LA NOVELA DE FORMACIÓN EN ITALIA

Representaciones literarias de niños, niñas y adolescentes

Liliana Swiderski, María Estrella y Mariana Blanco
Coordinadoras

eudem

Este libro reúne las versiones ampliadas y revisadas de gran parte de las contribuciones compartidas en el XXXVI Congreso internacional de la Asociación de docentes e investigadores en lengua y literatura italianas (ADILLI). Las lecturas críticas aquí ofrecidas aportan enriquecedores enfoques sobre la variabilidad de las concepciones acerca de la niñez y de la juventud, tal como se expresan en sus manifestaciones literarias; pero también ahondan en la diversidad de estrategias discursivas mediante las que se plasma su representación, específicamente en el contexto italiano de los siglos XX y XXI, con algunos antecedentes de relieve en el XIX. Los textos retoman y analizan obras literarias concretas o discursos sociales y pedagógicos, componiendo un rico panorama de las figuraciones literarias de dichas etapas vitales, así como de la novela de aprendizaje o "romanzo di formazione", en el contexto de producción italiano. Asimismo, se subraya la importancia de los personajes niños y jóvenes en la literatura peninsular, con una copiosa ejemplificación que revela a los lectores interesantes conexiones entre obras y autores.

La novela de formación en Italia

Representaciones literarias de niños, niñas y adolescentes.

Liliana Swiderski, María Estrella y Mariana Blanco

(Coordinadoras)

eudem

La novela de formación en Italia : representaciones literarias de niños, niñas y adolescentes / Liliana Swiderski ... [et al.] ; Coordinación general de Liliana Swiderski ; María Estrella ; Mariana Blanco. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-6662-76-7

1. Novelas. 2. Literatura Italiana. I. Swiderski, Liliana II. Swiderski, Liliana, coord. III. Estrella, María, coord. IV. Blanco, Mariana, coord.
CDD 800

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

ProhIbida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de la editorial.

ISBN: 978-631-6662-76-7

Este libro fue evaluado por la Dra. María del Carmen Pilán

Primera edición digital: septiembre de 2026

© 2026 Liliana Swiderski, María Estrella y Mariana Blanco

© 2026, EUDEM
Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata
Jujuy 1731 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Luciano Alem y Agustina Cosulich

L U A
Libro Universitario Argentino

ADILLI
Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas

ÍNDICE

Presentación: Infancia, adolescencia y novela de formación en el ámbito italiano
Liliana Swiderski y María Estrella.....9

La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglos XIX y XX.....25

Los mensajes moralizadores en *Pinocchio* de Carlo Collodi
Malena Gazaba 26

"Estudiad y sed buenos": enseñanzas morales para la infancia en *Corazón* de Edmundo De Amicis
Karina Morelli Procopiuk..... 38

Il ruolo dell'infanzia nel romanzo di formazione italiano: il caso di *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchi
Giovanni Barracco..... 51

L'infanzia, la ribellione, l'immaginario. *La lepre bianca* di Franco Matacotta
Alfredo Luzi 67

Il conformista, de Alberto Moravia, o cómo gestar un fascista
Claudia Teresa Pelossi 79

Balilla a Trieste. Un bambino di fronte alla storia con ironia, pietas, turbamento. Sul *Campeggio di Duttogliano* di Tullio Kezich
Elvio Guagnini 93

Pasolini e il linguaggio dei giovani
Hideyuki Doi 102

Aproximación al tema de la niñez y adolescencia en la narrativa del Novecento
Daniel Alejandro Capano 112

Variaciones de la novela de formación:
la confesión como forma de autorrealización en *Sostiene Pereira*
Alejandra M. Da Cruz 122

Referencias literarias y culturales sobre la maduración femenina en *Il bacio della Medusa,* de Melania Mazzucco
Liliana Swiderski 134

Tu, mio de Erri de Luca: la novela de aprendizaje y la isla como propiciadora de lo fantástico
Gonzalo Javier Arzuaga y Federico Gonzalo Ferroggiaro . 152

La infancia de Pirandello y su periplo de formación como artista: proyecciones del *Künstlerroman* en *Biografia del figlio cambiato* (2000), de Andrea Camilleri
Mariana Blanco 163

La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglo XXI 176

Bravi e Benni: Adamo e Margherita, l'infanzia che ci racconta
Massimo Palmieri 177

Rememoración de la infancia y elaboración del duelo en *Addio fantasmi* (2019), de Nadia Terranova
María Estrella..... 188

Verdad quebrada, deseo en tránsito.
La vida mentirosa de los adultos de Elena Ferrante como *Bildungsroman*
Laura Martín Osorio..... 201

Dos microsistemas, dos familias.
La educación en *Il treno dei bambini*, de Viola Ardone
Jazmin Rial 215

La infancia y la adolescencia en la narrativa de Niccolò Ammaniti
Elena Victoria Acevedo 228

Zombis, ogros y brujas: El proceso de aprendizaje en *No tengo miedo*, de Niccolò Ammaniti
Anabella Valeo 242

Trayectorias vitales en el fin del mundo. *Anna* (2015) de Niccolò Ammaniti: un *Bildungsroman* distópico
Juan Cruz Zariello Villar 256

Enfoques comparatistas y proyecciones de la literatura italiana 269

La poeta-niña. Figuración de Ángela Grassi
Marta B. Ferrari 270

Presencias infantiles en las crónicas italianas de José Enrique Rodó
María Carolina Bergese 282

Infancia y poesía en Cesare Pavese y Arturo Carrera
Silvia Cattoni y Hebe Castaño 292

Infancia y adolescencia *queer* en la contemporaneidad: una lectura contrastiva entre Édouard Louis y Davide Martini
Francisco Aiello 307

Literatura y fenómenos sociales en el contexto italiano. 318

La rappresentazione dell'emigrazione minorile "forzata" e di lavoro nella letteratura giovanile italiana
Lorenzo Luatti 319

L'Italiano nuovo: la rappresentazione dell'infanzia trasmessa dai libri scolastici di epoca fascista
Mariela Andrea Bortolon 333

Mafie e infanzia tra luci e ombre
María Soledad Balsas 348

Inmigración italiana en el Gran Buenos Aires: tradiciones, imaginarios y memoria en los recuerdos de infancia de Jorge Monteleone
Marina José Gorri..... 360

Abordajes desde la lingüística..... 371

Sobre el uso del verbo "fare" en la oralidad
Carolina Negritto y Jazmín Ailín Martínez 372

"Il socio è ricchione fa l'ebreo". Una proposta di classificazione degli insulti discriminatori, in riferimento alle pratiche di cyberbullismo
Paolo Nitti 383

Las formas de tratamiento en el italiano actual y el español argentino del Río de la Plata: entre la cortesía y la persuasión
Adriana Speranza y Ana Laura Pagliaro..... 396

Infancia, adolescencia y novela de formación en el ámbito italiano

Liliana Swiderski y María Estrella

Este libro reúne las versiones ampliadas y revisadas de gran parte de las contribuciones compartidas en el *XXXVI Congreso internacional de ADILLI* (Asociación de docentes e investigadores en lengua y literatura italianas) celebrado en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, los días 22, 23 y 24 de septiembre de 2022, que tuvo como eje conductor las "Representaciones de la infancia y de la adolescencia en la lengua, la literatura y la cultura italianas". Las lecturas críticas aquí ofrecidas aportan enriquecedores enfoques sobre la variabilidad de las concepciones acerca de la niñez y de la juventud, tal como se expresan en sus manifestaciones literarias; pero también ahondan en la diversidad de estrategias discursivas mediante las que se plasma su representación, específicamente en el contexto italiano de los siglos XX y XXI, con algunos antecedentes de relieve en el XIX.

Debemos recordar que la modernidad supuso un movimiento de revalorización de la infancia y de la adolescencia (del cual Jean-Jacques Rousseau fue figura capital) que progresivamente "vengono concepite come un potenziale di ricchezza e di diversità rispetto all'età adulta" ["vienen concebidas como un potencial de riqueza y diversidad respecto de la edad adulta"].[1] Como recuerda Milena Bernardi, a partir del *Novecento* el niño comienza

1 Larese, S. (2013). *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia. Un percorso cronologico possibile dall'Ottocento all'età contemporanea*. Prova finale di Laurea. Venezia: Università Ca' Foscari. Disponible en línea: <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/18016>. [Fecha de consulta: 30 de octubre de 2022], p. 5. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

a ocupar un rol primordial en la literatura, fenómeno no exento de contradicciones: "bambini narrati dalla metafora letteraria incarnano spesso la sintesi esemplare di aspetti disturbanti, scomodi, trascurati o sottovalutati fino alla negazione, di un'infanzia in larga misura sconosciuta alla percezione adulta".[2] El niño, agrega Berardi, se configura como un ser extraño e inquietante, siempre "otro", ambiguo, visto simultáneamente como "frutto della potenza creatrice della natura, eppure mostro di irriverenza, considerato a lungo vuoto di memorie emozionali e privo del senso del tempo ma eletto a testimone inconsapevole delle memorie della specie".[3] Franco Moretti, teórico y crítico italiano de indiscutible renombre en la materia, afirma que la juventud se convirtió para la cultura occidental moderna en la "edad que contiene el sentido de la vida",[4] erigiéndose como "forma simbólica de la modernidad",[5] en tanto ambas coinciden en dos rasgos principales: "dinamismo e inestabilidad".[6] Ya con Wilhelm Meister, protagonista de la célebre novela de Goethe, el aprendizaje no es el predecible camino hacia el trabajo paterno, "ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e aventura, bohème, vagabondaggio, smarrimen-

2 Bernardi, M. (2017). "Estraneità del corpo bambino: la letteratura e la letteratura per l'infanzia ritraggono l'ambivalenza di quel piccolo corpo imperfetto". En *Encyclopaideia XXI* (49), pp. 31-49. Disponible en línea: <https://cris.unibo.it/handle/11585/618871>. [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2021], p. 32. ["niños narrados por la metáfora literaria encarnan habitualmente la síntesis ejemplar de aspectos inquietantes, incómodos, descuidados o infravalorados hasta la negación, de una infancia en buena medida desconocida para la percepción adulta"]. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

3 *Ibid*., p. 37. ["fruto del poder creador de la naturaleza, y sin embargo un monstruo de irreverencia, considerado durante mucho tiempo vacío de memorias emocionales y carente de sentido del tiempo, pero elegido como testigo inconsciente de las memorias de la especie"].

4 Moretti, F. (1999). *Il romanzo di formazione.* Torino: Einaudi, p. 3. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

5 *Ibid*., p. 5.

6 *Ibid*., p. 6.

to, *parvenir*" ["sino incierta exploración del espacio social: y será entonces viaje y aventura, bohemia, vagabundeo, extravío, ascenso social"].[7] Los jóvenes, recupera Silvia Larese, son hábiles para desenvolverse en el tiempo presente, pues "possiedono quella dinamicità essenziale per interpretare una realtà in divenire dal momento che loro stessi, per natura, attraversano una fase transitoria sospesa tra l'età dell'innocenza e quella della ragione".[8]

Infancia y adolescencia son, por tanto, etapas vitales cruciales para la constitución de la conciencia de sí, la formación del sentimiento y la socialización, en íntima vinculación con los marcos históricos e ideológicos en los que el desarrollo del sujeto se produce. Los diversos estilos de convivencia intergeneracional, en los que tendrán un rol fundamental quienes operan como mentores, aparecen mediados por instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, el trabajo, el sistema legal, cada una inseparable de las demás, con todas sus potencialidades inherentes, pero también con cotas de alta conflictividad. La educación, tanto en sus vertientes espontáneas como en las metódicas y sistemáticas, es portadora de la axiología del grupo social, que muchas veces cuaja en explícitos mensajes moralizantes o en su transgresión velada o explícita. Del mismo modo, la identidad se configura en la horizontalidad propia de la relación con los pares, a partir de la amistad, el compañerismo, el despertar amoroso e incluso la constitución de colectivos infantojuveniles que reproducen el orden social hegemónico o que se rebelan contra él.

La trascendencia de las redes vinculares es elocuente incluso por defecto: la orfandad, el abandono, el aislamiento, las situaciones límite, revelan la vulnerabilidad de estas etapas y su consecuente necesidad de protección. En un esfuerzo por adentrarse en su complejidad, no son pocas las ocasiones en que la focalización narrativa

7 *Ibid*., p. 4, en cursiva en el original.

8 Larese, S., *op. cit.*, p. 5. ["poseen ese dinamismo esencial para interpretar una realidad en transformación, ya que ellos mismos, por naturaleza, atraviesan una fase transitoria suspendida entre la edad de la inocencia y la edad de la razón"].

se ubica en la perspectiva infantil –mediante la primera persona o la tercera equisciente– para relatar el progresivo descubrimiento (gozoso, doliente o terrible) del mundo adulto. Muchas de estas narraciones ficcionalizan las trayectorias vitales de los autores, y en tales casos los estudios críticos examinan sus fructíferas relaciones con la autobiografía, la memoria y el testimonio. A su vez, la cuestión de la infancia permite detectar vastas redes intersemióticas e intertextuales, entre las que resaltan como hipotextos privilegiados los relatos populares, los cuentos de hadas y la picaresca. El proceso de formación de los sujetos suele estar jalonado por rituales de iniciación y pasaje, en los que es posible captar reminiscencias míticas: como indica María de los Ángeles Rodríguez Fontela, no se trata solo de que la novela de autoformación, como ella la denomina, adopte o reescriba ciertos motivos propios de tradiciones atávicas, sino que le es connatural el tema mítico fundamental de la aventura del héroe.[9]

Esto nos conduce, de manera directa, a la otra línea de análisis esencial en este volumen. En los casos en que las novelas relatan específicamente el proceso de crecimiento del personaje protagónico, nos ubicamos en la órbita del *Bildungsroman*, rótulo que algunos críticos consideran en sentido amplio, mientras que otros lo restringen al caso alemán y/o a ciertos períodos históricos, sobre todo en lo relativo a sus manifestaciones inaugurales.[10] En Italia, esta vertiente genérica recibe, por lo general, el nombre de "romanzo di formazione". Cesare Giacobazzi lo define como aquel que narra "le vicende biografiche di un eroe che, attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare una forma organica,

9 Rodríguez Fontela, M. de los Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger, p. 55 y ss.

10 Para iluminadoras precisiones sobre la cuestión, remitimos a Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia: la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

razionale e compiuta alla propria individualità" ["las vicisitudes biográficas de un héroe que, a través de experiencias heterogéneas, alcanza el objetivo de dar una forma orgánica, racional y acabada a su propia individualidad"].[11] No obstante, como bien explica Franco Moretti, la misma raíz del género es paradójica, pues responde "a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell' 'autodeterminazione' e le esigenze, altrettanto imperiose, della 'socializzazione'" ["a un dilema inherente a la civilización burguesa moderna: el conflicto entre el ideal de la 'autodeterminación' y las exigencias, igualmente imperiosas, de la 'socialización'"].[12] Según Giordano Ghirelli, este objetivo puede cumplirse o no; más bien se presenta como una meta a conseguir, en íntima relación con la búsqueda de la felicidad como principio organizador: "Il raggiungimento di questo compromesso finale tra le aspirazioni del singolo e le necessità della realtà circostante non deve tuttavia per forza essere realizzato: è importante che esso esista come idea guida e meta finale del processo di formazione, ma può essere anche mancato oppure, come in Flaubert, svuotato ironicamente del suo valore".[13]

Tal como explica Silvia Larese, con el ascenso de la burguesía y el auge del capitalismo, luego de la Revolución francesa y de la Revolución Industrial, la reestructuración social "fa saltare in parte

11 Giacobazzi, C. (2001). *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*. Modena: Guaraldi, p. 49. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

12 Moretti, F., *op. cit.*, p. 17.

13 Ghirelli, G. (2023). "Una felicità immeritata. L'idea di felicità nel Bildungsroman". En *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 4(55), giugno. Disponible en línea: <https://www.bibliomanie.it/?p=10760>. [Fecha de consulta: el 22 de octubre de 2023], p. 2. ["La consecución de este compromiso final entre las aspiraciones del individuo y las necesidades de la realidad circundante no tiene, sin embargo, por qué realizarse necesariamente: lo importante es que exista como idea guía y meta final del proceso de formación, aunque también puede no alcanzarse o, como en Flaubert, vaciarse irónicamente de su valor"]. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

l'ereditarietà delle professioni e permette a ciascuno di diventare *faber suae quisque fortunae*" ["disuelve en parte la herencia de las profesiones y permite a cada uno convertirse en artífice de su propia fortuna"];[14] proceso que acarrea consigo "l'acquisizione di una libertà prima sconosciuta che favorisce un'interiorità più complessa, combattuta e irrequieta" ["la adquisición de una libertad antes desconocida que favorece una interioridad más compleja, conflictiva e inquieta"].[15] Justamente por su diversidad respecto de estas circunstancias, según la misma Larese, el caso italiano adquiere peculiaridades específicas, pues el país, entre 1815 y 1861, se caracteriza "dalla mancanza di unità statale e dalla frammentazione in piccoli stati amministrati da regimi dispotici, polizieschi o paternalistici che ostacolano la formazione del cittadino moderno e di una vera e propria opinione pubblica" ["por la falta de unidad estatal y la fragmentación en pequeños Estados administrados por regímenes despóticos, policiales o paternalistas, que obstaculizan la formación del ciudadano moderno y de una auténtica opinión pública"].[16]

Giovanni Barracco, especialista en novela de formación italiana y colaborador en este volumen, señala dos notas inherentes a las manifestaciones peninsulares, en línea con la constatación anterior: la primera, de orden narratológico, apunta a su profunda relación "con i moduli del picaresco, e la rilevanza che nella sua genesi è assegnata alle forme dell'autobiografia, del diario (in senso ampio: della confessione), della memoria" ["con los modelos de la picaresca, y la relevancia que en su génesis se asigna a las formas de la autobiografía, del diario (en sentido amplio: de la confesión), de la memoria"];[17] mientras que la segunda se refiere a la ausencia de

14 Larese, S., *op. cit.*, p. 5, en cursiva en el original.

15 *Ibid*.

16 *Ibid*., p. 21.

17 Barracco, G. (2024). "Coordinate per una teoria e una storia del romanzo di formazione italiano". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 10(19), diciembre, p. 36. Disponible en línea: < https://

un *Bildungsroman* italiano en el siglo XIX, lo que demuestra un retraso sintomático respecto de otras áreas culturales. Este fenómeno es consecuencia, "non solo della mancanza di una cultura del romanzo consolidata, quanto come esito della mancanza della cultura (del concetto stesso) della *Bildung* –come quella di stampo tedesco– la cui assenza determina *naturaliter* lo slittamento del romanzo di formazione dal polo dello scioglimento positivo a quello della crisi".[18] Desde su perspectiva, se trata de una cuestión fundante, pues en Italia el género "nascerà come *romanzo di formazione della crisi*" ["nacerá como *novela de formación de la crisis*"],[19] y así se mantendrá hasta la actualidad. Para la "*Bildung* nella sua declinazione italiana" ["*Bildung* en su variante italiana"],[20] concluye Barracco, no pueden obviarse "il ricorso autobiografico, memoriale e diaristico, la tematizzazione della negatività, la perlustrazione dell'interiorità, la trasfigurazione della condizione di solitudine della contemporaneità".[21]

Los trabajos reunidos en este volumen retoman y analizan, en obras literarias concretas o en discursos sociales y pedagógicos, muchos de los presupuestos y cuestiones hasta aquí mencionados, componiendo un rico panorama de las figuraciones literarias de la infancia y de la adolescencia, así como del "romanzo di for-

fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8561/8865 >. [Fecha de consulta: el 3 de enero de 2025]. La traducción del texto utilizada en este trabajo nos pertenece.

18 *Ibid*., en cursiva en el original. ["No solo de la falta de una cultura consolidada de la novela, sino también resultado de la ausencia de una cultura (del propio concepto) de la *Bildung* —como la de matriz alemana—, cuya carencia determina *naturaliter* el desplazamiento de la novela de formación desde el polo de la resolución positiva hacia el de la crisis"].

19 *Ibid*., en cursiva en el original.

20 *Ibid*.

21 *Ibid*. ["El recurso a lo autobiográfico, memorial y diarístico, la tematización de la negatividad, la exploración de la interioridad, la transfiguración de la condición de soledad de la contemporaneidad"].

mazione", en el contexto de producción italiano. Gran parte de los capítulos ofrecen precisiones que intentan ceñir el género del *Bildungsroman*, sus cristalizaciones y desvíos: algunas de ellas son canónicas, como las de Dilthey, Bajtín o Lukács, y otras provienen de teorizaciones más recientes, lo que provee un interesante estado de la cuestión. Además, se subraya la importancia de los personajes niños y jóvenes en la literatura italiana, con una copiosa ejemplificación que revela a los lectores interesantes conexiones entre obras y autores. Por lo general, hemos ordenado los artículos desde un punto de vista cronológico atendiendo a la fecha de publicación de los textos literarios que abordan, aunque es claro que la producción de muchos de sus autores aparece encabalgada entre siglos y se extiende en procesos de largo aliento.

Nuestro recorrido comienza, en la sección "La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglos XIX y XX", con dos obras canónicas del *Novecento*, de innegable trascendencia internacional: nos referimos a *Pinocchio* (1882), de Carlo Collodi, estudiado por Malena Gazaba, sobre todo en su análisis del vínculo entre literatura para la infancia y axiología, en tanto la novela se presenta como una herramienta edificante con una clara función sociocultural, a través de la cual se promueven o se condenan determinados comportamientos del niño en función del modelo de socialización vigente; una perspectiva análoga a la de Karina Morelli-Procopiuk sobre *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis, cuando examina la inclusión del género epistolar para promover la buena conducta y los valores asociados a instituciones tradicionales como la escuela y la familia, en el contexto de constitución de la identidad nacional.

Luego se despliega un amplio abanico de producciones del siglo XX: el panorama se abre con la lectura que realiza Giovanni Barracco de *Conservatorio di Santa Teresa* (1940), de Romano Bilenchi, mediante la cual observa cómo el complejo paso de la infancia a la adolescencia está marcado por una serie de reconocimientos y descubrimientos dolorosos, que llevan a la conciencia de la desarmonía de lo real y del desgarro existente entre el yo y el mundo. Luego, Alfredo Luzi examina *La lepre bianca* (1946), de Franco

Matacotta, con particular atención a los dilemas de la sexualidad en una relación en la que se intuyen componentes edípicos, donde la desesperada necesidad de amor, entendido como deseo del otro, no alcanza para aplacar el sentido de soledad y la pulsión de muerte. En su estudio de *Il conformista* (1951), de Alberto Moravia, Claudia Pelossi analiza la conversión al fascismo del funcionario de la policía Marcello Clerici, quien adhiere a tales principios por motivos irracionales asociados con la apremiante necesidad de erradicar antiguos traumas de la infancia. También en su lectura de *Il campeggio di Duttogliano* (1959), de Tullio Kezich, Elvio Guagnini considerará la relación entre maduración y contexto político social, al explorar las consecuencias del totalitarismo en el desarrollo de un adolescente, objeto de burla por parte de los jóvenes fascistas mayores que él (los "*avanguardisti*") debido a su apellido esloveno (como el de Kezich), lo que promueve el juego con los componentes autobiográficos.

