



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DILEF**  
DIPARTIMENTO DI  
LETTERE E FILOSOFIA

# Cosmopolitismo femminile plurale

Tra filosofia, letteratura,  
pedagogia, scienza

a cura di  
Giulia Tellini, Diego Salvadori,  
Salomé Vuelta García



LETTERATURA ITALIANA E ROMANISTICA



## **Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia**

*direttore responsabile*

Simone Magherini

*direttore*

Marco Biffi

Letteratura italiana e Romanistica / 5



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DILEF**  
DIPARTIMENTO DI  
LETTERE E FILOSOFIA

La collana «**Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia**» dell'Università degli Studi di Firenze nasce, insieme a «DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia», nel quadro delle attività condotte come Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 sul Fondo assegnato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

La collana si articola in quattro sezioni, che rispecchiano gli interessi e gli ambiti di studio delle rispettive sezioni dipartimentali: Antichità e Filologia, Filosofia, Letteratura italiana e Romanistica, Linguistica.

La pubblicazione in rete, in formato PDF, è ad accesso aperto; l'edizione a stampa è disponibile a pagamento.

#### **Comitato direttivo**

Benedetta Baldi, Giovanni Alberto Cecconi,  
Simone Magherini, Mariagrazia Portera, Anna Rodolfi,  
Salomé Vuelta García, Giovanni Zago

#### **Comitato scientifico**

Valentina Arena (University College, London)  
Barbara Carnevali (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)  
Mario Citroni (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Matthias Heinz (Paris Lodron Universität Salzburg)  
Susan Kozel (Università di Malmö)  
Adam Ledgeway (University of Cambridge)  
José María Micó (Università Pompeu Fabra, Barcellona)  
Marco Petoletti (Università Cattolica di Milano)  
Alessandro Polcri (Fordham University, NY)  
Tommaso Raso (Universidade Federal del Minas Gerais)  
Carole Talon-Hugon (Université de Nice-Sophia Antipolis)  
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

# **Cosmopolitismo femminile plurale**

**Tra filosofia, letteratura,  
pedagogia, scienza**

*a cura di*

Giulia Tellini,

Diego Salvadori,

Salomé Vuelta García

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi relativi al progetto *Donne fra più Mondi. Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento* (Do.Mo.Co.Re.), CUP B53C23005430005, di cui è Responsabile la Dott.ssa Giulia Tellini.

© 2026 Società Editrice Fiorentina, per le edizioni a stampa  
© 2026 The Authors, per i testi

via Capo di Mondo, 78 - 50136 Firenze  
info@sefeditrice.it  
edu.sefeditrice.it

E-ISSN 2974-6876  
ISBN 978-88-6032-871-7  
E-ISBN 978-88-6032-872-4  
DOI 10.35948/DILEF/978-88-6032-872-4



La Collana è pubblicata ad Accesso Aperto con licenza Creative Commons  
Licence CC-BY-NC-ND 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

*Progetto grafico e impaginazione*  
Francesco Sensoli

*Copertina*  
Studio Grafico Norfini

*Font*  
Alegreya ht e Alegreya Sans ht  
(Juan Pablo del Peral, Huerta Tipográfica)

# Indice

- 7      *Premessa*  
Giulia Tellini
- Cosmopolitismo femminile plurale.  
Tra filosofia, letteratura, pedagogia, scienza
- 13      *L'ucronia emancipazionista di Angelica Palli: il dramma «Un divorzio» (1864)*  
Giulia Tellini
- 25      *La Parigi "fin de siècle" negli «Schizzi Parigini»*  
*di Nina Olivetti Modona*  
Camilla Bencini
- 39      *Sulle tracce di Elena Raffalovich Comparetti*  
Oleksandra Rekut-Liberatore
- 51      *Relazioni virtuose. Donne, scienza e pace a Firenze tra Otto e Novecento*  
Marco Ciardi
- 69      *Mai la fuga. Vita e teatro di Amelia Pincherle Rosselli*  
Giovanna Amato
- 79      *Per un'antologia italiana delle poetesse della «Generación del 27»*  
Salomé Vuelta García
- 97      *Editoria al femminile e collaborazioni in riviste. La società portoghese*  
*tra XIX e XX secolo vissuta e raffigurata da donne scrittrici*  
Michela Graziani

- 123      *«Si hundir el mundo precisa...»*. Lucía Sánchez Saornil  
e il *«Romancero de Mujeres libres»* (1938)  
Arianna Fiore
- 143      *Dolorosa, sfuggente, sempre fuori luogo: la femminilità  
in Maria Judite de Carvalho*  
Ada Milani
- 159      *Su Ágnes Heller e sui dualismi*  
Fiorenza Toccafondi
- 171      *Abitando la possessione. Idolina Landolfi e le dimore “delle notti”*  
Diego Salvadori
- 183      *Indice dei nomi*

# Premessa

Giulia Tellini

[...] as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.

VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas* (1938)<sup>1</sup>

Poiché storicamente emarginate, nonché escluse fino a ieri dai pieni diritti civili e politici, le donne – come scrive Virginia Woolf in *Three Guineas* (1938) – non hanno un vero e proprio paese al quale essere fedeli. La loro patria è il mondo intero, la loro mutua solidarietà di genere trascende i confini nazionali e le loro posizioni sono tendenzialmente antinazionaliste e antibelliciste.

Per molte delle figure femminili prese in rassegna in questo volume, il cosmopolitismo è una *forma mentis*, che può per esempio risentire del loro retaggio familiare e culturale (si veda Angelica Palli, nata a Livorno da genitori greci). Oppure può essere determinata da certe scelte di vita, talvolta dolorose ma comunque libere (nel caso di Nina Olivetti di Modrone; di Elena Raffalovich Comparetti, perennemente in fuga dopo la separazione dal marito; di Dora d'Istria; di Ernestina Paper; di Maria Judite de Carvalho, in continuo movimento al seguito del marito; di Idolina Landolfi). Ma la mentalità cosmopolita può derivare anche da decisioni obbligate (come nel caso di Amelia Pincherle Rosselli, fuoriuscita negli Stati Uniti, con le nuore e i sette nipoti, dopo l'assassinio dei figli Carlo e Nello, nel 1937; di Ernestina de Champourcin o di Lucía Sánchez Saornil, costrette all'esilio, dopo la vittoria del franchismo, insieme ad altre scrittrici spagnole della *Generación del 27*; di Ágnes Heller, espulsa nel 1959 dall'Università di Budapest, accusata

<sup>1</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, Londra, Hogarth Press, 1938, p. 197; reprint: London, Penguin, 1993, p. 234.

di revisionismo e, nel 1977, espatriata con il marito in Australia). Da qualsiasi tipologia di fattore l'identità oltreconfine tragga origine è, tuttavia, un aspetto fondamentale e sostanziale delle esistenze di queste donne.

Si tratta di poetesse, drammaturghe, pubbliciste, pedagogiste, dottoresse, scienziate, saggiste, filosofe: sono greche, italiane, ucraine, romene, spagnole, portoghesi, ungheresi.

Ad accomunarle è il fatto che, per i motivi più diversi, vivono e lavorano in più paesi, e che perciò hanno uno sguardo pluri-culturale, multi-prospettico e trans-nazionale (ossia aperto alle novità e al progresso), su questioni di varia natura. Ma le accomuna anche il fatto che provano sulla propria pelle l'esperienza dell'integrazione o della dis-integrazione, del percepirsi differenti in una realtà che le può includere ma anche escludere, nella quale possono sentirsi accettate ma anche rifiutate. Come insegna l'archetipica vicenda della Medea euripidea, le donne straniere, soprattutto se colte e sapienti, sono viste con diffidenza dagli abitanti del paese dove decidono di abitare. Perciò, le figure femminili che – senza soccombere sotto il peso della paura, delle superstizioni, dell'ignoranza, del pregiudizio – riescono non solo a integrarsi (sia in quanto donne, sia in quanto straniere), ma anche a far ascoltare la propria voce tramite ciò che scrivono, così come a mantenere se stesse grazie alla loro professione, sono doppiamente degne di attenzione critica.

Ma nel libro si parla anche di battaglie risorgimentali; del dibattito sul divorzio in Italia; del *milieu culturale* femminile nella Firenze della seconda metà dell'Ottocento; della società portoghese di secondo Ottocento e delle principali animatrici di riviste femminili lusitane nell'ultimo scorcio del secolo (prima fra tutte, Guiomar Torresão); della guerra civile spagnola; della «Scuola di Budapest». Affrontare il tema del cosmopolitismo al femminile nell'Europa fra XIX e XX secolo significa infatti prendere in esame le lotte intraprese da alcune donne nel corso dei periodi e degli snodi storici più cruciali del mondo contemporaneo, e perciò occuparsi di problemi legati non solo a questioni di genere, di migrazione, d'integrazione, di riconoscimen-

to, di identità interpersonale, ma anche di resistenza (e resilienza) politica, sociale, culturale.

Il volume raccoglie gli atti della Giornata di studi *Donne fra più Mondi*, che si è tenuta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze il 6 dicembre 2024 come prima iniziativa del progetto competitivo biennale per ricercatori a tempo determinato *Donne fra più Mondi: Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento (2024-2025)*, che vede come coordinatrice Giulia Tellini (del Dipartimento di Lettere e Filosofia), come partner Diego Salvadori (del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia) e, come assegnista di ricerca, Oleksandra Rekut-Liberatore. La Giornata di studi, alla quale hanno aderito in qualità di *discussant* anche Francesca Castellano e Anna Nozzoli, s'inserisce nell'ambito delle attività del *Seminario permanente "Donne e sapere"* dell'Università di Firenze, coordinato da Salomé Vuelta García.

Affrontare il tema del cosmopolitismo al femminile significa parlare di donne che hanno scelto come loro patria d'elezione il mondo intero. Significa parlare di donne che – come sostiene Virginia Woolf nel 1938 – vogliono e devono avere la possibilità di studiare, di guadagnarsi da vivere con il loro lavoro e di combattere contro tutto ciò che porta alle disuguaglianze, alle ingiustizie e alle guerre (dittature, autocrazie, fanatismi, integralismi). Sono le donne a dover portare un cambiamento: donne oltreconfine, in senso reale ma anche metaforico (donne che studiano, che lavorano, che combattono, che si spingono oltre le barriere entro le quali sono tradizionalmente rinchiusi). In una realtà maschile, patriarcale, immobile, incancrenita su se stessa, infatti, «il mondo femminile – come scrive Alba de Céspedes nel 1963 – è forse il solo ove si respira un'aria di libertà, di rivolta»<sup>2</sup>.

Firenze, 13 dicembre 2025

<sup>2</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Risposta a chi nega la parità dei diritti, la scusa troppo comoda*, in «La Stampa», 31 agosto 1963, p. 7.

**Giulia Tellini**

*Chi ha curato il volume intende ringraziare il Direttore della collana «Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia», Marco Biffi, e il Direttore responsabile, nonché Direttore del Dipartimento di Lettere e Filosofia, Simone Magherini, per la prestigiosa ospitalità.*

**Cosmopolitismo femminile plurale.  
Tra filosofia, letteratura, pedagogia, scienza**



# L'ucronia emancipazionista di Angelica Palli: il dramma *Un divorzio* (1864)

Giulia Tellini

## 1. Alcuni cenni biografici sull'autrice

Livornese di origini greche, Angelica Palli nasce nel 1798 e, giovanissima, diventa famosa per il talento nell'improvvisazione poetica. In anni caratterizzati da un acceso filellenismo, compone un'*Ode per la morte di Lord Byron* (1824)<sup>1</sup> e, il 3 maggio 1824, viene invitata da Vieusseux a Firenze, a Palazzo Buondelmonti, per una serata in suo onore. Nel 1827, dà alle stampe *Alessio, ossia gli ultimi giorni di Psara*, «romanzo storico» sul massacro di Psara, avvenuto nel 1824. A trentatré anni, nel 1831, fugge da Livorno per sposarsi, a Corfù, contro la volontà dei futuri suoceri, con Giovan Paolo Bartolomei, nobile e di tredici anni più giovane di lei. Nella primavera del 1848, dopo la partenza del marito e del figlio diciassettenne Luciano come volontari alla volta della Lombardia, parte anche lei, organizza un ospedale militare a Marcaria, nel mantovano, e collabora con alcuni giornali come inviata di guerra. Nel 1851, pubblica il trattato, suddiviso in sette parti, *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese*<sup>2</sup>. Nel 1853,

- <sup>1</sup> *L'Ode per la morte di Lord Byron*, nella traduzione dal greco moderno di Giuseppe Borghi, viene inserita in nota alla recensione di Giuseppe Montani al volume delle *Poesie* di Angelica Palli: M. [GIUSEPPE MONTANI], *Poesie di Angelica Palli*, Livorno, presso Masi, 1824; un volume in 8°, in «Antologia», t. xv, n. XLV, settembre 1824, pp. 76-77.
- <sup>2</sup> ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI, *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori, 1851 (ora, a cura e con introduzione di Ada Boubara, Roma, Aracne, 2018).

## Giulia Tellini

rimasta improvvisamente vedova e in precarie condizioni economiche a causa di alcuni investimenti sbagliati del marito, si trasferisce a Torino, dove il figlio è stato ammesso alla scuola militare, e qui anima un salotto molto frequentato, fra l'altro dal giovane Francesco De Sanctis. Tornata a Livorno nel 1857, il 1° gennaio 1859 fonda «Il Romito», settimanale di informazione culturale e politica (attivo fino al 27 luglio 1861), diretto e per lo più redatto da lei (con avvisi, recensioni, articoli, componimenti in versi).

Negli ultimi anni di vita, dal 1861 al 1875, quando muore, s'impegna a favore dell'istruzione femminile e combatte strenuamente per la creazione a Livorno di una scuola secondaria femminile laica e gratuita, che vedrà la luce nel 1889 e sarà a lei intitolata.

### 2. *Un divorzio*

Edito per la prima volta nel 2024<sup>3</sup>, *Un divorzio* è un dramma, in quattro atti, in prosa, che si conserva, manoscritto, nel Fondo Angelica Palli, presso la Biblioteca Francesco Domenico Guerrazzi di Livorno<sup>4</sup>.

Come attestato dal frontespizio, il titolo originario del dramma, poi parzialmente cassato con un tratto di penna, è *Un matrimonio civile e un divorzio*. L'anno di composizione, anch'esso segnato autografo sul frontespizio, è il 1864.

Sono anni, questi dopo la metà del secolo, nei quali la produzione letteraria femminile conosce uno straordinario incremento, arrivando a coprire tutti i generi letterari: dalla scrittura autobiografica (come i *Misteri del Chiostro napoletano*, dati alle stampe da Enrichetta Caracciolo nel 1864) al teatro (per esempio, il *Torquato Tasso* di Teresa Gnoli, del 1858); dalla poesia (con autrici come Eugenia Pavia Gentilomo Fortis e Laura Beatrice Oliva Mancini) alla narrativa (con romanzi

**3** ANGELICA PALLI, *Un divorzio. Azione drammatica in quattro atti in prosa*, a cura di Giulia Tellini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024.

**4** Biblioteca Labronica Francesco Guerrazzi, Fondo Angelica Palli Bartolommei, Busta 1 («composizioni per il teatro in prosa e in versi»), Ins. 6, n. 2 («Un divorzio, 1864, azione drammatica in 4 atti, cc. 55»).

ispirati alla storia contemporanea come, nel 1859, *La famiglia del soldato* di Luisa Amalia Paladini o, nel 1869, *La rivoluzione in casa* di Luigia Co-demo); dalla saggistica (con il *Manuale per le giovinette* sempre di Luisa Amalia Paladini e il trattato *Sulla educazione della donna* di Giulia Molino Colombini, pubblicati entrambi nel 1851, oltre ai saggi *Dei diritti della donna* di Anna Maria Mozzoni, del 1865, e *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* di Cristina Trivulzio di Belgiojoso, del 1866) fino al giornalismo (con figure come Carolina Arienti Lattanzi, Elvira Giampieri Rossi e la già citata Cristina Trivulzio)<sup>5</sup>.

Angelica Palli si mette alla prova in un'ampia varietà di generi: nel teatro e nella poesia, nella narrativa (sia nei racconti che nei romanzi), nella saggistica, nella pubblicistica. I suoi testi affrontano per lo più argomenti di attualità, come l'*Alessio* (sulla guerra dell'indipendenza greca dal dominio ottomano), o il *Sogno fantastico di una notte di Carnevale* (che esce fra il febbraio e il marzo 1848, e porta in scena l'insurrezione contro gli austriaci avvenuta al Caffè Pedrocchi di Padova l'8 febbraio 1848), o vari racconti, fra cui *Il maggiore D'Argincourt* (pubblicato nel 1863 e ambientato in Epiro durante la sollevazione del 1854); o come i *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese* e *Un divorzio*, due opere molto diverse fra loro che trattano tuttavia entrambe la questione dell'educazione femminile.

La vasta gamma dei generi, di preferenza orientati su temi di esplicito interesse storico-sociale, è indizio di una scrittura intesa come strumento d'intervento diretto sulla realtà.

Questa, in breve, la trama di *Un divorzio*:

Elisa, la protagonista, ama Guido, giovane di modesta estrazione sociale, ma, per volere del padre, sposa, con rito civile, il ricco Emilio e ha da lui due figli. Guido, orgoglioso, intanto, parte per l'America in cerca di facili guadagni. Cinque anni più tardi, Guido, che nel frattempo ha fatto fortuna in America, torna da Elisa con una rivelazione: cioè

**5** Cfr. SILVIA TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di Silvia Tatti e Chiara Licameli, Brescia, Morcelliana, 2023, pp. 5-43.

che Emilio, da giovane, oltreoceano, ha ucciso un uomo ed è stato in prigione per tre anni. Così Guido propone a Elisa di divorziare dal marito, con la motivazione che è stato scoperto reo di omicidio. Elisa, che non ha mai smesso di amare Guido e che non ha mai amato il marito, accetta. Emilio, però, per vendicarsi, le comunica che, il giorno dopo, intende partire per l'America e portare con sé i figli. Elisa, che non sopporta l'idea di essere separata dai figli, di notte scappa di casa e tenta il suicidio gettandosi in un canale. Viene salvata e, alla fine, rinuncia sia a sposarsi con Guido sia a restare con Emilio.

### 3. Alcuni cenni storici sulle due istituzioni del matrimonio civile e del divorzio

Due sono le istituzioni esaminate e messe in discussione in questa *pièce*, ossia il matrimonio civile e il divorzio.

Per quanto riguarda il matrimonio civile, in Italia, dopo sei anni di vera e propria lotta per una nuova codificazione civile nazionale<sup>6</sup>, viene introdotto col codice promulgato il 25 giugno 1865, ossia il cosiddetto Codice Pisanelli<sup>7</sup>. Da questo momento, il matrimonio civile è obbligatorio e riconosciuto come sola forma di unione coniugale accettata dallo Stato. La svolta è radicale: infatti, il matrimonio celebrato solo in Chiesa non ha più alcuna validità giuridica<sup>8</sup>, e la popolazione, abituata a concepire le nozze cattoliche come le uniche legittime anche da un punto di vista sociale, è del tutto confusa e disorientata. Presentato in Senato da Pisanelli già il 15 luglio 1863, il primo libro del Codice (ovvero quello con gli articoli che disciplinano la famiglia e la società civile) è anche fermamente contestato dalle prime femministe, visto che attribuisce

<sup>6</sup> Per dettagliate informazioni in merito, cfr. PAOLO UNGARI, *Il codice Pisanelli*, in ID., *Storia del diritto di famiglia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 155-156.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 152.

<sup>8</sup> Cfr. FABIO DANELON, *Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia: un'introduzione*, in ID., *Il nodo, il nido. Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 28-29.

espressamente al marito il ruolo di «capo della famiglia», subordinando alla sua autorizzazione la capacità giuridica della moglie (art. 131)<sup>9</sup> e presupponendo che le donne siano creature definibili solo in rapporto al padre o al marito, all'interno di un sistema rigidamente patriarcale<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda invece il divorzio, il Codice Pisanelli, che propone un modello familiare basato sull'indissolubilità dell'unione matrimoniale, lo esclude, pur ammettendo la possibilità della separazione coniugale. I primi disegni di legge risalgono al termine degli anni Settanta e ai primi anni Ottanta dell'Ottocento. Più concrete possibilità di successo sembrano avere le proposte avanzate fra il 1900 e il 1902<sup>11</sup>. Tuttavia, la legge sul divorzio – si sa – arriva nel nostro Paese solo il 1° dicembre 1970.

Nell'«azione drammatica» di Angelica la parola «divorzio» viene pronunciata diciotto volte ed è usata per indicare una legge già in vigore nel Paese in cui si svolge la vicenda, ossia in Italia (forse a Livorno). Un anno prima che in Italia sia introdotto il matrimonio civile e più di cento anni prima che vi sia introdotto il divorzio, Palli s'immagina che nella nostra Penisola esistano già tutti e due gli istituti giuridici e che il divorzio sia affine a quello operativo in Inghilterra a partire dal 1857 (ossia il *Matrimonial Causes Act* di quello stesso anno).

Nel 1877, l'avvocato napoletano Francesco Peluso pubblica *Separazione e divorzio. Causa celebre decisa dal Tribunale di Napoli*<sup>12</sup>. Vi è raccontata

- 9 Cfr. STEFANIA TORRE, «Interni familiari». *L'indissolubilità del matrimonio nella letteratura, nel teatro e nella cultura giuridica italiana di fine Ottocento*, in *Il diritto incontra la letteratura, Per il 791° anniversario dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*, Napoli, 5 giugno 2015, a cura di Stefania Torre, con prefazione di Gaetano Manfredi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, p. 40.
- 10 Cfr. PAOLA STELLIFERI, *I femminismi dall'Unità ad oggi*, in *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, a cura di Silvia Salvatici, Roma, Carocci, 2022, pp. 83-84.
- 11 Alfredo Oriani, con *Matrimonio* (1886), prende posizione contro *La questione del divorzio* (1880) di Dumas figlio e contro il disegno di legge sul divorzio presentato da Zanardelli. Nel 1881, in Italia, la commedia *Divorziamo!* (1880) di Victorien Sardou riscuote un enorme successo nell'interpretazione di Eleonora Duse.
- 12 FRANCESCO PELUSO, *Separazione e divorzio. Causa celebre decisa dal Tribunale di Napoli*, Napoli, Tipografia dei fratelli Testa, 1877.

una intricata vicenda processuale che in quegli anni vede coinvolta una coppia di coniugi (con il marito difeso dallo stesso Pisanelli). Sulla scia del successo di questo libretto (143 pp.), escono tante opere, sia letterarie sia saggistiche, riguardanti il divorzio, fra cui la commedia *Un caso di divorzio* (1881) di Gualberta Alaide Beccari<sup>13</sup>, il saggio *Le leggi dell'amore* (1881) di Domenico Giuriati, che tratta della condizione della donna e dell'importanza del divorzio in una società civile, o il romanzo *Catene* (1882) di Cordelia, nel quale il divorzio rappresenta l'ambita liberazione da un vincolo matrimoniale insopportabile.

Ma non tutti sono favorevoli all'istituzione. C'è anche chi si mostra prudente, come Aurelia Folliero de Luna, che nel suo volume *Questioni sociali* (1882), espone i propri dubbi riguardo al divorzio: sostiene che l'annullamento del matrimonio fino a quel momento è sempre stata una pratica a vantaggio degli uomini e rivolge al ministro di Grazia e Giustizia, Giuseppe Zanardelli, la richiesta di istituire una Commissione consultiva di donne che «facciano conoscere i bisogni del loro sesso e prendano parte alle decisioni supreme che riguardano i più cari interessi delle loro figlie».

Speriamo che la nuova legge sia discussa sui principii della più alta giustizia per le donne, altrimenti anziché causa di cresciuta moralità, potrà essere cagione di nuovi abusi del più forte e di accresciuti pericoli e dolori pel più debole<sup>14</sup>.

Gli stessi dubbi di Folliero de Luna vengono anche a Palli, ma quasi venti anni prima.

Quello mostrato da Angelica nel 1864 è infatti un divorzio al servizio del più forte (ovvero del marito), che non tutela in nessun modo le donne e che rischia di far loro più male che bene.

<sup>13</sup> Cfr. SILVIA TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 16.

<sup>14</sup> AURELIA FOLLIERO DE LUNA, *Questioni sociali*, Cesena, Gargano, 1882, p. 88, ora in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, cit., p. 556.

Che Palli sia sempre al passo coi tempi, e spesso in anticipo, è un dato di fatto. Basti pensare che dà alle stampe l'*Alessio*<sup>15</sup>, il suo «romanzo storico» (anche se su un passato molto prossimo), nel 1827, l'anno inaugurale del nuovo genere letterario, e che pubblica fra il febbraio e il marzo 1848 il lungimirante atto unico *Sogno fantastico di una notte di Carnevale*, nel quale esorta ad aspettare che l'Italia sia tutta liberata prima di lasciarsi andare all'entusiasmo e di cantare vittoria<sup>16</sup>.

Palli percepisce chiaramente il fondamentale ruolo civile che spetta al teatro. Per lei, come per tante scrittrici di questo periodo, il teatro, in quanto genere dalle grandi capacità comunicative e destinato a diventare nella seconda metà dell'Ottocento sempre più popolare, ha una funzione centrale per le sue potenzialità educativo-pedagogiche. La strada più battuta, di solito, è quella del dramma storico utilizzato per veicolare tematiche contemporanee (si pensi alla tragedia *Ines* di Laura Beatrice Oliva Mancini, del 1845, e a vari componimenti drammatici della stessa Angelica), ma in questo caso la scelta, sorprendente, cade su un dramma che potrebbe essere definito «ucronico», se non «distopico».

#### 4. L'educazione femminile

Finalizzato – come la maggior parte della saggistica femminile di metà Ottocento – a smentire il pregiudizio dell'inferiorità intellettuale delle donne, nate comunque «consacrate alla sventura [e] al dolore»<sup>17</sup>, *Un divorzio* mette in scena quello che i *Discorsi* (1851) enunciano sul piano teorico, vale a dire l'importanza, da parte delle future donne, di riceve-

<sup>15</sup> ANGELICA PALLI, *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, Italia, 1827, ora riedito a cura di Giancarlo Bertoncini, Livorno, Belforte, 2003.

<sup>16</sup> Anonimo (ma ANGELICA PALLI), *Sogno di una notte di Carnevale*, Livorno, Pozzolini, 1848. Ripubblicato nel 2019, con introduzione e a cura di Giulia Tellini, in *Passione e disincanto nel «Sogno» di Angelica Palli*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 98, giugno 2019, pp. 205-233: 220-233.

<sup>17</sup> ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso II. Il matrimonio*, in *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese*, a cura e con introduzione di Ada Boubara, cit., p. 45.

re una educazione adeguata, prima in casa, da parte delle madri, e poi a scuola.

Con uno sguardo disincantato sul mondo maschile e con un atteggiamento che preannuncia quell'«emancipazionismo moderato»<sup>18</sup> caratteristico del noto saggio *Della condizione della donna* di Cristina Trivulzio di Belgiojoso (pubblicato nel 1866 sul primo numero della «Nuova Antologia»)<sup>19</sup>, *Un divorzio*, in equilibrio fra trasgressione e rispetto dei vincoli sociali, segna un importante passo in avanti nel lento cammino verso l'emancipazione femminile.

Anzitutto è un dramma a tesi contro la cattiva, o inadeguata, educazione impartita alle giovani donne, che, passando senza soluzione di continuità dall'autorità del padre all'autorità del marito, si trovano impreparate e disarmate di fronte alle scelte della vita adulta.

Inoltre, è un dramma a tesi che mostra come le leggi, inclusa una legge sul divorzio che nel 1864 in Italia non c'è ma in Inghilterra sì (dal 1857), possano essere profondamente ingiuste verso le donne, perfino quando sembrano pensate per tutelare proprio i loro diritti. In proposito, la situazione di Elisa, s'ispira, con le debite differenze, alla vita della scrittrice londinese Caroline Sheridan (classe 1808) che, dopo aver lasciato, nel 1836, il marito violento e alcolizzato, si deve battere accanitamente per poter vedere i tre figli piccoli, che il marito le ha rapito e nascosto, tutelato da una legge in base alla quale i bambini sono una proprietà del padre.

Infine, *Un divorzio* è un dramma a tesi sia contro i matrimoni combinati in generale sia contro il matrimonio civile, visto come un accordo mercantile che non ha niente di sacro e che può essere annullato con estrema facilità.

Educata male da un padre-padrone cinico e utilitarista, istruita con una scarsa consapevolezza di sé e delle leggi-trabocchetto che regolano la società, la protagonista di *Un divorzio* si presenta con le credenziali

<sup>18</sup> Cfr. GABRIELLA ALFIERI, «Fare le Italiane». Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento, in «The Italianist», 38:3, 2018, p. 386.

<sup>19</sup> In merito, si veda almeno SILVIA TATTI, *Il saggio "Della condizione della donna" di Cristina Trivulzio di Belgiojoso*, in «Cahiers de la Méditerranée», 108, 2024.

adeguate per essere la vittima predestinata per eccellenza. Prima di tutto, vittima della madre, che l'ha lasciata orfana troppo presto e che, come si apprende nel primo atto, non l'ha abituata a «obbedire al dovere», bensì al cuore. Si ricordi che Palli nei *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese* (per la precisione nel *Discorso VII: L'educazione delle femmine*) ammonisce: «Madri!» crescete le vostre figlie «al culto dell'onore» e «assuefatele ad obbedire al dovere»<sup>20</sup>.

Interessa rilevare che la stessa idea si trova anche nei *Pensieri e lettere sull'educazione della donna in Italia*, pubblicati da Giulia Molino Colombini nel 1860 (anche se si tratta dell'ampliamento di un testo del 1851 intitolato *Sulla educazione della donna*). Vi si legge:

Chi imparò fin dall'infanzia ad anteporre ad ogni altra inclinazione il dovere, saprà sacrificare ogni desiderio, ogni più inveterata abitudine alla voce della coscienza [...]. Far che si *ami* quanto si *deve*, sarebbe l'eccellenza della educazione; ma è cosa rara ad ottenersi; starommi dunque al primo grado che è di fare che la volontà abbia almeno *tanta forza di voler il dovere anche disamato*<sup>21</sup>.

In una società che, come è chiarito nel *Discorso III: L'amore*, è fatta su misura per i maschi ed è piena di «vizii schifi e feroci»<sup>22</sup>, è bene che le donne vengano educate a non coltivare speranze irrealizzabili se non vogliono andare incontro a cocentissime disillusioni.

In secondo luogo, Elisa è vittima del padre. La ragazza, di per sé contraria al divorzio per la propria serietà e sensibilità anche religiosa, cede al padre che non si fa scrupolo di avviarla sulla strada del pragmatismo più sbrigativo («il matrimonio è un contratto come tutti gli altri contratti», dice all'inizio) e che le suggerisce subito l'idea del divor-

**20** ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso VII: L'educazione delle femmine*, in *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, cit., p. 105.

**21** GIULIA MOLINO COLOMBINI, *Pensieri e lettere sull'educazione della donna in Italia*, Pine-  
rolo, Chiantore, 1860<sup>2</sup>, ora in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, cit., p. 534.

**22** ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso III: L'amore*, in *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, cit., p. 55.

zio<sup>23</sup>. È vittima poi di Guido, un innamorato che la pospone al proprio orgoglio e che ha in mente fin dall'inizio di farla divorziare dal marito. Infine, è vittima di una sua imprevedibile e imprevedente irriflessività: non esita infatti a sottrarsi ai vincoli coniugali per scegliere la passione, ossia un amante meschino che lei idealizza (come Emma Bovary idealizza Rodolphe e Léon). I punti di contatto fra Elisa e la signora Bovary non sono pochi, e il romanzo di Flaubert viene senz'altro letto da Angelica appena esce a puntate sulla «Revue de Paris» nel 1856. Elisa ed Emma sono due sognatrici sentimentali, entrambe orfane di madre, obbligate da padri coi piedi ben piantati per terra a sposarsi con uomini benestanti che loro non amano<sup>24</sup> e destinate a riversare il loro *amour-passion* su amanti quanto mai inadeguati, egoisti e pavid.

Nella nona scena del primo atto, Elisa si autodefinisce una «creatura inesperta». E si tratta di una definizione appropriata: «inesperta» nel senso di impreparata a schivare le trappole dell'esistenza, non avendo ricevuto nessun tipo di autentica educazione, se non quella della madre, che però è morta troppo presto, e quella del padre, che vuole darla in sposa col solo obiettivo di procurarle una sistemazione.

Palli vorrebbe una società più equanime e meno ipocrita, più aperta alle differenze sociali, più civile nei costumi e nelle norme di comportamento. Invece deve misurarsi con un mondo retto da leggi ingiuste, redatte da uomini e pensate per uomini, nel quale alla donna non spetta nessuna libera iniziativa e nel quale il solo scopo nell'esistenza di una ragazza è di trovare uno «sposatore» che la mantenga decentemente<sup>25</sup>. Nei *Discorsi*, si rivolge alle «giovini maritate del suo paese»: ne risulta un manuale non di strategie d'attacco, bensì di difesa. E il suo

**23** Si tratta di un modello educativo autoritario simile a quello del signor T\*\*\* nell'*Ortis* foscoliano (Cfr. FABIO DANELON, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 90).

**24** Fra i personaggi femminili della letteratura italiana ispirati a Emma Bovary, Elisa è senza dubbio, in ordine cronologico, la prima della lista (sulle «Bovary italiane», si veda VITTORIO LUGLI, *Bovary italiane* [1957], in *Bovary italiane ed altri saggi*, Calzani-setta-Roma, Sciascia, 1959, pp. 19-25).

**25** Cfr. ANGELICA PALLI BAROLOMMEI, *Discorso III: L'amore*, cit., p. 48.

suggerimento, alle proprie interlocutrici, è anzitutto di stare in guardia contro le insidie di una legislazione declinata al maschile. Come si legge nel *Discorso II. Il matrimonio*, il marito, anche quando un decreto del tribunale permetta alla moglie di lasciarlo, rimane sempre «l'unico proprietario delle creature che portano il suo nome: il decreto del tribunale non è dunque altro in sostanza che la legalizzazione di queste tremende parole: lasciatemi i figli e andatevene»<sup>26</sup>.

Il secondo consiglio che la scrittrice dà alle «giovini maritate del suo paese» è infine di portare un rinnovamento silenzioso ma operativo, solido, costruttivo, che riguardi il domicilio coniugale e l'intimità domestica, con il tacito obiettivo di estendere, con gradualità, questo rinnovamento alla vita pubblica dalla quale le donne sono escluse.

## 5. Perché Angelica Palli non ha pubblicato *Un divorzio*?

È sempre difficile individuare le ragioni di un fatto non avvenuto, specie se si considera che la vita è costellata di imprevisti. Il motivo, tuttavia, più convincente per il quale Palli ha deciso di non dare alle stampe *Un divorzio* riguarda forse il fatto che, nell'ultima stagione della vita, la scrittrice si è trovata impegnata a tempo pieno sul fronte della propria azione sociale. Se l'ipotesi è verosimile, non è giusto dire che ha deciso di non pubblicare il dramma, ma è più corretto sostenere che ha finito col lasciare inedita la sua *pièce* perché alacramente assorbita da un'urgenza pratica che conferma la sua vocazione di intellettuale eminentemente al servizio della militanza civile. Infatti, si dedica anima e corpo al progetto di istituire a Livorno la prima scuola secondaria femminile laica e gratuita. È il suo sogno. Un sogno che è destinato ad avverarsi, anche se dieci anni dopo la morte di lei: la scuola apre i battenti nel 1884 e, dal 1889, porta il suo nome, «Angelica Palli».

<sup>26</sup> EAD., *Discorso II: Il matrimonio*, cit., pp. 42-43.

## 6. Importanza di *Un divorzio*

È importante, anzitutto, perché s'incentra sul tema del divorzio, almeno vent'anni in anticipo sui tempi. È importante, inoltre, per l'affascinante problematicità della protagonista che, in un finale caratterizzato dalla mancanza di ogni tipo di convenzionale *happy end*, resta impressa nella memoria del lettore, per sempre ancorata alla propria scelta della solitudine. Maturata dalle esperienze, Elisa propone una propria attualissima soluzione al dramma: rinuncia, senza lacrime, sia all'amante Guido, che non la merita e di cui lei si è disinnamorata, sia al marito Emilio, che lei non ha mai amato. E a differenza, per esempio, di Emma alla fine dei *Tristi amori* (1887) di Giacosa, opta per l'autonomia, come farà – ma quindici anni più tardi – l'ibseniana Nora Helmer di *Casa di bambola* (1879). Elisa stabilisce e paga il prezzo della sua raggiunta autocoscienza di donna indipendente e finalmente libera da qualsiasi autorità maschile. Perciò, *Un divorzio* è un testo degno di nota, da tenere presente nel variegato paesaggio della scrittura femminile fra Otto e Novecento.

**Riassunto** Nel 1864 Angelica Palli (Livorno, 1798 – ivi, 1875) compone *Un divorzio*, un dramma conservato manoscritto presso la Biblioteca «Francesco Domenico Guerrazzi» di Livorno e pubblicato per la prima volta nel 2024 (a cura di Giulia Tellini). La *pièce* si configura come un dramma a tesi sia contro la cattiva educazione impartita alle ragazze, che arrivano impreparate alle scelte della vita adulta, sia contro leggi che possono essere ingiuste verso le donne perfino quando sembrano pensate proprio per tutelare i loro diritti.

**Abstract** In 1864 Angelica Palli (Livorno, 1798 – *ibid.*, 1875) composed *Un divorzio*, a drama preserved in manuscript form at the “Francesco Domenico Guerrazzi” Library in Livorno and published for the first time in 2024 (edited by Giulia Tellini). The play takes the form of a thesis drama, arguing both against the poor education given to girls – who thus reach the choices of adult life unprepared – and against laws that may be unjust toward women even when they appear to have been devised precisely to safeguard their rights.

# La Parigi *fin de siècle* negli *Schizzi Parigini* di Nina Olivetti Modona

Camilla Bencini

Uno dei motivi letterari più comuni delle scritture e del giornalismo italiano degli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento è senza dubbio offerto dalla fascinazione esercitata sugli scrittori dalla capitale più all'avanguardia del tempo: Parigi.

Che cosa può dirsi di Parigi che non sia stato detto e scritto da mille autori? Vuoi sapere i costumi della plebe, del ceto medio, dell'alta società? Tutti i romanzieri contemporanei ne parlano a sazieta, e ti conducono dai più luridi tugurj fino alle aule dorate. Parigi materiale, monumentale, prospettica, è riprodotta in tutte le guide, in tutti gli *albums*, in tutte le raccolte periodiche: e ora col sussidio della fotografia puoi leggere perfino i cartelli dei pizzicagnoli e dei parrucchieri, sedendo nel tuo gabinetto in Milano<sup>1</sup>.

Dal *Viaggio di un'ignorante*<sup>2</sup> del 1857 di Giovanni Rajberti alla corrispondenza di *A Parigi*<sup>3</sup> di Giovanni Faldella e dei contemporanei *Ricordi di Parigi*<sup>4</sup> di Edmondo De Amicis entrambi del 1878, fino alle *Impres-*

**1** GIOVANNI RAJBERTI, *Viaggio di un'ignorante*, Milano, Giuseppe Bernardoni di Gio, 1857, pp. 11-12.

**2** *Ibidem*.

**3** GIOVANNI FALDELLA, *A Parigi: Viaggio di Geromino e Comp.*, Torino, Triverio, 1887. Le corrispondenze, tuttavia, erano già state pubblicate a puntate sulla «Gazzetta Piemontese» dal 5 settembre al 20 novembre 1878.

**4** EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879.

sions<sup>5</sup> di Antonio Fogazzaro e alle *Lettere di una viaggiatrice*<sup>6</sup> del 1908 di Matilde Serao, la letteratura della fine del secolo è costellata da opere e corrispondenze volte a descrivere la straordinaria vitalità della città d'Oltralpe. Nell'immaginario letterario italiano dell'ultime decadi dell'Ottocento, Parigi si afferma come polo delle esperienze artistiche, della cultura e dell'innovazione, percezione che si intensificherà a partire dal 1878, anno dell'Esposizione Universale che ebbe luogo proprio nella capitale francese. De Amicis, inviato nella città proprio in occasione dell'Esposizione, nelle proprie pagine elogerà la «reggia aperta e perpetua di Parigi» quale luogo ammaliante «a cui tutto aspira e tutto tende»:

Ah! ecco il cuore ardente di Parigi, la via massima dei trionfi mondani, il grande teatro delle ambizioni e delle dissolutezze famose, dove affluisce l'oro, il vizio e la follia dai quattro angoli della terra! Qui è la pompa suprema, è la metropoli della metropoli, la reggia aperta e perpetua di Parigi, a cui tutto aspira e tutto tende. Qui la strada diventa piazza, il marciapiede diventa strada, la bottega diventa museo; il caffè, teatro; l'eleganza, fasto; lo splendore, sfolgorio; la vita, febbre. I cavalli passano a stormi e la folla a torrenti. Vetri, insegne, avvisi, porte, facciate, tutto s'innalza, s'allarga, s'inargenta, s'indora, s'illumina<sup>7</sup>.

Quella rappresentata e conosciuta sulla carta è tuttavia sempre e inevitabilmente una Parigi vista da italiani e descritta per un pubblico italiano<sup>8</sup>. Il diverso caso che qui si vuole presentare si distacca da questo ricco e variegato panorama di scritture, sia per il profilo della stessa autrice sia per il punto prospettico di osservazione. Se volessimo rintracciare un inquadramento di tipo formale ci troveremmo in

<sup>5</sup> ANTONIO FOGAZZARO, *Impressions de Paris*, in «Figaro», 16 marzo 1898.

<sup>6</sup> MATILDE SERAO, *Lettere di una viaggiatrice*, Napoli, Perrella editore, 1908.

<sup>7</sup> EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, cit., pp. 11-12.

<sup>8</sup> Per un approfondimento antologico sulle relazioni di viaggio da Parigi di scrittori italiani cfr. ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA, *Parigi vista dagli italiani, 1850-1914*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1995.

uno spazio liminale poiché l'esempio proposto appartiene sia al bacino delle scritture femminili sia all'altrettanto poco esplorato terreno delle scritture di migrazione. È il caso di Nina o Niny Olivetti Modona pittrice e scrittrice di origine ebraica nata a Firenze nel 1822, torinese d'adozione che nel 1875 viveva già da tempo a Parigi presso il civico 11 della Rue Chateaudun dove morirà nel 1900. Olivetti si affermò nella capitale francese come pittrice, critica d'arte e giornalista per molte riviste d'Oltralpe, tra cui «Le Monde artistique», «La vie littéraire», «L'art modern», scrivendo spesso sotto lo pseudonimo di *Chrysanthème*. Autrice di romanzi e novelle in lingua italiana e francese a partire dal 1874 divenne attiva collaboratrice della rivista femminista «La Donna». Mentre presso la critica francese la vicenda letteraria e biografica dell'Olivetti ha suscitato interesse<sup>9</sup> soprattutto per il suo ruolo di mediatrice culturale e per alcuni articoli saggistici di forte impronta femminista, in ambito italiano a questa scrittrice non sono state riservate

9 CHRISTIANE VEAUUVY, MARGUERITE ROLLINDE, MIREILLE AZZOUZ, *Les Femmes entre violences et stratégies de liberté Maghreb et Europe du sud*, Paris, Editions Bouchene, 2004, pp. 58-59: «Entre 1874 et 1888, Nina Modona écrivaine, peintre et journaliste d'origine florentine, écrit des comptes rendus réguliers sur la vie culturelle de la capitale française pour La Donna. Tout en vivant en France depuis de nombreuses années, elle cultive un regard critique de médiateur culturel qui témoigne de son expérience personnelle et interculturelle en tant qu'étrangère, intellectuelle et émancipée, dans la vie culturelle parisienne. [...] En octobre 1882, N. Olivetti évoque les difficultés de son activité journalistique à Paris: "Mais le souci. la grande difficulté est que je suis une femme, ma chère. Nous sommes en France, et ici plus qu'ailleurs, le préjugé règne contre les femmes, et il est loi de disparaître: c'est déjà beaucoup que je sois admise, car la loi salique, maintenant que les reines et les impératrices ont disparu, la loi salique regne sur la presse, ou cette même loi persiste". La journaliste, qui dit écrire régulièrement pour une vingtaine de journaux de la métropole, fait l'expérience d'une atmosphère fondamentalement hostile aux femmes, qui se transmet de génération en génération. Dans un autre article, elle décrit un pendant très concret de cette expérience: "La pias courageuse se sent défaillir quand, un article à la mam, elle pénètre ces antres sales et poussiéreux que sont les prétendues résidences des directeurs et rédacteurs des journaux. La femme qui se respecte ne peut vivre dans cette atmosphère imprégnée de tabac et démoralisante: et c'est ainsi que les habitudes sociales et la mauvaise volonté des directeurs conspirent pour exclure les femmes de la vie publique et de l'influence que celles-ci pourraient exercer sur le journalisme?"».

molte attenzioni. Anche se menzionata all'interno di studi di carattere più ampio dedicati alle scritture femminili (si pensi per esempio al volume del 1941 di Maria Ferrari Bandini Buti *Poetesse e scrittrici*<sup>10</sup> oppure al più recente *Sottoboschi letterari: sei case studies fra Otto e Novecento*<sup>11</sup> di Ombretta Frau e Cristina Gragnani del 2011), sparse e lacunose sono le notizie in nostro possesso sulla vita di Nina Olivetti, il cui nome tuttavia compariva già all'interno del *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*<sup>12</sup> di Angelo De Gubernatis. È da segnalare la presenza di una scheda a lei dedicata contenuta nel database del 2001 del progetto promosso dall'Università di Chicago dedicato a Italian Women Writers<sup>13</sup>. La studiosa berlinese Ruth Natterman nella sua ricerca del 2020 rivolta alle biografie delle donne nel primo movimento femminista italiano ha tentato di tracciare un breve profilo biografico di Olivetti:

Nina Modona Olivetti (1830–1900) scrisse regolarmente per «La Donna» dalla sua patria d'elezione, Parigi, dal 1874, su temi politici e culturali di attualità della Francia contemporanea. La scrittrice era probabilmente emigrata a Parigi negli anni Cinquanta del XIX secolo, durante la grande ondata di emigrazione italiana, a seguito della fallita campagna di Garibaldi. Modona Olivetti si fece un nome nella metropoli francese come critica d'arte e giornalista per numerose riviste francesi, tra cui «Le Monde artistique». Nella sua attività di corrispondente per «La Donna», si può osservare un cambiamento dai temi inizialmente prevalentemente culturali alle questioni di politica femminile: Oscar Greco la definì nel 1875 una «ardente e appassionata sostenitrice dell'emancipazione femminile, che sostiene il principio di uguaglianza dei due sessi e compie sforzi nobili e generosi per conquistare alla donna il posto

**10** MARIA FERRARI BANDINI BUTI, *Poetesse e scrittrici. Volume 2*, Roma, Istituto editoriale italiano B.C. Tosi, 1942, p. 91.

**11** OMBRETTA FRAU, CRISTINA GRAGNANI, *Sottoboschi letterari: sei case studies fra Otto e Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011.

**12** ANGELO DE GUBERNATIS, *Nina Olivetti*, in *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, Roma, Forzani e C., 1895, p. 653.

**13** Italian Woman Writers in <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/>.

che le spetta». Nell'agosto 1878, la scrittrice partecipò al primo congresso internazionale delle donne a Parigi come membro della delegazione italiana<sup>14</sup>.

Il nome di Nina Olivetti è recentemente riemerso sulla scena critica italiana a fianco di quello di Angelica Palli, Cristina Trivulzio e Rosa Taddei all'interno di un volumetto del 2012, a cura di Cristina Contilli, riservato alle *Scrittrici italiane e straniere amiche e corrispondenti di Silvio Pellico*<sup>15</sup>. In questa occasione sono emerse quindi ulteriori notizie sul primo esordio letterario della Olivetti legate a primi timidi tentativi di scrittura poetica, supportati e incoraggiati da Silvio Pellico. La breve corrispondenza tra una giovanissima Nina Olivetti e Silvio Pellico, riportata da Contilli in un libello intitolato *Silvio Pellico. Lettere alla poetessa fiorentina Nina Olivetti*<sup>16</sup>, consta di quattro lettere inviate da Pelli-

**14** RUTH NATTERMAN, "2 Biografien zwischen Laizismus und jüdischer Selbstverortung". *Jüdinnen in der frühen italienischen Frauenbewegung (1861–1945): Biografien, Diskurse und transnationale Vernetzungen*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2020, pp. 81–82. Si riporta di seguito l'originale in lingua tedesca: «Die jüdischen Mitarbeiterinnen Beccaris profitierten zweifellos von ihren häufig über den nationalen Bereich hinausgehenden familiären und freundschaftlichen Verbindungen, konnten Diskurse aus dem Ausland aufgreifen oder fungierten sogar als auswärtige Korrespondentinnen: Nina Modona Olivetti (1830–1900) schrieb für „La Donna“ seit 1874 regelmäßig aus ihrer Wahlheimat Paris über aktuelle politische und kulturelle Themen des zeitgenössischen Frankreich. Die Schriftstellerin war vermutlich in den 1850er Jahren mit der großen Welle italienischer Emigration infolge der missglückten Kampagne Garibaldi's nach Paris gekommen. Modona Olivetti machte sich in der französischen Metropole einen Namen als Kunstkritikerin und Journalistin für zahlreiche französische Zeitschriften, darunter „Le Monde artistique“. In ihrer Berichterstattung für „La Donna“ lässt sich ein Wandel von zunächst vorwiegend kulturellen Themen hin zu frauenpolitischen Fragen beobachten: Oscar Greco bezeichnete sie im Jahr 1875 als eine „glühende und leidenschaftliche Befürworterin der Frauenemanzipation, die das Gleichheitsprinzip der beiden Geschlechter vertritt und edle und großzügige Anstrengungen unternimmt, um der Frau den ihr zustehenden Platz zu erobern“. Im August 1878 nahm die Schriftstellerin am ersten internationalen Frauenkongress in Paris als Mitglied der italienischen Delegation teil».

**15** CRISTINA CONTILLI, *Scrittrici italiane e straniere amiche e corrispondenti di Silvio Pellico*, s.l., Lulu.com, 2015.

**16** EAD., *Silvio Pellico. Lettere alla poetessa fiorentina Nina Olivetti*, s.l., Lulu.com, 2009.

co che sono conservate oggi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Fatta eccezione per questo singolo approfondimento, la descrizione dei principali dati anagrafici e l'elenco dei titoli delle opere e delle collaborazioni giornalistiche, poche altre sono le informazioni di cui disponiamo oggi su questa scrittrice. Di fronte alla sostanziale assenza di studi critici legati a questa autrice, ripartire dalla scrittura e dai testi è sembrato un buon modo per approcciare ad una esperienza biografica e scrittorica che ben si s' inserisce all'interno del tema presentato in occasione della Giornata di Studi dedicata alle scritture di *Donne fra più mondi* (Firenze, 6 dicembre 2024), promossa e coordinata dall'*equipe* di ricerca del Progetto competitivo biennale *Donne fra più Mondi: Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento* dell'Università degli Studi di Firenze. Un profilo autoriale meritevole di essere riscoperto anche solo in virtù della scrittura del romanzo storico dal titolo *Il Vachero*<sup>17</sup> edito per la casa editrice Le Monnier nel 1856. In questa sede, tuttavia, l'attenzione è posta sulla scrittura giornalistica e sulle corrispondenze da Parigi di Olivetti. Si sarebbe potuto optare per l'indagine degli articoli compresi nella rivista «La Donna» ma si è ritenuto più interessante staccarsi dal contesto fortemente idealizzato della rivista per sondare e per meglio evidenziare la peculiare prospettiva della scrittrice rispetto alle impressioni parigine elaborate da noti autori italiani nella prossimità di quegli anni. È infatti all'interno delle corrispondenze intrattenute con la rivista piemontese delle «Serate Italiane» tra il 1875 e il 1876 che la cinquantenne Nina Olivetti offre un inedito sguardo, quello di chi la città la vive, sulla capitale d'adozione. La rubrica di Nina Olivetti Modona intitolata *Schizzi Parigini* prende avvio il 2 gennaio 1876, nella dodicesima pagina del periodico torinese delle «Serate Italiane». È nella sede di questa prima corrispondenza, tuttavia datata «Parigi dicembre 1875», che Olivetti definisce gli orizzonti tematici e la prospettiva d'intrattenimento dei futuri contributi:

<sup>17</sup> NINA OLIVETTI MODONA, *Il Vachero. Storia genovese del XVII*, Firenze, Le Monnier, 1856.

