuevo orden que estaba por constituirse y contenidos en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, aprobada, en París, el 26 de agosto de 1789¹. En este cuerpo normativo se fijarán los

¹ Para su consultación, recomiendo la versión publicada en el sitio web de la Universidad de Navarra por ofrecer el pdf en doble versión, española y francesa.

17 artículos que, a partir de aquel momento, protegerán a los ciudadanos, reconociendo la igualdad de todos los hombres ante la ley y la justicia y defendiendo los derechos “naturales, inalienables y sagrados” que todos los hombres poseen por naturaleza y que ningún estado puede eliminar o limitar.

Obviamente, entre las consecuencias lógicas de estos avances revolucionarios, se presuponía también el reconocimiento de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, así como la necesidad de acabar con la discriminación de estas, incluyéndolas en la sociedad en calidad de ciudadanas a pleno título. Sin embargo, el sueño colectivo de muchas mujeres pronto se vio truncado, pues estos derechos del hombre estaban dirigidos al hombre en el sentido literal del término y no al ser humano en general, puesto que, en el conjunto de los ciudadanos, la mujer quedaba completamente excluida. Tamaña injusticia fue debida, además de a la tradición milenaria, que había excluido siempre a la mujer de la esfera social y política, fundamentalmente, a las ideas de los principales pensadores y políticos que encabezaron el movimiento y que fueron los mayores promotores de la misoginia más lacerante, entre ellos Rousseau, Diderot o Voltaire, quienes, con duras acusaciones contra las mujeres y su naturaleza, pretendían excluirlas del orden político y social, relegándolas, nuevamente, tras los avances que habían obtenido hasta el momento, al espacio privado, y reafirmando la sumisión de estas a la autoridad del padre o del marido; negándoles cualquier tipo de privilegio y de derecho.

Esta exclusión de la mujer partía de la idea preconcebida y milenaria de que esta era un ser inferior al hombre, a causa de su naturaleza física. Según estos pensadores, que se apoyaban en algunos de los grandes filósofos de la tradición para sostener sus teorías misóginas, la mujer estaba condicionada por su constitución biológica, dominada y determinada por su útero y no por la razón, a diferencia del hombre, lo cual la hacía débil, excesivamente sensible y tendente a una imaginación desenfrenada que le impedía madurar las ideas. Asimismo, al estar sujeta a males propios de su naturaleza, era una eterna enferma, incapaz de conducir una vida social activa. Por otra parte, su constitución anatómica la predestinaba al rol de la maternidad, siendo su único estatus posible el de ser madre;

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

motivos, todos estos, por los cuales resultaba imposible equipararla con el hombre.

De estas contradicciones, lo que más llamará la atención es el hecho de que, precisamente, muchos de los protagonistas más relevantes en la construcción de lo que actualmente llamamos “derechos humanos” hayan sido, al mismo tiempo, grandes misóginos, enemigos de las mujeres, como los filósofos arriba mencionados.

Esta imprevista exclusión del género femenino en la esfera de los derechos humanos, acompañada de toda esta pléthora de injurias y desprestigios de tantos varones influyentes de la época, desencadenará una intensa revolución entre las mujeres, quienes, ahora ya, tras tantos años de lucha, y, en su mayoría, mejor preparadas que en otras épocas pasadas, comenzarán a tomar conciencia de sí mismas y de sus capacidades y se unirán en la lucha para reivindicar sus derechos, en un movimiento sin igual que se extenderá por toda Europa y Estados Unidos y que será decisivo para el progreso de la mujer hasta los logros conseguidos en la actualidad.

De este modo, muchas serán las mujeres que, desde Europa hasta los Estados Unidos, se manifestarán contra semejante agravio, enfurecidas e indignadas al ver cómo se ponían en riesgo los avances que, finalmente, estaban consiguiendo, y tras las muchas luchas por la anhelada igualdad entre los seres humanos. Por eso, siguiendo la tradición ya iniciada en el Renacimiento con la querella de las mujeres, pero, esta vez, de manera más encarnecida y solicitando derechos para estas hasta el momento impensables, iniciarán una intensa campaña dialéctica en defensa sus derechos como ciudadanas a pleno efecto y de una verdadera igualdad entre hombres y mujeres, según dictaban los *Derechos del hombre y del ciudadano*.

Estas valientes mujeres, cultas e independientes, que contribuyeron altamente al progreso del colectivo femenino, pese a los muchos obstáculos contra los que se enfrentaron, quisieron ser escuchadas con la fuerza que les daba tener razón, sin temor a realizar actos para luchar por sus ideales, que, en algunas ocasiones, las llevarán incluso a la muerte.

Así, por citar solo alguno de los muchos ejemplos representativos, en Francia, destaca Olympe de Gouges,

LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

dramaturga y activista política, que, a tan solo dos años de distancia de la aprobación de los *Derechos del hombre*, en 1791, publicó una réplica de estos, con el título homónimo, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, adaptándolos a la condición femenina. En ellos, la escritora francesa reivindicaba, siguiendo el guion del primero, la paridad de derechos entre hombres y mujeres y la consiguiente inclusión de estas en las diferentes normativas aprobadas por la Asamblea; convirtiéndose en ciudadanas a todos los efectos.

De Gouges, en su obra, reivindicaba para las mujeres los mismos derechos sociales, laborales, y también políticos que habían conquistado los hombres tras la Revolución Francesa; yendo, además, más allá con sus propuestas y sugiriendo reformas radicales y revolucionarias hasta el momento nunca exigidas, como la que sugería la abolición del matrimonio a favor de un contrato social entre los cónyuges en paridad de derechos.

En Inglaterra, también podemos destacar, entre otras muchas, a la escritora Mary Wollstonecraft, que, en 1792, publicó la *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, en la que, además de reivindicar el derecho al trabajo y a la emancipación económica de la mujer, defendía la suma importancia del acceso de las mujeres a una educación apropiada; única causa, junto con la falta de medios para moverse a la par que los hombres en la sociedad, que las hace parecer inferiores al hombre sin serlo, y, en ocasiones, hasta “estúpidas y superficiales”.

Su pensamiento filosófico, que sentará las principales bases del feminismo moderno, así como su conflictiva vida personal, han influido ampliamente en numerosas obras de feministas posteriores; haciendo de la escritora inglesa una de las más populares de la Europa de su época.

Este malestar del colectivo femenino también se extenderá por toda la península itálica y no faltarán mujeres, cada vez en mayor número, que, siguiendo a sus contemporáneas de otros países, se manifestarán y se opondrán a las injusticias cometidas contra su sexo; reivindicando la paridad de derechos entre hombres y mujeres.

En este contexto, destacamos la *Breve difesa dei diritti delle Donne*, publicada en Asís, en 1794, y cuya autora desconocida firma bajo el pseudónimo de Rosa Califronia, supuesta condesa

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

romana, quien, probablemente, pudo engendrar su obra en Roma, capital cosmopolita y centro de referencia cultural importante y representativo a nivel mundial en aquella época. El texto, escrito en modo de tratado, con algunos años de retraso con respecto a los anteriormente mencionados, corroborará aquel movimiento colectivo, extendido en Europa, de mujeres cultas y valientes que, esperanzadas y embebidas del espíritu revolucionario e ilustrado en su sentido más amplio, se manifestarán públicamente para reivindicar la igualdad frente a los hombres, en calidad de ciudadanas a pleno derecho.

Es probable que la autora fuera cualquiera de las numerosas intelectuales que frecuentaban los muchos salones romanos, pero, al igual que harían muchas, optó por el anonimato, ocultando su verdadera identidad², para expresarse con cierta libertad, y, a su vez, representar, a todo el conjunto de mujeres –y también de un número cada vez mayor de hombres- que querían transformar la sociedad; derribando la losa misógina que frenaba el progreso femenino, y haciéndose portavoz de estas sin adquirir protagonismo, evitando, al mismo tiempo, posibles represalias por su “atrevimiento” y un seguro rechazo por parte de la sociedad más conservadora.

En su “Prefacio”, la autora expone su propósito de realizar una firme defensa de los tan aclamados derechos del hombre, entendido como ser humano, incluyendo dentro de este género a las mujeres, a las que parece hayan querido olvidar los varones que tanto festejaban los logros obtenidos tras sus incessantes luchas por la igualdad, a raíz de la Revolución Francesa, haciéndoles incluso perder los derechos que estas habían ido adquiriendo hasta entonces; y así se pronuncia al respecto:

Si rendono pubblici di continuo col favore delle stampe i filosofici diritti dell'uomo; nè mai si vede a nostri giorni un'opera ragionata su i diritti delle Donne. Giova forse il dire che nel genere degli uomini vi è contenuta anche la specie del sesso femineo? Si pongono dai Filosofi in pratica i diritti dei maschi; e la donne'sca specie non v'entra per nulla. Diasi una leggera

² Sobre la posible identidad de Rosa Califronia, véase González de Sande M. (2017).

LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

occhiata al ferale teatro della Francia, ove a gran clamori si sono decantati I DIRITTI DELL'UOMO. Quante providenze per lo sesso virile! Alle femine, ai loro diritti, qual sistema si è stabilito mai? Che anzi hanno esse perduto a cagione della sognata egualanza i titoli di familie illustri e le insegne gloriose di loro nobiltà. [...] ... sono state in sostanza dispregiate le Donne, mentre si proclamavano a voce e da toto i privilegi, e i diritti dell'uomo, e mentre si è voluto con una severa falce tagliare i più alti alberi per ridurre tutti i prodotti del campo in perfetta egualanza. (Califronia, 2013: 62).

El principal objetivo del tratado era denunciar la contradictoria exclusión de las mujeres de la esfera de los Derechos del hombre, proclamados en 1789; reivindicando, en particular, la igualdad de derechos civiles entre ambos sexos, entre ellos el derecho a la instrucción, sin pretender apenas reivindicaciones políticas, a diferencia de otras contemporáneas suyas, debido, quizá, al espíritu más moderado de la autora, involuntariamente condicionada por el conservadurismo italiano.

La *Breve difesa* no aportaba novedades al debate abierto sobre los derechos de las mujeres; y, más que con las obras de sus contemporáneas más revolucionarias y progresistas, a las que, sin duda, también tiene en cuenta, su defensa se enlaza mejor, en cuanto a estilo, estructura y contenido, con la tradición iniciada en la querella de las mujeres por sus precursoras Moderata Fonte, Arcangela Tarabotti o Lucrezia Marinelli, entre otras. Sin embargo, ello no impide que la obra sea un indudable referente para corroborar la difusión del fenómeno prefeminista por todo el panorama europeo.

Relevante es también la figura de Carolina Arienti Lattanzi, que, en 1797, presentó en la Academia de la Instrucción Pública de Mantua su discurso *La schiavitù delle donne*³, en el que reivindicaba la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, polemizando con las ideas misóginas de grandes pensadores como Rousseau y acusando, además, a las religiones de ser las principales culpables del sometimiento de la mujer a los hombres a lo largo de la historia y en todas las culturas; considerando

³ La obra completa se puede consultar en versión bilingüe italiano/español en la interesante edición preparada por Martín Clavijo M. (2013).

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

grandes tiranos a los padres y a los esposos, que obstaculizaron, durante siglos, el progreso femenino. Así se expresaba al respecto en defensa de las mujeres, dirigiéndose, especialmente, al público masculino:

Noi bandite da tutti gl’impieghi, avvilite dal sistema assurdo e snaturato di una frivola educazione, abbiamo disperato per molti secoli di vincere tanta barbarie, e di vedere il fine di tante ingiustizie. [...] Cittadini, se voi spezzare volete le catene dei re, noi spezzare vogliamo anco le nostre. [...] Se voi foste per escluderci dalla rivoluzione, questa non si farebbe che per metà del genere umano. Se gli uomini non vogliono essere schiavi di un tiranno, molto più noi, nò, non vogliamo esserlo di mille. Voi odiate un despota, noi detestiamo l’aristocrazia degli uomini, sotto la quale gemiamo per tanti secoli. E che! sono forse indegne le donne d’aver comuni con voi i diritti, e i doveri? Non sono esse capaci delle azioni le più magnanime e le più decisive? [...] I Silla, i Marj, i Dittatori, nò più non risorgeranno fra noi fino a che vi saranno in Italia donne decise per la libertà e per la gloria. La rivoluzione è appena incominciata; [...] Ecco come l’ingiustizia degli uomini e l’impostura ci hanno fin qui afflitte ed oppresse. Se la resistenza all’oppressione è un diritto, gli uomini non potranno non riconoscerlo in noi. [...] Deh! giunga pertanto il giorno di redenzione anco per il mio sesso, e allora a più ragione ci chiamerete la più cara parte del genere umano. (Lattanzi, 2013: 94, 96, 98).

Lattanzi fue, además, una de las pioneras en atreverse, en Italia, a solicitar reformas legislativas favorables a las mujeres en materia de divorcio y por lo que respecta a los derechos patrimoniales. Y así se pronunciará en su discurso:

Ma se i padri e le madri sono spesse volte i tiranni delle figli, se lo sono i mariti delle mogli, non lo sono e non lo furon meno verso il mio sesso i despoti delle nazioni. Essi avvelenarono colle oppressive loro leggi la sorgente stessa della vita, e trasformarono il più dolce dei legami nella più pesante delle catene. [...] La stessa istituzione delle doti ci divenne pregiudicievole da che fossimo escluse dall’avere un’eguale diritto coi maschi alla distribuzione della paterna eredità. (Lattanzi, 2013: p. 94).

LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

En el mismo año que *La schiavitù delle donne*, se publicará en Venecia *La causa delle donne. Discorso agl'Italiani della Cittadina* **, firmado por una ciudadana anónima, que defendía, al igual que sus coetáneas, la igualdad natural entre hombres y mujeres y la paridad de derechos para ambos sexos; acusando a los hombres de ser los únicos culpables de la subordinación de estas a lo largo de la historia, valiéndose de numerosos argumentos infundados que ella desmontará a favor de las mujeres. Asimismo, siendo este uno de sus objetivos primordiales, hará hincapié en la importancia de la instrucción para las mujeres, uno de los mayores factores que impedía que pudieran evolucionar a la par que los varones o, incluso, destacar por encima de estos:

Il pregiudizio di non istruire le femine è nato dalla forza, e dall'insidia degli uomini, che sarebbero con egual istruzione molto inferiori a noi altre in ogni genere a proporzione della minor acutezza del loro ingegno. (Cittadina **, 1797: 12)

En su discurso, al igual que Lattanzi, se dirige directamente a los hombres, apelando a la justicia y al sentido común, y mostrando su asombro y desconcierto por el hecho de que estos, tras tantos años de lucha por la libertad y los derechos humanos, una vez conseguidos, opten por excluir de ellos a las mujeres. Y así se expresará al respecto, no sin cierta ironía:

In somma noi altre donne, o popoli dell'Italia, siamo individui dell'umanità; siamo una metà del genere umano; siamo uguali per natura al rimanente degli uomini; abbiamo un vero diritto naturale di approvare o riprovare le nuove leggi; abbiamo finalmente tutta la propensione necessaria per l'esercizio di questo nostro diritto. Dunque le nostre pretensioni sono giuste, e fondate sulla legge naturale; dunque l'esclusione che foste per dare in appresso alle donne in tutti i vostri consensi sarebbe un'esclusione contraria all'equità. [...] Dunque è vostro dovere il chiamar le donne a Consiglio per dare al sistema di libertà ed egualianza il conveniente vigore ed autenticità. Non dovete arrossire d'imitare i dottissimi Ateniesi, ed i prudentissimi Spartani, i quali dividevano colle loro donne le pubbliche cure del Governo. Voi, o Italiani, siete filosofi, e perciò non potrete

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

lasciar di fare quello che v'insegna la filosofia e che vi detta la natura. Voi siete gli amanti della Libertà, e non potrete soffrire che rimanga schiava una metà intiera del genere umano. Voi siete i difensori dell'egualanza, e non potrete far a meno di sostenere la causa di chi è simile a voi, ed eguale vostro. Voi siete politici, e dovete conoscere per necessità che se il nostro sesso vi è amico, l'esecuzione del gran vostro progetto è sicura; se è contrario a' vostri disegni, questi stessi vostri disegni saranno vani. (Cittadina **, 1797: 14-15)

Cabe destacar un aspecto novedoso, revolucionario y, a la vez, muy actual del discurso de la ciudadana anónima y es que se atreve a cuestionarse la exclusividad de las tareas domésticas a las mujeres, un prejuicio histórico, según ella, fácil de solventar, puesto que, aunque históricamente se las hayan asignado a ellas, podrían ser perfectamente realizadas también por los hombres y compartidas por ambos sexos:

Direte forse, che gli affari domestici, propri del sesso femminino, c'impediscono l'esercizio di questi nostri diritti. Questa vanissima scusa è troppo indegna del vostro talento filosofico. Osservate in primo luogo, che non sono proprie della donna tutte quelle occupazioni, che per volgar pregiudizio si chiamano domestiche: il filare, il tessere, il lavorare, il cucinare, e mille altre cose simili, anzi l'educare ancora la picciola famiglia, dopo separata dal latte, queste sono occupazioni generiche non meno proprie d'un padre che d'una madre. Il crederle caratteristiche del nostro sesso è una volgare stoltezza, che fa disonore alla filosofia. [...] È ora che si tolga dal mondo questo perniciosissimo pregiudizio, come ne furono tolti tanti altri. (Cittadina **, 1797: 14).