Por su parte, Hideyuki Doi introduce su capítulo dando a conocer las alternativas de la recepción de Pier Paolo Pasolini en Japón, para luego reflexionar sobre la atención concedida por el cineasta a la juventud urbana de finales de los años 1950 y principios de la década de 1960, que también coincide con su propio período formativo como colaborador en *La notte brava*, de 1959 (basada en su novela *Ragazzi di vita*) y *La giornata balorda*, de 1960, ambas dirigidas por Mauro Bolognini en Roma; así como por el guion que escribió, *La nebbiosa*, que sirvió de base para la película *Milano nera* (de Gian Rocco e Pino Serpi, 1963) en la cual descuellan los *teddy-boys* milaneses.

Daniel Capano se traslada a una situación social completamente diferente, pues se ubica en el ámbito de los usos y costumbres de la alta sociedad italiana durante gran parte del siglo XX, a partir de la narración autobiográfica de la nieta del fundador de la Fiat, Susana Agnelli, en *Vestivamo alla marinara* (1975). Previamente, Capano ofrece un panorama de la situación de la literatura italiana con protagonistas niños a partir del *Ottocento*, mediante la adopción de una metodología sincrónica y diacrónica.

Ya en el umbral de los 90, Alejandra Da Cruz aborda *Sostiene Pereira* (1994), de Antonio Tabucchi, para problematizar sus vínculos con la novela de aprendizaje, en tanto su protagonista es un hombre ya viejo que, no obstante, atraviesa un proceso de autoconocimiento y transformación gracias a sus vínculos interpersonales y afectivos, proceso que se enuncia a la manera de una confesión. Liliana Swiderski examina la ópera prima de Melania Mazzucco, *Il bacio della Medusa* (1996), a partir de diferentes hipotextos que son reescritos o subvertidos para relatar el proceso de maduración de dos mujeres, entre los que se incluyen el cuento de hadas, las fábulas, la poesía medieval (*stilnovismo* y trovadoresca), los relatos picarescos, así como la incipiente cinematografía de principios del siglo XX y los discursos científicos del mismo período: psiquiatría positivista, higienismo y psicoanálisis.

Gonzalo Arzuaga y Federico Ferroggiaro recuperan en *Tu, mio* (1998) de Erri de Luca, momentos trascendentales en la formación del protagonista de dieciséis años durante unas vacaciones en la isla de Procida, a mediados de los años 1950, a partir del vínculo con una joven de origen judío cuyo padre había muerto en los campos; este período estará signado por la libertad que le concede el nuevo ámbito y los aprendizajes propios de la vida en el lugar, pero también por la conciencia política y la búsqueda de justicia que experimentará de modo creciente, hasta el desenlace. Mariana Blanco aborda *Biografia del figlio cambiato* (2000), obra en la que Andrea Camilleri narra la vida de Luigi Pirandello, para analizar la representación de la infancia del dramaturgo y los primeros hitos en la formación del artista, advirtiendo así las filiaciones con el *Künstleroman,* en tanto la escritura se concibe como un espacio de afirmación de la propia identidad.

La segunda sección, titulada "La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglo XXI", se abre con el trabajo de Massimo Palmieri, que aborda dos obras narrativas: la de Stefano Benni, *Margherita Dolcevita*, de 2005, una adolescente que representa la potencialidad revolucionaria de su universo de valores, aspiraciones y utopías, una especie de Greta Thunberg *avant la lettre*; y

L'albero e la vacca (2013), de Adrián Nazareno Bravi, escritor que nació en Argentina, pero vive y escribe en Italia en una lengua adquirida, lo que permite ahondar en los dilemas de la subjetividad migrante y su posición fronteriza.

Este apartado continúa con tres obras publicadas en 2019. María Estrella se detiene en los efectos del duelo en la infancia en la protagonista de *Addio fantasmi* (2019), de Nadia Terranova, y sus profundas secuelas en el pasaje a la adolescencia y la adultez, así como su incidencia en la conformación de vínculos afectivos, aspectos que se rememoran a partir del regreso a la casa natal en Mesina y, fundamentalmente, del reencuentro con la madre. Laura Martín Osorio enfoca la última novela de Elena Ferrante, *La vida mentirosa de los adultos,* para detectar las modulaciones del camino del héroe y de las instancias de formación en el caso de la protagonista femenina y adolescente, quien se apartará de los mandatos familiares y de la seguridad del hogar, atravesará las pruebas y así traspasará el umbral hacia la madurez. Jazmín Rial estudia *Il treno dei bambini*, de Viola Ardone, cuya acción se ubica en una escindida Italia de posguerra, lo que tendrá dramáticas consecuencias en la educación del pequeño Amerigo, seleccionado como beneficiario de una iniciativa por la cual familias del Norte adoptaban temporalmente a niños del Sur que padecían necesidades extremas. Así, el protagonista oscilará entre dos microsistemas con distintas posibilidades económicas y culturales, un análisis para el que Rial se vale de conceptos propios de la teoría ecológica de Urie Bronfenbrenner.

La sección termina con tres trabajos dedicados a Niccoló Ammaniti. Elena Acevedo traza un panorama de personajes niños en la literatura italiana, y se enfoca luego en varias novelas del escritor romano: *Io non ho paura* (2001), *Io e te* (2010) y *Anna* (2015), todas ellas con jóvenes protagonistas que padecen las amenazas del mundo adulto, signado por la delincuencia, la falta de entendimiento o la conflictividad de una pandemia, que obligan a los niños a idear y llevar a la práctica múltiples estrategias de supervivencia, basadas en la intercomprensión y la solidaridad. Anabella Valeo encara la

indagación de *Io non ho paura* para observar cómo el protagonista se ve expuesto a "lo monstruoso", al ser testigo de un estremecedor suceso que marca su infancia. Así, desde la perspectiva del niño, se trata de dar sentido al mundo que lo rodea y, en este proceso, cumplirán un rol fundamental el discurso paterno y diversos intertextos culturales como la Biblia, los cuentos populares y el discurso cinematográfico. Por último, Juan Cruz Zariello Villar se centra en *Anna*, novela en la que confluyen la ciencia ficción y la novela de formación, dando cuerpo a lo que el autor del capítulo define como "un *Bildungsroman* distópico", donde la protagonista lucha por sobrevivir y proteger a su hermano en un medio posapocalíptico: los mentores, como la madre, solo están presentes a partir de la escritura, mientras que las instancias propias de la vida adolescente, como el despertar del amor, están condicionadas por la proximidad de la enfermedad, el dolor y la muerte.

La tercera sección reúne "Enfoques comparatistas y proyecciones de la literatura italiana". Inicia con el estudio de Marta Ferrari sobre la obra de Ángela Grassi, nacida en Italia, pero considerada, a partir de su temprana mudanza a Barcelona, como una de las más destacadas poetas románticas españolas. En su trabajo, Ferrari rastrea la representación de la infancia y la identificación entre su figura autoral y la imagen de la "niña" a partir del análisis tanto de sus poemas y su obra pedagógica como de las palabras que le dedica otra gran poetisa contemporánea, Carolina Coronado; al tiempo que observa la representación del país natal como paraíso perdido. Por su parte, María Carolina Bergese retoma las crónicas que José Enrique Rodó escribe en Europa en el contexto de la Primera Guerra Mundial, publicadas en la revista *Caras y Caretas*: escoge aquellas que se refieren al conflicto bélico en territorio italiano y se detiene especialmente en las que presentan a los niños como protagonistas o testigos de los hechos para estudiar la configuración discursiva del cronista y de su mirada personal y crítica sobre el acontecimiento.

Hebe Castaño y Silvia Cattoni seleccionan dos poemas de Cesare Pavese y Arturo Carrera en los que se rememora la niñez para

observar cómo el lenguaje se acerca a la experiencia inefable de la infancia y cómo se construye un mito del origen sobre el cual, de alguna manera, se funda la escritura. Finalmente, Francisco Aiello toma dos novelas contemporáneas, *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), del francés Édouard Louis, y *49 gol spettacolari* (2016), del italiano Davide Martini, para analizar cómo los atributos de la masculinidad concebidos por la sociedad heteropatriarcal afectan los procesos de subjetivación *queer* al someterlos al discurso homodiante y a múltiples formas de hostigamiento, especialmente durante la adolescencia.

La cuarta sección, "Literatura y fenómenos sociales en el contexto italiano", aúna capítulos dedicados a cuestiones heterogéneas, pero que tienen en común trascender el análisis de un texto literario específico para indagar en cuestiones vinculadas con la sociología, la cultura popular, la historia. Así, Lorenzo Luatti se dedica a la emigración de menores nacida en tiempos preunitarios, antes de los grandes desplazamientos de población, cuando familias pobres se desprendían de sus hijos y en ocasiones los "alquilaban" para que aprendieran un oficio, con tristísimas consecuencias, lo que llevó al funcionamiento de verdaderos "mercati dei fanciulli" ["mercados de niños"] que constituían lisa y llanamente formas de trata. Luatti describe además las vastas repercusiones del fenómeno en la literatura popular y en la literatura para niños. En el caso de Mariela Bortolón, se especializa en la representación de la infancia en los libros escolares de la época de Mussolini, para lo cual desglosa metáforas y analogías tendientes a la construcción de un "nuevo italiano", tanto dentro del país como entre los emigrantes. La ideología fascista proyectaba el modelo bélico a todos los aspectos de la vida, siendo los varones considerados como soldados, munidos de productividad y coraje marcial; mientras que las niñas, relegadas al hogar, debían aspirar al ideal de la mujer-madre y la mujer-ama de casa.

María Soledad Balsas analiza la mafia como un sistema criminal que se basa en gran medida en la reproducción de un "habitus" familiar mediante un proceso de aculturación que comienza desde

el nacimiento; con el objetivo de examinar la cuestión selecciona una muestra significativa de textos extraídos de las redes sociales, la prensa, el cine, la literatura e incluso los paisajes lingüísticos urbanos, a los que aborda mediante una aproximación discursiva. Estos textos también pueden presentar denuncias antimafia, o incluso (re)producir acríticamente la cultura mafiosa.

Finalmente, Marina Gorri trabaja con el ensayo de Jorge Monteleone titulado *El centro de la tierra (Lectura e infancia),* en el que el crítico argentino rememora su vínculo con la literatura durante sus primeros años. Gorri selecciona fragmentos asociados con escenas de narraciones orales protagonizadas por sus abuelos italianos y se detiene en la relación que el autor establece con la tradición del relato folklórico a partir de la referencia a *Cuentos populares italianos,* textos compilados por Italo Calvino en 1956.

La última parte, "Abordajes desde la lingüística", compila tres trabajos enfocados en esta disciplina, que constituye una de las áreas permanentes en todos los congresos ADILLI. Carolina Negritto y Jazmín Ailín Martínez realizan un análisis descriptivo e interpretativo en torno a la utilización del verbo 'fare' en construcciones con verbos soporte y causativas, para lo cual seleccionan discursos de personalidades representativas de la cultura italiana en los *mass media*, lo que las conduce a observar cómo existe una disposición práctica y difundida en el italiano hacia el empleo de un verbo base que funge de "acompañador" a sustantivos predicativos y verbos, creando combinatorias léxicas destacables por su frecuencia y deliberadamente cercanas a la oralidad. Paolo Nitti, luego de ofrecer precisiones teóricas sobre el insulto como instrumento lingüístico con diversas funciones comunicativas, transmite el resultado de sus investigaciones sobre una muestra de mensajes de niños y niñas del último año de la escuela primaria y sus expresiones injuriosas vertidas en WhatsApp, Telegram, Instagram, TikTok, Facebook y Messenger. Su trabajo lo lleva a destacar los aspectos terapéuticos, apotropaicos y rituales del insulto, así como sus elementos persuasivos. Por último, Adriana Speranza y Ana Laura Pagliaro se concentran en la elección de los usos concretos

de las variantes de la segunda persona del singular, tanto en italiano como en español rioplatense, a partir de un análisis cualitativo de un corpus real considerado desde una perspectiva pragmática, con especial atención a aquellos casos en que la interacción está marcada por relaciones de poder.

Deseamos finalizar estas palabras preliminares recordando a una de las coordinadoras de este volumen, nuestra querida amiga y colega Mariana Blanco, investigadora exquisita y excelente docente, quien falleció el 13 de octubre de 2024 tras una dura enfermedad. Estaba sumamente ilusionada con este libro: no dejaba pasar la oportunidad de dedicarse a él cuando sus fuerzas se lo permitían, aportando siempre sus inestimables ideas y criterios. En sus páginas la sentimos hondamente presente. Se lo dedicamos con todo nuestro amor.

Referencias bibliográficas

Barracco, G. (2024). "Coordinate per una teoria e una storia del romanzo di formazione italiano". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, *10*(19), diciembre, pp. 28-54. Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8561/8865 >.

Bernardi, M. (2017). "Estraneità del corpo bambino: la letteratura e la letteratura per l'infanzia ritraggono l'ambivalenza di quel piccolo corpo imperfetto". En *Encyclopaideia* XXI (49), pp. 31-49. Disponible en línea: https://cris.unibo.it/handle/11585/618871>.

Ghirelli, G. (2023). "Una felicità immeritata. L'idea di felicità nel *Bildungsroman*". En *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, *4*(55), giugno, pp. 1-20. Disponible en línea: <https://www.bibliomanie.it/?p=10760>.

Giacobazzi, C. (2001). *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel* Bildungsroman. Modena: Guaraldi.

Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia: la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Larese, S. (2013). *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia. Un percorso cronologico possibile dall'Ottocento all'età contemporanea*. Prova finale di Laurea. Venezia: Università Ca' Foscari. Disponible en línea: <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/18016>.

Moretti, F. (1999). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.

Rodríguez Fontela, M. de los Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger.

La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglos XIX y XX

Los mensajes moralizadores en *Pinocchio* de Carlo Collodi

Malena Gazaba

La reconocida obra *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (traducida al español como *Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere de madera*), del periodista y escritor italiano Carlo Collodi, fue publicada inicialmente en el primer periódico italiano para niños, *Il Giornale dei Bambini,* durante los años 1882 y 1883. En la historia que allí se narra, Pinocho, una marioneta, recorre un camino que lo lleva al crecimiento y el aprendizaje personal, gracias a las lecciones recIbidas y a la superación de los conflictos que debe transitar a causa de sus decisiones. El tema de la infancia ocupa un lugar central en este texto, en sintonía con los debates acerca de la importancia de la crianza de los niños que tuvieron gran relevancia a nivel sociocultural en el siglo XIX. En su libro *Historia de la infancia,* Lloyd DeMause explica que, en este período, surge la preocupación de los padres por guiar al niño y educarlo de acuerdo con un cierto modelo de socialización, al tiempo que se cuestiona el interés de generaciones anteriores por someter o doblegar el carácter de los menores. Este trabajo tiene como finalidad analizar diferentes mensajes moralizadores destinados a la infancia observados en la novela de Collodi. Nos interesa examinar de qué manera *Pinocchio* actuó como guía para la formación y la socialización de los niños de su tiempo.

Es imposible ignorar la relevancia que ha tenido este texto, no solo para sus lectores contemporáneos, sino para un público más amplio, dado que su argumento ha sido reescrito, reversionado y adaptado a variados lenguajes artísticos. Hoy es un clásico conocido por todos. Sin embargo, se debe tener en cuenta el contexto de producción de esta obra y su perspectiva acerca de la niñez

para comprender cabalmente la labor didáctica que pretende llevar a cabo.

En su artículo "El descubrimiento de la infancia, modelos de crianza y categoría sociopolítica moderna", María Victoria Alzate Piedrahita retoma el recorrido de DeMaus y busca demostrar que la concepción de la formación individual propia de cada cultura depende directamente de las experiencias que promueve durante la niñez. Esta idea resulta fundamental para pensar en la función sociocultural que puede haber tenido una obra como *Pinocho* en el momento de su publicación, teniendo en cuenta también el hecho de que la misma se diera a conocer en un periódico destinado a los niños. Este tipo de medio de comunicación puede llegar a una audiencia más variada y diversa, por lo que sus contenidos tienen una difusión no solo más vasta, sino también más veloz que otros dispositivos de lectura. En este caso, los lectores de estas entregas se encontraban en una etapa de crecimiento, desarrollo y descubrimiento de ideas nuevas, y las familias, preocupadas por encontrar la manera adecuada de crianza e instrucción de los hijos. En palabras de María Adelia Díaz Rönner, estos textos infantiles moralizantes "asaltan a lectores y oyentes más vulnerables, con menos posibilidades de entrar o salir de la propuesta ofrecida".[22] Por lo tanto, esta obra arribó a la sociedad italiana del siglo XIX como una herramienta edificante que sirvió de guía a los adultos, sentando las bases culturales de la nación que vendría.

Por su parte, aparecen algunas instituciones como aliadas de los mayores y colaboradoras en la educación infantil. La que más participación tiene en estos discursos moralizadores del texto de Collodi es la escuela, que se vincula con el camino que Pinocho debe tomar si elige ser un "niño bueno". La familia y el colegio serán los ejes primordiales del proceso de formación y socialización del niño y, por ende, los mayores agentes de poder, necesarios para

22 Díaz Rönner, M. A. (1989). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, p. 21.

la transmisión de una determinada construcción cultural e ideológica, como reguladores del comportamiento.

Desde el inicio, la obra va a explicitar un destinatario: "–Había una vez... –¡Un rey! –dirán de inmediato mis pequeños lectores. –No, niños, se equivocan. Había una vez un tronco de leña".[23] Esta apertura, en la que se advierte una trama dialogal y la fórmula del "Había una vez", nos remite al estilo del relato oral, propio de los cuentos tradicionales, y pretende captar inmediatamente la atención de los receptores niños. José Sánchez López, en su introducción a *Las aventuras de Pinocho,* destaca las lecturas de Coco y Zambrano, que relacionan este libro con *Las raíces históricas del cuento* de Vladimir Propp, a partir de su recuperación de ciertos motivos:

> El atractivo especial que tienen los cabellos de la chica, en este caso el Hada, por su color extraño. En los ritos de iniciación el alma del iniciado es transferida a un animal totémico. Aquí Pinocho es transformado en burro y el Hada en cabra. El héroe baja a los infiernos y a su vuelta experimenta una transformación de su personalidad, como le ocurre a Pinocho después de haber sido engullido por el tiburón y escapar de su interior. [...] Y así muchos otros más.[24]

Pero, por otro lado, *Pinocho* introduce una ruptura con la típica historia de reyes y princesas, porque se tratará de un carpintero y una marioneta que quiere ser "de carne y hueso", ir a la escuela y crecer. Soledad Porras Castro, en "El centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy", afirma que:

> la obra tiene un tono didáctico superior al de los moralistas del XVIII ya que el carácter didáctico está dentro del propio texto. La

23 Collodi, C. (2019). *Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere de madera.* Medellín: Biblioteca Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín, p. 18.

24 Sánchez López, J. (2002). "Introducción". En *Las aventuras de Pinocho*. Madrid: AKAL, p. 42.

> mayor cualidad que aporta a la sociedad el personaje de Pinocho es el ser un niño normal, no un niño modelo como tampoco es modélica ni convencional la sociedad reflejada.[25]

En este sentido, esta narración no busca construir al protagonista como un héroe arquetípico que encarna los valores de una comunidad, sino como un niño que se caracteriza por tener experiencias y conductas menos idealizadas, más cercanas a las de los receptores imaginados por el autor.

Como se mencionó, en el siglo XIX europeo el debate sobre la representación de la infancia gira en torno a la idea de un sujeto que debe ser formado como ciudadano, para ser capaz de asumir responsabilidades en la sociedad. La educación será primordial en este proceso, ya que mediante ella se difundirá una concepción de la cultura y de la política. En concordancia con este contexto, en la novela, Pinocho es descripto como un niño cuyo carácter oscila entre la rebeldía y la inocencia. En diferentes episodios, discute con los adultos o con quienes lo aconsejan, los contradice o descree de sus insistentes advertencias moralizantes, incluso muestra actitudes violentas, por ejemplo, al matar de un golpe al grillo. Sin embargo, todo su desarrollo también se encuentra atravesado por la ingenuidad y la inexperiencia, rasgos que pretende plasmar el propio discurso narrativo. Cuando Pinocho cree al Zorro y al Gato cuando estos le dicen que sembrando monedas se volverá rico y sigue sus instrucciones, un papagayo le señala: "eres tan inocente que crees que la plata se puede sembrar y recoger en un potrero, como se siembran los frijoles y las calabazas".[26] Luego, le revela que le robaron sus monedas y Pinocho se queda "boquiabierto y no queriendo creer".[27] Una vez que comprueba por su cuenta la trampa en la que ha caído, corre a denunciarlos ante un juez. En este

25 Porras Castro, S. (1992). "El centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy". En *Didáctica*, 4. Madrid, Editorial Complutense, p. 207.

26 Collodi, C., *op.cit.*, p. 89.

27 *Ibid*.

episodio, la cuestión de la inocencia y la culpa trasciende la perspectiva del títere, dado que se realiza una crítica al sistema judicial y a las fuerzas de seguridad, brindando un mensaje moralizador que se dirigirá también a los padres: el magistrado, en lugar de ayudar a Pinocho, lo encarcelará. Y aunque este quiera protestar, los gendarmes le taparán la boca, privándolo de su libertad de expresión.

En el artículo antes mencionado, Alzate Piedrahíta retoma los aportes de diversos investigadores para analizar cómo la obra de Rousseau sirvió de aproximación al mundo infantil durante el siglo XIX, tanto desde la óptica pedagógica como desde la psicológica. Los escritos del filósofo francés construyen una representación del niño como un sujeto naturalmente inocente, frente a lo que esta crítica reflexiona: "Inocencia y sinrazón que combaten el pesimismo de los que veían en el niño un ser vil sometido a la corrupción del pecado original; pero que al mismo tiempo ocultan, enmascaran que la adquisición de estas cualidades fue producto de prácticas sociales concretas".[28] Esta configuración de la infancia instaurada durante los siglos XVIII y XIX resulta apropiada para reflexionar acerca de la construcción del personaje que protagoniza la obra de Collodi.[29] La oscilación entre la candidez y la indisciplina se evidencia durante toda la trama y es objeto de observación y censura por parte de los adultos, que buscan educar a Pinocho. Sin embargo, es recién al final que el objetivo de esta misión es alcanzado, como resultado de un proceso de aprendizaje que es lento, extenso y dificultoso, a causa de diferentes obstáculos que se presentan en el camino del protagonista, despertando en él vicios como la ambición y la desobediencia. Este niño-marioneta, recién

28 Alzate Piedrahita, M. V. (2002). "El descubrimiento de la infancia, modelos de crianza y categoría sociopolítica moderna". En *Revista de Ciencias Humanas*, 31, p. 130.