Non ho la presunzione d'imitare in questi brevi cenni sulla vita palpitante di Parigi, i brillantissimi schizzi del signor Salmini; mi limito all'umile mestiere di cronista, narrando i fatti di maggiore entità. Che mi sembreranno degni d'interessare i lettori<sup>18</sup>.

Il programma del nuovo inserto parrebbe dunque per le dichiarazioni e per gli argomenti trattati nella prima uscita inserirsi nel solco della stampa francese *à la page*, del giornale di moda femminile, esemplato sul modello offerto dal «*Journal des dames et des mode*» e sulla rispettiva declinazione italiana del milanese «*Corriere delle Dame*», la cui attività editoriale si era esaurita proprio nello stesso 1875. A differenza delle corrispondenze d'impronta artistica, letteraria e culturale che Olivetti era solita intrattenere da diversi anni con riviste quali «*Le Monde artistique*» o a partire dal 1874 «*La Donna*», nello spazio delle «*Serate Italiane*», insieme a lacerti di romanzi e racconti, Nina affinerà gli strumenti propri dell'indagine e del *reportage* giornalistico. Contrariamente al rivendicato distacco stilistico dalle tematiche dei quadri di vita contemporanea degli *Schizzi in versi* di Vittorio Salmini editi per Casanova nel 1875 da cui Olivetti si dissocia nell'apertura della rubrica, gli *Schizzi Parigini* sapranno farsi altro rispetto alla mera documentazione dei piaceri artistici e della moda della capitale francese. Al racconto civettuolo delle domeniche dei parigini trascorse «nei teatri ad udire le conferenze fatte dai più celebri letterati»<sup>19</sup>, tra i concerti per orchestra di Jules Padeloup e i dressage equestri del Circo d'Inverno, scandite dalle ampollose e affollatissime feste organizzate presso l'Hotel Des Ventes, tra «esposizioni di antichità» e raffinati «oggetti d'arte»<sup>20</sup>, Nina sceglierà di affiancare sin dalla seconda uscita della rubrica un diverso aspetto:

Le insonni notti che tutti passiamo oggi in Parigi sono una vera malattia epidemica, un tormento obliato da Dante nelle sue bolge. Conosco molte ele-

<sup>18</sup> EAD., *Schizzi Parigini*, in «*Serate Italiane*», 2 gennaio 1876, III, v, n. 105, pp. 12-14.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

## Camilla Bencini

gantissime signore che non chiudono occhio se non a forza di decotti di valeriana, o di prese di brunoro. Più forse del clima rigido e secco, ne sono causa le veglie a lungo protratte, e le preoccupazioni che tutti subiscono in questo vortice mondano<sup>21</sup>.

La corrispondenza giornalistica assume dunque già dalla seconda uscita del 16 gennaio 1876 un taglio nettamente diverso, per certi aspetti antitetico, rispetto alla dichiarazione d'intenti promossa in apertura di rubrica. Sulla scia del citato Dante la vita parigina descritta dalla Olivetti, il «vortice mondano», inizia ad assumere l'aspetto di una ridda incontrollabile. Mentre le numerose corrispondenze di quegli anni, commissionate dalle principali testate sono composte per placare la fame dei lettori desiderosi di mondanità, di benessere e di sfarzo, temi incarnati nell'immaginario della Parigi della *Belle Époque*, gli *Schizzi Parigini* mirano a restituire un saggio veritiero e non edulcorato della città. Quello che a Nina Olivetti interessa esplorare sono le ombre, gli abissi profondi della *Ville Lumière*. Agli interni sfarzosi dei grand'hotel descritti nel primo contributo si oppone la descrizione dello studio d'artista di Zichy, acquarellista russo, luogo in cui:

Per ogni dove si vedevano appesi su quelle pareti teschi, scheletri vestiti di giacchi di maglia, o di corazze d'acciaio, pronti per la lotta eterna, od imbiancati con calce, ritti sulle adunche falangi dei piedi, o coperti di peli di renne, ovunque trofei d'armi, lunghe pipe d'ambra, tutto il *tou-bou* in mezzo al quale si compiace questo artista cosmopolita, e terrorista; che riproduce spesso tali immagini nei suoi quadretti<sup>22</sup>.

In questo secondo tempo degli *Schizzi Parigini* si assiste ad una svolta stilistica decisiva che consiste nella transizione dall'articolo di costume alla critica del costume. La descrizione dell'abbigliamento e la documentazione dell'evento mondano divengono un utile mezzo di denuncia del degrado sociale parigino, per la scrittrice sempre ben vi-

<sup>21</sup> EAD., *Schizzi Parigini*, in «Serate Italiane», 16 gennaio 1876, III, v, n. 107, pp. 35-36.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

sibile anche quando celato dietro l'*allure* teatrale, come avviene nel caso del racconto della messa in scena della *Giulietta e Romeo*:

Due avvenimenti artistici hanno segnalato il corto periodo di questa settimana. Il primo fu l'inaspettato successo della Cattaneo nel dramma *Giulietta e Romeo*. Questa attrice ci ha entusiasmata declamando la sua parte con tanta maestria, quanta mai possa averne la tragica la più esperta. Nella scena del balcone la Cattaneo ed il Rossi ebbero slanci di supremo entusiasmo. Quella passione giovanile fu resa cogli sbrigliati trasporti dell'amore italiano; stupore e meraviglia della critica francese, giacchè questi freddi e prosaici amanti delle *Etaires* parigine, o per meglio dire delle prosaiche *Cocottes*, non conoscono che la prezzolata passione a peso d'oro<sup>23</sup>.

L'annotazione della rappresentazione teatrale del dramma shakespeariano non si limita più ad un appunto cronachistico ma fornisce il supporto per un pungente affondo critico sulla dissolutezza affettiva di Parigi, città in cui l'amore è passione «prezzolata [...] a peso d'oro». Il terzo articolo, apparso nella prima pagina dell'uscita del 26 marzo 1876 delle «Serate Italiane» segna quindi in modo incontrovertibile la svolta tematica e stilistica già intrapresa nei numeri precedenti della rivista:

Se nei miei precedenti corrieri non vi parlai che di feste, di teatri, di notturni convegni, ed altri spettacoli di ogni specie, non voglio però che crediate che Parigi sia in tutto e per tutto un paese di cuccagna, e che qui viviamo l'età dell'oro; al contrario. Parigi racchiude gravi miserie che prendono talvolta le proporzioni gigantesche della metropoli che le racchiude. Volgiamo oggi la medaglia ed osserviamone il rovescio<sup>24</sup>.

È dunque in questa occasione che la scrittrice rivendica per la prima volta la funzione polemica della propria rubrica esternando apertamente l'intento di rivolgere la medaglia dell'apparente sfarzo parigino per osservarne «il rovescio» di miserie. «A Parigi» città dove «l'egoismo

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> EAD., *Schizzi Parigini*, in «Serate Italiane», 26 marzo 1876, III, v, n. 117, pp. 193-195.

è un sentimento universale»<sup>25</sup>, la notizia della scomparsa della scrittrice francese contessa Marie d'Agoul, conosciuta sotto lo pseudonimo di Daniele Stern, fornisce all'Olivetti l'occasione per una prima incursione nel sottobosco letterario delle scrittrici francesi coeve. La complessa parabola biografica e intellettuale della francese Stern in Olivetti, già ardente sostenitrice dell'emancipazione femminile, stimola una riflessione di più ampio respiro dedicata al racconto testimoniale delle condizioni delle scrittrici in Francia, a cui fa seguito una netta denuncia della precarietà del ruolo esercitato all'interno della società e del difficile e travagliato rapporto con il mercato delle lettere:

In Francia le poetesse che si distinguono per ingegno, è raro che restino di riputazione illibata, anzi pare che a quelle soprattutto si appigli il mal costume; ne risulta sventuratamente una disistima generale per le donne letterate: la borghesia le ripudia, ed ha orrore di quelle che fumano, e portano il pantalone applicando loro l'epiteto di *Bohèmes*, le donne artiste rendono ai borghesi la pariglia, e fra queste due società esiste una barriera insormontabile, quella del pregiudizio<sup>26</sup>.

Il contributo del 26 marzo 1876, che risente evidentemente dei contatti dell'Olivetti con il movimento femminista italiano e francese e con il periodico de «La Donna», fa da apri porta all'ancor più aspra reprimenda del 25 giugno 1876, espressa in occasione della necrologia per Aurore Dupin, nota ai lettori francesi con il nome di George Sand, considerata da Olivetti «più grande della Staël nel linguaggio»:

In mezzo ad un tale generale rammarico qualche voce di biasimo osò lamentare nel giornalismo, le tendenze, e le tesi sostenute dalla celebre scrittrice; le fu fatto rimprovero di difendere la causa della donna, causa santa che era la sua. [...] E a questa benemerita delle lettere, che meritava più di ogni altro le palme dell'Accademia, a questa certo in vita e in morte perfide invettive non furono risparmiato dai gelosi che invidiavano le sue facoltà, mentali.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

[...] La vita di George Sand fu una lunga lotta, ed in un simile stato sociale la gloria fu una sventura per lei<sup>27</sup>.

È forse in questa corrispondenza che Olivetti mostra il volto più cupo di Parigi, una città «che ride di tutto», perfino dell'agonia di George Sand. D'altronde a Parigi, come osserva la giornalista, anche la «pubblica sventura è pure uno spettacolo»<sup>28</sup>. Nina Olivetti coglie l'occasione dell'omaggio funebre per farsi foriera, davanti al pubblico italiano, del messaggio della stessa Sand. All'interno della propria rubrica, aspra e convinta sarà la condanna dell'avvilente degrado delle condizioni della donna in Francia, figura cristallizzata ancora sul modello comportamentale impostogli durante il XVIII secolo:

La Francia, paese dove regna la moda tiranna, è forse il paese in cui la donna oggi è la più avvilita, e posta in non cale, e se per caso una osa affrontare l'arringo innalzandosi al di sopra della sfera in cui la si vuole abbassata, allora si inveisce contro lei e fino oltre la tomba ella viene oltraggiata. [...] La donna in Francia, lo ripeto, non è che strumento di vanità o di piacere, un utensile domestico che si rigetta quando è usato<sup>29</sup>.

Il tema anticipato sulle «Serate Italiane» sarà poi approfondito alcuni anni più tardi all'interno degli articoli pubblicati per la rivista «La Donna» dove il 15 ottobre 1882 Olivetti ammetterà di essere lei stessa vittima del «pregiudizio contro le donne»:

Ma la cura, la grande difficoltà è che io sono una donna, cara mia. Siamo in Francia, e qui, più che altrove, qui il pregiudizio contro le donne regna, ed è ben lungi l'essere dissipato; è già molto che io vi sia ammessa, perché la legge Salica, ora che le regine e le imperatrici sono smesse, la legge salica regge su per la stampa, ove questa iniqua legge è vigente<sup>30</sup>.

**27** EAD., *Schizzi Parigini*, in «Serate Italiane», 25 giugno 1876, III, v, n. 130, pp. 415-416.

**28** *Ibidem*.

**29** *Ibidem*.

**30** EAD., *Nostre corrispondenze da Parigi*, in «La Donna», 15 ottobre 1882, n. 12, p. 185.

La scelta degli argomenti e il taglio stilistico proprio delle corrispondenze giornalistiche delle «Serate Italiane» rivelano e rivendicano l'azione di «*médiateur culturel*»<sup>31</sup> tra la Francia e l'Italia di Olivetti Modona, che nell'articolo del 21 maggio 1876 avocherà a sé la funzione di veicolo internazionale:

Riviste letterarie e giornali piovono a Parigi venendo d'Italia. Ne arrivano da Torino, da Milano, da Cremona, da Firenze, da Bologna; cambio quotidiano colla *Vie litteraire* che ne è fatta centro; e sono lietissima di avere, forse io, stabilito questo nuovo vincolo internazionale fra Italia e Francia. Fino adesso la lingua e la letteratura italiana erano qui pochissimo conosciute per la carenza e la scarsità dei libri; questi fogli volanti, qui recati dal soffio subalpino, sono la migliore manifestazione del movimento intellettuale d'Italia e riempiono questa lacuna, parlando la nuova lingua, della vita nuova che agita e vivifica la Nazione<sup>32</sup>.

Passando dalla recensione al *reportage*, dall'arte alla denuncia sociale, Nina Olivetti, in un inaspettato momento storico, restituisce un affresco a tinte fosche della Parigi *fin de siècle*. La «maestà di Parigi»<sup>33</sup> che verrà di lì a due anni descritta da Edmondo de Amicis, il fascino di questo «Olimpo moderno»<sup>34</sup> colto quindi da Giovanni Faldella, stride con la visione realistica e disincantata della città offerta da Nina Olivetti sulle pagine delle «Serate Italiane» nel biennio 1875-1876. Gli *Schizzi Parigini* nel dare testimonianza della vita sociale e culturale della *Ville Lumière* a cavallo tra due secoli rappresentano, per il periodo storico-letterario in cui si collocano, anche uno straordinario e pionieristico «punto d'os-

**31** CHRISTIANE VEAUUVY, MARGUERITE ROLLINDE, MIREILLE AZZOUZ, *Les Femmes entre violences et stratégies de liberté Maghreb et Europe du sud*, cit., p. 58.

**32** NINA OLIVETTI MODONA, *Schizzi Parigini*, in «Serate Italiane», 21 maggio 1876, III, v, n. 125, pp. 331-333.

**33** EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, cit., p. 7.

**34** GIOVANNI FALDELLA, *A Parigi. Viaggio di Geromino e comp.*, cit., p. 127.

servazione strategico nei confronti della cultura e delle cose italiane»<sup>35</sup>. Questa scrittrice poco nota, con spirito critico e coraggio, rivela tra le prime ai propri lettori e lettrici italiane gli aspetti meno seducenti della complessa natura di Parigi: una città che, sull'evidente modello offerto dalla lettura di Balzac, attrae nel suo vortice tormentoso di vizi e di moda, ma che ridendo di tutto, in nome della *grandeur* mondiale, è anche capace con sprezzante indifferenza di strappare la dignità e di privare della legittimazione sociale e letteraria.

**Riassunto** Nina Olivetti Modona (1830-1900), scrittrice e pittrice torinese di origine, parigina d'adozione, sotto lo pseudonimo di *Chrysantème* negli anni è stata un'attiva collaboratrice di numerose riviste artistiche e letterarie in Italia e all'estero («La vie littéraire», «L'art moderne», «La Donna», fondata dalla mazziniana Gualberta Alaide Beccari nel 1868). L'intervento si propone di approfondire la collaborazione dell'Olivetti con le piemontesi «Serate Italiane», presso cui tenne la rubrica *Schizzi Parigini*. Attraverso una serie di articoli dispiegati nel biennio 1875-1876, passando dal *reportage* alla recensione, dall'arte alla denuncia sociale, Nina Olivetti restituisce un affresco della Parigi *fin de siècle* per i lettori e le lettrici della rivista. Gli *Schizzi Parigini* nel dare testimonianza della vita sociale e culturale della *Ville Lumière* rappresentano anche uno straordinario punto d'osservazione strategico nei confronti della cultura e delle cose italiane.

**Abstract** Nina Olivetti Modona (1830-1900), writer and painter from Turin, based in Paris, worked under the pseudonym *Chrysantème*, was an active collaborator for numerous artistic and literary magazines in Italy and abroad («La vie littéraire», «L'art moderne», «La Donna», founded by Gualberta Alaide Beccari in 1868). The essay explores Olivetti's collaboration with the Piedmontese magazine «Serate Italiane», where she curated the column *Schizzi Parigini*. Through a series of articles published during 1875-1876, from reportage to review, to art and social critique, Nina Olivetti provides an overview of *fin de siècle* Paris for the magazine's readers, giving an account of the social and cultural life of the *Ville Lumière*.

**35** DINA ARISTODEMOT HEART, *Serate italiane (1874-1878)*, presentazione di Giorgio Petrocchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo s.p.a., 1981, p. 37.



# Sulle tracce di Elena Raffalovich Comparetti

Oleksandra Rekut-Liberatore

Il problema maggiore nell'affrontare lo studio di Elena Raffalovich Comparetti risiede nella consapevolezza che di lei si sono conservate pochissime tracce scritte e per sovrappiù giunte a noi in modo fortunoso. La causa di tale lacuna è da addebitare alla pulsione autodistruttiva di Elena che tentava in ogni modo di cancellarsi, di svanire nel nulla. Lo sottolinea anche la nipote Elisa Frontali Milani, curatrice del preziosissimo volume *Storia di Elena attraverso le lettere*<sup>1</sup>. E questa sua particolare *forma mentis* si concretizzava non solo negli scritti, ma praticamente in ogni sua espressione esistenziale. «Affetta da malinconie isteriche [...]; chiese ed ottenne dal marito la facoltà di vivere da sé libera ed a modo suo, senza dimora fissa»<sup>2</sup>. Le affermazioni di Domenico Comparetti risultano molto forti e quasi offensive. In verità, l'«esile, non bella, vivacissima, istruita e brillante»<sup>3</sup> Elena era una donna abiente, rampolla di una famiglia dell'alta borghesia di Odessa<sup>4</sup> e, solo per la

- <sup>1</sup> *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, a cura di Elisa Frontali Milani, introduzione di Edda Melon, Torino, La Rosa, 1980.
- <sup>2</sup> DOMENICO COMPARETTI, *In memoria di Elena Comparetti-Raffalovich e di Leone Raffalovich suo Padre*, Firenze, Ariani, 1922, p. 8.
- <sup>3</sup> GINO TELLINI, *Alle origini di don Milani*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 2024.
- <sup>4</sup> Ho preferito mantenere la traslitterazione della città ucraina “Odessa” con la doppia “s” tenendo conto della pronuncia originale e non della grafia (una “s” sola), onde permettere al lettore italiano di riprodurre il suono corretto del toponimo in questione.

sua pulsione ad “autocancellarsi”, preferiva viaggiare e approfondire le tematiche che la interessavano: studia infatti pedagogia a Dresda, a Gotha e Lipsia, «fonda e finanzia a Venezia [...] un giardino d’infanzia ispirato alle teorie del pensatore tedesco Friedrich Fröbel»<sup>5</sup>. Un peregrinare colto e consapevole che la rende una “sacerdotessa” dei *genius loci* e non già una «senza fissa dimora» che è una distorsione della realtà che sa tanto di calunnia. La sua vita è piuttosto un intenso romanzo, pervasa com’è da intricati fili che ricamano un’amalgama di presenza e assenza, di finzione e realtà, ovvero un’esistenza costellata di ellissi, una cercata poetica del non apparire, il cui essenziale resta, nonostante gli autodafé, visibile e apprezzabile. «Non capisco come tu non sia stanco del mestiere di proprietario. Quanto a me, se avessi tutto l’oro del Perù, non vorrei abitare in una casa mia»<sup>6</sup> - così scrive al marito Domenico Comparetti (all’epoca il divorzio ancora non era legale e quindi, pur non condividendo più lo stesso *habitat* e di fatto separati, permanevano coniugi). La stessa sorte è riservata agli oggetti di lusso e della vita quotidiana, dai quali Elena non si lascia sedurre: «Quanto ai miei vestiti, puoi distribuirli. Forse ce n’è qualcuno che può servire alle tue sorelle? [...]. L’argenteria e le trine bisogna farle avere alla mamma in qualche occasione, se non viene in Italia»<sup>7</sup> (25 novembre [1872]). Pur potendo permettersi una vita agiata, decide di spendere parte dei suoi averi in opere di beneficenza: «La somma che consacra alla realizzazione del suo desiderio [la fondazione di un giardino d’infanzia a Venezia], rapportata al valore del denaro odierno, è certo ragguardevole e, [la considerazione che] la sua esistenza si svolge in tono molto modesto»<sup>8</sup> conferma il rifiuto di una vita comoda ma senza significato o profondità, per dedicare buona parte di quanto può disporre a qualcosa che abbia uno scopo sociale.

Ma ridiamo la parola alla viva voce di Elena (lettera del 13 luglio 1863): «non posso mai scrivere due volte la stessa cosa, perché allora

<sup>5</sup> GINO TELLINI, *Alle origini di don Milani*, cit.

<sup>6</sup> *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 106.

<sup>7</sup> Ivi, p. 104.

<sup>8</sup> Ivi, p. 112.

quel che ho scritto mi sembra così stupido! Ho provato qualche volta a tenere un diario, ma, quando mi accadeva di rileggerlo dopo otto giorni, ne stracciavo la metà»<sup>9</sup>. In effetti, le tracce di questo diario o di altri suoi eventuali scritti non si trovano da nessuna parte. Il *modus vivendi* autocritico, la tensione autodistruttiva, l'atteggiamento censorio e nichilista si rivela molto precocemente e non darà mai segno di una redenzione. Così, poco più che ventenne, si rivolge di nuovo a Domenico, all'epoca suo fidanzato: «Sai che ho avuto il coraggio di rileggere un monte di scartoffie scarabocchiate nei miei momenti d'ozio e che ho ritrovato qui... La mia vanità faceva da avvocato, ma sono stata inesorabile e ho strappato tutto: non meritavano nulla di meglio»<sup>10</sup>. Il giudice interiore ipersevero di Elena, ci ha negato la chance di poterla apprezzare anche come drammaturga. Cosa ci fa presumere che abbia tentato anche questa strada creativa? Basti rispolverare la raccomandazione che il 13 luglio (1866-67) invia da Castrocaro: «Se la signorina M. rimanda il manoscritto della mia commedia, spediscimelo»<sup>11</sup>. Un testo drammatico che non è mai stato pubblicato. E, viste queste premesse, quale eredità ci ha lasciato Elena Raffalovich Comparetti? Disponiamo purtroppo solo di una parte del suo epistolario conservato da altri; nello specifico dal marito, «un fenomenale classicista»<sup>12</sup>, e da Adolf Pick, pedagogista moravo, che ha custodito una ventina di lettere di Elena consultabili nel volume *Adolfo Pick: il pensiero e l'opera*<sup>13</sup>. Come si può ben constatare, la bibliografia italiana della Raffalovich è davvero scarna. E, evidentemente, questi risicati carteggi superstiti risultano incompleti, visto che la Nostra ha distrutto, assieme alle carte in suo possesso, anche le missive ricevute. In Francia, Germania e Inghilterra si conservano altre lettere, testimonianza di scambi con personalità

<sup>9</sup> Ivi, p. 81.

<sup>10</sup> Ivi, p. 65.

<sup>11</sup> Ivi, p. 92.

<sup>12</sup> Giusto per adottare l'entusiastica definizione di PAOLO RUMIZ, *Una voce dal Profondo*, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 174.

<sup>13</sup> *Adolfo Pick: il pensiero e l'opera con una scelta di scritti sull'educazione*, a cura di Duilio Gasparini, vol. I, Parte I, Firenze, Giuntina, 1968.

note in ambito pedagogico come Bertha von Marenholz-Bülow (la più grande adepta di Fröbel) o la contessa Elizabeth Döhler-Sheremetyeva (moglie del celebre pianista Theodor Döhler) e soprattutto col fisiologo Claude Bernard, la cui medicina sperimentale ha influenzato parecchio Elena<sup>14</sup>. Altre tracce epistolari sopravvissute sono quelle con i parenti, ovvero con le sorelle Nadine e Maria, col nipote Marc-André Raffalovich (mecenate e saggista britannico, nonché amico fraterno di John Gray, ispiratore niente meno che di Oscar Wilde per il suo celeberrimo *Ritratto di Dorian Gray*).

Ma torniamo alle lettere che la già menzionata nipote Elisa, mentre metteva ordine tra gli oggetti appartenenti ai nonni, rinviene casualmente all'interno di una cartellina marrone custodita in un vecchio baule: missive vergate in francese che risalgono in gran parte al tempo del fidanzamento. Dalle stesse possiamo arguire che Elena era un'eccellente epistolografa, prova, ce ne fosse ancora bisogno, delle sue evidenti doti letterarie. Ecco riassunti i sentimenti della nipote:

Il recente ritrovamento di vecchie lettere da lei [da Elena] indirizzate al nonno è stato come una finestra spalancata [...] in una stanza buia. Con emozione ho visto illuminarsi quella figura fredda e distante, che avevo conosciuto senza conoscere. Da quelle lettere è balzata fuori, viva e palpitante, una giovane donna innamorata che andava verso la vita quasi danzando, piena di brio e di intelligenza, piena di entusiasmo, ricca di aspirazioni verso ideali di bellezza, di giustizia, di libertà, e che la realtà aveva a poco a poco appassita e disseccata come un albero al quale siano state tagliate le radici<sup>15</sup>.

La corrispondenza successiva al matrimonio e alla separazione assume effettivamente uno stile telegrafico: brevi righe essenziali che si limitano o a comunicazioni di servizio, o a una mera rendicontazione.

<sup>14</sup> CLOTILDE BARBARULLI, *Dalla tradizione all'innovazione. «La ricerca straordinaria» di Elena Raffalovich Comparetti*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminili nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Simonetta Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 428.

<sup>15</sup> *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 4.

1. Ma un aspetto, che vorrei focalizzare meglio, è il linguistico. Elena era molto portata all'apprendimento delle lingue e ne padroneggiava più d'una. Come sottolineavo poc'anzi, le lettere del periodo del fidanzamento le redige in francese e le spedisce da Parigi dove si era trasferita all'epoca con la famiglia. Già dalle prime righe si intuisce che anche il francese le sta stretto: «La lingua francese è ben povera per esprimere tutte le dolci cose che vorrei dirti»<sup>16</sup> (28 giugno 1863). Ergo, ricorre spesso al tedesco, allo spagnolo, all'inglese: «I like to write to you in English. I think no other language can express so well a love pure and true like ours»<sup>17</sup> (24 aprile 1863) e ancora rammenta a Domenico: «Eppure è proprio grazie allo spagnolo che abbiamo fatto conoscenza *dueño de mi corazón*. Non so se hai trovato nell'*Antologia [iberica]* che mi hai prestato un fiore secco col quale avevo segnato una pagina significativa, credo *La muerte de Dulcía*»<sup>18</sup> (13 luglio 1863). Elena comprende benissimo anche l'italiano, ma considerato il suo conclamato perfezionismo vive, in questi primi mesi, l'insicurezza di chi teme di commettere errori: «Ti ringrazio di scrivermi nella tua lingua che ho sempre preferita a tutte»<sup>19</sup> (2 maggio 1863).

È lontana però, com'è nel suo *ethos*, dal darsi delle arie; ma sa riconoscere e far emergere il talento altrui, nello specifico quello del futuro coniuge la cui abilità linguistica, che lo contraddistingue, lo porta a destreggiarsi tra numerosi idiomi. Così programmando il loro viaggio di nozze propone: «Si potrebbe andare a trovare mia sorella e mio cognato a Petit-Bois. Mia sorella mi scrive che ci ospiterà in una torre; se ti metterai a parlare tutte le lingue, sarà una vera torre di Babele»<sup>20</sup> (12 luglio 1863). Anch'ella arde dal desiderio di apprendere sistemi linguistici sempre nuovi: «Il tuo metodo mi piace infinitamente [...] M'inse-

<sup>16</sup> Ivi, p. 62.

<sup>17</sup> Ivi, p. 15.

<sup>18</sup> Ivi, p. 81.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>20</sup> Ivi, p. 80.

gnerai il greco allo stesso modo?<sup>21</sup> – e poi prosegue – E che gioia sarà leggere con te libri che non potrei capire senza il tuo aiuto [...]. Sai che sono stata spesso tormentata da un'ardente sete di sapere, ma – ahimè – nessuno s'è mai occupato d'istruirmi e cosa può mai fare una donna sola»<sup>22</sup> (9 maggio 1863). E qui, Elena pecca di un evidente vittimismo, perché sappiamo per certo che ha avuto insegnanti privati per varie materie (la sorella Maria, grande appassionata di latino, disponeva, ad esempio, di un professore di lingue classiche per tre ore al giorno). Ma in linea generale, quanto afferma non è completamente fuori luogo, poiché anch'essa vive in pieno la temperie che vedeva le donne vantare molte meno possibilità di istruirsi e realizzarsi rispetto agli uomini. Una palese disuguaglianza che la irritava non poco e che la porterà a combattere fino alla fine dei suoi giorni, per far rispettare la parità nell'educazione già a partire dalla scuola materna o dei giardini d'infanzia, per usare un sintagma da lei preferito. «Elena non era a conoscenza diretta del movimento femminista ancora ai suoi albori<sup>23</sup>, ma già da anni avvertiva il problema»<sup>24</sup>.

E torniamo alle lingue:

*Ngo ngai-ni!* La prima volta che mi hai detto che mi amavi, me lo hai detto in cinese. E quelle povere cinesi che sono obbligate a trovar belle queste parole! *Ngo ngai-ni!* «Come queste parole suonano dolci all'orecchio!» deve dire la signorina Kouan-tze<sup>25</sup>.

Il talento e l'attitudine neologistica di Elena si deduce anche dai giochi di parole e *calembour* a cui dà vita: «ora che ti conosco tutti gli

**21** Domenico Comparetti ottenne la cattedra di Lingua e letteratura greca all'Università di Pisa all'età di soli 24 anni.

**22** *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., pp. 19-20.

**23** L'opera fondamentale di Stuart Mill, *The subjection of women*, vide la luce soltanto nel 1859.

**24** ELISA FRONTALI MILANI, *Prefazione*, in *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 98.

**25** *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 86.

uomini mi sembrano insopportabili quando li *comparettisco* con te»<sup>26</sup> (2 maggio 1863), «Come puoi trovare una somiglianza fra Nico [vez-zeggiativo di Domenico] e *nigaud* [“sciocco” in francese]?»<sup>27</sup> (9 giugno 1863), o «A Genova [Gênes sempre in francese] non avremo questo... imbarazzo [gêne]»<sup>28</sup> (24 giugno 1863).

In una sorta di pagina di un Vernacoliere *ante litteram* compone uno scherzoso pezzo per la cronaca locale di un ipotetico quotidiano labronico:

Un fatto tanto spiacevole quanto straordinario è accaduto a Livorno. Il signor C., gloria dell'Università di Pisa, attendeva la sua fidanzata che non vedeva da molti mesi. Quando finalmente arrivò, la gioia dei due fidanzati non ebbe limiti, ma quale fu l'orrore dei parenti all'accorgersi che i giovani, nei loro trasporti d'affetto, si erano mangiati! Sparsi per terra restavano solo i baffetti del signor C. e qualche avanzo della crinolina della signorina R. Era tutto quel che rimaneva di quegli sventurati, i cui amori e la cui tragica fine possono essere paragonati alle legende più patetiche che ci abbia tramandato l'antichità<sup>29</sup>.

Le prime lettere inviate al fidanzato abbondano di figure retoriche, vere risonanze dell'universo botanico-zoologico o agreste che dir si voglia: «La politica in una lettera d'amore è come un bruco in una rosa»<sup>30</sup> (15 giugno 1863), «Mi aggrapperò a te come l'edera s'aggrappa alla quercia»<sup>31</sup> (17 giugno 1863), «Vorrei essere una fragola per offrirmi rossa e fresca alle tue labbra»<sup>32</sup> (27 giugno 1863), «Sto diventando stupida come un'ostrica»<sup>33</sup> (16 luglio 1863).

<sup>26</sup> Ivi, p. 17.

<sup>27</sup> Ivi, p. 43.

<sup>28</sup> Ivi, p. 57.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>30</sup> Ivi, p. 46.

<sup>31</sup> Ivi, p. 50.

<sup>32</sup> Ivi, p. 60.

<sup>33</sup> Ivi, p. 86.

Altrettanto curiose e divertenti sono le sue definizioni dei generi letterari: «I romanzi storici mi fanno sempre un po' l'effetto delle caramelle medicinali, nelle quali si dissimula la medicina per farla prendere ai bambini»<sup>34</sup> (7 luglio 1863). Dimostra inoltre di essere in grado di deliziarci con leggere, ma colte improvvisazioni linguistiche:

A proposito di lettere; ve n'è una che, dopo esser passata per molte mani come una curiosità, è caduta nelle mie. È un ebreo polacco che l'ha scritta a un proprietario per richiederle del denaro che gli aveva prestato. È impossibile immaginare qualcosa di più buffo [...]. È scritta in francese, ma per capirla bisogna conoscere il gergo che parlano da noi gli ebrei. È una lingua che ha una formazione molto curiosa. Si butta in una stessa pentola molto tedesco, un po' di russo e di polacco e vi si sparge sopra qualche parola ebraica. A cottura finita, ne vien fuori una specie di minestrone in cui è impossibile riconoscere il colore e il gusto dei diversi elementi che lo compongono. Le parole tedesche sembrano russe e polacche e le parole russe hanno terminazioni tedesche. Puoi immaginarti come quelle povere parole si vergognino del loro travestimento. Nello stesso tempo, questo linguaggio ha una flessibilità che si presta meravigliosamente a tutte le sfumature dell'[umorismo] di cui è così ricca la gente che lo parla<sup>35</sup>.

Così, in una colorita sintesi, Elena ci riassume la storia e la struttura dell'yiddish orientale, una lingua per l'appunto mista (*Mischsprache*) che si presta talvolta a essere trascritta in caratteri latini. E quindi non c'è punta contraddizione con quanto racconta nella lettera del 18 maggio 1863 al fidanzato: «Mia sorella è venuta a trascorrere qualche giorno con noi [...]. Mi ha tradotto le parole greche che hai messo nella tua lettera, ma, quanto all'ebraico o all'arabo, è ancora un mistero per me»<sup>36</sup>. I termini che evidentemente le risultano ostici appartengono all'ebraico biblico di cui era al tempo ignara.

<sup>34</sup> Ivi, p. 73.

<sup>35</sup> Ivi, p. 76.

<sup>36</sup> Ivi, p. 24.

2. Tra le varie tematiche che queste interessantissime missive prendono di petto, troviamo anche accenni a importanti accadimenti ucraini che non vengono però vissuti in presenza in quanto, all'epoca, Elena viveva già a Parigi. Siamo nel 1863, un anno spartiacque; le autorità russe, timorose di perdere il controllo sulla società, frenano il processo di liberalizzazione in atto. Il malcontento è testimoniato anche dal proliferare di manifesti clandestini; ma l'evento più significativo è senza dubbio la Rivolta polacca nota come Insurrezione di gennaio. La reazione politica e soprattutto culturale anti-polacca coinvolge inevitabilmente anche gli ucraini. Nel 1863 la circolare di Valuev stabilisce che «non esistendo – e non dovendo mai esistere – малорусское наречие (una lingua piccolorussa), non saranno più permesse pubblicazioni in ucraino [...Ed è] proprio nella vigenza del clima dell'insurrezione polacca, che viene composto il canto patriottico *Non è ancora morta la gloria dell'Ucraina né la sua libertà*»<sup>37</sup>, ovvero il nostro inno attuale. Nelle lettere di Elena Raffalovich Comparetti la storia, è il caso di dire, si materializza in tralice e per allusioni. Così, il 15 luglio 1863, cercando di immaginare l'ambiente universitario pisano, Elena ipotizza: «credo che gli studenti di Pisa siano giovani molto ragionevoli, che non somigliano per nulla alla gioventù entusiasta che si fa gettare nelle carceri nelle nostre università e che ha fornito tanti martiri alla causa della libertà»<sup>38</sup>. Altrove accenna a impedimenti politico-burocratici che trattengono suo padre Lev Raffalovich ad Odessa e non permettono il rientro della famiglia in Italia provocando, con suo grande dispiacere, il posticipo dei preparativi per le sue imminenti nozze. Ecco un significativo passaggio in una epistola del 15 giugno 1863:

Il babbo non ti dice quando potrà lasciare Odessa? Penso che non potrà avvenire prima della metà di luglio, perché è costretto a occuparsi dei suoi interessi nelle tristi circostanze in cui si trova il nostro disgraziato paese. Vi sono persone indegne che approfittano del fermento degli animi per trasci-

**37** GIULIA LAMI, *L'Ucraina in 100 date. Dalla Rus' di Kyiv ai nostri giorni*, Pisa, Della Porta Editori, 2022, p. x.

**38** *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., pp. 84-85.

nare nel fango la nobile causa polacca, con la quale disgraziatamente vengono confuse<sup>39</sup>.

Un'opinione politica molto lucida per non dire lungimirante.

3. E, in chiusura, la *vexata questio* della religione. Pur militando nella borghesia ebraica, i Raffalovich si distinguevano per una incredibile apertura mentale inculcata *ça va sans dire* anche alle figlie. In ragione di tali sani principi il matrimonio con un cattolico non risulta in alcun modo ostacolato dal padre di Elena, anzi, lui ne era persino contento al contrario dei Comparetti che non approvavano l'unione del figlio con una ebrea<sup>40</sup>. Uno dei massimi studiosi di letteratura ebraica Asher Salah utilizza, a proposito del caso di Elena Raffalovich, il concetto di "tripartita marginalità" in quanto 1) donna; 2) straniera 3) ed ebrea. E considerato che Elena e Domenico dovevano convolare a nozze in chiesa (il matrimonio civile fu introdotto in Italia dal codice Pisanelli soltanto nel 1865), ella ha dovuto *obtorto collo* dichiarare di aderire, seppure *pro forma*, al cattolicesimo. Salah sostiene che tante donne di quella generazione, al di là del loro credo, assumevano consequenzialmente la fede del compagno di vita<sup>41</sup>. Per reperire esempi non bisogna andare molto lontano: basti evocare la sorella di Elena, Nadine, che sposa nel 1857 il conte Victor Chaptal Chanteloup e per tale ragione viene battezzata. Solo l'altra sorella Maria (più spesso menzionata come Marie) mantiene la sua fede senza contaminazioni di sorta, esclusivamente però per motivi di semplice rispetto verso la madre e il marito. E difatti, in seguito, non ostacolerà la conversione dei figli.

<sup>39</sup> Ivi, p. 48.

<sup>40</sup> DOMENICO COMPARETTI, *In memoria di Elena Comparetti-Raffalovich e di Leone Raffalovich suo padre*, cit.

<sup>41</sup> ASHER SALAH, *From Odessa to Florence: Elena Comparetti Raffalovich*, in «Quest. Issues in Contemporary Jewish History». Journal of the Fondazione CDEC, 8, november 2015, p. 95.

E seppur i Raffalovich non risultassero né dogmatici, né osservanti di alcun rito in particolare, la scelta di abbracciare la fede del futuro marito non fu per Elena facile o scontata. Ecco un eloquente passaggio di una missiva del 19 giugno 1863 spia di un evidente disagio:

Ho scelto lui [Eugène Renda] e sua moglie come padrino e madrina, [posto che] occorrono l'uno e l'altra. Non t'ho parlato prima di questo perché non ti accorgessi ch'è una cosa spiacevole per me; ma non posso nasconderti nulla. Del resto, sono rassegnata [...] Quale sacrificio non farei per te?<sup>42</sup>

Elena reputa a chiare lettere ciò che l'attende «una cosa spiacevole», «un sacrificio» e, pure dopo il battesimo, permarrà, *vita natural durante*, coerente con i suoi ideali laici e aconfessionali.

Non sarà certamente casuale che iscriva sua figlia Laura al «collegio della Santissima Annunziata, laico, malgrado il nome»<sup>43</sup>. La sua *Weltanschauung* traspare chiara dalle riflessioni che fortunatamente, grazie allo spirito conservativo di alcuni parenti e amici, sono giunte fino a noi: «È ormai tempo di cambiare l'ideale dell'umanità, perché il vecchio ideale religioso non basta più ai suoi bisogni»<sup>44</sup> (Parigi, 8 dicembre 1872). E ancora da una lettera spedita a Adolf Pick:

Nei due istituti ci sarà un'istruzione religiosa? Se dovessi dare un consiglio, penso che si potrebbero mandare una o due volte la settimana da un prete i bambini le cui famiglie lo desiderassero. In questo modo, si potrebbe conciliare la dignità dell'insegnamento con la tolleranza e il rispetto delle convinzioni individuali. Solo, al massimo – e seppure! – i genitori possono avere il diritto d'inculcare ai bambini credenze religiose prima che siano in grado di formarsi convinzioni proprie. Si possono insegnar loro le leggi della morale, della giustizia, dell'umanità, che sono le stesse in tutto il mondo civile e che la coscienza di ogni maestro può accettare liberamente<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 52.

<sup>43</sup> Ivi, p. 106.

<sup>44</sup> Ivi, p. 109.

<sup>45</sup> Ivi, p. 110.

E sono proprio tali prese di posizione di Elena a indebolire il sistema Fröbel in Italia, ritenuto pericoloso per le tendenze frutto del combinato disposto di materialismo ed ateismo. «Elena si spezzò, non certo per le “malinconie isteriche” [Comparetti *dixit*], ma solo perché la vita l’aveva tradita anche concettualmente (“qui sait si je verrai jamais les triumphe des idées qui me sont chères?”)»<sup>46</sup>

Su disposizioni delle sue ultime volontà, fu cremata e le ceneri riposano nel cimitero inglese di piazzale Donatello a Firenze, dimora terrena di protestanti e altre minoranze religiose e a-cattoliche.

\*\*\*

Affido, per concludere, di nuovo la parola a Elena: «Non capisco come possano affollare chiese e sinagoghe, quando si può avere come tempo l’universo intero»<sup>47</sup>. Un suggello perfetto, un vero compendio della sua filosofia esistenziale.

**Riassunto** Il contributo analizza la figura di Elena Raffalovich Comparetti, intellettuale dell’Ottocento di origini odessite, nota per la scarsità di tracce scritte lasciate. Emerge il suo desiderio di “autocancellazione”, il ruolo pionieristico nell’educazione infantile e la ricca attività epistolare multilingue. Raffalovich fu donna autonoma, impegnata socialmente e affascinata dalla pluralità linguistica e culturale, restando fedele a ideali laici e progressisti.

**Abstract** This contribution explores Elena Raffalovich Comparetti, a 19th-century intellectual from Odessa known for her deliberate erasure of personal records. Despite fragmentary sources, her pioneering role in early childhood education, multilingual correspondence, and commitment to social causes emerge. Raffalovich’s life reflects a blend of presence and absence, autonomy, and loyalty to secular and progressive ideals.

<sup>46</sup> CLOTILDE BARBARULLI, *Dalla tradizione all’innovazione. «La ricerca straordinaria» di Elena Raffalovich Comparetti*, cit., pp. 437-438.

<sup>47</sup> *Storia di Elena attraverso le lettere 1863-1884*, cit., p. 47.

# Relazioni virtuose. Donne, scienza e pace a Firenze tra Otto e Novecento

Marco Ciardi

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento i canali di diffusione della scienza aumentano in maniera considerevole, anche in Italia. Dopo l'Unità, numerose case editrici ampliano i loro cataloghi di divulgazione scientifica. Tra gli editori più attivi, i Fratelli Dumolard di Milano all'inizio degli anni Settanta promuovono la «Biblioteca Scientifica Internazionale», sezione italiana dell'«International Scientific Series»<sup>1</sup>, frutto dell'ingegno di Edward L. Youmans (fondatore anche della rivista «Popular Science Monthly»), per la casa editrice Appleton di New York<sup>2</sup>. La collana è progettata per fornire informazioni sulle recenti scoperte scientifiche, con volumi scritti dagli stessi protagonisti delle ricerche, in uno stile accessibile ad un ampio numero di persone<sup>3</sup>. A

- <sup>1</sup> Le altre edizioni sono in lingua inglese, francese e tedesca (anche una in russo, ma di breve durata).
- <sup>2</sup> ROY M. MACLEOD, *Evolution, internationalism and commercial enterprise in science. The International Scientific Series, 1871-1910*, in *Development of science publishing in Europe*, edited by Arthur J. Meadows, Amsterdam-New York-Oxford, Elsevier, 1980, pp. 63-93; LESLIE HOWSAM, *An experiment with science for the nineteenth-century book trade. The International Scientific Series*, in «British Journal for the History of Science», 33, 2000, pp. 187-207; ELISA MARAZZI, *La "Biblioteca Scientifica Internazionale" et ses consœurs (1872-1891). Circulation transculturelle du savoir scientifique à l'époque de l'évolutionnisme*, in *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale: Europe/Amérique 19.-21. siècles*, sous la direction de Miriam Nicoli, Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, François Vallotton, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, pp. 177-196.
- <sup>3</sup> Sull'edizione italiana, cfr. MICHELE NANI, *Editoria e culture scientifiche nell'Italia postunitaria. Appunti sulle edizioni Dumolard*, in «Ricerche storiche», 2, 1999, pp. 257-

proposito di scienziati resi celebri dalle loro opere dedicate a illustrare le meraviglie della scienza, è d'obbligo citare Camille Flammarion, i cui libri avranno una diffusione planetaria, tradotti in molteplici lingue e continuamente ristampati. Ma la scienza non si diffonde soltanto attraverso l'attività di divulgazione. Anche la letteratura contribuisce alla penetrazione della cultura scientifica a livello popolare, grazie a autori come Jules Verne e Albert Robida, regolarmente tradotti in Italia, che contribuiscono a definire quel genere in seguito chiamato *science fiction* negli Stati Uniti (1926) e *fantascienza* in Italia (1952)<sup>4</sup>. Anche le case editrici fiorentine partecipano allo sviluppo della comunicazione scientifica con numerose iniziative, sia nell'ambito della saggistica che della narrativa<sup>5</sup>.

Nel 1885 esce a Firenze per la Tipografia Editrice del Fieramosca un libro di Ulisse Grifoni intitolato *Da Firenze alle stelle. Viaggio meraviglioso di due italiani ed un francese*. L'opera si pone nella scia dei romanzi lunari di Verne, *De la Terre à la Lune* (1865) e *Autour de la Lune* (1869). Grifoni, originario di Monticello di Cinigiano in provincia di Grosseto, è un ufficiale di fanteria – e successivamente docente negli istituti tecnici – che in questi anni risiede a Firenze<sup>6</sup>. Il protagonista del romanzo è un giovane fiorentino, Alberto C., che abbandona gli studi letterari dopo una delusione d'amore per dedicarsi alla chimica. Scoperta una

---

298; PAOLA GOVONI, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci, 2002.

- 4 MARCO CIARDI, *Quando Darwin incontrò Flash Gordon. Scienza e cultura di massa tra Otto e Novecento*, Roma, Carocci, 2023.
- 5 MARTA ZANGHERI, *Da Firenze alle stelle: a spasso per il cielo con le edizioni fiorentine popolari e da ragazzi del primo Novecento*, in *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, a cura di Claudio Gallo, Verona, Biblioteca Civica, 2001, pp. 143-151; MARCO CIARDI, *La città delle stelle: Astronomia e comunicazione scientifica a Firenze tra Ottocento e Novecento*, in *Atti del XLIV Congresso Nazionale Sifsa - Firenze 2024*, a cura di Mauro Gargano, Antonella Gasperini e Samuele Straulino, 43, 2025, pp. 215-222.
- 6 DONATELLA CHERUBINI, *Alle origini dei partiti. La Federazione Socialista Toscana (1893-1900)*, Roma, Piero Lacaita Editore, 1997, p. 66; WALTER CATALANO, GIAN FILIPPO PIZZO, ANDREA VACCARO, *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror "made in Italy"*, Bologna, Odoja, pp. 146-147.

vernice antigravitazionale, grazie all'aiuto del professor Lama, docente all'Università di Firenze, fa realizzare da un gruppo di operai un apparecchio in grado di volare<sup>7</sup>.

Il libro è dedicato alla principessa Dora d'Istria, nome d'arte di Elena Ghika, nata a Bucarest nel 1828 (poi Koltsov-Massalski, dopo il matrimonio nel 1849 con il duca russo Alexander Koltsov-Massalski, dal quale si separa nel 1855), una delle figure culturalmente rilevanti della Firenze dell'epoca, dove risiede dal settembre 1870<sup>8</sup>, nota per i suoi studi storici e etnologici. Che il libro sia a lei dedicato non deve sorprendere. In questi anni, infatti, argomenti come l'emancipazione femminile, l'uguaglianza di genere e i diritti sociali, da sempre al centro dell'interesse di Dora d'Istria, trovano una proficua convergenza con i temi legati ai viaggi nel cosmo e alle utopie spaziali. Lo spazio rappresenta un luogo dove poter costruire un mondo migliore dal punto di vista politico, sociale, culturale, educativo<sup>9</sup>. Ma è tutta la fantascienza di matrice utopica a rappresentare in questo periodo un terreno fertile per la rivendicazione delle istanze delle donne, che si impegnano in prima persona nella realizzazione di storie legate a mondi solo apparentemente immaginari:

- 7 LUCA RACHETTA, *Dalla Terra alle Stelle. Il romanzo d'avventura prende la via dello spazio, in Dall'Italia alle Stelle. Protofantascienza italiana dagli anni '50 del XIX secolo agli anni '50 del XX secolo. Salgari, Yambo, Motta e gli altri*, Senigallia, Fondazione Rosellini per la letteratura popolare, 2018, pp. 26-39. Il libro vede una seconda edizione fiorentina ampliata: *Dalla Terra alle stelle. Viaggio meraviglioso di due italiani e un francese* (Tipografia Editrice di Luigi Niccolai, 1887), e una romana con lo stesso titolo (Edoardo Perino, 1890).
- 8 ANTONIO D'ALESSANDRI, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente europeo e Italia*, Roma, Gangemi, 2008, p. 267. Cfr. anche ROBERTA FIDANZIA, *Dora d'Istria. Uno sguardo femminile sull'Ottocento. Risorgimento, pedagogia politica, condizione femminile*, Roma, Aracne, 2013.
- 9 ALESSANDRA CALANCHI, *Trent'anni su Marte. Contro-narrazioni dell'invasione aliena (1880-1911)*, Milano-Udine, Mimesis, 2023. Cfr. ad esempio, ALICE ILGENFRITZ, ELLA MERCHANT, *Paralleli pericolosi. Le rivelazioni marziane di due donne del West* (1893), a cura di Simonetta Badioli, Firenze, Le Lettere, 2021.

Nella fantascienza delle donne l'utopia viene utilizzata per creare mondi alternativi *al femminile*, basati sul senso di collettività, su un rapporto tra i sessi paritario, su sviluppi scientifico-tecnologici che aiutino la donna a vivere meglio, su un modello di società in cui il ruolo pubblico delle donne sia riconosciuto, e quello privato e materno possa essere vissuto in modo diverso. Nelle distopie le donne mostrano tutte le potenzialità negative del proprio mondo in un futuro controllato dall'autorità politica, religiosa, scientifico-tecnologica, dove le donne sono poste in una condizione di forzato silenzio, a volte a causa del degrado e dell'analfabetismo, costrette a vivere in una situazione inumana, oppure si ritrovano a vivere in un futuro post-apocalittico, nel mezzo di un cataclisma, o di un'epidemia mortale (tipiche situazioni del genere sci-fi distopico). Questi tratti al positivo o al negativo appaiono già negli scritti delle utopiste del XIX secolo e vengono ripresi per tutto il XX, anche prima degli anni Settanta e Ottanta<sup>10</sup>.

La creazione di mondi alternativi, è bene ribadirlo, non deve essere interpretata come una fuga della realtà o una proiezione di desideri in un futuro indeterminato. Al contrario, come ha precisato Luigi Firpo, «l'utopista non è affatto un sognatore», ma «dev'essere considerato un personaggio di estremo realismo»<sup>11</sup>.

Dora d'Istria arriva a Firenze dopo quasi dieci anni trascorsi in varie città italiane, fra cui Livorno, Venezia e Torino, andando a risiedere in via Leonardo da Vinci, nel nuovo quartiere Savonarola, appena fuori dall'antica cinta muraria, nei pressi della vecchia piazza di Porta San Gallo, completamente trasformata dalla rivoluzione urbanistica operata dall'architetto Giuseppe Poggi nel 1865 per Firenze capitale d'Italia (si tratta dell'attuale Piazza della Libertà). Il villino è di proprietà di Sofia Bezobrazov, cugina dell'anarchico Michail Bakunin e moglie dell'etnologo, linguista, orientalista e storico della letteratura Angelo De Gubernatis (docente di Sanscrito presso il Regio Istituto di Studi

<sup>10</sup> ELEONORA FEDERICI, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2015, p. 32.

<sup>11</sup> LUIGI FIRPO, *Appunti sui caratteri dell'utopismo*, in *L'utopia e le sue forme*, a cura di Nicola Matteucci, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 11.