En la misma línea de *La causa delle donne* y presentados también en Venecia, en 1797, por ciudadanas que prefirieron ocultar sus nombres destacan otros dos textos relevantes: *Istruzioni d'una libera cittadina alle sue concittadine* y *Pensieri della libera cittadina IPM alle sue concittadine*. A estos, hemos de añadir, por citar otro texto representativo, el discurso *Dell'educazione che si deve dare alle donne*⁴, pronunciado por

⁴ Publicado en Vincenza por la imprenta de Bartolomeo Paroni, en 1797. Como sostiene N. M. Filippini (2006), Fulvia Mattei, activista miembro de la Società

Fulvia Mattei, otra de las mujeres dignas de mención por su incansable lucha a favor de los derechos humanos, en la sala de la Pubblica Istruzione de Verona, en mayo de 1797.

Igualmente, en estas fechas, en Italia, aparecerán los primeros periódicos femeninos, en los que se reclamaba, entre otras cuestiones, el derecho a la igualdad, a la educación y la emancipación de las mujeres. Entre ellos, por citar algunos títulos, el florentino *Giornale delle Dame* (1781), que recuperaba el título del *Journal des Dames*, publicado en París entre los años 1759-1778, de gran significación porque, aun de forma bastante moderada, al igual que su sucesor italiano, comenzaba a tratar de manera explícita la cuestión de la igualdad de sexos. Asimismo, cabe mencionar otros periódicos, de corte moderado pero igualmente significativos, como el milanés *Giornale delle Mode Principali d'Europa dedicato alle Donne Italiane* (1793-1794) y el veneciano *La Donna Galante ed Erudita. Giornale dedicato al bel sesso* (1786-1788), fundado por la veneciana Elisabetta Caminer Turra, considerada la primera mujer periodista italiana, quien, a través de su casa editorial, logró influir sobremanera en el pensamiento ilustrado de su época.

Sin embargo, más reveladores y revolucionarios serán aún los periódicos *La Vera Repubblicana* (Turín, 1798-99) e *Il Corriere delle Dame* (Milán, 1804-1874), dirigido por Carolina Lattanzi; ambos de cariz mucho más revolucionario, en particular el primero, en el que se rechazaban y criticaban, en muchas ocasiones, los argumentos más fútiles, como la moda, la belleza y el cuidado personal, o la literatura para mujeres (no descartadas en los periódicos predecesores); animando a las mujeres, en calidad de verdaderas ciudadanas, a preocuparse por cuestiones sociales y políticas, entre otros asuntos de peso, y, en particular por su propia instrucción⁵.

Patriottica, fue, junto con Annetta Vadori (a quien se le atribuye la autoría de *La causa delle donne*), una de las figuras más interesantes y destacadas de la realidad véneta de la época, y sus discursos a favor de la igualdad y la democracia “erano così avvincenti e appassionati che la gente accorreva per ascoltarla.” (p. 93).

⁵ Así iniciaba la “Prefazione” que abría el primer número de *La Vera Repubblicana*, dirigiéndose a sus lectoras: “Sesso, amabil sesso, che la natura ha formato per esercitare il più dolce impero, conosci una volta il pregio della

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

Muchas más mujeres valientes podríamos añadir a esta breve lista, que omitiremos para no extendernos demasiado, aunque no podemos olvidar, para concluir este estudio, a otra gran luchadora de la Ilustración italiana: Eleonora de Fonseca Pimentel, una de las principales promotoras de la República Napolitana. Gran activista política, dirigió, de febrero a junio de 1799, el órgano oficial del Gobierno republicano, *Il monitore napoletano*, y, a través de él, luchó para hacer penetrar en su pueblo el pensamiento revolucionario y las ideas ilustradas. Tras la marcha de los franceses y la derrota de la República Napolitana, esta noble italiana, de origen portugués, fue ahorcada en Nápoles, el 20 de agosto de 1799, por haber sido una de las promotoras de esta.

Para frenar tantos “atrevimientos” y muestras de rebeldía por parte de las mujeres, los gobiernos de toda Europa iniciarán un plan de actuación férreo contra estas; confirmando, tras el Código Civil dictado por Napoleón Bonaparte, su exclusión de los derechos políticos y civiles. Del mismo modo, muchas mujeres fueron encarceladas por atreverse a participar en la vida pública y política; llegando, incluso, en muchos casos, a morir guillotinadas, como Olympe de Gouges o Eleonora Fonseca. Triste final para muchas mujeres valientes que contribuyeron ampliamente a la toma de conciencia y al progreso de las mujeres.

Esta situación se prolongó hasta los primeros años del 1800 (aunque muchas continuaron su lucha, pese a los numerosos obstáculos), momento en el que, sintiendo las mujeres cada vez más la fuerza de la unión, con el apoyo y la solidaridad también de un número cada vez más considerable de hombres inteligentes y sensatos, sus protestas acabarán plasmándose en el incipiente feminismo y en el sufragismo del siglo XIX, que no dejará de avanzar hasta obtener, progresivamente, tras muchos esfuerzos y reivindicaciones, la desaparición gradual de las barreras interpuestas entre las mujeres y las diferentes formas de la autoridad masculina, fundamentalmente a raíz del reconocimiento de estas, en el siglo XX, por parte de las Naciones

ragione, il potere della virtù [...]. Lungi da te le mode e le frivolezze, che una ingannatrice educazione ti ha fatte risguardare come oggetti di somma importanza.” (Citado en Franchini S., Soldani S., 2004: 204).

LAS MUJERES EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

Unidas, como sujetos de derechos inalienables en igualdad con los varones.

Sin embargo, todos somos conscientes de que aún queda mucho por hacer para obtener una igualdad plena entre los seres humanos, sobre todo fuera de Europa; motivo por el cual hemos de seguir luchando juntos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga Florez, M. (2003). Autorrepresentación y Resistencia. Escritoras desde la Edad Media al Siglo XX Entre España e Italia. En AA.VV., *Las Mujeres, los Saberes y la Cultura* (pp. 17-27). Sevilla: Arcibel.
- Arriaga Flórez, M. (2011). Escritoras italianas en el repertorio de la crítica (siglo XV-XVIII). En M. González de Sande (Ed.), Escritoras italianas: desde el siglo XV hasta nuestros días, *Arbor*, CLXXXVI (anexo IV), 21-40.
- Asamblea Nacional Constituyente Francesa, *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Recuperado de [http://www.unav.edu/departamento/constitucional/.../Declaracion%20de%20los%20derechos%20del%20hombre%20y%20del%20ciudadano%20\(1789\).pdf](http://www.unav.edu/departamento/constitucional/.../Declaracion%20de%20los%20derechos%20del%20hombre%20y%20del%20ciudadano%20(1789).pdf).
- Cittadina ** (1797). *La causa delle donne. Discorso agl'Italiani della Cittadina ***. Venecia: Giuseppe Zorzi.
- Conti, G., Taricone, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Turín: Giappichelli.
- Dal Pozzo, G. (1969). *Le donne nella storia d'Italia*. Turín: Teti.
- De Gouges, O. (1791). *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Recuperado de <https://hmcontemporaneo.wordpress.com/2011/05/13/declaracion-de-derechos-de-la-mujer-y-de-la-ciudadana/> [Fecha de consulta: 26/06/2017]
- Filippini, N. M. (2006). *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milán: Franco Angeli.
- Findlen, P. (2009). *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. California: Stanford University Press.
- Franchini, S., Soldani, S. (2004). *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*. Milán: Franco Angeli.
- González de Sande, M. (2013). *Rosa Califronia. "Breve defensa de los derechos de las mujeres"*. Sevilla: Arcibel.

MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE

- González de Sande, M. (2017). *La Breve difesa dei diritti delle Donne* y algunas cuestiones sobre su autoría. En A. Guzmán Guerra, I. Velázquez Soriano (Eds.), *De Falsa et Vera Historia I: Estudios sobre falsificación documental y literaria Antigua* (pp. 37-50). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Mambelli, A. M. (1985). *Il settecento è donna*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Martín Clavijo, M. (2013). *Carolina Lattanzi. La esclavitud de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Messbarger, R. (2002). *The century of Women: Representations of Women in Eighteenth-century Italian Public Discourse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Russell, R. (1994). *Italian Women Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Londres: Greenwood Publishing Group.
- Strumia, E. (1989). Un giornale per le donne nel Piemonte del 1799: “La vera repubblicana”, *Studi Storici*, XXX, 917–946.
- Tanci, S. (2013). *Voci di donne a difesa dei diritti femminili: Aretafila Savini de' Rossi (1729) e Rosa Califronia (1794). Alle origini della questione femminile in Italia*. Perusa: Edizioni Era Nuova.
- Taricone, F. (1992). *Le donne in Italia. Diritti civili e politici*. Nápoles: Liguori.
- Wollstonecraft, M. (1994). *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Edición de I. Burdiel. Madrid: Cátedra/Instituto de la Mujer.

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO
DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA (ISABELLA
DOSI GRATI): EDIZIONI E MANOSCRITTI¹
TOWARDS A DEFINITIVE CATALOG
OF DORIGISTA'S (ISABELLA DOSI GRATI)
PRODUCTION: EDITIONS AND MANUSCRIPTS

Javier GUTIÉRREZ CAROU

Universidad de Santiago de Compostela

Riassunto: Dopo diverse indagini in alcuni archivi e biblioteche, l'autore del saggio presenta un catalogo idealmente completo della produzione teatrale di Dorigista, Maria Isabella Dosi Grati, e un'ipotesi di ordinamento cronologico dei testi secondo i tempi della loro stesura, non coincidente con quello delle date di pubblicazione.

Parole chiave: Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, Teatro pregoldoniano, Commedia, *Commedia dell'arte*.

Archivo del Teatro Pregoldoniano ARPREGO FFI2014-53872-P.

Abstract: After different inquiries in some archives and libraries, the author of the study presents an estimated complete catalogue of the theatrical production of Dorigista, Maria Isabella Dosi Grati, and a hypothesis of a chronological order of her texts on the basis of when they were written, which does not coincide with the date of publication.

Key words: Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, Pre-Goldonian Theatre, Comedy, *Commedia dell'arte*

Archivo del Teatro Pregoldoniano ARPREGO FFI2014-53872-P.

¹ Il presente studio deriva dalle attività che si stanno svolgendo in relazione al progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano. II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (www.usc.es/goldoni; FFI2014-53872-P), finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo.

1. DUE COMMEDIE, DUE INTERMEZZI E UN MANOSCRITTO RITROVATI.

All’elenco di testi ed edizioni di Dorigista che abbiamo offerto in alcuni nostri precedenti saggi (Gutiérrez Carou, 2012, 2013 e 2015), è possibile ora aggiungere altre due commedie pubblicate a Bologna nel 1709 (per i tipi di Giovanni Pietro Barbiroli alla Rosa) e nel 1726 (nella stamperia di Costantino Pisarri), rispettivamente *Amore interrotto dalla prudenza* e *La povertà sollevata, e l’invidia abbattuta*², e due intermezzi³, gli unici della Nostra finora conosciuti, pensati per la recita negli *entractes* della prima delle commedie appena citate ed editi insieme a essa (denomineremo i due pezzi, privi di titolo, dai nomi dei personaggi: *Intermezzo di Verspina e Vatalcerca* e *Intermezzo di Sandrella e Marseli*)⁴. Oltre a questi testimoni a stampa abbiamo anche avuto occasione di prendere visione del manoscritto di stamperia della prima delle edizioni succitate, conservato all’Archiginnasio di Bologna. Il manoscritto⁵, che conserva

² Il testo è, infatti, una commedia, e non un testo religioso come avevamo erroneamente ipotizzato in Gutiérrez Carou, 2013: 606n.

³ Ampie schede analitiche dei quattro testi possono essere consultate nella Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: www.usc.es/goldoni.

⁴ Denominati nella stampa semplicemente *intermezzo primo* e *intermezzo secondo* e ubicati, rispettivamente, fra il primo e il secondo atto e fra il secondo e il terzo atto della commedia. Il primo è un dialogo fra una servetta (Verspica) e un uomo (Vatalcerca), che dobbiamo supporre di una certa età, innamorato di lei che, alla fine, le propone di sposarlo. Nel secondo Marseli, un uomo che possiamo supporre benestante, propone a Sandrella di trovargli un lavoro come servo di un signore a Bologna se egli l’avesse aiutato a incontrare la sorella del bolognese, di cui era innamorato.

⁵ Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna: A2322 (se ne dà notizia in *Inventari*, 1930: 117). Si tratta di un codice di 210x295mm. ca. rilegato in cartone coperto da carta marmorizzata. È formato da un grande fascicolo di 11 bifogli piegati e cuciti, formando dunque un fascicolo di 22 carte, per un totale di 44 pagine, che contiene la commedia *Amore interrotto dalla prudenza*. L’ultima carta è bianca. Fra la penultima e l’ultima carta di questo grande fascicolo (cioè fra le cc. 21 e 22) sono inseriti altri due bifoli cuciti separatamente (vale a dire, non uno all’interno dell’altro, ma uno di seguito all’altro). Il primo, che contiene l’intermezzo che nell’edizione a stampa si trova fra il primo e il secondo atto della commedia, è scritto su tutte e quattro le facciate; mentre il secondo, che presenta il testo dell’intermezzo stampato fra il secondo e il terzo atto, è scritto sulle sole tre prime facciate. Le firme dei

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA

commedia e intermezzi, è un documento in bella copia, probabilmente idiografo, allestito per la stampa (anche se privo dei segni caratteristici dei tipografi presenti nei pochi documenti di questo tipo che ci son pervenuti)⁶, come dimostrano le due firme dei censori alla fine dell'ultima carta scritta (25r), coincidenti esattamente con quelle impresse nella versione a stampa (p. 63). Il testo presenta alcune, pochissime, correzioni di un'altra mano, che crediamo dell'autrice perché incidono su aspetti bibliografici e teatrali del testo che lasciano intravedere l'interesse dell'autore reale dell'opera. Così, ad esempio, questa seconda mano inserisce, tra le altre, la dicitura «Comedia di Dorigista», sotto il titolo (1v), recuperando il *nom de plume* dell'autrice, o la didascalia «(saltando a piè pari)» alla fine di una battuta di Trofaldino (6r), inserimento che forse potrebbe non essere altro che l'integrazione di un'involontaria omissione del copista nella trascrizione dell'originale ma che, a nostro avviso, ha un indiscutibile sapore ‘consuntivo’, vale a dire, sembrerebbe un'aggiunta innovativa dell'autrice nata dal ricordo di un lazzo cinetico, improvvisato dall'attore-zanni, visto in una recita della sua commedia. Anche se in altri casi, tuttavia, l'intervento della seconda mano sembra semplicemente supplire a salti o sviste del copista (come in 11r, dove aggiunge la congiunzione «è» —sic—),

censori si trovano alla fine della terza facciata (2r nella numerazione propria del bifolio, 25r nell'insieme). Il manoscritto è, dunque, l'assemblaggio di tre belle copie di tre documenti diversi. Quest'assemblaggio può avere avuto luogo semplicemente per conservare i testi e fu poi consegnato ai revisori, oppure potrebbe essere stato assemblato solo al momento di dare il testo alla censura per la stampa. Questa seconda ipotesi non combacia molto con il fatto che la legatura sia un cartonato coperto da carta marmorizzata di una certa bellezza e pregio (la legatura non può essere posteriore alla cucitura del fascicolo poiché le coperte sono cucite insieme al fascicolo). Anche se le grafie sono molto simili nei tre documenti, la ‘r’ iniziale di parola del copista dell’intermezzo primo, ad esempio, è totalmente diversa (cfr. *razza*, *rabbia* o *rampana* alla carta 22r) dalla forma del grafema presente sia nella commedia che nel secondo intermezzo, mentre nel testo della commedia e nel secondo intermezzo la mano sembra essere la stessa (cfr. *rugulit* o *rest* in 24v e 25r, secondo intermezzo, e *passim* nel testo della commedia).