29 Se puede pensar, por ejemplo, en un diálogo entablado entre la representación de la infancia propuesta en *Pinocho* y el tópico del buen salvaje. Es la civilización la que corrompe al niño y lo hace cometer ciertas faltas; como cuando, en el episodio ya mencionado, el Gato y el Zorro le explican cómo podría multiplicar sus monedas y, de esta forma, Pinocho empieza a experimentar la codicia.

creado por Geppetto, se describirá como un ser violento, que no mide las consecuencias de sus actos y procede impulsivamente durante sus primeros contactos con la sociedad. La mencionada escena de la muerte del grillo, a pesar de ser narrada con un tono infantil, es brutalmente trágica: "Quizás no creía que le iba a pegar, pero desgraciadamente le dio justo en la cabeza, tan duro que el pobre grillo apenas si tuvo aliento para hacer cri-cri-cri, y quedó aplastado y tieso en la pared".[30]

Además de esta construcción de la imagen del niño, el texto introduce, como dijimos, una gran cantidad de mensajes moralizadores, cuyos emisores cumplen el rol de mentores o agentes de autoridad frente al menor, que está en su etapa de aprendizaje y descubrimiento del mundo. Nos interesa entonces problematizar la función de las obras destinadas a la niñez como herramientas para el ejercicio de control del saber y del poder en la sociedad. Díaz Rönner reflexiona acerca de esta cuestión, repensando el rol de la literatura infantil y su carácter pedagógico. Para ella, en ciertos casos, "lo literario se subordina a la ejemplificación de pautas consagradas que tienden peligrosamente a homogeneizar las conductas sociales desde la infancia. O, sencillamente, sugieren que se las acate sin ninguna crítica".[31]

Sin embargo, es necesario mencionar que también se puede vislumbrar un discurso crítico en la novela, que cuestiona tanto la figura de los adultos como las instituciones consagradas a la niñez. La voz de Pinocho inicia el capítulo catorce con un monólogo interior en el que, desde la mirada del niño, se discute el rol de los mayores como educadores: "Todos nos gritan, todos nos regañan, todos nos dan consejos. Si los dejáramos decir lo que quisieran todos se convencerían de ser nuestros papás y nuestros profesores. [...] Para mí que los asesinos se los inventaron los papás para darle

30 Collodi, C., *op. cit*., p. 32.

31 Díaz Rönner., *op. cit*., p. 21.

miedo a los hijos".[32] Entonces, la literatura no solo estaría funcionando como una herramienta de enseñanza sino también, al mismo tiempo, de reflexión y crítica de los modelos educativos propugnados por las familias e instituciones, posicionándose como un agente más que incide sobre la formación.

Por medio de diferentes sujetos que cumplen el papel de mentores, la obra construye un discurso pedagógico que parece buscar la regulación de la conducta de los niños, tanto de los personajes ficticios como de los lectores. Uno de los más importantes es el Hada, quien irá entablando con Pinocho un vínculo de confianza y afecto. En uno de sus encuentros, ella le explica cómo son los "niños buenos", para que Pinocho tome conciencia de sus propios actos. Le dice que "son obedientes", "le tienen amor al estudio y al trabajo", "siempre dicen la verdad" y "van de buena gana al colegio".[33] Este listado de buenas acciones sintetiza, de forma programática, el discurso que se ha ido edificando por medio de diferentes voces que interpelan al protagonista. Algunas de mayor relevancia, como las del Grillo Parlante, Geppetto y el Hada Azul; y otras secundarias, que suelen pertenecer a diferentes animales. Esto último resulta significativo, ya que es posible observar los vínculos intertextuales entre la novela y la fábula, caracterizada por su valor pedagógico.

En la obra de Collodi, los mensajes moralizadores son expresados por medio de diferentes fórmulas y con distintas estrategias, que buscan ampliar la posibilidad de comprensión y aprendizaje de los receptores, según sus capacidades e intereses. Algunas de sus formas serán enumeradas a continuación. La primera que mencionaremos es la apelación a las consecuencias negativas –tanto físicas como psíquicas– que puede traer la desobediencia para el niño, como por ejemplo cuando el grillo le dice a Pinocho que "a los niños que se rebelan a sus padres y que abandonan caprichosamente la casa paterna nunca les va a ir bien en la vida, y tarde o tem-

32 Collodi, C., *op. cit.*, p. 65.

33 *Ibid*., p. 114.

prano se arrepienten amargamente",[34] y luego añade que, además, se convertirán en burros y todos se burlarán de ellos. En segundo término, podemos señalar la importancia de los valores positivos, como la honestidad de ganarse la vida trabajando que defiende el grillo cuando le propone al protagonista: "–Y si no quieres ir al colegio, ¿entonces por qué no aprendes por lo menos un oficio, para ganarte honestamente un poco de pan?".[35] Un tercer aspecto es la preocupación que despiertan los peligros de este mundo y la incertidumbre sobre el futuro, preocupación que adquiere forma de advertencias y consejos. Esto se evidencia en uno de los primeros capítulos, cuando Geppetto alecciona a su hijo: "en este mundo, desde niños, hay que ser comilones y saber comer de todo, porque nunca se sabe qué nos puede pasar".[36] Asimismo, podemos apuntar la incentivación de la adquisición gradual de un razonamiento lógico que se impulsa, generalmente, por medio de preguntas al niño. Un ejemplo es la escena en que Pinocho le cuenta a su padre cómo fue engañado por un campesino para obligarlo a que cuide a sus gallinas. "¿Cómo es que te quedaste atrapado en esos hierros afilados?", lo interpela Geppetto, y el protagonista responde que quería tomar dos racimos de uvas, por lo que sigue otra interrogación –"¿Pero las uvas son tuyas?"– y, ante la respuesta negativa, se concluye con una última pregunta: "¿Y entonces quién te dijo que podías tomar las uvas de los demás?".[37] De esta manera, el hombre espera que el niño alcance un nuevo conocimiento por su propia cuenta. La última forma que indicaremos es el castigo, que también se cuenta entre las "estrategias educativas" propuestas en esta historia, ya que en varias ocasiones Pinocho se encuentra encerrado o atrapado a causa de haberse comportado de forma inadecuada. Como afirma María Laura Destéfanis en su artículo "Irreve-

34 *Ibid*., p. 31.

35 *Ibid*., p. 31.

36 *Ibid*., p. 40.

37 *Ibid*., p. 95.

rencia y ascensión social": "A fuerza de castigos, Pinocho cumple. Cumple el deseo que le hacen creer que es suyo, el deseo que debe desear, el deseo mediante el cual será deseado por la sociedad".[38]

Estas diversas maneras de expresar las enseñanzas asumen un carácter formulaico, ya que se repiten con variaciones en más de una instancia, y son esas apariciones recurrentes las que provocarán el efecto didáctico en los lectores, al modo de los estímulos cognitivos que se ponen en juego durante el proceso de aprendizaje de todo niño. A medida que estas situaciones se reiteran, Pinocho atraviesa una transformación, comienza a reconocer sus errores y a arrepentirse de ellos. Y aunque durante su travesía muchas veces retrocede, como en todo camino de conocimiento, finalmente alcanza su meta al convertirse en lo que él llama un "hombre de verdad".

Al respecto, podemos señalar que, en su tesis de licenciatura, Anna Radin afirma que *Pinocho* "invece ha un ruolo prestabilito, quello di educare e indirizzare i ragazzi alla propria formazione di cittadino. La formazione può prendere due vie, quella in positivo e quella in negativo" ["tiene un papel preestablecido, el de educar y encaminar a los niños a su formación como ciudadanos. El entrenamiento puede tomar dos caminos, uno positivo y otro negativo"].[39] La primera vía refiere al potencial de este joven en formación, pero el segundo camino es el que podría llevarlo por la vía de la perdición. De esta manera, hay ciertos rasgos de su carácter que es preciso destacar, ya que funcionan como obstáculos. Uno de ellos es la ambición, que aparece en distintas instancias del relato, pero se subraya en especial cuando Pinocho, ignorando los

38 Destéfaniz, M. L. (2010). "Irreverencia y ascensión social. Para una lectura picaresca de *Pinocchio*". En *IV Congreso Internacional de Letras* (pp.1304-1308). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Buenos Aires, p. 1308.

39 Radin, A. (2020). "La funzione educativa del romanzo *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi" [Tesis de licenciatura]. University of Pula, p. 30. Disponible en: https://zir.nsk.hr/en/islandora/object/unipu%3A6409 La traducción de la Tesis me pertenece.

sucesivos consejos para que desista, continúa creyendo que obtendrá un árbol de monedas al plantar las suyas. La acción que ha emprendido a partir del deseo de ayudar a su padre, que no tiene suficiente dinero para cubrir las necesidades de su familia, culmina transformándose en una muestra de su codicia y en la ilusión de ser, mágicamente, un "gran señor", con un "hermoso palacio, mil caballitos de madera y mil caballerías".[40] Este insaciable deseo lo lleva a perder el poco dinero que tiene. La otra característica es el ocio, simbolizado en el País de la Recocha: "En ese país bendito nunca hay que estudiar. El jueves no hay colegio, y todas las semanas tienes seis jueves y un domingo".[41] Al ir allí, Pinocho se termina convirtiendo en un burro y comprende la importancia de estudiar. En este sentido, aquello que puede desviar a los jóvenes, según esta obra, son las fantasías y ensoñaciones, porque no es posible alcanzarlas, aun cuando las mentiras y las malas influencias puedan generar confusión.

El último procedimiento vinculado a la función moralizadora que mencionaremos es la apelación a los destinatarios infantiles con una intención didáctica. En el texto, se usan afirmaciones como "los dejo a ustedes, amigos, que se imaginen cómo quedó el títere cuando logró descifrar todas esas palabras",[42] para invitarlos a ponerse en el lugar de Pinocho y reflexionar sobre lo que se debería hacer. En otras ocasiones, la construcción discursiva del relato imita el intercambio en una clase escolar, como en la pregunta: "¿ya entendieron, pequeños lectores, a qué se dedicaba Tipín?".[43] Y, a veces, es el mismo protagonista quien intenta ser ejemplo para otros niños, como en el siguiente pasaje: "que al menos mi desgracia les sirva de lección a todos los niños desobedientes que no tie-

40 Collodi, C., *op. cit.*, p. 88.

41 *Ibid*., p. 144.

42 *Ibid*., p. 101.

43 *Ibid*., p. 163.

nen ganas de estudiar".[44] En este último caso, no hay una apelación directa al destinatario, pero podemos inferir que se busca provocar la identificación de los jóvenes lectores. En estos comentarios, se observa cómo los mensajes didácticos tienen la intención de trascender la página y llegar a los receptores infantiles. Estos últimos son parte de este intercambio discursivo, y, como propone Díaz Rönner, terminan convirtiéndose en los "verdaderos protagonistas" de la novela.[45]

En conclusión, en este trabajo hemos observado el modo en que la obra *Pinocho*, de Carlo Collodi, funcionó como una herramienta de disciplinamiento en el contexto en que fue creada, así como también fue producto de ese momento histórico. La misma Díaz Ronner afirma que "la literatura infantil consagrada forja sus propias trampas, su propia rutina, sus propios clichés. Como toda literatura, al fin, pero con mayor violencia y con un enorme ejercicio del poder".[46] El tono moralizador que fue objeto de este análisis es el medio por el que un discurso hegemónico en torno a una determinada noción de la niñez busca ser instaurada en la sociedad y la literatura es el canal que favorece este fin. Por tanto, esta debe ser problematizada y considerada como una de las voces centrales en el debate acerca de la concepción de la infancia y de la educación a fines del siglo XIX italiano.

Nota biobibliográfica

MALENA GAZABA nació el 14 de septiembre de 1993 en la ciudad de San Martín de los Andes, provincia de Neuquén, Argentina. Cursó sus estudios primarios y secundarios en el Instituto Don Orione de Mar del Plata, ciudad en la que reside. Actualmente es Profesora en Letras, graduada de la Universidad Nacional de Mar

44 *Ibid*., p. 164.

45 Díaz Rönner., *op. cit.*, p. 34.

46 Díaz Rönner., *op. cit.*, p. 21.

del Plata, y estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la misma institución. Se desempeña como adscripta graduada en el área de Literatura y Cultura Europeas del Departamento de Letras de la UNMDP y es docente de Literatura y de Prácticas del Lenguaje en escuelas secundarias.

Referencias bibliográficas

Alzate Piedrahíta, M. V. (2001). "Concepciones e imágenes de la infancia". En *Revista de Ciencias Humanas*, (28), pp. 125-133.

Alzate Piedrahita, M. V. (2002). "El descubrimiento de la infancia, modelos de crianza y categoría sociopolítica moderna". En *Revista de Ciencias Humanas*, Colombia, *31*, pp.121-130. Disponible en línea: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=LebeR-9YAAAAJ&citation_for_view=LebeR9YAAAAJ:LI9QrySNdTsC

Ascenzi, A. (2018). "La prensa periódica para la infancia y la juventud en Italia entre los siglos XIX y XX: el caso milanés". En Hernández Díaz, J. M. (ed.). *Prensa pedagógica: mujeres, niños, sectores populares y otros fines educativos* (pp.285-295). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Collodi, C. (2019). *Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere de madera*. Medellín, Biblioteca Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín.

DeMause, Ll (1991). *La evolución de la infancia*. Madrid: Alianza Universidad.

Destéfaniz, M. L. (2010). "Irreverencia y ascensión social. Para una lectura picaresca de *Pinocchio*". En *IV Congreso Internacional de Letras* (pp.1304-1308). Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

Díaz Rönner, M. A. (1989). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

Porras Castro, S. (1992). "El centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy". En *Didáctica*, (4), pp. 207-216.

Radin, A. (2020). *La funzione educativa del romanzo "Le avventure di Pinocchio" di Carlo Collodi* [Tesis de licenciatura]. Pula: University of Pula. Disponible en línea: https://zir.nsk.hr/en/islandora/object/unipu%3A6409

Rubio Torres, C. (2009). "De cuando Pinocho aprende valores. Una lectura de la novela de Collodi a la luz de las teorías de Shalom H. Schwartz y Leonardo Boff". En *Revista Electrónic@ Educare, 13*(1), pp. 7-18.

Sánchez López, José (2002). "Introducción". En *Las aventuras de Pinocho*. Madrid, AKAL, pp. 13-42.

“Estudiad y sed buenos”: enseñanzas morales para la infancia en *Corazón* de Edmundo De Amicis.

Karina Morelli Procopiuk

Corazón, de Edmundo De Amicis, novela publicada en Italia en 1886, narra la vida e infancia de un grupo de estudiantes de primaria a lo largo de un año escolar. Su estructura interna, con capítulos organizados a la manera de un diario íntimo, pone en primer plano la perspectiva subjetiva de los niños y permite observar la evolución en sus concepciones del mundo. En el presente trabajo nos centraremos en un análisis de la propuesta educativa e ideológica planteada a lo largo de la novela, especialmente en el rol de la palabra escrita como recurso para la transmisión de determinados ideales. Para esto partiremos de los aportes de diversos autores que han trabajado el texto en relación con su propuesta moral y pedagógica, tales como Porras Castro (1990), Rodrigues-Moura (2007), Galiano Ramírez (2017) y Sanchidrián Blanco (2023), y luego realizaremos el análisis textual de tres capítulos significativos para nuestra lectura.

La historia central gira en torno a Enrico Bottini, quien, junto a sus compañeros, vive situaciones de conflicto o tensión, frecuentemente derivadas de las diferencias sociales y económicas entre ellos. En este contexto tan heterogéneo, la escuela aparece como espacio común y normalizador de las conductas, donde los maestros presentan un claro modelo de lo que se espera de los niños en la sociedad. Esta institución es la encargada, junto con la familia, de regular lo que deben aprender y la manera en que deben comportarse y relacionarse con sus compañeros.

A lo largo de la novela se utilizan fundamentalmente tres tipos discursivos: el diario íntimo, en el que se relatan las situaciones que enfrentan Enrico y sus compañeros; los relatos mensuales

propuestos por el profesor para reflexionar sobre ciertos ideales de comportamiento; y las cartas de distintos adultos dirigidas a Enrico, en las que lo aleccionan sobre diferentes aspectos de la vida. Nos centraremos aquí en este último grupo, ya que nos interesa examinar el rol del género epistolar en la promoción de lineamientos ideológicos como la buena conducta y los valores asociados a instituciones tradicionales como la escuela y la familia. Nos enfocaremos en las primeras tres misivas que aparecen en la novela, escritas por los padres del protagonista, para rastrear elementos propios del género y, principalmente, para observar cómo se utilizan con un objetivo moralizante en consonancia con el contexto político de producción.

Como dijimos anteriormente, en el texto abundan lecciones de diverso tipo en las que se condenan ciertas prácticas y se promueven otras, con lo que se construye un modelo de infancia regido por las expectativas sociales propias de la Italia de fines del siglo XIX. Este foco en la formación ciudadana de niños y adolescentes se debe en gran parte al contexto histórico de producción de la obra: si bien este país se unificó oficialmente en 1861, los años que siguieron fueron regidos por la búsqueda de unidad interna, tanto a nivel social como cultural. Es por esto que obras como *Corazón* resultan tan significativas, tal como afirman autores como Galiano Ramírez (2017)[47] y Rodrigues-Moura (2007),[48] ya que aspiran a la educación de los ciudadanos por medio de narraciones basadas en las emociones y cargadas de enseñanzas morales. Soledad Porras Castro también analiza esta cuestión en su artículo "Literatura en tono didáctico en Italia: Edmondo de Amicis y Carlo Collodi", en el que afirma: "En el contexto de la regeneración nacional italiana

47 Galiano Ramírez, M. C. (2017). "Fortalezas y Debilidades de la obra *Corazón* de Edmundo De Amicis". En *Vivarium*, N° XXXVI. La Habana: Centro Cultural Católico Padre Félix Varela, (pp. 23-27).

48 Rodrigues-Moura, E. (2007). "Territorio, moral y nación en los pupitres de la escuela. Olavo Bilac y Manoel Bomfim". En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. N° CLXXXIII, marzo - abril, (pp. 227-241).

ocupó un lugar prioritario la tarea educativa confiada a la llamada comúnmente literatura de la Nueva Italia. [...] El país era pobre y los italianos debían ser educados en la moral del sacrificio y en la obediencia".[49] En efecto, es posible rastrear este objetivo a lo largo de la novela de De Amicis como sustento ideológico de los diversos discursos que aparecen en boca de distintos personajes, la mayoría de ellos adultos que buscan formar a los niños en tanto ciudadanos de la futura Italia. Por su parte, Carmen Sanchidrián Blanco, en su artículo "*Corazón* de Edmondo de Amicis: el amor a la patria, la familia y la escuela inculcado a través de experiencias emocionales", analiza de forma puntual el aspecto pedagógico del libro, no solo en el nivel de la narración sino también por su repercusión en la sociedad de la época, tanto en Italia como en otros países del mundo:

> *Corazón* quiere imbuir en los niños determinados valores cívicos utilizando las fuertes emociones que la lectura del libro provoca. [...] El libro presenta un modelo pedagógico y un modelo de escuela y de infancia con un fuerte sello nacional. Desde su primera edición, en 1886, tuvo un gran éxito fulgurante, alcanzando las 41 ediciones a los dos meses y medio de su publicación (mil ejemplares al día) y recibió 18 solicitudes de traducción al inglés, francés, español, polaco, croata y húngaro. [...] En Italia modeló la educación de varias generaciones; es considerado uno de los más poderosos instrumentos para la unificación nacional.[50]

Las numerosas reediciones y adaptaciones cinematográficas, principalmente italianas, pero también extranjeras, evidencian la fructífera recepción de la obra. Es así que el propósito pedagógico de *Corazón* no solo fue reconocido por los contemporáneos del au-

49 Porras Castro, S. (1990). "Literatura de tono didáctico en Italia: Edmondo de Amicis y Carlo Collodi". En *I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, p. 569.

50 Sanchidrián Blanco, C. (2023). "*Corazón* de Edmondo de Amicis: el amor a la patria, la familia y la escuela inculcado a través de experiencias emocionales". En *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, (42), pp. 209-210.

tor, sino que el libro fue utilizado a su vez en otros contextos con la misma meta de transmitir valores y formar ciudadanos modelos.

Los libros como armas de la moral

Iniciaremos nuestro análisis dedicándonos a la primera carta que aparece en la novela, fechada el 28 de octubre, que resulta particularmente significativa en el contexto de la búsqueda de unidad nacional. En este caso, el padre de Enrico escribe a su hijo para reflexionar respecto de la escuela y la importancia de la educación, ya que el niño muestra una falta de interés y motivación en sus estudios, actitud que es fuertemente condenada a lo largo del libro. El objetivo central de la misiva es glorificar la institución escolar y transmitirle a su receptor la importancia de la formación y del trabajo duro. El abordaje del padre en su lección parte desde una mirada utilitarista, según la cual el beneficio del estudio no radica en el enriquecimiento personal de los estudiantes, sino en el aporte social que podrán realizar gracias a ella. Esto va de la mano con el objetivo pedagógico del libro en su contexto: el fin último es el beneficio a la Patria y la unificación nacional. Específicamente, el padre recuerda a Enrico todos los niños que, como él, van "a encerrarse por espacio de tres horas en una habitación para aprender y ser un día *hombres de provecho*" (la cursiva es nuestra).[51]

En conjunto, la carta presenta una clara confianza en la educación como herramienta para forjar el futuro. Se menciona en diversas ocasiones su rol central en el desarrollo de la sociedad y cómo su ausencia llevaría a la humanidad a la barbarie: "este movimiento [el de los niños yendo al colegio] es el progreso, la esperanza, la gloria del mundo".[52] Para reforzar estas ideas, el remitente busca conmover la sensibilidad infantil de Enrico, reprochándole su poco compromiso con sus tareas, el cual contrasta con el de per-

51 De Amicis, E. (2015). *Corazón*. Cuba literaria. Ediciones digitales, p. 28.

52 *Ibid*.

sonas menos privilegiadas, como "los obreros que van a la escuela por la noche, [...] las muchachas del pueblo que van a la escuela el domingo después de haber trabajado toda la semana; [...] los muchachos mudos y los ciegos, que también estudian".[53] Se destaca el esfuerzo y el sacrificio de estos grupos sociales, lo que vuelve aún más reprochable el ocio de su hijo, quien no tiene otras responsabilidades más que estudiar. La exaltación de la laboriosidad y de la dedicación es un recurso que abunda a lo largo de la novela y que, como ya dijimos, aparece puesto al servicio de su objetivo pedagógico. Tanto en las cartas como en los otros dos tipos narrativos mencionados anteriormente (el diario íntimo y los relatos mensuales), estos valores son presentados como ideales de comportamiento del buen ciudadano, por lo que se busca inculcarlos en la crianza de los niños italianos. Instituciones como la escuela, la familia y el Estado son puestas en un pedestal, a la vez que el esfuerzo y el sacrificio por la Patria constituyen la vara moral con la que se busca medir a la población.