Superiori Pratici e di Perfezionamento, incarico mantenuto fino al 1891), con cui Dora d'Istria è da tempo in stretti rapporti<sup>12</sup>.

È da poco scoppiato il conflitto franco-prussiano, che ha portato alla rapida caduta del Secondo Impero Francese di Napoleone III e ha avuto come conseguenza la conquista di Roma da parte dell'Italia il 20 settembre 1870 con la Breccia di Porta Pia. Lo scontro cruento nel cuore dell'Europa colpisce particolarmente Dora d'Istria (come gran parte dell'opinione pubblica europea), che si impegna nella diffusione di valori pacifisti, ispirata in particolar modo dall'appello di Julia Ward Howe<sup>13</sup>, scrittrice e giornalista, direttrice del «Woman's Journal», una delle più importanti attiviste statunitensi nella lotta per l'emancipazione femminile, le cui istanze sono strettamente legate a quelle della promozione della pace: «se la guerra torna ad essere lo stato abituale d'Europa», afferma Dora d'Istria sulla «Nuova Antologia» nel febbraio 1871, «tutti noi, nobili o plebei, ricchi o poveri, dotti o ignoranti, uomini e donne, saremo necessariamente vergognoso ludibrio degli eventi»<sup>14</sup>.

L'appello di Julia Ward Howe è pubblicato in Italia da «La Donna», la rivista quindicinale fondata nel 1868 da Gualberta Alaide Beccari<sup>15</sup>, in quel momento ventiseienne. Con il sottotitolo «Periodico d'educazione – Compilato da donne italiane» è la prima rivista gestita esclusiva-

**12** LIVIU BORDAȘ, *Etnologia ed orientalistica romantica nei nuovi stati Italia e Romania: Angelo De Gubernatis, Dora d'Istria e gli studiosi romeni nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale», 65/1-4, 2005, pp. 103-119; ID., *Dora d'Istria e Angelo De Gubernatis: studiosi tra due Orienti*, in «Ephemeris Dacoromana», 14, 2012, pp. 215-235.

**13** GIULIA WARD HOWE, *Appello alle donne dei due mondi*, in «La Donna», 10 maggio 1871.

**14** Cit. in ANTONIO D'ALESSANDRI, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria*, cit., p. 291. Sul tema della pace si veda l'interessante articolo di carattere storico di Dora d'Istria, *La pace e la civiltà*, in «Rivista di scienze sociali», 1, n. 3, 1882, pp. 167-178; 1, n. 4, 1882, pp. 241-252.

**15** MARJAN SCHWEGMAN, *Gualberta Alaide Beccari, Emancipazionista e Scrittrice*, Pisa, Domus Mazziniana, Edizioni Offset Grafica, 1996; CARMEN RITA PANTANO, *Gualberta Alaide Beccari. Itinerario umano e culturale di una giornalista padovana 1842-1906*, Padova, Cluep, 2020.

mente da rappresentanti del sesso femminile<sup>16</sup>. Due anni dopo, Beccari, pubblicando un'altra lettera di Ward Howe, interviene nuovamente sul tema. Pur fornendo ancora una volta il suo appoggio alla collega americana, prega tuttavia la giovane Atenaide Zaira Pieromaldi di farsi carico delle iniziative proposte dall'autrice della lettera, essendo già lei oberata dai numerosi impegni: «la signorina Atenaide Zaira Pieromaldi, che nel suo programma dell'Associazione Umanitaria ha avanzata l'idea dell'abolizione della guerra, tenti ogni mezzo perché in Italia si faccia qualche cosa di quanto desidera la Ward Howe»<sup>17</sup>.

Atenaide Zaira Pieromaldi, nata a Roma il 5 novembre 1854, è figlia del giurista e patriota Francesco Pieromaldi. Giovanissima entra in corrispondenza con Giuseppe Garibaldi (a sua volta in contatto epistolare con Dora d'Istria)<sup>18</sup>. A diciassette anni fonda l'Associazione Cosmico-Umanitaria contro la guerra e contro il militarismo (o talvolta Società Cosmico Umanitaria contro la guerra, il duello, il suicidio, la pena di morte e il matrimonio), con sede inizialmente a Ravenna, poi a Rieti, avente come motto: «Guerra alla guerra, al militarismo, alla pena di morte ed al duello»<sup>19</sup>. All'associazione aderisce anche lo stesso Garibaldi, come è testimoniato da una lettera ad Atenaide, scritta da Caprera il 12 agosto 1871, che inizia così:

- 16** BEATRICE PISA, *Venticinque anni di emancipazionismo femminile in Italia* Gualberta Alaide Beccari e la rivista «La Donna (1868-1890)», Roma, Quaderni della FIAP, 1975; BRUNA BIANCHI, *Il militarismo, la maternità, la pace. Voci dal femminismo italiano (1868-1918)*, in *Parlare di pace in tempo di guerra. Bertha von Suttner e altre voci del pacifismo europeo*, a cura di Paola Filippi con uno scritto di Marlene Streeruwitz, Rovereto, Edizioni Osi-ride, 2015, pp. 1-33; LIVIANA GAZZETTA, *Relazioni e rispecchiamenti. Un decennio di femminismo italiano in prospettiva internazionale (1868-1877)*, in «Laboratoire italien» [Online], 26, 2021 (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/6900?lang=en>).
- 17** *Femminismo mazziniano. Un'idea di emancipazione nell'Italia post-unitaria (1868-1888)*, a cura di Liviana Gazzetta Roma, Tab Edizioni, 2022, p. 84.
- 18** ANTONIO D'ALESSANDRI, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria*, cit., p. 194.
- 19** BRUNA BIANCHI, *Il militarismo, la maternità, la pace*, cit., p. 4. Cfr. *I nostri avi. Forum Italiano della Commissione Internazionale permanente per lo Studio degli Ordini Cavalereschi, dell'Istituto Araldico Genealogico Italiano e di Famiglie Storiche d'Italia* (<https://iagiforum.info/viewtopic.php?p=223373>).

Cara e gentilissima,

Voi mi avete onorato con un diploma di membro dell'Associazione Cosmico-Umanitaria, che ha per principio: guerra alla guerra, al militarismo, alla pena di morte ed al duello; principii che onorano altamente la bellissima parte dell'umana famiglia a cui appartenete, e che dovranno finalmente essere accettati da quanti onesti vi siano sulla terra.

Porgendovi tutta la mia gratitudine per l'onorevole titolo che vi degnaste conferirmi, io devo farvi le osservazioni seguenti: Dalla mia prima gioventù io fui sempre nemico della guerra, ed una vera fatalità mi trascinò sui campi di battaglia contrariamente ai miei convincimenti. Ma ditemi di grazia, egregia donna, credete voi che avrebbe potuto l'Italia giungere al punto d'unificazione in cui si trova oggi, senza la guerra? Avrebbero, senza di essa, contribuito all'unità nazionale i duchini, i duchi, gli arciduchi ed il Re di Napoli? E quella setta dei *vivi d'inferno* (Petrarca)<sup>20</sup> che tuttora infetta l'immortale metropoli del mondo, la indispensabile capitale d'Italia, avrebbe essa disinfettata la nostra povera patria della sua pestilenza!<sup>21</sup>

Atenaide è scrittrice e poetessa. Nel 1873 con lo pseudonimo di Elena Tepidia di Roma (anagramma di Atenaide Pieromaldi)<sup>22</sup>, pubblica il racconto storico intitolato *Amore e Vendetta, ovvero la Giovinezza di Torquemada* (Firenze, Tipografia Nazionale di V. Sodi). Due anni più tardi esce invece *Clemenza Isaura, o La festa dei fiori in Linguadoca. Racconto storico del 15° secolo* (Firenze, Tipografia Cooperativa)<sup>23</sup>.

**20** *Canzoniere*, 138 (*Fontana di dolore, albergo d'ira*).

**21** DOMENICO CIAMPOLI, *Scritti politici e militari. Ricordi e pensieri inediti*, Roma, s.d. [ma 1907], p. 581. L'Associazione Cosmico-Umanitaria ha corrispondenti anche all'estero, come la francese Angélique Arnaud, ed è in contatto con analoghe società straniere; cfr. ALESSANDRA ANTEGHINI, *Parità, pace, libertà: Maria Goegg e André Léo nell'associazionismo femminile del secondo Ottocento*, Genova, Name, 1998, p. 89.

**22** In «La rivista europea», 6, vol. I, fasc. I, 1874, p. 197: «Elena Tepidia è l'anagramma di una gentile poetessa che i nostri lettori conoscono».

**23** Una poesia di Atenaide viene musicata dal compositore piemontese Giulio Roberti (nato nel 1823), il quale dopo aver lavorato, oltre che a Torino, anche a Parigi e Londra, si trasferisce a Firenze, dove fonda una scuola di canto gratuita, occupandosi dell'insegnamento nelle scuole della città, dove lavora anche come critico musicale per la «Gazzetta d'Italia»; cfr. CORRADO AMBIVERI, *Giulio Roberti*, in *Operisti*

Non sappiamo precisamente quando Atenaide Pieromaldi si sia trasferita a Firenze né quando abbia incontrato il futuro marito, Innocenzo Golfarelli<sup>24</sup>, nato a Forlì nel 1841. Dopo essere stato assistente alla cattedra di Fisica presso l'Istituto tecnico di Forlì dal 1861 al 1867, Golfarelli diviene aiuto-professore alla cattedra di Fisica dell'Università di Pisa e dal 1869 alla cattedra di Fisiologia del Regio Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento (che è tenuta dal 1862 da Moritz Schiff, fratello del chimico Ugo, anch'egli docente a Firenze). Nel 1871 Golfarelli è nominato direttore delle Officine Galileo (che guiderà per circa trent'anni) e docente nella scuola dell'Officina stessa<sup>25</sup>. La sede è ubicata presso la barriera delle Cure, non lontano da Porta San Gallo e da via Leonardo da Vinci, dove abita Dora d'Istria la quale, naturalmente, non mancherà di entrare in rapporti di amicizia con Atenaide, come è testimoniato da una lettera scritta il 13 agosto 1874 dalla prima alla seconda da Rapallo<sup>26</sup>. Atenaide, a sua volta, frequenta

---

*minori dell'800 italiano*, Roma, Gremese Editore, 1998, pp. 131-132. *Vorrei - melodia per mezzo-soprano*, musica di Giulio Roberti, poesia di Atenaide Zaira Pieromaldi (una copia è conservata presso Biblioteca e Archivio musicale dell'Accademia nazionale di S. Cecilia).

- 24** Che sposerà (ma la data è da confermare) nel 1876. Delle sue due figlie, Clelia Lilia, nata a Firenze nel 1878, sarà letterata, giornalista e bibliotecaria alla Biblioteca nazionale di Roma; cfr. ELEONORA ANGELLA, *Per lo studio dell'oltremare nel movimento emancipazionista italiano: il caso di Clelia Golfarelli (1878-1943)*, tesi di laurea, Università degli studi di Pisa, anno accademico 2013-14.
- 25** Riceverà molti incarichi ed onorificenze nel campo della tecnologia, dell'educazione professionale (di cui è convinto sostenitore) e dell'insegnamento e sarà l'ideatore di strumenti scientifici e macchine, specialmente nel campo dell'ottica, l'elettricità e l'orologeria, la maggior parte dei quali realizzati dalle Officine Galileo. Autore di pubblicazioni a carattere tecnico e scientifico, parteciperà anche alla vita politica fiorentina, candidandosi alle elezioni amministrative nel 1888 e nel 1891 per il Comitato elettorale operaio.
- 26** ANTONIO D'ALESSANDRI, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria*, cit., p. 296 (la lettera è conservata presso la Biblioteca Archivio del Risorgimento di Firenze, documenti, 1520/42). Nella lettera le due donne discutono sulla pena di morte ancora applicata nel Regno d'Italia, con l'eccezione dell'ex Granducato di Toscana, dopo una lettera inviata da Atenaide al celebre giurista piemontese Federigo Sclopis, conte di Salerano. Sull'amore di Dora d'Istria per la costa ligure, DORA D'ISTRIA, *I bagni di*

assiduamente il salotto di un'altra donna molto importante per la cultura fiorentina dell'epoca, Margherita Albana Mignaty.

Nata tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento (non si hanno informazioni precise sulla data di nascita), a Corfù, sotto il protettorato inglese, da Demetrio Albana e Caterina di Niccolò Palatino, Margherita Albana viene adottata dalla sorella della madre, sposata con un alto commissario per le isole Jonie e trascorre con loro un periodo in India tra il 1832 e il 1837. Dopo il trasferimento della famiglia a Roma sposa Giorgio Mignaty, un pittore originario di Cefalonia e con lui si stabilisce a Firenze intorno alla metà degli anni Quaranta. Il salotto della donna, nell'abitazione di via Larga (poi via Cavour) diventa uno dei punti d'incontro più importanti in città per intellettuali, scrittori e politici, sia italiani che stranieri. Sostenitrice del Risorgimento italiano (scrive molte corrispondenze per il pubblico inglese), tra le persone con cui è in stretto rapporto troviamo Angelo De Gubernatis e Pasquale Villari, il quale dal 1865 insegna varie discipline storiche presso il Regio Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento.

All'inizio degli anni Settanta prende avvio la relazione tra Margherita e Edouard Schuré (che in quel periodo si trova in Italia)<sup>27</sup>, destinato a diventare un famosissimo scrittore e filosofo, noto in primo luogo per la sua opera intitolata *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions: Rama; Krishna; Hermès; Moïse; Orphée; Pythagore; Platon; Jésus* (1889), uno dei testi più importanti dell'occultismo ottocentesco<sup>28</sup>,

---

mare. *Una principessa europea alla scoperta della Riviera*, a cura di Luisa Rossi, Genova, Sagep, 1998.

**27** LUCETTA SCARAFFIA, «Lo splendore del Vero»: l'incontro di Margherita Albana Mignaty con Edouard Schuré, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1, 2005, pp. 125-136. Cfr. PAOLA MARESCA, *Edoardo Schuré [sic] e Margherita Albana Mignaty a Firenze. Un incontro di anime (Stranieri e Firenze)*, Firenze, Pontecorboli, 2024.

**28** Sulla definizione di «occultismo», il cui termine fa ingresso nelle fonti a stampa nel 1842, si veda WOUTER JACOBUS HANEGRAAFF, *Occult/Occultism*, in ID., *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, edited by WOUTER JACOBUS HANEGRAAFF, in collaboration with ANTOINE FAIVRE, ROELOF VAN DEN BROEK, JEAN-PIERRE BRACH, Leiden, Boston, 2006, pp. 884-889; MARCO PASI, *Occultism*, in *The Brill Dictionary*

che sarà dedicato proprio a Margherita Albana Mignaty, considerata la sua musa ispiratrice: «Nel dicembre 1871 fui presentato a Margherita Albana, nel suo salotto di Firenze, da Malvida di Meysenbug, amica di Alessandro Herzen, di Mazzini, e di Riccardo Wagner, ed egregia autrice delle *Memorie di una idealista*»<sup>29</sup>. Schuré condivide con Margherita la passione per l'arte italiana, la musica di Wagner<sup>30</sup>, lo spiritismo e il misticismo. Anzi, secondo la testimonianza dello scrittore francese, è proprio Margherita a indirizzarlo verso quest'ultimo ambito di studi, durante le ricerche della donna per un libro su Caterina da Siena<sup>31</sup>:

Avevo seguito l'amica mia nei suoi studi sopra Caterina da Siena, con quell'attiva simpatia che ci univa in tutti i nostri lavori e con un'intensa curiosità, eccitata dagli orizzonti ignoti che mi si aprivano dinanzi. Questi studi ci avevano condotti fino alla soglia dei fenomeni occulti e delle dottrine esoteriche; dominio nuovo per me, ma non per lei, che nel suo soggiorno in India

---

*of Religion*, edited by KOCKU VON STUCKRAD, Leiden, Boston, 2006, pp. 1364-1368; LEONARDO ANATRINI, *Bevitori di mercurio. Storie di alchimia da Lavoisier a oggi*, Roma, Carocci, 2024, pp. 168-175.

- 29** ÉDOUARD SCHURÉ, *Donne ispiratrici: Matilde Wesendonk, Cosima Liszt, Margherita Albana Mignaty, Gabriella Delzant* (1908), versione sulla undicesima edizione francese, Bari, Laterza, 1930, p. 144. Il primo volume dell'opera di Malwida von Meysenbug è pubblicato nel 1869, in forma anonima, inizialmente in francese. Nel 1875 e nel 1876 appariranno un secondo e un terzo volume. Stabilitasi a Firenze dal 1863, sarà la prima donna candidata al Nobel per Letteratura nel 1901; cfr. *Cultura tedesca a Firenze. Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, a cura di Maria Chiara Mocali, Claudia Vitale, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 151-159.
- 30** *Le théâtre de Beyrouth et la Reforme musicale de R. Wagner* (1873) è una delle molte opere realizzate da Margherita Albana Mignaty. Fra le altre, *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri, with an outline of the legendary history of Hell, Purgatory and Paradise previous to the Divina Commedia* (1865); *Sketches of the historical past of Italy* (1876); *Le Corrège: sa vie et son oeuvre, avec une introduction sur le développement de la culture italienne et sur le génie de la Renaissance* (1881).
- 31** *Catherine de Sienne: sa vie et son role dans l'Italie du Quatorzième Siècle* (1886). Probabilmente questo libro è stato tradotto in italiano proprio da Atenaide Pieromaldi, sebbene nel testo il suo lavoro non sia accreditato: *Caterina da Siena e la parte ch'ebbe negli avvenimenti d'Italia nel secolo decimoquarto*, Firenze, Stabilimento Tipog. G. Ci-velli, 1894; cfr. ÉDOUARD SCHURÉ, *Donne ispiratrici*, cit., p. 163.

era stata resa attenta, da certe esperienze dei fachiri, alle forze ignote della natura. Ho già detto come l'intelligenza miracolosamente precoce della piccola Elena l'avesse convinta dell'esistenza anteriore dell'anima. Più tardi aveva studiato il fenomeno della chiaroveggenza, teoricamente e praticamente in un soggetto non professionale, che le era stato raccomandato da un illustre medico di Firenze, e che essa addormentava. Era una giovinetta della piccola borghesia agiata, chiamata Nerina, che aveva una potenza spiccata di lettura del pensiero e di visione a distanza. Essa spaventò molti amici ad amiche di Margherita Albana, narrando loro, nel sonno magnetico, i fatti più nascosti e più compromettenti della loro vita<sup>32</sup>.

Schuré ci ha lasciato anche un elenco degli ospiti che nel tempo hanno frequentato il salotto della Mignaty. Fra questi, oltre De Gubernatis e Villari, anche Domenico Comparetti<sup>33</sup>, il medico Maurizio Bufalini, Aurelio Saffi, «allievo e amico fedele di Mazzini, insieme alla sua intelligente signora, Nina Crawford», nonché un gruppo di personalità inglesi, la poetessa Elizabeth Barrett assieme al marito, anch'egli poeta, Robert Browning (a Firenze dal 1847)<sup>34</sup>, lo scrittore, politico e occultista Edward Bulwer-Lytton, il romanziere Anthony Trollope<sup>35</sup>, la scrittrice Mary Anne Evans (nota con lo pseudonimo di George Eliot) e, infine, il celebre medium Daniel Dunglas Home<sup>36</sup>.

**32** ÉDOUARD SCHURÉ, *Donne ispiratrici*, cit. pp. 163-164.

**33** Docente di Letteratura greca presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze dal 1872, è sposato dal 1863 con Elena Raffalovich, anche lei nativa di Odessa, un matrimonio molto complicato; cfr. *Storia di Elena attraverso le lettere, 1863-1884*, a cura di Elisa Frontali Milani, Torino, La Rosa, 1980. Su Elena Raffalovich si veda il contributo di Oleksandra Rekut-Liberatore in questo volume (pp. 39-50).

**34** Residenti in piazza San Felice, in un appartamento a Palazzo Guidi, oggi museo di Casa Guidi.

**35** La famiglia Trollope risiede in un villino vicino a Piazza Maria Antonia (oggi Piazza Indipendenza), altro crocevia artistico e intellettuale della città almeno fino agli anni Sessanta dell'Ottocento.

**36** ÉDOUARD SCHURÉ, *Donne ispiratrici*, cit., p. 134. Fra i nomi citati, Elizabeth Barrett, Bulwer Lytton e Trollope sono convinti della veridicità dei poteri di Home, così come ovviamente Margherita Mignaty. Robert Browning, invece, è tra i più

Atenaide Pieromaldi ha modo di conoscere Schuré, da lui definita «la distinta signora Atenaide Golfarelli»<sup>37</sup>. In una lettera indirizzata a Margherita, scritta a Firenze il 12 ottobre 1881, si esprime così:

Carissima Signora ed affettuosissima amica, credevo che fosse il suo libro che tornava a me; era invece quello del Sig.re Schuré accompagnato da una sua gentilissima lettera. Rimasi lieta e commossa per sì dolce sorpresa e poiché il Sig.re Schuré, costretto a partire non può ricevere da me stessa i dovuti e sentiti ringraziamenti, prego Lei, mia nobile e cara amica, appena avrà occasione di scrivergli, di interpretare la mia riconoscenza per sì gentil pensiero<sup>38</sup>.

Atenaide Pieromaldi condivide con l'amica Margherita e con Schuré «tanto le loro aspirazioni pacifiste, quanto la loro fascinazione per il mistero»<sup>39</sup>, come è confermato da una nota manoscritta di Angelo De Gubernatis relativa ad Atenaide: «Gentile scrittrice, romana bellissima, che conobbi giovinetta; fu dal padre sposata ad un nostro fisico e morale, il Prof. Innocenzo Golfarelli. Non fu mai tra noi alcuna corrispondenza amorosa, ma viva simpatia; ama il mistero»<sup>40</sup>.

Quando Margherita Albana Mignaty muore (a Livorno, il 20 settembre del 1887), la salma viene esposta in una sala della stazione di Firenze, dove Edouard Schuré e Angelo De Gubernatis recitano un'orazione

---

accesi critici del medium; cfr. PETER LAMONT, *The First Psychic. The Extraordinary Mystery of a Notorious Victorian Wizard*, London, Abacus, 2005.

<sup>37</sup> ÉDOUARD SCHURÉ, *Donne ispiratrici*, cit., p. 135.

<sup>38</sup> Cit. in ELEONORA ANGELLA, *Per lo studio dell'oltremare*, cit., p. 54.

<sup>39</sup> Ivi, p. 56.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Sulle relazioni tra pacifismo, spiritismo, occultismo, cfr. LUCETTA SCARAFIA, ANNA MARIA ISASTIA, *Donne ottimiste. Femminismo e associazioni borghesi nell'Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2002. Atenaide si avverrà dell'amicizia con De Gubernatis per avviare la figlia Clelia alla carriera di letterata. Clelia Golfarelli sarà anche traduttrice in italiano di vari testi di Schuré. Sulle relazioni tra De Gubernatis e Schuré, GABRIELE BURRINI, *Un sodalizio di poeti: i rapporti tra Édouard Schuré e Angelo de Gubernatis*, in *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, a cura di Maurizio Taddei, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, I, pp. 115-156.

funebre<sup>41</sup>. L'anno successivo, in occasione del primo anniversario della scomparsa di Margherita, anche Atenaide dedica una poesia all'amica, *In memoriam*. Il componimento sarà inserito nella raccolta *Pochi versi*, uscita nel 1890 a Firenze, firmata Atenaide Pieromaldi Golfarelli<sup>42</sup>. La raccolta (dedicata alla madre Clelia Albani Pieromaldi), contiene, fra le varie cose, una poesia datata 1885 e intitolata *Ad una dottoressa*, che inizia con questi versi: «Donna gentil, che d'Arno in sulla riva / Prendesti a far dimora, / Lunge dalla fatal terra nativa: / Di fresche rose infiora / Il tuo cammin, fugandone il dolore, / La dolce possa del materno amore»<sup>43</sup>. La «dottoressa» è Ernestina Paper (nata Ernestine Puritz nel 1846 a Odessa, da una famiglia di origine ebraica)<sup>44</sup>, la prima donna a laurearsi in Italia nel periodo postunitario (in medicina), conseguendo il primo livello a Pisa nel 1875 e il biennio di specializzazione a Firenze nel 1877 presso il Regio Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento.

Una volta terminati gli studi superiori, Ernestine si trasferisce all'Università di Zurigo nel 1870 per studiare medicina. In questi anni, sia in Russia che nei paesi sotto la sua dominazione, le donne non pos-

**41** In seguito entrambi scriveranno un profilo biografico della donna: MARGHERITA ALBANA MIGNATY, *La vita e le opere del Correggio*, prima edizione italiana per cura di Giorgina Saffi, con proemio di Angelo De Gubernatis, Firenze, Münster, 1888; ÉDOUARD SCHURÉ, *Essai sur la vie et l'œuvre de Marguerite Albana*, in MARGUERITE ALBANA MIGNATY, *Le Corrège: sa vie et son œuvre, précédé d'un essai biographique sur Marguerite Albana par Edouard Schuré*, Paris, Perrin, 1900, pp. 1-LXXXIX (si tratta della seconda edizione dell'opera). La biografia di Mignaty verrà inserita da Schuré anche nel testo *Femmes inspiratrices et poètes annonceurs* (1908).

**42** ATENAIDE PIEROMALDI GOLFARELLI, *Pochi versi*, Firenze, coi tipi dei successori di Le Monnier, 1890, pp. 36-38. Nell'opera è riproposta anche la romanza *Vorrei*, musicata da Roberti. La raccolta è stata ripubblicata in *A egregie cose ... Abele Mancini e Atenaide Pieromaldi. Opere poetiche*, a cura di Raffaele Nigro, Melfi, Augustali, 2017, che contiene numerose informazioni e indicazioni di documenti relativi a Atenaide Pieromaldi.

**43** Ivi, p. 26.

**44** MARCO CIARDI, *Paper, Ernestina*, in *Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia*, diretto da Emma Giammattei, 3 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2026, vol. 1, pp. 549-552.

sono accedere all'università e molte altre ragazze seguono un percorso simile a quello di Ernestine<sup>45</sup>, iscrivendosi alle università svizzere, le prime ad aprire in Europa tutte le facoltà al sesso femminile<sup>46</sup>, e poi negli altri atenei europei dove viene riconosciuto alle donne il diritto all'istruzione universitaria<sup>47</sup>. Dopo il matrimonio con Jakov Paper, laureato in legge, Ernestine (d'ora in poi Ernestina) si trasferisce in Italia. A Firenze, Ernestina entra in contatto con l'ambiente scientifico locale, guadagnandosi la stima di importanti personalità, come il chirurgo Giovanni Corradi, l'antropologo Paolo Mantegazza e il fisiologo russo Aleksandr Herzen<sup>48</sup>. Ernestina inizia a esercitare la professione medica privatamente<sup>49</sup>, aprendo un ambulatorio per la cura delle malattie delle donne e dei bambini in via Venezia, la stessa strada della sua abitazione, non lontano da via Leonardo da Vinci, dove risiede Dora d'Istria<sup>50</sup>. L'attività e l'impegno a favore delle donne rendono da subito Ernestina una figura molto popolare. Nel 1879 la rivista «La donna» di Gualberta Alaide Beccari pubblica la lettera di una lettrice fiorentina che esalta le doti della dottoressa Paper<sup>51</sup>.

**45** MARINO RAICICH, *Liceo, università, professioni: un percorso difficile*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Simonetta Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 147-181; ALESSANDRA PERETTI, *Da Odesa a Pisa. Maria Di Vestea Fischmann dottoressa in medicina*, Massarosa, Del Bucchia, 2013.

**46** PAOLA GOVONI, «Donne in un mondo senza donne». *Le studentesse delle facoltà scientifiche in Italia, 1877-2005*, in «Quaderni Storici», 130, 2009, pp. 213-248.

**47** Sarà questo divieto (applicato a fasi alterne), una ventina di anni dopo a spingere la polacca Maria Salomea Skłodowska (come Ernestine, all'età di ventiquattro anni) a trasferirsi a Parigi per studiare fisica, dove diventerà la celebre Madame Curie; cfr. MARCO CIARDI, *Marie Curie. La signora dei mondi invisibili*, Milano, Hoepli, 2017.

**48** Nel 1877 Mantegazza e Herzen appoggiano la nomina di Ernestina Paper a socio ordinario della Società di antropologia.

**49** TIZIANA PIRONI, *La donna, l'istruzione superiore e l'accesso alle professioni in Italia tra Otto e Novecento*, in *Inclusione e promozione sociale nel sistema formativo italiano dall'Unità ad oggi*, a cura di Anna Ascenzi e Roberto Sani, Milano, 2020, pp. 161-176.

**50** Successivamente trasferirà lo studio in Viale Principessa Margherita, 52 (oggi Viale Spartaco Lavagnini).

**51** In «La donna», 8, 1879, p. 77.

Certamente il contesto intellettuale e culturale fiorentino stimola l'interesse di Ernestina nei confronti dei diritti delle donne e del pacifismo. Una figura importante sotto questo profilo è quella del cugino Giacomo Puritz, anch'egli nativo di Odessa, laureatosi in medicina tra Pisa e Firenze. Puritz, infatti, è sposato con Mary Nathan (nata a Londra il 20 novembre 1869), figlia del celebre uomo politico Ernesto Nathan, nato a Londra nel 1845 dall'unione tra Moses Meyer Nathan, agente di cambio ebreo originario di Francoforte residente a Londra, e Sara Levi, fervente mazziniana, fortemente impegnata nella causa risorgimentale<sup>52</sup>. Sara, nata a Pesaro nel 1819 da Angelo Levi e Ricca (Enrichetta) Rosselli, dopo la scomparsa della madre viene ospitata a Livorno da un parente, Emanuele Rosselli, al quale probabilmente si deve l'incontro della giovane con Moses Meyer. Ed è proprio grazie alla famiglia Rosselli che i Nathan stringono un legame con il politico e filosofo italiano (soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta), che dura fino alla sua morte, avvenuta a Pisa il 10 marzo 1872, nella casa di Janet Nathan (figlia di Sara Levi e Moses Meyer Nathan), e Pellegrino Rosselli, sposi dal 1861, alla presenza anche di Sara Levi Nathan.

Anche per Ernesto Nathan, che dal gennaio 1871 si trasferisce con la famiglia a Roma, Mazzini rappresenta una costante fonte di ispirazione per la sua attività politica<sup>53</sup>, ispirazione che trasmette certamente alla figlia Mary, la quale può contare anche sul solido esempio fornitole dalla nonna, nonché dalla madre, Virginia Mieli, figlia di Annina, sorella di Sabatino e Pellegrino Rosselli. Tra l'altro, nascono in questi anni progetti educativi come la Scuola Giuseppe Mazzini (dall'autunno 1873) nel quartiere di Trastevere, un istituto elementare femminile privato e non confessionale, che arriva ad avere circa un centinaio di alunne. Sarà questo il contesto culturale in cui si troverà coinvolta anche la giovane Maria Montessori, la quale nel 1896 (l'anno della sua

**52** CHIARA VALENTINI, *La banchiera della rivoluzione. Sara Levi Nathan*, in *Donne del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 137-156.

**53** Ernesto Nathan riceverà le carte e i documenti di Mazzini in eredità dalla madre, dopo la sua scomparsa a Londra il 19 febbraio 1882. Li donerà allo Stato Italiano nel 1900. Sarà sindaco di Roma dal 1907 al 1913.

laurea in medicina)<sup>54</sup>, entrerà a far parte di una Associazione di donne (che ha come promotrice Rosy-Mary Amadori, redattore-capo della rivista «Vita femminile»), che si propone «di “infondere nelle donne lo spirito della solidarietà e della fratellanza”, incoraggiandole nello stesso tempo a occuparsi dei loro interessi»<sup>55</sup>. Tra le socie dell'Associazione, che ha tra i suoi obiettivi l'emancipazione femminile attraverso l'educazione, anche scientifica, e il perseguimento della pace, Maria Montessori sarà la vicesegretaria, mentre Virginia Mieli Nathan vi figurerà come cassiera.

L'idea che la scienza possa costituire uno strumento per il raggiungimento dei diritti delle donne e la promozione della pace (una scienza intesa come forma di pensiero, e non esclusivamente come una attività pragmatica priva di valore conoscitivo, culturale e filosofico)<sup>56</sup>, è senza dubbio condivisa anche da Ernestina Paper, la quale partecipa, come presidente della Commissione Igiene, alla Federazione Femminile Toscana (guidata da Elena Cini French)<sup>57</sup>, assieme a Mary Nathan, che ricopre la funzione di consigliera. La Federazione fa parte del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane (fondato nel 1903), che costituisce il ramo nazionale dell'International Council of Women, associazione nata a Washington nel 1888. Il Consiglio Nazionale ha lo scopo di «incoraggiare e di promuovere tutte le iniziative volte al miglioramento della dimensione morale, economica e giuridica della donna»<sup>58</sup>. Grazie a

**54** VALERIA BABINI, *Montessori prima di Montessori. 1896, la laurea è l'inizio di una rivoluzione, con il testo integrale della tesi*, Roma, Fefè Editore, 2023.

**55** VALERIA BABINI, LUISA LAMA, *Una «donna nuova». Il femminismo scientifico di Maria Montessori*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 49.

**56** Ho sviluppato questo argomento in MARCO CIARDI, *Storia del pensiero scientifico da Galileo Galilei a Marie Curie*, Roma, Carocci, 2025.

**57** ALESSANDRO PANAJIA, *Elena Cini French: dal borgo di San Michele degli Scalzi al «Petit Cénacle au Nido» di San Marcello Pistoiese*, Pisa, ETS, 2000.

**58** MONICA MINIATI, *Le «emancipate». Le donne ebrei in Italia nel XIX e XX secolo*, Roma, Viella, 2008, p. 176.

Mary Nathan<sup>59</sup>, Ernestina conosce anche Amelia Pincherle Rosselli<sup>60</sup>, trasferitasi da Roma a Firenze nel 1903 con i piccoli figli Aldo, Nello e Carlo, dopo la separazione dal marito Giuseppe Rosselli<sup>61</sup>. Un'altra fra le tante relazioni virtuose di una storia che deve essere ancora per molti aspetti ricostruita.

**Riassunto** Dora d'Istria, Atenaide Pieromaldi, Margherita Albana Mignaty, Ernestina Paper sono alcune fra le donne che animano la vita culturale fiorentina e nazionale tra Ottocento e Novecento, protagoniste nella diffusione di istanze pacifiste e femministe, non prive di legami con le speculazioni teosofiche da un lato, e con la conoscenza scientifica dall'altro, intese come strumento di emancipazione. Il saggio intende ricostruire una parte della fitta trama di relazioni di un contesto ancora in larga misura da esaminare.

- 59** «Un'altra mia parente, che teneramente amavo, legate com'eravamo da fraterna amicizia fin dalla nostra prima giovinezza»; AMELIA ROSSELLI, *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 152.
- 60** Il rapporto tra Ernestina Paper e Amelia Rosselli è testimoniato da due lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze: AsFi, *Archivio Rosselli*, Faldone 26, Amelia Rosselli, Lettere di familiari e conoscenti ad Amelia Rosselli, fasc. 483 [Attribuito al 1904], nella quale Paper scrive in qualità di dottoressa al servizio di Amelia e dei figli; AsFi, *Archivio Rosselli*, Faldone 13, Archivio familiare. Lettere di condoglianze, fasc. 115, ASFI-R-01515. Ernestina Paper esprime le sue condoglianze a Amelia per la morte del marito (rientrato in famiglia nell'ultimo periodo della sua vita), avvenuta il 9 settembre 1911.
- 61** Su Amelia Pincherle Rosselli, oltre alle memorie citate nella nota precedente e al contributo di Giovanna Amato in questo volume (pp. 69-77), si rimanda al saggio della stessa autrice *Una donna nella storia. Vita e letteratura di Amelia Pincherle Rosselli. Tragico tempo, chiaro il dovere*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», 37, fasc. 127, 1, 2017 (ristampa anastatica del «Quaderno», 1, 2012) e alla voce della stessa autrice in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, 2015, *ad vocem*. Si vedano inoltre *Epistolario familiare. Carlo, Nello Rosselli e la madre (1914-1937)*, a cura di Zeffiro Ciuffoletti, Milano, SugarCo Edizioni, 1979; i saggi dedicati ad Amelia Pincherle Rosselli in «Quaderni del Circolo Rosselli», 26, fasc. 94, 3, 2006, pp. 11-111; STEFANIA DI PASQUALE, *Storie di madri, Marie-Anne Robinot, Amelia Pincherle Rosselli, Alice Weiss*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022.

## Marco Ciardi

**Abstract** Dora d'Istria, Atenaide Pieromaldi, Margherita Albana Mignaty and Ernestina Paper were women who played an important role in cultural life in Florence and across Italy between the nineteenth and twentieth centuries. Key figures in the dissemination of pacifist and feminist movements, they had ties to both theosophical speculation and scientific knowledge as a tool for emancipation. This essay aims to reconstruct part of this complex network of relationships in a largely uncharted context.

## Mai la fuga.

# Vita e teatro di Amelia Pincherle Rosselli<sup>1</sup>

Giovanna Amato

Mi si domanda di parlare di Amelia Pincherle Rosselli, drammaturga e attivista politica, in un seminario che riguarda le donne tra più mondi, e non posso fare a meno di chiedermi da quale viaggio io possa partire – quale trasferta che non riguardi solo l'oltrepassare un confine per un esilio o un viaggio, ma affondi in una migrazione del cuore, un scatto della mente, e comprendo che la vita di Amelia Pincherle è essa stessa un valico dove il piede oscilla tra più mondi; così piano, un mondo per volta, voglio cominciare.

Amelia Pincherle nasce a Venezia il 16 gennaio 1870, in una casa dove è troppo il lume per festeggiare l'arrivo di una femmina, ma di cui sarà presto la prediletta. Sua madre si è sposata per amore ma anche per compassione, dopo che il vaiolo aveva deturpato il viso del suo compagno; lui, il padre, fa parte della famiglia dei Pincherle Moravia fervidamente legata ai moti del '48 veneziano. Entrambi di discenden-

**1** Massima parte delle informazioni utili a comporre questo breve ritratto si devono all'autobiografia della stessa Pincherle (AMELIA ROSSELLI, *Memorie*, Bologna, Il Mulino, 2001) a cura di Marina Calloni, che ne cura anche prefazione e postfazione: a Marina Calloni si deve la vera e propria riscoperta di Amelia Pincherle Rosselli come personaggio autonomo, e non solo collegato al suo poderoso albero genealogico. Altri volumi utili a chiarirne la biografia sono quelli dedicati ai fratelli Rosselli, qui soprattutto ALDO GAROSCI, *Vita di Carlo Rosselli*, Firenze, Vallecchi, 1973. I ed. Roma, s.e., 1945; *Nello Rosselli, uno storico sotto il fascismo: lettere e scritti vari (1924-1937)*, a cura di Zeffiro Ciuffoletti, Firenze, La Nuova Italia, 1979, e GIUSEPPE FIORI, *Casa Rosselli*, Torino, Einaudi, 1999.

za e formazione ebraica, benché laica (e questo è fondamentale per iscriversi all'interno dell'impegno politico risorgimentale della generazione figlia dell'Haskalah e da poco uscita dal ghetto), patrioti ferventi di fede mazziniana, i suoi genitori ricordano con una bandiera logora e un duro pezzo di pane quel glorioso '48 veneziano: è questo il primo viaggio di Pincherle, che della sua infanzia priva di tragedia non si accontenta e invidia, nel quadro che raffigura la consegna degli orecchini per la patria da parte di una bambina, tutti quei tempi storici in cui sia necessario il sacrificio. «Tragico tempo chiaro il dovere», dirà nella sua autobiografia curata da Marina Calloni e uscita per il Mulino nel 2001. La bambina Amelia si sveglia di notte per mescolare le posate perché non si sentano sole, rifiuta il falcone che il guardiacaccia le regala per non doverlo nutrire con i vermi vivi, regala alla figlia della stiratrice una bambola che non le interessa più scatenando lodi che non era preparata a ricevere e cui sente di dover essere all'altezza: Amelia Pincherle Rosselli, donna dal grandioso albero genealogico che contribuirà a fagocitarla lasciando che il canone a lungo la dimentichi, appartiene a molti mondi geografici e a molti mondi dei cosiddetti generi letterari, ma sopra ogni cosa appartiene a un mondo che trascende la sua realtà e vira verso l'impegno. Non possiamo parlare del suo teatro, della sua letteratura per l'infanzia o di qualsiasi intervento abbia scritto per qualsivoglia testata senza avere chiaro questo: tutta la scrittura di Amelia Pincherle Rosselli è un gesto politico. Sarebbe stato così anche se la sua realtà fosse stata priva di eventi, ma la realtà, come vedremo, la rapirà nel turbine dei più importanti eventi storici del Novecento, e le darà dolori insostenibili, primo fra tutti sopravvivere ai suoi tre figli, uccisi da una Storia cui hanno avuto il coraggio e l'orgoglio di partecipare. A tutto ciò Amelia Pincherle opporrà il viaggio, l'esilio, la ricerca, un lessico intero che riguarda l'essere su più mondi; ma mai la fuga.

Il secondo viaggio di Pincherle è il matrimonio con il fiorentino Joe Rosselli, parente dei Nathan Rosselli che ospitarono a Londra Mazzini. È un matrimonio d'amore che non dura molto, pur conservando una forte amicizia. Ma il matrimonio più solido è quello con gli ideali mazziniani del Risorgimento che Pincherle seguirà per tutta la vita, ricusando altre definizioni, tra cui quella di *femminista*. Alla donna, dice,

spetta uguale carico di diritti e doveri, e che questo riguardi l'autodeterminazione economica e il diritto di voto è già compreso nei piani di Mazzini. Durante il breve matrimonio Joe la porta a scoprire un ulteriore mondo, dove la loro unione inizierà a vacillare: Vienna. Amelia Pincherle va a teatro, scopre Ibsen. Si accorge (come prima di lei avevano notato gli autori di teatro giacobino) che il palcoscenico è un ottimo modo per educare quelle che lei comunque considera "le masse", e stravinca il concorso dell'Esposizione Nazionale del 1898 con un dramma, *Anima*<sup>2</sup>, sulla verginità dello spirito contrapposta, e preferita, a quella del corpo. In seguito, con *Illusione*<sup>3</sup>, racconterà di una donna umiliata che andrà via di casa sulle sue gambe, come nel capolavoro di Ibsen. Il rapporto tra i generi, sul finire di questo matrimonio, la intriga. Nascono intanto Aldo, Carlo e Sabatino detto Nello, e il fuoco dell'interesse si sposta sul rapporto tra le generazioni. Scrive narrativa per ragazzi anti-collodiana, con l'opera in capitoletti *Topinino*, in cui ai bambini vengono impartiti insegnamenti realistici di impianto maestoso (per quanto accessibile) sul diritto morale e la rotazione terrestre; e nell'osmosi tra fantasia e realtà il vero Topinino, il piccolo Aldo, viene mandato a bottega da un falegname per togliergli di dosso una certa patina blasé, il che crea un seguito di *Topinino* e diverte estremamente i piccoli<sup>4</sup>. Anche il secondo teatro degli anni '10, in veneziano, dove

2 AMELIA PINCHERLE ROSSELLI, *Anima: dramma in tre atti*, Torino, S. Lattes, 1901, II ed. Roma, Salerno editrice, 1997.

3 AMELIA PINCHERLE ROSSELLI, *Illusione: commedia in tre atti. L'idea fissa, Lamica: scene*, Torino-Roma, Roux & Viarengo, 1906.

4 I due libri ispirati a Aldo sono *Topinino. Storia di un bambino*, Torino, Casa Editrice Nazionale, 1905, II ed. Firenze, Bemporad, 1922, e *Topinino garzone di bottega*, Firenze, Bemporad, 1910, II ed. Firenze, Bemporad, 1921. Ad Aldo è stata dedicata una giornata di incontro organizzata dal Circolo Fratelli Rosselli di Firenze il 6 maggio 2016, in occasione del centenario della sua morte. Chi scrive ha partecipato con l'intervento *Topinino va alla guerra* in cui si metteva in luce particolarmente l'arco del pensiero di Pincherle che dall'iniziale irredentismo arriva alla presa d'atto del dolore di una generazione spezzata dalla guerra e dalla retorica nazionalista, sentimento che andrà a corroborare l'antifascismo di primissima ora di lei e dei suoi figli.

recupera la grande e amata storia della Repubblica, è improntata sugli antichi valori dei vecchi contrapposti alla freschezza dei giovani. Scrive di pedagogia, intanto, lei che colora di scuro un cartoncino a ogni mancanza per spingere i piccoli ad avere la barra più bianca; stringe amicizia con Laura Orvieto e Gina Lombroso; entra nel Lyceum Club di Firenze e scrive per il «Marzocco» articoli sul voto alle donne e sulla loro emancipazione economica come solo presupposto a quella spirituale. La sua vita è impegnata, attiva, è a Firenze punto di riferimento per il mondo letterario e dell'attivismo femminista (al netto del suo ricusare questa parola). I suoi figli, come nota Marina Calloni commentando una fotografia in cui compaiono tutti e quattro, fissano la sua mano che regge la penna mentre lei guarda l'osservatore. Sono orgogliosi di essere i figli dell'autrice di *Anima*, e lei se ne compiace, perché in questo clima di creatività e indipendenza economica desidera che loro crescano. La sua vita di separata e poi di giovane vedova è operosa e felice.

Nel 1917 passano giorni prima che le dicano che Aldo, partito volontario, è morto sul fronte. Nel 1937 scoprirà dai giornalisti accorsi sotto il suo treno che Carlo e Nello sono morti sotto i coltelli della Cagoule. La sua famiglia saranno le nuore e la lunga fila di nipoti con cui viaggerà per la sua sicurezza in Svizzera, in Inghilterra e in America, imparando che negro è una parolaccia e insegnando che ebreo non vuol dire nulla di male. Ed è questo, forse, l'autoesilio con il seguito di coloro di cui avere cura, a essere il più lampante degli slittamenti tra due mondi. Ma prima di questo la aspettano due altri cammini importanti: quello oltre i confini della sua educazione con il nipote Alberto Moravia, e l'immaginario viaggio nel '99 napoletano con il suo capolavoro mai visto rappresentato in vita: *Emma Liona*.

Da ragazzo, Alberto Moravia<sup>5</sup> sviluppa una forma di tubercolosi ossea. Suo padre lo fa ricoverare in un ospedale dove si pratica una com-

5 Riguardo al legame tra la famiglia Rosselli e Moravia, guardare almeno l'epistolario ALBERTO MORAVIA, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2010, e i volumi ENZO SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982; ALBERTO MORAVIA - DACIA MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano, BUR, 2000 (1 ed. Milano, Bompiani, 1986); ALBERTO MORAVIA - ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2000 (1 ed. Milano, Bompiani

pressione che gli procura dolori atroci, ma la sorella Amelia gli suggerisce un secondo parere e lo spinge a ricoverare il figlio a Codvilla, un sanatorio dove si pratica trazione. Lì Moravia, che ancora porta il cognome di famiglia, Pincherle, migliora e si annoia. Chiede allora alla zia, autrice dei primi libri che ha letto a casa, di consigliarle romanzi. I cugini Carlo e Nello colgono l'opportunità per portargli riviste. Sono attivi antifascisti e vorrebbero coinvolgere il cugino nella loro lotta. Ma lui non vuole: vede questi parenti come intrisi di Risorgimento, con ottimi ideali destinati al fallimento. Se deve esserci lotta, pensa, questa deve avvenire in modo più moderno. Scrive *Gli indifferenti*, ritratto pieno di denuncia della svogliata e pericolosa società fascista. Mussolini se ne accorge e scardina la resistenza dall'interno, lodando il giovane che ha scritto così bene dei disvalori antifascisti. Amelia Pincherle vede nell'opera una critica alla sacralità della famiglia e avverte un tradimento. Le strade si separano, la corrispondenza (raccolta da Simone Casini<sup>6</sup> senza le responsive di Amelia, bruciate per sicurezza durante le leggi razziali) si dirada. Alla morte dei cugini, Moravia scrive *Il conformista*, storia di un uomo che compromette il suo maestro per vigliaccheria e lo fa uccidere dai fascisti. Pincherle dimostra, in una lettera che non abbiamo, di aver apprezzato la scena del bosco; Moravia risponde di aver da tanto voluto parlare della tragedia dei suoi figli. Tragedia è per Amelia un termine tecnico, per Moravia è scenario di vita. I due mondi non si incontrano.

L'ultimo grande viaggio di Amelia Pincherle tocca l'America, dopo una sosta in Svizzera e in Inghilterra. Fugge dalle leggi razziali, dal contraccolpo di essere la madre dei Rosselli. Dall'America, sotto la protezione di Eleanor Roosevelt<sup>7</sup>, manda messaggi ai partigiani. Una brigata è intitolata proprio ai suoi figli. Cerca di riprendere le fila della letteratura per ragazzi, ora che deve aiutare a crescere i nipoti, con *Topinino va in America*, ma il progetto naufraga. Tornerà solo per aiutare

---

1990). Imprescindibile per comprendere la deriva di questo rapporto il romanzo di Moravia *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951.

**6** ALBERTO MORAVIA, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a cura di Simone Casini, cit.

**7** Per queste informazioni cfr. la postfazione di Marina Calloni a *Memorie*, cit.

Garosci e Salvemini nella loro opera di continuazione della memoria di ciò che i suoi figli hanno fatto per la patria. Eppure, scavando e facendo un piccolo passo indietro, Amelia Pincherle ha passato gli anni dell'attivismo dei figli impegnata in un altro viaggio, quello nella Repubblica Napoletana del 1799, dell'eccidio dei repubblicani a opera dei Borboni, il grande mistero per cui i nemici della patria cui era stata concessa amnistia vengono impiccati o buttati in mare con una pietra per ordine dell'ammiraglio Nelson, alleato e mano armata dei Borboni. Di questo ultimo viaggio, durato alcuni anni e che porterà come frutto un dramma mai rappresentato in vita, bisogna dare alcune specifiche<sup>8</sup>.

È il 1924. Bemporad pubblica *Emma Liona*, il dramma di Amelia Pincherle su Lady Hamilton<sup>9</sup>, amante di Nelson e forse di Maria Carolina, favorita della regina e moglie di lord Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, colui che Susan Sontag nella sua biografia chiamerà "l'amante del vulcano". Collezionista di pietre laviche, animo gentile, Hamilton eredita questa donna bellissima, musa di molti pittori, dal nipote che in cambio chiede supporto economico. È una compravendita. Hamilton non forzerà mai la ragazza ad amarlo. Quando Emma arriva a Napoli si respira aria di repubblica, i grandi intellettuali, tra cui Eleonora Pimentel Fonseca e Luisa Sanfelice, cercano di istruire il popolo nell'entusiasmo delle Repubbliche sorelle contro l'incapacità a governare dei Borboni. Inventano un giornale nella lingua del popolo, *Il Monitore Napoletano*. Organizzano teatro giacobino d'occasione. Non riusciranno: scappati i re, dalla Calabria salirà la marcia dei Sanfedisti del cardinale Ruffo e i Borboni torneranno al potere, scatenando un eccidio. La storiografia di allora, e quella attuale, si chiede il perché di questa ingiustificata violenza. Colletta e Cuoco, storici del tempo, dicono sia stata Lady Hamilton per puro gusto di brutalità. La stori-

**8** Si rimanda qui alla sterminata bibliografia sulla Repubblica napoletana da Colletta a Cuoco fino agli ultimi lavori della storica Anna Maria Rao, cui sarebbe impossibile dare giustizia nelle poche righe che qui si usano per dare un mero contesto.

**9** AMELIA PINCHERLE ROSSELLI, *Emma Liona (Lady Hamilton): dramma in quattro episodi*, Firenze, Bemporad, 1924.

grafia attuale smentisce<sup>10</sup>. Ma Amelia Pincherle si pone nel mezzo, e rispolvera la sua coscienza (pur recusando il termine) femminista: non può essere stata proprio lei, Lady Hamilton, distrutta dal fatto di essere una musa, un oggetto, un caso di compravendita, un mero bellissimo manufatto da passare di mano in mano? *Emma Liona è morta*, dice, *ma Lady Hamilton la vendicherà*. E poi: *quale gloria non poggia su una pila di cadaveri?*

Nel 2024 è uscita, per il centenario, la mia curatela del dramma<sup>11</sup>. In essa unisco i miei anni di studio con quelli di documentazione di Pincherle, il mio girovagare per la Napoli dello spazio con il suo girovagare nella Napoli del tempo. La gratitudine immensa nel conoscere da presso Anna Maria Rao, grandissima studiosa del '99 napoletano. E ho compreso, se ce ne fosse bisogno, che i drammi di Amelia Pincherle sono *utili* al loro tempo, ma *Emma Liona* è di più, è opera di bellezza adamantina. Perché sia chiaro a chiunque, mi permetto di leggerne il finale. La scossa tellurica, in una donna di apollineo rigore che ha fatto della letteratura veicolo di istanze sociali e politiche – la scossa tellurica di una dionisiaca bellezza.