⁶ In 8r si trova l'unico segno che forse potrebbe essere attribuito ai lavori di stamperia: una gran croce a matita in mezzo a una battuta di Pantalone («... che hò prescia in [grande croce a matita] tutte le cose») che coincide nella stampa con la fine di una riga («che hò prescia in / tutte le cose», p. 25, riga 19).

è molto interessante notare che in 18v si osserva la correzione della conclusione di una battuta di Lisimiro. In un primo momento il copista aveva scritto «... castigandoti per un fatto così.» e, di seguito, la seconda mano, ha aggiunto sopra la riga «si» (cioè, *si*) fra «un» e «fatto» e ha cancellato l'ultima parola della frase, cioè, «così». Dunque, l'intervento della seconda mano ha lasciato la frase un tanto sbilenco: «... castigandoti per un si fatto.», motivo per cui la prima mano (il copista), forse di nuovo sotto dettatura, ha cancellato il punto fermo e ha aggiunto «attentato» e un nuovo punto fermo. Questo implicherebbe un lavoro di seconda correzione svolto quando ancora il manoscritto non era stato consegnato alla stampa e, dunque, la seconda mano non può essere quella di un tipografo o correttore ma, molto probabilmente, quella della stessa autrice della commedia. Vediamone, per maggiore chiarezza, la trascrizione diplomatica (le parentesi uncinate indicano aggiunta del copista al livello della riga e i caratteri in corsivo aggiunte della seconda mano; anche le cassature sono di questa seconda mano, a nostro avviso, l'autrice):

... castigandoti per un ^{si} fatto ~~e così~~. <attentato.>

Il catalogo completo dei testi a stampa di cui abbiamo notizie, e dei quali si conservano copie, in ordine cronologico secondo la prima edizione, e dei manoscritti della Nostra, fino a nuove eventuali scoperte, è formato dai seguenti documenti:

1. *Le fortune non conosciute del Dottore / di Pantalone*
 - 1.1. Bologna, Eredi del Sarti dal Monte delle Scuole alla Rosa, 1688 (Orlandi, 1714: 102&⁷; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 93#; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n#).
 - 1.2. Bologna, Longhi, 1706 (sul frontespizio insegna con mascherone e due tentacoli. Orlandi, 1714: 102; Quadrio, 1744: 234; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Sarti, 1895: 85; Accorsi, 1982: 93; Lucchini, 2006: 20n#).

⁷ Il segno & indica che nel saggio non risulta la data di stampa dell'edizione. Il segno # indica che l'autore del saggio omette sia il luogo che lo stampatore dell'edizione.

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA

- 1.3. Bologna, Longhi, 1706 (sul frontespizio insegna con cammeo con volto femminile che guarda a sinistra; la copia consultata presenta anche antiporta figurata).
- 1.4. *Le fortune non conosciute di Pantalone. Comedia Piacevole, e Bellissima di Dorigista*, Venezia, Domenico Lovisa à Rialto, s. d.
2. *Il padre accorto della figlia prudente.*
 - 2.1. Bologna, Eredi del Sarti alla Rosa, 1690 (Orlandi, 1714: 102; Quadrio, 1744: 234; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 93#; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n#, indica come titolo *Il padre accorto e la figlia prudente*.).
 - 2.2. Bologna, nella Stamperia del Longhi, s. d. (nella licenza di stampa si legge «reimprimatur», per cui non può trattarsi della *princeps*).
 - 2.3. 1705 (?; edizione ‘fantasma’ di cui non siamo riusciti a rintracciare nessuna copia. Lucchini, 2006: 20n#: potrebbe trattarsi di un refuso per 1715, o che l’autore segua Calore, 1986, dato che si tratta dell’unico riferimento a quest’edizione, cfr. 2.4).
 - 2.4. Bologna, Giulio Rossi, 1715. Biondelli, 1845: 186#; Sarti, 1895: 88; Accorsi, 1982: 93; Calore, 1986: 101, anche se indica come data 1705).
3. *Il principe più reale che amante.*
 - 3.1. Bologna, Eredi del Sarti alla Rosa, 1696 (Orlandi, 1714: 102; Allacci: 917; Fantuzzi 1783: 263&; Melzi, 1848: 333).
 - 3.2. Bologna, s. d. (Accorsi, 1982: 49#; Calore, 1986: 101).
4. *Ingannano le donne anche i più saggi.*
 - 4.1. *Ingannano le donne anche i piv’ saggi. Comedia nuoua, e piaceuole, posta in lvce da Dorigista*, Bologna, Stamperia del Pulzoni alla Rosa, 1707 (Orlandi, 1714: 102, senza indicare lo stampatore, per cui potrebbe trattarsi dell’edizione citata in 4.2; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 333; Accorsi, 1982: 49#; Calore, 1986: 102, senza indicare lo stampatore, offre come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*; Lucchini, 2006: 20n#, indica come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*).
 - 4.2. Bologna, Sarti, 1707. (Orlandi, 1714: 102, senza indicare lo stampatore, per cui potrebbe trattarsi dell’edizione citata in 4.1).
 - 4.3. Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, senza data, ma 1747 o 1748 (la data è dedotta dalla licenza, 16 dicembre 1747).
5. *Amore interrotto dalla prudenza*, Bologna, Stampa di Gio: Pietro Barbiroli alla Rosa, 1709. Manoscritto: Biblioteca

dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322 (Accorsi, 1982: 49& / Orlandi, 1714: 102; Fantuzzi, 1783: 263; Melzi, 1848: 332; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n indicano Bologna, 1709, ma come stampatore il Sarti).

6. Intermezzo primo [*Intermezzo di Verspina e Vatalcerca*] in *Amore interrotto dalla prudenza, commedia di Dorigista*, Bologna, Stampa di Gio: Pietro Barbioli alla Rosa, 1709, pp. 17-21. Manoscritto: Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322, cc. 22r-23v.

7. Intermezzo secondo [*Intermezzo di Sandrella e Marseli*] in *Amore interrotto dalla prudenza, commedia di Dorigista*, Bologna, Stampa (*sic*) di Gio: Pietro Barbioli alla Rosa, 1709, pp. 39-42. Manoscritto: Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. A2322, cc. 24r-25r.

8. *Li deliri del Dottore o sia La prudenza nelle donne*.

8.1. 1716 (?), edizione di cui non siamo riusciti a rintracciare nessuna copia. Biondelli, 1845: 187#, indica un'edizione del 1716, ma si tratta quasi sicuramente di un refuso poiché alla p. 459 lo studioso cita di nuovo la commedia, ma indicando come anno di stampa il 1746, probabilmente mai esistita).

8.2. Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Inseg. di S. Mich., senza data, ma 1744 o 1745 (la data si deduce dalla licenza di stampa: 5 novembro 1744; è una ristampa poiché, infatti, si legge «reimprimatur» alla p. 3).

8.3. *La prudenza nelle donne. Commedia di Dorigista*, Bologna, Stamper. del Longhi, senza data, ma 1746 (la data si deduce dalla licenza di stampa: 22 luglio 1746. Biondelli, 1845: 459#; Sarti, 1895: 87; Accorsi, 1982: 71 e 94; Calore, 1986: 101; Lucchini, 2006: 20n#).

9. *La povertà sollevata e l'invidia abbattuta*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1726 (Accorsi, 1982: 49&; Allacci: 917; Melzi, 1848: 333#).

10. *La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia. Sacra Tragica Rappresentazione*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1731 (la licenza di stampa recita «imprimatur», e non «reimprimatur», per cui potrebbe trattarsi della *princeps* e, dunque, sarebbe l'ultima edizione di un'opera della Nostra apparsa mentre era ancora vivente. I dati di stampa dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense, di cui abbiamo consultato la riproduzione, sembrano risultare su una striscia di carta incollata —probabilmente ritagliata da un frontespizio perso poiché il volume si apre direttamente con

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA

l’occhiello— sull’ultima pagina; comunque, almeno la data è confermata da quella che risulta nella licenza di stampa presente alla pagina 82 del volume: 8 marzo 1731).

2. ORDINE DI STESURA, ORDINE DI STAMPA.

In alcuni nostri precedenti saggi (Gutiérrez Carou, 2012 e 2013), tramite l’analisi del numero di personaggi di ogni commedia, della maggiore o minore presenza e ricchezza caratteriale di quelli femminili, della complessità o semplicità dell’intreccio (e, dunque, di un’articolazione del testo in un numero cospicuo di scene, o meno), eravamo arrivati alla conclusione che le date di pubblicazione delle commedie dorigistiane, che avevamo potuto rintracciare fino a quel momento, probabilmente non rispecchiavano l’ordine reale di composizione e che, infatti, il testo *Ingannano le donne anche i più saggi*, anche se uscito nel 1707, era stato scritto alcuni anni prima ma consegnato alle stampe solo dopo un certo periodo di tempo, una volta che l’autrice avesse raggiunto una certa fama in città grazie alle sue commedie successive. Così, l’ordine di composizione delle commedie di Dorigista proposto fino alla pubblicazione dei suddetti saggi sarebbe stato:

1°, 2°: *La prudenza nelle donne* o *Ingannano le donne anche i più saggi*: prima del 1688 (prime stampe conosciute: senza data di stampa e 1707 rispettivamente), ma senza poter determinare in quale ordine furono stese.

3°: *Le fortune non conosciute del Dottore*: (prima del 0) nel 1688 (prima stampa conosciuta: 1688).

4°: *Il padre accorto della figlia prudente*: fra 1688 e 1690 (prima stampa conosciuta: 1690)⁸.

5°: *Il principe più reale che amante*: fra 1690 e 1696 (prima stampa conosciuta: 1696).

Un’analisi simile condotta sulle due commedie appena recuperate offre i seguenti risultati. *Amore interrotto dalla*

⁸ Di questa commedia esistono almeno tre edizioni (cfr. § 2 nel catalogo delle opere di Dorigista); la veste grafica dell’esemplare del 1690 (§ 2.1) ci porta a pensare che sia precedente a quello non datato (§ 2.2).

prudenza, di cui conosciamo, oltre al manoscritto, solo la stampa del 1709, presenta un intreccio semplice costruito soltanto su cinque personaggi, con una maggiore presenza di quelli maschili⁹. Nell'elenco troviamo i soliti Dottore e Trofaldino, la figlia del primo (Gentile) e il suo innamorato (Lisimiro), nipote di Pantalone, maschera veneziana che compare in un testo della Nostra solo in questa occasione e, inoltre, con una partecipazione quasi aneddotica¹⁰. *La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta*, la cui unica edizione nota è del 1726, invece, si articola attorno a sette personaggi che sviluppano un *plot*¹¹ in cui si combinano un doppio intreccio amoroso con i problemi del gioco di uno dei giovani insieme alle attività diffamatorie dell'invidiosa Fillonia contro la virtuosa Porfiria¹². Sono i personaggi femminili in questo caso quelli su cui poggia la maggior parte dello sviluppo argomentale e didascalico del testo, in cui, per la prima volta nel

⁹ Gentile, figlia del Dottore, e Lisimiro, nipote di Pantalone, sono innamorati, ma il Dottore ha deciso di far sposare la figlia con Pantalone perché questi aveva rinunciato alla dote della sposa. Nonostante abbia ostacolato attivamente il rapporto fra Gentile e Lisimiro, alla fine il Dottore si rende conto dell'ottimo carattere di Lisimiro e, una volta che scopre che questi è nipote di Pantalone e che anche lui rinuncerebbe alla dote, accetta il matrimonio dei due giovani, con l'assenso di Pantalone, che volontariamente ritira la sua proposta alla mano di Gentile.

¹⁰ Infatti, la scena probabilmente più interessante di Pantalone sarebbe stata quella in cui il Dottore gli avrebbe proposto di rinunciare alla mano di Gentile in favore di suo nipote Lisimiro, ma tale scena non si verifica davanti al pubblico, vale a dire, una volta che il Dottore decide di accettare Lisimiro come genero, esce dalla scena per tornare dopo con un Pantalone già convinto e soddisfatto del nuovo accordo. Il Pantalone presente nell'adattamento lagunare (*Le fortune non conosciute di Pantalone*) de *Le fortune non conosciute del Dottore* è molto probabilmente un'aggiunta apocrifa, dovuta alla penna di un veneziano (cfr. § 1.4 nel catalogo della produzione di Dorigista).

¹¹ La commedia, costruita attorno all'amore di due coppie, presenta la storia di Porfiria, ragazza povera, onesta e generosa che vede premiata la sua virtù sposando Alfonso, giovane ricco e onorato, mentre Fillonia, invidiosa e diffamatrice, finisce rinchiusa, come punizione per le sue cattive azioni.

¹² Si noti che questo personaggio adopera il dialetto o l'italiano a seconda dell'interlocutore a cui si rivolge, con una distribuzione linguistica simile, ad esempio, a quella della Smeraldina de *Il re cervo* di Carlo Gozzi, che si avvale secondo i casi dell'italiano in verso o in prosa, e parlerà perfino a soggetto con Brighella o con Truffaldino, circa una cinquantina di anni dopo: è l'unico caso in tutta la produzione della Nostra.

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA

teatro dorigistiano, scompaiono totalmente le maschere (anche se Callinfa e Fillonia presentano alcuni tratti delle servette dell'arte, mentre Lisetto, che adopera l'italiano, mostra solo qualche pennellata che lo avvicina al secondo zanni)¹³. Tenendo conto di tutti questi dati, siamo inclini a pensare che *Amore interrotto*¹⁴ faccia parte del gruppo delle prime commedie di Isabella Dosi, anche se fu pubblicato posteriormente, e che, dunque, presenterebbe una vicenda editoriale simile a quella de *Le fortune non conosciute del Dottore*. Crediamo invece che *La povertà sollevata* sia l'ultima commedia scritta dalla contessa bolognese, benché probabilmente diversi anni prima della pubblicazione dell'edizione che conserviamo (che potrebbe non esserne la *princeps*), poiché, infatti, la data di stampa (1726) sembra troppo lontana da quella della prima edizione dell'ultima commedia della Nostra pubblicata subito prima (*Il principe più reale che amante*, 1696): a nostro avviso risulta poco verosimile pensare che la drammaturga avesse deciso di tornare a scrivere commedie dopo trenta anni dall'ultima sua creazione appartenente a tale genere.¹⁵ Una tabella comparativa renderà più chiari i nostri argomenti:

¹³ Su questi personaggi si veda la scheda analitica della commedia nella succitata Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: www.usc.es/goldoni.

¹⁴ Potrebbe essere perfino la prima commedia della Nostra (cfr. Gutiérrez Carou, 2017).

¹⁵ Per un'ipotesi sul periodo attivo come drammaturga della Nostra cfr. Gutiérrez Carou, 2017.