Volviendo a los recursos utilizados en la carta para inculcar el valor del estudio, el padre presenta a Enrico su condición de estudiante como parte de algo mayor que él mismo. Describe a niños de diversas regiones del mundo viviendo en contextos sociales y culturales dispares pero unificados por la escuela. Los representa atravesando largas distancias o sometiéndose a las inclemencias del tiempo solo para acceder a la posibilidad de aprender, momento en que reprocha nuevamente la ociosidad de Enrico, ya que él tampoco debe sufrir estas incomodidades para asistir a clase. Al presentarlos como un conjunto diverso unificado bajo el manto escolar, se compara al alumno con un soldado, reforzando la confianza en la educación como *arma* para *conquistar* el futuro. A este respecto, dice: "Tus libros son tus armas, tu clase es tu escuadra, el campo de batalla es la tierra entera; y la victoria, la civilización humana".[54] El

53 *Ibid*.

54 *Ibid*., p. 29.

lenguaje militar cristaliza la visión que se tenía en la época sobre la formación de las generaciones futuras.

La unificación italiana fue un proceso que logró consolidarse luego de tres guerras por la independencia, a pesar de lo cual el país continuó siendo durante mucho tiempo un conjunto de territorios diversos, mayormente enfrentados. Ante este panorama político incierto, la instrucción de los ciudadanos se concibe como la herramienta para alcanzar la unidad nacional, tal como afirma Porras Castro: "El pueblo italiano debe resurgir y debe fundar su unidad recién conquistada en la solidaridad de sus gentes. Al pueblo hay que educarlo en la escuela mediante la solidaridad y las relaciones interclasistas sobre todo y siempre que sea posible en la escuela pública. De esta escuela De Amicis se hace defensor".[55] El foco no está puesto en el bienestar individual de los niños o en su alfabetización, sino en la búsqueda de unión y gloria para la Patria.

La gratitud como base del crecimiento moral

En la segunda carta de la novela, la del 2 de noviembre, el tema y el tono cambian. El contexto del Día de los Muertos le sirve de excusa a la madre de Enrico para inculcarle a su hijo el valor de la gratitud; puntualmente, la gratitud hacia los mayores y hacia todos aquellos que se consagraron al bienestar de los niños.

La misiva está compuesta casi en su totalidad de ejemplos de héroes sacrificados, entre los que destacan dos grupos: los que dieron su vida por los jóvenes y se sacrificaron para salvarlos, y los que dedicaron su existencia a su cuidado y educación. En el primer grupo, por ejemplo, se menciona a aquellos que priorizaron la seguridad de un niño por sobre la propia, mientras que el segundo grupo está compuesto por quienes se desvivieron por cuidar a los más pequeños. En este caso, los padres aparecen como el ejemplo principal: "¿Has pensado alguna vez cuántos padres consumieron su vida en el trabajo, en cuántas madres bajaron a la tumba antes

55 Porras Castro, S., *op. cit.*, p. 570.

de tiempo, consumidas por las privaciones a que se condenaron por sostener a sus hijos?".[56] Se presenta así a Enrico su deber: agradecer sus posibilidades actuales a aquellos que se entregaron por su bienestar. Se busca educarlo en la glorificación del esfuerzo y la abnegación.

La madre recurre a un discurso que apela a las emociones como estrategia para instruir al hijo y propone ejemplos extremos con un tono evidentemente melodramático, como los de "maestras que murieron jóvenes consumidas por el diario quehacer escolar para bien de los niños" y "médicos que murieron de enfermedades contagiosas de las que no se precavían por curar a los niños".[57] Se describen estos martirios como una deuda que se debe pagar, en primer lugar, mostrando un sentimiento de gratitud y, en segundo lugar, llevando una vida ejemplar que esté a la altura de tales sacrificios. Esta estrategia exhibe la manipulación por parte del adulto respecto de la sensibilidad infantil de Enrico, al posicionarlo como deudor de los padecimientos de sus mayores. El tono emocional establece un control sobre él, lo que permite reproducir los valores que se busca inculcar en la niñez y la juventud, el mismo propósito que tiene el texto de De Amicis en su conjunto.

María Victoria Alzate Piedrahíta, en su artículo "Concepciones e imágenes de la infancia", afirma que:

> Esta concepción jurídica del infante como 'menor', que aún persiste en las legislaciones sobre la infancia, tiene que ver con los procesos sociales e institucionales del 'descubrimiento' de la infancia [...] Una vez 'descubierta' la infancia en la conciencia social, la familia y fundamentalmente la escuela cumplen un papel central en la consolidación y reproducción ampliada de esta categoría.[58]

56 De Amicis, E., *op. cit.*, p. 34.

57 *Ibid*.

58 Alzate Piedrahíta, M. V. (2002). "Concepciones e imágenes de la infancia". En *Revista de ciencias humanas*, (28), p. 8.

Esta concepción del infante como "menor" se condice con la idea de ubicarlo en una posición de subordinación. En el caso de la carta de la madre de Enrico, esa sumisión se logra por medio del reproche y provocar sentimientos de culpa en el niño como respuesta a los sacrificios de terceros por su bienestar. De esta forma se logra someter la conducta de la infancia, lo que asegura la continuidad de los valores e ideales considerados provechosos para el proyecto de unificación nacional.

La familia como cuna de la buena moral

La tercera y última carta de nuestro corpus de análisis es la del 10 de noviembre, escrita nuevamente por el padre de Enrico, en la que el tema central es la importancia y el deber del hijo de amar y respetar a su madre. La misiva comienza con un reproche del padre: "En presencia de la maestra de tu hermanito faltaste al respeto a tu madre".[59] Si bien no se dan más detalles, la reacción del padre evidencia la gravedad del asunto. A partir de esa falta, se reprocha a Enrico por sus malos tratos hacia su madre y se le recuerda que ella es quien le dio la vida, razón por la cual debe ser su principal objeto de afecto. Aparece aquí nuevamente la reverencia y el agradecimiento hacia los mayores, desarrollado en el apartado anterior, pero esta vez focalizado de forma más puntual en las instituciones de la familia y del hogar.

La madre es representada como una figura amorosa y delicada, desvelada por amor a su familia, que "daría un año de felicidad por ahorrarte una hora de dolor, que pediría limosna por ti, que se dejaría matar por salvar tu vida".[60] Nuevamente se mencionan los sacrificios de los adultos por el bienestar de los niños para causar en estos sensación de culpa y agradecimiento. La hipérbole acentúa lo melodramático de la escena, pues la madre no espera reco-

59 De Amicis, E. *op. cit.*, p. 41.

60 *Ibid*.

nocimiento por parte del hijo (todo lo hace por amor a este, por devoción); pero, al mismo tiempo, los valores sociales exigen que él sea consciente de dichos sacrificios y viva en concordancia con los mismos.

Por su parte, el padre, en su rol de jefe y proveedor del hogar, ejerce su autoridad sobre Enrico para restablecer el orden familiar perdido. Esta diferencia en la concepción de las figuras parentales puede verse también en el tono y el objetivo de cada una de las cartas analizadas: mientras que las misivas del padre son duras y tajantes, con reproches explícitos que pretenden corregir una mala actitud, el discurso de la madre es más suave y menos directo, recurriendo a la emocionalidad para lograr conmover al lector. Esto no es casual, ya que se corresponde con los roles de género y las actitudes modélicas en los padres de la época, quienes también han sido educados para adoptar cierto papel. María de la Concepción Galiano Ramírez, en su artículo "Fortalezas y debilidades de la obra *Corazón* de Edmundo De Amicis", caracteriza a los progenitores de Enrico y su relación con él de la siguiente manera:

> Enrique sostiene con el padre una relación fraterna y entrañable. La madre es un ejemplo de solidaridad. Ambos, a través de sus cartas, representan la voz del grupo adulto formativo, conservador, moralizante, que debe inculcar a la juventud las ideas y los sentimientos que se esperan de ella, a través de un discurso que oscila entre lo suave unas veces, y duro en otras.[61]

En esta dinámica familiar, el sentimiento de respeto y amor hacia la madre es presentado como el más alto de los valores al que se debe aspirar y, con este fin, se utilizan imágenes que buscan emocionar al niño: "El asesino que respeta a su madre conserva aún un resto de honradez y nobleza en su corazón; el más glorioso de los hombres, si la aflige y la ofende, no es más que una criatura miserable".[62] La diferenciación entre el hombre honrado y el mal-

61 Galiano Ramírez, M. C., *op. cit.*, p. 24.

62 De Amicis, *op. cit.*, p. 41.

vado ante los ojos de la sociedad se invierte al poner en la balanza la devoción a su figura materna. Nuevamente se refuerza el mandato que se pretende inculcar por medio de la hipérbole, al presentarlo como el ideal fundamental que debe regir toda conducta, a la vez que, en comparación, parecieran relativizarse otros preceptos sociales.

Por último, se advierte a Enrico acerca del cargo de conciencia que lo atormentará toda la vida si algún día vuelve a faltarle el respeto a su madre. Estos valores familiares son puestos en tan alta estima que una de las últimas frases de la carta es la siguiente: "Yo te amo, hijo mío; tú eres la esperanza más querida de mi vida; pero preferiría verte muerto, antes que saber que eres un ingrato con tu madre".[63] Esta declaración es sumamente severa en el contexto de un padre hablando con su hijo y subraya el carácter innegociable que presenta el valor en juego. Ya no se trata de la virtud de un hombre ante los ojos de la sociedad, sino de la validación del chico frente a su propio padre, lo que colabora en el propósito de que Enrico enmiende la conducta reprochada, es decir, que no vuelva a humillar y faltar el respeto a su madre.

En este contexto resultan relevantes las reflexiones de Alzate Piedrahíta: "la representación del niño como un personaje desplazado a menudo hasta su mitificación [...] enfrenta al propio niño a estos modelos ideales con los que comparar la imagen de sí mismo".[64] Mediante este inflexible estándar moral y la consiguiente amenaza del padre de rechazar a Enrico como hijo, se presenta un ejemplo de conducta difícil de alcanzar que, sin embargo, el niño buscará cumplir. La expectativa del adulto es desproporcionada respecto de las capacidades del hijo, pero el objetivo paterno se mantiene: aleccionarlo y posicionarlo en una relación de humildad y obediencia con respecto a la autoridad, ya sean la familia y la escuela en la infancia o el Estado y sus representantes en la adultez.

63 *Ibid*., pp. 41-42.

64 Alzate Piedrahíta, *op. cit.*, p. 7.

Conclusiones

Como hemos observado en las tres cartas analizadas, un factor común que las une es la fuerte presencia de una determinada ideología en la que prima la transmisión de virtudes como el esfuerzo, el estudio, el sacrificio y el amor filial. No es casual que los autores de estas cartas sean los padres de Enrico, ya que inculcar las pautas éticas y los modos correctos de comportamiento es un deber principalmente familiar, aunque en *Corazón* se reafirme además el rol de la escuela en este aspecto, más allá de la formación académica.

Estos objetivos moralizantes y aleccionadores son un elemento propio del contexto de producción de la obra, con los que el autor pretende colaborar. Como mencionamos al principio, la Italia contemporánea estaba compuesta por grupos heterogéneos, con diversas historias y costumbres. La unidad institucional era reciente y los conflictos internos perduraban, ante lo cual obras como la de De Amicis buscaban fomentar una unión interna. Y esto es notable en los ejemplos seleccionados. En cada carta, el tema central cambia: la primera se refiere a la importancia del estudio, la segunda al deber de los niños de honrar a quienes se sacrificaron por ellos y la tercera se centra en el amor y el respeto a la madre. Sin embargo, el sentido pedagógico es el mismo. Como afirma Galiano Ramírez:

> Amicis ha escrito un libro para formar conciencia nacionalista [...] Su contenido ideológico es el de un socialismo burgués aceptado por amplios sectores de la población que defendía los principios de la unidad de la patria, fraternidad, dignificación del trabajo, dignidad humana, valor del sacrificio, rechazo a la violencia, e importancia de la educación para resolver los problemas sociales.[65]

De todas formas, si bien las enseñanzas se mantienen, las estrategias cambian dependiendo de la temática y del emisor. En el corpus trabajado puede verse una diferencia en el tono y en los

65 Galiano Ramírez, M. C., *op. cit.*, p. 24.

recursos discursivos empleados en cada carta, tal como ya mencionamos: las del padre son más severas, con el objetivo de devolver a Enrico al camino de las buenas costumbres, mientras que la de la madre es más dulce, buscando conmover al hijo con el recuerdo de todos aquellos que se sacrificaron por la niñez. Esta diferencia no es inocente; en estas cartas puede verse no solo un ejemplo de la educación moral, sino el resultado de la misma en la adecuación del padre y la madre a las conductas propias de sus roles de género. De esta manera, la palabra escrita es utilizada para perpetuar el orden de las buenas costumbres, promulgando los valores deseados y condenando las actitudes disidentes.

Nota biobibliográfica

KARINA MORELLI PROCOPIUK es estudiante avanzada de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Trabaja como docente en el nivel secundario y se desempeña como adscripta estudiante de la cátedra de Literatura Europea de la Facultad de Humanidades de la UNMdP desde 2020.

Referencias bibliográficas

Alzate Piedrahíta, M. V. (2002). "Concepciones e imágenes de la infancia". En *Revista de ciencias humanas*, (28), (pp. 1-13).

De Amicis, E. (2015). *Corazón*. Cuba literaria. Ediciones digitales.

Eiras Roel, A. (1964). "La unificación italiana y la diplomacia europea". En *Revista de estudios políticos*, (133), (pp. 129-156).

Galiano Ramírez, M. C. (2017). "Fortalezas y Debilidades de la obra *Corazón* de Edmundo De Amicis". En *Vivarium*, N° XXXVI. La Habana: Centro Cultural Católico Padre Félix Varela, (pp. 23-27).

Pigna, F. "La Unificación nacional en Italia y Alemania". En *El Historiador*. Disponible en línea: https://elhistoriador.com.ar/la-unificacion-nacional-en-italia-y-alemania/.

Porras Castro, S. (1990). "Literatura de tono didáctico en Italia: Edmondo de Amicis y Carlo Collodi". En *I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, pp. 569-573.

Rodrigues-Moura, E. (2007). "Territorio, moral y nación en los pupitres de la escuela. Olavo Bilac y Manoel Bomfim". En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. N° CLXXXIII, marzo - abril, (pp. 227-241).

Sanchidrián Blanco, C. (2023). "*Corazón* de Edmondo de Amicis: el amor a la patria, la familia y la escuela inculcado a través de experiencias emocionales". En *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, (42), pp. 203-225.

Il ruolo dell'infanzia nel romanzo di formazione italiano: il caso di *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchi

Giovanni Barracco

Laddove ci si addentri nello studio del romanzo di formazione italiano le tradizionali categorie individuate da Moretti, sulla scorta degli studi di Bachtin e Marcuse sul romanzo di apprendistato e il romanzo dell'artista,[66] sembrano entrare in crisi e rivelare i limiti di una impostazione metodologica che, circoscrivendo la vicenda del *Bildungsroman* alla sola parabola della prima modernità e allo sviluppo della borghesia, finisce per negare lo statuto di *Bildungsroman* ai romanzi in cui questa *Bildung* è negata nel suo compimento ma presente come *quête*, e quindi anche ai romanzi di anti-formazione o ai *Künstlerromane*.

Già Zagari aveva evidenziato come la crisi della letteratura come forma di espressione dell'esperienza e della realtà, unita alla crisi epistemica del primo Novecento, avessero portato come principale novità, nel romanzo di formazione, a tematizzare la negatività, cioè al racconto dell' "impossibilità della formazione della personalità",[67] sicché il *Bildungsroman* otto-novecentesco si configurava come un *romanzo di formazione della crisi* in cui dell'adolescente

66 Moretti, F. (2000). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi; Marcuse, H. (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Einaudi; Bachtin, M. (2000). "Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo". En Bachtin, M. (2000). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi. Il problema di una tassonomia del Bildungsroman nasce fin dalla sua costituzione.

67 Zagari, L. (1992). "La polemica sul *Bildungsroman*". In R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti (a c. di), *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal Parzival a Thomas Mann* (pp. 285-289). Napoli: Guida, p. 287.

veniva raccontato lo scacco della formazione e la presa di coscienza della imprendibilità razionale del reale attraverso la rappresentazione dei suoi turbamenti e con una attenzione tutta nuova al dato psicologico; ma queste considerazioni sono ancor più rilevanti allorché si studi il romanzo di formazione italiano che, per i suoi caratteri, occupa un posto a parte nella storia del genere.

A marcare il romanzo di formazione italiano, nato in séguito alle esperienze europee, furono la tematizzazione della negatività (l'indagine della crisi come centro romanzesco, più che l'accento sullo scioglimento positivo della vicenda), lo spostamento del *focus* narrativo dal passaggio dall'adolescenza all'età adulta al passaggio dalla fanciullezza all'adolescenza, infine l'invenzione narrativa corroborata dal filtro e dal recupero della memoria, da un lato, e dal motivo autobiografico dall'altro. Forte di una tradizione romanzesca che proprio nei generi dell'autobiografia e della memoria affondava le sue radici,[68] il romanzo di formazione italiano nacque, in un certo senso, già moderno, con una forte inclinazione allo scavo psicologico del personaggio, una attenzione posta sulla sua crisi, nel rapporto con la realtà, con gli altri e con il sé, e con la tendenza, infine, a indugiare sul nodo dell'infanzia – con uno scavo filtrato dalla memoria creatrice – come snodo cruciale nel processo di individuazione e di formazione dell'Io. È il caso del prototipo de *L'Altrjeri*, ma anche delle pagine sulla formazione di Carlino nelle *Confessioni di un italiano*, come anche quello di Agostino, più tardi ancora di Arturo e, prima di questi, del Sergio di *Conservatorio di Santa Teresa*.[69] Nel romanzo di Bilenchi ci si trova davanti ad una rappresentazione dell'infanzia e del passaggio dall'infanzia

68 Il romanzo in Italia, prima che dai modelli europei, origina dagli epistolari, dalle confessioni e dalle autobiografie cinque-settecentesche, da Cellini a Goldoni e Alfieri, e la letteratura italiana ha sempre indugiato sul ricordo d'infanzia e sulle memorie della giovinezza, come fulcro di un'indagine psicologica della persona, del sé.

69 C. Dossi, L'Altrjeri, 1868; Nievo, I., *Le confessioni di un italiano*, 1858; Moravia, A., Agostino, 1943; Morante, E., *L'isola di Arturo*, 1957; Bilenchi, R. (2006). *Conservatorio di Santa Teres*a. Milano: Rizzoli [1940]. Ma gli esempi

all'adolescenza (la storia inizia nel 1915 con il protagonista, Sergio, che ha otto anni e si conclude quando ne ha quattordici) che riflette la crisi della modernità e il tema dell'ineffabilità dell'esperienza, della sua imprendibilità, esplicati in una vicenda in cui si dà forma ad un "mondo che rivela la sua crisi"[70] e ad un personaggio che conosce la frattura dell'armonia primigenia con la realtà e che prende coscienza di quella "dissonanza morale che è nel mondo".[71]

Attraverso la figura di Sergio, calata, negli anni della prima formazione, in un universo quasi esclusivamente femminile (egli vive con la zia, la madre e la nonna, e presto il padre –presenza scostante e complessa – partirà per la guerra), Bilenchi rende conto di "quella ramificata selva interiore dell'uomo"[72] che è l'oggetto reale del romanzo, e costruisce una intelaiatura di microeventi che rivelano la crisi del personaggio e riflettono su quel "malessere iniziale"[73] da cui ogni formazione prende le mosse. La vicenda è costruita su una serie di dualità (dentro/fuori, sé/altro, natura-campagna/città, coerenza delle persone/scoperta del male del mondo) che plasticamente rinviano alla frattura graduale che Sergio vive, nella sua coscienza, tra sé e la realtà, come necessaria premessa di quel compromesso hegeliano tra "la prosa del mondo e la lirica dell'Io" che sarebbe l'esito classico – qui, invece, negato – del *Bildungsroman*. Così, il complesso passaggio dall'infanzia all'adolescenza viene scandito da una serie di agnizioni, di scoperte dolorose, il cui esito

sono innumerevoli se si pensa alle opere di Quarantotti Gambini, Bassani, finanche a Savinio.

70 Petroni, P. (1972). "Bilenchi". In *Il Castoro*, (66), giugno. Firenze: La Nuova Italia, p. 88.

71 Perrella, S. (2022). "La luce gelata" (1996). In Fichera, G. Romano Bilenchi. *Storia e antologia della critica 1933-2018*. Fiesole: Cadmo, p. 434.

72 Luzi, M. (1997). "Prefazione". In Bilenchi, R. (1997). *Opere* (a c. di Centovalli, B., Depaoli, M., Nesi, C.). Milano: Rizzoli, p. IX.

73 Guglielmi, G. (2022). "Il romanzo familiare di Bilenchi". In Fichera, G. Romano Bilenchi, *Storia e antologia della critica 1933-2018*. Fiesole: Cadmo,p. 448.

è la coscienza della disarmonia del reale e della dilacerazione tra il sé e il mondo.

Il primo luogo di perlustrazione della realtà e la prima fonte di turbamento è la natura, nelle forme della campagna, delle crete, del fiume circostanti la villa. Sergio si muove in uno spazio dove si annidano significati angosciosi, inquietanti messaggi, e il paesaggio, dopo esserglisi svelato inizialmente armonioso e quieto, si carica di un simbolismo oscuro, si frattura, ai suoi occhi, rivelandogli la dissonanza delle cose. Nella geografia circoscritta del romanzo egli compie la sua prima esplorazione del mondo, una scoperta dell'altro da sé, attraverso una natura che turba e inquieta. Se il "primo contatto con la natura avvenne durante una passeggiata sulle colline"[74] dopo la quale "le colline cominciarono a svelargli i segreti dei fiori, della terra, delle minuscole bestie che la percorrevano",[75] presto la scoperta della natura accende nel fanciullo un desiderio confuso, come sulle colline battute dal vento quando Sergio "sentiva un acuto desiderio di violare quell'enorme tappeto, quasi carnalmente eccitato dalla pur inconscia timidezza di fronte alla magica onda verde".[76] Quindi, le passeggiate con la madre e la zia, lungo il fiume, momenti decisivi ed epifanici ancorché Sergio non ne prenda coscienza, gli rivelano la discordanza tra le cose. Accade con il canto delle rane, dapprima uniforme e armonico, infine sdenodato, disarticolato. Le rane "gracidavano perfettamente a tempo [...] e dagli echi lontani si capiva che su di un unico ritmo si regolavano i diversi gruppi",[77] ma gradualmente il loro canto prima compatto si dissolve in una "sconvolgente irregolarità",[78] come obbedendo a un misterioso ordine, al punto che a Sergio "parve

74 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. 4.