*EMMA con voce prima stanca, poi sovraccitata.*

Sì, nipote mio, tutto quello che vorrai: perché no? Prenderò il tuo denaro; e poi ti presenterò i conti come facevo ad Edgware Row: ti ricordi? Tornavi a casa a cavallo e io ti correvo incontro; e poi sedevamo sotto l'albero e ti snocciolavo tutti i Re di Francia... E tu mi sgridavi perché i conti erano pieni di errori di ortografia. Ahimè, ne faccio sempre, sai, di errori; ma mi consolo pensando che neanche la Regina di Napoli sapeva scrivere una riga senza fare dieci errori d'ortografia. La Regina, sai, si era dimenticata di me, come si dimentica un cencio quando non serve più.

[...]

*GRÉVILLE con impeto, turbato dal ricordo che quel canto suscita in lui.*

<sup>10</sup> Si veda almeno l'ottima divulgazione biografica di ANGELO SOLMI, *Lady Hamilton*, Milano, Rusconi, 1982.

<sup>11</sup> AMELIA PINCHERLE ROSSELLI, *Emma Liona*, a cura di Giovanna Amato, Robin BdV 2024. La ristampa segue fedelmente il testo del 1924. Il testo qui citato è alle pp. 224-227.

## Giovanna Amato

Ah, Emma, eri veramente un uccelletto che riempiva di canto la mia piccola casa; ed io, ora lo comprendo, non avrei dovuto lasciarti, fuggire!

EMMA *con voce strana.*

Ora sei tu che dici cose senza senso. Forse anche tu sei morto un poco. *Parlando come in un sogno.* E poi, perché affliggerti? Non siamo di nuovo insieme? Non è tutto di nuovo come allora? Senti, senti, il tuo cavallo è giù che ti aspetta: i Re di Francia son sempre gli stessi, benché siano passati tanti anni; sì, tutto, tutto è come allora. Piccino mio, che cosa buffa la vita! Ah ah ah! Ah ah ah!

*Ride lungamente attirando a sé con un braccio intorno al collo Gréville; mentre con l'altra mano si versa da bere. A un tratto un colpo di vento spalanca la finestra e spegne la lampada. La stanza rimane nella penombra illuminata soltanto dall'incerta luce della lanterna cieca. Emma, con un brivido di terrore, si volge verso la finestra; fissa gli occhi per entro l'oscurità sul mare che rugge là fuori con un rombo sinistro. A un tratto una visione terribile appare ai suoi occhi allucinati.*

Ah! Dio! Eccolo! Eccolo! Chiudi, chiudi! Non voglio vederlo!...

*Getta un grido e, invasa da folle terrore, corre a rifugiarsi all'angolo estremo della stanza, di contro alla finestra.*

GRÉVILLE *alzandosi egli pure di scatto.*

Chi? Chi? Emma, vaneggi?

EMMA

No! no! Lui! Sempre lui! Caracciolo! Dritto in piedi sull'acqua coll'indice teso verso di me, benché gli abbiano attaccato al collo una pietra di duecento libbre! Là – si avanza – si avanza da questa parte portato dal vento... *Giungendo disperatamente le mani.* No! No! Non sono stata io! Non sono stata io! Chiudi per amor di Dio! Chiudi... Ah!!!! *Stramazza per terra con un grido terribile.*

FINE

**Riassunto** Amelia Pincherle è stata scrittrice e attivista per l'autodeterminazione femminile. Madre di Carlo e Nello Rosselli, zia di Alberto Moravia e nonna di Amelia Rosselli, segna l'inizio del '900 ragionando sul valore della verginità, sul divorzio, sull'indipendenza economica. Con l'ultimo dramma, *Emma Liona*, ribalta l'antieroina della Repubblica Napoletana raccontandola come vittima di un sistema patriarcale che l'ha voluta prima musa poi oggetto di scambio tra gli uomini che l'hanno desiderata.

## Vita e teatro di Amelia Pincherle Rosselli

**Abstract** Amelia Pincherle (Venice 1870 - Rome 1954) was a playwright and writer, activist for self-determination, and fervent anti-fascist. Mother of the famous Carlo and Nello Rosselli, aunt of Alberto Moravia, and grandmother of Amelia Rosselli, she marked the beginning of the 20th century with articles and plays on the condition of women. Her debut work, *Anima*, explores the dichotomy between a body that is no longer virgin but pure in spirit and physical integrity accompanied by immorality of the soul. *Illusione* recounts the possibility for a woman to choose independently to leave the family home. In her last play, *Emma Liona*, the history of the Neapolitan Republic is re-written in an attempt to explain the proverbial ferocity of Lady Hamilton, accused by historians of the time of ordering the massacre of the republicans. Here, the woman is portrayed as a victim of a patriarchal system that first wanted her as a muse and then as an object of exchange between the men who desired her.



# Per un'antologia italiana delle poetesse della *Generación del 27*

Salomé Vuelta García

Avanzare la proposta dell'ideazione di una antologia italiana delle poetesse della *Generación del 27* sottintende innanzitutto una riflessione sui tre elementi che la compongono: antologia, nello specifico italiana; poetesse, e *Generación del 27*. Tutti e tre sono problematici a più livelli: linguistico, letterario e storico-culturale.

Occorre, in primo luogo, fare chiarezza sulla scelta del vocabolo "poetesse". In Italia, si sente oggi adoperare la parola "poete" per riferirsi alle donne che scrivono poesia<sup>1</sup>, anche se l'Accademia della Crusca precisa che l'uso di questo termine non ha prevalso sulla forma "poetesse", attestata sin dal Quattrocento<sup>2</sup>. Si tratta di una consapevole presa di

- <sup>1</sup> In Spagna è anche entrata nell'uso comune l'accezione *mujeres poetas*, con l'inclusione del termine *mujer, donna*, reso necessario per distinguerlo dalla denominazione *poetas*, con cui si è sempre inteso indicare esclusivamente i poeti uomini. L'uso recente di questo vocabolo è attestato dal *Diccionario panhispánico de dudas* della Real Academia Española, dove si sottolinea, però, che la forma femminile più tradizionale e nota è *poetisa* (<https://www.rae.es/dpd/poeta> [10/9/2025]).
- <sup>2</sup> Cecilia Robustelli riferisce al riguardo: «È opportuno usare *poeta* anziché *poetessa*? E *direttora* anziché *direttrice*? Le forme *poeta* in riferimento a una donna e *direttora* si sono affiancate alle più note *poetessa* e *direttrice* a partire dalle proposte di Alma Sabatini [...]. L'introduzione di *poeta* al posto di *poetessa* si lega alla richiesta della studiosa di evitare le forme in *-essa* sostituendole con forme senza suffisso: *avvocata, dottora, professoressa, studente*, ecc. anziché *avvocatessa, dottoressa, professoressa, studentessa*. Queste forme senza suffisso, tuttavia, con l'eccezione di *avvocata*, non hanno avuto successo. Ma ciò non deve sorprendere perché, come regola generale, tra due forme prevale generalmente quella di più antica attestazione e quindi più

posizione che nasce, com'è ben noto, nel quadro di una ampia e controversa rivendicazione che si scaglia contro usi linguistici ritenuti sessisti, frutto della discriminazione cui la donna è stata sottoposta nel corso della storia. Tuttavia, seppur cosciente dell'acceso dibattito aperto intorno a questa questione, nel caso specifico di questa antologia mi trovo d'accordo con quanto affermato da Isabella Leardini nell'introduzione alla sua recente raccolta *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento*, che recepisce la parola "poetesse" nella sua dimensione storica, sottolineando «la necessità di ricostruire e accogliere una tradizione fatta anche di ombre»:

La scelta di utilizzare fin dal sottotitolo la parola *poetesse*, consapevole che molte autrici oggi rivendicano la maggiore correttezza della forma *poete*, non è dovuta a ingenuità né a soggezione, ma neppure a una pura affermazione della differenza. Riconoscendo la forza del discorso sul linguaggio come luogo di lotta, da Alma Sabattini fino a Judith Butler, volutamente e provocatoriamente scelgo di mantenere la parola più scomoda e più antica nel nostro immaginario, perché coerente con ciò che desidero affermare: la presenza della storia, non soltanto il valore della differenza ma con esso la necessità di ricostruire e accogliere una tradizione fatta anche di ombre.

L'accezione *poete* si diffonde dopo gli anni Ottanta [...]; io credo sia invece fondamentale rimandare apertamente a una lunga storia. Se nella distanza dalla definizione *poetessa* si traduce il desiderio di invertire la rotta rispetto

---

nota e diffusa. L'italiano, lungo tutta la sua storia, testimonia l'uso del solo termine *poetessa* (mentre *poeta* è riservato solo all'uomo) per la donna che si dedica all'arte poetica, almeno fin dal Quattrocento: 'Or se di voi pur, donne, alcuna avesse / di compor fantasia, / da queste poetesse / sarete messe per la buona via' (*Canti Carnascialeschi* I, 467)» (CECILIA ROBUSTELLI, *Donne al lavoro (medico, direttore, poeta): ancora sul femminile dei nomi di professione*, 21 febbraio 2017 (<<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/donne-al-lavoro-medico-direttore-poeta-ancora-sul-femminile-dei-nomi-di-professione/1237>> [30/11/2024]). Si veda anche Alessia Pizzi, *Si dice "poeta" o "poetessa" al femminile?* «Poetesse. Donne da ricordare» ([https://www.poetessedonne.it/magazine/didattica/si-dice-poeta-o-poetessaalfemminile/#:~:text=Poetessa%20%C3%A8%20la%20forma%20pi%C3%B9,con%20la%20desinenza%20i%20%2Da](https://www.poetessedonne.it/magazine/didattica/si-dice-poeta-o-poetessaalfemminile/#:~:text=Poetessa%20%C3%A8%20la%20forma%20pi%C3%B9,con%20la%20desinenza%20i%20%2Da.). [30.11.2024]).

all'idea implicita di poesia che essa porta con sé, proprio questa idea e il suo rapporto con la cultura e la storia dovrebbero essere indagati e messi a tema<sup>3</sup>.

Una prospettiva storica gravata da pregiudizi e disattenzioni, che, una volta indagata, Leardini vuole ribaltare superando l'imbarazzo che il termine "poetesse" provoca, per cogliere invece «il potenziale reattivo» che questa parola porta con sé:

La principale ragione di disaffezione e imbarazzo per la parola "poetessa", percepita inconsciamente come ingombrante e fuori tono, prima ancora che linguisticamente scorretta, non è solo nel carattere deteriore dei suffissi femminili in *essa*, ma anche nell'uso denigratorio con cui per anni è stata usata in chiave sessista all'interno dell'ambiente letterario: ad esempio declinata al maschile nell'accezione *poetesso* per deridere il poeta di scarso valore, come indice di bassa virilità stilistica. L'evidenza discriminatoria di questo aneddoto basterebbe per muovere a una presa di posizione in senso contrario: cogliere il potenziale reattivo che la parola *poetessa* porta con sé, senza cedere al ricatto dell'innominabile. Ogni minoranza ha risignificato politicamente le proprie parole ferite, le ha fatte rifiorire come stemma rivoluzionario e monito storico. Le donne in poesia sono state incontrovertibilmente una minoranza fino alle soglie di questo millennio. La domanda che dobbiamo porci è se lo siano ancora e come<sup>4</sup>.

In quanto all'antologia, sottogenere che alcune voci attuali paragonano polemicamente al *Fast food*, una pietanza già pronta, consumata velocemente<sup>5</sup>, bisogna tenere conto del fatto che è indubbiamente dettata dalla conoscenza, buona o scarsa che sia, del fenomeno lette-

3 ISABELLA LEARDINI, *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 2023, pp. 8-9.

4 Ivi, p. 9.

5 JORDI DOCE, *Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación*, in *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, a cura di Jordi Doce e Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2005, pp. 285-308: 297; citato in MARINA PATRÓN SÁNCHEZ, *Las antologías poéticas de mujeres en los siglos XX y XXI: retrospectiva y comentario crítico*, in *Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante*, a cura di Agnieszka Klosinska-Nachin,

rario che l'antologista intende presentare, ma presuppone altresì una selezione soggettiva, sia nella rosa delle figure letterarie proposte sia nella scelta dei componimenti inclusi ed esclusi; da lì la presenza, nella premessa di numerose sillogi, di giustificazioni che mirano ad avallare le scelte compiute e a contrastare eventuali riserve dei lettori. Eppure, è ben noto il ruolo fondamentale svolto da alcune antologie per la conoscenza e la diffusione di determinati periodi o gruppi letterari, nonché per la formazione di un canone. È proprio questo il caso della celebre *Generación poética del 27*, la cui denominazione critica, non esente da polemiche, è tradizionalmente dovuta alla commemorazione, nel dicembre 1927, del tricentenario della morte del poeta barocco Luis de Góngora, che un gruppo di poeti celebrò nell'Ateneo di Siviglia: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso e Gerardo Diego<sup>6</sup>.

Al di là di questo specifico evento, è indiscutibile che una particolare configurazione di questo gruppo generazionale, del tutto parziale, nacque e mise radici con la pubblicazione, nel 1932, dell'antologia *Poesía española. Antología 1915-1931* di Gerardo Diego, iscritta a questa cerchia poetica<sup>7</sup>. La raccolta conteneva testi, in gran parte inediti, di diciassette autori; i componimenti erano preceduti da un profilo bio-bibliografico e dalle note di auto-poetica di ogni singolo autore, corredati da una loro fotografia. Il *Gruppo del '27* era rappresentato da ben dodici poeti: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre e Emilio Prados (ritenuti i dieci principali)<sup>8</sup>, nonché da Fernando Villalón, José Moreno Villa e Juan Larrea.

---

Ewa Kobylecka-Piwonska, Amán Rosales Rodríguez *et alii*, *Lodskiego*, *Manufatura Hispánica Lodziense*, 2020, pp. 63-72: 64.

6 GABRIELE MORELLI, *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, Roma, Carocci, 2021, pp. 106-108.

7 GERARDO DIEGO, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932.

8 La bibliografia sulla *Generación del 27* è molto vasta. Un panorama sinteticamente efficace è fornito dall'opera collettiva *I poeti del Ventisette. Con testo a fronte*, a cura di Maria Rosso, Venezia, Marsilio, 2021 (prima edizione: 2008), che raccoglie e tra-

L'antologia di Gerardo Diego venne immediatamente accolta ed apprezzata in Italia, diffondendosi negli anni Trenta presso i poeti e letterati dell'Ermetismo fiorentino che frequentavano il caffè delle Giubbe Rosse. Come ricorda Gabriele Morelli, Oreste Macrì, nella nota introduttiva alla sua raccolta sulla poesia spagnola del Novecento (uscita nel 1952), scriveva che aveva potuto leggere questa silloge grazie a Montale: «Montale, sottile interprete di alcune liriche di Guillén, mi prestò per alcuni anni la memorabile antologia di Gerardo Diego»<sup>9</sup>. Anni dopo, Vittorio Bodini, legato al circolo fiorentino grazie al rapporto intellettuale che lo univa a Macrì, elogiò senza riserve la scelta antologica compiuta da Gerardo Diego:

E infine esce nel 1932 la sua famosa antologia della poesia spagnola contemporanea, la silloge più perfetta, l'unica che un poeta abbia fatto di sé e dei suoi coetanei, ricavando da una situazione *in fieri*, non ancora decantata dal tempo e dalla critica, gli esempi più validi, in un panorama impeccabile, a cui non si può rimproverare una sola esclusione o ammissione ingiustificate. Esempio che crediamo unico nella storia della poesia, specialmente ove si consideri la giovinezza dell'antologista e degli antologizzati<sup>10</sup>.

Com'è noto, in Spagna, invece, la raccolta provocò una violenta polemica pro e contro la selezione proposta da Diego, tanto che, due anni dopo la prima edizione, l'autore ripropose la sua antologia allargando l'elenco di poeti del *Gruppo del '27*, come si evince dalla presenza in essa di Antonio Espina, Mauricio Bacarisse e Juan José Domenchina, e includendo per la prima volta due poetesse, Ernestina de Champourcin e

---

duce un campione significativo dei componimenti poetici di dieci autori (Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados, Altolaguirre, Alonso).

**9** ORESTE MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, p. VII, citato in GABRIELE MORELLI, *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, cit., pp. 108-109.

**10** VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, p. LV, citato in GABRIELE MORELLI, *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, cit., p. 109.

## Salomé Vuelta García

Josefina de la Torre, forse su richiesta di Juan Ramón Jiménez e Pedro Salinas, che ebbero, almeno all'inizio, il ruolo di loro guide<sup>11</sup>.

La scarsa presenza femminile nell'antologia di Gerardo Diego contrasta, però, con l'intensa attività poetica e più in generale letteraria e artistica che svolsero numerose donne in un momento storico in cui si assistette a una serie di riforme che riguardavano il ruolo sociale e le condizioni economiche e giuridiche delle donne, tra cui il diritto al suffragio elettorale, nel 1931, con l'avvento della Seconda Repubblica, e il riconoscimento della parità giuridica tra uomo e donna, nel 1932. Fu però l'accesso alla cultura e la conseguente partecipazione al vivace ambiente artistico spagnolo del momento l'obiettivo, tenacemente perseguito, di numerose donne che sfidarono i pregiudizi dei loro tempi, nei quali, nonostante i cambiamenti avvenuti, trovarono molte resistenze, sia in ambito familiare sia in quello sociale e artistico-culturale. Non a caso, nel 1921, Margarita Nelken affermava:

Mientras, a pesar de los progresos culturales, no se vea nunca en un tranvía de España, por largo que sea el trayecto, a una mujer con un periódico o un libro en la mano, será inútil soñar en ver desaparecer de nuestras mujeres los sentimientos «impuestos»<sup>12</sup>.

Ecco perché queste scrittrici e artiste frequentarono assiduamente istituzioni come la *Residencia de Señoritas* fondata nel 1915 e, soprattutto, il *Lyceum Club Femenino* nato nel 1926 (due istituzioni entrambe dirette da María de Maeztu), dove organizzarono conferenze, letture e concerti di respiro internazionale, e stabilirono rapporti di amicizia

<sup>11</sup> GERARDO DIEGO, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934.

<sup>12</sup> MARGARITA NELKEN, *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva, 1921, p. 22, citato da PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara -Vandalia, 2010, pp. 12-13. Da segnalare l'aneddoto ricordato dalla poetessa Concha Méndez nelle sue memorie, in cui racconta che, da giovane, tornata a casa dopo una giornata trascorsa all'università, venne per questo motivo picchiata da sua madre con il telefono che questa aveva in mano (PALOMA ULACIA ALTOLAGUIRRE, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1999, p. 45).

che, in alcuni casi, perdurarono fino alla loro scomparsa<sup>13</sup>. Collaborarono anche con le più importanti riviste letterarie del momento, nelle quali vennero diffuse le nuove e dirompenti tendenze artistiche<sup>14</sup>.

Esse sono note oggi come le *Sinsombrero*, a seguito del celebre documentario che la regista Tània Balló produsse per la televisione spagnola nel 2015 con il proposito di riscattarle dall'oblio, progetto proseguito poi in due suoi noti saggi<sup>15</sup>, e che prende spunto da un aneddoto: nel 1925, camminando per il centro di Madrid, quattro amici artisti, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Margarita Manso e Maruja Mallo, si tolsero il cappello obbligatorio e furono aggrediti con pietre e insulti<sup>16</sup>.

Nella sua antologia *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, uscita nel 2010, Pepa Merlo affermava che più di ottanta poetesse risultavano attive in quegli anni e includeva un campione poetico di venti di loro che, secondo la studiosa, era significativo della varietà della loro attività poetica; una scelta antologica accresciuta nella sua recente raccolta intitolata *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, che include anche altre autrici che parteciparono intensamente alla vita culturale degli anni Venti e Trenta ma che, a differenza del Gruppo del

**13** Queste istituzioni furono di vitale importanza per la formazione culturale delle artiste e scrittrici del momento, e, in generale, per la loro emancipazione. Vedi PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., pp. 20-21; JOSÉ LUIS FERRIS, *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelona, Planeta, 2022, pp. 38-40.

**14** PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., pp. 23-27.

**15** *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*, a cura di Tània Balló e Serrana Torres, documentario per la Televisión Española, 2015 (<https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>); TÀNIA BALLÓ, *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la Generación del 27*, Barcelona, Espasa, 2016; TÀNIA BALLÓ, *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*, Barcelona, Espasa, 2018.

**16** TÀNIA BALLÓ, *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la Generación del 27*, cit., p. 17.

'27, pubblicarono i loro libri di poesia soltanto dopo la guerra civile spagnola<sup>17</sup>.

All'inizio degli anni Trenta del Novecento, infatti, diverse poetesse del '27 avevano già pubblicato libri, usciti nelle stesse case editrici dei loro colleghi di generazione e recensiti nelle riviste più rilevanti del momento. Ricorda Pepa Merlo:

Es gratificante comprobar que en los años en los que los «miembros de la Generación del 27» estaban editando sus poemarios, también lo hacían ellas. De hecho, en 1927, cuando se celebra en Sevilla el famoso encuentro homenaje a Góngora que dio lugar a la llamada Generación del 27, Concha Espina ganaba el Premio Nacional de Novela y era propuesta, por segunda vez, para el Premio Nobel. Elisabeth Mulder publicaba *Sinfonía en rojo* y Josefina de la Torre, *Versos y Estampas*. Pilar de Valderrama tenía ya dos poemarios, *Las piedras de Horeb* (1923) y *Huerto cerrado* (1925); Ernestina de Champourcin, *En silencio* (1926); Concha Méndez, *Inquietudes* (1926); Cristina de Arteaga, *Sembrad* (1925); Josefina Bolinaga, *Alma Rural* (1925); Casilda de Antón del Olmet había publicado sus dos cancioneros, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929); Carmen Conde, *Brocal* (1929)... y así hasta un total de casi 40 mujeres que están editando las primeras obras cuando comienzan a sacar a la luz sus libros los integrantes del 27. La mayoría en las mismas imprentas. Y no como algo aislado o excepcional, sino que se movían en círculos idénticos o semejantes a ellos, de un modo mucho más natural de lo que se nos ha hecho ver hasta ahora<sup>18</sup>.

Non vissero, quindi, isolate dal mondo, ma immerse nel gruppo artistico cui appartenevano, a contatto con le avanguardie e le tendenze letterarie del momento<sup>19</sup>. Tuttavia, così come avvenuto nella raccolta di Gerardo Diego, la loro presenza nelle antologie di quegli anni e dei decenni successivi è stata assolutamente marginale, un panorama ari-

<sup>17</sup> PEPA MERLO, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara -Vandalia, 2022.

<sup>18</sup> PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., p. 15.

<sup>19</sup> Ivi, p. 16.

do che si protrasse così a lungo da portare Pepa Merlo ad affermare nel 2010:

En todas las recopilaciones elaboradas hasta el momento, las mujeres o no aparecen (lo que ocurre en la mayoría de los casos) o lo hacen de un modo pobre, con sus nombres mencionados solamente de pasada, repitiéndose de unas antologías a otras los mismos nombres, pero apenas sin detenerse en el análisis de la poesía<sup>20</sup>.

Oltre a sottolineare l'oblio letterario e storiografico che hanno subito le poetesse del '27 per quasi un secolo, la dichiarazione di Pepa Merlo incide su due aspetti rilevanti: da una parte, la formazione di un canone poetico femminile ridotto a pochi nomi (Ernestina de Champourcin e Josefina de la Torre – incluse da Gerardo Diego nella sua antologia –, Concha Méndez – citata, assieme alle altre due, in uno studio degli anni '30 sulla poesia spagnola contemporanea –<sup>21</sup>, e Rosa Chacel e Carmen Conde, che appaiono intermittenemente sin dai primi decenni del dopoguerra); e dall'altro, l'assenza di studi specifici sulla loro produzione lirica.

Nella travagliata storia che concerne la difficile inclusione di queste scrittrici nel panorama letterario novecentesco e la loro totale assenza, per lunghi decenni, sia dai manuali di letteratura sia dagli studi, numerosissimi, sulla *Generación del 27*, meritano un interesse particolare le antologie che, già dalla fine degli anni Quaranta, ma soprattutto in questo nostro secolo, si concentrano esclusivamente sulla produzione poetica femminile della prima metà del secolo scorso.

La prima, apparsa nel 1943, nel desolante panorama culturale del primo dopoguerra, fu opera di María Antonia Vidal e uscì con il titolo di *Cien años de poesía femenina e hispanoamericana. 1840-1940*, ma ebbe

<sup>20</sup> Ivi, p. 28.

<sup>21</sup> ÁNGEL VALBUENA PRAT, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A, 1930, p. 130, citato in PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., p. 27.

poca diffusione<sup>22</sup>. Tra le autrici appartenenti alla “Nueva Poesía”, l’antologista ne citava otto, le consuete Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Concha Méndez e Rosa Chacel (non compariva invece Carmen Conde) e quattro nuove: Margarita de Pedroso, Pilar de Valderrama, Elena Cruz López e la stessa María Antonia Vidal. Nella premessa dell’opera, la scrittrice riteneva superiori i poeti coevi e affermava che probabilmente nessuna poetessa sarebbe mai giunta al livello poetico e alla profondità di un grande scrittore<sup>23</sup>, parole forse dettate dal pesante clima culturale di quegli anni in cui la dittatura, spazzando via le riforme della Seconda Repubblica, aveva relegato il ruolo della donna a quello di “angelo del focolare”. Trascorsero undici anni prima che venisse alla luce, nel 1954, il volume *Poesía femenina española viviente* di Carmen Conde – frutto della celebrazione a Madrid, pochi anni prima, del *Primer Congreso de Cultura Femenina* –, che conteneva i componimenti di ventisei poetesse. Nella premessa, la scrittrice rivendicava l’esistenza di numerose donne dedite alla poesia, ma anche al romanzo, alla saggistica, allo studio della storia, ecc., un panorama vivace in cui le poetesse esibivano un’opera propria, personale, nella quale temi come l’amore, il dolore, la morte, «patrias fundamentales del Arte», erano cantati con una voce nuova e allo stesso tempo eterna<sup>24</sup>. Conde, inoltre, sosteneva con veemenza che, accanto a questi grandi temi, nella poesia femminile dell’epoca sussisteva la coscienza da parte delle donne di avere la responsabilità del proprio destino:

Todos los que leen han advertido sin duda que la poetisa de hoy se presenta con una voz distinta de la que secularmente se empleaba para dirigirse al mundo exterior. La tremenda convulsión bélica –particular y universal– se registra en nuestra sensibilidad, y ya no se conforma con cantar aquellos temas que el hombre prefería “para que ella los cantara”. Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son las patrias inmutables, hay algo más aún que conmueve a la

**22** MARÍA ANTONIA VIDAL, *Cien años de poesía femenina e hispanoamericana. 1840-1940*, Barcelona, Olimpo, 1943.

**23** Ivi, p. 5; citato in JOSÉ LUIS FERRIS, *Mujeres del 27. Antología poética*, cit., p. 16.

**24** Cito da CARMEN CONDE, *Poesía femenina española (1939-1950). Antología de Carmen Conde*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 10 («prólogo a la primera edición»).

poesía femenina de hoy; es un algo más grave y más humano y más caliente: es la responsabilidad de nuestro destino de mujeres; parte, como el hombre, de la creación, y como él (ja veces muchísimo más que él!) responsables del bien y del mal de todos. [...]

Hoy no sirve aquel adjetivo “femenino” para calificar desdeñosamente la obra poética de la mujer; pero tampoco ninguna de nosotras se sentiría halagada, sino más bien ofendida por la incomprensión, si se nos dijera *que escribimos como hombres*. No, como hombres no; como mujeres que se saben plenamente, sí<sup>25</sup>.

L'antologia di Carmen Conde segnò l'inizio di una tradizione tuttora molto viva: quella di dare un nome e una voce alle numerose poetesse attive nel panorama contemporaneo. La scelta operata da Conde includeva autrici esordienti negli anni Quaranta di cui lei conosceva e stimava la produzione. Per quanto riguarda le autrici appartenenti alla sua generazione, quella del '27, c'erano, invece, vistose assenze: mancavano, infatti, Concha Méndez e Rosa Chacel, ma anche María Cegarra, a cui era legata da uno stretto rapporto di amicizia sin dal 1924<sup>26</sup>. Inoltre, l'ordine alfabetico adottato nella raccolta comportò un disordine cronologico che, unito alle poche pennellate stilistiche fornite, non favorì un'adeguata conoscenza della produzione lirica di queste scrittrici<sup>27</sup>.

Dopo questa proposta antologica, che ebbe molta diffusione e fu riproposta, con l'inclusione di Concha Méndez, nel 1967, per poi essere continuata quattro anni più tardi, si dovette aspettare fino al 1987 perché una nuova raccolta di poesia femminile, il *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)* di Luzmaría Jiménez Faro, sviluppata successivamente in quattro volumi, allargasse la rosa di poetesse del *Grupo del '27* includendo Casilda de Antón del Olmet, Dolores Catari-neu, María Romero e Josefina Romo Arregui, presenti nelle sillogi at-

<sup>25</sup> Ivi, p. 14.

<sup>26</sup> MARÍA CEGARRA SALCEDO, *Carmen Conde, Epistolario (1924-1988)*, edición, introducción y notas de Fran Garcerà, Madrid, Torremozas, 2018.

<sup>27</sup> JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Del género de las antologías “de género”*, in «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXII, 721, 2006, p. 638.

tuali. La loro produzione iniziò, però, a ricevere attenzione critica solo negli ultimi anni del secolo, con studi incentrati quasi esclusivamente sull'opera delle solite cinque poetesse sopra citate<sup>28</sup>. Sarà, infatti, soltanto con l'arrivo del nuovo millennio che prolifereranno ricerche sul ruolo che queste scrittrici ebbero nel mondo artistico-letterario della loro epoca; argomento molto in voga oggidi, a cui sono dedicati numerosi saggi che spaziano dalla biografia all'edizione delle poesie complete di figure singole fino ai carteggi che intercorsero fra di loro.

Dobbiamo a Pepa Merlo, e al suo citato libro del 2010, *Peces en la tierra*, la fondazione di un primo canone femminile del '27, composto da venti poetesse: Casilda de Antón del Olmet, Gloria de la Prada, Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Luisa Muñoz de Buendía, Cristina de Arteaga, María Cegarra, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, María Teresa Roca de Togores, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu, Josefina Bolinaga, Esther López Valencia e Margarita Ferreras. Merlo le introduce in ordine cronologico e pubblica testi provenienti da opere uscite tra il 1922 e il 1936, favorendo in tal modo la conoscenza dell'evoluzione avvenuta nella lirica spagnola durante i primi trentasei anni del Novecento. Nell'introduzione alla silloge, inoltre, la studiosa fornisce un quadro delle diverse tendenze poetiche riscontrabili nei loro libri, dimostrando che non differivano da quelle riscontrate nelle opere dei poeti della loro generazione: l'influsso della poesia di Juan Ramón Jiménez e dei maestri del *Modernismo*, l'individualismo, l'uropeismo e il cosmopolitismo, che portò a un'intensa attività traduttiva. Merlo fornisce inoltre un quadro delle diverse fasi liriche che le venti poetesse attraversarono: dal neopopularismo iniziale (fino al 1925) all'interesse per le avanguardie che segnò il periodo compreso fra il 1925 e il 1931 (dedito alle sperimentazioni formali) fino all'impegno sociale e politico dei componimenti scritti negli anni Trenta, decennio conclusosi drammaticamente a causa della Guerra civile spagnola, che costrinse molte di loro all'esilio, facendole diventare di colpo e spesso fino alla

**28** JOSÉ LUIS FERRIS, *Mujeres del 27. Antología poética*, cit., pp. 21-22.

loro scomparsa, “donne fra più mondi”<sup>29</sup>. Nella successiva antologia del 2022, infatti, Pepa Merlo aggiunse una selezione di componimenti che queste poetesse scrissero dopo il 1936 nei paesi dove ripresero faticosamente la loro vita, oppure, per quanto riguarda quelle che rimasero in Spagna, nell'esilio “interiore” in cui si ripiegarono<sup>30</sup>.

Nello stesso 2022 uscì il volume *Mujeres del 27. Antología poética* di José Luis Ferris, autore di celebri biografie dedicate anche ad alcune *Sinsombrero*, quali la pittrice Maruja Mallo e le scrittrici Carmen Conde e María Teresa León<sup>31</sup>. Seguendo anch'egli un ordine cronologico, Ferris restringe il numero delle poetesse a quelle nate fra il 1895 e 1910 e ne sceglie diciassette che a suo avviso spiccano per la loro qualità letteraria e per essere rappresentative della diversità di stili, temi e tendenze della poesia femminile dei primi trent'anni del XX secolo, periodo che senza di loro, afferma lo studioso, non avrebbe mai raggiunto la luce che lo nobilita<sup>32</sup>. Le scrittrici presenti sono Lucía Sánchez Saornil, María Luisa Muñoz de Buendía, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Cegarra, Margarita Ferreras, Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder, María Teresa Roca de Togores, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi, Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Manuela López García e María Teresa León. Nell'introduzione Ferris delimita a sua volta le diverse tappe della loro produzione lirica, dividendole in quattro fasi che tengono conto anche del periodo posteriore alla Guerra Civile: la prima, dal 1918 al 1928, segnata dagli ultimi bagliori del Romanticismo così come del *Moder-*

**29** PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., pp. 28-70.

**30** PEPA MERLO, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, cit.

**31** JOSÉ LUIS FERRIS, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004 (e JOSÉ LUIS FERRIS, *Maruja Mallo (Vida y obra)*, Madrid, Ediciones El País, 2019); JOSÉ LUIS FERRIS, *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy, 2007; e JOSÉ LUIS FERRIS, *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, rispettivamente.

**32** JOSÉ LUIS FERRIS, *Mujeres del 27. Antología poética*, cit., p. 83.

nismo, dalle prime manifestazioni avanguardistiche e dallo sviluppo della lirica neopopularista e della «poesía pura»; la seconda, dal 1928 al 1931, tappa di «rehumanización» dovuta alla forte inquietudine politica e sociale dell'epoca, e resa artisticamente attraverso l'adesione al Surrealismo; la terza, avvenuta tra il 1931 e il 1939, durante la Seconda Repubblica e la Guerra Civile, marcata da una profonda preoccupazione esistenziale; e l'ultima, che cominciò subito dopo la *contienda* e comportò la definitiva frattura di una generazione e di un tempo «irrepetibles de la cultura española»<sup>33</sup>.

Le antologie di poesia esclusivamente femminile hanno attirato, però, diverse critiche, e sono state accusate di contribuire alla “ghettizzazione” delle poetesse nel panorama letterario dell'epoca, alla loro segregazione poetica<sup>34</sup>. Pepa Merlo, invece, si augurava già nel 2010 che continuassero a uscirne, «y no como gueto, como “discriminación sexual de mujeres”, positiva o negativa, sino todo lo contrario, como reivindicación de sus obras y de sus trayectorias individuales»<sup>35</sup>. Da parte sua, José Luis Ferris sottolinea che una antologia dedicata esclusivamente alle donne del '27 non avrebbe dovuto esistere, perché:

lo sensato y deseable, lo históricamente cabal, hubiera sido incluir en las publicaciones colectivas que se han ido conformando a lo largo del tiempo, sin ningún prejuicio, desde el minuto cero de su gestación, a las escritoras que, ya en los años que nos ocupan, habían cosechado, con sus primeras obras, un éxito y un reconocimiento muy señalado<sup>36</sup>.

Un torto storico che una nuova antologia della *Generación del 27* ha tentato recentemente di riparare, inserendo con naturalezza, tra i ben noti e consolidati poeti del Gruppo, nove autrici: Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Cegarra,

<sup>33</sup> Ivi, p. 73.

<sup>34</sup> JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Del género de las antologías “de género”*, cit., p. 636.

<sup>35</sup> PEPA MERLO, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, cit., p. 78.

<sup>36</sup> JOSÉ LUIS FERRIS, *Mujeres del 27. Antología poética*, cit., p. 14.

Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde e Josefina de la Torre<sup>37</sup>.

Veniamo, infine, all'ultima parola da tenere presente, "italiana", legata al nostro progetto di concepire un'antologia delle poetesse del '27 che colmi il vuoto presente nei florilegi italiani sul Gruppo del '27, nonché nei manuali di letteratura spagnola del Novecento adoperati nei licei e nelle università della penisola.

Nel lontano 1964, Maria Romano Colangeli pubblicò *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, una raccolta che offriva una selezione di testi con le rispettive traduzioni e una preziosa analisi metrica e stilistica di alcune poetesse della prima metà del XX secolo, che spiccavano, secondo la studiosa, per originalità e ricchezza tematica: Concha Méndez, Ángela Figuera Aymerich, Ana Inés Bonnín Armstrong, Carmen Conde, Elena Martín Vivaldi, Clemencia Laborda Madir, Josefina Romo Arregui, Concha Lagos, María Antonia Sanz Cuadrado, María del Pino Ojeda Quevedo, Susana March, Alfonsa de la Torre, María Beneyto, Angelina Gatell, Aurora de Albornoz, María Elvira Lacaci, María Victoria Atencia, Elena Andrés e Pilar Paz Pasamar<sup>38</sup>. Dicannove poetesse, afferma Romano Colangeli, «la cui voce, a buon diritto, s'inquadra nel più vasto panorama della lirica spagnola vivente, della quale, anzi, debbono considerarsi parte inscindibile»<sup>39</sup>. Il volume, lodato ampiamente dalla critica<sup>40</sup>, lasciava fuori, però, nomi illustri quali Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre e Rosa Chacel, e non ebbe un seguito, né servì perché queste poetesse ottenessero uno spazio nelle antologie di poesia spagnola e nei manuali scolastici italiani. Disponiamo, infatti, di una bella antologia bilingue dei poeti del

<sup>37</sup> Opera collettiva, *Antología poética de la Generación del 27*, a cura di Nando López, Vanessa Saborido, Paloma Aparicio, Paloma Ferrer e Rafael Díaz, Madrid, Loqueleo (prima edizione, 2017), 2023.

<sup>38</sup> MARIA ROMANO COLANGELI, *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, Bologna, Riccardo Pàtron, 1964.

<sup>39</sup> Ivi, p. 85.

<sup>40</sup> JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Del género de las antologías "de género"*, cit., p. 638.

'27, a cura di Maria Rosso<sup>41</sup>, molto ben annotata; ma non esiste, tuttora, un suo corrispettivo che favorisca la conoscenza della produzione lirica di queste scrittrici, né abbiamo una raccolta mista (come succede invece in Spagna) che offra il quadro completo dell'attività poetica di questa generazione. Allo stesso modo, queste poetesse sono state a lungo escluse dai testi riguardanti la storia della letteratura spagnola, essendo brevemente nominate in quelli più recenti e soltanto dopo l'analisi puntuale della produzione dei loro compagni<sup>42</sup>, unici a ricevere costante attenzione critica fin dagli anni Trenta del Novecento. Una situazione forse paragonabile a quella delle poetesse italiane, se un recente manuale di letteratura italiana per le scuole superiori, che porta il significativo titolo di *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini ad oggi*<sup>43</sup>, non fosse stato recensito nei giornali come l'opera che consente la riscoperta delle donne scrittrici<sup>44</sup>. È ora, perciò, di rimediare a questa anomalia ideando un'antologia italiana delle donne del '27 che faccia tesoro del lavoro di scavo e di analisi della loro produzione poetica realizzato negli ultimi decenni in Spagna (e fuori): una ricerca attualmente in corso che si auspica sia portata alla luce in un futuro prossimo.

**Riassunto** Il saggio presenta il progetto di un'antologia italiana delle poetesse della celebre *Generación del 27*, a lungo dimenticate, e ripercorre le tappe della loro travagliata e, talvolta, capricciosa comparsa in diverse sillogi novecentesche, fino all'attuale ritrovato interesse per le loro vite artistiche.

<sup>41</sup> Opera collettiva, *I poeti del Ventisette. Con testo a fronte*, a cura di Maria Rosso, cit. (prima edizione: 2008).

<sup>42</sup> GABRIELE MORELLI, *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, cit., pp. 154-164.

<sup>43</sup> JOHNNY L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini ad oggi*, Per le scuole superiori. Con e-book. Con espansione online, Torino, Loescher, 2022.

<sup>44</sup> SOFIA LI CASTRI, *Nasce il primo manuale di letteratura interamente al femminile: "Controcanone", alla (ri)scoperta delle donne scrittrici*, in «La stampa», 22 dicembre, 2023.

## Per un'antologia italiana delle poetesse della *Generación del 27*

**Abstract** The essay presents a project for an Italian anthology of female poets from the celebrated *Generación del 27*, who were long forgotten. It traces the stages of their troubled and, at times, capricious appearances in various 20th-century collections, leading up the current rediscovered of interest in their artistic lives.



# Editoria al femminile e collaborazioni in riviste. La società portoghese tra XIX e XX secolo vissuta e raffigurata da donne scrittrici

Michela Graziani

## 1. Premessa

All'interno del panorama portoghese tra XIX e XX secolo, caratterizzato da profondi cambiamenti politici e culturali, le riviste e i giornali sono stati un'importante lente per osservare e studiare la società dell'epoca. A partire dal 1834, il numero di periodici nella società portoghese è impressionante; basti pensare che nel 1998 Gina Guedes Rafael e Manuela Santos hanno pubblicato, in due volumi, i giornali e le riviste portoghesi del XIX secolo conservate nel fondo documentale della Biblioteca Nazionale del Portogallo e si parla di centinaia di titoli<sup>1</sup>. Tale proliferazione si deve, da un lato a motivi politici, per contestare l'invasione napoleonica in Portogallo o per discutere delle lotte liberali; dall'altro, con l'apparizione dei giornali specialistici e dei diari, primo dei quali il *Diário Lisbonense* (1809) – derivante dalla necessità di adeguare la comunicazione scritta ai ritmi calzanti dei cambiamenti della nuova società ottocentesca – le informazioni vanno oltre il mero dato politico per occuparsi di questioni sociali e divulgare attività intellettuali, scientifiche, religiose o ricreative<sup>2</sup>.

**1** Cfr. GINA GUEDES RAFAEL, MANUELA SANTOS, *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*, 2 vols, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 1998.

**2** Cfr. JOSÉ MANUEL TENGARRINHA, *Prefácio*, in *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*, vol. 1, cit., pp. 10-12; LUÍS ANDRADE, *Pensamento e actualidade. As revistas no século XX*, in «Cultura», vol. 26, 2009, pp. 19-49, <http://journals.openedition.org/>

Malgrado il predominio culturale maschile che ha contraddistinto tutto il XIX secolo, è soprattutto nel Portogallo della seconda metà dell'Ottocento che il mondo femminile inizia a riflettere sulla questione delle donne, prendendo consapevolezza delle proprie criticità: minoranza legale, sociale e politica, mancanza di istruzione tra le classi sociali più basse, dipendenza economica, e per questo, la prima forma di movimento femminile ebbe luogo tra le donne delle classi sociali più abbienti<sup>3</sup>. Inoltre, la direzione femminile di alcune riviste e la collaborazione di molte donne scrittrici in vari periodici nella seconda metà dell'Ottocento, contribuirono alla trasformazione ed emancipazione della società portoghese dell'epoca e del secolo successivo<sup>4</sup>.

## 2. L'editoria al femminile

Non è un caso, quindi, che negli anni Quaranta-Cinquanta dell'Ottocento uscirono le prime tre riviste: «Assembleia Literária» (1849-1851), «A beneficência» (1852-1855), «A cruzada» (1858), redatte da una donna, la giornalista e scrittrice capoverdiano-croata di nascita, ma portoghese di adozione, Antónia Gertrudes Pusich<sup>5</sup> (1805-1883), nonché prima

---

cultura/370 DOI 10.4000/cultura.370 (ultimo accesso: gennaio 2025); CLARA CRABBÉ ROCHA, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985; ANA CABRERA, *Jornais, jornalistas e jornalismo (sécs. XIX e XX)*, Lisboa, Horizonte, 2011.

- 3 Cfr. RITA CORREIA, «Ave azul. Revista de arte e crítica», ficha histórica, 26 de março de 2011, p. 4, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/AveAzul.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025).
- 4 Questo saggio è il risultato di un primo lavoro di ricerca nella Hemeroteca Digital di Lisbona; pertanto verranno prese in esame solo le riviste digitalizzate dalla Hemeroteca.
- 5 Per approfondimenti bio-bibliografici su Antónia Pusich si rimanda a: GINA GUEDES RAFAEL, *A leitura feminina na segunda metade do século XIX em Portugal: testemunhos e problemas*, tese de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2011, <https://run.unl.pt/bitstream/10362/6015/2/gina.pdf> (ultimo accesso: Marzo 2025); MARIA EMÍLIA STONE, *Antónia Gertrudes Pusich*, in *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, coords. Zília Osório de Castro, João Esteves, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 127-129; TERESA LEITÃO DE BARROS, *Escritoras de Portugal. Génio feminino*

donna portoghese ad essersi occupata dell'educazione delle bambine più disadattate, e collaboratrice dei periodici «O paquete do Tejo» (1886), «Revista universal lisbonense» (1841-1859). A cui seguirono: nel 1871 – anno di inizio delle “rivoluzioni” culturali fomentate dagli intellettuali coimbriceni della cosiddetta Generazione del '70, che anticiparono le innovazioni moderniste delle prime decadi del Novecento – l'inaugurazione del periodico «Almanach das Senhoras», redatto da Guiomar Torresão (1844-1898); nel 1881 la direzione, sempre di Guiomar, della rivista settimanale dedicata al teatro e alla letteratura «Ribaltas e Gambiarras», e nel 1899 la rivista mensile di arte e critica «Ave Azul» curata da Beatriz Pinheiro (1872-1922) insieme al marito Carlos Lemos. Nel 1910, l'apertura della rivista illustrata bimensile «O Jornal da Mulher», diretta da Maria Eduarda Barjona de Freitas (1883-1952) e durata fino al 1937, si configura come un'ulteriore importante affermazione femminile nel panorama editoriale portoghese di inizio Novecento segnato, da un lato, dal predominio delle riviste moderniste<sup>6</sup> a partire dal 1915 con «Orpheu» e dal protagonismo di Fernando Pessoa fino al 1935; dall'altro lato, da un periodo di forte agitazione politica per la fine della monarchia nel 1910 e di fervore culturale per la creazione dei tre movimenti (“ismi”) pessoani (paulismo, intersezionismo e sensazionismo) e della penetrazione delle avanguardie letterarie ed artistiche parigine in Portogallo.

«Almanach das Senhoras», come si evince dalla prima parte del titolo, è strutturato alla maniera degli antichi almanacchi per le informazioni astronomiche sulle eclissi lunari e solari del 1872, le maree e i pianeti scoperti nel 1861, il calendario dei santi a partire dal 1° gennaio. Ma probabilmente l'ispirazione si deve all'«Almanacco delle Muse»,

---

*revelado na Literatura Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Typographia de António O. Artur, 1924, p. 100.

**6** Due riviste moderniste, «Contemporânea» (1915-1926) e «Sudoeste» (1935), ospitarono anche lavori letterari e artistici di autrici portoghesi, come nel caso del dipinto di Sara Afonso in «Sudoeste» e degli articoli di Albertina Paraíso, Maria Amália Vaz de Carvalho, Fernanda de Castro, Ema Santos Fonseca, Beatriz Delgado, Judith Teixeira, Virgínia Vitorino, Maria Madalena Patrício e Madame Richard in «Contemporânea».

molto diffuso nella Francia e Germania del Settecento<sup>7</sup>, per la nutrita presenza di poesie e articoli naturalistici (centrati sulle stagioni, sul mondo vegetale e marittimo) e letterari, curati da un elevato numero di scrittrici portoghesi e brasiliane che si firmavano con il proprio nome di battesimo e non con pseudonimi, come invece avveniva frequentemente nei secoli passati per nascondere la vera identità autoriale. Tra gli articoli letterari, il primo che merita attenzione in questa sede è l'articolo sulle donne del Settecento in Francia, scritto da Maria Amália Vaz de Carvalho<sup>8</sup> (1847-1921) nel mese di maggio del 1871, nel quale l'autrice portoghese manifesta un sentimento di vicinanza, nonché di comprensione e solidarietà, nei confronti di alcune illustri donne francesi del XVIII secolo che all'interno del loro "mondo dorato", fatto di mondanità, parrucche, ciprie, profumi, sorrisi ammiccanti, sguardi maliziosi, riuscirono ugualmente a imporsi nella società francese dell'epoca, apportando un contributo notevole nell'ambito letterario, grazie alla loro erudizione e ai loro salotti. Donne del calibro di madame Geoffrin, della marchesa du Chatelet, di mademoiselle de Lespinasse, madame du Deffand e madame d'Épinay, sono i modelli femminili ammirati e riportati da Maria de Carvalho nel suo articolo, non solo per "rendere giustizia" a dei nomi che sono stati calunniati da autori dell'Ottocento o che sono stati male raffigurati dalla critica letteraria, ma anche perché hanno avuto il coraggio di sognare la libertà, di ironizzare e criticare le falsità e nefandezze della loro epoca, pur con la consapevolezza dei rischi a cui andavano incontro (la ghigliottina).

7 Per approfondimenti si veda YORK-GOTHART MIX, *Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck, 1987; YORK-GOTHART MIX, HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK, *Französische Almanachkultur im deutschen Sprachraum (1700-1815)*, Bonn, Bonn University Press, 2013.

8 Ritenuta una notevole scrittrice per la vastità della sua produzione letteraria che spaziava dalla cronaca, alla poesia, alla biografia, alla critica letteraria, ed apprezzata per i suoi interessi culturali che vertevano anche sui movimenti letterari ed artistici europei coevi, era celebre il suo salotto letterario frequentato da molti volti noti dell'epoca, tra cui Gonçalves Crespo, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro. Cfr. EUGÉNIO LISBOA (coord.), *Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. II, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1990, pp. 301-302.

Inoltre, viene messa in risalto la cultura francese che già nel Settecento aveva rappresentato il modello di riferimento per la società portoghese che voleva progredire culturalmente e inserirsi maggiormente nel contesto europeo dell'epoca, ma che ancora nell'Ottocento veniva osservato con attenzione, come nel caso di Maria Amália Vaz de Carvalho<sup>9</sup>.

I contenuti e il tono usati da Maria Cândida d'Assis Viana cambiano profondamente nell'articolo-massima intitolato *Para que serve o sábio?*, dove l'autrice critica l'atteggiamento apparentemente saggio di tanti uomini portoghesi dell'Ottocento, immaginando o forse recuperando, in modo ironico, una situazione realmente accaduta in Portogallo, ovvero un'accesa conversazione tra una anonima "dama" e l'allora segretario dell'Accademia delle Scienze di Lisbona, Duhansel<sup>10</sup>, la quale "dama" ebbe il coraggio di rimproverare a un uomo la sua apparente saggezza con la puntigliosa domanda: «Ma a cosa serve essere saggio se non sapete neppure rispondere alle mie domande?». Al che il segretario, che era saggio ma non profeta, rispose: «signora, serve per saper dire *je ne sais pas*. Non si aspetti molto dall'inetto che si ritiene un tuttologo; in realtà non sa ignorare ed è questa la virtù che non conosce»<sup>11</sup>.

Agli articoli aggiungiamo una poesia e un testo in prosa che meglio incarnano il sentimento di frustrazione femminile nel Portogallo dell'Ottocento, nei quali il riferimento alla cultura francese è nuovamente presente, perché i componimenti in questione sono preceduti

<sup>9</sup> MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO, *As mulheres do século 18 em França*, in GUIOMAR TORRESÃO in «Almanach das Senhoras», Lisboa, Typographia de Souza & Filho, 1871, pp. 148-152.