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

<i>La prudenza nelle donne</i> (senza data)	<i>Ingannano le donne anche i più saggi</i> (1707)	<i>Amore interrotto dalla prudenza</i> (1709)	<i>Le fortune non conosciute del Dottore</i> (1688)	<i>Il padre accorto della figlia prudente</i> (1690)	<i>Il principe più reale che amante</i> (1696)	<i>La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta</i> (1726)
Scene totali: 18	Scene totali: 16	Scene totali: 16	Scene totali: 20	Scene totali: 24	Scene totali: 34	Scene totali: 35
Dottore: 61,1% (11)	Dottore: 56,3% (9)	Trofaldino: 75% (12)	Dottore: 50% (10)	Rosetta: 54,2% (13)	Illerida: 52,9% (18)	Callinfa: 60% (21)
Flerida: 50% (9)	Verspina: 50% (8)	Gentile: 62,5% (10)	Flaminia: 50% (10)	Dottore: 50% (12)	Dottore: 44,1% (15)	Porfiria: 34,3% (12)
Trofaldino: 50% (9)	Trofaldino: 50% (8)	Dottore: 50% (8)	Merilda: 50% (10)	Trofaldino: 50% (12)	Mauretta: 41,1% (14)	Fillonia: 31,4% (11)
Lisetta: 38,9% (7)	Delinda: 37,5% (6)	Lisimiro: 37,5% (6)	Trofaldino: 50% (10)	Flavia: 50% (12)	Ormondo: 35,3% (12)	Alfonso: 31,4% (11)
		Pantalone: 12,5% (2)	Anveglio: 35% (7)	Merildo: 41,7% (10)	Almerinda: 32,4% (11)	Flaminia: 22,9% (8)
			Leandro: 20% (4)	Prasilda: 33,3% (8)	Alfonso: 29,4% (10)	Lisetto: 20% (7)
				Doralbo: 25% (6)	Fabrizio: 14,3% (5)	Trofaldino: 26,5% (9)

Accanto al titolo è presente l'anno della prima edizione conosciuta. Si offre la percentuale di presenze rispetto al totale di scene e, fra parentesi, il numero di scene in cui interviene il personaggio (in tale numero sono comprese anche le scene in cui il personaggio è presente ma non parla o, contrariamente, parla fra le quinte).

Se accettiamo questa ipotesi, dobbiamo integrare l'elenco offerto poco prima nel seguente modo:

1°, 2°, 3°: Tre prime commedie di cui non è possibile tuttora determinare l'ordine di composizione: *La prudenza nelle donne* (prima stampa conosciuta: senza data di stampa) / *Ingannano le donne anche i più saggi* (prima stampa conosciuta: 1707) / *Amore interrotto dalla prudenza* (prima stampa conosciuta: 1709): prima del 1688.

4°: *Le fortune non conosciute del Dottore* (prima stampa conosciuta: 1688); (prima del o) nel 1688.

5°: *Il padre accorto della figlia prudente* (prima stampa conosciuta: 1690): fra 1688 e 1690.

6°: *Il principe più reale che amante* (prima stampa conosciuta: 1696); fra 1690 e 1696.

7°: *La povertà sollevata, e l'invidia abbattuta* (prima stampa conosciuta: 1726): ca. 1696.

VERSO UN CATALOGO DEFINITIVO DELLA PRODUZIONE DI DORIGISTA

Per quanto riguarda i due intermezzi che accompagnano l’edizione del 1709, si potrebbe ipotizzare che risalgano alla data di composizione della commedia (prima del 1688 secondo la nostra proposta di datazione) o, qualora la stampa che ne conserviamo fosse uscita in concomitanza con una recita dell’opera, al 1709. La semplicità e brevità che caratterizza abitualmente il genere, ci impedisce in questo caso di poter offrire un’ipotesi cronologica più precisa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accorsi, M. G. (1982). *Dialetto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*. Bologna: Boni.
- Allacci, L. et alii (1755). *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all’anno MDCCCLV*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- Banca Dati del Teatro Pregoldoniano: www.usc.es/goldoni
- Biondelli, B. (1845). *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano: Bernardoni.
- Calore, M. (1986). Maria Isabella Dosi Grati. In E. Casini-Ropa et alii (A cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura* (vol. I, pp. 101-102). Modena: Mucchi.
- Fantuzzi, G. (1783). *Notizie degli scrittori bolognesi*. Bologna: San Tommaso d’Aquino, 9 voll., vol. III.
- Gutiérrez Carou, J. (2012). Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile nella Bologna fra Sei e Settecento, in M. Martín Clavijo et alii (Eds.), *Las voces de las diosas* (pp. 699-722). Sevilla: ArCiBel.
- Gutiérrez Carou, J. (2013). Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento: «Ingannano le donne anche i più saggi», una commedia recuperata di Dorigista. In M. Arriaga Florez - S. Bartolotta - M. Martín Clavijo (Eds.), *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura* (pp. 604-618). Sevilla: ArCiBel.
- Gutiérrez Carou, J. (2015). Isabella Dosi Grati fra commedia urbana bolognese e cittadina veneziana: l’adattamento lagunare de *Le fortune non conosciute del Dottore*. In J. Gutiérrez Carou (A cura di), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)* (pp. 203-212). Venezia: lineadacqua.
- Gutiérrez Carou, J. (2017, in corso di stampa). Alcune notizie sulla vita e sull’opera di Maria Isabella Dosi Grati, ‘Dorigista’. In I. Romera Pintor (Ed.), *España e Italia: el Siglo de las Luces. Homenaje a Giulio Ferroni*. Madrid: Fundación Updea.

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

- Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (1930). Firenze: Olschki, vol. XLIII.
- Lucchini, A. (2006). *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Davide Amadei. Bologna: Pendragon.
- Melzi, G. (1848). *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*. Milano: Giacomo Pirola, vol. I.
- Orlandi, Fra P. A. (1714). *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*. Bologna: Costantino Pisarri.
- Quadrio, F. S. (1744), *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*. Milano: Francesco Agnelli, volume terzo - parte seconda.
- Sarti, C. (1895). *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894. Studi e ricerche*. Bologna: Zanichelli.

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE
DI MATILDE SERAO
THE OUT-OF-PRINT PASSION OF MATILDE SERAO'S
FICTION
Maria Laura IASCI
Universidad Complutense de Madrid

Riassunto: La maggior parte della grande produzione di Matilde Serao, scrittrice e giornalista italiana amica di Carmen de Burgos, non è accessibile al lettore spagnolo. La sua opera è stata in parte tradotta agli inizi del Novecento e, tranne tre nuove traduzioni recenti e la ristampa di quella di Ramón María del Valle-Inclán, è attualmente fuori catalogo. La sua narrativa, inserita nel naturalismo di stampo verista, offre una interessante prospettiva sulla passione femminile nel contesto sociale italiano e napoletano dell'epoca.

Parole chiave: Serao, passione, finzione, fuori catalogo

Abstract: The Italian novelist and journalist Matilde Serao, who was a friend of Carmen de Burgos, published innumerable works but they are not available to the Spanish readership. Some of these works were translated in Spain at the beginning of the 20th century but are now out of print, except for Ramón María del Valle-Inclán's translation and two new ones. Her narrative, usually classified as part of Italian *verismo*, offers an interesting perspective on female passion in the Italian and Neapolitan social context of the period.

Keywords: Serao, passion, fiction, out-of-print

1. MATILDE SERAO IN ITALIA: DALLA POPOLARITÀ AL PARZIALE OBLIO

Il periodo che va dal 1880 al 1890 fu fondamentale per la modernizzazione e la professionalizzazione femminile della scrittura italiana. Dopo il manifesto di Capuana, *Giacinta*, del

1879, vennero infatti pubblicate le opere più importanti dei veristi siciliani e delle non meno feconde scrittrici che Arslan (2005; 2013) ritiene imprescindibili per una riconsiderazione più completa ed ampia del verismo¹. Matilde Serao, Marchesa Colombi e Neera erano alcune delle scrittrici professioniste del periodo che vissero del proprio lavoro e che ebbero collaborazioni e contatti stretti con gli altri letterati dell'epoca². La focalizzazione sulla loro opera e sulla loro ricezione risulta preziosa per ricostruire una storia letteraria completa di tutte le articolazioni presenti nel contesto reale. La loro importanza si deve non solo alla loro ampia produzione e all'influenza anche politica che questa ebbe, ma anche alla qualità, in particolare l'analisi dell'animo e delle passioni umane (Arslan, 2013).

Poligrafa dalla scrittura facile, Matilde Serao emerse come una delle prime scrittrici e giornaliste dopo l'Unità d'Italia. Lavorò per il *Corriere di Roma* e il *Corriere di Napoli* prima di fondare *Il Mattino* con suo marito, il giornalista Edoardo Scarfoglio. Nel 1904, dopo la separazione, fondò un altro quotidiano, *Il Giorno*, che si pubblicò fino a dopo la sua morte nel 1927. Dall'inizio della sua carriera Serao scrisse anche numerosi romanzi e racconti non riconducibili ad un unico genere letterario o ad un programma letterario specifico.

Serao fu una scrittrice famosa e di indubbio successo tra il pubblico femminile (Arslan, 2005 e 2013; Carpentieri, 2009)³. Arslan (2005) sottolinea come Serao sia un personaggio di sconcertante modernità, che, in buona sostanza, costituì per le donne italiane un modello di riferimento a lungo ineguagliato. È un modello che si basa soprattutto su una personalità aggressiva e capace di affermarsi in qualsiasi ambiente, da quello tutto maschile, sprezzante e difficile per le donne, del giornalismo professionista, in cui "Matildella" seppe imporsi con la sua

¹ Verga pubblica *I Malavoglia* nel 1881 e *Mastro Don Gesualdo* nel 1889.

² La Serao pubblica *La virtù di Checchina* nel 1884, la Marchesa Colombi *Un matrimonio in provincia* nel 1885 (e prima *In risaia* e *La gente per bene*) e Neera *Teresa* nel 1886, *Lydia* nel 1887 e *L'indomani* nel 1889.

³ In ogni caso, la popolarità della sua opera narrativa in Italia fu tale da farne una sorta di "galateo dell'eros teso all'educazione e alla formazione del pubblico borghese, a cui idealmente si fornisce anche un modello linguistico per parlare di passioni." (Alfani, Bianchi e Disegni, 2009: 73).

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE DI MATILDE SERAO

studiata camaraderie e la celebre, contagiosa risata, che faceva dimenticare ai colleghi la sua caparbia tenacia sul lavoro, a quello dei salotti aristocratici, dove si imponeva invece, a dispetto della sua apparenza fisica inelegante e goffa, con la forza magnetica della sua personalità.

Attrasse una grande varietà di commenti critici che si concentrarono soprattutto sulla sua conoscenza approfondita di tematiche culturali e sociali e sulla sua autorevolezza professionale di giornalista (Carpentieri, 2009; Snyder, 2012). D'Annunzio e Carducci tributarono omaggio alla sua scrittura, il primo dedicandole il romanzo *Giovanni Episcopo* (1891), il secondo lodandone la prosa. La scrittrice Banti le dedico un'autobiografia nel 1962. L'americana Edith Wharton ne apprezzò la creatività di narratrice e l'intelligenza e la profonda conoscenza della società e delle questioni pubbliche, doti inusuali queste ultime per una donna frequentatrice di salotti e ben evidenziate nei monologhi pronunciati nel salon parigino della contessa Rosa de Fitz-James dove Matilde Serao era ospite illustre. Henry James, che le dedicò un saggio, ne riconobbe la posizione all'interno di un canone realista europeo, nonostante le sciatterie che riscontrava a livello formale (Richards, 2013).

La sua scrittura è stata classificata da una certa critica come realista, una sorta di cronaca dell'epoca che si fonda sull'osservazione diretta delle cose e sul racconto di esperienze autobiografiche, secondo quanto afferma anche la stessa autrice⁴. Parte di quella scrittura postunitaria con l'obiettivo, essenzialmente politico, di far conoscere agli italiani l'Italia e i propri compatrioti mettendo a confronto la tensione tra identità locale e identità nazionale (Re, 2009)⁵, la narrativa di Serao

⁴ In un'intervista del 1926 ad Ugo Ojetti la Serao si definì come appartenente al gruppo degli altri tre grandi veristi italiani: Verga, De Roberto e Capuana. Nella prefazione al romanzo *Il romanzo della fanciulla* (1886) Serao parla della sua scrittura come cronaca del tempo: “Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi [...], e vi do le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici [...]. Se ciò sia conforme alle leggi dell'arte, non so: dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo esser altro che un fedele, umile cronista della mia memoria”.

⁵ In questo senso sono da interpretare il meridionalismo antropologico e polifonico di Matilde Serao in *Il ventre di Napoli* (1884), *Il romanzo della*

esplora le differenze economiche, sociali e culturali della nuova Italia fatta di un insieme di culture, di lingue e di tradizioni, e di posizioni privilegiate e subalterne, come quelle dell'aristocrazia, della borghesia, del meridione contadino e popolare, e delle donne. Tuttavia, secondo alcune studiose (Arslan, 2005 e 2013; Harrowitz, 1996; Elwell, 2013), gran parte della critica ha inserito, e a volte inserisce ancora, Serao in un filone di scrittura, il verismo italiano e il naturalismo francese, dove si tende a privilegiare la componente realista a scapito di quella più sentimentale che la rese più popolare presso il pubblico femminile del tempo. Tale prospettiva spiegherebbe la mancata attenzione della critica per una scrittrice definita minore, inserita nelle antologie e nelle storie letterarie come una verista di second'ordine, autrice di romanzi “rosa” (Arslan, 2005 e 2013). Arslan (2005) riassume efficacemente la sua parziale omissione o poca visibilità nel canone:

Matilde Serao viene tratteggiata come una verista minore, una narratrice a forti tinte, dichiaratamente tardoromantica, che racconta storie d'amore infelice, abbondando in patetismi, espressioni dialettali e colore napoletano. La napoletana verace, appunto; e inoltre una feroce e determinata arrampicatrice sociale, che scriveva di tutto e di più, sul suo giornale e su altri, senza raggiungere mai le vette della qualità intellettuale approvata dall'establishment, e destinata perciò a un veloce oblio e alla sostanziale esclusione dal canone. Una macchietta.

Nonostante siano apparse molte pubblicazioni su Serao negli ultimi decenni, esse, sottolinea Arslan (2005), sono spesso di stampo localistico, legate al ruolo pubblico di giornalista famosa, direttrice di un quotidiano, e di durata effimera. In modo analogo, agli ormai numerosi studi universitari relativi alla sua produzione narrativa e giornalistica non sono seguite ristampe “opportune e selezionate” delle opere, spesso ripubblicate senza una adeguata promozione e scegliendo i lavori che maggiormente risentono della ripetitività e del moralismo (Arslan, 2005). In altre parole, probabilmente permane la percezione “che la scrittura femminile

fanciulla (1886) e *Il paese di Cuccagna* (1890), nonché i suoi ritratti di operaie e giovani donne di tutte le estrazioni sociali in *Mosaico di fanciulle* (1881).

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE DI MATILDE SERAO

«vera», in Italia, [...] [cominci] ad assumere un peso solo con il secondo dopoguerra” (Arslan, 2013).

2. UN DESTINO COMUNE IN SPAGNA: DALLA POPOLARITÀ ALL’OBLO

In Spagna Matilde Serao ha avuto una ricezione simile a quella italiana di cui parla Arslan (2005, 2013): dalla grande popolarità tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo alla quasi totale invisibilità dei suoi romanzi del presente. Serao è infatti una delle scrittrici italiane del diciannovesimo secolo meno conosciute dai lettori ispanofoni di oggi, a parte gli studiosi. Le sue opere sono fuori catalogo, ad eccezione della ristampa nel 1994 di *Flor de pasión!* di Ramon del Valle Inclán e delle traduzioni *Sueño de una noche de verano* del 2000, *El vientre de Nápoles* del 2002 e *La virtud de Checchina* del 2015⁶.

La fine del 1800 e i primi decenni del 1900 coincisero con il periodo d’oro della ricezione della letteratura universale in Spagna. Come attestano gli studi recenti sulla cosiddetta *Edad de la Plata* (1863-1936), in quel periodo vennero pubblicate numerose traduzioni che contribuirono alla modernizzazione della letteratura nazionale attraverso la conoscenza dei movimenti letterari europei. L’integrazione della donna nel sistema educativo alla fine del diciannovesimo secolo e la sua entrata nel

⁶ Le ricerche bibliografiche sulle traduzioni in spagnolo delle opere di Matilde Serao sono state fatte presso la *Biblioteca Nacional de España* di Madrid. La Biblioteca conserva tre traduzioni recenti e dieci traduzioni stampate tra la fine del 1800 e i primi anni del 1900. *Sueño de una noche de verano* è stato pubblicato da Planeta/De Agostini, *El vientre de Nápoles* dall’Arci di Cesena, con posfazione di Natalia Ginzburg mentre *La virtud de Checchina* da Ardicia. Quanto alle altre opere tradotte, *Centinela, Alerta!* fu pubblicato da Sempere nel 1901 e poi sicuramente ristampato sulle riviste di narrativa *La novela ilustrada* nel 1910 e 1925, e *Revista Literaria "Novelas y cuentos"* nel 1936. Maucci ristampò nel 1902 *Flor de pasión!* tradotto da Ramon del Valle Inclán (pubblicato a Madrid nel 1894 e poi ristampato da Lipari editore nel 1994) e pubblicò *Fantasia e Adiós, Amor, Los amores de la duquesa (corazón enfermo)*, *La bailarina* nel 1907, *El país de la ilusión* nel 1909 e *El castigo* nel 1911. Sulla *Revista Literaria "Novelas y cuentos"* VIII (371) del 9 febbraio 1936 apparve *Dos corazones desgraciados. Novela romántica*, e a Madrid, presso A. Marzo, uscì *El país de Jesús: relación de un viaje a Tierra Santa y Palestina*.

mondo del lavoro intellettuale crearono un crescente pubblico di lettrici e una nuova sensibilità ai temi dei diritti delle donne⁷.