75 *Ibid*.

76 *Ibid*., p. 10.

77 *Ibid*., p. 22.

78 *Ibid*.

di essere inseguito da una minaccia".[79] E accade anche scendendo verso il fiume, una notte in cui l'acqua, non più come di giorno "placida e accogliente con una calma e solare festività [...], sotto la sua superficie si indovinava fredda e ostile",[80] al punto che "a tratti lo assaliva il timore di scivolare nell'acqua, risucchiato da qualche forza misteriosa e irresistibile".[81] Più tardi, quando ha iniziato le lezioni con la maestra Clara in vista dell'ingresso nel Conservatorio, Sergio, inquieto per il futuro, prende confusamente coscienza della frattura con la natura: al margine della villa, smette di correre perché "inconsciamente una lotta si accese dentro di lui"[82] tra "la gioia provata per la campagna così vivace e vibrante"[83] e "il pensiero dei prossimi esami [...], un mondo nuovo che lo stringeva con le sue incognite" tanto che egli "non seppe spiegarsi come ne era stato sopraffatto".[84] È il momento della rottura definitiva: "Un senso di sospensione, di precarietà gli impedì di rimanere in mezzo ai campi, dopo il primo incontro così sorprendente. Un velo era caduto tra lui e la natura. Rassegnato tornò indietro".[85]

Una rottura confermata durante la gita che la zia Vera e Sergio fanno, al tempo della prima villeggiatura al mare, allorché lei lo conduce sul bordo a precipizio di un fiume, avvicinandosi sull'orlo del baratro; una rottura che coincide con l'oscura percezione, attraverso la metafora dei fiori carnosi in fondo al precipizio, del mistero dell'eros. È lì che Sergio, in un paesaggio in cui "sembrava che gli elementi dei quali era formata la campagna intorno alla villa fossero stati portati, senz'ordine, in una brusca scomposizione", attratto da una oscura profondità che "svuotava la sua mente di

79 *Ibid*.

80 *Ibid*., p. 21.

81 *Ibid*.

82 *Ibid*., p. 90.

83 *Ibid*.

84 *Ibid*.

85 *Ibid*.

ogni ricordo, di ogni pensiero" e dove "muoversi significava morire",[86] scorge "alcuni fiori rossi, carnosi, senza foglie [...] chiese a Vera che fiori fossero e perché crescessero soltanto lì. Ma essa senza rispondergli lo trasse via piano piano".[87]

Come scrive Fichera, l'oscurità profonda "attrae, ma disorienta",[88] e il fanciullo, ormai già a scuola, già uscito dalla villa, "comincia a conoscere qualcosa che si avvicina alla morte"[89] e viene dunque "chiamato a crescere".[90]

L'elemento della natura, un vero e proprio personaggio della storia,[91] scandisce i diversi momenti della crescita di Sergio –che culminano con il presentimento del mistero amoroso sull'orlo del precipizio– costituendosi come tappa essenziale della scoperta delle cose e come incontro preliminare al turbamento dei sensi. Allo scopo di aderire il più possibile alla realtà, in una tensione ideale a far coincidere la parola e la cosa, serve la certosina opera di rastremazione della prosa operata dallo scrittore, per descrivere i frangenti, quei microeventi che lentamente ma irresistibilmente trascinano il fanciullo verso un mondo oscuro, una realtà nuova e non più quieta. È vero, infatti, che la prosa di Bilenchi si distingue per l'opzione denotativa,[92] in "una tensione quasi mistica a carpire

86 *Ibid*., p. 127.

87 *Ibid*.

88 Fichera, *op. cit.*, p. 39.

89 *Ibid*.

90 *Ibid*.

91 Così lo definisce Bilenchi – e più volte vi tornerà – nell'intervista rilasciata a Petroni, P., *op. cit.*, p. 8: "Il paesaggio vi ha assunto [nell'immaginario di B.] proprio la funzione di 'personaggio'".

92 Per comprendere il lavoro di Bilenchi sul lessico, lo stile e la sintassi del romanzo, con un percorso di asciugatura che va verso l'essenza della denotazione, si vedano le "Note" a *Conservatorio di Santa Teresa* a c. di Centovalli, B., in Bilenchi, R. (1997). *Opere*, *op. cit.*, pp. 1011-1030 e Corti, M. (2022). "Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana". In Fichera, G., *Romano Bilenchi*, *op. cit.*, pp. 337-348.

nella minuzia il significato, ma anche, nello stesso tempo, la sua frustrazione",[93] ma questa tendenza, questo spasimo che ambisce a far ritrovare alla lingua "la sua antica e favolosa coincidenza tra parola e cosa",[94] testimonia altresì il desiderio di giungere alla connotazione,[95] alla sostanza inafferrabile dell'età infantile. Per mezzo di una scrittura che ricerca la tersità assoluta, l'identità tra linguaggio e realtà, per mezzo, cioè, della denotazione, si produce la connotazione di un momento altrimenti imprendibile e oscuro, quale è quello dell'infanzia.

Se la natura rappresenta il primo momento in cui le cose sembrano trasparire agli occhi di Sergio nella loro frantumata verità, quindi il primo elemento liminare, di incontro con la vertigine della dissoluzione, il secondo elemento è rappresentato dai rapporti con le figure della famiglia e della scuola. La rappresentazione bilenchiana dell'infanzia indugia anzitutto sulla solitudine, psichica, emotiva, che stringe Sergio sin da piccino, quando una malattia lo aveva costretto a restare a casa per mesi, e che lo destina a una ricerca a tentoni, a una condizione di cecità sulla natura dei rapporti umani, su di sé: in un momento di angoscia, "si aprì un baratro dinanzi a lui; proprio la finestra divenne un precipizio confondendosi con quello che Sergio portava dentro di sé"[96] e infine "si scoperse ancora più solo".[97] È una solitudine che scandisce anche i suoi primi mesi al Conservatorio, dove si sentiva "escluso dalla comunità degli altri ragazzi, nessuno lo avrebbe aiutato",[98] acuita quando viene a sapere "che le amicizie formatesi a scuola continua-

93 Luperini, R. (2022). "Parole e cose, scrittura ed ethos" (1992). In Fichera, G., *op. cit.*, p. 398.

94 Centovalli, B. (1997). "Bilenchi moderno". In Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. XII.

95 Pampaloni, G. (2022). "Tra storia ed esistenza". In Fichera, G., *op. cit.*, p. 369.

96 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. 19.

97 *Ibid*.

98 *Ibid*., p. 111.

vano fuori del Conservatorio". È in questa cornice di riflessività e turbamento che si inserisce il rapporto con la zia Vera –da un lato– e con l'amica Nide, compagna di classe, dall'altro; è attraverso queste figure che Sergio perviene, infine, a una prima tappa di demifisticazione e "conoscenza della verità".[99]

Verso Vera, figura giovane, nubile, agitata da un desiderio simile a quello di Sergio, di "essere quel che non si è, di avere quel che non si ha"[100] egli conosce i primi oscuri turbamenti dei sensi, la prima gelosia, nonché il presentimento che le parole celino dietro di esse dei non-detti, che significhino altro da ciò che apparentemente dicono. Ancora fanciullo, per il sospetto che tra lei e Giulio, amico del padre, vi fosse del tenero, "fu preso da una vertigine più forte del pianto",[101] e ancor più sarà Vera ad aprire a Sergio la voragine di mistero che avvolge le cose quando, al mare, egli indugia sulle sue spalle nude "attratto dal movimento delle scapole che scattavano a intervalli sotto la pelle".[102]

In questo stesso frangente Vera coglie nella fisionomia di Sergio una sopraggiunta adolescenza ("versa l'acqua da te, ormai sei un uomo"),[103] ed egli, qualche notte successiva, "ebbe piacere che la zia non si voltasse dall'altra parte mentre si spogliava lui".[104] Il rapporto, iniziato nell'armonia delle gite al fiume e già segnato dalla vista del precipizio, tende inesorabilmente alla frattura, come accaduto tra Sergio e la natura. Quando Vera, in villeggiatura, si lascia corteggiare da Antonio, e alla sua curiosità risponde dicendo che lei e Sergio non erano madre e figlio, in Sergio si affaccia una apprensione finché: "gli oscuri sentimenti [...] allora si chiarirono in un solo motivo di risentimento contro la zia: essa aveva respinto

99 Fichera, G., *op. cit.*, p. 41.

100 Petroni, P., *op. cit*., p. 57.

101 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. 69.

102 *Ibid*., p. 129.

103 *Ibid*.

104 *Ibid*., p. 132.

la possibilità di essere sua madre, mentre egli non trovava alcuna differenza tra l'essere figlio di Marta e l'essere figlio di Vera".[105] Il corteggiamento spalanca a Sergio l'ignoto arcano del linguaggio, giacché egli "non era convinto che Vera e Antonio si dicessero proprio quelle semplici parole":[106] l'ambiguità sfuggente del linguaggio degli adulti, i cui significati si fanno imprendibili alla mente di chi è al di qua della maturità, costituisce una faglia, nel percorso di Sergio, e lo conduce a interrompere le conversazioni con Vera (dopo un mese, essi "si parlavano appena").[107] Fermare le parole diventa è un modo per ferire, ma anche per fermare un tempo, per fissare le esperienze e le emozioni e provare a portarle al limite della razionalità, dove un linguaggio nuovo, adulto, potrebbe finalmente darvi corpo, sostanza, rendendo le parole definite, chiare.

Tornati alla villa, Vera, triste della sua solitudine, comincia a soggiornare in città, dove anche ella conosce una maturazione, si fa donna. Di questo Sergio si accorge quando, ripensando alle carezze che la zia gli faceva da piccino, viene preso da "un profondo bisogno di intimità [...] con pungente dolcezza"[108] verso di lei, eppure sente che ella "non era più la stessa ragazza di prima è [...] gli appariva lontana e svanente, serena in una sua estranea e diversa saggezza".[109]

La figura di Vera accompagna Sergio verso il parziale svelamento dei rapporti tra i sessi,[110] intrecciandosi con la figura dell'amica Nide. Dopo aver creduto di scorgere Giulio –tornato dalla guerra, a differenza del padre ancora prigioniero– baciare il collo della zia, Sergio fugge, decidendo, risoluto, che non sarebbe più tornato alla Villa. Sintomaticamente, se la maturazione coincide

105 *Ibid*., p. 134.

106 *Ibid*., p. 135.

107 *Ibid*., p. 137.

108 *Ibid*., p. 145.

109 *Ibid*.

110 Come ricorda Petroni, P., *op. cit.*, p. 89.

con il disvelarsi delle cose, è la cecità a marcare Sergio: "il velo che gli aveva offuscato la vista e la mente la sera che si era abbandonato al pianto gli calò di nuovo dinanzi".[111]

Le tappe simboliche di questo avvicinamento al mistero del mondo oltre che alla villa sono legate alla scuola, dove Sergio osserva i compagni raggiungere l'intimità con le ragazze, e guarda "quell'intrecciarsi di relazioni" di cui rimane all'oscuro, "amareggiato dalla solitudine"[112] e dal sentimento di non sapere come costruire simili rapporti. Questo finché anch'egli non stringe amicizia con Mario, Adriano e poi Nide. Allontanandosi dalla casa – uscendo dal nido – Sergio si addentra nell'enigma dei rapporti umani, e un desiderio "di muoversi, di girare, di scoprire luoghi nuovi"[113] lo avvolge, pago finalmente di una amicizia. Ma anche qui la nota dominante del romanzo –e il tratto principale del protagonista– è la difficoltà di capire, la confusione psichica ed emotiva per cui egli non riesce a decifrare i moti segreti che sembrano alimentare i suoi coetanei, né riesce a ripeterli. Dopo aver assistito all'intensificarsi delle amicizie tra maschi e femmine, Sergio, che con Nide aveva conosciuto l'incanto della sintonia, "curioso dei sentimenti di Nide"[114] vorrebbe sincerarsene, così da "legarla definitivamente a sé".[115] Ma anche questa possibilità viene frustrata: Nide è sempre più restia a parlare con lui, finché, durante la rappresentazione teatrale del Conservatorio, Sergio scopre la relazione che lega Nide e Mario, rivelatisi sul palcoscenico.

111 Significativamente il tema del vedere e del non vedere come fulcro di una possibile maturazione è al centro del primo romanzo di formazione italiano, Con gli occhi chiusi, del 1919, del conterraneo Tozzi, cui Bilenchi è stato sovente accostato.

112 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. 114.

113 *Ibid*., p. 116.

114 *Ibid*., p. 180.

115 *Ibid*., p. 180.

Così, "il momento della recitazione teatrale rappresenta, nel bene e nel male, una tappa simbolica decisiva nel processo di maturazione del protagonista",[116] in cui la verità si mostra interamente al protagonista, che assiste alla rappresentazione del suo scacco, e cade in quel precipizio presentito sin dall'infanzia. La scena teatrale dissolve le illusioni in cui Sergio si era cullato, svela ai suoi occhi una realtà infida, ambigua, dove spettatori e alunni – l'umanità – sono tutti "compartecipi di una vita disumana e perversa".[117] Raggiunto l'acme di questo sprofondamento, è il corpo stesso a rompersi: Sergio si ammala –come si era ammalato in tenera età– e una volta guarito, in villeggiatura, con la zia, cerca di dimenticare Nide. Ma anche questo finale è dominato dalla carica di oscurità che l'adolescenza reca con sé: Sergio si ritrae, al mare, al gioco amoroso di Laura, di cui pure Vera si accorge, e tornati alla villa, i tre ricompongono infine il terzetto originario con Marta ritrovandosi, in una circolarità perfetta, lungo il fiume, a sedere.

La confusione, il perturbamento, quelle sorgive palpitazioni della vita che contraddistinguono la prima adolescenza si riverberano nella narrazione che fa oscillare Sergio tra freddezze, risentimenti e momenti di conciliazione. Nel rapporto con Vera e con Marta si sostanzia quell'andamento ricorsivo tipico della prosa bilenchiana, una ricorsività consustanziale all'infanzia e all'adolescenza stesse, età segnate da una circolarità dell'esperienza, da un continuo approfondimento del vissuto, un continuo ritorno sull'esperito, per trarne significati e farne fondamenta di una maturazione di cui tuttavia né il fanciullo né l'adolescente hanno sentore. Gli umori, le ubbie di Sergio si sedimentano in profondità, per farsi motori di movimenti tellurici ctonî, che finiscono per turbare il ragazzo, sconvolgerlo. Ogni volta che una minuzia –di un gesto, un accadimento della natura o degli affetti– lo colpisce, l'impressione prodotta si deposita, non razionalizzata, nella parte profonda del sé, da dove poi, amplificandosi nella memoria, acuendosi nel sentimen-

116 Fichera, G., *op. cit.*, p. 41.

117 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op cit.*, p. 187.

to, comincia un movimento di frantumazione delle sicurezze, un moto che tende a dissolvere le certezze di Sergio, lasciandolo in una condizione di smarrimento ed inquietudine.[118]

Ha ragione Guglielmi a parlare di un interesse che Bilenchi ha per la ricerca stessa di un senso –più che per la sua soluzione–,[119] per lo scandaglio e la minuziosa ricostruzione dei singoli eventi che accadono intorno a Sergio e che lo portano alle soglie di conflitti profondi, di verità ultime sui suoi sentimenti e sulla natura degli uomini. Ma la rinuncia all'interpretazione, in favore di una denotazione, come si è detto, capace di rivelare il senso profondo delle cose, avvicina Bilenchi non alla rievocazione memoriale proustiana, né all'infanzia avvolta nel fiabesco di Alain Fournier. In *Conservatorio* non vi è fiaba, e il paesaggio e la narrazione sono costantemente assediati da una sensazione di soffocamento, di tragica fatalità che incombe, e quanto più Bilenchi cerca l'esattezza, e mostra la realtà nella sua nudità, tanto più l'intera vicenda sfocia in "allegorismo vuoto, spoglio e disadorno, che vira decisamente verso l'universo kafkiano".[120] Come sottolineato da Macrì, in questo romanzo Bilenchi ha percepito "qualcosa nel fondo inerte di una contemplazione, di una passeggiata, di un primo giorno di scuola",[121] un qualcosa da cui sprigiona tutto il mistero dell'infanzia, la confusione, il perturbamento del bambino mentre si appresta a diventare adolescente, e ne ha dato espressione cercando di raggiungere l'autenticità seminale, originaria, dell'infanzia, con un linguaggio che aderisse il più esattamente alla verità delle cose. Bilenchi riesce così a ricostruire l'età infantile –il suo abisso, i suoi nodi– adoperando una lingua precisa fino allo spasimo, che si ostina nella ricerca della perfezione denotativa perché solo la lingua

118 Il dubbio è una costante del romanzo, che agita e inquieta Sergio fin dalle prime pagine.

119 Guglielmi, G., *op. cit.*, p. 445.

120 Macrì, O., "Bilenchi e il romanzo" (1941). In Fichera, G., *op. cit.*, pp. 287-294.

121 *Ibid*.

può restituire l'essenza della fanciullezza, perché la lingua in cui parola e cosa tendono a coincidere è la lingua dell'infanzia, e dunque lo strumento indispensabile per raccontare la realtà con lo sguardo del bambino – e dunque raccontare l'infanzia.

Tante sono le paure che opprimono Sergio e nel romanzo, scritto significativamente poco prima del Secondo conflitto mondiale e ambientato a ridosso e durante il Primo, aleggia anche lo spettro della guerra, con i suoi spettacoli di prigionieri e il ritorno del padre ferito; ancor più, una violenza che ha fatto pensare a un espressionismo di Bilenchi –sul versante tozziano– pervade le scene e squassa da subito la fragile serenità del bambino, fino a squarciare il velo del mondo, durante la rappresentazione teatrale, davanti al Sergio ormai ragazzo. La circolarità del romanzo è presente anche nei singoli episodi, che ritornano: la violenza senza ragione per cui la madre e la zia che, passeggiando, "falciavano tutti i fiori che trovavano sul loro cammino"[122] irritando e impaurendo Sergio, si riproduce nell'episodio in cui il padre scaglia due pugnali, che si conficcano sulla porta a un palmo della sua testa, episodio dopo il quale egli si rende conto che il bene che provava verso di lui "non esisteva più".[123] Tuttavia, gli eventi –anche quelli più incisivi– non si tramutano mai in traumi, "il romanzo non si risolve in determinati punti di crisi",[124] e lo spazio della narrazione è interamente occupato dal carotaggio dell'animo di Sergio, dall'esplorazione dei moti che lo conducono a presentire, ed infine avvertire, la frantumazione del tutto.

Romanzo senza crisi, dunque, *Conservatorio di Santa Teresa* è allora romanzo *della crisi continua*, che origina da un malessere (la prima malattia di Sergio) che apre alla scoperta della ineluttabile disarmonia tra Io e Mondo, e che culmina con una malattia (quella che scuote Sergio dopo l'episodio del teatro e di Nide), che gli

122 Bilenchi, R., *Conservatorio*, *op. cit.*, p. 15.

123 *Ibid*., p. 163.

124 Così Bo, C. (1941). "Intorno a Bilenchi". In Fichera, G., *op. cit.*, pp. 275-282, p. 276.

rivela infine, senza più infingimenti, la natura sfuggente dell'uomo di cui egli già con Giulio, con il padre, con gli amici, aveva avvertito l'ambiguità. Il tentativo di ricostruire il circolo chiuso di Sergio con Marta e Vera, in fine di romanzo, appare come un momento di distensione prima che l'adolescenza e l'adultità si abbattano sul fanciullo, e questo tentativo sembra tuttavia fallire: troppo si è rivelato a Sergio, perché non sappia che altre ferite, altre delusioni lo avrebbero atteso, e che in questo è la sostanza della vita.

Romanzo moderno e romanzo di formazione dai tipici caratteri italiani, *Conservatorio di Santa Teresa* riesce così a far risuonare nelle sue pagine i palpiti e le inquietudini dell'infanzia e dell'adolescenza, dando al tempo stesso, attraverso l'esattezza dello stile, quella crisi della rappresentazione dell'esperienza vissuta e del suo racconto, segno inconfondibile di un tempo ormai definitivamente moderno, in cui la realtà, l'esperienza, la coscienza si sono frantumate e la loro rappresentazione si è fatta impossibile. Di questa frantumazione Bilenchi ha dato una esatta rappresentazione, proprio eleggendo a proprio protagonista il giovane colto tra l'infanzia e l'adolescenza che plasticamente incarna, nel suo percorso, la perdita dell'armonia, l'agnizione della molteplicità e imprendibilità del reale, la cognizione della natura oscura degli uomini, e di sé.

Nota biobibliografica

GIOVANNI BARRACCO è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", dove ha conseguito nel 2017 il Dottorato di Ricerca in Studi Italiani, professore a contratto di Letteratura italiana contemporanea e del Laboratorio di Didattica della Letteratura italiana presso l'Università "LUMSA", sedi di Roma e Palermo. Caporedattore della sezione Letteratura e filosofia della rivista *Il Veltro*, membro di redazione della rivista *Testo e senso*, ha collaborato con le riviste *Studium*, *O.b.l.i.o.*, *Nuova Secondaria Ricerca*, *Studi Buzzatiani*. Ha partecipato a convegni nazionali ed internazionali, ed i suoi studi si concentrano sul romanzo di formazione italiano, il romanzo italiano degli anni

Settanta ed Ottanta, Antonio Delfini, Romano Bilenchi, Franco Vegliani, Pier Vittorio Tondelli, Andrea De Carlo.

Riferimenti bibliografici

Bachtin, M. (2000). "Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo". Bachtin, M. (2000). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.

Bilenchi, R. (1997). Conservatorio di Santa Teresa. Milano: Rizzoli.

Bilenchi, R. (1984). *Gli anni impossibili*. Milano: Rizzoli.

Bilenchi, R. (1997). *Opere*, (a c. di Centovalli, B., Depaoli, M., Nesi, C.). Milano: Rizzoli.

Bo, C. (2022). "Intorno a Bilenchi". In Fichera, G., *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 275-281). Fiesole: Cadmo.