<sup>10</sup> Il cognome sembra essere inventato, perché dalla consultazione archivistica degli accademici dal 1780 al 1968, non risulta. Gli unici cognomi "simili" sono Ducasse, Du Ponceau, Dumoulin, Du Pont, Durand-Fardel, ma appartenenti a periodi diversi. Cfr. Arquivo da Academia das Ciências de Lisboa (ACL), *Académicos*, Fundo Academia das Ciências de Lisboa, PT/ACL/ACL, C secretária 1780-1968, 1779, <https://arquivo.acad-ciencias.pt/DetailsForm.aspx?id=43> (ultimo accesso: marzo 2025).

<sup>11</sup> MARIA CÂNDIDA D'ASSIS VIANA, *Para que serve o sábio*, in «Almanach das Senhoras», cit., p. 48.

da epigrafi di Lamartine, come nella poesia *Outomno* di Amélia Janny<sup>12</sup> (1841-1914), scritta a Coimbra il 23 settembre e rivolta all'amica Júlia Ribeiro, dove le parole del poeta francese: «le deuil de la nature convient à la douleur et plait à mes regards» servono ad Amélia Janny, insieme alla simbologia della stagione autunnale, per esternare la sua sofferenza amorosa e la nostalgia di alcuni felici momenti del passato che non torneranno più<sup>13</sup>. La seconda epigrafe lamartiniana: «le livre de la vie est le livre suprême, qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix le passage attachant ne s'y lit pas deux fois; mais le feuillet fatal se tourne de lui-même, on voudrait revenir à la page où l'on aime. Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts» viene utilizzata da Ana Maria Ribeiro de Sá<sup>14</sup> (1848-1938) per avviare, nella prosa poetica intitolata non a caso *A vida*, una dura e profonda riflessione sul concetto di vita per le donne, tutte accomunate, come lei, a partire dall'adolescenza, al medesimo destino; ovvero obbligate ad ubbidire a delle regole che le privavano di ogni libertà, facendole sentire prigioniere di un destino che non avevano scelto:

A vida é semelhante a uma vasta prisão. Ao principio apparecem-nos confusamente, ao longe, os muros do edificio. Vamo-nos aproximando d'elle e admimirando-lhe a grandeza das proporções, mas ainda não avistamos as grades lugubres, os muros ainda não parecem negros, a luz dourada do sol da primavera não nos deixa adivinhar os carcereiros que elles escondem. Finalmente entramos, quando o primeiro alvor da mocidade nos corôa a fronte com o seu aureo diadema. Sentimos depois um tinir de ferros, um ranger de gonzos; é que já passamos o limiar da porta fatal. Estremece então alguma cousa dentro da nossa alma; é às vezes a primeira illusão que foge, o primeiro

**12** Particolarmente versata nella poesia, ed apprezzata nei salotti letterari della sua epoca, era conosciuta con l'epiteto di "Nuova Saffo" e "Musa del Mondego". Cfr. EUGÉNIO LISBOA, *Dicionário cronológico de autores portugueses*, cit., p. 229.

**13** AMÉLIA JANNY, *Outomno*, in *ivi*, pp. 37-39.

**14** Per approfondimenti su questa scrittrice si veda l'unico riferimento bibliografico attualmente esistente, EDUARDO LORENA RIBEIRO DA SILVA LOPES CRUZ, *Ana Maria Ribeiro de Sá*, in *Antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas*, org. Eduardo Cruz, Andreia Alves Monteiro de Castro, vol. 1, São Paulo, Editora LiberArs, 2022, pp. 17-25.

sentimento murcho logo ao desabrochar, a primeira pungente saudade, a primeira ausencia da esperança. [...] <sup>15</sup>.

Altre due caratteristiche della rivista «Almanach», rese note in forma sintetica nella parte introduttiva del periodico, sono: da un lato, l'inserimento di libri in corso di stampa e pubblicati da donne scrittrici in Portogallo nel 1871<sup>16</sup>; dall'altro, la corrispondenza, intessuta con nomi maschili di rilievo nel panorama letterario portoghese dell'Ottocento, come nel caso di Mendes Leal, Patrocínio da Costa, Manuel Augusto Tavares de Resende (redattore del «Diário dos Açores»), Alexandre Herculano (nome di spicco del romanticismo portoghese, al quale successivamente, e in altra sede, è stato dedicato un articolo scritto da Guiomar, pubblicato nella rivista «Ribaltas e Gambiarras» n. 5), e con nomi femminili spagnoli coevi, tra cui la poetessa e scrittrice Faustina Saez de Melgar<sup>17</sup>, a simboleggiare la natura cosmopolita e trasversale della rivista, attenta a non creare una rottura con il mondo maschile, ma a saperne apprezzare gli esempi più virtuosi e sensibili nei confronti del mondo letterario femminile e ad accogliere testi di autori

<sup>15</sup> ANA MARIA RIBEIRO DE SÁ, *A vida*, in GUIOMAR TORRESÃO in «Almanach das Senhoras», cit., p. 98. «La vita è simile a una grande prigionia. All'inizio i muri dell'edificio ci appaiono confusi, in lontananza. Man mano che ci avviciniamo e ne constatiamo la grandezza delle proporzioni, anche se ancora non vediamo le grate lugubri, i muri non sembrano ancora neri, la luce dorata del sole primaverile non ci permette di indovinare le prigionie che nascondono. Alla fine entriamo, quando la prima alba della gioventù ci corona la fronte con il suo aureo diadema. Poi sentiamo un rumore di ferri, un cigolio di cardini; è il segnale che ormai oltrepassiamo la soglia della porta fatale. Allora, nella nostra anima, qualcosa sussulta; forse è la prima illusione che fugge, il primo sentimento marcio subito sul nascere, la prima pungente *saudade*, la prima mancanza di speranza», traduzione nostra.

<sup>16</sup> Tra cui risaltano in primo piano il nome di Antónia Pusich e il suo volume, all'epoca in corso di stampa, *Um livro biographico* – che poi uscirà l'anno successivo (1872) con il titolo *Biographia de Antonio Pusich* – e la traduzione portoghese di Amélia Vaz de Carvalho, sempre in corso di stampa, del romanzo di madame Girardin (Delphine Girardin), *Margarida ou dois amores* [*Marguerite, ou Deux amours*, Paris 1852]. Cfr. GUIOMAR TORRESÃO in «Almanach das Senhoras», cit., p. 5.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 2-5.

e autrici di altre nazionalità e altre epoche, tra cui George Sand, Madame de Stael, Faustina Saez de Melgar, perché come indicato da Ana Teixeira de Vasconcelos in un articolo del mese di giugno del 1871,

Depende da instrução e aperfeiçoamento da mulher a civilização e o progresso da sociedade. Das mães recebem as crianças as primeiras noções do bem. Depois as tias, as irmãs, as primas, as senhoras mais amigas da família cercam aquelles pequeninos seres, ensinam-lhes o que é bom, e à força de carinhos, ou de rigor quasi sempre moderado, vão-lhes dirigindo os passos vacillantes no caminho da vida. E não esquecem facilmente estas lições dadas entre caricias e recebidas na primeira idade<sup>18</sup>.

«Ribaltas e Gambiarras», invece, è un primo esempio di rivista che, attraverso le notizie relative ai teatri portoghesi dell'epoca, offre una "fotografia" su una realtà precisa della società portoghese della seconda metà dell'Ottocento, ovvero quella culturale dei teatri, della vita mondana dell'alta borghesia, attraverso la sezione intitolata *Através do binóculo*, curata da Guiomar Torresão, che in alcuni numeri presenta anche uno sguardo europeo, riportando informazioni o novità provenienti da altri teatri europei coevi.

Ma oltre a questo aspetto, meritano attenzione articoli di argomento sociale come quello sull'educazione moderna, scritto in forma romanzata da Delfim de Noronha (pseudonimo di Guiomar Torresão<sup>19</sup>),

<sup>18</sup> Ivi, p. 129. «La civiltà e il progresso della società dipende dall'istruzione e dal miglioramento della donna. Dalle madri, i bambini ricevono le prime nozioni di ciò che è bene. Poi, le zie, le sorelle, le cugine, le signore più vicine alla famiglia educano quei piccoli esserini, insegnando loro ciò che è bene, e con l'affetto o il rigore quasi sempre moderato insegnano loro a camminare nella vita. E non dimenticate facilmente queste lezioni date tra le carezze e ricevute in tenera età», traduzione nostra.

<sup>19</sup> Altri pseudonimi con cui Guiomar Torresão si firmava sono: Centelha, Gabriel Cláudio, Rosabelle, Sith, Sirius, Tom Pouce. Cfr. "Guiomar Torreção", in *Escritoras em português antes de 1900 / Women writers in portuguese before 1900, 2023*, [https://escritoras-em-portugues.com/pt\\_pt/xix/guiomar-torrezao/](https://escritoras-em-portugues.com/pt_pt/xix/guiomar-torrezao/) (ultimo accesso: marzo 2025).

o gli articoli sulle mode parigine, in voga anche nella città di Lisbona dell'epoca, firmati dalla Contessa di Luc d'Estrelles, una «intelligente scrittrice residente a Parigi», così presentata da Guiomar Torresão nella prima pagina del primo numero della rivista<sup>20</sup>, il cui nome d'arte (contessa di Luc d'Estrelles) è stato ripreso da un personaggio femminile, Mademoiselle de Luc d'Estrelles, del romanzo di Octave Feuillet, *Monsieur de Camors* (1867). Nel primo articolo menzionato, l'intento di Guiomar era quello di riflettere, criticandolo, il modello educativo tradizionale delle famiglie benestanti portoghesi, soprattutto quando l'unica figlia femmina veniva trattata apparentemente come una principessa: con lussi, capricci, studi eruditi nell'ambito delle Lettere e delle Belle Arti, obblighi e doveri, ma senza libertà di scelta e senza conoscere il vero affetto. Tanto che i due protagonisti dell'articolo romanizzato (Josephina e Arthur) simboleggiano il fallimento dell'educazione moderna, perché il loro matrimonio, imposto dai genitori di lei per onorare la rispettabilità della famiglia e l'educazione colta impartita sulla figlia fin dall'infanzia, non darà vita ad una nuova famiglia con dei figli, come voleva la tradizione, ma alla reciproca incomprensione e alla separazione: Josephine scapperà in Francia con un visconte, mentre Arthur continuerà a frequentare le ballerine dell'operetta<sup>21</sup>. Nel secondo caso, le cronache sulle mode parigine che ricorrono in sei numeri della rivista, curati dalla contessa d'Estrelles, hanno l'obiettivo di mantenere vivo uno degli interessi più cari alle donne portoghesi dell'epoca, ovvero la moda, raffigurata dalla contessa come «fascinatora, que a leitora adora, por que a faz bonita e amada, e que eu idolatro porque me dá um assunto»<sup>22</sup>, facendo conoscere alle lettrici portoghesi le novità modaiole parigine, dagli abiti per le serate mondane, a quelli da passeggio, alle acconciature, ai capelli<sup>23</sup>, agli abiti nuziali

<sup>20</sup> DELFIM DE NORONHA, «Ribaltas e Gambiarras», 1, Lisboa, 1 de Janeiro de 1881, p. 1.

<sup>21</sup> ID., in «Ribaltas e Gambiarras», 2, Lisboa, 8 de Janeiro de 1881, pp. 9-13.

<sup>22</sup> ID., in «Ribaltas e Gambiarras», 1, cit., p. 4. «Ammalatrice, che la lettrice adora perché la rende bella e amata, e che io idolatro perché mi dà un argomento [su cui parlare]», traduzione nostra.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

delle giovani spose dell'alta *gomme* parigina<sup>24</sup>, oltre alla magnificenza di certi abiti che quasi trasfiguravano le dame che frequentano il Louvre in alcune delle figure femminili dipinte da Monet<sup>25</sup>; a cui si aggiungono aneddoti sulle manie di alcune anonime nobildonne parigine<sup>26</sup>, l'accurata *toilette* per andare all'Opera<sup>27</sup>, ma al contempo stuzzicando, con una nota di ironia, in base alle rigide temperature invernali in cui è stata scritta la prima cronaca, la curiosità delle lettrici portoghesi sulla "mitica" e scintillante capitale francese, da molte sognata e immaginata e non conosciuta realmente: «Paris, minhas senhoras, a legendaria capital do universo, a radiosa cidade constellada pelos soes do progresso e da civilização, tiritada, no momento em que lhes escrevo, como uma velha septuagenaria, embrulha-se na sua longa mortalha enregelada e humida e desaparece esfumando-se nas brumas do nevoeiro, como a miragem do deserto»<sup>28</sup>.

Del resto Guiomar Torresão<sup>29</sup>, redattrice e direttrice delle prime due riviste qui menzionate, è stata una figura chiave, nel panorama portoghese della seconda metà dell'Ottocento per l'emancipazione delle donne della classe media, non solo in quanto scrittrice, che debuttò nel 1869 con il romanzo *Uma alma de mulher*, e come donna affermata nell'editoria dell'epoca in qualità di redattrice, direttrice e collaboratrice in vari periodici, tra cui «A voz feminina», «Diário ilu-

<sup>24</sup> ID., in «Ribaltas e Gambiarras», 21, Lisboa, 23 de Abril de 1881, p. 166.

<sup>25</sup> ID., in «Ribaltas e Gambiarras», 5, Lisboa, 29 de Janeiro de 1881, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> DELFIM DE NORONHA, in «Ribaltas e Gambiarras», 16, Lisboa, 26 de Março de 1881, p. 126.

<sup>28</sup> ID., in «Ribaltas e Gambiarras», 1, cit., p. 4. «Parigi, signora mia, la leggendaria capitale dell'universo, la radiosa città costellata dai soli del progresso e della civiltà, in questo momento in cui vi scrivo, trema come una vecchia settantenne che si avvolge nel suo lungo lenzuolo funebre raggelato e umido e scompare sfumandosi tra le brume della nebbia, come il miraggio nel deserto», traduzione nostra.

<sup>29</sup> Cfr. MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO, *Guiomar Torresão ou memória de uma mulher de letras oitocentista*, Porto, Universidade do Porto, 1998, pp. 163-176; ILDA SOARES DE ABREU, *Guiomar Delfina de Noronha Torresão*, in *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, cit., pp. 379-383.

strado», «Diário de Notícias», «A leitura», «Ilustração portuguesa», «Artes e letras», ma anche per il suo stile di vita; una “donna in carriera” che non si sposò mai, non ebbe figli, vivendo fino alla morte con la sorella Maria Felismina de Noronha Torresão. Inoltre è notevole la corrispondenza intessuta con tanti nomi maschili e femminili europei, tra cui meritano ricordare: Juliette Adam, scrittrice francese e redattrice della «Nouvelle Revue» e la principessa Rattazzi (Marie Laetitia Studolmina Wyse Rattazzi Bonaparte), autrice di cinque romanzi, di cronache, e fondatrice, nel 1858, della rivista artistico-letteraria «Les Matinées d'Aix-les-Bains», cui seguirono il «Journal du chalet» e le «Soirées d'Aix-les-Bains»; entrambe collaboratrici della rivista «Ribaltas e Gambiarras»<sup>30</sup> ed entrambe visitatrici del Portogallo (Juliette Adam nel 1895 e 1903; la principessa Rattazzi dal 1889 in poi).

La rivista «Ave azul», il cui titolo simbolico rinvia all'idea dell'uccello azzurro come a una sorta di antidoto contro il decadimento morale che ha segnato la società portoghese di fine Ottocento per “rinvigorire” la “patria malata” attraverso la parola, è un periodico che potremmo definire spartiacque tra Ottocento e Novecento. Il merito della rivista si deve soprattutto alla codirezione di Beatriz Pinheiro e Carlos Lemos<sup>31</sup>, quale simbolica idea di quell'uguaglianza tra mondo maschile e femminile in cui credevano i due direttori, e alla figura di Beatriz Pinheiro, insegnante e scrittrice che iniziò a pubblicare nella rivista accademica «A mocidade» durante gli anni liceali per poi collaborare nella rivista «Almanach das Senhoras» e aderire ai movimenti femministi portoghesi<sup>32</sup>, senza prendere mai il cognome del marito, probabilmente per il desiderio di sentirsi autonoma e libera. La rivista, pertanto, ha aper-

**30** Cfr. DELFIM DE NORONHA, in «Ribaltas e Gambiarras», 8, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1881, p. 60.

**31** Pseudonimo di António Cardoso de Lemos (1867-1954). Cfr. RITA CORREIA, in «Ave azul. Revista de arte e crítica», ficha histórica, cit., p. 1.

**32** Cfr. JOÃO ESTEVES, *Os Primórdios do Feminismo em Portugal: 1.ª década do século XX*, in *Penélope*, 25, 2001, pp. 87-112; REGINA TAVARES DA SILVA, *História no Feminino: os Movimentos Feministas em Portugal*, in *História de Portugal*, dir. João Medina, vol. xv, Amadora, Ediclube, 1993, pp. 283-297.

to uno squarcio sulla questione dell'affermazione del mondo femminile nella società portoghese, che è avvenuta senza azioni violente ma con determinazione, per merito anche dell'appoggio di alcuni uomini di spirito che hanno creduto in questo progetto di emancipazione. E nonostante l'interesse dominante per il mondo letterario, quello verso l'emancipazione della donna è stato fortemente supportato da un articolo pubblicato nel numero 10 della rivista, uscito il 15 ottobre 1899, e intitolato, non a caso, *A emancipação da mulher*.

In realtà si tratta dell'analisi critica intrapresa dal marito di Beatriz Pinheiro nei confronti di padre Sena Freitas (José Joaquim de Sena Freitas, 1840-1913), distinto letterato ed esimio oratore portoghese, ma anche celebre polemista, che nell'omonimo articolo *A emancipação da mulher* pubblicato nel numero 34 e 35 della rivista *Tribuna*, esternò una serie di falsità sulle donne e sul concetto di femminismo, impostando i suoi discorsi sulle teorie di Proudhon e Comte e su una visione antica e antiquata dell'argomento affrontato. Da ciò il sentito dovere, da parte di Carlos Lemos, di controbattere e fare chiarezza sulle affermazioni del sacerdote portoghese, ribadendo dei punti chiave sul processo di emancipazione delle donne avviato nell'Ottocento e fortemente sentito da sua moglie, Beatriz Pinheiro. Nello specifico, donne attiviste come Lucretia Mott, Elizabeth Cady Stanton, Elizabeth Pease Nichol, che negli Stati Uniti si erano fortemente impegnate per l'abolizione di due schiavitù (dei neri e delle donne), lavorando per la realizzazione di un ideale importante per tutto il mondo femminile, non potevano essere considerate delle *bas-bleus*, come sostenuto da Sena Freitas. I vari studi e articoli pubblicati nell'Ottocento europeo sulla questione dell'emancipazione femminile non erano solo curati da donne scrittrici, come affermato dal sacerdote, ma anche da molti uomini, tra cui Michelet, Pelletan, Simon, Stuart-Mill. L'antitesi sostenuta da Sena Freitas per cui l'uomo era simbolo di forza, mentre la donna era sinonimo di ragione e sentimento non poteva più essere accettata, così come l'idea che il femminismo fosse un movimento creato per mettere in ridicolo gli uomini, facendo fare loro mansioni e lavori ritenuti canonici del mondo femminile. Al contrario, il femminismo era una questione di dignità, per permettere alle donne di sentirsi alla pari degli uomini, di

collaborare con loro, di avere una propria identità e un'indipendenza economica; di potersi affermare in vari ambiti lavorativi senza subire discriminazioni di genere; di essere finalmente libere di gestire la propria vita<sup>33</sup>.

Nel 1910, l'inaugurazione della rivista «O Jornal da Mulher», inizialmente diretta dalla poetessa e giornalista portoghese Albertina Paraíso<sup>34</sup> (1864-1954), e successivamente da altre donne scrittrici (Maria Luísa Aguiar, pseudonimo di Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas dal 1911-1917 e nel 1931, Modesta Neves dal 1917-1926, Margarida Ottoloni dal 1929-1931), prosegue nel percorso di emancipazione femminile avviato dai periodici precedenti in quanto rivista femminile che, seppure centrata sulle mode, la culinaria, l'educazione domestica, esce in un periodo in cui o per necessità, o per volontà, le donne si stavano affermando sempre di più nel mondo lavorativo<sup>35</sup>.

La stessa direttrice Maria Barjona de Freitas si configura nel panorama portoghese come un ulteriore esempio virtuoso femminile per vari fattori: in primo luogo la trasversalità dei suoi studi (che vanno dalla decorazione artistica appresa durante il periodo parigino, agli studi letterari avviati al rientro in Portogallo) e la passione per la scrittura, riscontrabile in numerose collaborazioni in giornali portoghesi, francesi, belgi e italiani, e nel primo racconto *O ladrão* pubblicato a vent'anni nel «Diário Ilustrado». Ma la sua virtuosità risalta anche dalla quotidianità, per la vita vissuta come crocerossina durante la Prima

**33** BEATRIZ PINHEIRO, CARLOS LEMOS, in «Ave azul. Revista de arte e crítica», n. 10, Viseu, 15 de Outubro de 1899, pp. 470-495.

**34** Sappiamo che ha diretto altre riviste portoghesi tra cui «Almanaque das Senhoras Portuenses» (1886), «Alma feminina» (1907-1908), e nei suoi vari articoli ha sempre difeso i diritti delle donne, rivelandosi una femminista moderata. Inoltre frequentava il salotto letterario di Amália Vaz de Carvalho ed è stata un precursore degli studi etnografici, avendo fondato a Lisbona una casa-museo di articoli regionali. Cfr. EUGÉNIO LISBOA, *Dicionário cronológico de autores portugueses*, cit., p. 483.

**35** Per ulteriori approfondimenti si veda ISABEL DRUMOND BRAGA, *O Jornal da Mulher (1910-1937): conselhos de economia doméstica e receitas de culinária*, in *Revista Portuguesa de História*, LI, 2020, pp. 171-202, [https://doi.org/10.14195/0870-4147\\_51\\_7](https://doi.org/10.14195/0870-4147_51_7) (ultimo accesso: Febbraio 2025).

guerra mondiale e per le idee anti-monarchiche, oltre che per il periodo di prigionia vissuto per tredici giorni con l'accusa di diserzione dall'ospedale militare di Porto – che si rivelò infondata – e per il rifiuto di far parte dell'Accademia di Scienze del Portogallo, scegliendo di fondare da sé l'Accademia femminile portoghese di Scienze ed Arti (che però non ebbe successo) e una biblioteca per persone non vedenti con libri in *braille* (che riuscì a inaugurare nel 1926)<sup>36</sup>.

Ai quattro esempi virtuosi di direzione femminile poc'anzi menzionati, vanno aggiunte le numerose collaborazioni di molte donne scrittrici sia nelle riviste appena citate, sia in altri periodici portoghesi dell'Ottocento e del Novecento. Mi riferisco *in primis* alla rivista settimanale letteraria e artistica «A Ilustração portuguesa», edita a Lisbona dal 1884 al 1890, che aveva una rubrica *Em família* rivolta al pubblico femminile con giochi, sciarade, passatempi e consigli utili, oltre a contributi letterari e saggistici sulla donna, curati da Guiomar Torresão<sup>37</sup>. Nel mensile artistico, letterario e sociale «Atlântida», edito tra il 1915 e il 1920, e rivolto sia al Portogallo che al Brasile, il supplemento al numero 21 è stato interamente dedicato alla partecipazione delle donne nel primo conflitto mondiale<sup>38</sup>, mentre la rivista «Ilustração» (1926-1939), che ha fatto da tramite tra la prima Repubblica e l'inizio dello *Estado Novo*, aveva la sezione *Feminina* dedicata al ruolo della donna nella so-

**36** Cfr. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira ilustrada*, vol. IV, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1959, p. 234; AMÉRICO LOPES DE OLIVEIRA, *Dicionário de Mulheres Célebres*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, pp. 114-115.

**37** Cfr. RITA CORREIA, *A ilustração portuguesa: revista ilustrada e artística*, ficha histórica, Lisboa, 1 de Novembro de 2012, p. 5, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa1884-1890.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025).

**38** Cfr. RITA CORREIA, *Atlântida*, ficha histórica, 19 de Fevereiro de 2008, pp. 3-4, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Atlantida.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025). Si veda anche il supplemento in questione: M. S. [MÁRIO SALGUEIRO], *Portugal na guerra. Uma cruzada bem dita*, in *Atlântida*, 21 (suplemento), 15 de julho de 1917, pp. I-IV, [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N21/N21\\_master/NO21.PDF](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N21/N21_master/NO21.PDF) (ultimo accesso: marzo 2025).

cietà; una tematica, questa, particolarmente sentita dalle collaboratrici della rivista, insieme ad altre tematiche “più leggere” quali moda, culinaria, gestione della casa<sup>39</sup>.

A differenza di questi periodici “riformisti”, perché dediti all’emancipazione della donna nella società, «Mocidade Portuguesa Feminina» e «Revista municipal» sono state riviste ideologiche, in quanto inaugurate nel 1939 dal regime salazarista. Nello specifico, «Mocidade Portuguesa feminina», periodico simpatizzante con i governi dittatoriali di Italia, Germania e Spagna, intendeva formare la mentalità delle giovani portoghesi delle classi sociali più elevate secondo l’ideologia nazionalista e creare sia una “donna nuova”, obbediente all’educazione morale, civica, fisica e sociale impartita dal governo, sia una élite femminile che collaborasse con quella corrispettiva maschile<sup>40</sup>. «Revista municipal», invece, essendo una pubblicazione del municipio di Lisbona, era centrata su articoli e immagini per divulgare, a fini propagandistici, soprattutto la bellezza della capitale lusitana<sup>41</sup>.

### 3. La società portoghese raffigurata dallo sguardo femminile

A parte questi ultimi due esempi, dove la collaborazione femminile, per i motivi appena esposti, è stata fortemente veicolata alle esigenze propagandistiche delle riviste, negli altri casi citati, e in alcuni periodici non ancora menzionati, è possibile scorgere ulteriori spaccati della società portoghese analizzata dagli occhi di donne scrittrici. Mi

**39** Cfr. RITA CORREIA, in «Ilustração», ficha histórica, 16 de Junho de 2009, p. 2, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ilustracao.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025).

**40** Cfr. HELENA ROLDÃO, in «Mocidade Portuguesa Feminina», ficha histórica, Lisboa, 2 de Maio de 2014, p. 6, p. 1, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MocidadePortuguesaFeminina.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025).

**41** Cfr. RITA CORREIA, in «Revista Municipal», ficha histórica, 19 de Dezembro de 2007, p. 1, p. 2, in Hemeroteca Digital de Lisboa, <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/RevistaMun.pdf> (ultimo accesso: marzo 2025).

riferisco *in primis* alla povertà dilagante a Lisbona a partire dall'Ottocento, illustrata nella poesia *Justiça divina*<sup>42</sup> di Angelina Vidal<sup>43</sup> (1853-1917), scritta a Coimbra nel 1878 e pubblicata nel 1879 nella rivista «A Mulher». La descrizione di un vecchio con il nipote che mendicano del cibo per le strade della città è di un tale realismo che la raffigurazione che ne emerge non sembra appartenere al genere poetico ma a quello fotografico. Tanto più che l'atmosfera opprimente nella quale i due soggetti poetici vengono collocati: l'aria soffocante, le nubi spesse e scure che sembrano scendere sulla terra e la pioggia che precipita copiosa sul suolo, bene rendono simbolicamente non solo la vita misera delle due figure maschili, e di tante altre persone costrette, come loro, a vivere per strada di elemosina e carità, quanto la situazione socio-politica soffocante che ha marcato il Portogallo di fine Ottocento:

Marchavam lentamente ao longo d'uma estrada  
um velho e uma criança  
de face desbotada;  
estendem em silêncio a descarnada mão,  
ou pedem cinco reis para comprarem pão.

Alguém que vai passando em seu caminho segue  
sem ver o triste par  
embora o velho alegue:  
“Uma esmola, senhor! Ai, pelo amor de Deus  
Dai esmola ao ceguinho e ganhareis os céus!”

- 42** Trattandosi di una lunga poesia, vengono riportati solo i versi iniziali che fungono da preambolo e da raffigurazione “fotografica” della miseria dilagante a Lisbona nell'Ottocento, prima dell'arrivo del temporale e della tragica fine dei due soggetti poetici.
- 43** Seppure morta in miseria, ha insegnato nelle scuole di secondo grado ed è autrice di opere che andavano dal teatro, alla poesia, ai racconti. Credeva fortemente negli ideali repubblicani e aderì al socialismo, fondando altresì i giornali: *Sindicato, Justiça do Povo, Emancipação*. Cfr. EUGÉNIO LISBOA, *Dicionário cronológico de autores portugueses*, cit., pp. 362-363.

Outros que vão em trens, deitados na brandura  
dos flácidos coxins,  
a vista fria e dura  
apartam d'esse quadro, o quadro da pobreza  
que se mostra, insolente! aos olhos da grandeza<sup>44</sup>.  
[...]

Al contrario, l'atmosfera cupa e drammatica raffigurata da Angelina Vidal, lascia il posto a un sentimento gioioso, altrettanto realistico come quello poc'anzi menzionato, nella poesia *Hora de sol*<sup>45</sup> di Fernanda de Castro, pubblicata nel 1926 nella rivista «Contemporânea». In questo caso, l'autrice, soffermandosi sull'osservazione e raffigurazione di una domenica mattina qualsiasi, con le voci della gente del popolo per le strade e il movimento di mezzi e persone, mette in risalto da un lato, la convivenza tra i ritmi contadini e l'ambiente urbano, determinato dalla nutrita presenza di venditori ambulanti che ancora negli anni Venti del Novecento, dalle zone periferiche, agresti, si riversavano la domenica mattina in città per vendere le loro merci; dall'altro, la trasformazione modernista di Lisbona all'insegna del progresso urbano, con il rumore metallico degli *eléctricos* e delle auto, quale simbolica fase di "splendore" che nelle prime decadi del Novecento ha permesso al Portogallo di progredire al passo del tempo e di altre capitali europee, e che viene salutata da Fernanda de Castro con parole di giubilo:

**44** ANGELINA VIDAL, *Justiça divina*, in «A Mulher», 1, 15 de Abril de 1879, p. 12. «Camminavano lentamente per strada / un vecchio e un bambino / dal volto pallido, / allungano in silenzio la scarna mano / o chiedono cinque *reis* [spiccioli] per comprare il pane. // Qualcuno che li incrocia prosegue / senza vedere la triste coppia / nonostante il vecchio dica: / "Un'elemosina, signore! Ah, per l'amor di Dio / fate l'elemosina al cechino e andrete in paradiso!". // Altri che vanno in tram, seduti sulla morbidezza / dei flaccidi cuscini, / con lo sguardo duro e freddo / si isolano da questo quadro, il quadro della povertà / che si mostra, insolente! agli occhi della grandezza. [...]», traduzione nostra.

**45** Anche in questo caso, trattandosi di una lunga poesia, vengono riportati solo i versi più salienti.

## Michela Graziani

[...]  
Domingo claro, alegre, cristalino,  
como as notas metálicas dum sino,  
como um toque estridente de clarim...  
O sol entra nas almas  
como o hálito quente dum jardim...

Andam pregões suspensos pela rua:  
“Seis tostões o salamim,  
quem quer azeitonas novas?”  
O eco prolongado continua:  
“Quem quer azeitonas novas?”

Eléctricos ligeiros e amarelos  
mordem as calhas...  
as rodas são martelos  
arrancando faiscas  
aos rails que parecem duas riscas  
de prata nova sobre o chão cinzento...<sup>46</sup>  
[...]

Ma l'aspetto della società portoghese, più osservato e raffigurato, rimane quello femminile, con la particolarità che tali descrizioni non appaiono omogenee. Nell'articolo *Sotto voce* scritto da Maria Amália Vaz de Carvalho e pubblicato nel 1879, nel n.1 della rivista «A Mulher», l'attenzione viene data, in modo pacato, discreto, umile, appunto *sotto voce*, all'emancipazione della donna che a fine Ottocento, secondo l'opinione dell'autrice, doveva essere interamente rifondata,

<sup>46</sup> FERNANDA DE CASTRO, *Hora de sol*, in «Contemporânea», 1, Maio de 1926, p. 23. «Domenica chiara, allegra, cristallina, / come le note metalliche di una campana, / come il tocco stridente di un clarino... / Il sole entra nelle anime / come l'alito caldo d'un giardino... // I venditori ambulanti gridano per strada: / “Sei *tostões* [dieci centesimi di scudo] il *salamim* [antica unità di misura], / chi vuole olive nuove?” / L'eco prolungato continua: “Chi vuole olive nuove?”. // Elettrici leggeri e gialli / mordono i binari... / le ruote sono martelli / che producono scintille / sulle rotaie che sembrano due strisce / d'argento nuovo sulla terra grigia...[...], traduzione nostra.

ricostruita, per permettere alle donne di “liberarsi” dall’etichetta di donna bella *para agradar* oppure di *coquette*, derivanti dall’educazione frivola di corte o nobiliare a cui nei secoli precedenti erano state sottoposte, condizionando la loro immagine e il loro atteggiamento nella società. La riflessione critica di Maria Amália Vaz de Carvalho riguarda l’educazione femminile impartita nelle classi sociali più alte, arrivando a metterne in dubbio l’utilità e la praticità e a chiedersi cosa poter fare per dare una svolta vera e decisiva all’educazione femminile, visto che all’autrice dell’articolo stava molto a cuore il destino della donna di epoca moderna e contemporanea. La risposta viene trovata a partire dall’osservazione del periodo di passaggio tra i due secoli, in cui lei stessa è vissuta, dove come conseguenza dei cambiamenti politici, sociali e culturali della società portoghese, anche i modelli di riferimento stavano subendo una nuova fase evolutiva, generando spesso nel mondo femminile disorientamento e perdizione, anche nei rapporti tra uomo e donna, e nella vita domestica. Da ciò l’importanza, per Maria Amália Vaz de Carvalho, di educare la donna, permettendole di uscire dalla condizione di ignoranza, meschinità, arretratezza a cui era stata obbligata per troppo tempo, e cercando di intervenire parallelamente su due fronti: nello stato di dissolutezza in cui versava la vita domestica a causa dell’aumento di suicidi, divorzi, ribellioni generazionali, e di inquietudine della società. Per l’autrice:

A mulher precisa de ser moralmente mais forte do que o homem para conseguir levar a cabo a tarefa relativamente superior que a sociedade e a natureza lhe impõem. [...] Educar a mulher é prepará-la para a grande luta moral que é a vida; é dar-lhe ao lado do homem um lugar honroso e definido, não igual mas equivalente em direitos e privilegios. Educar a mulher é levá-la a compenetrar-se do seu papel providencial no seio da família, e portanto na sociedade; é dar-lhe uma ideia perfeita do Dever e da Justiça<sup>47</sup>.

**47** MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO, *Sotto voce*, in «A Mulher», 1, 15 de Abril de 1879, 17. «La donna ha bisogno di essere moralmente più forte dell’uomo per riuscire a portare in fondo il compito “superiore” che la società e la natura le

Tutto questo perché, sempre secondo Amália de Carvalho, la donna portoghese di fine secolo:

Aspira mais do que nunca a alcançar um verdadeiro e subido valor individual, independente das eventualidades de fortuna ou de posição, a instruir, educar, a robustecer a própria alma, para que o seu esforço se comuniquie em volta de si como um contagio benefico, para que a geração da amanhã possa resgatar plenamente os erros da geração de hoje<sup>48</sup>.

L'auspicio sentito ed esternato, in modo molto chiaro, da Amália de Carvalho, arriva a concretizzarsi, almeno in parte, con due poesie, una di Amélia Janny, *A mulher*, uscita sempre nel 1879 nella rivista «A Mulher», e l'altra di Beatriz Delgado, *Ironia do amor*, pubblicata nel 1922 nel n. 5 di «Contemporânea». Ma nonostante la distanza temporale di quarantatré anni, che separa le due poesie, l'aspetto dominante che le accomuna è il tono forte, deciso, e risoluto, dei due soggetti poetici nei confronti dell'uomo, arrivando a confermare l'analisi intrapresa da Amália de Carvalho, ovvero la centralità della donna a partire dal focolare domestico, quale figura chiave che si è sempre occupata non solo dei figli ma anche del marito:

---

impongono. [...] Educare la donna significa prepararla alla grande lotta morale che è la vita; è darle, accanto all'uomo, un posto onorevole e definito, non uguale, ma equivalente per diritti e privilegi. Educare la donna è portarla a persuadersi del suo ruolo provvidenziale nella famiglia e quindi anche nella società; è darle una idea perfetta del senso del Dovere e della Giustizia», traduzione nostra.

**48** Ivi, p. 25. «Aspira più che mai a raggiungere un vero e alto valore individuale, indipendentemente dalle eventualità della fortuna o della posizione, a istruire, educare e fortificare la sua anima, affinché il suo sforzo si irradi attorno a lei come un benefico contagio, in modo che la prossima generazione possa riscattare pienamente gli errori della generazione odierna», traduzione nostra.

Amélia Janny (1879)

Quem desd'o berço vos ampara e guia?  
 Quem desvelada vos enchuga o pranto  
 Afaga, ensina e ama?  
 Quem vos protege amiga noite e dia  
 e vos aquece d'afeição no manto  
 Do amor na viva chama?

Quem vos amostra do Eterno a Onipotência  
 quando sem medo a caminhar tranquila  
 N'uma senda d'abrolhos,  
 sacrifica os sorrisos da existência,  
 e d'alma carinhosa amor distila  
 Sem lhe ver os escolhos?

Quem se a beleza vos negou o brilho,  
 tem sempre uns olhos que vos acham belos,  
 À luz d'afecto enorme?  
 Quem da virtude vos aponta o trilha  
 quem pezares e dor troca em disvelos  
 D'alma que nunca dorme?<sup>49</sup>

Beatriz Delgado (1922)

Dizes que me não amas? – Fantasia!  
 Pois tu não vês que eu sei compreender  
 todo o ciume que te faz sofrer  
 e que me fortalece a ironia!?

Que me não amas, dizes? Sou mulher  
 e o amor ensina-me a magia.  
 Eu sei que voltarás a mim um dia  
 embora lutes para me esquecer!

Já me não queres? – Repara como mentes!  
 Como se eu não soubesse o mal que sentes,  
 ou como se eu não visse a tua dor.

Odeias-me, não é! Ainda bem!  
 – Quando, depois de amar, se odeia alguém  
 vive no ódio muito mais amor<sup>50</sup>.

**49** AMÉLIA JANNY, *A mulher. Fragmento d'uns versos inéditos*, in «A mulher», n. 1, cit., p. 30. «Chi dal grembo vi sostiene e guida? / Chi premurosa, vi asciuga il pianto / vi conforta, insegna e ama? / Chi vi protegge, amica, notte e giorno / e vi riscalda d'affetto nel mantello / dell'amore, nella viva fiamma? // Chi vi mostra dell'Eterno, l'Onnipotenza / quando senza paura nel camminare tranquilla / in un sentiero di spine, / sacrifica i sorrisi dell'esistenza / e dall'anima affettuosa distilla amore / senza vederne gli scogli? // Chi, se la bellezza vi negò la brillantezza / ha sempre uno sguardo che vi trova bello / alla luce di un affetto enorme? / Chi dalla virtù vi mostra la via / chi cambia sofferenze e dolori in premure / dell'anima che non dorme mai?», traduzione nostra.

**50** BEATRIZ DELGADO, *Ironia do amor*, in «Contemporânea», n. 5, p. 51. «Dici che non mi ami? – Fantasie! / Non vedi che so comprendere / ogni gelosia che ti fa soffrire / e che mi fortifica l'ironia! // Dici che non mi ami? Sono donna / e l'amore mi insegna la magia. / Io so che tornerai da me un giorno / anche se lotti per dimenticarmi! // Non mi vuoi più? – Attento a come menti! / Come se io non conoscessi il male che senti, / o come se io non vivessi il tuo dolore. // Mi odi, non è vero! Va bene! / – Quando, dopo aver amato, si odia qualcuno / vive nell'odio molto più amore», traduzione nostra.

Al contrario, l'immagine della donna portoghese osservata da Maria O'Neill<sup>51</sup> (1873-1932), nella poesia *Vítima da moda*, pubblicata nel 1911 nella rivista «A sátira», assume nuovi contorni, in quanto l'autrice ironizza volutamente sull'immagine frivola di molte donne portoghesi dell'alta società di inizio Novecento, dedite all'eleganza dell'abbigliamento, alle mode parigine, alle creme per il corpo, ai tessuti più raffinati, ma non alla cura del proprio Sé, tanto da non sapere nemmeno indossare da sole un velo, dando pubblicamente un'immagine ridicola, caricaturale o mascherata, di se stesse, ogni volta che camminavano per strada con un'aria altezzosa:

Todos notam com dó, quando ela passa,  
a curiosa figura em que se pôs:  
Crème Simon, carmim e pó d'arroz;  
olheira falsa por lhe dar mais graça!

Vai contente de si e da elegância  
com que a despe um vestido de Gandon.  
Através da vidraça do lorgnon  
olha os homens com arte e petulância.

Tem um ar imperial... o passo breve,  
que a modista a seu grado imitou:  
e vai pensando essa cabeça leve,  
que a todos, que a fitaram, deslumbrou!

(comentários d'eles):

-Se lhe cair o chapéu  
arrasa a terra, coitada!  
-Uma cara assim pintada,

**51** Nonna del famoso poeta portoghese Alexandre O'Neill, questa scrittrice di origine irlandese, è autrice di varie opere letterarie appartenenti a generi diversi, tra cui racconti per l'infanzia particolarmente apprezzati, all'epoca, per i contenuti pedagogici. Inoltre ha collaborato in molti periodici e giornali portoghesi. Cfr. EUGÉNIO LISBOA, *Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. III, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1994, pp. 142-143.

e não saber pôr um véu!<sup>52</sup>  
[...]

L'osservazione critica al femminile prosegue nell'articolo intitolato *Mulheres*, scritto da Maria O'Neill e pubblicato nel numero 2 della rivista «A sátira» (1911). Qui l'ironia, utilizzata in perfetta sintonia con lo stile del periodico, serve all'autrice per mettere in ridicolo buona parte delle donne lisboete cinquantenni che nella prima decade del Novecento, non riuscendo ad accettare il trascorrere del tempo, amavano dare vita a una serie di "camuffamenti" per mascherare la propria età, attraverso un trucco, un abbigliamento e degli accessori usati normalmente dalle giovinette, ma finendo quasi sempre per illudere e sentirsi loro stesse disilluse; ridicole e ridicolizzate dai propri familiari o dai corteggiatori di turno<sup>53</sup>. Invece, nell'articolo *Crónica feminina*, sempre di Maria O'Neill, edito nel numero 3 della rivista «A sátira» (1911), lo stile ironico viene utilizzato dall'autrice per mettere in ridicolo l'atteggiamento consuetudinario dell'alta aristocrazia lisboeta tra Ottocento e Novecento, secondo il quale i discorsi politici erano un tema predominantemente maschile, mentre in questo caso è la contessa Francisca de Belveder, protagonista dell'articolo, a sviluppare pubblicamente una propria riflessione acuta, precisa, e coraggiosa, sul concetto di patria e sul panorama politico portoghese dell'epoca, ridicolizzando i propri familiari di sesso maschile che non erano arrivati alle sue conclusioni. Questo per ricordare che:

**52** MARIA O'NEILL, *Vítima da moda*, in «A sátira», 1, 1 de Fevereiro de 1911, p. 20. «Tutti notano con pietà, quando passa, / la curiosa figura che diventa: / crema Simon, carminio e polvere di riso; / uno sguardo falso per darle più eleganza! // Va contenta di sé e dell'eleganza / come se la spogliasse un vestito di Gandon. / Dal vetro dell'occhiale / guarda gli uomini con arte e petulanza. // Ha un'aria imperiale... il passo breve / che la sarta, per quanto ha potuto, ha imitato: / e va pensando questa testa leggera / che a tutti, che l'hanno osservata, è piaciuta! (Commento degli uomini): - Se le cade un cappello / stramazza a terra, poverina! / -Un volto così truccato, / e non sa nemmeno indossare un velo! [...].», traduzione nostra.

**53** MARIA O'NEILL, *Mulheres*, in «A sátira», 2, 1 de Março de 1911, p. 21.

Em todos os tempos as mulheres se interessaram por política por interesse pessoal ou por outros motivos, seguindo e adoptando quase sempre as ideias alheias ou da família, e nunca as propriamente suas porque... as não tinham. Também se internavam na política por amor e por simples curiosidade. Este último modo, que parece o menos verosímil, é contudo o mais vulgar. É curioso e dá uma nota muito exacta do verdadeiro estado moral da aristocracia do país o quadrinho que vou reproduzir, mas que creei para tornar mais frizante o estudo geral do sangue azul<sup>54</sup>.

L'affermazione della donna portoghese nella società di inizio Novecento viene accentuata da due articoli del 1911, usciti nella rivista «A sátira». Nel primo, sempre attraverso lo stile ironico, l'anonima autrice intende mettere in risalto il faticoso lavoro di emancipazione della donna all'interno delle mura domestiche, firmando l'articolo a nome di «le donne sposate» di Lisbona, che riunitesi di notte in una zona centrale della città, arrivano a «scioperare», scrivendo una mozione di sfiducia nei confronti dei propri mariti, strutturata in quindici punti, alla fine della quale chiedono al governo tre cose con il proposito di migliorare la gestione casalinga, senza capovolgere i ruoli, ma facendo sentire la loro voce e mettere finalmente in risalto le loro richieste: 1. che i mariti arrivino a casa un quarto d'ora dopo l'uscita dall'ufficio; 2. che informino sempre la moglie sull'andamento economico familiare; 3. che trattino la moglie con affetto e gentilezza, partendo dal nuovo principio di base che quello che appartiene al proprio marito è anche loro, e che per affinità giuridica, le mogli sono «l'edificio», i mariti «gli

**54** MARIA O'NEILL, *Crónica feminina*, in «A sátira», 3, 1 de Maio de 1911, pp. 1-2. «In ogni epoca le donne si sono interessate di politica per motivi personali o altro, seguendo e adottando quasi sempre le idee estranee oppure le idee della famiglia, ma mai le proprie... perché non ne hanno mai avute. Si interessavano anche di politica per amore o per curiosità. E quest'ultimo modo, che sembra il meno verosimile, è invece quello più comune. Il quadretto che intendo riprodurre qui di seguito, in modo perfettamente impersonale ma che ho creato per rendere più frizzante lo studio sul sangue blu, è curioso e dà una nota molto precisa del vero stato morale dell'aristocrazia del paese», traduzione nostra.

inquinili»<sup>55</sup>. L'apoteosi della libertà, o meglio, del riscatto femminile emerge infine nel secondo articolo, curato da Maria O'Neill, perché attraverso tre figure femminili che lavorano nello studio di un avvocato, l'autrice intende, da un lato, mettere in risalto la maggiore indipendenza economica della donna portoghese nella prima decade del Novecento; dall'altro, ricordare l'emancipazione femminile in vari settori ritenuti da sempre maschili, tra cui la figura della donna soldato, della donna avvocato, della donna medico, oltre alla partecipazione femminile nelle proteste di piazza, tanto che in questi casi le donne venivano viste come degli *homenzinhos* (ometti). Ma al contempo, attraverso l'immagine simbolica del lampo e del tuono, in un contesto meteorologico, come quello raffigurato nell'articolo, caldo e privo di pioggia, l'autrice intende ricordare come ancora nel 1911 le donne portoghesi tendevano ad avere paura (*medo*) delle novità, dei cambiamenti, delle loro lotte, arrivando a volte a mettere in discussione il loro percorso di emancipazione e condannando l'ereditarietà di essere paurose, a cui erano state obbligate per troppo tempo, e di cui hanno continuato a sentirne il peso anche a inizio del Novecento: «Oh a hereditariedade! Quantos séculos serão precisos para fazer desaparecer o medo em nós?»<sup>56</sup>.

I nomi femminili qui presentati, insieme alle riviste dirette da donne portoghesi, si configurano solo come l'inizio di un lavoro molto più ampio, che intendiamo portare avanti per fare luce su un filone di ricerca, quello delle riviste e dei giornali al femminile, ancora molto poco esplorato. Per il momento, l'auspicio è di essere riusciti a fornire una prima panoramica della scrittura femminile nell'ambito dei periodici portoghesi tra XIX e XX secolo, e a mettere in risalto gli aspetti più salienti della raffigurazione della società portoghese da un'ottica femminile.

**55** ANONIMO, *A greve das mulheres casadas*, in «A sátira», 1, cit., p. 43.

**56** MARIA O'NEILL, *No club das libertadas*, in «A sátira», 4, 1 de Junho de 1911, p. 31. «Ah! L'ereditarietà! Quanti secoli ci vorranno per far scomparire la paura in noi?», traduzione nostra.

## Michela Graziani

**Riassunto** All'interno del panorama portoghese tra XIX e XX secolo, caratterizzato da profondi cambiamenti politici e culturali, le riviste e i giornali sono stati un'importante lente per osservare e studiare la società dell'epoca. Malgrado il predominio culturale maschile, la direzione femminile di alcune riviste e la collaborazione di molte donne scrittrici in giornali e riviste dell'epoca hanno contribuito alla trasformazione ed emancipazione della società portoghese dei due periodi di riferimento. Il presente lavoro intende illustrare alcuni esempi virtuosi femminili, che attraverso articoli o componimenti poetici pubblicati in riviste portoghesi, e tramite la direzione di alcuni periodici, hanno contribuito a raffigurare la società portoghese dell'epoca e le sue trasformazioni.

**Abstract** In the Portuguese scenery between 19th and 20th century, which was characterized by deep political and cultural changes, newspapers and periodicals were an important lens to observe and study the society of that time. Despite the male cultural dominance, the female management of some journals and the collaboration of many women writers in newspapers and periodicals of that time, have contributed to the changing and emancipation of the Portuguese society in the two reference periods. The following work aims to illustrate some female virtuous examples which have contributed to represent the Portuguese society of that time and its transformations through their management of some periodicals and the publication of articles and poems in Portuguese journals.

# «Si hundir el mundo precisa...».

## Lucía Sánchez Saornil

### e il *Romancero de Mujeres libres* (1938)

Arianna Fiore

Quando in Spagna, nell'estate del 1936, scoppia la guerra civile, era già da alcuni anni che il paese si era visto coinvolto in un profondo dibattito a proposito dell'utilità della cultura e del ruolo che doveva avere l'intellettuale nella società<sup>1</sup>. Ai poli opposti, ognuno arroccato nella propria posizione e impegnato a condurre un'acerrima battaglia contro il proprio avversario, erano Pablo Neruda, il difensore della poesia impura, e Juan Ramón Jiménez, il vate supremo di quella pura<sup>2</sup>. La guerra – quella reale, quella che coinvolse tutti, non solo i poeti – accelerò lo sviluppo di questa polemica poetica e ne esacerbò i toni, obbligando anche i più indifferenti a schierarsi, per l'uno o l'altro *bando*. La maggior parte degli intellettuali prese le distanze dall'arte disumanizzata,

**1** Su questo tema, si veda soprattutto: JUAN CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972; VÍCTOR FUENTES, *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980 e JAN LECHNER, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, pp. 21-347. Sull'attività degli intellettuali negli anni della guerra si veda: JOSÉ MONLEÓN, *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Editorial Ayuso, 1979; SERGE SALAÜN, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985 e ANDRÉS TRAPIELLO, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 2019.

**2** La bibliografia è molto ampia. Si veda, solo a titolo d'esempio, RICARDO GULLÓN, *Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez*, in «Hispanic Review», vol. 39, n. 2, apr. 1971, pp. 141-166.

scese dalla torre d'avorio destinata a pochi; i poeti sentivano l'urgenza di rivolgersi alle masse.

Nel novembre del 1936, in una Madrid costretta da mesi a un assedio feroce, anche la militante anarchica Lucía Sánchez Saornil rifletteva su quale senso avesse scrivere, quando al fronte i compagni morivano per fermare il fascismo:

¿Es la hora de escribir? No lo sabemos. Se nos ha asignado este deber y con él cumplimos inexorablemente, procurando afirmar la pluma ligera en la mano, cuando ésta se crispa buscando un fusil o una pistola. Escribir, bueno. ¿Y qué es lo que podemos escribir ahora, cuando en nuestros cerebros las ideas están obscurecidas por el retemblar de los cañones? [...] hay que seguir adelante con serenidad, con entusiasmo; hay que seguir hilvanando palabras que digan a todos cuál es su deber, un deber inexcusable, que está por encima de nuestro propio destino, porque es el destino de la Humanidad<sup>3</sup>.