È in questo contesto che si spiega la popolarità di inizio secolo di Matilde Serao nota in Spagna per il suo ruolo ufficiale di giornalista e di direttrice di un quotidiano, la “antítesis del tipo de la mujer latina del pasado siglo y la precursora de la mujer actual” (Molina, 2010: 100). Sono le parole, queste ultime, dell’amica spagnola di Serao, Carmen De Burgos, scrittrice, traduttrice, giornalista e attivista in difesa del voto, del divorzio e dei diritti delle donne⁸. Le accomunava la vocazione per la scrittura e per la causa femminista, sebbene Serao fosse teoricamente contraria all’associazionismo (Arslan, 2005)⁹. Nella rivista *La Esfera* del 13 agosto 1927, Carmen De Burgos pubblicò un encomio dell’amica appena morta, comparandola a Emilia Pardo Bazán per l’intelligenza, la laboriosità e la vitalità ed esaltandone la coraggiosa difesa del diritto alla scrittura in un mondo professionale tutto maschile (Molina, 2010). Columbine non fu l’unica ammiratrice di Serao. Sulle pagine della rivista *El Álbum iberoamericano* del 30 maggio del 1902 la scrittrice e giornalista femminista Concepción Gimeno de Flaquer faceva un ritratto lusinghiero della modernità della scrittrice italiana e una descrizione alquanto idealizzata del contesto sociale in cui lei operava. Serao viene infatti presentata come un modello di progresso per l’arcaica Spagna poiché responsabile, insieme ad altre scrittrici conterranee, dell’alto livello istruzione delle donne italiane, di stampo illuminista. Secondo Gimeno de Flaquer, il lavoro di queste intellettuali aveva eliminato le barriere

⁷ Si veda Romero López (2015) per una panoramica storica sull’educazione e il lavoro intellettuale delle traduttrici e delle scrittrici del periodo.

⁸ Durante il suo primo viaggio a Napoli con Ramón Gómez de la Serna nel 1906, Carmen de Burgos, detta Columbine, maestra, giornalista, e scrittrice conobbe Matilde Serao e strinse con lei una solida amicizia.

⁹ Come sottolinea Zangrandi a proposito di *Parla una donna* (2015, 209), “Un altro fenomeno di cui ci parla Serao è quello dell’opera collettiva femminile della quale nutre «forte scetticismo sull’efficacia» (Serao 1916: 18): quando quindici, trenta e più donne si aggregano, secondo Serao difficilmente trovano un accordo e così sprecano tempo. Dall’associazionismo femminile, dai protettorati femminili «non ne verrà fuori nulla di buono e di utile» (Serao 1916: 21), meglio l’opera personale, individuale.”

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE DI MATILDE SERAO

intellettuali tra uomini e donne in Italia, aveva valorizzato le naturali competenze femminili favorendo così l'emancipazione.

La fama di Serao scrittrice era altrettanto diffusa negli ambienti intellettuali spagnoli contagiati dalla sua notorietà a livello internazionale¹⁰. Concepción Gimeno de Flaquer definì Serao una romanziera del valore di D'annunzio e di Fogazzaro e la classificò come rappresentante del verismo insieme a Verga, del sentimentalismo alla Farina e dello stile gradevole di De Amicis. I giornalisti che recensirono le traduzioni delle sue opere nei primi anni del ventesimo secolo si auguravano la loro circolazione e si rammaricavano che il pubblico spagnolo non conoscesse la scrittrice, a differenza di quanto avveniva in Francia¹¹. Tra il 1884 e il 1911, durante il periodo d'oro della ricezione della letteratura universale in Spagna, le case editrici Maucci di Barcellona e Sampere di Valencia, con cui collaborava Carmen de Burgos, pubblicarono dieci delle opere narrative di Matilde Serao. Vennero tradotti racconti e romanzi incentrati sulle passioni, generalmente amorose, vissute da donne e uomini appartenenti a diversi strati sociali. Di queste opere si apprezzavano la descrizione realistica e sociologica degli ambienti locali (Napoli, l'Italia), i principi morali legati al mondo femminile (l'amore per i figli e la famiglia) e l'analisi delle passioni.

Arslan (2013) sottolinea come nell'opera narrativa di Serao vi siano anche le contaminazioni del romanzo popolare di intrattenimento. Tuttavia, la fine introspezione psicologica ed emotiva, specchio dell'ordine morale e delle norme sociali del periodo, pur tra molte ambiguità, rivela il profondo spessore culturale e politico della scrittrice, protagonista e osservatrice femminile del contesto sociale napoletano attraverso il lessico

¹⁰ “Pubblicare in Francia, essere tradotti a Parigi costituiva in quegli anni la massima aspirazione di un letterato italiano (basta pensare agli stretti rapporti dello stesso Hérelle con Gabriele D'Annunzio)” (Arslan, 2013).

¹¹ Si veda a proposito il sito web della *Hemeroteca Digital* della *Biblioteca Nacional de Espana*. In occasione della pubblicazione a Valencia di *Centinela, alerta!* nel 1901 tali commenti comparvero su su *El País* del 10 ottobre, *La Alhambra* di Granada del 15 novembre, e *La Época* di Madrid del 21 dicembre.

delle passioni (Alfani, Bianchi e Disegni, 2009)¹². In questo senso, tra gli studi su Matilde Serao, il lavoro critico di Antonia Arslan ha il merito di aver restituito alla storia della letteratura italiana una scrittrice dimenticata e di aver sottolineato, allo stesso tempo, la necessità di farla conoscere al grande pubblico. Una necessità che si impone anche in Spagna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfani, M. R., Bianchi, P. e Disegni, S. eds. (2009). *La scrittura delle passioni. Scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*. Napoli: Associazione Marchese Editore.
- Arslan, A. (2004). Un destino femminile: Matilde Serao tra genio, tenerezza e dissipazione. In Serao, M. (2005). *Il ventre di Napoli e altre storie*, Roma: La Biblioteca di Repubblica, VII-XXVII. Recuperato da: <http://www.repubblica.it/speciale/2004/biblioteca/intro/serao.html> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Arslan, A. (2013 edizione digitale). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Edizioni Guerini e Associati.
- Carpentieri, A. (2009). Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao. In C. Gurreri, A. M. Jacopino & A. Quondam (eds.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti*, Roma, 17-20 settembre 2008. Redazione elettronica. Roma: Sapienza Università di Roma. Recuperato da: http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=182#relazioni [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Elwell, L. (2013). Italian Female Epistemologies beyond ‘The Scene of the Crime’. (Tesi di Dottorato). Berkeley University, Stati Uniti d’America. Recuperato da: http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Elwell_berkeley_028E_13920.pdf [Data di consultazione: 29/05/2017]

¹² A proposito dell’ambiguità di Serao e di altre scrittrici dell’epoca circa l’esistenza di una questione femminile, Arslan precisa che: “In qualche modo, insomma, proprio le donne di successo – e «di rispetto» – le punte di diamante dell’affermazione femminile in letteratura, si dimostrano, come si accennava in precedenza, esitanti e incerte nel trarre in sede teorica le conseguenze di ordine emancipazionista e sociale che sembrerebbero logica conseguenza dei casi descritti nella loro narrativa (Arslan, 2013).

LA PASSIONE FUORI CATALOGO DELLA FINZIONE DI MATILDE SERAO

- Harrowitz, N. (1996). Double Marginality: Matilde Serao and the Politics of Ambiguity. In M. Marotti (ed.) *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon* (pp. 85-94). Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- Molina, C. A. (2010). Carmen De Burgos y Nápoles, in *ARBOR ciencia, pensamiento y cultura*, Recuperato da: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1196/1201> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Rasy, E. (1994). *Parla una donna*. Il diario di guerra di Matilde Serao, *Chroniques italiennes*, 39-40, pp. 243-254. Recuperato da: <http://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Re, L. (2009). Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900. *Carte Italiane*, 2(5), pp. 71-108. Recuperato da: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/39-40/Rasy.pdf> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Richards, C. (2013). The critical point of view: Henry James on Matilde Serao, in *The Italianist*, 19(1), 86-105. Recuperato da: <http://dx.doi.org/10.1179/ita.1999.19.1.86> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Romero López, D. (2015). Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1936). Identidad moderna y *affidamento*, in *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 17, 179-207. Recuperato da: http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/17/arti06_17.pdf [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Snyder, J. R. (2012). A "study of truth and suffering": Matilde Serao's early writings on Naples, in *California Italian Studies*, 3(1). Recuperato da: <http://escholarship.org/uc/item/5t84t40h#page-1> [Data di consultazione: 29/05/2017]
- Zangrandi, S. (2015). Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao. *Parla una donna, Cuadernos de Filología Italiana*, 22, pp. 195-214.

ROSA CALIFRONIA AND HER *BREVE DIFESA
DEI DIRITTI DELLE DONNE* (1794):
A PHANTOM WRITER AND THE DISCOURSE
ON WOMEN IN 17TH AND 18TH CENTURIES
ROSA CALIFRONIA E LA SUA *BREVE DIFESA
DEI DIRITTI DELLE DONNE* (1794):
UNA SCRITTRICE FANTASMA E IL DISCORSO
SULLE DONNE NEL SETTECENTO E OTTOCENTO
Maria-Konstantina LEONTSINI
National and Kapodistrian University of Athens

Abstract: This paper examines Rosa Califronia's treatise entitled *Breve Difesa dei diritti delle donne* published in 1794 in Assisi. Her text is being viewed in the context of the 17th and 18th century debate on women that was prominent in Early Modern Italy. Califronia's aim is to refute some of the most scornful polemic treatises on female nature, written during the 17th century. More specifically, her treatise will be examined alongside the proto-feminist ones of Lucrezia Marinella and Arcangela Tarabotti, the 17th century Venetian writers, and their textual adversaries. Furthermore, this paper will focus on Rosa Califronia's responses to other 18th century authors who were writing pro or against women. Her Difesa will be also examined in connection to Mary Wollstonecraft's and Marie de Gouge's works that were dealing with the rights of women. Califronia argues that human rights should apply to women as well, since they possess mental capacities equal to men. She also maintains that education should be provided equally to both women and men, since women are in their intellectual abilities as reasonable and capable as men.

Keywords: Rosa Califronia, Women Rights, Education, Querelle des Femmes, Early Modern Italy

Riassunto: Questo articolo esamina il trattato di Rosa Califronia intitolato *Breve Difesa dei Diritti delle donne* pubblicato ad Assisi

nel 1794, il quale prende in considerazione il dibattito sulle donne, tema di gran rilievo tra il XVII e il XVIII secolo. Lo scopo di Califronia è di rifiutare alcune delle più evidenti polemiche sul tema della natura femminile scritte durante il XVII secolo. Più specificatamente, il suo testo verrà esaminato contemporaneamente allo studio proto-femminista di Lucrezia Marinella e Arcangela Tarabotti e alle scrittrici veneziane del XVII secolo. Inoltre, questo articolo si concentrerà sulla risposta che Rosa Califronia dette ad altri scrittori e scrittrici che, nel corso del XVIII secolo, espressero la loro opinione, sia favorevole che contraria, riguardo alle donne. La sua Difesa sarà esaminata in connessione al lavoro svolto da Mary Wollstonecraft e Marie de Gouges, le quali si occuparono dei diritti delle donne. Infatti, Califronia sostenne che i diritti umani debbano essere ugualmente applicati al genere femminile, dato che esse possiedono le stesse capacità mentali degli uomini, e che l'educazione debba essere offerta in egual misura a uomini e donne, dato che le donne hanno le stesse capacità intellettuali e di ragionamento degli uomini.

Parole chiave: Rosa Califronia, Diritti delle donne, Educazione, Querelle des Femmes, Storia moderna italiana

“Nè mai si vede a nostri giorni un’ opera ragionata su i diritti delle Donne”, Rosa Califronia laments, noticing that during her own time, the late 18th century, there were not many treatises written on the defence of women. She points out though that during the 16th century many treatises were written praising the female sex, a trend that continued over the 17th century; nevertheless, Califronia remarks that during the 18th century the genre of defences on women has diminished. Furthermore, she observes that in Italy during the 18th century, which was ironically called according to her the century of “che appellasi illuminato”, the only thing that illuminated men had been the defects of women. Moreover, she argues that women did not have the negative affect on society that they had been accused of (Califronia, 1794: 3). She states that she and her sister Polifronia will try to defend women’s nature and intelligent mind as well as female rights by providing arguments that would prove the necessity of female education (Califronia, 1794: 72). The

ROSA CALIFRONIA AND HER *BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE*

sociocultural historical context of her text can be placed in the Enlightenment tradition relating to the continuities and discontinuities of the Renaissance and especially the 17th century expression of the “Querelle des Femmes” (Williams, 1999: 1-3). The 18th century “Woman Question” continued the discourse of the 17th century debate about women but its orientation shifted from the female nature theme to a more utilitarian discourse about how women could contribute to the public good and to the happiness of society. Thus, as Califronia remarks, if women could be educated, then they would be able to contribute to the public good. The debate themes were about female identity, nature, education, motherhood and political participation (Findlen, 2005, 5). Furthermore, during the 18th century, the discourse about natural and acquired rights regarding men also expanded on whether women were eligible to acquire them.

The purpose of this paper is the search for common grounds amongst the 17th century proto-feminist movement situated in Venice and the treatise on female rights of Califronia published almost two centuries later in Rome. This paper examines the treatise *Breve Difesa dei diritti delle donne*, published in 1794 in Assisi, in comparison to the proto-feminist literary works of Lucrezia Marinella and Arcangela Tarabotti who lived and published their books in Venice during the 17th century, interpreting it as a contribution to the genre of defences on women. In addition, this paper examines the polemical works against women written by male authors which are included in the treatise of Califronia. Her work can be used as a historical tool in order to understand how women envisioned themselves in society at the end of the 18th century and can act as a stimulus to further research the public discourse about femininity, motherhood and political participation, female rights and education.

Since the author of the *Difesa* is writing under a pseudonym, it is hard to unravel Califronia’s true identity. Her or his identity is being disguised under this witty pseudonym made up by the Greek words *kalos* (καλὸς) which in Greek means someone who is good, i.e. virtuous. As a prefix *kalos* can be used along with many verbs or nouns. The second part of her surname derives by the verb *phronō* (φρονῶ), which refers to someone who has intellectual abilities, i.e. who is prudent (Liddell and Scott, 1940).

In other words, Califronia is good and virtuous and possesses the virtue of *phronesis* (φρόνησις). She also refers to her “sister”, Polifronia, with whom she claims to “collaborate” with in order to prove female mind to be absolutely capable, and thus argue for the need of education for women. Her sister’s name is a compound adjective *poluphrōn* (πολύφρων), deriving also from Greek, and is attributed to someone who carries a lot of intelligence and thought (Liddell and Scott, 1940). Unfortunately, I have not yet been able to trace a text written by her alleged sister, whose mention may only be a literary trick. Furthermore, the noble title that Califronia accredits to herself as “Contessa Romana” makes me wonder whether she is intentionally using this title ironically aiming at her adversary Orazio Plata Romano or whether her intention was to display her place of origin praising thus Rome with her work.