Castellana, R. (2013). "La casa delle madri: lettura di Conservatorio di Santa Teresa". In *Romano Bilenchi nel centenario della nascita*, Atti dei convegni di Milano e di Colle Val d'Elsa, ottobre-novembre 2009, (a c. di) Centovalli, B., Lenzini, L., Maccari, P., Fiesole: Cadmo.

Centovalli, B.(1997). "Bilenchi moderno". In Bilenchi, R. (1997). *Conservatorio di Santa Teresa* (pp. I-XLIX). Milano: Rizzoli.

Centovalli, B. (1997). "Note a Conservatorio di Santa Teresa". In Bilenchi, R. (1997). *Opere*, (a c. di Centovalli, B., Depaoli, M., Nesi, C.) (pp. 1011-30). Milano: Rizzoli.

Corti, M. (2022), "Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana". In Fichera, G. *Romano Bilenchi, Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 337-348). Fiesole: Cadmo.

Fichera, G. (2022). *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*. Fiesole: Cadmo.

Fortini, F. (2022). "La prosa di Romano Bilenchi". In Fichera, G. *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 263-268). Fiesole: Cadmo.

Guglielmi, G. (2022). "Il romanzo familiare di Bilenchi". In Fichera, G. *Romano Bilenchi, Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 439-452). Fiesole: Cadmo.

Luperini, R. (2022). "Parole e cose, scrittura ed ethos". In Fichera, G. *Romano Bilenchi, Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 395-406). Fiesole: Cadmo.

Luzi, M. (1997). "Prefazione". In Bilenchi, R. (1997). *Opere*, (a c. di Centovalli, B., Depaoli, M., Nesi, C.) (pp. VII-XV). Milano: Rizzoli.

Macrì, O. (1956). "Romano Bilenchi tra prosa d'arte e romanzo". In Macrì, O. (1956). *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*. Firenze: Vallecchi.

Macrì, O. (1941). *Bilenchi e il romanzo*. In Fichera, G., *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*. Fiesole: Cadmo, pp. 287-294.

Marcuse, H. (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Einaudi. [1922]. Moretti, F. (2000). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.

Pampaloni, G. (2022). *Tra storia ed esistenza*. In Fichera, G. *Romano Bilenchi, Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 367-374). Fiesole: Cadmo.

Perrella, S. (2022). *La luce gelata*. In Fichera, G. *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018* (pp. 429-438). Fiesole: Cadmo.

Petroni, P. (1972). "Bilenchi". In *Il Castoro*, numero monografico n. 66 giugno. Firenze: La Nuova Italia.

Zagari, L. (1992). "La polemica sul *Bildungsroman*". In R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti (a c. di). *L'avventura della conoscenza. Momenti del "Bildungsroman" dal "Parzival" a Thomas Mann* (pp. 285-289). Napoli: Guida.

L'infanzia, la ribellione, l'immaginario. *La lepre bianca* di Franco Matacotta

Alfredo Luzi

La *Confessione d'un figlio della vecchia Europa*, una sorta di romanzo-diario inedito, dal titolo vagamente romantico e risorgimentale tra *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo e *La confession d'un enfant du siècle* di Alfred de Musset, si apre con l'incontro tra il ventenne poeta fermano, Franco Matacotta, giunto a Roma per frequentare la facoltà di Lettere all'università La Sapienza, con un suo quadernetto di versi sotto il braccio, e la sessantenne Sibilla Aleramo, scrittrice di grande successo, autrice di *Una donna*, e protagonista dei cenacoli culturali romani:

> Cominciò con dei mandarini. Me ne gettò uno di botto, colpendomi quasi la faccia. Mica mi chiese se avevo sete. [...] Scoppiavo di caldo. Mai ero stato in una stanza surriscaldata a quel modo. Bella [...] stava seduta sul divano, il capo affondato nei cuscini. Una tunica di seta rosa la copriva fino ai piedi. Sopra, portava un gilé di velluto, color susina. Il mercurio del termometro saliva sul cannello, sulla parete.[125]

In un appunto di Matacotta che riassume una breve cronologia del rapporto con l'Aleramo c'è l'indicazione: *1936: 31 gennaio: prima visita a Sibilla.* La scrittrice indica invece la data del 28 gennaio.

Nella povera soffitta di Via Margutta 42, ultimo piano, dove abita Sibilla, inizia *Un amore insolito*, come recita il suo diario degli anni 1940 –1944, che, pur tra strappi e lacerazioni degli ultimi tempi, durerà fino a giugno 1947, quando nella *Lettera a Bella* che

125 Matacotta, F. (1938-1940). *Confessione d'un figlio della vecchia Europa*, dattiloscritto inedito, p. 1.

conclude il testo di *Confessione d'un figlio della vecchia Europa*, Matacotta ammetterà: "Ho compiuto parecchi gesti. Sempre, gesti di superbia. Mi è mancato il gesto più semplice, il più umile, quello di curvarmi come il più umile degli uomini per fecondare il ventre di una donna. Chi non genera un figlio non può chiamarsi uomo.".[126]

Durante la loro relazione Sibilla solleciterà Franco a narrare la sua infanzia e giovinezza nel romanzo *La lepre bianca*, iniziato nell'agosto del 1937 a Lacco Ameno, nell'isola d'Ischia, e pubblicato, dopo una stesura faticosa, dalle Nuove Edizioni Italiane il 15 aprile 1946, con un ritardo di qualche settimana rispetto alla data stampata nel colophon, marzo 1946.

Scrive l'Aleramo, nel suo diario che registra quasi quotidianamente la storia d'amore con Matacotta:

> Un giorno, saranno quattro anni ad aprile, stavamo io e Franco in un caffeuzzo a Nauplìa, sul tardo pomeriggio, e poi che Franco m'andava raccontando, con maggiori particolari di altre volte, episodi della sua infanzia singolarissima, io dissi: "Perché non scrivi tutto questo? Potresti trarne qualcosa di grande interesse". L'estate seguente, a Lacco Ameno, in quell'isola d'Ischia così sorridente nella nostra memoria, Franco incominciò a scrivere il suo "romanzo".[127]

L'esattezza dell'indicazione sull'origine della *Lepre bianca* è suffragata nel riscontro con l'appunto ritrovato fra le carte di Matacotta: "1937 l'estate: a Lacco Ameno, nell'Isola d'Ischia. Comincio il romanzo", e con quanto Franco scrive al padre in una lettera inviatagli il 10 agosto 1937: "Ho incominciato a lavorare a un libro impegnando così tutto l'inverno. [...] Dato questo lavoro attuale, il caldo terribile, il lungo viaggio, per ora non mi posso muovere. Romperei l'attività e me avrei molto male [...] Né, ripeto, posso rompere il lavoro avviato".

126 *Ibid*., pp. 562-563.

127 Aleramo, S. (1979). *Un amore insolito*. Milano: Feltrinelli, p. 24.

E Sibilla continua a descrivere così la genesi del romanzo:

> Dopo la siesta, egli incideva fogli e fogli con la sua forte scrittura, e verso sera, prima che incominciasse la caccia alle zanzare (oh, gli odiosi spruzzi del flit!) me li leggeva. Quella stesura dei primi tre o quattro capitoli Franco l'ha poi rifatta una o due volte, e poco n'è rimasto. [...] Finalmente nell'autunno del '39 e nell'inverno e primavera del '40, sempre quaggiù, a Villa Pompeiana, *La lepre bianca* finì d'essere buttata giù. 'Buttata giù'. Non ho mai veduta tanta foga, tanto empito creativo, tanto irresistibile estro. Mentre riempiva le sue cartelle, otto, dieci, finanche dodici o quindici di seguito e fittissime, e quasi senza cancellature, Franco era veramente rapito via da tutto quanto non fosse quel suo operare, e quando sospendeva, pareva tornasse realmente dai luoghi e dai tempi descritti, lucidi gli occhi e insieme come remoti.[128]

L'elaborazione della *Lepre bianca* ha dunque seguito, nei suoi rifacimenti, nelle sue stasi e nei suoi momenti di fervore letterario, le vicissitudini del sodalizio amoroso tra Franco e Sibilla, il loro vagabondare per l'Italia e finanche il loro cambiar casa per il freddo o sollecitati dalla cortesia di qualche amico munifico che offriva ospitalità alla coppia protagonista di questo 'amore insolito'.

Che il romanzo sia una sorta di *medium*, di tramite tra i due elementi della coppia nel rispecchiare fedelmente, attraverso la sua gestazione, l'alternarsi di sereno e burrascoso, di speranze e delusioni, che ha caratterizzato il rapporto tra Sibilla e Franco, è dimostrato dal fatto che gli accenni alla faticosa scrittura della *Lepre* e al suo incerto destino editoriale risultano diacronicamente ricorrenti nella loro corrispondenza. Dopo una serie di tentativi falliti e dopo aver subito la rinuncia di Emilio Cecchi alla stesura di una prefazione,[129] il romanzo verrà pubblicato dalle Nuove Edizioni Italiane, il 15 aprile 1946, a distanza di dieci anni dalla scrittura della prima pagina da parte di Franco.

128 *Ibid*., p. 25.

129 Aleramo, S. (1979). *Diario di una donna*. Milano: Feltrinelli, p. 80.

Nonostante gli sforzi di Sibilla il volume non ebbe il successo in cui l'autore e la sua tutrice speravano. Uscito dopo il volume di poesie *Fisarmonica rossa* edito nel settembre 1945, a cinque mesi dalla Liberazione, che con il suo linguaggio vivido e crudo, essenziale, aveva aperto il filone neorealista della "poesia della Resistenza", *La lepre bianca* appariva come un'esperienza *rétro*, legata ad un modello narrativo intimistico, "una forma fra lirica e autocelebrativa", per usare le parole della rivista *Mercurio*.

La vita di coppia con l'Aleramo è caratterizzata fin dagli inizi da una forte componente edipica per di più alimentata dalla preistoria intima ed esistenziale dei due partner. Nel procedere della relazione, si attua un permanente scambio simbolico tra vita e letteratura per cui *il libro* diventa il frutto di una fecondazione a rovescio (da donna ad uomo) tra una poetessa affermata ma segnata, nel privato, dal dolore di dover vivere lontana dal figlio, e un giovane poeta che ha l'incubo di liberarsi dal complesso edipico e che, giunto nella grande città, per dieci anni rivive in forma doppia (uomo-ragazzo / donna-madre) la situazione d'incertezza, a livello psicologico, fra infanzia e pubertà. E se la frase *bianca nostra leprotta* presente in una lettera di Sibilla da Roma il 18 marzo 1941 può già considerarsi, nelle sue connotazioni affettive e possessive, un indice censurato di maternità, questa pulsione diventa manifesta nella lettera del 9 aprile 1941, da Roma, in cui l'Aleramo sollecita Franco: "devi finire il libro, è il nostro figliolo".

La tendenza al diario, all'autobiografia, alla narrazione in prima persona, è motivata dal tentativo di un recupero memoriale e affabulatorio (perciò) dell'infanzia che blocchi nella sincronia della scrittura la diacronia del tempo, attualizzarla e riviverla permanentemente in una sorta di specularità del reale e del soggetto che vive, scrive, si scrive e si rivive. È significativo il fatto che Matacotta ometta nella maggior parte delle lettere, bozze, stesure, gli indicatori temporali, proponendo così la sua vita come una sorta di continua affabulazione in cui è impossibile districare reale oggettivo da reale immaginario, evento da eventualità, rimozione da desiderio. Lo schema binario del sapere tradizionale viene disatteso. L'unica ve-

rità in cui Matacotta crede è quella del testo, che si presenta come corporeità, organismo, sangue sublime dell'esistente.

Cosicché *La lepre bianca* era già in embrione una sorta di scrittura ontogenetica che veniva a prodursi grazie alla volontà di recuperare, attraverso una memoria estremamente analitica (ma anche, come ogni memoria, fantasmatica, onirica), la circolarità, l'unitarietà del proprio esistere, ben prima che Sibilla ne sollecitasse l'occasione concreta di genesi. Il raccontare di Franco a Sibilla è già un crearsi un'udienza, un pubblico, un lettore, per il proprio romanzo.

Matacotta, per evitare di conferire al libro una dimensione cronachistica e riduttivamente autobiografica, ha adottato una sorta di procedura straniante, eliminando quegli aspetti referenziali, indizi e personaggi che permettessero comunque un'identificazione, e collocando il racconto in prima persona in un contesto di simbologie e di metafore archetipiche.

Il punto di partenza della scrittura è sempre l'esperienza vissuta. In una serie di rapidi appunti vergati talvolta a matita, talvolta a penna, egli s'impone allo stesso tempo una norma e un promemoria: ("*Descrivere* l'amicizia degli alberi"; "*Descrivere* le scansie con i cartellini"; "*Descrivere* il vecchio Interlenghi"; "*Descrivere* quella volta in cui..."; "*Descrivere* il giardino") entro cui irromperà l'immaginario, con la sua dinamica finzionale, a trasformare la biografia in racconto.

Anche nella scelta del titolo Matacotta vuol dare al romanzo una caratterizzazione simbolica e metaforica. La lettura del *Ko-Gi-Ki* (racconto di antiche cose) di Yasumaro evoca in lui le facoltà mitopoietiche di testi che ogni cultura assume come pietre miliari di una propria cosmogonia e soprattutto gli offre la suggestione di una ricerca non cronologica, ma antropologica e spirituale, delle proprie origini, recuperate attraverso il prodigio di una memoria che non si stanca mai di collegare passato a presente, mito a storia.

Facendo riferimento, in epigrafe, ad una delle leggende del ciclo di Izumo, Matacotta assume *la lepre bianca* come simbolo sacrificale e totemico di una redenzione. Come la lepre ingannatrice,

espiata con il dolore la propria colpa, purificatasi nell'acqua, riacquista la pelliccia dopo essere stata spellata dal coccodrillo vendicatore, così il fanciullo, messa a nudo la propria anima e consumate nella scrittura la pena del rapporto familiare, si reimmerge nella natura e ritrova la propria identità.

Attratto da testi esoterici (tra questi i libri di Schuré) e da certe forme di panteismo orfico, Matacotta utilizza la struttura misteriosofica e cosmogonica del *Ko-Gi-Ki* nell'intento di determinare, nel passaggio dall'esperienza vissuta alla scrittura, uno scarto, una differenza che, annullando gli agganci con il reale, collochi l'evento o il luogo in uno spazio più dilatato e più carico di suggestione, quello dell'immaginario fantastico. Egli tende ad interpretare il mondo in una prospettiva di religiosità naturale, nella correlazione gnoseologica tra inanimato ed animato, una linea di pensiero espressa ad apertura di romanzo:

> Il mito di Deucalione stregava il mio cervello. E veramente ancor oggi s'io contemplo con cuore spassionato il malessere, l'inquietudine della mia fanciullezza, non esiterei a immaginare che anziché da mia madre io sia stato nutrito dalle mammelle di un animale, abbia bevuto il succo degli alberi o sia stato allevato dal becco d'un uccello.[130]

Il romanzo è la storia tenera e spietata di una infanzia e di una adolescenza segnata dallo stigma di "bastarda" della madre, che porterà l'autore a un diverso e trascurato approccio al conoscere, innestato sulla introspezione psicologica. Come la lepre bianca del mito giapponese a cui allude il titolo del romanzo, Matacotta reagisce ai condizionamenti familiari e sociali e va alla ricerca della propria identità, opponendosi ad una società che emargina il diverso mentale e sessuale.

La lepre bianca è l'ossessionante ricerca delle radici, per sondarne gli intrecci, gli innesti, le derivazioni, nel legittimo tentativo del

130 Matacotta, F. (1982). *La lepre bianca*. Milano: Feltrinelli, p. 45.

fanciullo di scoprire sé stesso attraverso una preventiva indagine di ciò che deriva alla sua individualità dalle relazioni parentali.

Al centro della narrazione c'è l'irrisolto rapporto con la madre, a cui l'autore è legato da un affetto morboso, rivissuto nella relazione con Sibilla. La scrittura autobiografica oscilla così tra la liberazione dalla figura della madre e l'incapacità di trovare una propria affermazione individuale attraverso la rimozione dell'aggrovigliato rapporto edipico.

Nelle pagine del romanzo s'ascolta il grido di ribellione e disubbidienza di un individuo che rivendica il diritto della propria autonoma personalità, non sottoposta al condizionamento del potere omologato, sia esso quello esercitato dalla famiglia o quello politico dello Stato: "Ribelle, io sono nato: non l'ho imparato da nessun libro, da nessuna esperienza. Anarchico, selvaggio di fronte alle costumanze domestiche, all'ipocrisia di quella legge che viene chiamata del sangue, io lo sono stato costantemente, per elezione e per destino".[131]

Sicché la stessa scrittura sembra assumere un valore antinomico, intersecata com'è da una parte dalle coercizioni richieste dal processo di socializzazione e dal principio di realtà e dall'altra da una serie di rivalutazioni del principio di piacere attraverso il riscatto dell'immaginario, il trionfo delle pulsioni, la libertà del gioco.

Il fanciullo che assiste ad una convivenza tra padre e madre in cui l'amore coniugale risulta assente e che sente la famiglia come il "mio tallone d'Achille" assume nei confronti dei genitori un atteggiamento di estraneità che si esplica, nei gesti e nei pensieri, in un costante gioco di *dentro/fuori,* di *luce/buio.* Ci sono sempre mura, porte, corridoi, chiavistelli, c'è sempre una distanza a dividere la sua vita da quella del nucleo familiare. Nascosti gli uni agli altri, muovendosi come ombre irreali in un labirinto, padre madre figlio e sorella si spiano a vicenda. Ma nello spiare dell'io narrante c'è, insieme, un'intima esigenza dell'immaginario che trova da questo guardare tra le quinte, uno stimolo a costituire un mondo di co-

131 *Ibid*., p. 45.

lori, suoni, sensazioni, immagini che, alternativo alla realtà degli oggetti, è una dote della fantasia del soggetto, della sua creazione e dunque della sua libertà.

Questo incessante immaginare e nel contempo sfuggire al contingente si configura come una sorta di ribellione e di fuga equivalente all'atteggiamento contestatario assunto nei confronti delle convenzioni sociali. Dannandosi alla solitudine e alla differenza ("i compagni sentivano la mia diversità")[132] a cui sembra predestinato anche dalla sua condizione di poeta, il giovane Matacotta intende pagare il fio di un evento che egli sente come colpa non sua ma familiare (la madre "bastarda") e riscattare con la purezza delle immagini e l'innocenza del proprio cuore il peccato d'origine. Ad una società che codifica un modello maschile basato sulla prestanza fisica, la forza, la virilità, che è il riflesso sul piano antropologico dell'idea di potenza della politica fascista, egli oppone la sua immagine diversa di ragazzo deriso dai compagni, con il volto "così molle, femmineo" che lo fa assomigliare ad una donna ("Questo volto maturo, che le donne dicono: 'è bello, è tutto sua madre'")[133], consapevole che attraverso la scoperta del *corpo*, questo inestricabile viluppo di energie occulte, egli potrà rivendicare il diritto alla propria individualità.

Il conflitto di base nasce nel momento in cui il ragazzo lotta per sfuggire all'amore, avvertito come fagocitante e mortale, di una madre che avvolge il figlio in una spirale di geloso possesso, senza dargli nessuna possibilità di trovare da solo la strada della propria affermazione individuale.

Esasperando il carattere di diversità determinato da un codice culturale collettivo che fa del folle e del bastardo elementi di contaminazione nella struttura della società, il figlio, che vive in sé la proiezione materna di complessi di colpa e di espiazione del peccato, nutre per la propria madre sentimenti di segno opposto.

132 *Ibid*., p. 190.

133 *Ibid*.

Legato a lei da un affetto morboso (ricambiato con la stessa intensità), la sente ancora come "uno strano groviglio di viscere e carezze",[134] ma nello stesso tempo le ritorce l'accusa di matrice di "sangue avvelenato", causa prima del fosco e maledetto destino che grava sulla sua famiglia ("una bastarda anche tu").[135]

L'infrazione sociale alla legge del sangue trasforma i soggetti del rapporto edipico *madre-figlio* in correi dello stesso fallo. Il tentativo di divincolarsi dall'immagine materna, da "quella gran corda rossa che mi legava", non porta ad altro che ad un ritorno speculare, rovesciato, dei ruoli conflittuali ("Io divenivo mia madre").[136] Il ciclo si chiude restaurando, invertiti, i termini del confronto ("Perché sei tu la bambina, ora, mamma").[137]

Nemmeno l'immersione nella natura, il penetrarne la materialità tangibile, gli consentono di sfuggire alla legge del possesso. La terra si trasforma così in metafora ossessiva del grembo materno, fecondo e vorace, dispensatore di vita e di morte:

> Tutte le cose stranamente mi appartenevano. E nello stesso tempo, scoprivo, a tutte le cose stranamente appartenevo. Ero creato anche da loro. Come se anche loro possedessero una qualche maternità. Una maternità anteriore, tellurica, impenetrabile e astratta. Anche gli uomini avevano questa maternità. Anche le idee. E allora fuggivo. Perché io non volevo appartenere che a me stesso. Volevo essere solo, primo, unico, senza rapporti. Non figlio, ma uomo.[138]

Solo la creazione di una "sua" immagine di donna può essere l'indizio di una raggiunta armonia tra libertà individuale e necessità cosmica ("un parto felice della mia fantasia e della fantasia del

134 *Ibid*., p. 121.

135 *Ibid*., p. 143.

136 *Ibid*., p. 147.

137 *Ibid*., p. 259.

138 *Ibid*., p. 238.

mondo [...] Nasceva la donna, con la maternità immensa di tutta la natura, carne, acqua, terra, nella quale affondava profondamente le sue radici l'albero della mia vita").[139]

Ma oltre che la storia di una "crescita", sul modello del *Bildungsroman,* il libro è anche, da un angolo di lettura mitico e simbolico, una saga del "sangue". Il sangue è la vita, è legame tra genitore e figlio, mistero, richiamo ancestrale ad una ritualità di clan, ma è soprattutto sacro insieme di *soma* e *pneuma*. Attraverso il sangue si sviluppa la dinamica del rapporto tra coscienza e mondo esterno in una simbologia ematica ("Sangue, sangue, dovunque. Esso ardeva, come per un violento contrasto. Io sentivo tutte le cose attraverso la sua emozione").[140]

Il districarsi dal nodo edipico e l'immergersi nel tempo del divenire per sentirsi uomo tra gli uomini sono momenti di una fuga dalla voce del sangue realizzata attraverso la ricerca di un nuovo idioma: "Mamma, soffro, tu consumi la mia forza, tu divori il *sangue* che io debbo spendere per me, per gli altri, per l'umanità e per il mondo".[141]

Attraverso il rito iniziatico della pubertà, Matacotta si guarda allo specchio, realizzando così quel processo che Jacques Lacan ha definito *lo stadio dello specchio*, quella fase adolescenziale nella quale l'*imago* (Narciso) traspone il suo narcisismo nel conflitto tra *l'io* e il *super-io*, e lo riversa nel processo d'identificazione dell'*Altro*: "Mi mettevo dinanzi allo specchio. Dal mio volto, come dalla superficie di un'acqua, veniva emergendo un'altra forma, meno stanca e meno sofferente della mia, quasi un'altra coscienza che cercasse di sopraffare la prima. E non umana".[142]

Matacotta avverte fin nell'intimo un senso profondo di lacerazione e disintegrazione:

139 *Ibid*., p. 239.