Sono parole che lasciano emergere una concezione della scrittura che – intesa come un dovere, una missione e un'arma – nel novembre del 1936, in Spagna, è per una donna una delle alternative forme di lotta rispetto a quella condotta dai soldati al fronte, da cui erano state allontanate il mese prima dall'art. IV del *Decreto de militarización de las milicias populares*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Es solo un minuto*, in «CNT», n. 450, 5 de noviembre de 1936. Il testo è stato raccolto nell'opuscolo *Horas de Revolución*, che Lucía pubblicò con *Mujeres libres* nel 1937 (seconda pubblicazione nel 2019, a Serra de Tramuntana, Mallorca, con la Editorial Calumnia). Si cita da LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *La exacta medida de lo humano. Prosa 1913-1939*, s.l., Anarquismo en pdf, 2021, pp. 242-243.

<sup>4</sup> Nell'ottobre del 1936, l'art. IV del *Decreto de militarización de las milicias populares* firmato dal primo ministro Francisco Largo Caballero escluse le donne dalla prima linea e dall'esercito, a causa della loro scarsa preparazione militare. Questa scelta comportò la fine della rivoluzione, compresa quella di genere: le donne, che fino a quel momento erano state impegnate al fronte, dovettero ripiegarsi nelle retrovie, costruendo barricate e occupandosi di alimentazione e approvvigionamento di uniformi, pulizie, preparazione di capi di vestiario per gli uomini, assistenza infermieristica e medica ai feriti, solidarietà alle famiglie e agli orfani, educazione di bambini e analfabeti; occupazioni ritenute femminili. In alcuni casi si occuparono

Lucía Sánchez Saornil era una poetessa e militante anarchica, di origine proletaria<sup>5</sup>. Era nata a Madrid nel 1895 nel seno di una famiglia di *jornaleros* emigrati nelle zone più povere della capitale. Rimasta presto orfana di madre, fu costretta a lavorare per contribuire a mantenere la famiglia; la prima forma di istruzione la ricevette a quindici anni, al Centro de los Hijos de Madrid, una società benefica rivolta soprattutto alle donne proletarie e sottoproletarie. Lucía iniziò a scrivere e pubblicare le prime poesie verso il 1914, quando aveva 19 anni e solamente quattro anni di scuola alle spalle<sup>6</sup>. I primi esperimenti poetici si inquadrano nell'orbita del Modernismo e riflettono le letture dell'epoca, che la giovane condusse spontaneamente: i fratelli Machado, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío. Sono i primi incerti passi di una giovane autodidatta anche se, nel 1920, Guillermo de Torre affermò che erano versi che vantavano un'ammirevole perfezione tecnica. La fase modernista di Lucía, che dura dal 1914 al 1919, si sviluppa soprattutto nella rivista «Los Quijotes», dove molto probabilmente la giovane ebbe i primi contatti con l'anarchismo. Con l'abbandono progressivo del

---

di propaganda, interpretariato e traduzione, quando il livello culturale glielo permetteva e quando dominavano più lingue. Il cambiamento di compiti comportò anche un cambiamento di percezione del loro ruolo: la donna non rappresentava più la miliziana rivoluzionaria, immagine che tra l'altro sovente simboleggia la guerra di Spagna, ma tornava a essere la moglie, la madre, la sorella e la figlia del guerriero, quando non la sua prostituta.

- 5 Per approfondimenti sulla biografia di Lucía Sánchez Saornil si vedano: MICHELA CIMBALO, *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*, Roma, Viella, 2020 e IGNACIO CLEMENTE SORIANO JIMÉNEZ, *Lucía Sánchez Saornil. Entre mujeres anarquistas*, ed. de Ana Muiña, Madrid, La Linterna Sorda, 2022.
- 6 Rosa María Martín Casatmijana è stata la prima studiosa a interessarsi della poesia di Lucía e a pubblicare i suoi versi: LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Poesía*, ed. de Rosa María Martín Casatmijana, Valencia, Pre-textos, 1996. Nel 2022 Jesús Gallego Montero ha arricchito il corpus poetico di Lucía, definita «una poeta olvidada de la Generación del '27», con molti nuovi testi, soprattutto del periodo della dittatura franchista: LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Siempre puede volver la esperanza*, ed. de Jesús Gallego Montero, Madrid, Colegios El Valle, Fundación Emilio Hurtado, 2022, p. 21.

Modernismo, verso il 1919-1920, inizia la seconda fase poetica di Lucía, che è una delle poche donne in Spagna a confluire nell'avanguardia *ultraísta*<sup>7</sup>. In questi anni spesso Lucía sceglie di firmare con uno pseudonimo maschile, Luciano de San-Saor<sup>8</sup>, nome che si può trovare talvolta accanto a quello dei più famosi poeti del '27. La scelta di adottare un nome maschile può essere interpretata sia come un gioco letterario, sia come un *escamotage* per ottenere un riconoscimento in un ambito quasi esclusivamente maschile, come era quello letterario nei primi decenni del XX secolo. Le donne che scrivono in questi anni sono realmente pochissime – ad esempio Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, María Teresa León, Josefina de la Torre –; tra loro, Lucía è l'unica di origini proletarie<sup>9</sup>. La firma maschile potrebbe però essere intesa anche come un mascheramento, una strategia di camuffamento della tendenza lesbica che inizia ad affiorare in Lucía in questi anni giovanili<sup>10</sup>.

Nel 1929 Lucía iniziò a cambiare il rapporto che aveva con la scrittura poetica: iniziò a sentire disagio rispetto a quello che era stata fino a quel momento. Sentiva di non far parte di quella piccola *bohème* borghese che componeva la *vanguardia ultraísta*, la cui protesta era, secondo Lucía, solo di forma; una manifestazione intellettuale fine a sé

- 7 In Spagna le altre donne *ultraíste* sono la pittrice Norah Borges e la poetessa e pittrice Ruth Velázquez. Per la fase poetica *vanguardista* si veda soprattutto LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Corcel de fuego*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Madrid, Ed. Torremozas, 2020, che raccoglie i testi poetici e in prosa che Lucía scrisse tra il 1913 e il 1933.
- 8 Non è l'unico pseudonimo che scelse Lucía, che firmò numerosi articoli giornalistici firmandosi con i seguenti nomi: «El observador», «Un confederado», «Vigía» e «La Compañera X».
- 9 Si vedano: TANIA BALLÓ, *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa Libros, 2016 e EAD., *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*, Barcelona, Espasa, 2018. In questo secondo volume, uno dei capitoli è dedicato a Lucía Sánchez Saornil (pp. 95-124).
- 10 Lucía era contraria alle discussioni pubbliche a proposito della sessualità, in quanto riteneva che tutti dovessero avere piena libertà di poter decidere il proprio orientamento sessuale, senza dover chiedere il consenso di nessuno.

stessa. Iniziò ad assumere la consapevolezza che l'*ultraísmo*, con le sue immagini audaci, la sua poesia disumanizzata, non avrebbe mai mantenuto la promessa di cambiare il mondo. Lucía capì che non era quello il modo per prendere parte alla rivoluzione sociale:

Los vanguardistas eran «hijos de burgués». Algunos, llevados de nuestra inquietud y de un sincero deseo de verdad, giramos engañados como falenas en torno a aquella ficción; y hemos tenido que llegar hasta aquí, a codearnos con el dolor, – que es el yunque único donde la nueva vida, aquella que soñamos, se está forjando – para comprender que todo lo demás es literatura, *snobismo*, miedo al anonimato<sup>11</sup>.

L'ultima poesia *ultraísta* è del 1930<sup>12</sup>: a partire da questo momento, Lucía ripudia la poesia scritta fino a quel momento, quella modernista e quella *ultraísta*, e sceglie l'azione. Vuole lottare per ottenere la rivoluzione sociale e per farlo orienta la sua scrittura alla prosa, al giornalismo, con articoli rivolti all'attività anarco-sindacale e alla libertà delle donne. Lucía ricorre ora a un linguaggio chiaro, comprensibile, aperto alla collettività, perché sa che è necessario arrivare alle masse. Questa è la chiave di lettura con cui bisogna leggere anche gli articoli e i reportage di guerra che Lucía pubblicò tra il 1936 e il 1939 sugli organi di stampa libertari. Inoltre, nei tre anni di conflitto, accanto alla ingente quantità di interventi in prosa in difesa dell'anarchia, dell'antifascismo, della rivoluzione, delle collettivizzazioni e dell'emancipazione della donna libertaria<sup>13</sup>, Lucía decise di riprendere anche a scrivere versi, attività che, come si è visto, aveva interrotto nel 1930.

<sup>11</sup> LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Literatura, nada más*, in «CNT», 14 marzo 1933.

<sup>12</sup> EAD., *Telescopio inadvertido*, in «La Gaceta literaria», n. 90, a. IV, 15 settembre 1930.

<sup>13</sup> Nel 1937 vennero in gran parte raccolti nell'opuscolo *Horas de revolución*.

## Il Romancero de Mujeres libres

Il *Romancero de Mujeres libres* rientra all'interno dell'intenso fiorilegio poetico che si produsse in Spagna in seguito al *golpe* del luglio del 1936. «El Mono Azul», una rivista repubblicana nata nell'agosto 1936 nell'orbita dell'Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, aveva richiesto ai suoi lettori di scrivere versi che raccontassero la guerra, e poeti, intellettuali, soldati, contadini e operai, ossia, «escritores consagrados, jóvenes autores y espontáneos cantores populares humana e intensamente unidos por y contra la guerra»<sup>14</sup>, accolsero l'invito. L'obiettivo delle liriche nate in seguito a questa richiesta era duplice: dovevano incoraggiare i miliziani,

¡Madrid, Madrid, mi Madrid,  
haremos una muralla,  
con carne humana y de fuego,  
y a ver qué guapo la salta!  
¡Madrid, Madrid, mi Madrid! (p. 275)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Romancero de la guerra civil (Serie 1)*, ed. de Gonzalo Santonja, Madrid, Visor, 1984, p. IX. Nacquero numerose raccolte di poesia bellica; per il *bando republicano* si vedano anche: *Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones españolas, 1937; *Romancero de la guerra española*, ed. Rafael Alberti, Buenos Aires, Patronato hispano argentino de cultura, 1944; *Romancero de la guerra civil*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978; *El Romancero del Ejército Popular*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1978; JOAN LLARCH, *Cantos y poemas de la Guerra civil de España*, Barcelona, Producciones editoriales, 1978 (seconda edizione pubblicata a Barcellona, con Daniel's Libros Editor, nel 1987); *Antología de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, ed. Jorge Urrutia, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006. Il testo di Joan Llarch, che concede molto spazio alla produzione nata in ambito libertario, presenta due liriche di Lucía (*Testamento de Durruti* e *Himno de Mujeres libres*).

<sup>15</sup> Nel presente saggio tutti i testi poetici citati provengono dal *Romancero de Mujeres libres*. Si è deciso di riportare in testo solo il titolo del *romance* e la pagina di riferimento (citando da LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Siempre puede volver la esperanza*, cit.), per non appesantire con continui rimandi in nota.

e mettere in discussione il punto di vista del nemico, sempre rappresentato come la somma dei difetti più spregevoli:

Debajo de las estrellas  
los negros aviones cantan,  
serpientes de traición silban  
que hasta a la muerte acobardan.  
*¡Madrid, Madrid, mi Madrid!* (p. 275).

La forma lirica che spontaneamente si impose fu il *romance*, la più tradizionale e popolare struttura poetica narrativa spagnola, che incatena gli ottonari assonandoli nei versi pari. A prescindere dal poeta che la scrisse – colto o improvvisato – era comunque, in tutti i casi, una poesia d'urgenza, intesa come arma e strumento di propaganda, rivolta alle masse, spesso diffusa per radio o dagli altoparlanti al fronte, e pertanto diretta e ideologica. Lo stile di questi testi è sempre semplice, narrativo, efficace e diretto; sono versi che rifuggono l'ermetismo, inseguono la chiarezza e l'emozione.

Lucía adotta consapevolmente il caratteristico ordine morfosintattico del *romancero viejo*, che contempla la presenza di versi bimembri, reiterazioni di frasi e concetti, ripetizioni – per agevolare la memorizzazione della poesia –, domande retoriche, inizi *ex abrupto* – visto che tutti conoscevano le circostanze in cui si erano svolti i fatti che si stavano narrando –, chiusure enfatiche. Sono versi che ricorrono sovente alla forma dialogica, a frasi esclamative, invocazioni, esortazioni, espedienti che aumentano la drammaticità e il realismo:

¡A las armas!, camaradas,  
¡a las armas!, que los perros  
han quebrado sus carlanças.  
¡A las armas! ¡Rompan fuego!  
*Romance de «La Libertaria»* (p. 270).

Il tono è spesso veemente e retorico, sempre teso e intenso. Il linguaggio, ricco di immagini plastiche, insiste su una aggettivazione marcata, spesso stereotipata e manichea.

Il *Romancero de Mujeres libres*, edito nel 1938, è l'unica silloge poetica pubblicata in vita da Lucía Sánchez Saornil<sup>16</sup>. Uscì quando mancava ormai solo un anno alla vittoria dei *nacionales*, i militari sollevati; è dedicato alle vittime del conflitto, «los que cayeron por la libertad». Si tratta di un esile libello, che raccoglie complessivamente sette *romances*, scritti tra il luglio del 1936 e il 1938. All'epoca bellica risale anche l'*Himno de Mujeres libres*, anch'esso scritto da Lucía e incluso in una recente edizione del *Romancero* del 2020, ma assente in quella del 1938<sup>17</sup>. Queste otto liriche, i sette *romances* e l'inno, avevano precedentemente trovato accoglienza e diffusione nella stampa libertaria, in concreto nelle riviste «Mujeres libres», «CNT», «Umbral» e «Solidaridad Obrera»<sup>18</sup>, testate nelle quali era attiva Lucía Sánchez Saornil.

Tra gli innumerevoli *romanceros* che si pubblicarono in questi anni, il *Romancero de Mujeres libres* si distingue per la sua specificità: innanzitutto è un *romancero* d'autore (raccoglie infatti solo i *romances* di Lucía

**16** LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *Romancero de Mujeres libres*, Madrid, Mujeres libres, 1938; una seconda edizione è uscita nel 2020, a Madrid, con la Confederación Generale del Trabajo.

**17** Si tratta delle seguenti liriche: *Romance de «La Libertaria»*, ¡Madrid, Madrid, mi Madrid!..., ¡Ay, rincorcito de Asturias!, *Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina*, *El 19 de julio*, *Romance de Durruti* e *Pasión de Asturias*, *Himno de Mujeres libres*.

**18** *Romance de «La Libertaria»*, in «Mujeres libres», n. 5, día 65 de la Revolución, p. 9, e in «Tierra y Libertad», 8 ottobre 1936; ¡Madrid, Madrid, mi Madrid!..., in «Mujeres libres», dicembre 1936, p. 1, e in «Umbral», n. 17, 16 novembre 1937, p. 2; ¡Ay, rincorcito de Asturias!, in «Umbral», n. 14, 16 ottobre 1937, p. 5; *Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina*, in «Mujeres libres», n. 9, XI mes de la Revolución, 1937; *El 19 de julio*, in «Mujeres libres», n. 11, dicembre 1937, p. 17; *Romance de Durruti*, in «Solidaridad Obrera», 1937, a. IV, 20 novembre 1937, p. 3, in «Umbral», n. 19, 20 novembre 1937 e, con il titolo *Testamento de Durruti*, in «CNT», 25 febbraio 1937, e in «Mujeres libres», VIII mes de la Revolución; *Pasión de Asturias*, in «Umbral», n. 23, 22 ottobre 1938; *Himno de Mujeres libres*, in «Mujeres libres», n. 12, s.f., p. 37.

Sánchez Saornil); in secondo luogo è un *romancero* organico, essendo «Mujeres libres» un'associazione inquadrata all'interno del movimento libertario spagnolo<sup>19</sup>; infine, concede un insolito protagonismo alla questione del genere. Infatti, non solo Lucía è una donna, ma «Mujeres libres» era un movimento nato da donne, composto da donne e rivolto alla loro emancipazione<sup>20</sup>. Nel *Romancero* di Lucía prevalgono dunque tre tematiche: la guerra civile spagnola, motivo scatenante e sfondo di ogni *romance*, la rivoluzione sociale, obiettivo ultimo e supremo di ogni anarchico, e la questione femminile. Fedele al credo libertario, Lucía scrive dunque versi che combattono il fascismo, inteso come principale causa della guerra e ostacolo per la realizzazione della rivoluzione sociale:

¡En pie los pobres del mundo  
en torrentes desbordada!  
*Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera del Guadalmedina* (p. 238).

¡Aquí los descamisados  
firme el puño en la herramienta,  
que herrumbre de viejos hierros  
nos amaga las muñecas!  
¡La vida, toda, tembló  
de temerosa impaciencia!  
*El 19 de julio* (p. 285).

- 19** Non fu l'unico romancero anarchico; si veda, ad esempio, ANTONIO AGRAZ, *Romances de CNT*, in «Periódico de milicias», Madrid, Sección de Propaganda del Comité de Defensa Confederal del Centro, 1936, I.
- 20** Nel contesto spagnolo dell'epoca si tratta di un'anomalia: valga come esempio l'indice di *España heroica. Homenaje en el segundo aniversario de lucha por su independencia*, un *romancero* pubblicato a Buenos Aires, probabilmente nel 1938 (Editorial Teatro del Pueblo), in cui gli unici nomi femminili sono quelli di Lucía Sánchez Saornil, che firma due *romances*, e di Mercedes Comaposada, che ne firma uno, entrambe fondatrici della rivista «Mujeres libres» e dell'omonimo movimento. Gli altri nomi appartengono ai principali poeti della Generazione del '27 e del '36: Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Miguel Hernández, Emilio Prados, José Herrera Petere, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Antonio Agraz, Federico García Lorca, Antonio Machado e Pablo Neruda.

I versi di Lucía si distinguono però anche all'interno della produzione poetica del movimento libertario, proprio perché estendono anche alle donne – che devono essere considerate al pari degli uomini – l'invito a unirsi alla lotta, ad esempio partecipando alla difesa di Madrid, come esorta Lucía nel *romance Madrid, Madrid, mi Madrid*:

– ¿A dónde vas, compañero?  
– Deja, mujer, que me vaya;  
no tengas celos de nadie,  
que es la Muerte quien me aguarda  
para jugarse conmigo,  
firme el pulso y cara a cara,  
la vida de mi Madrid  
que tiene preso en sus garras.  
– Voy contigo, compañero,  
los dientes tengo y me bastan.  
[...]  
¡Muchachos, al parapeto!,  
donde Madrid os reclama.  
¡Adelante las mujeres!  
¡Adelante!, ¿quién se tarda?  
Una hora vale un año,  
un minuto una semana.  
¡Hagamos muros de carne,  
y a ver qué guapos los salva!  
¡Madrid, Madrid, mi Madrid!... (p. 237, p. 239).

I sette *romances* ruotano fundamentalmente attorno a due assi tematici: la celebrazione di fasi belliche, con un fine quasi documentaristico, come lo scoppio della guerra (*19 de julio*), l'assedio di Madrid (*¡Madrid, Madrid, mi Madrid!...*), l'offensiva delle Asturie nell'autunno del 1937, che si intreccia nei *romances* con la mitica rivoluzione delle Asturie del 1934 (*¡Ay, rinconcito de Asturias!, Pasión de Asturias*),

Asturias toda milagro  
de pasión, Asturias mía,  
a tu propia muerte arrancas

gérmenes para la vida.  
La entraña que parió a octubre  
viva está, caliente y viva,  
gestando esperanzas nuevas  
dentro de amargas sonrisas.  
*Pasión de Asturias* (p. 291).

e, in chiave simbolica, l'esaltazione di figure eroiche legate al movimento anarchico, come avviene nel *Romance de «la Libertaria»*, nel *Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina* e nel *Romance de Durruti*, dedicato alla morte del più importante miliziano anarchico spagnolo, Buenaventura Durruti, caduto a Madrid il 20 novembre 1936:

Gigante de las montañas,  
donde tallabas tu gloria,  
hasta Castilla desnuda  
bajaste como una tromba  
para raer de las tierras  
pardas la negra carroña,  
y detrás de ti, en alud,  
tu gente, como tu sombra.  
*Romance de Durruti* (p. 288).

Ai nomi della martire dell'anarchismo spagnolo María Silva Cruz «La Libertaria», la mitica nipote del vecchio «Seisdedos» dei fatti di Casas Viejas, fucilata dai *nacionales* il 24 agosto 1936, e della lavandaia Encarnación Giménez, si unisce quello di Manuela Malasaña, una sarta madrileña uccisa dalle truppe napoleoniche il 2 maggio 1808, il cui nome riecheggia nel *romance* *¡Madrid, Madrid, mi Madrid!...: «¡A nosotras, Malasaña!»* (p. 273). Sono tre donne comuni, proletarie, che fanno parte dell'iconografia del movimento libertario, il cui sacrificio deve fungere da esempio per incrementare la partecipazione femminile contro il fascismo e nella lotta di classe, aiutando al contempo le donne ad acquisire consapevolezza di genere per arrivare a emanciparsi dal

sesso maschile. Valga come esempio un frammento del *Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina*, fucilata con il solo capo d'accusa di aver lavato i vestiti dei miliziani rossi feriti. Nel ritratto, Lucía indugia sull'ignoranza in cui le donne proletarie erano mantenute e sull'incapacità di capire le leggi e le regole ingiuste di chi esercitava il potere:

– Cambié ropas de “señores”,  
batistas finas y claras  
por ropas de miliciano  
obscuras y ensangrentadas.  
¿Qué pecado han cometido  
mis pobres manos esclavas?  
[...]  
¡Maldición de mi ignorancia!,  
tan sólo sé que eran carne  
de mi carne atormentada.  
Esto es lo que sé tan solo,  
de lo demás no sé nada.  
[...]  
Yo no sé nada, buen juez.  
Estoy loca de palabras  
y nadie acierta a decirme  
por qué los hombres se matan.  
Eran de mi misma carne...  
¿Es esto cosa mala?  
Ayer lavé ropas finas,  
hoy ropas ensangrentadas.  
[...]  
El juez se encogió de hombros;  
huyó mirarle a la cara.  
Para escarmiento de pobres  
ha mandado fusilarla. [...]  
*Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de  
Guadalmedina* (pp. 281-282).

Encarnación Giménez è un esempio di morte ingiusta e delle dure condizioni di vita che conducevano le donne del proletariato e sottoproletariato spagnolo:

¡Adiós las aguas del río  
camino de la mar brava!  
adiós las aguas crueles,  
cuchillos que se afilaban  
en la piedra del invierno!  
¡Manos mías traspasadas!

¡Adiós las duras orillas  
que me miraron esclava,  
la rodilla hincada en tierra,  
arco agobiado la espalda,  
arrojar a la corriente  
con ignorancia heredada,  
hora por hora, una vida  
sin florecer, agostada!  
[...]

¡Ay, dolor! dolor del río  
sobre mi cuerpo y mi alma  
– frío, dureza, fatiga,  
hambre, sudor, ignorancia –.  
¡Ay, río Guadalmedina,  
cauce de penas amargas!  
[...]

La van a matar por pobre  
– cosa ruin de la “canalla”.  
Justicia que manda hacer  
código de aristocracia.

*Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina* (pp. 279-283).

I poveri del mondo devono pertanto unire i propri sforzi per ottenere la rivoluzione sociale, rompendo il giogo della sottomissione:

## Arianna Fiore

Pobres del mundo, ¡acorredla!  
¡Suene clarín de batalla! [...]  
¡Cayó Encarnación Giménez  
bajo un huracán de balas!  
¡Si hundir el mundo precisa,  
derrúmbese noramala!

*Romance de la vida, pasión y muerte de Encarnación Giménez, la lavandera de  
Guadalmedina* (p. 283).

Il tema della vendetta per una morte ingiusta è fondamentale in testi che raccontano la guerra. Lo si ritrova, ad esempio, in chiusura del *Romance de «La Libertaria»*:

¡Ay!, María Silva Cruz  
(«Libertaria», por tu abuelo),  
¡carne de tu misma carne,  
te vengará el pueblo ibero!  
*Romance de «La Libertaria»* (p. 272).

e diventa un'esigenza rabbiosa per le donne, circondate da tanta morte:

van las mujeres rugiendo,  
trémulas de fiebre y ansia,  
galopando en potro de ira  
con las manos desplegadas  
a la busca en campos de odio  
de amapolas de venganzas.  
*¡Madrid, Madrid, mi Madrid!* (p. 274).

«Si hundir el mundo precisa...», dichiara Lucía, a esecuzione avvenuta di Encarnación. L'idea che per ottenere il trionfo della rivoluzione fosse necessario distruggere la società borghese e corrotta, per crearne una nuova dalle sue macerie, era comune nel movimento libertario. L'aveva espressa con altre parole lo stesso Buenaventura Durruti, in un'intervista rilasciata il 18 agosto 1936 a Pierre Van Passen, repor-

ter del «Toronto Star», che aveva commentato al miliziano: «Incluso si salís victoriosos de la contienda os hallaréis sentados sobre un montón de ruinas». Durruti rispose con delle parole che sarebbero diventate una bandiera di speranza per gli anarchici spagnoli:

Hemos vivido en casuchas miserables y en cuevas [...]. Sabremos como acomodarnos durante cierto tiempo. Pero no olvides que nosotros también sabemos construir. Somos nosotros los que hemos construido palacios y ciudades en España, en América y en todas partes. Nosotros, los trabajadores. Podemos construir otros para remplazarlos. Y mucho mejores. Las ruinas no nos dan miedo. Vamos a heredar la tierra, no hay duda de ello. La burguesía puede dejar su propio mundo en ruinas al marcar su último paso por la historia. Un nuevo mundo se abre ante nosotros, aquí, en nuestros corazones [...] <sup>21</sup>.

Queste parole riecheggiarono velocemente in numerosi testi nati all'interno del movimento libertario; Lucía, ad esempio, le rielabora nell'*Himno de Mujeres libres*, declinandole però alla battaglia di genere:

¡Que el pasado se hunda en la nada!  
¡Qué nos importa el ayer!  
Queremos escribir de nuevo  
la palabra mujer.  
*Himno de Mujeres libres* (p. 292).

### La militanza in *Mujeres libres*

Come emerge dal suo *romancero*, Lucía combatté il fascismo, ma la sua prima battaglia era quella che condusse contro la disuguaglianza femminile, anche all'interno dell'anarchismo, universo non esente da ipocrisia e contraddizioni. Nel 1916 Lucía era stata assunta come *chica*

<sup>21</sup> <https://ateneuenciclopedicpopular.org/2021/07/20/entrevista-en-el-toronto-star-a-buenaventura-durruti/> (ultima consultazione il 15 aprile 2025).

*del cable* nella Telefónica, probabilmente grazie alla capillare diffusione della CNT tra gli impiegati. Lucía si affiliò in questi anni al Sindicato Nacional de Teléfonos. Nel luglio del 1931, già in epoca repubblicana, Telefónica venne scossa da un grande sciopero: tra i vari diritti reclamati dalle impiegate c'era la parità di trattamento tra uomini e donne, alle quali, ad esempio, per contratto non era data la possibilità di sposarsi. Lucía partecipò alle riunioni e alle manifestazioni, venne arrestata e poi licenziata. Trovò una rete di ausilio nel circuito delle pubblicazioni del movimento libertario, con cui iniziò a collaborare: «CNT» (di cui nel 1933 diventa capo redattore), «El Libertario de Madrid», «Tierra y Libertad», «Solidaridad Obrera», «La fragua social» (1931-1936); e poi, dopo il 1936, «Umbral» (1936-1939)<sup>22</sup>. Lucía era preoccupata per la questione di genere: scrisse articoli sulla maternità (che intendeva come uno dei modi femminili di realizzarsi, non certo l'unico), la difesa del libero amore, la libertà sessuale della donna, la priorità, rispetto al diritto di voto – una delle conquiste per le donne durante la Repubblica – di far accedere le donne alla cultura, alla formazione e all'istruzione, per Lucía gli unici presupposti per l'emancipazione femminile. Ma, soprattutto, sviluppò uno spazio di lotta in difesa della donna contro l'ostilità maschile, presente anche all'interno del mondo libertario. Lucía era consapevole che la questione femminile era uno slogan efficace per i compagni uomini, ma un tabù difficilmente superabile all'interno delle loro case:

He visto muchos hogares, no ya de simples confederados, sino de anarquistas, regidos por las más puras normas feudales. ¿De qué servirán, pues, los mítines, las conferencias, los cursillos, toda la gama de la propaganda si no son vuestras compañeras, las mujeres de vuestras casas las que han de acudir a ellos? ¿A qué mujeres os referís entonces?<sup>23</sup>

**22** Firma i suoi articoli anche con i nomi di «Vigía», «El Observador», «La Compañera X», «Un Confederado» o in forma anonima.

**23** LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, *La cuestión femenina en nuestros medios*, in «Solidaridad Obrera», 26 septiembre 1935.

La lotta delle donne anarchiche doveva dispiegarsi così su più fronti, al margine della lotta di classe: la priorità era abbattere la schiavitù dall'ignoranza e la schiavitù in quanto donne sottomesse a un sistema patriarcale che impediva loro la piena emancipazione. Per far questo, era necessario educare anche i compagni maschi<sup>24</sup>. Il 15 maggio 1936, insieme ad altre due donne, Amparo Poch e Mercedes Comaposada, Lucía diede vita alla rivista «Mujeres libres»; non fece tempo a nascere che la Spagna, nel luglio del 1936, venne sconvolta dall'*alzamiento* dei militari. Uscirono tredici numeri, con un quattordicesimo che non fu pubblicato per l'esito nefasto della guerra. La rivista rientra nell'orbita libertaria, anche se si spinge un po' più in là: oltre alla rivoluzione sociale, insegue anche quella di genere. Poco dopo la rivista, già in epoca bellica, nacque, nell'estate del 1936, sempre nell'ambito della CNT e della FAI, l'associazione «Mujeres libres», con Lucía Sánchez Saornil segretaria del Comitato Nazionale. I presupposti erano tre: l'esistenza di un problema femminile; l'accettazione dell'anarchismo come ideale rivoluzionario basato sull'uguaglianza tra esseri umani, la costatazione della contraddizione nella realizzazione di questa uguaglianza all'interno dell'anarcosindacalismo spagnolo<sup>25</sup>.

**24** L'educazione maschile si sarebbe dovuta basare su quattro punti: «1. Eliminación del concepto de superioridad masculina. 2. Conciencia por parte de los hombres de que todos los seres humanos eran iguales y que, por tanto, la mujer era igual al hombre. 3. Aceptación del hecho de que las mujeres tenían una inteligencia igual que la del hombre y una sensibilidad similar y que como personas humanas tenían una necesidad de superación parecida a la del hombre. 4. Necesidad de implantar la igualdad y la justicia en el hogar antes de intentar implantarla en el contexto general de la sociedad», MARY NASH, *Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil*, in «Convivium. Revista de Filosofía», nn. 44-45, 1975, p. 91.

**25** MARY NASH, *Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer...*, cit., p. 93.

## La guerra e il dopoguerra

Lucía partecipò alla guerra in prima linea: fu una delle donne che prese parte all'assalto della Caserma de la Montaña, fermando il golpe a Madrid. In piena epoca bellica, verso la metà del 1937, Lucía andò a Valencia: doveva partecipare al XI Congreso de Escritores Antifascistas come reporter di guerra per «Umbral». Nella redazione della rivista conobbe una giovane attrice, Mery Barroso, con la quale avrebbe fatto coppia fino alla morte di Lucía, avvenuta nel 1970. Fu una delle prime coppie lesbiche riconosciute pubblicamente in Spagna<sup>26</sup>. Con l'evolversi della guerra l'impegno di Lucía divenne totale: dal maggio del 1938 Lucía fu nominata segretaria generale della SIA, la Solidaridad Internacional Antifascista, nata tra la fine del 1937 e l'inizio del 1938. Era la risposta anarchica al Socorro Rojo, di tendenza marxista, e ne condivideva la finalità: organizzazione di aiuti ai bambini, agli anziani, ai feriti, allestimento di mense popolari. Lucía si sarebbe occupata della SIA anche in esilio. Per lei furono anni intensissimi. Nel 1938 l'associazione «Mujeres libres» aveva 20.000 donne affiliate, in tutto il territorio spagnolo. Queste donne speravano nella vittoria dell'antifascismo e credevano nella rivoluzione, partecipavano alle collettivizzazioni agricole vicino a Madrid, lavoravano nelle fabbriche, facevano propaganda nelle retrovie. Volevano avere un ruolo paritario a quello maschile, da subito. La rivoluzione doveva essere immediata, doveva partire dalle loro case, per irradiarsi al mondo intero. Avevano ben presente che per loro la rivoluzione voleva dire qualcosa in più rispetto ai compagni maschi: le donne dovevano sconfiggere il fascismo, liberarsi dai privilegi di classe, ma anche, e soprattutto, da quelli dell'uomo.

Nel 1938 «Mujeres libres» chiese formalmente di essere riconosciuta come quarto braccio del movimento anarchico, insieme al Sindacato della CNT, al gruppo della FAI e al gruppo giovanile, le Juventudes libertarias. Il permesso però fu loro negato: i compagni uomini addussero la ragione che il giorno in cui sarebbe trionfata la rivoluzione,

<sup>26</sup> Nella fase dell'esilio e nella Spagna dittatoriale le due donne si fecero passare per cugine.

allora, e solo allora, sarebbero stati tutti uguali, uomini e donne. Ma fino a quel momento la questione femminile doveva rimanere sospesa, procrastinata per l'appunto al giorno, a loro dire imminente, della rivoluzione; fino a quel momento la donna avrebbe dovuto aspettare e continuare a essere servile, sottomessa, passiva, subordinata all'uomo.

Nel 1939 Lucía perse tutte le sue battaglie: la guerra, la rivoluzione e la questione femminile. Quando cadde la Catalogna, Lucía era in Francia per recuperare viveri per la popolazione, ormai allo stremo. Tornò in Spagna per prestarsi nelle operazioni di passaggio degli esuli in Francia. Cercò di aiutare la gente nella *retirada* e alla fine dovette lasciare la Spagna, insieme a Mary, per raggiungere il padre e la sorella, che erano già oltralpe. All'inizio dell'esilio Lucía, da Perpignan, era ancora combattiva; partecipò ad esempio alle attività della SIA, in soccorso agli esuli. Il governo francese fece di tutto per ostacolarla: la allontanò da Perpignan, spostandola a 25 km da Parigi. Lì, con Mary, continuò a lavorare per altri nove mesi, aiutando gli spagnoli che morivano come mosche nei campi di concentramento. Si spostarono poi a Orleans, dove Lucía pubblicò «España expatriada», una rivista che ebbe vita breve, perché la Francia proibì le pubblicazioni degli esiliati. Dopo un breve arresto, Lucía e Mary si trasferirono nel sud della Francia, a Montauban, dove si mantennero ritoccando fotografie. Il regime di Vichy rappresentava per loro un pericolo, c'era la Gestapo e le due donne temevano di essere arrestate e deportate in Spagna. Nel 1942 presero la decisione inaspettata di tornare in Spagna. Forse influì il fatto che il padre e la sorella di Lucía, che economicamente dipendevano da lei, erano tornati in Spagna.

Il rientro in Spagna, nel 1942, segnò l'inizio dell'esilio interiore di Lucía, della vita silenziosa e opaca, senza documentazione. Inizialmente le due donne vissero a Madrid, con lavori precari. Pare che nella capitale Lucía abbia cercato di ricostituire il movimento «Mujeres libres», chiamato ora «Mujeres Antifascistas», ma l'arresto improvviso di numerosi militanti della CNT – tra cui Carmen e Visitación Lobo<sup>27</sup>

<sup>27</sup> In «El Solidario», n. 13, autunno 2017, p. 9. Si veda anche GIULIANA DI FEBBO, *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*, Barcelona, Icaria, 1979, p. 33.

– le fece sospendere le attività; nel 1948 le due donne si trasferirono a Valencia. Dal rientro in Spagna fu Mery a mantenere la famiglia: Lucía era troppo esposta, il suo passato era troppo ingombrante. Nel 1954, dopo dodici anni di vita in ombra, Lucía chiese e ottenne la tessera del sindacato per poter lavorare: l'antica rivoluzionaria iniziò a dipingere *abanicos, pañuelos e baldosas*.

L'esilio in Francia era durato tre anni, quello interiore ne durò ventotto. Lucía si era lasciata tutto alle spalle, gli anni di guerra, la rivoluzione, «Mujeres libres», la SIA, il sindacato, l'attività di reporter, di militante, oratrice, leader politica e sindacale, ma non dimenticò la poesia. Lontana dalla scena politica e dalle battaglie, nel dopoguerra riprese a scrivere versi solo per sé, senza tentare di pubblicarli. Sono poesie molto diverse dagli anni Trenta, sono venate ora da toni esistenzialisti, intimi, profondi, pervase da riflessioni sulla morte. Lucía sopravvisse, trasparente, fino al 2 giugno 1970.

**Riassunto** Nel 1938 la militante anarchica Lucía Sánchez Saornil, fondatrice dell'associazione libertaria Mujeres Libres, pubblicò il *Romancero de Mujeres libres*, che si distingue dai numerosi romanceros nati in epoca bellica per essere d'autore, anarchico e femminista. Il presente saggio si concentra su questo esile libello, dedicato alle vittime della Guerra civile spagnola allora in corso, e sui testi che raccoglie: sette *romances*, scritti tra il luglio del 1936 e il 1938, e l'inno dell'associazione.

**Abstract** In 1938, anarchist militant Lucía Sánchez Saornil, founder of the libertarian association Mujeres Libres, published the *Romancero de Mujeres Libres*. This essay focuses on this slim pamphlet, dedicated to the victims of the Spanish Civil War, and on the texts it collects: seven *romances*, written between July 1936 and 1938, and the association's anthem.

# Dolorosa, sfuggente, sempre fuori luogo: la femminilità in Maria Judite de Carvalho

Ada Milani

## 1. Una vita nell'ombra tra scrittura e pittura

Un fiore discreto della nostra letteratura<sup>1</sup>, è così che la scrittrice portoghese Agustina Bessa-Luís definisce Maria Judite de Carvalho rendendole omaggio alcuni giorni dopo la sua scomparsa, nel gennaio del 1998. Si tratta di una definizione che, una volta spogliata da ogni nota romantica, permette di scorgere i chiaroscuri intorno a un'autrice che ha vissuto una pluripremiata carriera letteraria lunga 30 anni, muovendosi tra generi diversi (dal racconto, alla *crónica* giornalistica passando per la poesia, il romanzo e il teatro)<sup>2</sup> e che, nonostante tutto, è rimasta per molto tempo ai margini del panorama letterario portoghese. «Autora de uma obra que a crítica enaltece e o público ignora»<sup>3</sup>,

- 1** Cfr. JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES, *Une façon de dire adieu*, nel volume collettaneo *Maria Judite de Carvalho: Une écriture en liberté surveillée*, a cura di Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e José Manuel Da Costa Esteves, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 35.
- 2** Maria Judite de Carvalho è autrice di una vasta opera composta da sedici titoli, tre dei quali postumi: *Diários de Emília Bravo* (cronache giornalistiche), *A Flor que havia na água* (poesia) e *Havemos de rir!* (teatro). La sua produzione letteraria è stata insignita di numerosi premi tra cui il Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, il Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários, il Prémio P.E.N. Clube Português de Novelística e il Prémio Vergílio Ferreira.
- 3** RODRIGUES DA SILVA, *Maria Judite de Carvalho: Uma voz estrangulada*, in «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 668, 1996, p. 16 («Autrice di un'opera che la critica elogia e

come ben sintetizzava nel 1996 Rodrigues da Silva, in uno speciale a lei dedicato sulle pagine del «Jornal de Letras, Artes e Ideias». A tale marginalizzazione deve aver senz'altro contribuito il suo carattere schivo e riservato; Maria Judite si sentiva forse più a suo agio al riparo dai riflettori, spostandosi in punta di piedi fra il mondo della scrittura e quello della pittura e del disegno. L'autrice manifestò infatti sin da giovane una spiccata vocazione artistica, tuttavia l'opposizione della famiglia e, più avanti, l'incoraggiamento da parte del marito Urbano Tavares Rodrigues a seguire il cammino della letteratura, la fecero desistere da una formazione specifica nel campo delle Belle Arti. Maria Judite continuò comunque a coltivare questa passione, credendo nel valore terapeutico della pittura<sup>4</sup>, tanto che oggi possiamo apprezzare parte della collezione di disegni, caricature e dipinti sia nelle copertine sia nelle pagine interne dei volumi che compongono le *Obras completas*, recentemente pubblicate in una nuova veste per le edizioni Minotauro anche grazie all'impegno della nipote Inês Fraga, che racconta: «Lembro-me dela a desenhar em todo o lado. Tinha sempre um daqueles blocos Castelo junto ao telefone e desenhava rostos enquanto atendia as chamadas. Desenhava um e outro rosto de mulher, sempre a azul com uma caneta Bic»<sup>5</sup>.

Il processo di rivalorizzazione della sua produzione artistica aveva, in verità, già preso avvio nel primo anniversario della sua morte con la mostra promossa dalla Câmara Municipal di Aveiro, nella quale, per la prima volta, erano stati esposti al pubblico dipinti, disegni e cari-

---

il pubblico ignora». Quando non indicato diversamente, le traduzioni sono di chi scrive).

- 4 «Pinto umas coisinhas, por entretenimento, quando estou assim mais neutra [...]». *Ibidem* («Dipingo delle cosucce, per svago, quando mi sento di cattivo umore»).
- 5 ISABEL LUCAS, *Maria Judite De Carvalho: A escrita certa da angústia feminina*, in «Público», 25 de maio de 2018. Disponibile al link: <https://www.publico.pt/2018/05/25/culturaipilon/noticia/maria-judite-de-carvalho-a-escrita-certa-da-angustia-feminina-1831161> («Ricordo che disegnavo su qualunque cosa. Teneva sempre uno di quei bloc-notes Castelo accanto al telefono e tratteggiava volti mentre rispondeva alle telefonate. Disegnavo volti di donna, sempre in blu con una penna Bic»).

cature, insieme ad altri documenti inediti, con l'obiettivo di favorire una comprensione dell'immaginario di Maria Judite de Carvalho. Nel catalogo della mostra figura una interessante testimonianza di Maria de Jesus Barroso Soares<sup>6</sup>, che conobbe Maria Judite negli anni Quaranta del secolo scorso sui banchi della Facoltà di Lettere della Università di Lisbona, dove l'autrice si laureò in Filologia Germanica. Dalle parole della ex *first lady* portoghese emerge la già menzionata riservatezza e al contempo la straordinaria capacità di osservazione della nostra autrice, che sondava le personalità dei suoi colleghi di studio, le loro abitudini così come i tratti più intimi, per poi fissarli nelle caricature dei *quadernos de curso*:

Era uma figura delicada, de uma enorme discricção quase pedindo licença de estar presente, no meio dos gestos largos, das vozes altas e dos risos sonoros que enchiam os corredores dos velhos claustros. Discutia-se, por vezes vivamente, que os tempos eram de entusiasmos, de discussões acesas e ao mesmo tempo de esperanças para o resto do mundo. A Maria Judite observava, com uns olhos curiosos que nos davam a impressão de querer ver dentro de nós e parecia que guardava os traços, gestos e as atitudes dos colegas com quem mais convivia para os reproduzir depois, com um jeito fino e irónico de caricaturas<sup>7</sup>.

- 6 Attrice, docente e politica portoghese, fu tra i fondatori del Partido Socialista nel 1973. A livello internazionale è soprattutto nota per essere stata la *first lady* portoghese tra il 1986 e il 1996 in quanto moglie del Presidente Mário Soares.
- 7 MARIA BARROSO, *Maria Judite de Carvalho*, nel catalogo della mostra *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho (1921-98)*, Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 1999, p. 9 («Era una figura delicata, di una discrezione enorme, che sembrava quasi chiedere permesso di essere lì, in mezzo ai grandi gesti, alle voci alte e alle risate sonore che riempivano i corridoi dei vecchi chiostri. Si discuteva, a volte vivacemente, poiché erano tempi di entusiasmi, di discussioni accese e al contempo di speranze per il resto del mondo. Maria Judite osservava, con due occhi curiosi che ci davano l'impressione di voler vedere dentro di noi e sembrava far propri i tratti, i gesti e gli atteggiamenti dei colleghi per poi riprodurli, con i modi sottili e ironici della caricatura»).

Sfogliando il catalogo risulta chiaro, inoltre, che a saldare l'opera pittorica e quella letteraria è soprattutto una sorta di ossessione per la condizione femminile:

A sua pintura mostra-nos uma retratista, quase obcecada pela condição feminina, com rostos melancólicos e extremamente expressivos, onde a solidão, a angústia, a ternura são sentimentos que nos invadem, a par dos sonhos e frustrações do quotidiano. A sua obra pictórica apresenta-nos mulheres, imbuídas de sentimentos de tristeza e nostalgia, que acabam por reflectir partes da alma da autora<sup>8</sup>.

Secondo Fernando Pernes, le donne dipinte da Maria Judite de Carvalho hanno forme allungate, modiglianesche; nei loro corpi si scorgono affinità veriste, le figure appaiono spesso avvolte dall'osmosi tra il diafano e il carnale, trasposte in spazi di vuoto e sospensione temporale<sup>9</sup>. Fatte le dovute distinzioni tra l'eccezionale scrittrice che Maria Judite fu e la pittrice omonima che non pretese mai di essere riconosciuta come tale, emerge dunque, ancora riprendendo Pernes, una poetica comune a tutta la sua opera, avvicinando i libri alle tele e ai disegni che si offrono al nostro sguardo<sup>10</sup>. La pittura sorge infine come autoritratto, spogliato da note narcisistiche: «diferentes rostos serão, não apenas mas sobretudo, variantes plurifacetadas dum perfil singular, incessantemente aproximado ou distanciado em constante

<sup>8</sup> JAIME SIMÕES BRAGA, *Prefazione*, nel catalogo della mostra *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, cit., p. 7 («La sua pittura ci mostra una ritrattista quasi ossessionata dalla condizione femminile, con volti malinconici ed estremamente espressivi, nei quali la solitudine, l'angoscia, la tenerezza sono sentimenti che ci invadono, al pari dei sogni e delle frustrazioni della quotidianità. La sua opera pittorica ci presenta donne, impregnate di sentimenti di tristezza e nostalgia, che finiscono per riflettere parti dell'anima dell'autrice»).

<sup>9</sup> Cfr. FERNANDO PERNES, *Maria Judite de Carvalho – Rostos de Solidão. O discurso do Silêncio*, nel catalogo della mostra *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, cit., p. 12.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 11.

dizer de si mesma: deslocado da palavra para cores de recolhimento velado e sofrido»<sup>11</sup>.

## 2. *Tanta gente, Mariana: prima stoccata all'ipocrita morale salazarista*

Un altro motivo che certamente spiega la marginalizzazione di Maria Judite de Carvalho è il fatto che per tanti anni è stata considerata semplicemente come la moglie di Urbano Tavares Rodrigues, scrittore che, al contrario, ebbe i riflettori ben puntati addosso, a livello sia nazionale sia internazionale<sup>12</sup>, anche in virtù (o a causa) del suo impegno politico in opposizione al regime di Salazar, che gli costò non solo l'allontanamento dall'Università di Lisbona, ma anche aggressioni e arresti nel corso degli anni Sessanta con l'accusa di esercitare attività sovversive contro la sicurezza dello Stato e di appartenere al Partito Comunista Portoghese. A differenza del marito, Maria Judite rimase perlopiù dietro le quinte; basti pensare che il 25 aprile 1974 assistette alla Rivoluzione dei Garofani e alla caduta della dittatura dell'Estado Novo non sfilando tra la folla per le strade della capitale, bensì attraverso la televisione, dall'interno della sua casa<sup>13</sup>. La stessa casa in cui vivrà come prigioniera gli ultimi anni della sua vita<sup>14</sup> e da cui – in una delle rare interviste

**11** *Ibidem* («Volti differenti saranno, non soltanto ma soprattutto, varianti sfaccettate di un profilo singolare, incessantemente avvicinato o allontanato nel costante parlare di se stessa: dislocato dalla parola ai colori di un raccoglimento velato e sofferto»).

**12** Un esempio a riprova dell'impatto internazionale della sua traiettoria di scrittore militante si può avere consultando l'articolo *Scrittore socialista arrestato in Portogallo*, in «Avanti!», 288, 5 dicembre 1963, p. 10.

**13** Cfr. RODRIGUES DA SILVA, *Maria Judite de Carvalho*, cit., p. 16.

**14** «Vive numa casa donde praticamente não sai. [...] Uma casa grande, desmesurada [...] na Rua Tomás Ribeiro. Aqui, há quarenta anos, ela detesta viver. [...] "Aqui" é o constante cenário dela. Porque, gravemente doente há anos, Maria Judite quase não sai de casa: "Sofro de tonturas, não posso pegar em pesos, tenho medo de andar na rua. Há imenso tempo que não vou a parte nenhuma. Salvo aqui à volta, comprar qualquer coisa leve que seja preciso"». Ivi, p. 17 («Vive in una casa da cui

concesse – si definirà politicamente di sinistra, precisando però una «esquerda do coração»<sup>15</sup>, avversa cioè alle manifestazioni in grande stile: «afligem-me as multidões, detesto-as, tenho medo delas»<sup>16</sup>.

Tale pudore non sminuisce affatto il valore – anche politico – della sua scrittura, oggi riconosciuta come una delle più singolari del XX secolo portoghese, finalmente studiata e apprezzata anche al di fuori dei confini nazionali, come dimostrano, ad esempio, le recenti traduzioni italiane di *Os armários vazios* e *Tanta gente, Mariana*, entrambe edita da Sellerio<sup>17</sup>. Quest'ultima, in particolare, è estremamente importante in quanto opera d'esordio di Maria Judite de Carvalho: pubblicata in Portogallo nel 1959, la raccolta di racconti segnò il suo ingresso in quella "costellazione" di scrittori e scrittrici che, come scrive il filosofo e saggista Eduardo Lourenço, scosse il panorama della letteratura portoghese tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Si trattò, come scrive il critico, di una prevista-impredetta corrente di prosa nuova, coraggiosa, libera perfino dell'ossessione della libertà, supremamente disinvolta<sup>18</sup>. *Literatura desenvolva* è infatti il titolo del saggio di Eduardo Lourenço che inquadra una nuova generazione di scrittori e scrittrici, i quali, distanziandosi dall'etica neorealista, registrarono nelle loro opere un punto di svolta negli atteggiamenti sociali, nella morale sessuale, nella coscienza politica, nelle credenze religiose e nei valori culturali<sup>19</sup>. In que-

---

praticamente non esce. Una casa grande, smisurata, in Rua Tomás Ribeiro. Qui, da quarant'anni, lei detesta vivere. "Qui" è il suo scenario costante. Gravemente malata da anni, Maria Judite quasi non esce di casa: "Soffro di capogiri, non posso sollevare pesi, ho paura di camminare per strada. È da moltissimo tempo che non vado da qualche parte. Eccetto qui intorno, per comprare il necessario"»).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Gli armadi vuoti*, traduzione italiana di Vincenzo Barca, Palermo, Sellerio, 2023. MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Tanta gente, Mariana*, traduzione italiana di Vincenzo Barca, Palermo, Sellerio, 2024.

<sup>18</sup> EDUARDO LOURENÇO, *Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos*, in «O Tempo e o Modo», 42, 1966, p. 928.

<sup>19</sup> Cfr. ANA RAQUEL LOURENÇO FERNANDES, *In Less Than No Time. Maria Judite de Carvalho's "Tanta gente, Mariana"*, in «Luso-Brazilian Review», 42(5), 2008, p. 136.

sta congiuntura di profondo rinnovamento della narrativa portoghese, la pubblicazione di *Tanta gente, Mariana* ebbe l'effetto di una potente *pedrada no charco*<sup>20</sup> come ben evidenzia Urbano Tavares Rodrigues nella prefazione al primo volume delle *Obras completas*:

*Tanta gente, Mariana* foi uma espécie de bomba, sem excessos verbais, que caiu sobre o marasmo da sociedade portuguesa do final dos anos cinquenta, com uma ironia dolorosa, por vezes ácida, denunciando as frustrações e contidas mágoas da mulher portuguesa entregue aos caprichos masculinos e aos «brandos costumes» da hipócrita moral salazarista<sup>21</sup>.