Califronia contributed to the debate about women by making the relevant references into its recent past, a century ago. Lucrezia Marinella’s proto-feminist treatise *La nobilità et eccellenza delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini* (1600) as well as Suor’s Arcangela Tarabotti’s radical works such as the *Tirannia Paterna* (1654) or *Che le donne siano delle specie degli uomini* (1651) were radical defences of the female nature. These writers and their work went through a phase of oblivion during the 18th century and the following centuries, regardless the publicity that they received during their time (Dunhill, 1999: 32-33). These women wrote treatises, which were published in Venice and Leiden, to counter-refute misogynist treatises. Marinella’s textual “enemy” was Giuseppe Passi, while Tarabotti’s enemy was Orazio Plata Romano who had written about the human or non-human condition of women. Califronia does not mention their work directly; she may have been unaware of them or excludes them by choice. Nevertheless, the fact that she could have been aware of the works of her enemies raises questions. We can only speculate the reason that led to this omission. She might have omitted them intentionally in order to establish herself as a pioneer into the tradition of defences of women and to take her argumentation a step further from previous women writers by demanding equal rights for women.

ROSA CALIFRONIA AND HER BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE

Italy, during the Enlightenment, was influenced by the new political ideas of revolutionary France. Furthermore, along with the Italian contribution to new scientific ideas, the impact of the Italian universities and academies, which were supported by the 18th century “enlightened Catholicism”, led to the advancement of societal cultural reforms. Women were excluded by the declaration of rights and their position in law did not improve. Nevertheless, during this period Italian women from a wide range of societal backgrounds could participate actively in manly intellectual environments (Findlen, 2009: 12-13 and Messbarger, 2002: 7). Additionally, Italy’s diversity in ideas, political attitudes, religious beliefs and gender roles caused by its political fragmentation before the unification affected also women and their position in society. More specifically, we can trace variations in the state of women in society and education from one Italian city to the another (Findlen, 2009: 14-17).

Califronia, for example, offers a short catalogue of illustrious modern Roman women to facilitate her argument in chapter 4 where she argues that women are not ignorant and arrogant. She provides a short catalogue of women that were her contemporaries who excelled in music, art, literature, sciences, languages, history and geography (Califronia, 1794: 46-55). We can assume that Califronia situates herself among the writers who preferred the moderns over the ancients,¹ and thus she does not refer to the classical exempla of women from antiquity to prove female excellence (Green, 2014: 12). Her defence on women, along with her short catalogue, can be interpreted as an apologetic work that declares female rights by providing examples of illustrious women in Rome. These paradigms act as proofs that women have the intellect and the abilities to exceed in various scientific or artistic fields and are not ignorant as men accuse them to be (Briganti, 2005: 117-119). Before the unification, the Italian cities had differences as well as antagonism (Findlen,

¹ The “Battle of the Ancients and the Moderns” expresses a deep conflict among the “old” and the “new”, the ancient civilization and the Enlightenment, tradition and modernity, and since the 16th century this conflict has in various ways been continuously implicit in all areas of European culture (Rowland, 2001 & Fumaroli, 2001).

2009: 14). A city-state – that would produce educated women who proliferate in sciences, letters and arts – would have an element of superiority towards others, since if the women excelled, regardless of their ill nature, then men would profoundly also excel in all fields. Every city celebrated the intellect of their educated women, a fact that during the Grand Tour foreign visitors admired in Italy, i.e. its freedom (Findlen, 1995: 170). In that sense, it is not surprising why Califronia includes only illustrious women from her native Rome and does not extend her catalogue to females from other cities.

Catalogues of illustrious women constituted by a genre dated back in the 14th century with Boccaccio's treatise *Concerning Famous Women* (1374). His work was a biographical catalogue consisting of women who had overcome their incapacities by nature and gender and had excelled in multiple masculine fields. During the 15th and 16th centuries, male humanists wrote treatises concerning famous women, situating women in the public and private sphere. These treatises and catalogues contributed to the pro-women literature and engaged on the biological, mental and moral traits of women, arguing on female excellence (Dialetti, 2012: 69-71). Treatises such as Francesco Barbaro's *De re uxoria* (1415), Leon Battista Alberti's *Quarto libri della famiglia* (1434-37, 1340), Bartolomeo Goggio's *De laudibus mulierum* (ca. 1487), Henricus Cornelius Agrippa's *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529), Juan Luis Vives's *De institutione feminae christiana* (1523), and Ludovico Dolce's *Dialogo della institutione delle donne* (1545) helped in formulating new perceptions of female identity (Panizza, 2004: xx-xxi).

Nevertheless, during the 17th century an outburst of misogynist treatises occurred that exacerbated the discourse on the woman question. Passi is not the only example of fierce attack over female nature. Francesco Buoninsegni's treatise on women's defects, *Del lusso doneesco* (1639), Ferrante Pallavicino's, *Retorica delle puttane* (1642) and Bonaventura Tondi's accusing women of being the source of all evil in his *La femina origine d'ogni male* (1687), all projected negative images of women (Cox, 2008: 182-183). Women humanists, such as Fonte and Marinella, criticised the claim that female education should be limited or

ROSA CALIFRONIA AND HER BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE

entirely prohibited; instead, they argued that, if women could acquire a high level of education, then by their abilities they would surpass male achievements (Grendler, 1989: 87-8, 92-4). In these defences, women were seen as being able to possess female virtues and sometimes they were seen as also having masculine virtues, and, thus, as being exceptional (Benson, 1992: 4-5).

During the Enlightenment, the discourse about human and political rights was at the centre of intellectual and political attention. The text of Califronia could be seen in comparison to the works of De Gouges and Wollstonecraft, since all three are arguing in favour of women's rights. Each text sheds light to different aspects of female rights. De Gouges pays attention on gender equality and mutual liberty. She compares the female situation in marriage and law with that of colonial slavery. Also, in her *Vindication of the Rights of Women* (1792), Wollstonecraft argues that both male and female virtue and power stem from national education, which should be equal for both sexes, refuting thus the accusations of men towards women by questioning their ulterior motives. Furthermore, she observes that women view themselves as inferiors merely due to society's prejudice.

Califronia in the first chapter, she replies on the male assumption that women are not capable of reasoning, and thus repudiates Orazio Plata Romano who sustained that women were not humans. In this chapter, she presents the arguments offered by Plata and refutes them with mockery. This tact reminds us Tarabotti and her answer to Plata. Califronia demonstrates that Plata's interpretation of the Holy Scriptures is appalling and that there was not even one Apostle who prohibited women from being instructed nor claimed that they were mere animals not belonging to the human species (Califronia, 1794: 10-15). In her second chapter, she argues against the opinion that women are weaker in mind and body than men and refutes it by proclaiming equality for both sexes "io dico, che la specie delle femine è ragionevole in grado eguale a quella de' maschi" (Califronia, 1794: 18).

She observes that there are minimal natural differences between men and women and their souls can be either virtuous or evil. The human mind needs to be cultivated if it is to be improved. She wonders though how many women and in how many places of the world are able to receive an education,

emphasising that only very few women were educated (Califronia: 18-19). The third allegation which she dismisses is that women are insane and vain. She demonstrates that vanity is found on both sexes. At this point, as Marinella did in 1600's, she provides examples of men's vices and proves that men can also be superfluous, fickle and polished (Califronia, 1794: 22-27). In chapter five, she refutes the accusation that women are "the origin of all evil" because of their vices. The title of the chapter, resembles Bonaventura Tondi's misogynist treatise *La femina origine d'ogni male* (Califronia: 27-33). In Chapter five, she replies at the last accusation that women are ignorant and superfluous and provides a brief bibliography attesting the excellence of women (Califronia: 33-46).

Califronia's treatise could also be viewed in the socio-textual context of two other treatises strongly connected with the French Revolution and the Enlightenment, the pamphlet of Olympe Aubry de Gouges *Déclaration des droits de la femme et citoyenne* in 1791 which was written as an appendix of the *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) that is dedicated to Marie-Antoinette. In 1792, Mary Wollstonecraft published *A Vindication of the Rights of Women* (Williams, 1999: 36-37). Gouges is bitter about the outcome of the revolution and especially the position of women at the post-revolutionary period, in comparison with the pre-revolutionary state of women. Furthermore, she had noticed that female civil and legal rights had been neglected, focusing on the creation of a new form of relation between men and women that could be developed, and by proposing individual liberty as the optimum form of freedom.

In addition, Wollstonecraft argued that women should have the right to an equal education, like men do. If women were educated, they would be able to contribute to the new revolutionary political situation. The *Vindication* may have worked as an influential work for Califronia's *Difesa*, since both treatises are referring to education as a right that would enable women to surpass their status in society. Califronia could have known Wollstonecraft's work through its advertisement of the French edition in *Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia*, whose editor and journalist was Elisabetta Caminer Turra (D'Ezio, 2016: 109-119). In her critique Turra states that her ideas about a national education and cultural

ROSA CALIFRONIA AND HER BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE

formation would surely be an empowering act of justice towards women; indeed, her observation about Wollstonecraft is interesting: “Her book proved for the millionth time that women might deserve the honour of being considered as part of the human race” (Turra, 2003, 188-189), a statement indicating that the discourse about female nature was still prominent.

Califronia in her *Difesa* views the French Revolution with scold. In her preface, she argues that the revolutionary movement remains in hindsight, as a vain act in terms of the change in the social state of women. She points out that most of the promises made regarding a change in woman’s position were merely empty ones. More specifically, with a tone of irony she writes: “Diasi un leggiera occhiata al ferale teatro della Francia, ove a gran clamori si sono decantanti i DIRITTI DELL’UOMO. Quante providenze per lo sesso virile! Ai loro diritti qual Sistema si è stabilita mai? Che anzi hanno esse perduti a cagione della sognata egualianza, i titoli di famiglie illustri, e le insegne gloriose di loro nobiltà”. She views the ancient regime with a nostalgic view, since she considers her contemporary equality to be a distorted form of equality. She observes that the ex-noble men were equated with the people of the low strata, losing everything they owned, and the only thing that women in France gained is the fact that they could wear stockings (Califronia, 1794: 3 & Briganti, 2011: 31-32).

Education and its necessity for the public good is an argument put forward in the whole treatise of Califronia. She actually dedicates her last chapter, entitled “Si dimostra, essere utile, e necessario, che le Donne sieno colte ne’ studj”, on female education. For Califronia education is a fundamental right, well approved by many Italian scholars (Califronia, 1794: 72-84). Nevertheless, it should be noted that in 18th century Italy more women were accepted in academies and universities as academicians, students and professors rather than in any other European territory of that period (Green, 2014: 90-91 & Messbarger, 2002: 7-8).

Califronia returns to the 17th century controversy on whether women belong to the same human species as men do. She wonders why only men’s rights where included in the *Déclaration* and women’s rights were excluded. She assumes that this omission is associated with the notion that women were

considered as animals (i.e. not possessing a human soul) and thus not been entitled to any rights. It is interesting that she returns to this question about human nature and the female soul that rose a textual controversy in the mid-seventeenth century due to a libellous misogynist treatise. The protagonists of this quarrel were the prominent Venetian writer and forced nun Arcangela Tarabotti and her adversary Orazio Plata Romano, the translator of a misogynist Latin tract entitled *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse*, written by an anonymous author. This tract was published in 1595 and was twenty-two pages long. Plata translated the tract in 1647 and added more accusations and arguments on the in-human nature of women. It was published under the title *Che le donne non siano delle spezie degli uomini*. The authorship of the original tract was attributed to the German cleric Valens Acidalius (Panizza, 1998: xvi-xvii & Fleischer, 1981: 108-109). The author may also have been one of the members of the Accademia degli Icogniti (Muir: 22-24, 56-59) and might as well have even been Giovan Francesco Loredan, a close friend of Tarabotti (Panizza, 1994: xxii-xxiv and Panizza, 2004: 144). Plata's work was placed into the *Index of Forbidden Books* in 1651 (Panizza, 2004: 11). Tarabotti, in 1651, by using an anagram of her religious name, published as Galerana Barcitotti the treatise *Che le donne siano delle spezie degli uomini*. Her treatise was an original answer to this misogynous text which refuted one by one all the arguments of the tract, providing fifty-seven sections of Plata's text, calling them "inganni", and replying correspondingly with fifty-seven "disinganni".

This original tract was republished in multiple editions during the 17th and 18th centuries. The first direct textual reply to this misogynous tract was made by Simon Gediccus in 1595 entitled *Defensio sexus muliebris*. This edition included also the misogynous tract under the title *Disputatio perjucunda*. Gediccus replied to the 51 accusations based on the Bible. He refuted the accusation that women were unable to save their souls, due to the fact that women did not have a rational soul and thus were not human. The tract was republished in new editions in Hague, Amsterdam during the 17th and 18th centuries with the latest being published in Paris in 1766 (Fleischer, 1981: 119). The plethora of

ROSA CALIFRONIA AND HER BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE

these editions, over two centuries, demonstrate the existence of a readership. The vast circulation of the text as well as the place of women in the heat of the revolution which led to the declaration of rights to men but not to women, explain why Califronia returned to the controversy on women's human soul. Califronia, asked herself and her readers: "Giova forse il dire, che nel genere degli uomini vi è contenuta anche la specie del sesso femineo?" (Califronia, 1794: 3).

Her aim was to defend the female sex from past misogynous accusations that resembled a trial. First, she mentions one of the most misogynous treatises written by Giuseppe Passi, entitled *I doneschi difetti*, (Califronia, 1794: 3-4). Lucrezia Marinella, a Venetian cittadina and prolific writer, replied to this treatise using arguments to prove the excellence of women and the vices of men. Its title was *La nobilità et eccellenza delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini*, published in Venice in 1600 in three editions. It should be noted that it was mostly female writers who wrote explicit and straightforward answers to male authors, in order to counteract their libellous texts by defending female nature and existence (Dialetti, 2011: 6-7).

Califronia also refers to another work composed during the 18th century which included all the biological, ethical and emotional vices of women, entitled *Lo scoglio dell'umanità* written by Diunilgo Valdecio and published in 1774 under the alias Carlo Maria Chiaraviglio, which had multiple editions the following years. This libellous text resembled Passi's regarding the scolds on women, arguing that women in general pose a threat to men. Fausto Salvani replied to the above, using an anagram in his name under the pseudonym of a female persona Marchesa di Sanival, with his treatise entitled *La Difesa delle Donne o sia risposta apologetica al libero detto Lo scoglio dell'umanità* (Messbarger, 2002: 6). Also, she referred to a poem composed by Giacomo Boreo Gorretta *I diavoli delle donne* (1573) discussing the vices of women. Califronia ironically writes that it would have been very easy for women to respond by also writing a poem entitled *I diavoli dei maschi* (Califronia, 1794: 43-44 & Briganti, 2011: 126-131)

In conclusion, the 18th century expression of the Querelle des Femmes shifted towards the ways that female position could alter,

via the path of education which should be available to all without the past restrictions to women. The arguments in favour of women regarding their state in society were milder during the previous centuries, but during the 18th century their demands, especially those concerning education, demonstrated that if women were able to be more educated, then they could contribute further to the welfare of their household as well as to the public good. Furthermore, during and after the French Revolution their demands were enriched within the political discourse (Giuli, 1997: 273-274). In Italy, the pleads for equal rights disappeared especially towards the beginning of the 19th century during the Napoleonic reign and the Risorgimento (Giuli, 1997: 275). The same applied in France where voices like Gouges' were silenced (Williams, 1999: 38). Califronia contributes to the debate further by stating that women can and should be equal to men. In addition, she seems to be influenced by the Enlightenment ideas and by the works of Gouges and Wollstonecraft as well as by the 17th century Italian writers, signifying thus a continuity on the need for a change in the female position in Early Modern Italy.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES

- Agnesi M. G., Faini D. M., Savini de' Rossi A. (2005). *The Contest for Knowledge, Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, Rebecca Messbarger and Paula Findlen (Eds.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Califronia, R. (1794). *Breve difesa dei diritti delle donne*. Assisi.
- Caminer Turra, E. (2003). *Selected Writings of an Eighteenth-Century Venetian Woman of Letters*. In Catherine M. Sama (Ed.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Gouges de, M.O.A. (1791). *Le droits de la femme et de la citoyenne*. Paris.
- Marinella, L., (1999). *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*. In Anne Dunhill (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Passi, G. (1601). *I donnechi diffetti*. Venice: Giacomo Antonio Somascho.
- Tarabotti, A. (2004). *Paternal Tyranny*. In Letizia Panizza (Ed & transl.). Chicago: The University of Chicago Press.

ROSA CALIFRONIA AND HER BREVE DIFESA DEI DIRITTI DELLE DONNE

- Tarabotti, A. (1994). *Che le donne siano delle spezie degli uomini, Women are no Less Rational than Men*. In Letizia Panizza (Ed. and transl.). London: Castle Cary Press.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects*. London.