140 *Ibid*., p. 222.

141 *Ibid*., p. 184.

142 *Ibid*., p. 221.

> La mia pubertà! Il mio sangue vivo. E la mamma. Le sue profonde viscere calde. Questo incrocio. Questo nodo di fuoco e pianto. Questo insolvibile legame. Gioco d'attrazione e ripulsa, d'amore e di odio, fosco e struggente. Ed io, pubero. Mi avvicinavo, ora, nudo, dinanzi allo specchio. [...] Ora non avrei potuto più spogliarmi in sua presenza. Salvo il mio specchio, nessuno oserà più guardarmi ignudo. Ora a stento la mamma mi riconoscerà. Proverà vergogna a spogliarmi, e a interrogarmi, poiché io sono un uomo, un uomo.[143]

Allo specchio egli chiederà di decifrare il segreto della propria individualità, della sua ambiguità irrisolta di "creatura foggiata a metà, come una statua sbozzata, con alcun segno dell'essere, e tutte le impronte del divenire".[144] Ma neppure l'ansia sprecata d'amore riuscirà a placare quel senso di solitudine, di pulsione di morte che sempre s'accompagna all'intima dedizione alla vita espressa da Matacotta nello struggente desiderio dell'altro. Nel penetrarsi dei corpi durante l'amplesso, nello spasimo dell'orgasmo resta come un velaio d'ombra, una distanza mai colma che ineluttabilmente trasforma lo slancio di unicità e totalità degli amanti in presagio di dolore.

Ciononostante lo scrittore cerca di coprire questo vuoto immettendovi a piene mani il lievito dell'utopia che trasforma la vivente contraddittorietà dell'esistere in fermento inesauribile di conoscenza. Se l'uomo non può far altro che cercare in ogni donna incessantemente la morte e resurrezione della propria madre, almeno lotti, come suggerisce l'esperienza vissuta de *La lepre bianca*, perché sempre Persefone torni ad essere Proserpina.

143 *Ibid*., p. 148.

144 *Ibid*., p. 254.

Nota biobibliografica

ALFREDO LUZI è stato ordinario di Letteratura Italiana Contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, dopo aver insegnato per venti anni come associato all'Università di Urbino. Ha insegnato Sociologia della letteratura, Storia della lingua italiana, Letterature Comparate. Specialista di sociologia della letteratura, di poesia italiana contemporanea e di letteratura regionale e dell'emigrazione, ha pubblicato volumi su Mario Luzi, su Vittorio Sereni, su Ugo Betti, su Giacomo Leopardi, su Libero Bigiaretti, su Scipio Slataper, e numerosi saggi su autori e temi di critica letteraria e di letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento.

Riferimenti bibliografici

Aleramo, S. (1979). *Un amore insolito*. Milano: Feltrinelli.
Aleramo, S. (1979). *Diario di una donna*. Milano: Feltrinelli.
Lacan, J. (1966). *Écrits I*. Paris: Èditions du Seuil [trad. it. *Scritti I*, Torino, Einaudi, 1974].
Matacotta, F. (1938-1940). *Confessione d'un figlio della vecchia Europa*. Dattiloscritto inedito.
Matacotta, F. (1980). *Fisarmonica rossa*. Urbino: Quattroventi.
Matacotta, F. (1982). *La lepre bianca*. Milano: Feltrinelli.

Il conformista, de Alberto Moravia, o cómo gestar un fascista

Claudia Teresa Pelossi

En su narrativa de posguerra, Alberto Moravia ya podía expresarse abiertamente en contra de la dictadura de Benito Mussolini; de ahí que uno de sus personajes dilectos de aquellos años fuera el del fascista. Una pequeña pero significativa galería de adeptos al régimen puebla algunas de sus obras, en un singular intento de comprender la historia reciente desde el ángulo opuesto al de las propias ideas. Es el caso de la novela *Il conformista [El conformista]*(1951), en la que el escritor se plantea el problema de la conversión al fascismo: "Di fronte al fascismo, volevo sapere come e perchè era nato: che cosa aveva rappresentato per i fascisti stessi. Mi chiedevo: ¿che cosa era un intelettuale fascista?" ["Frente al fascismo, quería saber cómo y por qué había surgido: qué había representado para los propios fascistas. Me preguntaba: ¿qué era un intelectual fascista?"].[145]

La obra relata la historia de un funcionario de la policía fascista, Marcello Clerici, encargado de individualizar en París a un antiguo profesor de la universidad y exiliado político, Edmondo Quadri, con el fin de entregarlo a los sicarios enviados por el fascismo, para asesinarlo.

145 Siciliano, E y Moravia, A. (1972). *Moravia*. Milano: Longanesi, p. 94. La traducción del texto me pertenece.

El Prólogo de la novela o cómo se "construye" un fascista

En un artículo de 1943, "Irrazionalismo e política" [Irracionalismo y política], Moravia expresaba:

> In questi giorni di recriminazioni, accade sovente a molti di ricordare con comprensibile amarezza la buona fede e il perfetto disinteresse coi quali avrebbero aderito negli inizi al passato regime. Ma ora costoro frughino nella memoria, facciano un severo esame di coscienza e ci dicano se quando aderirono al fascismo, gli sembrò di aderire alla benché minima idea o principio razionale oppure, come fu in effetti, ad un'azione che si giustificava soltanto con svariati e contraddittori motivi che andavano dalla difesa della tradizione al desiderio del nuovo, dall'ambizione all'istinto di conservazione, dalla paura alla volontà dell'ordine e via dicendo. Motivi irrazionali, insomma.[146]

El escritor plantea la ideología fascista como la negación de la racionalidad y coloca el énfasis en el mito y en el principio de idolatría hacia el líder. Por ello, en su novela ilustra su tesis con un personaje que adhiere no por comunión con los principios ideológicos sino por motivos irracionales; en este caso, vinculados con una perentoria necesidad de erradicar antiguos traumas de la infancia.

En dicho prólogo, se nos presenta a Marcello Clerici hasta la edad de trece años. Desde su temprana infancia, el niño percibe

146 Moravia, A. (2012). "Irrazionalismo e politica". En *Impegno controvoglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*. Milano: Bompiani, p. 55.
["En estos días de recriminaciones, a menudo les sucede a muchos recordar con comprensible amargura la buena fe y el perfecto desinterés con el que al comienzo adhirieron al régimen pasado. Pero ahora, que hurguen en su memoria, que hagan un severo examen de conciencia y nos digan si cuando se unieron al fascismo, les pareció adherir a una idea más mínima o principio racional o, como de hecho, a una acción que estaba justificada solo por diversas y contradictorias razones que iban desde la defensa de la tradición hasta el deseo de lo nuevo, de la ambición al instinto de conservación, del miedo a la voluntad de orden, etc. Motivos irracionales, en definitiva..."] La traducción del artículo me pertenece.

en su interior la fatalidad de unas fuerzas oscuras que lo empujan ciegamente hacia la crueldad y, así, se va involucrando en acciones de destrucción injustificada, en continuo ascenso en la escala biológica: primero destroza flores y plantas; luego, varias lagartijas y un gato se convierten en sus nuevas víctimas, mientras van aflorando en él sensaciones encontradas: "un turbamento particolare, nuovo per lui, inspiegabilmente fisico; e, insieme con la vergogna e il rimorso, provava un confuso senso di spavento"[147] ["una turbación particular, nueva para él e inexplicablemente física; y, junto con la vergüenza y el remordimiento, experimentaba una confusa sensación de espanto"].[148]

En este proceso, es necesario enfatizar dos aspectos clave: a esta altura, Marcello posee aún conciencia moral de sus actos y distingue el bien del mal; de ahí el sentimiento de culpa que lo conduce a imputar una sobrecarga de criminalidad a estos actos. Lo que verdaderamente lo atormenta es sentirse diferente de los otros, haberse convertido en un ser "anormal". El otro aspecto es que Marcello, aunque parezca paradójico, no es en realidad un ser sádico ni nunca lo será. Si de adulto adhiere al fascismo y se desempeña como policía secreto, no será por un encadenamiento natural de unas causas que lo induzcan a hallar en esa organización el contexto ideal para ejercer su crueldad "innata": las razones son mucho más complejas y las analizaremos en este trabajo.

Con el fin de insertarse en un orden y reencauzar su vida, el niño recurre a dos bastiones educativos fundamentales: la familia y la escuela, pero ambos fallan. El pequeño pertenece a una familia disfuncional que lo arroja a una situación de descuido y abandono emocional y que no responde a los cánones de su tiempo, al arquetipo de la época industrial entre fines del siglo XIX y comienzos del XX: el del *sweet home*, en el que el hombre y la mujer tienen dos espacios bien diferenciados: mujeres y niños, en la casa; hombres,

147 Moravia, A. (2019). *Il conformista*. Milano: Bompiani, p. 20.

148 Moravia, A. (1985). *El conformista*. Barcelona: Ediciones Orbis, p. 11.

en el trabajo o en los negocios.[149] De ahí que el padre no tolere las recurrentes salidas de la madre a encuentros sociales, que los abandone con tanta frecuencia, hecho que suscita violentas disputas entre ellos, a las que el niño asiste atónito. Ninguno de los dos cumple cabalmente sus roles de padres y esposos. Por otra parte, el ingreso en la institución escolar resulta un fracaso. No logra insertarse en los códigos de sus compañeros, quienes lo toman por chivo expiatorio y lo convierten en objeto de crudelísimas burlas por su aspecto afeminado: "Ciò che amava a scuola non era tanto lo studio quanto un modo tutto nuovo di vita, più conforme ai suoi gusti di quello tenuto sinora. Ancora una volta era la normalità che l'attraeva"[150] ["Lo que le gustaba del colegio no era tanto el estudio cuanto aquel modo totalmente nuevo de vida, más confor-

149 Según Tempera de Devoto, el modelo de la familia de la época industrial abarca desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX. El desarrollo de la industria, del comercio y la aparición de instituciones educativas acarrea este paradigma en el que el hombre puede acceder a la educación institucional, mientras que la mujer sólo aprende en su casa. Aquél debe aportar el salario para el bienestar propio y el de su familia y se considera –sobre todo en los años 1940– que el trabajo en la mujer va en detrimento de su feminidad. El matrimonio se basa en el amor y en la aceptación de los roles bien definidos para cada cónyuge. En consecuencia, el rol masculino es dual, ya que transita entre el hogar y la vida pública, pero el de la mujer, en cambio, único, ya que debe desplegarse principalmente en el ámbito doméstico. Con el desarrollo de la industria, se genera una gran movilización hacia las ciudades, la familia troncal debe dividirse, los hijos se emancipan y surge el modelo familiar imperante en esta época: la familia nuclear, la familia idealizada en la década del 50: se elige al cónyuge por amor y con libertad, la mujer es feliz si ve a su esposo y a sus hijos felices; los hijos no se tienen para someterlos, sino para amarlos y educarlos en libertad. (Tempera de Devoto, R. (2009). *Familia: Identidad y pertenencia*, Buenos Aires: EUS, p. 65).

150 Moravia, A., *Il conformista*, *op. cit.*, p. 43.

me con sus gustos que el que había llevado hasta entonces. Una vez más, lo que le atraía era la novedad"[151]].[152]

El hito clave que acaba por confirmar su estado anómalo es la dolorosa experiencia de intento de estupro por parte de Lino –un chofer y exsacerdote que había tenido que abandonar su carrera por sus inclinaciones pederastas– y su posterior asesinato. Marcello aprieta el gatillo en ese acto supremo en el que Michele de *Gli indifferenti* (1929) falla. Se trata de dos gestos simbólicos, pero opuestos. Si para Michele matar a Leo implicaba insertarse en la normalidad, cumplir un acto necesario para reivindicar la honra mancillada de su hermana y abandonar así el rol de contemplador pasivo, para Marcello, implica insertarse definitivamente en la anormalidad, portando para siempre la máscara de asesino. La muerte de Lino se le impone como la cima de una escalada de criminalidad a la que se halla fatalmente sometido. Ni siquiera en su adultez logrará evaluar cabalmente los hechos vividos, ya que se trató de un acto en legítima defensa. Por eso, su vida adulta no será más que un vano intento de purgar su pecado original.

La organización fascista, un esquema de normalidad

En el capítulo I del cuerpo de la novela, nos encontramos con un Marcello Clerici de unos 30 años, con un flamante empleo de policía secreto en la OVRA. ¿Qué sucedió en esos diecisiete años? El narrador apenas nos refiere que se graduó de abogado y que se halla próximo a contraer enlace. Las dos etapas de la vida (infancia y juventud) quedan aisladas a través de una extensa elipsis narrativa; sin embargo, la función del Prólogo consiste en presentar en estado germinal ciertos aspectos que se desarrollarán a lo largo de su existencia y que se vinculan con la necesidad de superar sus trau-

151 No coincido con la traducción de la palabra "normalità" como "novedad". El concepto de normalidad es clave en este fragmento y no se puede soslayar.

152 Moravia, A., *El conformista*, *op. cit.*, p. 26.

mas. Por ello, la causa del compromiso de Marcello con el fascismo no es otra que la trivial voluntad de ser una "persona normal". Y en la Italia de Mussolini lo más "normal" es ser fascista. Así, tendrá que aceptar sin crítica las exigencias que la masa totalitaria le impone, y sin crítica quiere decir sin pensar. Marcello adhiere al fascismo en tanto individuo-masa que se inserta en un orden superior que le ofrece un espacio de sosiego interior. Pero, por otra parte, como típico personaje moraviano, no abandona por completo la reflexión y podría en algún momento rebelarse contra esas exigencias. ¿Cómo evitar que la capacidad de reflexión moral produzca un divorcio entre el individuo y la masa? Las técnicas que utilizará el protagonista para evitarlo son cuatro; ellas le permitirán neutralizar cualquier posible conflicto que surja entre la conducta moral y la conducta exigida por el Estado que lo empujará a la criminalidad: a) la identificación absoluta del bien con la normalidad, b) la represión de las emociones (sobre todo si entran en conflicto con su trabajo como funcionario), c) la transformación de la conciencia moral en conciencia técnica y d) la no aceptación de la responsabilidad individual ante los crímenes en los que ha participado.[153]

a) La identificación absoluta del bien con la normalidad

En *Masa y poder*, Elías Canetti (1994) explica el proceso de conversión del individuo en parte de la masa, a cuyo primer paso llama "principio de descarga". La vida en sociedad impone toda una serie de diferencias (rango, posición social, propiedades, etc.), pero al ingresar en la masa los seres humanos adquieren la sensación de abolir las distancias que los separan. Este aspecto le resulta funcional a Marcello, dado que su integración le otorga la serenidad de

153 Gil Muñoz, E. (s/d). *La banalitat del mal en l'home-massa. Lectura d'* El conformista *d'Alberto Moravia*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 15. Disponible en línea: <https://www.uv.es/~calaforr/conformista.pdf> [Fecha de consulta: 19 de febrero de 2021].

sentirse como los demás y le permite diluir en ella las diferencias personales que lo atormentan:

> Sempre così succedeva: pensava di essere normale, simile a tutti gli altri, quando si raffigurava la folla in astratto, come un grande esercito positivo e accomunato dagli stessi sentimenti, dalle stesse idee, dalle stesse mete, del quale era consolante far parte. Ma appena affioravano fuori da quella folla gli individui, l'illusione della normalità si infrangeva contro la diversità, egli si riconosceva affatto in loro e provava insieme ripugnanza y distacco.[154]

En este fragmento se vislumbra, además, el peligro de la descarga que observa Canetti, pues ella se funda en una ilusión: los hombres que se sienten iguales no lo son de hecho y para siempre. Vuelven a sus casas, conservan su propiedad, no renuncian a su nombre, no repudian a los suyos. Es ese peligroso instante en que Marcello toma conciencia de que existen diferencias individuales que lo convierten en un ser anómalo, lo que da lugar una y otra vez a un diálogo atormentado con su doble: su yo del pasado.

Además del placer por la descarga, según Canetti, hay otro motivo fundamental que justifica la inclusión del hombre en la masa: "la inversión del temor a ser tocado". Explica el filósofo alemán que nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido; desea saber quién es el que lo agarra. El hombre elude siempre el contacto con lo extraño y todas las distancias que ha creado a su alrededor han surgido de ese temor a ser tocado. Por eso, cuando nos movemos por la calle, en ferrocarriles, autobuses y otros espacios similares, evitamos en lo posible entrar en contacto con los demás:

154 Moravia, A. *Il conformista*, *op.cit.*, p. 86. ["Siempre le ocurría lo mismo: pensaba que era normal, semejante a todos los demás, cuando se representaba a la multitud en forma abstracta, como un ejército positivo y unido por los mismos sentimientos, por las mismas ideas, por los mismos objetivos, y del que era consolador formar parte. Pero tan pronto como los individuos afloraban al exterior de aquella multitud, la ilusión de normalidad se rompía contra su diversidad, no se reconocía en modo alguno en ellos e incluso sentía repugnancia y desapego". Moravia, A., *El conformista*, *op. cit.*, p. 57].

> Solo inmerso en la masa puede el hombre redimirse de este temor al contacto. Se trata de la única situación en la que ese temor se convierte en su contrario. [...] Así, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. [...] Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. [...] De pronto todo acontece como dentro de un cuerpo. Acaso sea esta una de las razones por las que la masa procura estrecharse tan densamente: quiere desembarazarse lo más perfectamente posible del temor al contacto con los individuos.[155]

Durante las dos escenas de intento de estupro, Marcello siente en su máxima expresión el temor (o más bien el terror y la repulsión) a ser tocado. Pero hacia el final de este doloroso episodio, es precisamente otro contacto físico el que le permite reaccionar y salvarse: "il solo contatto del calcio freddo dell'arma aveva destato nel suo animo una tentazione spietata e sanguinaria"[156] ["el solo contacto de la culata[157] del arma había despertado en su ánimo una tentación despiadada y sanguinaria"].[158] Es decir, la frialdad del arma evoca en él ese atávico placer infantil ante la crueldad y la muerte, trauma que le impide considerar que no se trató de un asesinato sino de un acto en legítima defensa. De este modo, el ingreso en el seno de la masa fascista le ofrece la posibilidad de exorcizar esos conmocionantes contactos, disolviéndolos y disolviéndose él mismo en ella, perdiendo así el "temor a ser tocado". Además, logra purgar su conciencia criminal a través de una suerte de *continuum* en el uso de las armas como policía secreto, pero esta vez, de manera limpia, porque en el Estado fascista, el bien se identifica con

155 Canetti, E. (1994). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores, p. 156.

156 Moravia, A., *Il conformista*, *op. cit.*, pp. 74-75.

157 El traductor omite el adjetivo "freddo" [frío]. No estoy de acuerdo con esta omisión, ya que no es solo el arma lo que le hace reaccionar, sino la sensación física producida por el roce de un objeto frío, como contrapunto del calor repugnante emanado por el cuerpo de Lino.

158 Moravia, A., *El conformista*, *op. cit.*, p. 47.

la normalidad, que consiste, entre tantas cosas, en acabar con el adversario, de cualquier modo que fuese.

b) La represión de las emociones

Si de niño Marcello siempre estuvo solo, de adulto no lo estará menos. Su incapacidad para comunicarse con el otro responde a profundas carencias afectivas de la infancia, que ni sus padres ni la institución escolar supieron o quisieron asumir. Es ese aislamiento y esa soledad afectiva lo que favorece su inclusión en la masa fascista y su lealtad incondicional:

> Los movimientos totalitarios son organizaciones de masas de individuos atomizados y aislados. En comparación con todos los demás partidos y movimientos, su más conspicua característica externa es su exigencia de una lealtad total, irrestringida, incondicional e inalterable del miembro individual [...] Solo puede esperarse que semejante lealtad provenga del ser humano completamente aislado, quien, sin otros lazos sociales con la familia, los amigos, los camaradas o incluso los simples conocidos, deriva su sentido de tener un lugar en el mundo solo de su pertenencia a un movimiento, de su afiliación a un Partido. La lealtad total es posible solo cuando la fidelidad se halla desprovista de todo contenido concreto, del que surgen naturalmente los cambios de opinión.[159]

Por ello es comprensible que Marcello reprima sus emociones. Ningún sentimiento profundo se asoma; ni siquiera se casa por amor sino solo para cumplir un acto más de la "normalidad" exigida por la sociedad: el matrimonio. Por otra parte, abandonarse a la pasión amorosa y erótica significaba, para él, caer otra vez en la anormalidad. Posiblemente esta actitud represiva respecto de las emociones proviene de la identificación de estas con la agresividad

159 Arendt, H. (2015). *Los orígenes del totalitarismo.* Titivillus Ed. Digital, p. 366.

infantil: las flores, las lagartijas, el gato, Lino; todos habían sido víctimas del descontrol pasional.[160]

La conducta autorrepresiva de Marcello frente a las pasiones constituye además un lugar común en muchos de los agentes de la violencia totalitaria. De ahí que se encuentre apto para su puesto de policía secreto y no manifieste emoción alguna al traicionar y participar del asesinato de su antiguo profesor. Pero, en realidad, más que un enemigo político del régimen, desde su particular subjetividad, Quadri emerge como un peligroso disruptor de ese orden en el que muy cómodamente se ha instalado. Marcello, sin embargo, solo una vez logra rozar la pasión y comprender la importancia de la mirada del otro, cuando se enamora de Lina, la mujer de Quadri. Por ella sería capaz de abandonarlo todo y de tomar una decisión propia por primera vez. Pero el rechazo de la mujer y el descubrimiento de su lesbianismo lo reconducen definitivamente a la vía previamente escogida.

c) La transformación de la conciencia moral en conciencia técnica

Para Gil Muñoz, esto significa que las recriminaciones que Marcello se hace no poseen la forma de un juicio relativo a la bondad o maldad de los actos, sino que se refieren al carácter acertado o no de determinadas opciones en vistas a un fin egoísta.[161] Si Marcello se arrepiente de sus elecciones es solamente por haber apostado erróneamente por el caballo perdedor y no por escrúpulos de conciencia. No distingue entre las exigencias que su trabajo como funcionario comporta y las exigencias éticas que como ser humano debe respetar: el conflicto entre ambas no es percIbido porque no hay espacio para las segundas; es incapaz de separar la vida privada de las obligaciones laborales y políticas. De esta manera, no

160 Moravia, A., *Il conformista*, *op. cit.*, p. 45.

161 Gil Muñoz, E., *op. cit.*, pp. 50-52.

hay un "Marcello/sujeto moral" que sea capaz de criticar los actos del "Marcello/funcionario", porque este último lo abarca todo. Ser funcionario no es una profesión, sino una manera de ser-en-el mundo, que tiene que ver con esa ansia de orden.

d) La no aceptación de la responsabilidad individual ante los crímenes en los que ha participado

Lo que acabamos de explicar nos introduce en el último mecanismo utilizado por Marcello –siguiendo el esquema básico de Gil Muñoz–. Se trata de la exoneración de la propia responsabilidad. Recordemos que si él justifica las depredaciones infantiles (flores, lagartijas, gato, Lino) en virtud de una atracción fatal por lo oscuro; de adulto, al homicidio de Quadri, simplemente lo enmarca dentro de las obligaciones de un funcionario que cumple órdenes.