Dall'opera affiorano storie intimiste che mettono in discussione la piccola borghesia urbana, storie incentrate su personaggi che, dal punto di vista maschile dell'ordine morale, hanno l'aggravante di essere femminili e di creazione femminile<sup>22</sup>. Le protagoniste dei racconti si pongono in netta antitesi con il modello imposto e divulgato dal regime. Se nella ideologia dell'Estado Novo, la donna è il cardine della famiglia a cui spetta il bel ruolo di madre e sposa, al contrario, le donne di Maria Judite de Carvalho finiscono sempre per frustrare questi precetti. Mariana è il paradigma di una femminilità eccentrica, nel suo collocarsi al di fuori della centralità del modello: è una donna sola, abbandonata dal marito, che le impone il divorzio perché si innamora di un'altra donna, ed è una madre mancata, che non riuscirà ad avere il figlio tanto desiderato. È una donna, in definitiva, che non si piega a ciò che le convenzioni sociali le richiedono, incapace di occupare il posto a lei assegnato, incapace di "stare nella vita":

<sup>20</sup> Letteralmente una "sassata nello stagno".

<sup>21</sup> MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Obras completas* (vol. 1). *Tanta gente, Mariana – As palavras poupadas*, Lisboa, Minotauro, 2018, p. 6 («*Tanta gente, Mariana* fu una specie di bomba, senza esagerazioni verbali, che cadde sul marasma della società portoghese della fine degli anni Cinquanta, con una ironia dolorosa, talvolta acida, denunciava le frustrazioni e le ferite della donna portoghese in balia dei capricci maschili e delle abitudini docili dell'ipocrita morale salazarista»).

<sup>22</sup> Cfr. ANA RAQUEL LOURENÇO FERNANDES, *In Less Than No Time*, cit., p. 136.

## Ada Milani

[...] essa experiência, a da vida, foi sempre para mim demasiado difícil. [...]. Falei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube estar. Eu, de facto, nunca soube estar. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, baralhei todas as coisas a ponto de me não achar a mim própria<sup>23</sup>.

In questo suo essere costantemente “fuori luogo”, Mariana incarna, non per nulla, l’anti-*boa dona de casa*, modello che diviene bersaglio di uno sfogo memorabile:

Detesto as boas donas de casa. Se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos são escravas do trabalho ou então da vigilância com outras escravas às suas ordens. A vida a correr lá fora, os maridos e os filhos a correrem com a vida, metidos nela, e as donas de casa a esfregar, a limpar, a dar brilho aos metais<sup>24</sup>.

Questo passaggio è particolarmente interessante soprattutto se consideriamo che non rimarrà una critica isolata e, per così dire, confinata all’ambito della finzione letteraria, ma verrà ripresa e assumerà contorni più ampi nella produzione giornalistica dell’autrice.

**23** MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Obras completas (vol. 1)*, cit., p. 25 («Ho urlato quando le regole più elementari imponevano di parlare piano, ho taciuto quando dovevo assolutamente dire qualcosa, non ho saputo stare al mondo. Ecco, non ho mai saputo stare al mondo. Ho sempre scelto a sproposito le occasioni per parlare o per stare zitta. Ho ingarbugliato tutto, ho confuso tutte le cose fino a non potermi più ritrovare». MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Tanta gente, Mariana*, traduzione italiana di Vincenzo Barca, cit., ebook).

**24** Ivi, p. 35 («Detesto le brave donne di casa. Se sono povere, si ammazzano di lavoro, se sono benestanti o ricche trovano una o più persone che si ammazzino di lavoro al posto loro. In qualunque caso, sono schiave del lavoro o della sorveglianza di altre schiave ai loro ordini. Fuori, la vita continua a scorrere, i mariti e i figli ne fanno parte, e le donne di casa lì a sfregare, a pulire, a far luccicare i metalli». MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Tanta gente, Mariana*, traduzione italiana di Vincenzo Barca, cit., ebook).

### 3. Le cronache giornalistiche e il *Diário de uma dona de casa*

Tra il 1968 e il 1984 Maria Judite de Carvalho mantiene una regolare collaborazione con giornali e riviste portoghesi. In particolare, diviene nota al grande pubblico come autrice di *crónicas* pubblicate sul «Diário de Lisboa» e su «O Jornal». Accanto a queste, esiste però un altro nucleo di *crónicas* firmate con lo pseudonimo Emília Bravo e raccolte sotto il titolo eloquente *Diário de uma dona de casa* (1971-1974)<sup>25</sup>. Questi testi possiedono le tipiche caratteristiche del genere cronistico: sono testi brevi e di facile lettura perché destinati al grande pubblico, prendono spunto dall'attualità e hanno generalmente una sfumatura ironica.

Le *crónicas* del *Diário de uma dona de casa* nascono come testi destinati al supplemento femminile del «Diário de Lisboa» e, come è facile aspettarsi, troviamo riflessioni scherzose sulla moda e sulle abitudini della donna cittadina, ad esempio il seguente del 27 gennaio 1971:

A maxissaia surgiu como reação à mini. Os *hot pants* serão decerto uma reação à maxi. Mas os *hot pants* já estão a ser contestados por um setor da alta-costura francesa, e vejo no último número do *Match* duas páginas com vestidos ultrarromânticos em *mousseline*, organdi, [...] acompanhados de coisas como sombrinhas, capelinas [...]. Um regresso ao tempo da bisavó, nem mais nem menos. Entre os calções futuristas e esta mascarada passatista, continuamos por enquanto sem saber o que vamos vestir neste verão<sup>26</sup>.

Accanto a questi commenti di carattere leggero ne appaiono però altri che hanno a che vedere con i progressi in atto nella società e il

<sup>25</sup> MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Obras Completas (vol. VI) – Diários de Emília Bravo*, Lisboa, Minotauro, 2019.

<sup>26</sup> Ivi, p. 17 («La maxigonna è nata come reazione alla mini. Gli *hot pants* saranno certamente una reazione alla maxigonna [ma] cominciano già a essere contestati da una parte dell'alta moda francese, e sull'ultimo numero di *Match* vedo due pagine di vestiti ultraromantici in *mousseline*, organdi [...] accompagnati da ombrellini, cappellini [...]. Un ritorno ai tempi delle bisnonne, né più né meno. Tra i pantaloni futuristici e questa mascherata passatista, continuiamo a non sapere che cosa indosseremo quest'estate»).

posizionamento della donna, come dimostra una *crónica* pubblicata di lì a pochi giorni:

Lá vamos nós todos outra vez (e portanto também nós mulheres, também nós donas de casa) a caminho da Lua. Digo «nós» por causa daquela frasezinha tão habilidosa do Armstrong, em que falava da humanidade pondo a sua primeira pegada no nosso satélite. Cá vamos todos, portanto<sup>27</sup>.

La fiducia nell'inclusione delle donne nelle grandi conquiste e nei grandi progressi dell'umanità è solo apparente. Infatti, tra le pagine della settimana precedente leggiamo un commento ben diverso:

Leio uma notícia segundo a qual os investigadores que estudaram durante 12 anos estatísticas de longevidade através do *Who's who* americano excluíram desse estudo as mulheres por uma razão óbvia: elas não estavam inscritas no referido *Who's who* em número suficiente. O artigo foi publicado no boletim da *American Psychiatric Association*.

Ao mesmo tempo, os jornais deste dia trazem-nos de longe notícias de mulheres ou assuntos para elas. E anunciam-se, por exemplo, estampados com barquinhos e outras coisas encantadoras, de Dior; fala-se de um furacão ou tufão com nome, claro, de mulher; surgem mais duas misses; e o frio (27° abaixo de zero) não impediu a uma jovem de chegar a um estúdio em biquíni ganhando assim vinte e cinco dólares em prata e um vestido do último modelo.

Enfim, continua tudo na mesma, para não variar<sup>28</sup>.

**27** Ivi, p. 22 («Eccoci di nuovo tutti (e dunque anche noi donne, anche noi donne di casa) in viaggio verso la luna. Dico “noi” a causa di quella frase così ingegnosa di Armstrong in cui parlava dell'umanità lasciando la sua prima impronta sul nostro satellite. Eccoci tutti, quindi»).

**28** Ivi, p. 21 («Leggo una notizia secondo cui i ricercatori che hanno studiato per 12 anni statistiche di longevità attraverso il *Who's who* americano hanno escluso dallo studio le donne per un motivo ovvio: non figuravano nel citato *Who's who* in numero sufficiente. L'articolo è stato pubblicato sul bollettino della *American Psychiatric Association*. Al contempo, i giornali di quel giorno ci portano da lontano notizie di donne o argomenti per loro. E si annunciano, ad esempio, stampe con barchette e altre cose incantevoli, di Dior; si parla di un uragano o tifone dal nome, è chiaro, di donna; spuntano altre due miss; e il freddo (27° sotto zero) non ha impedito a una giovane di raggiungere uno studio in bikini aggiudicandosi così 25 dollari in

Nonostante la famosa frase di Armstrong, dunque, quel che è certo è che le donne vengono ancora sistematicamente escluse dalle liste di persone e fatti che contano. Oppure, quando si parla o si scrive in merito alle donne, l'immagine che se ne dà è ancora molto deformata. Un esempio di riflessione in tal senso si trova in una *crónica* del 20 gennaio 1971:

Já era assim no meu tempo de criança e, pelos vistos, assim continua. Mostraram-me hoje um texto elucidativo extraído do livro de leitura para a 4ª classe [...] Intitula-se ele «Os impostos», mas não é de impostos que queria falar [...].

Trata-se de um pai que chega a casa, o pai do Luís, e a mulher mostra-lhe o aviso para pagar a contribuição e diz-lhe que não há dinheiro que mais chore. Trava-se então entre ambos, o pai e a mãe do Luís, o diálogo que se segue. Pergunta ele:

– Quando saímos à noite, não gostas que as ruas estejam bem claras?  
– Está visto que sim.  
– Logo, é preciso pagar a iluminação pública. E há dias não ficaste muito zangada porque ias torcendo um pé numa cova que havia na calçada?  
– Está visto que sim, mas...  
– Logo, é preciso pagar a conservação e conserto das ruas e outras vias públicas. E, quando temos ido fora da terra, e precisamos de atravessar de uma para a outra margem, não gostas de encontrar construída a ponte sobre o rio?

– Está visto que sim.  
E continua por aqui fora, ele, o pai, a explicar, ela, a mãe, a dizer: «Está visto que sim.» No fim, a senhora, já elucidada, diz:  
– A questão é que esse dinheiro seja bem aplicado.  
– Está visto que sim – disse o marido por sua vez.

Uma certa sensatez, eis tudo o que é concedido à boa senhora. Mas quem sabe, quem explica, é só ele, o pai. O Luís vai aprendendo desde cedo que é assim. Em casa e também na escola. Ele e todos os Luíses da quarta classe<sup>29</sup>.

---

argento e un vestito ultimo modello. Ebbene, tutto come sempre, per non cambiare»).

**29** Ivi, p. 15 («Era già così quando ero bambina e, a quanto vedo, continua a essere così. Mi hanno mostrato oggi un testo tratto dal libro di lettura per la classe 4ª. Si intitola "Le tasse", ma non è di tasse che voglio parlare [...]. Si vede un padre che torna a casa, il papà di Luís, e la moglie gli mostra l'ingiunzione di pagamento e

Con un piglio molto attuale, Maria Judite de Carvalho riflette dunque sulla questione della rappresentatività della donna, nei *mass media* come nei libri per bambini, che hanno un ruolo fondamentale, come è noto, nel perpetuare o nell'infrangere gli stereotipi a vari livelli. Nei testi appena citati, l'autrice – attraverso la penna dello pseudonimo Emília Bravo – parla da donna di casa ad altre donne di casa, ne approfitta per esercitare un ruolo pedagogico, provando ad allargare gli orizzonti mentali delle lettrici senza però minare il rapporto di fiducia. Vi sono al contempo altri testi meno didascalici, interessanti perché l'autrice esprime una critica sottile ma corrosiva al contesto castrante del regime dell'Estado Novo. La critica emerge attraverso lo sguardo a ciò che accade all'estero:

Soube hoje, portanto com um indesculpável atraso de 15 dias, que a 11 de janeiro, às 6 e 30 da tarde, as feministas estiveram presentes num programa de televisão intitulado «A mulher na sociedade: tomada de consciência e rebelião». Falaram as norte-americanas Betty Friedan, autora de *A Mística da Mulher*, e Eva Figes, que escreveu *O Lugar da Mulher na Sociedade dos Homens*. Claro, claro, já lá chegamos. Foi na televisão mas na italiana<sup>30</sup>.

---

gli dice che non hanno più un soldo. Comincia allora, tra i due, il dialogo seguente. Chiede lui: – Quando usciamo di sera, non ti piace che le strade siano ben illuminate? – Certo che sì. – Allora, bisogna pagare l'illuminazione pubblica. E qualche giorno fa non ti sei arrabbiata perché stavi per storcere il piede a causa di una buca sul selciato? – Certo che sì, ma... – Allora bisogna pagare la manutenzione delle strade pubbliche. E quando usciamo dalla città, e abbiamo bisogno di passare da una sponda all'altra del fiume, non ti piace che il ponte sia costruito? – Certo che sì. E continua così, lui, il padre, a spiegare, lei, la madre, a dire: “Certo che sì”. Alla fine, la donna, già chiarificata, dice: – Il punto è che il denaro sia ben impiegato. – Certo che sì – dice infine il marito. Un briciolo di buon senso, è tutto quel che è concesso alla brava signora. Ma chi sa, chi spiega, è solo lui, il padre. Luís impara da subito che è così. A casa e a scuola. Lui e tutti i Luís della classe quarta»).

- 30** Ivi, p. 20 («Ho saputo oggi, con un imperdonabile ritardo di 15 giorni, che l'11 gennaio, alle 6 e mezzo di sera, le femministe hanno partecipato a un programma televisivo intitolato “La donna nella società: presa di coscienza e ribellione”. Hanno parlato le nordamericane Betty Friedan, autrice de *La mística della femminilità*, e Eva Figes, che ha scritto *Il posto della donna nella società degli uomini*. Certo, certo, ci siamo arrivati. È successo in televisione ma in quella italiana»).

Maria Judite de Carvalho, nonostante dimostri nelle sue opere un “femminismo moderato”, è molto attenta a ciò che si fa e si scrive all'estero. Vale la pena ricordare tra l'altro che, insieme al marito, visse per diversi anni in Francia e in Belgio, proprio per sfuggire alla persecuzione politica cui si è accennato sopra. E questo le darà modo, anche a distanza di anni, di riflettere sullo scarto in termini morali e mentali con ciò che accade in Portogallo. Come in questa *crónica* in cui inizia col parlare dei portoghesi che faticano ad abituarsi alle mode e restano stupiti di fronte a uomini con i capelli lunghi, o anche a semplici collane e cappelli a falda larga, per poi aggiungere:

Essas pessoas lembram-me sempre uma história – autêntica – que aconteceu há uns bons vinte anos a um compatriota nosso recém-chegado a Paris. Ainda ele estava de malas na mão em plena *gare* de Lyon quando se deteve, estupefacto, ao ver um par de jovens que aí se beijava. Pois, daí a pouco, o português tinha à sua volta um grupo de pessoas que admiravam aquele homem que ainda se espantava. *Le bon sauvage*, em suma<sup>31</sup>.

Una nota ironica, questa, ma non poi così leggera o scontata se consideriamo che fino al 25 aprile del 1974 in Portogallo, tra le varie altre proibizioni, c'era anche quella di baciarsi in pubblico.

#### 4. Voci strangolate, voci resistenti

A partire dalla pubblicazione di *Tanta gente, Mariana*, come abbiamo visto brevemente, si apre l'universo disforico che sarà una costante<sup>32</sup> in

<sup>31</sup> Ivi, p. 16 («Queste persone mi ricordano sempre una storia – vera – accaduta vent'anni fa a un nostro compatriota appena arrivato a Parigi. Era ancora con la valigia in mano in mezzo alla *gare* de Lyon quando si bloccò, stupefatto, a guardare una coppia di giovani che si baciava. Ebbene, di lì a poco, il portoghese aveva intorno a sé un gruppo di persone che ammiravano quell'uomo che ancora si stupiva. *Le bon sauvage*, insomma»).

<sup>32</sup> Cfr. MARIA GRACIETE BESSE, *O adeus ao corpo em “Tanta gente, Mariana”, de Maria Judite de Carvalho*, nel volume collettaneo *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, a cura di Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro, V. N. Famalicão, Húmus, 2015, p. 74.

tutta la produzione di Maria Judite de Carvalho, una produzione che si distingue per la coerenza intessuta nella destabilizzazione dei confini tra racconto e *crónica*<sup>33</sup>:

É uma arte sóbria dos sentimentos. Uma arte não sentimental do desamparo, da solidão contida ou quase desatinada. As personagens principais são maioritariamente femininas [...]. Por aí se pode entender que a opressão particularmente sofrida por mulheres se expõe como mutilação da humanidade dos humanos<sup>34</sup>.

Così tratteggiata nell'opera letteraria, la sofferenza femminile trova il suo riflesso anche in pittura, d'accordo con quanto afferma Inês Fraga:

Na escrita, como no desenho ou na pintura, são quase sempre mulheres, e há um aspecto curioso: “As mulheres, na obra da minha avó, são pessoas muito presas nos rectângulos das suas casas, confinadas aos rectângulos das janelas, que se pontuam pela imobilidade. E nos quadros, ali estão elas, aprisionadas em rectângulos de madeira ou estáticas nos rectângulos de papel”<sup>35</sup>.

Vi è dunque una generale e inesorabile condanna alla solitudine, vero e proprio *fil rouge* che attraversa tutta l'opera dell'autrice, traducendo, come riporta Prata:

**33** Cfr. MANUEL GUSMÃO, *A arte narrativa de Maria Judite*, in «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 668, 1996, p. 18.

**34** *Ibidem* («È un'arte sobria dei sentimenti. Un'arte non sentimentale del disorientamento, della solitudine trattenuta o quasi esasperata. I personaggi principali sono soprattutto femminili. Dunque si può intendere che l'oppressione sofferta specialmente dalle donne si mostra come mutilazione dell'umanità degli umani»).

**35** ISABEL LUCAS, *Maria Judite De Carvalho: A escrita certa da angústia feminina*, cit. («Nella scrittura, come nel disegno o nella pittura, sono quasi sempre donne, e c'è un aspetto curioso: “Le donne, nell'opera di mia nonna, sono chiuse nei rettangoli delle loro case, confinate ai rettangoli delle finestre, figure che si distinguono per la loro immobilità. E nei quadri, eccole di nuovo, sempre imprigionate nei rettangoli di legno o immobili nei rettangoli di carta»»).

a experiência dos habitantes de uma cidade que, embora rodeados de uma imensa massa humana, são vítimas de desencontros constantes, que sublinham a sua condição solitária, iluminando o sentido da *Magna civitas magna solitudo* de Francis Bacon<sup>36</sup>.

Tale condanna è rintracciabile non solo nella celebre “rivelazione” che dà il titolo alla raccolta d’esordio<sup>37</sup>, ma anche in passaggi meno noti, come il seguente frammento tratto dalla *crónica* intitolata *Os jornais não contam*, inclusa in *O Homem no arame*:

Certa noite acordei porque ao longe, no silêncio daquela hora vazia, sem rádios a funcionar, uma mulher chorava. [...] A mulher chorava baixo, quase já não se ouvia, a sua voz acabou por se diluir na noite. Talvez tivesse adormecido de cansaço ou de dor. Pela manhã devo ter lido nos jornais que dois carros chocaram um no outro e houve várias mortes, que lá longe, no teto do mundo, um avião desapareceu com noventa pessoas a bordo. Da mulher, nada<sup>38</sup>.

**36** ANA FILIPA PRATA, *Des corps urbains sans lieu ni bornes: Diários de Emília Bravo de Maria Judite de Carvalho et Journal du dehors d’Annie Ernaux*, nel volume collettaneo *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, cit., p. 117 («L’esperienza degli abitanti di una città che, sebbene circondati da una immensa massa umana, sono vittime di “disincontri” costanti, che sottolineano la loro condizione solitaria, illuminando il senso della *Magna civitas magna solitudo* di Francis Bacon»).

**37** «Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança». MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Obras completas (vol. I)*, cit., p. 11 («Tutti siamo soli, Mariana. Soli e con tanta gente intorno. Tanta gente, Mariana! E nessuno farà niente per noi. Nessuno può. Nessuno vorrebbe, anche se potesse. Nemmeno una speranza»). MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Tanta gente, Mariana*, traduzione italiana di Vincenzo Barca, cit., ebook).

**38** MARIA JUDITE DE CARVALHO, *Obras Completas (vol. IV) – A Janela Fingida, O Homem no Arame, Além do Quadro*, Lisboa, Minotauro, 2019, p. 132 («Una notte mi sono svegliata perché in lontananza, nel silenzio di quell’ora vuota, senza radio in funzione, una donna piangeva. [...] La donna piangeva sommessamente, quasi non si sentiva più, la sua voce aveva finito per diluirsi nella notte. Forse si era addormentata di stanchezza o dolore. La mattina devo aver letto sui giornali che due auto si erano scontrate provocando vari morti; che, lontano, sul tetto del mondo, un aereo era sparito con novanta persone a bordo. Della donna, nulla»).

Per concludere possiamo affermare che la maestria di Maria Judite de Carvalho sta nel captare, citando Óscar Lopes, «aqueles momentos de inefável desespero que apenas se definem pela entoação audível de uma frase, ou por um gesto aparentemente sem sentido»<sup>39</sup>. Il suo segreto – “di creatrice e di creatura”<sup>40</sup> –, che ancora oggi continua ad affascinarci, è quella frattura dell’anima che come nell’arte *Kintsugi* si fa meraviglia, quella voce strangolata che denuncia il *mal de vivre* portoghese<sup>41</sup> e diviene indizio di una rivolta sorda, grido muto di resistenza femminile contro ogni tipo di violenza, devastazione, disumanità<sup>42</sup>.

**Riassunto** Maria Judite de Carvalho (Lisbona, 1921-1998) rappresenta una delle voci più singolari del Novecento portoghese, ciononostante è stata per molto tempo relegata ai margini del panorama letterario. Il contributo propone una riflessione sulla produzione pittorica, letteraria e giornalistica dell’autrice, dando particolare risalto alla condizione di sofferenza e solitudine femminile, vero e proprio *fil rouge* che attraversa tutta la sua opera.

**Abstract** Maria Judite de Carvalho (Lisbon, 1921–1998) is one of the most distinctive voices of twentieth-century Portuguese literature, yet her work was long relegated to the margins of the national literary canon. This article examines the author’s pictorial, literary, and journalistic production, focusing in particular on the representation of female suffering and solitude, a central thematic axis that runs consistently throughout her oeuvre.

**39** MANUEL GUSMÃO, *A arte narrativa de Maria Judite*, cit., p. 18 («Quei momenti di inefabile disperazione che si definiscono appena attraverso l’intonazione udibile di una frase, o attraverso un gesto apparentemente senza senso»).

**40** RODRIGUES DA SILVA, *Maria Judite de Carvalho: Uma voz estrangulada*, cit., p. 16.

**41** *Ibidem*.

**42** JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES, *A obra de Maria Judite de Carvalho: “Uma maneira de dizer adeus”*, nel volume collettaneo *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, cit., p. 42.

# Su Ágnes Heller e sui dualismi

**Fiorenza Toccafondi**

La filosofa ungherese Ágnes Heller è stata sicuramente una donna tra più mondi, da diversi punti di vista. Nata a Budapest nel 1929 da una famiglia ebrea, Heller fa esperienza di due totalitarismi: quello nazista e quello stalinista. Nel periodo nazista, riesce a sfuggire alle deportazioni: il padre muore invece nell'inferno di Auschwitz. Nel dopoguerra è allieva del filosofo György Lukács, aderisce al suo marxismo critico e dopo i fatti ungheresi del '56 e l'invasione di Praga del '68 diviene figura di spicco – assieme a Lukács – del dissenso antisovietico. Le conseguenze non tardano a presentarsi: viene espulsa dall'Università, privata della libertà di viaggiare all'estero e di pubblicare i suoi lavori. Nel '77 si trasferisce in Australia (a Meulbourne) e poi a New York, dove va a ricoprire – alla New School for Social Research – la cattedra che era stata di Hannah Arendt. Dopo la caduta del muro di Berlino torna a Budapest, pur continuando nel contempo a insegnare negli Stati Uniti: in Ungheria combatte il nazionalismo e il governo conservatore di Viktor Orbán. Ci ha lasciati all'età di 90 anni nel 2019, quando è annegata – mentre nuotava da sola – nel lago Balaton.

Quello che in questo contributo cercherò di mettere a fuoco è un aspetto che compare sovente nel ricchissimo e articolato pensiero di Ágnes Heller: la riflessione filosofica sui dualismi e l'invito a fluidificarli, a problematizzare dispositivi teorici e concettuali radicatissimi e fortemente diffusi. A livello preliminare, mette conto rammentare che su questo come su altri temi le riflessioni di Heller sono anche interessate – come lei stessa ci dice – «all'immaginario dominante, e non alle

sequenze delle soluzioni dei problemi filosofici»<sup>1</sup>. E ciò da cui le sue riflessioni traggono motivo, del resto, sembrano essere una convinzione di fondo e una attitudine incoativa. Una affermazione di Heller ben le condensa entrambe: «La filosofia ha sempre posto domande infantili: continuiamo a frequentarle»<sup>2</sup>.

Con questo approccio più volte Heller ha cercato di mettere a fuoco la condizione umana. In questo contributo saranno presi in esame alcuni dualismi, alcune opposizioni che della riflessione su tale questione sono stati tratti essenziali: corpo/anima, puro/impuro, ragione/sentimenti, autonomia/eteronomia, maschile/femminile. Ciò su cui Heller invita a riflettere è giustappunto la visione dualistica delle coppie messe a tema, e non tanto la dimensione della dualità: mentre infatti «la dualità si riferisce alla differenza – osserva Heller – il dualismo si riferisce alla gerarchia e molto spesso anche alla non conciliabilità»<sup>3</sup>. In buona sostanza, la traiettoria dei dualismi mira a stabilire un rapporto di supremazia, a sancire il contrasto tra due termini e la preminenza, la superiorità di uno rispetto all'altro. Si tratta però di capire quanto una prospettiva siffatta risulti per un verso fondata e per un altro auspicabile.

Partendo dal dualismo tra anima e corpo, a questo tipo di dualismo è notoriamente legata la metafora dell'anima come *prigioniera* del corpo: ma è sempre realmente così? La questione ha connotazioni epistemologiche e morali non indifferenti. Se guardiamo alla narrazione biblica, osserva Heller, di fatto «non è il corpo di Eva la causa del suo disobbedire al comando divino». Nessuna delle prerogative più proprie del corpo, come la sete, la fame, la pulsione sessuale, svolgono infatti un ruolo nella storia della caduta. Il serpente parla alla mente di Eva, fa sorgere in lei il dubbio, e il dubbio è una prerogativa mentale, dell'«anima», e non del corpo. Istigato dal dubbio, «il corpo obbedisce alla men-

**1** ÀGNES HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, a cura di Ugo Perone, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 108.

**2** Ivi, p. 130.

**3** Ivi, p. 110.

te, non può resisterle», diviene suo prigioniero<sup>4</sup>. Un discorso analogo vale per la storia del primo omicidio, quello di Caino. È senz'altro vero che è il suo corpo a causare la morte del fratello (del resto solo il corpo può infliggere questo tipo di violenza). Ma la violenza che Caino commette avviene «sotto un comando mentale»<sup>5</sup>, giacché l'invidia è sì un'emozione che in quanto tale produce degli effetti sul corporeo, ma scaturisce dall'anima, nasce dal confronto, dalla comparazione, da un atto cognitivo dunque<sup>6</sup>.

Quello che la narrazione biblica ci dice è quindi che la prima malvagità del corpo è determinata dal «comando di pensieri e idee, [...] dall'anima»<sup>7</sup>. Non diversamente stanno le cose nel grandioso affresco sulle sfaccettature dell'animo umano contenuto in *Delitto e castigo*. È certamente attraverso il corpo che Raskol'nikov uccide la vecchia usuraia e la mite sorella di lei, ma al momento dell'omicidio il suo corpo è già nel carcere dell'idea, della convinzione, della terribile giustificazione (a

4 Ivi, p. 114. Al riguardo, si veda il racconto della Genesi: «Il serpente era il più astuto di tutti gli animali selvatici che Dio aveva fatto e disse alla donna: "È vero che Dio ha detto: 'Non dovete mangiare di alcun albero del giardino?'". Rispose la donna al serpente: "Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell'albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: 'Non dovete mangiarne e non lo dovete toccare, altrimenti morirete'". Ma il serpente disse alla donna: "Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che il giorno in cui voi ne mangiate si aprirebbero i vostri occhi e sareste come Dio, conoscendo il bene e il male". Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradevole agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò» (*La Sacra Bibbia*, versione CEI 2008, Genesi 3, 1-6).

5 ÁGNES HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, cit., p. 115.

6 Secondo Heller, «non vi è alcuna emozione senza un aspetto cognitivo» (ivi, p. 128). Per esempio, si è arrabbiati perché riteniamo di essere stati offesi; si è invidiosi per la contezza di uscire perdenti dal confronto con l'altro; ci vergogniamo perché riteniamo di aver infranto qualche norma sociale: senza l'aspetto cognitivo la maggioranza delle emozioni sarebbero indistinguibili l'una dall'altra. Per un approfondimento della teoria delle emozioni di Heller si veda ÁGNES HELLER, *Teoria dei sentimenti*, traduzione di Vittoria Franco, Roma, Editori Riuniti, 1980.

7 ÁGNES HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, cit., p. 114.

suo parere razionale) che la sua mente ha maturato<sup>8</sup>: non a tutti si può riconoscere lo stesso diritto di vivere, pensa Rodion. È giusto eliminare una vecchia avara e usuraia, priva di sentimenti positivi: infatti – è di questo che si convince Raskol'nikov – non vi sarebbero stati Solone, Maometto o Napoleone se nelle loro vite si fosse messa in mezzo una vecchia usuraia. Anche in questo caso, il corpo agisce dunque su comando dell'anima, ne è prigioniero: il che avviene, persino in modo indiretto, anche quando passiamo dal piano della narrazione finzionale a quello della realtà. A Hiroshima qualcuno trasmette un messaggio e qualcuno preme un pulsante. Attraverso il movimento del dito di una mano, un corpo umano determina una immane violenza, ma a monte di quel movimento c'è una lunga sequenza di ragionamenti, calcoli, strategie, tattiche che probabilmente l'agente, nella loro interezza, nemmeno conosce: ciò nondimeno, il suo corpo ne è prigioniero<sup>9</sup>.

Nel dualismo tra anima e corpo, la presunta superiorità del primo termine sul secondo è dunque in fin dei conti – in molti casi – preconcetta. E che sia così non viene meno allargando lo sguardo ad altri due aspetti della questione. Il primo concerne il fatto che «l'anima, il pensiero, la ragione» possono di per sé «esercitare il potere di umiliare e anche distruggere spiritualmente» un'altra persona senza che i corpi entrino fisicamente in gioco<sup>10</sup>. Il secondo ha a che fare con l'idea della ripartizione dell'anima: è solo «l'anima “più elevata”», l'anima intesa come spiritualità, come ragione – tanto in Platone che in Aristotele – ad essere «epistemologicamente e moralmente privilegiata», a rappresentare il tratto precipuo della natura umana. Di converso, è alle funzioni più basse dell'anima che vanno ascritte le intenzioni negative e le azioni malvagie. In un famoso mito di Platone (quello dell'auriga che guida una biga trainata da due cavalli alati), l'auriga è la parte razionale dell'anima, la cui attività è garanzia conoscitiva e morale della verità. Tuttavia, solo uno dei cavalli di cui l'auriga dispone è obbediente, l'altro non lo è. Il cavallo disobbediente spinge prepotentemente la biga

<sup>8</sup> Ivi, p. 116 sg.

<sup>9</sup> Ivi, p. 116.

<sup>10</sup> Ivi, p. 114.

verso il basso, è animato dalla brama di voluttà, da una cupidità impudica, non virtuosa. Il mito platonico contenuto nel *Fedro* offre però ampi margini di discussione. Per esempio, gli atti malvagi e le brame del corpo possono assumere una dimensione di scala molto più ampia se alimentati dalla dimensione cognitiva e dal calcolo razionale, per esempio dall'immaginazione del potere e da pensieri di potere: una cupidità, questa, mai saziabile e che, per ciò stesso, può avere effetti ancor più devastanti<sup>11</sup>.

Non meno problematico è il dualismo puro/impuro, del quale vanno registrate diverse accezioni e slittamenti semantici. È un dualismo che nasce per indicare materie che non vanno mescolate, che devono essere tenute separate, pena la perdita di purezza (come nel caso dell'oro puro, per esempio). Un dispositivo dualistico che è altresì usato per indicare ciò che sporca e che può contagiare, trasmettere impurità a chi lo tocca: il che è proprio anche del corpo della donna, che ogni mese – secondo il *Levitico*<sup>12</sup> – è impuro per sette giorni, ricorda Heller. Oltre ad assumere il significato di innocenza rispetto alla colpevolezza in qualcosa, da un punto di vista teoretico la purezza arriva poi ad indicare il «più alto status [...] epistemologico» – lo si può constatare in Platone (nel modello tripartito dell'anima, in riferimento al concetto di anima razionale), in Kant, in Hegel – passando contestualmente a vedersi accordato il privilegio di rappresentare il più alto status della coscienza morale. «Non la ragione, la razionalità senza alcuna qualificazione, ma solo [...] la “pura” ragione giustifica la conoscenza del bene e del vero e quindi la vera moralità»: è «l'anima pura o la ragion pura» a dover essere considerata come l'«unica fonte di certezza» del bene e della vera moralità<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ivi, p. 115.

<sup>12</sup> Si veda *Levitico* 15,19-20: «Quando una donna abbia flusso di sangue, cioè il flusso nel suo corpo, per sette giorni resterà nell'impurità mestruale; chiunque la toccherà sarà impuro fino alla sera. Ogni giaciglio sul quale si sarà messa a dormire durante la sua impurità mestruale sarà impuro; ogni mobile sul quale si sarà seduta sarà impuro» (*La Sacra Bibbia*, versione CEI 2008).

<sup>13</sup> ÁGNES HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, cit., p. 128 *passim*.

Ma in realtà, ci esorta a pensare Heller, «puro» e «impuro», queste «categorie», questi «personaggi» così presenti nel «teatro filosofico» indicano sempre la giusta direzione, o sono piuttosto delle «cattive metafore»<sup>14</sup>? Kant ci ammoniva ad «abbandonare tutti i nostri sentimenti», a «obbedire al comando della ragion pura pratica», a individuare l'apice della perfezione dell'essere umano nella assoluta autonomia da emozioni e sentimenti<sup>15</sup>: ma siamo davvero di fronte a un'istanza condivisibile? Un buon modo per dar seguito alle considerazioni svolte da Heller è interrogarsi sulla definizione tassonomica dell'essere umano, ovvero quella di *Homo sapiens*: è giusto e perspicuo indicare ciò che c'è di migliore nell'essere umano nella sola qualifica di "*sapiens*", o anche (appunto) nella sola componente razionale pura, autonoma, impregiudicata da fonti eteronome come le emozioni e i sentimenti? La cosa è alquanto dubbia. Viene infatti da chiedersi che cosa ne sarebbe dell'essere umano se prescindessimo dalla pietà, dalla solidarietà, dalla compassione: tutti aspetti che, di fatto, con la razionalità *pura* hanno poco a che fare. Ed è infatti più come una sorta di mostro, di automa che ci apparirebbe l'essere umano qualora venisse completamente avulso dalla dimensione emotiva, ivi compresa quella mutua, reciproca dipendenza emotiva che della condizione umana è un tratto tipico. «Forse – scrive Heller a questo riguardo – questo è più facile da capire per le donne che per gli uomini: gli uomini, soprattutto i filosofi, dovevano essere – secondo Socrate – gravidi di idee, e se qualcuno è gravido di idee, la dipendenza emotiva può essere respinta in quanto irrilevante per il puro pensiero; invece le donne incinte non possono respingere la dipendenza emotiva, la coabitazione con un'altra vita (per quanto impura o a filosofica) [...]»<sup>16</sup>.

A ben vedere, dunque, anche i dualismi puro/impuro e autonomia/eteronomia si rivelano secondo Heller cattive opposizioni bipolari. «Nel vuoto di dipendenza emotiva – scrive Heller – siamo [tutti] carenti in "sostanza umana"», proprio come ci dicono le fiabe, che da «tem-

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

pi memorabili narrano di un “cuore di pietra”<sup>17</sup>. Con uno sguardo analogo, Heller così scrive in *Oltre la giustizia* (1987): «Nella filosofia c'è stata una tendenza costante a eliminare l'eteronomia dalla condizione umana, o a sminuirla. Come soluzione, si è proposto di tenere completamente a freno le emozioni [...]» e via via argomentando «in favore dell'autonomia totale, siamo lentamente discesi al livello della dissoluzione del sé emotivo. Tutti i legami emotivi sono considerati come [...] rapporti di potere, e quindi come trappole»<sup>18</sup>.

Questo nucleo di idee ci introduce a un testo intensissimo di Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*<sup>19</sup>. Il testo ripercorre una vicenda drammatica, tragica, commovente: la storia d'amore tra il giovane Lukács (che decenni più tardi di Heller diverrà maestro) e la pittrice Irma Seidler. Della loro storia disponiamo di lettere e di un diario dello stesso Lukács<sup>20</sup>. Assieme ad altri manoscritti e quaderni, questo materiale fu ritrovato ad Heidelberg nel 1973, due anni dopo la morte di Lukács, in una valigia che questi, nel 1918, aveva depositato in una casaforte di una banca.

György e Irma sono due anime inquiete. Si conoscono nel 1907 e nel 1908 sono a Firenze, dove vivono giorni meravigliosi tra il Ponte Vecchio, Santa Croce, San Lorenzo, il Bargello. Tornati a Budapest il rapporto comincia a guastarsi. Lui va a Dresda e lei a Nagybánya per studiare pittu-

**17** Ivi, p. 126. Anche in *La filosofia radicale*, a proposito della pretesa di catturare la precipuità dell'uomo esclusivamente nel suo essere «dotato di ragione», nel suo essere «capace di un'argomentazione razionale», così si legge: «[...] gli uomini ai quali si riferisce questo ideale non sono uomini interi» (ÁGNES HELLER, *La filosofia radicale*, trad. it. di Laura Boella, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 131).

**18** ÁGNES HELLER, *Oltre la giustizia. La difesa di una prospettiva pluralistica della vita buona*, trad. it. di Stefano Zani, Roma, Castelvecchi, 2024, p. 409 *passim*.

**19** ÁGNES HELLER, *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, in FERENC FEHÉR, ÁGNES HELLER, GYÖRGY MÁRKUS, ALEXANDER RADNÓTI, *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. it. di Elena Franchetti, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 1-45.

**20** GYÖRGY LUKÁCS, *Diario*, trad. it. a cura di Gabriella Caramore, Milano, Adelphi, 2012<sup>2</sup>; ID., *Epistolario 1902-1917*, trad. it. di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti, 1984.

ra. Si allontanano, si lasciano, rimangono in contatto epistolare. Perché il rapporto si guasta? Nel *Diario* di Lukács si legge: «Stanotte la stessa sensazione: Irma è la vita»<sup>21</sup>. Ed è proprio questo ciò da cui Lukács è turbato. Irma deve rimanere per lui uno strumento di concettualizzazione formale, di proiezione in una dimensione universale: ma ad un certo punto teme di essere risucchiato nella singolarità, nell'empiricità. Sente perciò l'esigenza di allontanarsi da lei, e Irma ne soffre.

Dopo aver letto in profondità e con sofferenza il diario di Lukács e le lettere intercorse tra i due, il commento di Heller sulla vicenda non è tenero, nonostante l'amore e la devozione verso quello che diverrà il suo maestro. Per lui «il grande amore deve essere ascetico – il creatore di forme deve sfiorare la vita, ma soltanto per porsi al di sopra di essa». Lukács – osserva Heller – cercava attraverso Irma il «significato simbolico e stilizzato» dell'amore, «ma è possibile plasmare la vita?»<sup>22</sup>. «L'uomo della filosofia comprende la creatura della vita; la creatura della vita sa vivere, ma non comprende l'uomo della filosofia»<sup>23</sup>. Ma, in realtà, quella dell'uomo della filosofia è solo una presunzione. Di fatto, Lukács «non ha compreso Irma Seidler» proprio perché voleva comprenderla «con l'ausilio delle categorie filosofiche»<sup>24</sup>.

Quello che accade è che Irma viene «trasformata in mito filosofico – non la donna empirica – è divenuta il centro della sua vita», scrive Heller<sup>25</sup>. Lukács, estetizza, poetizza il suo rapporto con Irma Seidler come Kierkegaard aveva fatto con Regine Olsen, ma con un finale ben diverso<sup>26</sup>. Regine si rifà una vita, Irma prima sposa il pittore Károly

<sup>21</sup> GYÖRGY LUKÁCS, *Diario*, cit., p. 16.

<sup>22</sup> ÁGNES HELLER, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 3.

<sup>23</sup> Ivi, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 34.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1. Un celebre capitolo di *L'anima e le forme* (che è dedicato a Irma) ha come oggetto per l'appunto Kierkegaard e Regine (GYÖRGY LUKÁCS, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza: Søren Kierkegaard e Regine Olsen*, in ID., *L'anima e le forme*, trad. it. di Sergio Bologna, Milano, SE, 1991, pp. 53-72). Il testo di Heller di cui stiamo parlando richiama volutamente (e polemicamente) questo testo di Lukács.

Réthy, continua nel contempo ad avere contatti epistolari con Lukács e nel maggio del 1911 si uccide, gettandosi nel Danubio. Quando apprende la notizia da un giornale Lukács si trovava di nuovo a Firenze e cade in uno stato di disperazione totale, ma è troppo tardi. Annota sul Diario: «Ognuno dei miei pensieri era un fiore che le donavo»<sup>27</sup>: ma fiori fatti solo di pensieri, appunto, solo di pensieri. Irma, però, desiderava altro, esprimeva nelle lettere il desiderio di trascorrere una giornata insieme, di tenersi per mano, «voleva semplicemente amore ed essere amata»<sup>28</sup>. Facendo da contraltare a uno degli scritti giovanili di Lukács raccolti in *Sulla Povertà di Spirito*<sup>29</sup>, Heller scrive: è l'uomo «che si innalza al di sopra della vita, è la «nuda anima» a rappresentare «la povertà dello spirito»<sup>30</sup>.

Quella tra Lukács e Irma è dunque una storia d'amore basata su una discrasia, su una dissonanza: Lukács sembra vivere il rapporto tra pensieri, da una parte, e sentimenti concreti, empirici dall'altra in una forma di dualistica esclusione, cosa che invece non accade in Irma. Questa dolente vicenda relazionale ci immette sulla strada di un'altra opposizione, di un altro dualismo delicatissimo: quello tra femminile e maschile. Heller lo affronta per esempio in *Il Simposio di San Silvestro* (1981). Si tratta di un dialogo – che è una rivisitazione del *Simposio* di Platone – al quale partecipano due donne, un gruppo di uomini e la stessa Diotima, che invece – come è ben noto – nel dialogo platonico mai compare di persona, figurando solo come fonte di ispirazione di Socrate sui temi dell'amore. A un certo punto del dialogo, il discorso cade – per l'appunto – sull'opposizione femminile/maschile.

Una celebre formulazione filosofica di questa opposizione – non si può fare a meno di ricordarlo – si può trovare in Hegel, un autore che Heller aveva ben presente. Hegel attribuiva alle donne sentimenti e disposizioni collegati alla differenza sessuale. Del femminile, della

**27** GYÖRGY LUKÁCS, *Diario*, cit., p. 48.

**28** ÁGNES HELLER, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 18, p. 15, p. 14.

**29** GYÖRGY LUKÁCS, *Sulla povertà di Spirito*, trad. it. di Paolo Pullega, in GYÖRGY LUKÁCS, *Sulla povertà di Spirito. Scritti (1907-1918)*, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 100-115.

**30** ÁGNES HELLER, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 30.

soggettività di sesso femminile è proprio il legame indissolubile con la legge dei penati, con gli affetti familiari, con la cura, la protezione e la *pietas* verso i membri della famiglia. Emblematica è perciò per Hegel la figura di Antigone, che compare nella *Fenomenologia dello Spirito*, nella *Filosofia del Diritto* e nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*. Nella interpretazione di Hegel, giustappunto diversamente da quella di Antigone, la soggettività di sesso maschile (ovvero quella di Creonte) va oltre questo tipo di sentimenti, questo tipo di eticità soggettiva: ad esserle proprio è l'affrancamento dalla famiglia, dagli affetti privati e non universali, dalla legge individuale, il realizzarsi nella legge pubblica ed etica dello Stato<sup>31</sup>.

La lettura hegeliana di Antigone, come è ben noto, non è certo passata indenne dal vaglio della riflessione femminile e femminista<sup>32</sup>. Da parte sua, nel *Simposio di San Silvestro*<sup>33</sup> il modo con cui Heller delinea la critica di questa opposizione mira a fluidificare radicalmente la tesi del peso decisivo da accordare al sesso biologico sulle emozioni, sulle disposizioni, sulla affettività e sull'eticità dei soggetti. In un passaggio del dialogo, Fedro (che sembra essere il portavoce del pensiero di Heller) esprime la sua posizione affermando che le differenze tra le caratteristiche affettive e morali di uomini e donne sono solo apparentemente naturali: si sarebbero infatti costruite storicamente, sulla base dell'idea che gli uomini sarebbero naturalmente portati ad assumere posizioni dominanti. Le pressioni sociali improntate a questa idea, le conseguenti aspettative legate a determinati canoni, standard e moda-

**31** Cfr. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. a cura di Gianluca Garelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 295, 302-304, 306, 312; ID., *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato*, trad. it. a cura di Vincenzo Cicero, Torino, Bompiani, 2006, par. 165 e 166. Cfr. anche ID., *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. a cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Roma-Bari, Laterza, 2003.

**32** Al riguardo si può vedere, per esempio, PATRICIA JAGENTOWICZ MILLS, *Hegel's Antigone in Feminist interpretations of G. W. F. Hegel*, a cura di Patricia Jagentowicz Mills, Pennsylvania University State Press, University Park, pp. 59-88.

**33** ÀGNES HELLER, *Il Simposio di San Silvestro. Il principio d'amore*, trad. it. di Claudio Tommasi, Milano, Cappelli, 1981.

lità di comportamento avrebbero fatto sì che gli uomini – per essere e sentirsi maschi – abbiano dovuto imparare a controllarsi, a reprimere la dimensione dell'affettività, a sorvegliare la propria sfera emotiva e disposizionale. È infatti degno di nota, per esempio, che «all'epoca di Shakespeare, quando non c'era posto per le donne sulla scena, anche agli uomini toccasse di singhiozzare»<sup>34</sup>. Agatone (uno dei personaggi che partecipano al *Simposio*) si rivolge allora a Fedro con questa domanda: qualora le donne divenissero socialmente dominanti, «dovremo [di conseguenza] vedercele con delle amazzoni», e cioè con donne che pensano, agiscono e sentono secondo le modalità storicamente associate alla posizione dominante degli uomini? La risposta è negativa. Il punto è un altro e Heller, attraverso le parole di Fedro, così si pronuncia: «Non desidero in alcun modo che le donne divengano maschili nel senso corrente del termine: anzi al contrario». Quanto auspicato nella risposta di Fedro è che, nell'ambito dei sentimenti e della morale, «nella futura unità di donna persona e uomo persona» vengano a fondersi le «qualità migliori delle donne e degli uomini» per come le due soggettività si sono storicamente conosciute<sup>35</sup>.

Heller parla qui, attraverso Fedro, di «futura unità». È però interessante rilevare che Fedro, incalzato dagli interlocutori, giunge a dire che, anche se «in via eccezionale», questo tipo di unità già esiste<sup>36</sup>. Attingendo ad altre opere di Heller possiamo cogliere, in concreto, a cosa – per bocca di Fedro – l'autrice si riferisce. Si tratta di esemplarità che appunto vi sono sempre state, ma che spesso rimangono invisibili, nell'ombra: esemplarità di persone alle quali – scrive Heller per esempio in *Solo se sono libera* – andrebbero eletti monumenti, come al milite ignoto<sup>37</sup>. È questo il caso della persona che raccolse il bigliettino gettato fuori dal treno dal padre di Heller mentre veniva deportato ad Auschwitz, un bigliettino con su scritta qualche riga per la famiglia e

<sup>34</sup> Ivi, p. 76.

<sup>35</sup> Ivi, p. 77.

<sup>36</sup> Ivi, p. 78.

<sup>37</sup> ÁGNES HELLER, *Solo se sono libera*, trad. it. di Elisabeth Zoja, Roma, Castelvecchi, edizione digitale, 2017, p.18.

l'indirizzo di casa. Il biglietto arrivò. «Quindi – scrive Heller – qualcuno l'ha sollevato da terra, ha comprato una busta, l'ha infilato dentro, ci ha incollato su un francobollo e ha spedito la lettera»<sup>38</sup>.

Sarà stato un uomo o una donna a condursi così? Stando al pensiero di Hegel potremmo essere inclini a supporre che si sia trattato di una donna: anche se siamo al di fuori della sua diretta cerchia familiare, l'assunzione che per sua natura la soggettività femminile è sensibile agli affetti familiari (con i quali convive altresì abitualmente) potrebbe infatti farci propendere per questa possibilità. Ma in realtà – a meno che non si attribuisca agli uomini una totale insensibilità per questo tipo di affetti – non vi sono motivi per escludere né l'una né l'altra possibilità. E del resto non è questo che conta. A contare è l'azione di quella persona, una persona evidentemente buona, sensibile, altruista, coraggiosa (in tempi difficilissimi), e non il sesso di chi l'ha compiuta. Della «unità di donna persona e uomo persona» di cui parla Heller è giustappunto questa una esemplarità: una esemplarità di persone di cui c'è e c'è sempre stato bisogno, a tutti i livelli. Con Fedro, c'è da auspicare che il futuro ne sia sempre più costellato.

**Riassunto** Il saggio analizza la riflessione di Ágnes Heller su alcuni dei principali dualismi del pensiero occidentale (corpo/anima, puro/impuro, ragione/sentimenti, autonomia/eteronomia, maschile/femminile). Attraverso esempi biblici, letterari e filosofici, Heller mostra come tali opposizioni dualistiche producano gerarchie e semplificazioni, invitando a "fluidificarle" per comprendere più adeguatamente la complessità della condizione umana.

**Abstract** This essay examines Ágnes Heller's philosophical critique of entrenched dualisms in Western thought, such as body/soul, pure/impure, reason/emotion, autonomy/heteronomy, and male/female. Drawing on biblical narratives, literary examples, and philosophical traditions, Heller challenges hierarchical oppositions and argues for a more fluid understanding of human experience and moral life.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

# Abitando la possessione.

## Idolina Landolfi e le dimore “delle notti”

Diego Salvadori

Nella produzione letteraria di Idolina Landolfi, il racconto dei luoghi e degli spazi non può prescindere da una prospettiva straniata e oltremodo straniante, in cui la corda materialistica è pizzicata costantemente da un ultrafisico illuminato e che sa di tenebra. In maniera analoga, le rappresentazioni delle dimore possiedono quei «valori consonanti di onirismo»<sup>1</sup> che Gaston Bachelard ebbe modo di chiamare in causa nella sua *Poetica dello spazio*, al che la casa assume una valenza duplice: è spazio metamorfico e coesivo, ma, da un punto di vista identitario, è anche uno spazio integrante e disintegrante. Un aspetto, questo, ravvisabile in quella che, a conti fatti, è da considerarsi come l'opera postuma della scrittrice, pubblicata nell'aprile del 2025 a quindici anni dalla sua scomparsa, grazie alla mediazione di Giovanni Maccari – esecutore testamentario delle carte di Idolina – e sotto la cura di Ernestina Pellegrini. Il libro in questione ha un titolo alquanto emblematico, e cioè *Racconti delle notti*<sup>2</sup>. Racconti iperbolici, visionari, a tratti impossibili, dove la centralità della morte e del distacco ci spinge da subito a leggerli come scritture terminali e del congedo, probabilmente redatte dall'autrice nell'ultimo periodo della sua vita, quando lottava con l'ennesima malattia che le sarebbe stata fatale. È stato Giovanni Maccari

- 1** GASTON BACHERLARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, p. 39.
- 2** IDOLINA LANDOLFI, *Racconti delle notti*, Arcidosso (GR), Effigi, 2025. D'ora in poi indicato in nota con la sigla RDN, seguito dal numero di pagina.

a rinvenire il dattiloscritto nelle carte da egli stesso depositate presso il Centro Studi Landolfiani della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena e, con tutta probabilità, le dieci prose della raccolta erano già pronte per imboccare la via della pubblicazione, dal momento che, nel frontespizio, erano riportati l'indirizzo e il numero di telefono dell'autrice: segni di un imminente invio a una casa editrice (ragion per cui anche l'ordine dei racconti è da considerarsi come definitivo).