SECONDARY SOURCES

- Benson, P.J. (1992). *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Briganti, M.C. (2005). *Fra realtà e rappresentazione. L'immaginario simbolico e I percorsi di istruzione femminile nel Settecento italiano*. Roma: Aracne.
- Cox, V. (1995). The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice. *Renaissance Quarterly*, 48, 513-576.
- Cox, V. (2008). *Women's Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- D'Ezio, M. (2016). Italian Women Intellectuals and Their Cultural Networks: The Making of a European 'Life of the Mind'. In Lisa Curtis-Wendlandt, Paul Gibbard & Karen Green (Ed.), *Political Ideas of Enlightenment Women. Virtue and Citizenship* (pp. 109-122). London: Routledge.
- Dialetti, A. (2012). A Woman Defending Women: Breaking the Tradition in Lucrezia. In Cagnolati Antonella (Ed.), *A Portrait of a Renaissance Feminist, Lucrezia Marinella's Life and Works* (pp. 67-104). Roma: Aracne.
- Dialetti, A. (2011). Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy. *The Historical Journal*, 54 (I), 1-23.
- Fidlen, P., Roworth, W.W. & Sama C.M. (Eds.). (2009). *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. California: Stanford University Press.
- Findlen, P. (1995). Translating the New Science: Women and the Circulation of Knowledge in Enlightenment Italy, *Configuration*, 3 (2), 167-206.
- Fleischer, M. P. (1981). Are Women Human? The Debate of 1595 between Valens Acidalius and Simon Grediccus. *The Sixteenth Century Journal*, 12 (2), 107-120.
- Fumaroli, M. (2001). *La querelle des Anciens et des Modernes XVIe-XVIIe siècles*. Glallimard-Folio: Paris.

MARIA-KONSTANTINA LEONTSINI

- Giuli, P. (1997). "Querelle des femmes: Eighteenth Century". In Rinaldina Russel, (Ed.) *The Feminist Encyclopaedia of Italian Literature* (pp 273-275). Connecticut: Greenwood Press.
- Green, K. (2014). *A History of Women's Political Thought in Europe, 1700-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grendler, P.F. (1989). *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Liddell, H. & Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- Messbarger, R. (2002). *The Century of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Muir, E. (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance, Skeptics, Libertines, and Opera*. London: Harvard University Press.
- Rowland, I. D. (2001). *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-century Rome*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Valdecio, D. (1789). *Lo scoglio dell'umanità ossia avvertimento salutare all'gioventù. Operetta lepido-critico-poetico-morale, di Diunilgo Valdecio Pastor Arcade con l'elogio delle donne illustri*, Venezia: Antonio Zatta.
- Williams, D. (1999). *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

LA SECONDA SULPICIA: SENSUALE E PUDICA THE SECOND SULPICIA: SENSUAL AND PUDIC

Raffaela LO BRUTTO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Riassunto: Nel I secolo d.C., durante l'età di Domiziano, visse un'altra poetessa di nome Sulpicia (la prima, figlia dell'oratore S. Sulpicio Rufo, era vissuta nel I sec. a.C.) della quale ci è rimasto un solo frammento di due trimetri giambici. Il frammento dimostra che Sulpicia si dedicava alla poesia erotica e nutriva una grande passione per il marito Calenus. Questa "seconda Sulpicia" fu celebrata da Marziale in due epigrammi (X, 35;38) che tratteggiano la poetessa come una donna "*univira*", pudica ma sensuale allo stesso tempo, infatti i suoi versi celebrano le gioie e i piaceri dell'amore coniugale ma lasciano anche ampio spazio all'erotismo e agli elementi sessuali. Alla stessa poetessa viene anche attribuito un carme di settanta esametri, noto con il titolo "Satira di Sulpicia", che denuncia la decadenza di Roma durante l'impero di Domiziano ma che, molto probabilmente, risale al IV-V secolo.

Parole chiave: Poesia erotica, pudica, *univira*, amore, sensualità.

Abstract: In the first century A.D., during the Domitianic period, lived another poetess named Sulpicia (the first, daughter of the orator S. Sulpicio Rufo lived in the first century B.C.), of whom there was only one fragment of two jambic trimeters. The fragment shows that Sulpicia devoted herself to erotic poetry and had a great passion for her husband Calenus. This "second Sulpicia" was celebrated by Martial in two epigrams (X, 35; 38), which dotes the poet as an "*univira*" woman, pudica but sensual at the same time; infact, her verses celebrate the joys and pleasures of conjugal love but also leave ample space for eroticism and sexual elements. It is also attributed to the same poetess a seventy hexameter poem, known as the Satire of Sulpicia, which denounces the decadence of Rome during the

Domitian empire, but most probably dates back to the 4th-5th century.

Key words: erotic poetry, pudic, *univira*, love, sensuality.

1. INTRODUZIONE

Sono solamente due trimetri giambici, l'unica testimonianza che abbiamo dei versi scritti dalla poetessa Sulpicia vissuta nel I secolo d.C., durante l'età dell'imperatore Domiziano.

Sebbene la tradizione ci ha tramandato un frammento di soli due versi della poetessa, che ci è stato conservato in maniera fortuita, grazie al commento di un grammatico tardoantico su una parola della sesta satira di Giovenale, tuttavia questo breve frammento ci permette di ricostruire i tratti essenziali della poesia di questa donna. Dai due trimetri giambici si evince infatti che i piaceri e le gioie dell'amore sono l'oggetto privilegiato del canto di Sulpicia e che il protagonista indiscusso dei suoi versi è sempre il marito Caleno; pertanto possiamo definire la donna pudica per la sua smodata passione verso il marito e sensuale allo stesso tempo per il modo ardito in cui trattagiava l'amore coniugale. Marziale in uno dei suoi epigrammi¹ scrisse che nessuna donna fu *nequiorem*, nessuna *sanctiorem* di Sulpicia. La lascivia e la castità della poetessa furono ricordate anche da alcuni autori tardoantichi. I pochi versi che ci rimangono di Sulpicia sono stati oggetto di diversi studi e alcuni studiosi hanno anche sentito l'esigenza di aggiungere al nome gentilizio femminilizzato della donna, tipico del sistema onomastico femminile latino, anche un appellativo o un attributo, seconda Sulpicia ad esempio, che ci appare come una sorta di “*prenomen* moderno”, utile per distinguerla da una poetessa omonima, della stessa *gens*, vissuta un secolo prima durante l'età dell'imperatore Augusto.

A Roma, la formula dei *tria nomina*, caratteristica del sistema onomastico tradizionale latino (che permetteva di distinguere gli uomini all'interno della stessa *gens* ed evitava le omonimie) non si estendeva anche alle donne, al sesso femminile, invece, era stato riservato un sistema onomastico uninominale e,

¹ *Epigrammi*, X, 35, vv.11-12.

LA SECONDA SULPICIA

generalmente, le donne venivano designate solo con il nome gentilizio femminilizzato (Lo Brutto, 2016: 721-725). Pertanto poiché nella *gens Sulpicia*, ci furono due donne poetesse, nell'arco di un secolo circa, è difficile distinguerle, dal momento che gli antichi romani, proprio perché erano donne, non si preoccupavano di differenziarle e designavano entrambe con il solo *nomen*. Gli studiosi moderni hanno pensato, quindi, di aggiungere al nome gentilizio della seconda, che lo scarno sistema uninominale femminile latino ci ha tramandato, un appellativo per distinguere le due poetesse che risultano essere le sole letterate romane delle quali la tradizione ci ha conservato alcuni versi.

2. LE DUE SULPICIE

La *gens Sulpicia* ha avuto l'onore, o l'onere, secondo i più fedeli al *mos maiorum*, di avere due donne che si dedicarono alla poesia. L'uso del solo gentilizio per entrambe le poetesse non rende facile l'identificazione, gli studiosi moderni, quindi, hanno pensato di designare con il solo *nomen* (*Sulpicia*) la prima poetessa, vissuta durante l'età augustea, mentre quando si riferiscono alla seconda poetessa, vissuta durante l'impero di Domiziano, preferiscono premettere al gentilizio un “*prenomen* moderno”: “seconda *Sulpicia*” (Waterhouse, 1993: 51), “l'altra *Sulpicia*” (Merriam, 1991: 303), (Parker, 1992: 89), la “*Sulpicia di Marziale*” (Hallett, 1992: 99) o “*Sulpicia, la scrittrice di satire*” (Richlin, 1992: 125).

2.1. LA PRIMA SULPICIA

La prima *Sulpicia*, conosciuta anche come la “*Sulpicia del Corpus Tibullianum*” (Merriam, 1991: 303), o, semplicemente, *Sulpicia* fu un'aristocratica romana dell'età augustea, che ci ha lasciato una preziosa testimonianza di poesia al femminile nell'antica Roma. A lei si attribuiscono sei brevi carmi, detti *elegidia*, ossia “elegie brevi”, che sono i soli componimenti scritti da una donna romana dell'età classica che ci sono stati tramandati (Lo Brutto, 2015: 878). Le sei *elegidia* di *Sulpicia* sono state inserite all'interno del *Corpus Tibullianum* che oltre ai primi due libri di elegie del poeta *Tibullo*, sicuramente autentici, contiene

anche un terzo libro, l'*Appendix Tibulliana*², che raccoglie componimenti di autori diversi, tra i quali Ligdamo, Sulpicia e lo stesso Tibullo, tutti letterati, vicini al circolo letterario di Messalla.

Le poche notizie che abbiamo sulla biografia di Sulpicia le ricaviamo dai suoi brevi componenti, infatti la poetessa stessa ci dice che era figlia dell'oratore Servio Sulpicio Rufo³ e nipote di M. Valerio Messalla Corvino⁴. La parentela con Messalla offrì a Sulpicia la possibilità di frequentare i migliori intellettuali del tempo e, proprio nel periodo dell'emancipazione femminile, le permise di ritargliarsi un piccolo spazio, culturale e letterario, all'interno di una società che non lasciava molto spazio alle donne. Dalle brevi elegie si evince anche che Sulpicia era una *puella docta*, una donna emancipata, insofferente ai modelli e alle norme del suo tempo che volevano la donna *pia, casta e domiseda* (Cantarella, 2015a: 198). Le elegie di Sulpicia hanno un'impostazione autobiografica e soggettiva e ripropongono, rovesciati al femminile, i *tòpoi* dell'universo elegiaco latino. In tutte le elegie latine che la tradizione ci ha consegnato il poeta/amante è un uomo e l'amata cantata nei suoi versi è una *domina*, capricciosa, volubile e infedele, celata dietro uno pseudonimo. Nelle elegie di Sulpicia, invece, una poetessa donna canta l'amore per il suo amante, Cornuto, celato dietro lo pseudonimo di Cerinto. Sulpicia, come i suoi colleghi elegiaci, nei suoi versi canta l'amante e non lo sposo, un amore proibito e non l'amore coniugale.

2.2. LA SECONDA SULPICIA

Anche la seconda Sulpicia fu una *puella docta* e, come la prima, si dedicò al genere poetico, un secolo dopo però, durante

² L'*Appendix Tibulliana*, terzo libro del *Corpus*, in età umanistica fu suddivisa in due parti, libro terzo e quarto. Secondo la suddivisione umanistica il terzo libro è costituito dalle sei elegie di Ligdamo (III, 1-6), mentre il quarto, più articolato, si può suddividere in quattro sezioni: Panegirico di Messalla III, 7 (= IV,1), cinque elegie attribuite al cosiddetto *Amicus Sulpiciae* III, 8-12 (= IV, 2-6), sei elegie di Sulpicia III, 13-18 (= IV, 7-12), due elegie conclusive attribuite a Tibullo III, 19-20 (= IV, 13-14).

³ *Corpus Tibullianum*, 16 III (= 10 IV). S. Sulpicio Rufo era figlio dell'omonimo giurista celebrato da Cicerone nel *Brutus* (150-157).

⁴ *Corpus Tibullianum*, 14 III (= 8 IV).

LA SECONDA SULPICIA

l'impero di Domiziano, quando ormai l'emancipazione femminile aveva trovato spazio a Roma. Della produzione di questa poetessa ci rimane pochissimo, infatti a Sulpicia si attribuiscono solo due trimetri giambici, due versi tramandati da un commentatore di Giovenale, dai quali si evince che questa donna si dedicava alla poesia erotica ed era molto fedele al marito Caleno. Anche la seconda Sulpicia, quindi, prediligeva la poesia amorosa ma l'oggetto del suo canto era l'amore coniugale e il protagonista dei suoi versi lo sposo. Alla stessa poetessa viene anche attribuita la cosiddetta "Satira di Sulpicia", un carme di settanta esametri, che denuncia la decadenza di Roma durante l'impero di Domiziano e lamenta la sorte dei filosofi espulsi dall'Urbe per volere dell'imperatore, ma di questo componimento l'autenticità è dubbia, poichè, molto probabilmente, risale al IV-V secolo. Il frammento, invece, quasi sicuramente autentico, nella sua brevità, racchiude tutti i temi cari a Sulpicia: l'amore, la sensualità, l'erotismo, la fedeltà. La poetessa è la protagonista di due epigrammi di Marziale⁵, che della moglie di Caleno elogia le virtù di letterata e sposa, capace di conciliare nei suoi versi *nequitia e sanctitas*. Che Sulpicia fosse al tempo stesso sensuale e pudica, ci viene confermato non solo da Marziale, suo contemporaneo, ma anche da alcune fonti tardoantiche. Sia Ausonio che Sidonio Apollinare ricordano la poetessa per la poesia erotica e per la fedeltà al marito Caleno; Fulgenzio, invece, mette in evidenza solo la *procacitas* di Sulpicia, una caratteristica saliente che si evince anche dal frammento. Sidonio Apollinare riporta il nome di Sulpicia in una lista di scrittori che si propone di non imitare nella sua opera:

*Non Gaetulicus hic tibi legetur,
non Marsus, Pedo, Silius, Tibullus,
non quod Sulpiciae iocus Thaliae
scripsit blandiloquum suo Caleno,
non Persi rigor aut lepos Properti,
sed nec centimeter Terentianus⁶.*

⁵ *Epigrammi*, X 35 e X 38.

⁶ *Carmina*, 9.259-64.

Sidonio di alcuni scrittori cita solo il nome, di Properzio ricorda il *lepos*, di Persio il *rigor*, di Sulpicia, invece, il *blandiloquum* per il suo Caleno. A Sulpicia, l'unica donna riportata nella lista di scrittori, l'Apollinare dedica ben due versi; non cita il nome della donna amata da Tibullo, non menziona la Cinzia di Properzio, ma pone in rilievo alla fine del verso Caleno, il marito della poetessa. Per identificare Sulpicia a Sidonio non basta dire che la donna scriveva in modo “blando” deve aggiungere anche il nome del marito. L'Apollinare, a mio avviso, riporta il nome di Caleno non solo per mettere in luce che l'amore coniugale è uno dei temi caratteristici della poesia di Sulpicia, ma anche perché il nome del marito è un elemento che in modo inequivocabile ci fa capire che si tratta dell’ “altra Sulpicia”, la moglie di Caleno appunto. Alla fine del verso 260 e alla fine del verso 263, rispettivamente il precedente e il successivo ai due su Sulpicia, troviamo proprio i nomi dei poeti elegiaci Tibullo e Properzio; a mio avviso, se Sidonio non avesse specificato il nome del marito sarebbe stato più facile intendere che il poeta si riferisse alla prima Sulpicia, poetessa elegiaca contemporanea di Tibullo e Properzio, che aveva scritto pure in modo “blando”, ma del suo amato Cerinto. Anche Ausonio nel *Cento Nuptialis* ricorda Sulpicia per la castità e la lascivia, infatti per difendere la sua poesia dall'accusa di licenziosità si paragona prima a Plinio il Giovane e poi a Sulpicia perché entrambi erano lascivi nelle loro opere, ma severi e probi nei costumi (“...prurire opusculum Sulpiciae, frontem caperrare”) ⁷. Fulgenzio, invece, nel *Mythologiarum libri tres*, di Sulpicia ricorda solo la *procacitas* e la *loquacitas* ⁸ e quando si riferisce alla poetessa usa sempre il diminutivo *Sulpicilla*⁹.