Prima di addentrarci nelle dimore dei *Racconti delle notti*, è doveroso però stilare un breve ritratto critico di Idolina, attingendo a quanto Ernestina Pellegrini ebbe già modo di scrivere in un volume monografico a lei dedicato: «Amava il mondo largo, lo sradicamento continuo, l'avventura [...]. Viaggiava in continuazione, per piacere o per motivi di studio»<sup>3</sup>. Nata a Roma il 18 maggio 1958, dopo aver trascorso l'infanzia a San Remo, Idolina Landolfi si trasferisce diciottenne a Firenze, per poi laurearsi con Lanfranco Caretti con una tesi sui poeti crepuscolari. È stata narratrice<sup>4</sup>, poetessa, saggista, traduttrice dall'inglese e dal francese, nonché giornalista<sup>5</sup> – ha collaborato con testate quali «La stampa», «Repubblica», «Il Piccolo», «Il giornale». Ma è stata anche, e soprattutto, curatrice dell'opera del padre Tommaso, tanto da operare una fusione in vitro con la scrittura paterna, come dimostra il romanzo autobiografico tuttora inedito dal titolo *Quando ero mio padre. Storia di una possessione*. Ecco, quella “possessione” dischiude l'economia pulsionale che è alla base di una genealogia rovesciata, in cui la figlia, al pari di Atena, viene alla luce dalla testa del padre ed elegge la scrittura letteraria a gabbia dorata – inevitabile per chi, come per Idolina, era una figlia d'arte – ma anche a contro-mondo in cui liberarsi: una realtà

3 ERNESTINA PELLEGRINI, “Quando ero mio padre”. *Appunti vecchi e nuovi per un ritratto di Idolina Landolfi*, in EAD., “Quando ero mio padre”. *Su/Per Idolina Landolfi*, a cura di Diego Salvadori, Firenze, Florence Art Edizioni, 2018, p. 14.

4 Cfr. VALENTINA FIUME, “Ma la testa? Dove metterai la mia testa?”. *Dissolvenze nella prosa di Idolina Landolfi*, in ERNESTINA PELLEGRINI, DIEGO SALVADORI, “Quando ero mio padre”, cit., pp. 46-60.

5 Cfr. FEDERICO FASTELLI, “Per una rifondazione illuminista”, in ERNESTINA PELLEGRINI, DIEGO SALVADORI, “Quando ero mio padre”, cit., pp. 74-83.

parallela che è tributaria dei grandi scrittori di cui, sin da bambina, si era nutrita. Come autrice, Idolina esordisce nel 1996 con la raccolta di racconti *Sotto altra stella*<sup>6</sup>, cui seguiranno le prose di *Scemo d'amore* del 1998<sup>7</sup>, il romanzo per ragazzi *I litosauri* uscito l'anno successivo<sup>8</sup>, i racconti di *Matracci e storte*, usciti nel 2004<sup>9</sup>, e la silloge poetica postuma, dal titolo squisitamente landolfiano, *Non mi destare amore*, del 2009<sup>10</sup> (Idolina era venuta a mancare il 26 giugno dell'anno prima).

Con i già citati *Racconti delle notti*, il macrotesto dell'autrice torna a vivificarsi e si amplia, portando avanti una vera e propria «ricerca del padre»<sup>11</sup>, una «quest, nel senso letterario e picaresco del termine [...]». Perché questa *quest*, questa avventurosa ricerca del padre è una radice tematica fondamentale della [sua] narrativa»<sup>12</sup>. Idolina, insomma, non rinuncia all'eredità paterna, quanto piuttosto la sacralizza per portare sulla pagina un femminile insolito, mai consolante, avulso dall'immagine del materno e della cura. Perché la sua scrittura, e queste prose notturne lo riconfermano in modo stentoreo, si pongono sempre, – richiamandoci al titolo della sua prima raccolta che, *mutatis mutandis*, ha assunto una funzione estremamente programmatica – “sotto altra stella”<sup>13</sup>. A voler eleggere un mitologema a chiave ermeneutica, potremmo guardare al mito di Elettra, che a sua volta si risolve in una sfida alla madre e al materno, facendo andare in pezzi una femminilità banalmente convenzionale. E questo è da ricondurre a due ipoteche di cui, volenti o meno, siamo costretti a tenere di conto, con buona pace dei detrattori degli intrecci tra biografismo e critica letteraria. La prima, abbiamo avuto già modo di passarla in

6 IDOLINA LANDOLFI, *Sotto altra stella*, Udine, Campanotto, 1996.

7 EAD., *Scemo d'amore*, Roma, Empiria, 1998.

8 EAD., *I Litosauri*, Bari, Laterza, 1999.

9 EAD., *Matracci e storte (novelle e novelle mercuriali)*, Napoli, Graus, 2009.

10 EAD., *Non mi destare amore*, Firenze, Il Bisonte, 2010.

11 ERNESTINA PELLEGRINI, *Postfazione*, in RDN, p. 23.

12 *Ibidem*.

13 Nel titolo riecheggia il Landolfi di *Gogol a Roma*.

rassegna, è costituita dall'eredità paterna, da cui la scrittura discende e al tempo stesso cerca di prendere le distanze; ma a tale aspetto dovremmo aggiungere la traccia della malattia, con cui la scrittrice fu costretta a fare i conti più volte nel corso della sua vita, e che tuttavia non sfocia mai in un'auto-patografia *tout court*, quanto piuttosto cala sulla pagina delle figure larvali, sotterranee, mangiate dall'ombra o sospese, e che nelle dieci prose dei *Racconti delle notti* sono portate allo spasimo: immagini estreme e dell'estremo. Figure di soglia, certo, ma anche del passaggio e dell'attraversamento. Aveva scritto Mario Luzi nel 2004 che, nella prosa di Idolina Landolfi, «la sua modernità gioca con l'anacronismo in modo sapiente. Non si esclude nulla»<sup>14</sup>, e credo che queste considerazioni possano essere estese anche ai *Racconti delle notti*, segnatamente agli spazi della narrazione e, nello specifico, alle dinamiche dell'abitare e alla narrazione della dimora. Nondimeno, all'intero del libro, è proprio possibile circoscrivere quella che definirei come una tetralogia della dimora, ovvero sia quattro racconti – situati nella zona finale della raccolta – in cui la pratica abitativa acquisisce un ruolo di indiscussa preminenza: *Notte dell'anno*, *La vendetta*, *La notte di Natale* e, infine, *Le cose*.

Ho parlato di tetralogia perché, attraverso i tasselli narrativi summenzionati, e quindi nella loro progressione diacronica a livello testuale, la dimensione abitativa incorre in una trasformazione continua: istituisce dei rimandi interni tra uno spazio e l'altro; muove dal macroscopico (penso alla casa colonica del racconto *La notte dell'anno*) al microscopico (*Le cose* del racconto eponimo); è tributaria di una metaforica del corpo, ed è per questo che mi piace considerarli come una cellula autonoma, dove la fenomenologia della casa si rinfrange e si scompone alla stregua di un prisma. Mi si potrebbe chiedere perché io abbia deciso passare in rassegna gli spazi abitativi di questo libro, a monte di un ventaglio più esteso di tavole di lettura. In prima battuta, se il legame con la scrittura paterna è per Idolina una *condicio sine qua non*, è impossibile prescindere da quello che, nella scrittura del padre Tommaso, andava a configurarsi come un «rapporto di stretta inter-

<sup>14</sup> MARIO LUZI, in IDOLINA LANDOLFI, *Matracci e storte*, cit., quarta di copertina.

dipendenza tra il corpo della casa e il *corpus* dell’opera»<sup>15</sup>. Un rapporto che, nella scrittura di Idolina Landolfi, si traduce in una rappresentazione corporea ed *embodied* (cioè incarnata e somatica) dello spazio abitativo: la casa, allora, come organismo, come animale, vertebrata su una *agency* di fondo e perciò transitiva, tutt’altro che banale spazio contenente («la sua faccia con le finestre slabbrate e gli intonaci cadenti», si legge in un passaggio de *La vendetta*<sup>16</sup>; «è come se si trovasse in un budello vivo», cito da *La notte di Natale*<sup>17</sup>). La seconda ragione è da ricercarsi invece nella già citata “sfida alla madre” e che alla “casa” si ricollega in maniera immediata, giacché quest’ultima, almeno in potenza, è l’estensione di un *maternage* protettivo, è «[...] il nostro angolo di mondo [...] il nostro primo universo»<sup>18</sup>, e va da sé che nella scrittura di Idolina Landolfi – refrattaria a portare sulla pagina un femminile conciliante e che lacera le briglie rassicuranti della maternità – lo spazio dell’abitare si risolve nell’esatto contrario, incarnando questa dia-de irriducibile e irrisolvibile tra paterno e materno. Ne è un esempio il racconto *La vendetta*, ambientato in un Palazzotto del XVII secolo, ovverosia il Palazzo Landolfi di Pico<sup>19</sup>, e in cui la dimora non solo si fa

15 LAURA BARDELLI, *Per una bio-geografia di Tommaso Landolfi. Luoghi, incontri, occasioni del vissuto e della scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2025, p. 24.

16 IDOLINA LANDOLFI, *La vendetta*, in RDN, p. 93.

17 EAD., *La notte di Natale*, in *ivi*, p. 104. L’allusione al “budello” non può non richiamare alla memoria il racconto *Mani* di Tommaso Landolfi, dal *Dialogo dei massimi sistemi* (1935). Nello specifico, il rimando va alla carcassa dell’animale ucciso. Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Mani*, in ID., *Dialogo dei massimi sistemi*, in ID., *Opere*, vol. I, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, p. 61: «L’alba sorgeva sul piccolo cadavere del topo; i suoi occhi sporgenti, ormai rappresi, ne riflettevano vagamente le luci; coll’aria degli impiegati solerti e dagli occhi ancora gonfi, che s’incontrano per le vie della città i mattini d’inverno, molte formiche indaffarate gli si agitavano attorno. Le acacie del cortile sembravano volersi schiarire la gola al principio della loro giornata. Un po’ discosto da una parte e già mezzo risecchito, giaceva il pezzo di budello che s’era distaccato. Il cane accoccolato in un fosso tremucchiava al primo vento».

18 GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 30.

19 Il Palazzo Landolfi di Pico emerge nella produzione dell’autrice sin dal libro d’esordio, come bene si evince dal racconto *Il palazzo*, contenuto in *Sotto altra stella*,

teatro del compimento di quella sfida al materno portata avanti dalla scrittrice, ma è soprattutto una dimora complice e connivente: attua la vendetta esplicitata nel titolo, la resa dei conti definitiva verso una madre che, ormai vedova del primo marito, si aggira per queste stanze financo a rinvenire il cadavere della figlia. Una figlia che ha tentato a tutti i costi di salvare questa dimora, anche se, cito:

Tutto le era stato contro: la legge, secondo la quale più individui insieme contano più di uno solo, ed ogni persona di buon senso nella quale si fosse imbattuta. Non comprendevano il suo incaponirsi nel pretendere la propria parte della casa paterna. «Sei sola, cara,» le dicevano «che te ne fai di quattro mura in rovina?» «A chi le lasci, dopo?» «Questa casa è un debito» le consigliavano altri. «Accetta i soldi che (tua madre e tuo fratello) ti vogliono dare: te ne comprerai un'altra più bella». «Devi liberarti dai legami morbosi:» dicevano gli apprendisti psicologi «tuo padre è morto, lo vuoi capire?».

*Ma per lei non era morto, questo il punto. Per lei era più vivo di ogni altro vivo che la circondasse. Inutile, però, ricordare a costoro la sua infanzia, la loggetta assolata su cui disponeva i suoi tesori di pietre colorate e conchiglie, il vento, d'estate, tra i rami delle acacie nel cortile, il profumo dell'oleandro centenario, e le braccia di suo padre che la stringevano lassù, sull'ultimo gradino della scala esterna. Restare in quella casa significava restare ancora un poco con lui, almeno in questo tempo terreno...*<sup>20</sup>

Innanzitutto, la dimora è *habitus*, è pratica interiore del vissuto, alla stregua di quello che Vincenzo Legnante ha definito quale «iperspazio

---

cit., pp. 14-15: «Il Palazzo, per buona sorte, permane intatto attraverso gli anni e il progresso; così il suo silenzio, padrone delle vaste sale, è solo turbato dall'eco di lontane risate (come le lontane gavotte del poeta), e i lampioni a ridosso del muro di cinta potrebbero essere le lucciole del suo giardino. [...] Il Palazzo rivive, sotto le mie abili dita, al suono della mia voce negli stanzoni mezzo vuoti; lustro di bel nuovo il mogano delle consolle, e i marmi ingialliti sui cassettoni hanno ripreso una cert'aria civettuola. Persino il cancro degli specchi è in via di guarigione: riesco a vedermici intera, adesso, il volto senza macchia. [...] La galleria dei ritratti non ho osato manometterla, sia pure a fin di bene: m'inquietano quei vetri spezzati, quelle cornici sbilenche, l'immensa fotografia appoggiata alla parete, col nero velo che la preserva dalla polvere».

<sup>20</sup> IDOLINA LANDOLFI, *La vendetta*, in RDN, p. 92, corsivo a testo.

significante»<sup>21</sup>, e dunque uno spazio del ricordo, delle emozioni, plasmatosi sul *bios* dei propri abitanti: una casa, per riallacciarsi a Bachelard, «fisicamente dentro di noi [...], un insieme di abitudini organiche»<sup>22</sup>. In seconda battuta, però, si arguisce come la dimora sia quella stessa testa da cui Idolina Landolfi, al pari di Atena, era venuta al mondo per partenogenesi, e non è un caso che lo spazio genealogico (cioè Palazzo Landolfi) si faccia teatro per l'esibizione di due femminilità oppostive, mai collimanti e contraddittorie, per le quali è impossibile postulare un passaggio di testimone. E questo perché la madre – del cui nome non viene mai fatto cenno, eccezion fatta per l'iniziale, e cioè una M. puntata<sup>23</sup> – è una madre cattiva, a cui quella figlia «era venuta su stramba davvero, quanto il padre [...], le rovinava il quadro. Con la sua fissazione della memoria, di difendere... [...] una vera stupida, che rovinava la vita a se stessa e agli altri»<sup>24</sup>. Eppure, tra la figlia morta, ormai penzolante al centro del salone del Palazzotto, «proprio sotto lo stemma in pietra del casato», e la dimora stessa viene a crearsi una specie di connivenza: una vendetta che questo femminile meduseo e cadaverico porta avanti in combutta con la casa stessa. Cito:

*E quando ebbe tutto perduto, e seppe che non avrebbe più visto quella sala ai bagliori del fuoco; né aspirato l'odore di certi armadi chiusi da decenni, e ascoltato il silenzio di quelle notti, denso e fondo come nessun altro silenzio; decise di rimanervi per sempre. Fantasma tra i fantasmi, partecipe della vita segreta che palpita nelle vecchie dimore, compagna del padre, del nonno dai passi lievi. Col suo corpo intendeva impedire agli altri il passaggio, agli invasori. Entrate, pareva dire la sua bocca contratta, venite a vivere qui, portate le vostre mogli, i vostri figli... Mi troverete sempre, vigile, pronta a sussurrare alle vostre spalle, a trascorrere da una stanza all'altra, come un alito di vento. Venite, e se lei, la casa, gigantesca ed inerme come certi animali, se non riuscisse, lei, a lasciarsi*

**21** VINCENZO LEGNANTE, *Abitare è un'esperienza*, in *Sull'abitare*, a cura di Stefano Follesa, Milano, FrancoAngeli 2016, p. 19.

**22** GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 34.

**23** Cfr. IDOLINA LANDOLFI, *La vendetta*, cit., p. 89: «Avanzando, di stanza in stanza, verso il cuore della casa – la sala al pianterreno, che ne occupava l'intera lunghezza – M. accendeva e spegneva le luci, apriva le porte e le richiudeva alle proprie spalle».

**24** Ivi, pp. 92-93.

## Diego Salvadori

*andare, e seppellirvi sotto le sue mura, allora avrete a che fare con me. Il mio cadavere vi scaccerà...*<sup>25</sup>

Una dimora spietata, animalizzata («gigantesca ed inerme come certi animali», scrive Idolina Landolfi), nonché autocosciente in virtù del suo essere deposito di memorie, incistata di vite, e pertanto destinata a farsi centro attrattivo: un richiamo ineludibile a cui il soggetto sembra sempre fare ritorno. Il racconto successivo, *La notte di Natale*, instaura un'affinità ineludibile con quello appena preso in esame, proprio perché sancisce il ricongiungimento di paterno e filiale sempre attraverso lo spazio abitato dalla protagonista. «Maria», si legge nelle pagine incipitali, «quando chiude sul mondo la porta della sua casa è come se si tirasse addosso il coperchio della bara [...]. E nel sonno viaggia. Si ritrova in altri tempi e luoghi, quando ancora i morti abitano le loro case»<sup>26</sup>. La citazione ribadisce la patente di gemellarità tra i due testi, dove la figlia non è ancora cadavere, come accadeva ne *La vendetta*, ma è comunque un'Euridice del sogno, che tra gli strali dell'onirico incontra il padre non-morto in questa dimora dell'Oltre:

Maria lo incontra tutte le notti. Torna nella grande casa solitaria e lo segue passo dopo passo, lo guarda dormicchiare in poltrona, subito dopo il tramonto, e poi cenare con quello che una svelta donnetta gli ha preparato. Riposa ancora un poco accanto al fuoco, che la donna gli ha lasciato acceso. E quando a poco a poco si spenge, e un gelo senza riparo cala gradatamente sulla casa, resta ancora a disegnare con la tenaglia ghirigori nella cenere. La notte il suo cuore si pone all'ascolto, si aprono i suoi sensi come corolle, perché attende visite; che la muta, pallida turba si raccolga attorno al focolare, gli parli e gli chieda. Finché non risale nello studio, si mette chino sulle carte.

È lei che attende: quella sua bambina di tanti anni dopo [...]»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Ivi, p. 94.

<sup>26</sup> IDOLINA LANDOLFI, *La notte di natale*, in RDN, p. 97.

<sup>27</sup> Ivi, p. 98.

La casa è il luogo del ricongiungimento e della «visitazione dell'oltre»<sup>28</sup>, e proprio perché di visitazione si parla non è casuale, a mio parere, il nome mariano della protagonista, che passa letteralmente da una stanza all'Oltre, dove la *quest* inesausta del padre si completa in un passaggio di stato, e cioè dalla vita alla morte. Le dimore di questa tetralogia, allora, poggiano le proprie fondamenta in un sostrato squisitamente autobiografico, come accade altresì nel racconto *La notte dell'anno*, che elegge a nodo centrale la casa colonica di Montespertoli in cui Idolina abitò per un certo periodo insieme ai suoi amati gatti (tra cui spicca Muzza, già era presente nelle pagine de *I litosauri*)<sup>29</sup>. Adesso, lo spazio abitativo si caratterizza quale organismo *sui generis*, giunto al termine del proprio ciclo vitale e pertanto diviene senziente:

Accadde che quel suo modo di esistenza finì, dovè finire, e fu costretta ad abbandonare quei luoghi. La sua casa era davvero decrepita e, forse stanca di reggersi in piedi ormai da secoli, si lasciò andare – come facciamo noi stessi, se non abbiamo più voglia di vivere. I suoi gatti, lontano di lì, ad uno ad uno morirono (c'è da dire, però, che erano digià molto vecchi), e la ragazza, ora non più tale, rimase sola<sup>30</sup>.

**28** ERNESTINA PELLEGRINI, *Postfazione*, in RDN, p. 186.

**29** Cfr. IDOLINA LANDOLFI, *I Litosauri*, cit., pp. 24-25: «Vedete come vi siete ridotti?» disse Muzza, con tono di trionfo [...]. 'In questo futuro non troppo lontano la superficie del pianeta Terra è stata da voi completamente distrutta' continuò. 'Distrutti i boschi e le foreste e trasformati in terreni su cui costruire lussuosi edifici, da vendere a caro prezzo. Inquinati il cielo e il mare, diventati la discarica delle industrie. Ma soprattutto vi siete colpiti a vicenda, avete inventato armi così orribili, così devastanti che, nel corso dei secoli, siete stati costretti a mutare, se volevate sopravvivere. Così la vostra pelle si è ispessita, è diventata una vera e propria armatura per proteggervi dalle radiazioni letali; e a poco a poco avete smesso di camminare, cominciando a strisciare alla ricerca di qualche rivolo d'acqua, di qualche filo d'erba. Il brutto è che vi siete talmente abituati all'aria e alla terra cariche di veleni da non poterne più fare a meno: vi nutrite di essi e con essi soltanto vi fortificate. Una bella sorte, non c'è che dire, per una razza che procedeva orgogliosa a testa alta, che si divertiva a schiacciare noi, più piccoli e deboli (e per noi intendo tutti gli animali), e che dichiarava che avrebbe conquistato tutto l'universo!».

**30** IDOLINA LANDOLFI, *La notte dell'anno*, in RDN, p. 84.

La dimora incorre in un processo di fossilizzazione e di disfacimento, diviene teatro di un Sabba *sui generis*, e quindi spazio del numinoso, sotto l'egida di fratellanza che sigla un legame paritetico tra l'essere umano e l'altro animale, a riprova della tensione ecologica di cui la scrittura di Idolina Landolfi si è sempre nutrita e che ha trovato il massimo punto di espressione nel già citato *I litosauri* (oggi dimenticato, ma annoverabile nel canone *greening* della letteratura per ragazzi)<sup>31</sup>. Ecco perché, alla fine del racconto, l'animalità sigla non tanto un ritorno del rimosso, quanto piuttosto il contatto con l'origine del Sé, che le presenze feline propiziano nel circondare la colonica abbandonata:

«Inzuppato di luna risorsero innanzi a lei la casa, il cortile di ciottoli bianchi, le siepi di rose, il glicine nodoso che da anni, credeva di rammentare, un male aveva stroncato. Nell'aria profumata si levarono, timidi dapprima, poi più fidenti, più audaci, i gorgheggi celesti dell'usignolo, mentre una finestra, in alto, s'illuminava mostrando, d'oltre le tende, un'ombra che si sedeva a un tavolino e vi restava, china.

«Avverti, a breve altezza, un lieve spostamento d'aria, sensazione che conosceva bene: abbassando lo sguardo vide Om che la fissava dritto in viso coi suoi occhi divini. Prima che potesse abbassarsi per carezzarlo, era già corso incontro agli altri, che sbucavano chi da dietro il canto della casa, chi dal terreno incolto verso valle. Minù, la gatta callipigia dagli occhi d'oro, discendeva cauta lungo il tronco del ciliegio. In breve ne fu circondata, Muzza col suo testone e le orecchie puntute da lince, l'attempata Musi, la prima, sdegnosa degli altri, Kali il timoroso. La festeggiarono a lungo, perché a lungo era stata lontana; discacciandosi a vicenda con rapidi buffetti. Infine, rassicurati sul suo immutato amore, e che fosse ora rincasata per sempre, voltele le spalle ovvero le paffute terga se ne tornarono a coda ritta alle loro rispettive occupazioni. Riassumibili in un eterno gioco o rotolamento gli uni sugli altri e fra l'erba; e arrampicate sugli alberi per pura esibizione di agilità, e piroette nell'aria per acchiappare le lucciole che, a quell'ora di notte, gremivano il ciglione. Ma, assai più furbe di loro, esse se ne facevano apertamente beffe. E continuò per tanto e tanto ancora, fino alla fine del tempo, quella loro vita nuova e segreta».

**31** Cfr. DIEGO SALVADORI, *La sofferenza fatta roccia. Un romanzo per ragazzi di Idolina Landolfi*, in «LEA- Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 13, pp. 1-10.

Dagli animali a *Le cose*, potremmo dire, chiamando in causa il titolo del racconto posto a chiusura di questa tetralogia che abbiamo tentato di attraversare. Adesso, gli oggetti della dimora sono in preda a un esproprio: sono vestigia in una casa sventrata. Sono cose che rivendicano con fare disperato l'esistenza trascorsa: quell'appaesamento di cui parlava Ernesto de Martino<sup>32</sup> e in base al quale gli oggetti rivelano la presenza di chi li ha posseduti, il suo desiderio di prendere posto nel mondo. Adesso, la materia diviene *loquens*, financo a farsi estensione metonimica di chi ormai non c'è più, come ben si intuisce dall'*incipit*:

A volte, in condizioni di particolare gravità, gli oggetti fanno udire la loro voce. Avviene quando si compiono atti di tale perfidia o violenza da far rivoltare persino la sorda materia.

È uno sforzo immane, quello delle cose, significa strapparsi al loro stato naturale, sconfinare in un regno sconosciuto; senza avere la certezza di poter tornare al proprio, l'ottimo, lo squisito. Perché esse cercano pace, è scritto nel loro destino. E chi sfida il destino avrà a vedersela con qualcuno, di certo<sup>33</sup>.

**Riassunto** Il contributo esamina l'opera postuma di Idolina Landolfi, *Racconti delle notti* (2025), focalizzandosi su quella che potrebbe essere definita come una “tetralogia della dimora”, dove casa emerge come organismo corporeo e spazio liminale tra l'eredità paterna, la malattia e un femminile avulso dalla pratica della cura. Ne consegue come le dimore assurgano a spettri, ricongiungimenti onirici, delineando una poetica in cui la materia stessa si fa voce di un'identità sospesa.

**Abstract** This essay explores Idolina Landolfi's posthumous collection *Racconti delle notti* (2025), focusing on the phenomenology of the “dwelling”. Analyzing a specific tetralogy of stories within the volume, the paper argues that domestic spaces function as embodied organisms and thresholds, and the house as a site of memory and spectral reunion, ultimately challenging traditional maternal archetypes.

<sup>32</sup> ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi 1977, p. 58.

<sup>33</sup> IDOLINA LANDOLFI, *Le cose*, in RDN, p. 107.



## Indice dei nomi

- Abreu, Ilda Soares de 106n  
Adam, Juliette 107  
Afonso, Sara 99n  
Agraz, Antonio 131n  
Albana, Demetrio 59  
Albana Mignaty, Margherita 59, 60 e n, 61, 62, 63n  
Albani Pieromaldi, Clelia 63  
Alberti, Rafael 82, 128n, 131n  
Albornoz, Aurora de 93  
Alexandre, Vicente 82, 83n, 131n  
Alfieri, Gabriella 20n  
Alonso, Dámaso 82, 83n  
Altolaquirre, Manuel 82, 83n, 131n  
Altolaquirre, Paloma Ulacia 84n  
Amadori, Rosy-Mary 66  
Amato, Giovanna 67n, 75n  
Ambiveri, Corrado 57n  
Anatrini, Leonardo 60n  
Andrade, Luís 97n  
Andrés, Elena 93  
Angella, Eleonora 58n, 62n  
Anteghini, Alessandra 57n  
Antón del Olmet, Casilda de 86, 89, 90  
Aparicio, Paloma 93n  
Arendt, Hannah 159  
Arienti Lattanzi, Carolina 15  
Armstrong, Neil 152n, 153  
Arnaud, Angélique 57n  
Arteaga, Cristina de 86, 90, 91  
Ascenzi, Anna 64n  
Atencia, María Victoria 93  
Babini, Valeria 66n  
Bacarisse, Mauricio 82, 83  
Bachelard, Gaston 171, 175n, 177 e n  
Badioli, Simonetta 53n  
Bakunin, Michail 54  
Balcells, José María 89n, 92n, 93n  
Balló, Tània 85 e n,  
Barbarulli, Clotilde 42n, 50n  
Barca, Vincenzo 148n, 150n, 157n  
Barrett, Elizabeth 61 e n  
Barros, Teresa Leitão de 98n  
Barroso, Maria 145  
Barroso, Mery (América Barroso García) 140  
Barroso Soares, Maria de Jesus 145  
Bartolomei, Giovan Paolo 13

## Indice dei nomi

- Beccari, Gualberta Alaide 37, 56, 64  
Beneyto, María 93  
Bergamín, José 82, 131n,  
Bernard, Claude 42  
Bertolio, Johnny L. 94n  
Bertoncini, Giancarlo 19n  
Bessa-Luís, Agustina 143  
Besse, Maria Graciete 143n, 155n  
Bezobrazov, Sofia 54  
Bianchi, Bruna 56n  
Biffi, Marco 10  
Bodini, Vittorio 83 e n  
Bolinaga, Josefina 86, 90  
Bonaparte, Napoleone 162  
Bonnín Armstrong, Ana Inés 93  
Bordaş, Liviu 55n  
Borges, Norah 126n  
Borghi, Giuseppe 13n  
Boubara, Ada 13n, 19n  
Braga, Isabel Drumond 109n  
Braga, Jaime Simões 146n  
Bravo, Emília 151, 154  
Browning, Robert 61 e n  
Bufalini, Maurizio 61  
Bulwer-Lytton, Edward 61  
Burrini, Gabriele 62n  
Butler, Judith 80  
  
Cabrera, Ana 98n  
Cady Stanton, Elizabeth 108  
Calanchi, Alessandra 53n  
Calloni, Marina 67n, 69n, 70, 72, 73n  
Cano Ballesta, Juan 123n  
Capdevila-Argüelles, Nuria 126n  
Caracciolo, Enrichetta 14  
Caretto, Lanfranco 172  
Carvalho, Maria Amália Vaz de 6, 7,  
99n., 100-103, 115-116  
Carvalho, Maria Judite de 143-158  
  
Casini, Simone 72n, 73n  
Castellano, Francesca 9  
Castro, Fernanda de 99n, 113, 114n  
Catalano, Ettore 171n  
Catalano, Walter 52n  
Catarineu, Dolores 89, 90  
Caterina da Siena 60  
Caterina di Niccolò Palatino 59  
Caudet, Francisco 128n  
Cernuda, Luis 82  
Chacel, Rosa 87-93, 126  
Chaptal Chanteloup, Victor 48  
Cherubini, Donatella 52n  
Ciampoli, Domenico 57n  
Ciardi, Marco 52n, 63n, 64n, 66n  
Cimbalo, Michela 125n  
Cini French, Elena 66  
Ciuffoletti, Zeffiro 67n, 69n  
Codemo, Luigia 15  
Colletta, Pietro 74 e n  
Comaposada, Mercedes 131n, 139  
Comparetti, Domenico 39 e n, 40,  
44n, 48n, 50  
Comparetti, Laura 49  
Comte, Auguste 108  
Conde, Carmen 86-91, 93  
Cordelia (Virginia Tedeschi Treves) 18  
Corradi, Giovanni 64  
Correia, Rita 98n, 107n, 110n, 111n  
Costa, Patrocínio da 103  
Crawford, Nina 61  
Cruz, Eduardo Lorena Ribeiro da Sil-  
va Lopes 102n  
Cruz López, Elena 88  
Cruz, María Silva («La Libertaria») 133,  
136  
Cuoco, Vincenzo 74 e n  
Curie, Maria Salomea Skłodowska  
64n

- Dalí, Salvador 85  
 Danelon, Fabio 16n, 22n  
 Darío, Rubén 125  
 De Amicis, Edmondo 25 e n, 26 e n, 36 e n  
 De Céspedes, Alba 9 e n  
 De Gubernatis, Angelo 28 e n, 54, 59, 61, 62 e n  
 Delfim de Noronha (pseudonimo di Guiomar Torresão) 104, 105n, 106n, 107n  
 Delgado, Beatriz 99n, 116, 117 e n  
 De Martino, Ernesto 181 e n  
 De Sanctis, Francesco 14  
 Di Febo, Giuliana 141n  
 Di Pasquale, Stefania 67n  
 Doce, Jordi 81n  
 Döhler-Sheremetyeva, Elizabeth 42  
 Döhler, Theodor 42  
 Domenchina, Juan José 83  
 Dora d'Istria (Elena Ghika) 53, 54, 55 e n, 56, 58 e n, 67, 68  
 Dumas figlio (Alexandre Dumas) 17n  
 Durruti, Buenaventura 133, 136, 137  
 Duse, Eleonora 17n
- Elena Tepidia (pseudonimo di Ate-naide Zaira Pieromaldi) 57 e n  
 Eliot, George (Mary Anne Evans) 61  
 Elkann, Alain 72n  
 Espina, Antonio 83  
 Espina, Concha 86  
 Esteves, João 98n, 107n  
 Esteves, José Manuel da Costa 143n, 158n
- Faldella, Giovanni 25, 36 e n  
 Federici, Eleonora 54n  
 Fernandes, Ana Raquel Lourenço 148n, 149n
- Ferreras, Margarita 90, 91  
 Ferris, José Luis 85n, 88n, 90n, 91 e n, 92 e n  
 Feuillet, Octave 105  
 Fidanzia, Roberta 53n  
 Figuera Aymerich, Ángela 93  
 Filippi, Paola 56n  
 Fiori, Giuseppe 69n  
 Firpo, Luigi 54 e n  
 Flammarion, Camille 52  
 Flaubert, Gustave 22  
 Fogazzaro, Antonio 26 e n  
 Folliero de Luna, Aurelia 18 e n  
 Fonseca, Ema Santos 99n  
 Fraga, Inês 144, 156  
 Fröbel, Friedrich 40, 42, 50  
 Frontali Milani, Elisa 39 e n, 44n, 61n  
 Fuentes, Víctor 123n
- Gallego Montero, Jesús 125 n  
 Gallo, Claudio 52n  
 Garcerà, Fran 89n  
 García Lorca, Federico 82, 85, 131n,  
 Gargano, Mauro 52n  
 Garibaldi, Giuseppe 28, 29n, 56  
 Garosci, Aldo 69n  
 Gasparini, Duilio 41n  
 Gasperini, Antonella 52n  
 Gatell, Angelina 93  
 Gazzetta, Liviana 56n  
 Gerardo, Diego 82 e n, 83, 84 e n, 86, 87  
 Giacosa, Giuseppe 24  
 Giammattei, Emma 63n  
 Giampieri Rossi, Elvira 15  
 Giménez, Encarnación 133, 135, 136  
 Giuriati, Domenico 18  
 Gnoli, Teresa 14  
 Golfarelli, Clelia 62n

## Indice dei nomi

- Golfarelli, Innocenzo 58, 62  
Góngora y Argote, Luis de 82, 86  
Govoni, Paola 52n, 64n  
Gray, John 42  
Grifoni, Ulisse 52  
Guillén, Jorge 82, 83 e n  
Gullón, Ricardo 123n  
Gusmão, Manuel 156n, 158n
- Hamilton, William 74  
Hanegraaff, Wouter Jacobus 59 n  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 163, 167, 168 e n, 170  
Heller, Ágnes 7, 159-170  
Herculano, Alexandre 103  
Hernández, Miguel 131 n  
Herrera Petere, José 131 n  
Herzen, Aleksandr (Alessandro) Iva-  
novič 60, 64 e n  
Home, Daniel Dunglas 61  
Howsam, Leslie 51 n
- Ilgenfritz, Alice 53n  
Isastia, Anna Maria 62n
- Janny, Amélia 102 e n, 116, 117 e n  
Jiménez Faro, Luzmaría 89  
Jiménez, Juan Ramón 84, 90, 123, 125
- Kant, Immanuel 163, 164  
Kierkegaard, Søren 166 e n  
Koltsov-Massalski, Alexander 53
- Laborda Madir, Clemencia 93  
Lacaci, María Elvira 93  
Lady Hamilton (Emma Lyon Hamil-  
ton) 74, 75, 77  
Lagos, Concha 93  
Lamartine, Alphonse de 102
- Lami, Giulia 47 n  
Lamont, Peter 62 n  
Landolfi, Idolina 7, 171-181  
Landolfi, Tommaso 175 n  
Largo Caballero, Francisco 124 n  
Larrea, Juan 82  
Leal, Mendes 103  
Leardini, Isabella 80, 81 e n  
Lechner, Jan 123 n.  
Legnante, Vincenzo 176, 177 n.  
Lemos, Carlos (pseudonimo di An-  
tónio Cardoso de Lemos) 99, 107 e  
n, 108, 109n  
León, María Teresa 91, 126  
Levi, Angelo 65  
Levi Nathan, Sara 65  
Licameli, Chiara 15n  
Li Castri, Sofia 94n  
Lisboa, Eugénio 100n, 102n, 109n,  
112n, 118n  
Llarch, Joan 128 n  
Lobo, Carmen 141  
Lobo, Visitación 141  
Lombroso, Gina 72  
López García, Manuela 91  
López, Nando 93n  
Lourenço, Eduardo 148 e n  
Lucas, Isabel 144n, 156n  
Lugli, Vittorio 22n  
Lukács, György 159, 165 e n, 166 e n,  
167 e n  
Lüsebrink, Hans-Jürgen 100n  
Luzi, Mario 174 e n
- Maccari, Giovanni 171  
Machado, Antonio 125, 131n  
Machado, Manuel 125  
MacLeod, Roy Malcom 51 n  
Macrí, Oreste 83 e n

- Madame d'Épinay (Louise d'Épinay) 100  
 Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker) 104  
 Madame du Deffand (Marie Anne de Vichy-Chamrond) 100  
 Madame Geoffrin (Marie-Thérèse Rodet Geoffrin) 100  
 Madame Girardin (Delphine de Girardin) 103n  
 Madame Richard (Marthe Betenfeld Richard) 99n  
 Mademoiselle de Lespinasse (Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse) 100  
 Maeztu, María de 84n  
 Magherini, Simone 10  
 Malasaña, Manuela 133  
 Mallo, Maruja 85, 91  
 Manfredi, Gaetano 17n  
 Manso, Margarita 85  
 Maometto 162  
 Maraini, Dacia 72n  
 Marazzi, Elisa 51n  
 March, Susana 93  
 Marenholz-Bülow, Bertha von 42  
 Maria Carolina di Borbone 74  
 Martín Casatmijana, Rosa María 125n  
 Martín Vivaldi, Elena 93  
 Martínez Sagi, Ana María 91  
 Matteucci, Nicola 54n  
 Mazzini, Giuseppe 60, 61, 65 e n, 70, 71  
 Méndez, Concha 84n, 86-93, 126  
 Merchant, Ella 53n  
 Merlo, Pepa 84n, 85 e n, 86 e n, 87 e n, 90, 91 e n, 92  
 Meyer Nathan, Moses 65  
 Meysenbug, Malwida von 60  
 Michelet, Jules 108  
 Mieli Nathan, Virginia 65, 66  
 Mignaty, Giorgio 59  
 Mill, John Stuart 108  
 Miniati, Monica 66n  
 Mix, York-Gothart 100n  
 Mocali, Maria Chiara 60n  
 Molino Colombini, Giulia 15, 21  
 Monet, Claude 106  
 Monleón, José 123n  
 Montale, Eugenio 83  
 Montani, Giuseppe 13n  
 Montessori, Maria 65, 66  
 Moravia, Alberto 72 e n, 73 e n, 76, 77  
 Morelli, Gabriele 82n, 83 e n, 94n  
 Moreno Villa, José 82, 131n  
 Mott, Lucretia 108  
 Mozzoni, Anna Maria 15  
 Muiña, Ana 125n  
 Mulder, Elisabeth 86, 90, 91, 93  
 Muñoz de Buendía, María Luisa 90, 91  
 Nani, Michele 51n  
 Napoleone III di Francia 55  
 Nash, Mary 139n  
 Nathan, Ernesto 65 e n.  
 Nathan, Janet 65  
 Nathan, Mary 65, 67  
 Nathan, Moses Meyer 65  
 Nelken, Margarita 84 e n  
 Nelson, Horatio 74  
 Neruda, Pablo 123 e n, 131n  
 Neves, Modesta 109  
 Nicoli, Miriam 51n  
 Nigro, Raffaele 63n  
 Nozzoli, Anna 9  
 Ojeda Quevedo, María del Pino 93  
 Oliva Mancini, Laura Beatrice 14, 19

## Indice dei nomi

- Oliveira, Américo Lopes de 110n  
Olivetti Modona, Nina 5, 7, 25-37  
Olsen, Regine 166 e n.  
O'Neill, Alexandre 118n,  
O'Neill, Maria 118, 119 e n, 120n, 121 e n  
Orbán, Viktor 159  
Oriani, Alfredo 17n  
Orvieto, Laura (Laura Cantoni Orvieto) 72  
Ottoloni, Margarida 109  
Outeirinho, Maria de Fátima 106n
- Paladini, Luisa Amalia 15  
Palli, Angelica 5, 7, 13-24, 29  
Panajia, Alessandro 66n  
Pantano, Carmen Rita 55n  
Paper, Ernestina 7, 63, 64 e n, 66, 67 e n, 68  
Paper, Jakov 64  
Paraíso, Albertina 99n  
Pasamar, Pilar Paz 93  
Pasi, Marco 59n  
Patrício, Maria Madalena 99n  
Patrón Sánchez, Marina 81n  
Pavia Gentilomo Fortis, Eugenia 14  
Pease Nichol, Elizabeth 108  
Pedroso, Margarita de 88  
Pelletan, Pierre-Clément-Eugène 108  
Pellico, Silvio 29  
Peluso, Francesco 17 e n  
Peretti, Alessandra 64n  
Pernes, Fernando 146 e n  
Pessoa, Fernando 99  
Petrarca, Francesco 57  
Pick, Adolf 41, 49  
Pieromaldi Golfarelli, Atenaide Zaira 56, 57 e n, 58 e n, 60n, 62 e n, 63 e n, 67, 68  
Pieromaldi, Francesco 56
- Pimentel Fonseca, Eleonora 74  
Pincherle Rosselli, Amelia 5, 7, 67, 69-77  
Pinheiro, Beatriz 99, 107, 108, 109n  
Pironi, Tiziana 64n  
Pisa, Beatrice 56n  
Pisanelli, Giuseppe 16, 17, 18, 48  
Pizzi, Alessia 80n  
Pizzo, Gian Filippo 52n  
Platone 162, 163, 167  
Poch, Amparo 139  
Poggi, Giuseppe 54  
Prada, Gloria de la 90  
Prados, Emilio 82, 83n, 131n  
Prata, Ana Filipa 156, 157n  
Proudhon, Pierre-Joseph 108  
Pusich, Antónia Gertrudes 98 e n, 103n
- Rachetta, Luca 53n  
Rafael, Gina Guedes 97 e n, 98n  
Raffalovich Comparetti, Elena 39-50  
Raffalovich, Lev 47  
Raffalovich, Marc-André 42  
Raffalovich, Maria 42  
Raffalovich, Nadine 42  
Raicich, Marino 64n  
Rajberti, Giovanni 25 e n  
Ramos-Gascón, Antonio 128n  
Rao, Anna Maria 74n, 75  
Rekut-Liberatore, Oleksandra 9, 61n  
Renda, Eugène 49  
Resende, Manuel Augusto Tavares de 103  
Réthy, Károly 166, 167  
Ribeiro, Júlia 102  
Rivalan Guégo, Christine 51n  
Roberti, Giulio 57n, 58n, 63n  
Robida, Albert 52

- Robustelli, Cecília 79n, 80n  
 Roca de Togores, María Teresa 90, 91  
 Rocha, Clara Crabbé 98n  
 Rodrigues da Silva, José Manuel Amara-  
 ral 143n, 144, 147n, 158n  
 Rodrigues, Urbano Tavares 144, 147,  
 149  
 Roldão, Helena 111n  
 Romano Colangeli, Maria 93 e n  
 Romero, Marina 90, 91  
 Romo Arregui, Josefina 90, 91, 93  
 Roosevelt, Eleanor 73  
 Rosselli, Aldo 67  
 Rosselli, Annina 67  
 Rosselli, Carlo 67  
 Rosselli, Nello 67  
 Rosso, Maria 82n, 94 e n  
 Ruffo, Fabrizio 74  
 Rumiz, Paolo 41n
- Sá, Ana Maria Ribeiro de 102, 103n  
 Sabattini, Alma 80  
 Saborido, Vanessa 93n  
 Saez de Melgar, Faustina 103, 104  
 Saffi, Aurelio 61  
 Saffi, Giorgina, 63n  
 Salah, Asher 48 e n  
 Salaün, Serge 123n  
 Salgueiro, Mário 110n  
 Salinas, Pedro 82, 83n, 84  
 Salmini, Vittorio 31  
 Salvatici, Silvia 17n  
 Salvadori, Diego 9, 172n, 180n  
 Salvemini, Gaetano 74  
 Sánchez Saornil, Lucía 7, 90-92, 123-142  
 Sand, George (pseudonimo di Aurore  
 Dupin) 34, 35, 104  
 Sanfelice, Luisa 74  
 Santonja, Gonzalo 128n
- Santos, Manuela 97 e n  
 Sanz Cuadrado, María Antonia 93  
 Sardou, Victorien 17n  
 Scaraffia, Lucetta 59n  
 Schiff, Moritz 58  
 Schiff, Ugo 58  
 Schuré, Édouard 59, 60 e n, 61 e n, 62  
 e n, 63n  
 Schwegman, Marjan 55n  
 Sclopis, Federigo 58n  
 Seidler, Irma 165, 166  
 Serao, Matilde 26 e n  
 Sheridan, Caroline 20  
 Siciliano, Enzo 72n  
 Silva, Regina Tavares da 107n  
 Silva, Rodrigues da 143n, 144, 147n,  
 158n  
 Simon, Jules (François-Jules-Simon  
 Suisse) 108  
 Soldani, Simonetta 42n, 64n  
 Solmi, Angelo 75n  
 Solone 162  
 Sontag, Susan 74  
 Sorel, Patricia 51n  
 Soriano Jiménez, Ignacio Clemente  
 125n  
 Stelliferi, Paola 17n  
 Stern, Daniele 34  
 Stone, Maria Emília 98n  
 Straulino, Samuele 52n  
 Streeruwitz, Marlene 56n  
 Stuckrad, Kocku von 60n
- Taddei, Maurizio 62n  
 Taddei, Rosa 29  
 Tatti, Silvia 15n, 18n, 20  
 Teixeira, Judith 99n  
 Tellini, Gino 39n, 40n  
 Tellini, Giulia 9, 14n, 19n

## Indice dei nomi

- Tengarrinha, José Manuel 97n  
Tepidia, Elena (pseudonimo di Ate-  
naide Zaira Pieromaldi) 57 e n  
Torre, Alfonsa de la 93  
Torre, Guillermo de 125  
Torre, Josefina de la 84, 86-88, 90, 91,  
93, 126  
Torre, Stefania 17n  
Torres, Serrana 85n  
Torresão, Guiomar 8, 99, 101n, 103n,  
104 e n, 105-107  
Torresão, Maria Felismina de No-  
ronha 107  
Trapiello, Andrés 123n  
Trivulzio Belgiojoso, Cristina 15, 20, 29  
Trollope, Anthony 61 e n  
  
Ungari, Paolo 16n  
Urrutia, Jorge 128n  
  
Vaccaro, Andrea 52  
Valbuena Prat, Ángel 87n  
Valentini, Chiara 65n  
Vallotton, Félix 51n  
Van Passen, Pierre 136  
Vasconcelos, Ana Teixeira de 104  
  
Velázquez, Ruth 126n  
Verne, Jules 52  
Viana, Maria Cândida d'Assis 101 e n  
Vidal, Angelina 112, 113 e n,  
Vidal, María Antonia 87n, 88n  
Vieusseux, Giovan Pietro 13  
Vigía (Lucía Sánchez Saornil) 126n,  
138n.  
Villalón, Fernando 82  
Villari, Pasquale 59, 61  
Vitale, Claudia 60n  
Vitorino, Virgínia 99n  
Vuelta García, Salomé 9  
  
Wagner, Richard 60  
Ward Howe, Julia 55 e n  
Wilde, Oscar 42  
Woolf, Virginia 7 e n, 9  
Wyse Rattazzi Bonaparte, Marie Lae-  
titia Studolmina 107  
  
Youmans, Edward Livingston 51  
  
Zanardelli, Giuseppe 17n, 18  
Zangheri, Marta 52n  
Zoja, Elisabeth 169n

## Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

### Antichità e Filologia

1. FRANCESCO CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, 2023.
2. *Noster delectat error. L'errore tra filologia e letteratura*, a cura di Elisa Migliore, Matilde Oliva, Claudio Vergara, 2024.
3. *Pedante e geniale: Ernesto Giacomo Parodi a cento anni dalla morte*, a cura di Francesco Bausi, 2026.

### Filosofia

1. *Ecologia politica. Temi e riflessioni da un pensiero in divenire*, a cura di Stefano Righetti, 2025.
2. *Prescienza, profezia, determinismo e futuri contingenti tra Antichità e Medioevo*, a cura di Anna Rodolfi, Maddalena Sartini, 2025.
3. *Gestazione per altre persone. Legami, desideri, corpi, norme*, a cura di Federica Buongiorno, Xenia Chiaramonte, Matteo Galletti, 2026.
4. *Reading the Book of Nature Across Sciences, History and Philosophy*, edited by Davide Pietrini, 2026.

### Letteratura italiana e Romanistica

1. *L'illustre volgare. Riletture, riscritture e traduzioni dantesche nelle lingue romanze*, a cura di Michela Graziani, Michela Landi e Salomé Vuelta García, 2023.
2. «La sintassi del mondo». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, 2023.
3. *La violenza nella letteratura italiana. Forme, linguaggi e rappresentazioni*, a cura di Rebecca Bardi, Camilla Bencini, Chiara Canali, Andrea Carnevali, Alice Petrocchi, Alessandro Privitera, Andrea Talarico, 2023.
4. PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, edizione critica a cura di Arianna Fiore, 2025.
5. *Cosmopolitismo femminile plurale. Tra filosofia, letteratura, pedagogia, scienza*, a cura di Giulia Tellini, Diego Salvadori, Salomé Vuelta García, 2026.

### Linguistica

1. «La sua chiarezza séguita l'ardore». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini, 2023.
2. *I dati linguistici. Metodologie e strumenti della ricerca*, a cura di Caterina Cacioli, Serena Carlamaria Crespi, Stefano Miani, Barbara Patella, Ersilia Russo, Carmelina Toscano, 2024.

Finito  
di stampare  
nel mese di giugno 2026 da Rotomail Italia S.p.A.

Volume stampato con tecnologia print on demand



Affrontare il tema del cosmopolitismo al femminile significa parlare di donne che per i motivi più vari hanno vissuto in più luoghi, che hanno scelto come loro patria d'elezione il mondo intero, che hanno sviluppato uno sguardo multi-prospettico e trans-nazionale su una pluralità di questioni. Si tratta di poetesse, drammaturghe, pubbliciste, pedagogiste, dottoresse, scienziate, saggiste, filosofe, che, fra l'Otto e il Novecento, sono riuscite non solo a integrarsi in un paese diverso rispetto a quello d'origine (sia in quanto donne, sia in quanto straniere), ma anche a studiare, a lavorare, a combattere contro le dittature e gli integralismi, a far ascoltare forte e chiara la propria voce di libertà e di rivolta.

**GIULIA TELLINI** insegna Letteratura Italiana presso l'Università di Firenze. I suoi interessi includono la letteratura teatrale e la letteratura femminile. Dal 2024 è Coordinatrice del progetto competitivo biennale, finanziato dall'Ateneo fiorentino, *Donne fra più mondi: Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento*.

**DIEGO SALVADORI** insegna Letterature Comparete presso l'Università di Firenze. Si occupa di Ecocritica, Studi di Genere e Teoria della Letteratura. Dal 2024, è Partner del progetto competitivo *Donne fra più mondi: Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento*.

**SALOMÉ VUELTA GARCÍA** insegna Letteratura Spagnola presso l'Università di Firenze. Il suo principale ambito di ricerca riguarda il teatro classico spagnolo e la sua ricezione europea nei secoli XVII-XVIII. Più recentemente, si è interessata alla letteratura femminile spagnola. Dal 2023 è Coordinatrice del seminario *Donne e sapere* presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze.