3. IL FRAMMENTO DI SULPICIA

Della produzione poetica di Sulpicia si sono salvati, in modo fortuito, solo due versi che devono la loro sopravvivenza al commento che un antico scoliaste fece ad una parola rara che ricorre al verso 537 della sesta satira di Giovenale. Possiamo leggere questo frammento di Sulpicia perché Giorgio Valla di

⁷ *Cento nuptialis* (p.139 5-6 Green).

⁸ *Mythologiarum libri tres I* (pp.3-4; 12-13 Helm).

⁹ “...quibus aut Sulpicillae procacitas...” “...et Sulpicillae Ausoniae loquacitas deperit...”.

LA SECONDA SULPICIA

Piacenza nel 1486 per preparare la sua edizione delle satire di Giovenale utilizzò un solo manoscritto, ora perduto, che conteneva una raccolta di scolii tramandati sotto il nome di Probo. Il “Probo” che aveva scoperto Valla a Milano, prima di spostarsi a Venezia, dove avrebbe curato la sua edizione, era molto probabilmente un manoscritto di Giovenale con un commento marginale che si estendeva solo fino al verso 198 dell’ottava satira (Parker, 1992: 89). Valla commenta il verso di Giovenale “*magnaque debetur violato poena cadurco*”¹⁰ per spiegare il significato della parola “cadurco” e, dopo aver citato Sulpicia, riporta i due famosi trimetri giambici che la tradizione attribuisce alla moglie di Caleno:

*membrum mulieris (inquit Probus) intelligitur, cum sit membra
muliebris velamen. Vel, ut alii, est instita, qua lectus intendantur,
unde ait Sulpicia:*

*si me cadurci restitutis fasciis
nudam Caleno concubantem proferat.*

Sulpicia: si me Bücheler: Sulpicius ne Valla: Sulpicia ne me Pithoeus| cadurcis codd.: cadurci T. Muncker ad Fulgent. I p. 598 (1681): cadurcus D. A. Russell: cadurcum Waterhouse | destitutam Pithoeus: dissolutis Bücheler, Baehrens | 2 nudum Caleno concubentem Valla, corr. Pithoeus | consubantem Cazzaniga (1967) | proferas Muncker

Dall’esame dell’apparato critico (Courtney, 1993: 361) si evince che ogni singola parola del frammento è stata oggetto di diversi emendamenti, i numerosi interventi degli editori nascono dalla necessità di cercare di correggere un testo molto frammentario, estrapolato da un contesto che non possiamo riscostruire. La stessa parola “cadurco” è una *vox* di senso ambiguo che è stata interpretata in vari modi, infatti è una parola molto rara, poco usata dai letterati latini, che ricorre anche in un altro verso di Giovenale¹¹, dove assume il significato più comune di coperta di lino (tessuta dai Cadurci, tribù della Gallia

¹⁰ *Satire*, VI, v. 537.

¹¹ *Satire*, VII, v. 221.

Narbonese). Per altri, invece, la parola “*cadurcum*” indica il materasso fatto sempre con il lino dei Cadurci e quindi per metonimia il letto nuziale; meno accettabile, e probabilmente errata, la spiegazione di Probo (*membrum mulieris*). Tra i vari emendamenti molto ardita appare la proposta di sostituire “*concupantem*” con “*consubantem*” (Cazzaniga, 1967: 295-297). Al Cazzaniga il verbo *concupare*, concordato con *nudam*, appare scialbo e propone l'emendamento “*consubantem*” che meglio si adatta al contesto e alla poetessa “tutta fuoco per il marito”, nota ai contemporanei e ai posteri per il modo spregiudicato in cui esprimeva la sua passione amorosa. Considerati i numerosi emendamenti, risulta molto difficile dare una traduzione univoca di questi due versi, lo stesso verbo *proferat* è un congiuntivo, introdotto da un *si* che gli potrebbe fare assumere valore ottativo, ma si presenta privo di soggetto, la qual cosa ha fatto scaturire varie ipotesi (Richlin, 1992: 131). Io penso che Sulpicia ci volesse dire: “...se, riparate le cinghie del materasso, io mi mostrassi nuda mentre giaccio a letto con (il mio) Caleno”.

4. “SULPICIAE CONQUESTIO”

Alla seconda Sulpicia viene attribuito anche un breve carme, noto come “Satira di Sulpicia” o “*Sulpiciae conquestio*”, che molti non ritengono autentico, ma che da Carutti, strenuo difensore dell’attribuzione, è stato definito “l’unico monumento” della poesia femminile latina che ci rimane (Carutti, 1873: 125). Il componimento, consta di 70 esametri e denuncia la decadenza culturale di Roma durante l’impero di Domiziano e la cacciata dei filosofi dalla città per volere dell’imperatore. Il breve testo presenta molti problemi che riguardano il titolo, l’autore, l’autenticità e la data o meglio il periodo di pubblicazione. Infatti alcuni attribuiscono il carme alla poetessa Sulpicia celebrata da Marziale, altri credono che l’autore sia un contemporaneo di Ausonio e datano l’opera tra il IV-V secolo, altri ancora la considerano una falsificazione del periodo umanistico (Ernout, 1951: 284). Il testo fu pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1948; questa prima edizione curata da un certo Bernardino Veneto dei Vitali faceva parte di un volume che riportava carmi

LA SECONDA SULPICIA

latini di alcuni poeti italiani del XV secolo, una *inscriptio* premessa al testo indicava come autrice la Sulpicia vissuta durante l'età di Domiziano e come scopritore Giorgio Merula Alessandrino¹². In verità il testo non fu scoperto da Merula ma da uno dei suoi amanoensi, che verso la fine del XV sec., nel monastero di S. Colombano a Bobbio trovò diversi codici. Merula comunicò la straordinaria scoperta a Ludovico il Moro, ne rivendicò la paternità e aggiunse un elenco delle opere ritrovate; nell'elenco la satira viene definita “*Heroicum Sulpiciae carmen*”. Nel 1499 uscì a Parma una nuova edizione, secondo il Baehrens indipendente da quella veneta (Piccolomini, 1874: 577), curata dall'umanista Taddeo Ugoletto e stampata insieme alle opere di Ausonio a cui dall'editore veniva attribuita; l'*inscriptio* di questa seconda edizione recita così: “*Sulpicia incipit. Queritur de statu reipublicae et temporibus Domitianis*”¹³. L'iscrizione lamenta la decadenza della cultura durante l'impero di Domiziano e fa pronunciare le parole a Sulpicia (Giordano Rampioni, 1982: 11-14). Alle edizioni del 1498 e del 1499, entrambe derivate dal codice di Bobbio, ne seguirono molte altre in cui l'opera di Sulpicia fu ristampata ora con il *Satyricon* di Petronio, ora con le satire di Persio e Giovenale. La satira è stata emendata, commentata e criticata da molti illustri filologi (Hemer, 1973: 12-13), ma il problema maggiore rimane l'autenticità. L'ipotesi del falso umanistico sostenuta dall'olandese Boot che, in una sua dissertazione¹⁴, nega con forza che la satira possa essere stata scritta alla fine del primo secolo (Flechia, 1873: 42-44) è decaduta dopo il ritrovamento del cod. Vat. Lat. 2836 da parte di Campana (Giordano Rampioni, 1982: 21). L'antichità del carme è stata validamente difesa non solo dal Carutti, come testimonia anche Flechia, ma anche dal Baehlerens. Tuttavia la tesi di Carutti e di altri studiosi, che si propongono di restituire la satira alla poetessa Sulpicia, sebbene ricca di validi elementi, non può essere completamente accettata. Si preferisce accettare l'ipotesi che l'ignoto autore del carme sia uno scrittore tardoantico che mise

¹² Letterato molto apprezzato in quel periodo, editore di numerosi scrittori latini tra cui Plauto e Marziale.

¹³ *Inscriptio* riportata nelle edizioni del 1499 e del 1501 dell'umanista Ugoletto.

¹⁴ *Commentatio de Sulpiciae quae fertur satira.*

“le sue accorate parole in bocca a Sulpicia” (Ballaira, 1975: 399) e non compose i suoi versi prima del IV-V secolo. Anche Baehrens, che alla fine del suo attento lavoro si occupa dell'autore del carme, fornisce argomenti abbastanza validi per dimostrare che è molto più probabile che il testo sia stato scritto dopo l'uccisione del tiranno.

5. LA SULPICIA DI MARZIALE

La moglie di Caleno è la protagonista di due epigrammi del decimo libro di Marziale, che sono le fonti principali dalle quali ricaviamo le poche notizie che abbiamo sulla vita e l'opera di Sulpicia. Nei due epigrammi (X 35; X 38) il poeta esalta le qualità della donna che paragona alla poetessa Saffo per le doti letterarie e alla ninfa Egeria per la sensualità. I versi di Marziale ci propongono la coppia Sulpicia-Caleno come esempio di amore coniugale da imitare.

Nel primo epigramma (X 35) Marziale invita tutte le fanciulle che vogliono piacere ad un solo uomo e tutti i mariti che desiderano piacere alla loro sposa a leggere Sulpicia perché *docet amores castos et pios, lusus, delicias facetiasque*¹⁵. In questi due versi Marziale riporta i temi della poesia di Sulpicia, gli amori e le facezie, ed in particolare si riferisce all'amore della poetessa per il marito Caleno, un amore coniugale ma che diventa anche *lusus*, gioco piacevole, diletto, scherzo. Sulpicia, secondo Marziale, mentre celebra i piaceri dell'amore coniugale senza ricorrere al mito, senza raccontare vicende finite tragicamente come quelle di Medea o di Tieste, si presenta pudica e sensuale al tempo stesso perché chi valuterà bene i carmi della poetessa “*nullam dixerit esse nequiorem, nullam dixerit esse sanctiorem*”. In questi versi i “giochi” casti e sensuali di Sulpicia vengono paragonati a quelli del re Numa con la ninfa Egeria. Saffo, se avesse avuto Sulpicia come maestra sarebbe stata più dotta e casta, anche Faone si sarebbe innamorato della moglie di Caleno, ma invano, perché la poetessa è così fedele al marito che non preferirebbe essere né la sposa di Giove né l'amante di Bacco o di Apollo. Nell'epigramma 38 del decimo libro Marziale ricorda

¹⁵ *Epigrammi* X 35, vv. 8-9.

a Caleno quanto siano stati dolci i quindici anni di matrimonio trascorsi con Sulpicia e proclama felici il letto e la lucerna che hanno avuto la possibilità di assistere alle loro “*pugnas*” erotiche. Tutta la vita di Caleno si riduce ai soli tre lustri del matrimonio con Sulpicia, gli unici giorni degni di essere numerati sono quelli da marito, *aetas haec tibi tota computatur*, solo questo tempo deve computare Caleno, secondo Marziale, tutto il resto non conta. Con questi due epigrammi Marziale ci ha lasciato un ritratto di Sulpicia e ci ha permesso di ricostruire il programma poetico della poetessa, che consta di una poesia erotica, molto sensuale e realistica che rifiuta il mito per celebrare le gioie e i piaceri dell’amore. Hallett sostiene che Sulpicia si è appropriata del linguaggio di Properzio e ne ha evocato lo scenario erotico (Hallett, 1992: 121), la moglie di Caleno, però, ha rievocato il poeta elegiaco per dare vita ad una poesia che celebra il matrimonio senza tralasciare i piaceri che il vincolo coniugale comporta.

6. CONCLUSIONI

La letteratura latina vanta pochissime poetesse, di queste, due appartenevano alla *gens Sulpicia*; la prima, elegiaca, cantava l’amore proibito per l’amante Cerinto, la seconda, sposa di Caleno, celebrava in modo sensuale e pudico la felicità coniugale. Merriam, sostiene che i componimenti dell’ “altra Sulpicia” non si possono definire “casti” sebbene cantino le gioie dell’amore coniugale (Merriam, 1991: 305); infatti la “seconda Sulpicia” nei suoi versi, anche se esalta i piaceri del matrimonio, utilizza un linguaggio molto ardito e licenzioso. La sua impudenza si esprime non solo nel linguaggio che è prettamente maschile, ma anche nell’usurpare il privilegio maschile di celebrare l’amore (Parker, 1992: 93). Sulpicia agli occhi del poeta Marziale si presenta come una *puella docta*, una donna emancipata, “literate and literary” (Richlin, 1992: 125) ma viene giudicata lasciva e anche troppo loquace da Fulgenzio. La fama di Sulpicia doveva essere sicuramente notevole per sopravvivere fino al periodo tardo antico e per indurre l’ignoto autore dell’ *“Heroicum Sulpiciae carmen”* a servirsi del nome della poetessa. Forse Sulpicia, intenzionalmente, ha scelto di essere spregiudicata per non

RAFFAELA LO BRUTTO

passare inosservata agli occhi dei contemporanei e non essere dimenticata dai posteri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ballaira, G. (1975). A proposito della “Sulpiciae conquestio” (“Epigr. Bob.” 37). *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 103, 399-402.
- Bonfante, G. (1980). Il nome delle donne nella Roma arcaica. *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei (Classe di Scienze morali, storiche e filologiche)*, 35, 3-10.
- Butrica, J. L. (2006). The Fabella of Sulpicia. *Phoenix*, 60 (1/2), 70-121. Recuperato da:
<http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/232014720/Record/3573036A28194051PQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Cantarella, E. (2015 a). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Milano, Italia: Feltrinelli.
- Cantarella, E. (2015 b). *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano, Italia: Feltrinelli.
- Carutti, D. (1873). Due varianti alla satira di Sulpicia. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 1, 125-126. Recuperato da:
<http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/1302964442/9535B94E116409FPQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Cazzaniga, I. (1967). Il frammento di Sulpicia, Orazio “Ep.” XII e Tertulliano “Apol.” 46,10. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 95, 295-300.
- Consoli, S. (1922). Studi intorno agli scolii di Giovenale e Persio. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 50, 38-54.
- Courtney, E. (Ed.). (1993). *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford, Inghilterra: Clarendon Press.
- Ellis, R. (1874). On Sulpiciae Satira. *The Journal of Philology*, 5(10), 265.
- Ernoult, A. (1951). I. LANA.- “La Satira di Sulpicia” (Book Review). *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 25, 284.
- Flechia, G. (1873). Sulpiciae Caleni Satira. Recensuit Dominicus Carutti. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 1, 41-47.
- Giordano Rampioni, A. (Ed.). (1982). *Sulpiciae Conquestio (Ep. Bob. 37)*. Bologna, Italia: Pàtron.
- Giordano Rampioni, A. (1981). Una nota sulla “satira di Sulpicia”. *Bollettino di Studi Latini*, 11, 232-235.

LA SECONDA SULPICIA

- Hallett, J.P. (1992). Martial's Sulpicia and Propertius's Cynthia. *The Classical World*, 86(2), 99-123.
- Hemer, C.J. (1973). Sulpicia, 58-61. *The Classical Review*, 23(1), 12-13.
- Lana, I. (1949). *La satira di Sulpicia. Studio critico, testo e traduzione*. Torino, Italia: Università di Torino.
- Lo Brutto, R. (2015). Amor et furor Sulpiciae. "Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas". Siviglia, Spagna: ArCiBel Editores, 878-891.
- Lo Brutto, R. (2016). Mulier sine nomine. In *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Mursia, Spagna: Región de Murcia, 719-730.
- Merriam, C. U. (1991). The Other Sulpicia. *The Classical World*, 84, 303-305.
- Morel, W. (Ed.). (1927). *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum*. Leipzig, Germania.
- Morelli, G. (1989). Le liste degli autori scoperti a Bobbio nel 1493. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 117, 5-33.
- Parker, H. (1992). Other Remarks on the Other Sulpicia. *The Classical World*, 86 (2), 89-95.
- Peruzzi, E. (1970). *Le origini di Roma*, I. Bologna, Italia: Pàtron.
- Piccolomini, E. (1874). Del carme intitolato "Sulpicia" e della edizione procuratane dal dott. Emilio Baehrens. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 2, 574-594. Recuperato da: <http://search.proquest.com.ezproxy.uned.es/docview/1302964585/F6FBEA1D857247D4PQ/1?accountid=14609>. [Data di consultazione: 15/05/2017].
- Pomeroy, S. B. (1978). *Donne in Atene e a Roma*. Torino, Italia: Einaudi.
- Richlin, A. (1992). Sulpicia the Satirist. *The Classical World*, 86 (2), 125-140.
- Waterhouse, W.C. (1993). The words of the Second Sulpicia. *The Classical World*, 87 (2), 51.