En las últimas páginas, al final del periplo por el cual se sumerge en medio de la turba que festeja la caída de Mussolini, se produce el encuentro casual con Lino, quien, en realidad, no había muerto. El pederasta pronuncia una frase iluminadora, que reverbera en la mente de Marcello: "Ma tutti, Marcello, siamo stati innocenti... non sono forse stato innocente anch'io? E tutti perdiamo la nostra innocenza, in un modo o nell'altro... è la normalità"[162] ["Todos, Marcello, fuimos alguna vez inocentes. ¿Acaso no lo fui yo también? Y todos perdemos nuestra inocencia, de una u otra forma. Es la normalidad"].[163] En estas palabras nuestro protagonista encuentra condensado un juicio definitivo sobre su propia vida. Descubre estupefacto que todo lo que hizo fue para liberarse de un delito imaginario. Este encuentro lo libera entonces del remordimiento por un crimen que no había cometido y le indica que por veinte años se había obstinado en una vía errada de la que debía salir pronto. Por ello decide no permitir que el delito verdadero, el de

162 Moravia, A., *Il conformista*, *op. cit.*, p. 311.

163 Moravia, A., *El conformista*, *op. cit.*, p. 216.

Quadri, lo vuelva a atormentar como el anterior. Quadri ya estaba muerto y "e più pesante di una pietra tombale, egli avrebbe calato su quella morte la lapide definitiva di un obblio completo"[164] ["y más pesada que una losa sepulcral, él dejaría caer sobre aquella muerte la lápida definitiva de un olvido total"].[165] Con esta frase, comprendemos que Marcello, exento de remordimientos, termina negando su responsabilidad moral en el homicidio.

La diferencia de actitudes respecto de las dos muertes reside en el hecho de que la de Quadri fue exigida por un orden superior, que libera al individuo obediente del sentido de responsabilidad:[166]

> Es sabido que los hombres que actúan bajo orden son capaces de los actos más atroces. Cuando la fuente de la orden queda sepultada y se les obliga a volver la mirada sobre sus actos, ellos mismos no se reconocen. Dicen: eso no lo hice yo, y no siempre son conscientes de que mienten [...] Buscan los restos del acto dentro de sí y no pueden encontrarlos. Uno se sorprende de lo intactos que han quedado. La vida que llevan más tarde es realmente otra y de ningún modo está teñida por el acto. No se sienten culpables, de nada se arrepienten. El acto no ha entrado en ellos.[167]

Conclusión

Hemos observado que esta obra intenta desvelar a través de su protagonista cómo la adhesión al fascismo obedece a causas oscuras e irracionales. Pero también lo cierto es que la novela no escapa de los fantasmas personales del propio autor, de las culpas que lo atenazaron por años. Esta obra, recIbida con muy poco beneplácito por

164 Moravia, A., *Il conformista*, *op. cit.*, p. 317.

165 Moravia, A., *El conformista*, *op. cit.*, p. 219.

166 Gil Muñoz, E., *op. cit.*, p. 60.

167 Arendt, H., *op. cit.*, p. 404.

la crítica, se inspira en el asesinato, en 1937, en Bagnoles-de-l'Orne (Francia), de los hermanos Carlo y Nello Rosselli, antifascistas militantes y primos de Moravia, a manos de la *Cagoule –Comité secret d'action révolutionnaire*, organización terrorista secreta de extrema derecha, activa en Francia entre 1936 y 1937– por supuesta orden de Mussolini. En la figura de Clerici se reflejan aspectos oscuros del propio autor:[168] su silencio ante el asesinato de los primos, las complacientes cartas escritas a Mussolini y Ciano con el fin de que se le restituyera el trabajo del que lo habían despedido, la ambigüedad con la que se había conducido durante el régimen, al frecuentar ámbitos tanto fascistas como antifascistas, y sus vínculos con conspicuas figuras de ambos espacios. Para Sara Sullam: "Sullo sfondo del *Conformista* stava anche il problema di quanto e in che modo lo stesso Moravia avesse partecipato del 'conformismo' politico del periodo: quanto di lui ci fosse in Clerici" ["En el trasfondo de *El conformista* también estaba la cuestión de cuánto y de qué manera el propio Moravia había participado del "conformismo" político de la época: cuánto de él había en Clerici"].[169]

Nota biobibliográfica

CLAUDIA TERESA PELOSSI es Magíster en Literatura Comparada y Doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora Asociada en Literatura Francesa y Literatura Italiana en la USAL. Participó en diversos con-

168 Para ampliar estos aspectos de Moravia en relación con su conducta ambigua durante los años del fascismo, recomiendo los siguientes textos, además del de Sullam citado en la nota 25: Ben-Ghiat, R. (2004). *La cultura fascista*. Bologna: Il mulino y Casini, S. (lug-dic; gen-giu de 2007-08). "Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano". En *Studi Italiani*, XIX-XX(2-1), pp. 189-237.

169 Sullam, S. (2021). *I fantasmi del fascismo. Le metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra*. Milano: Feltrinelli, p. 128. La traducción del texto entre corchetes me pertenece.

gresos y publicó artículos y capítulos de libros en las áreas de italianística, literatura francesa y literatura comparada. Es Investigadora Principal en el IIFLEO (Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales), donde participó en numerosos proyectos. Fue responsable de ediciones de Anejos de la *Revista Gramma,* USAL.

Referencias bibliográficas

Arendt, H. (2015). *Los orígenes del totalitarismo.* Titivillus Ed. digital.

Ben-Ghiat, R. (2004). *La cultura fascista.* Bologna: Il mulino.

Canetti, E. (1994). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores.

Casini, S. (lug-dic; gen-giu de 2007-08). "Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano". En *Studi Italiani*, XIX-XX (2-1), pp. 189-237.

Gil Muñoz, E. (s/d). *La banalitat del mal en l'home-massa. Lectura d'* El conformista *d'Alberto Moravia.* Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en línea: ‹https://www.uv.es/~calaforr/conformista.pdf›

Moravia, A. (2012). *Impegno controvoglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*. Milano: Bompiani.

Moravia, A. (2017). *Gli indifferenti.* Milano: Bompiani.

Moravia, A. (2019). *Il conformista*. Milano: Bompiani. [trad. esp.: *El conformista*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985]

Siciliano, E y Moravia, A. (1972). *Moravia.* Milano: Longanesi.

Sullam, S. (2021). *I fantasmi del fascismo. Le metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra.* Milano: Feltrinelli.

Tempera de Devoto, R. (2009). *Familia: Identidad y pertenencia*. Buenos Aires: EUS.

Balilla a Trieste. Un bambino di fronte alla storia con ironia, pietas, turbamento. Sul *Campeggio di Duttogliano* di Tullio Kezich

Elvio Guagnini

Tullio Kezich (Trieste 1928-Roma 2009) è una figura di intellettuale complessa, di grande rilievo, del Novecento italiano: scrittore, critico, giornalista, saggista, legato alle attività teatrali come drammaturgo, sceneggiatore, critico (fu direttore di *Sipario* dal 1971 al 1974), autore di adattamenti di testi sveviani e promotore di un incremento notevole della conoscenza di Svevo al largo pubblico, attivo pure nel mondo della radio e della televisione. Noto, particolarmente, come uomo di cinema con molti e diversi ruoli: segretario di produzione, attore, regista, produttore, critico, storico, collaboratore di *Cinema Nuovo*, *Settimana Incom*, *Panorama*, *La Repubblica*, *Corriere della Sera*. Nel 1949, aveva collaborato – a Trieste – con il regista Luigi Zampa per il film *Cuori senza frontiere*, con Raf Vallone e Gina Lollobrigida. A Trieste, aveva stretto rapporti con i critici Tino Ranieri, Callisto Cosulich e con il regista Franco Giraldi. Come produttore, avrebbe promosso alcuni film ispirati alla letteratura triestina: *La rosa rossa* tratto da Quarantotti Gambini, *Un anno di scuola* da Giani Stuparich, *La città di Svevo*: tutti con la regia di Franco Giraldi. In teatro, fu collaboratore di Giorgio Strehler e partecipò all'attività del Piccolo teatro di Milano. Del saggista, vanno ricordati almeno il fondamentale (per la critica sveviana) *Svevo e Zeno. Vite parallele* (1970); e poi le importanti opere su Fellini – di cui fu amico e collaboratore – *Fellini* (1987), *Federico Fellini, la vita e i film* (2001), il diario *Su la Dolce Vita con Federico Fellini* (1996), la "monografia dialogata" dedicata a *Giulietta Masina* (1991); e ancora, la biografia *Dino De Laurentiis, la vita e i film* (2001) scritta con Alessandra Levantesi,

e il bilancio intitolato *Primavera a Cinecittà* (1999) che riunisce testi vari per ripercorrere l'età gloriosa del cinema italiano dopo il 1960.[170] Memorabili i suoi contributi giornalistici, notevoli per essenzialità, chiarezza, lucidità critica, precisione, mossi dalla passione per lo spettacolo, ricchi di umori e di giudizi, sempre rispettosi anche di fronte a opere meno riuscite, per riguardo alla fatica che c'è anche dietro un film qualunque, a un brutto film.

Fu scrittore di grande *verve*, qualità narrative, ricchezza di ironia e venature anche umoristiche. Sempre puntuale nei dati, nei riferimenti, nelle citazioni. Sempre sostenuto da esperienze dirette e da linfe autobiografiche. E da una profondità umana – spesso mascherata dai tratti umoristici, come càpita ai sensibili e agli intelligenti – quale si ritrova, per esempio, nello splendido libro-intervista, a cura di Sergio Toffetti, '*Ndemo in cine (Andiamo al cinema)* (1998), testimonianza incisiva del suo itinerario critico e intellettuale e del suo gusto.[171]

Anche come narratore, del resto, Kezich faceva riferimento a esperienze personali (in linea con quella che Giorgio Voghera aveva indicato –in *Gli anni della psicanalisi* (1980)[172]– come una linea propria della migliore cultura letteraria di Trieste, legata a suggestioni autobiografiche). Ciò che vale per tutti i testi di Kezich narratore, dal *Campeggio di Duttogliano* dell'esordio (1959) a *L'uomo di sfiducia* (1962)[173] nato dalle frequentazioni del mondo del

170 Kezich, T. (1970). *Svevo e Zeno. Vite parallele*. Milano: All'insegna del pesce d'oro; Kezich, T. (1987). *Fellini*. Milano: Camunia; Kezich, T. (2001). *Federico Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli; Kezich, T. (1996). S*u la Dolce Vita con Federico Fellini*. Venezia: Marsilio; Kezich, T. (1991). *Giulietta Masina*. Bologna: Cappelli; Kezich, T., e Levantesi, A. (2001). *Dino De Laurentiis, la vita e i film*.Milano: Feltrinelli; Kezich, T. (1999). *Primavera a Cinecittà*. Roma: Bulzoni.

171 Toffetti, S. (a cura di). (1998). *'Ndemo in cine (Andiamo al cinema)*. Torino: Lindau.

172 Voghera, G. (1980). *Gli anni della psicanalisi.* Pordenone: Studio Tesi.

173 Kezich, T. (1962). *L'uomo di sfiducia.* Milano: Bompiani.

cinema, a *Una notte terribile e confusa* (2006)[174] che –prendendo le mosse da lettere scambiate tra amici– ricostruisce il tempo perduto di una Trieste del 1947, la precarietà e l'indeterminatezza delle storie individuali dei giovani personaggi e di una città che, allora, viveva sospesa di fronte al futuro ignoto di un anno difficile per Trieste, per l'Italia e per il contesto internazionale in cui la città e il suo territorio erano collocati. Dunque, libri alla cui base stavano fatti reali "romanzati" e che si mostrano come terreno di curiosità, ricerca, esperienza, e tentativi di conoscenza attraverso il racconto: pagine che Kezich ebbe suggestivamente a definire "referti fantasticati" (per cui rinvio alla postfazione della nuova edizione di *L'uomo di sfiducia* del 2005 intitolata "Un referto fantasticato. Contributo alla critica di me stesso").[175]

In questa linea, va considerato anche il suo libro d'esordio, *Il campeggio di Duttogliano,* pubblicato da Anita Pittoni a Trieste nel 1959 per le Edizioni dello Zibaldone,[176] una piccola e prestigiosa casa editrice promossa con il sostegno e i suggerimenti di Giani Stuparich. Un libretto, questo di Kezich, che è uno dei capolavori di tutta la letteratura triestina del Novecento. È un racconto lungo, più volte ristampato: nel 1981, da Studio Tesi (Pordenone) con una *Nota al racconto* dello storico Lucio Villari; nel 1995, solo il testo, dalla stessa casa editrice in una collana tascabile; nel 2001, dalla casa editrice Sellerio di Palermo (*Il campeggio di Duttogliano e altri ricordi-racconti*); nel 2004, a Trieste, nella " Biblioteca del Piccolo" (nella collana "Trieste d'autore", curata da chi scrive) con il titolo *Balilla a Trieste. Il campeggio di Duttogliano e altri ricordi-racconti fra narrativa e teatro*, contenente i testi di Sellerio più una commedia (*Un nido di memorie. Racconto triestino*) che presentava figure e situazioni delle stesse pagine narrative e rievocative. Un titolo scelto dopo discussioni con le proposte dell'autore per

174 Kezich, T. (2006). *Una notte terribile e confusa.* Palermo: Sellerio.

175 Kezich, T. (2005). *L'uomo di sfiducia.* Milano: Bompiani.

176 Kezich, T. (1959). *Il campeggio di Duttogliano.* Trieste: Edizioni dello Zibaldone.

denominare pagine in cui si parla di un'infanzia e (poi) di un'adolescenza a Trieste tra anni Trenta e Quaranta.

Il campeggio di Duttogliano racconta le vicende di Paolo Rancovich, un bambino dal cognome con una desinenza non italiana, come quello di Kezich (padre con radici in Dalmazia; madre con radici istriane) che costituirà oggetto di burla e polemica da parte dei giovani fascisti più grandi di lui (gli "avanguardisti"), e più focosamente allineati al regime. Un protagonista che fa parte forzatamente –come tutti quelli di allora– dell'organizzazione utilizzata dal regime per irreggimentare i bambini (l'Opera Nazionale Balilla, parte della Gioventù Italiana del Littorio), e che vorrebbe partecipare al campeggio, occasione di socializzazione con altri bambini, dove pensa di poter godere di una pausa di libertà e vacanza fuori di casa. Luogo del campeggio è un villaggio sloveno del Carso (Dutovlje, oggi in Slovenia – in italiano: Duttogliano). Gli anni sono quelli della fine degli anni Trenta, dopo la guerra d'Africa (e i "piccoli soldati", i balilla, che si avviano da Trieste al campeggio, cantano in coro una "canzone guerriera" che esalta il "romano impero" e il "gagliardetto nero/ che contro l'Amba il barbaro inchiodò..."). I toni usati verso gli sloveni sono irridenti e protervi: "S'ciava dura", commenta uno dei giovani fascisti –con il papà squadrista– a proposito di una "donna del latte" (così erano chiamate le carsoline che portavano il latte in città) che stava per essere investita dalla autocorriera ("meritava metterla sotto"). E un avanguardista – dopo che il cognome del protagonista, Rancovich, è stato storpiato in Stancovich – lo deride: "Ti manderemo una cassetta di saponette per fregare bene quel nome ostrogoto, signor Stancovich" (il padre di Kezich, avvocato, si era opposto al tentativo di cambiamento del cognome di famiglia). Quando, poi, mentre i balilla marciano, alcuni "ragazzini slavi" si fanno vedere e uno fa il verso alle parole del prof. Manzoni, insegnante di educazione fisica e istruttore del gruppo, alcuni balilla cantano polemicamente una canzone in dialetto triestino contro gli sloveni: "E se i s'ciavi vol le scòle/ che i vadi su a Lubiana/ perché Trieste xe italiana/ e italiana la resterà!"(E se gli slavi vogliono le scuole/ che

vadano su a Lubiana/ perché Trieste è italiana/ e italiana resterà). Paolo, per non essere da meno –come capita ai bambini che competono per far sentire la propria presenza– esclama ad alta voce: "S'ciavi andè a Lubiana" (Slavi, andate a Lubiana), scatenando una sassaiola all'indirizzo dei balilla. Paolo si sente mortificato per le conseguenze, avverte un senso di amarezza e finge di stare male per dissociarsi da una ulteriore partecipazione ai rituali retorici, militareschi, autoritari e volgari dei capi e degli avanguardisti più anziani, ostili agli sloveni, mossi da un culto becero della virilità. E tutto ciò genera in Paolo (ma i sintomi preesistevano) domande e riflessioni non solo sulle ironie di Milka, la domestica slovena, però benevole e affettuose nei suoi confronti, ma anche e particolarmente su Vinko, un bracciante del padre –arrestato e poi condannato a morte dal Tribunale speciale del fascismo in seguito a un attentato contro una sede fascista, fucilato al poligono di Basovizza, in Carso, presso Trieste– che, in punto di morte, aveva mandato a Paolo un bacio attraverso il cappellano (ciò che ha riscontro in un toccante "ricordo-racconto" intitolato *I fucilati di Basovizza*, riguardante la biografia di Kezich e l'attività del padre avvocato-difensore di due degli imputati di quel processo, uno dei quali fucilato). Da questo evento procede il distacco del bambino da quel mondo nel quale aveva sognato di trascorrere una vacanza comunitaria, e la sua decisione di tornarsene a Trieste, vagabondando in Carso prima di riuscire a telefonare a casa, cercando il sostegno del padre. Fingendo di essere malato e – in fondo – essendolo, come càpita quando una finzione serve a uscire da una situazione impossibile. E sostenendo la parte fino in fondo (per riottenere la libertà, a casa propria).

È il racconto metaforico di una forzata tappa di maturazione, di una presa di coscienza sulla sostanza del contesto, del momento storico, dei suoi lati comici, grotteschi, dolorosi, tragici. È il racconto di un tratto importante della formazione del protagonista, realizzata in modo particolare. Ed è una narrazione dove l'io dell'autore che scrive si intreccia con l'io del momento in cui gli eventi si collocano. Nel "racconto-ricordo" "Quando facevo

il discorso di Mussolini" poi allegato alle ultime edizioni del *Campeggio,* si legge:

> Il tempo perduto, quando lo ritroviamo dentro di noi, non va contemplato con il distacco dello spettatore. Pretende di essere abitato, pretende che in un lampo (e rispondendo magari a una sollecitazione minima) noi torniamo a essere quella cosa là. A sentire in quel modo, a nutrirci di pensieri e sentimenti che consideravamo obliterati, a esprimerci con la voce di allora.[177]

Dunque, un gioco di intersecazioni e sovrapposizioni di presenze e di memorie, di tempi e sguardi e prospezioni diverse. Dove un discorso anche polemico, duro, di quelli che toccano nodi drammatici della storia e della politica, viene però svolto con grazia, eleganza, ironia, fuori da ogni retorica, ma pure esplicitamente, senza reticenze o ipocrisie. Qualcosa che ci ricorda –nonostante le differenze di stato del protagonista e la diversità del contesto– il procedimento del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino, dove lo sguardo del bambino, la sensibilità di Pin, permettono un originale accesso ai lati difficili dell'umanità, della storia, della guerra, della violenza, della ricerca di normalità e di dolcezza: un nodo di questioni difficili da raccontare; una prospettiva di assoluta originalità se adottata da chi la sa maneggiare e tradurre in racconto. "Recourir à un enfant [...], c'est un moyen poétique [...] de retrouver le sens de l'humaine", scrive Gilbert Bosetti a proposito di Calvino.[178] Le vicende di Pin –in Calvino– sono raccontate in terza persona. Il paesaggio di Pin è fatto di "carrugi" (le stradine, i vicoli, gli angiporti delle cittadine liguri) e di una natura circostante talvolta magica e incantata dove si svolge la guerra partigiana. Quello di Paolo (il racconto di Kezich è in prima persona) è un Carso pietroso e misterioso, mitico e –secondo i momenti– cordiale o

177 Kezich, T. (2004). *Balilla a Trieste. Il campeggio di Duttogliano e altri ricordi-racconti fra narrativa e teatro.* Trieste: Biblioteca del Piccolo, p. 68.

178 Bosetti, G. (1997). *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétique de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle.* Grenoble: Ellug, p. 320.

minaccioso. Un Carso che è scenario di gite domenicali dei triestini, di campeggi, ma pure di episodi terribili (come le fucilazioni degli oppositori sloveni) che lo porteranno –tra qualche anno– a divenire luogo di guerra fra partigiani e truppe tedesche e fasciste. In ogni caso, la scelta del punto di vista (gli occhi del bambino, in cui –peraltro– entrano tante sapienze successive) è un modo efficace per sottrarre un discorso, che investe comunque la storia e la politica di quegli anni, a ogni possibile mitizzazione o retorica: rafforzando, se mai, il giudizio che ne può conseguire, avvolgendolo nella prospettiva a volte umoristica, quasi spesso ironica (o autoironica) e del grottesco degli avvenimenti. Senza trascurare lo sguardo ironico del padre (che non si impone al figlio –la madre è morta– ma si limita a fargli capire i propri punti di vista), i richiami della memoria alle tragedie reali avvenute in quegli anni di un regime che –al di là dei suoi lati ridicoli– usava la mano di ferro nella repressione. In questo senso, il racconto di Kezich ci presenta –senza nessun piglio didattico o moralistico– una maturazione, una crescita del personaggio, frutto di osservazioni, ragionamenti, errori, disincanti, attrazioni, rifiuti, gioco, reazioni (come sempre, nel passaggio tra infanzia e adolescenza). E ciò in pagine incisive e di grande ricchezza di registri, realizzate attraverso un "incalzante montaggio narrativo" di Kezich, nel quale "si sente l'uomo di cinema, l'acuto studioso dei riti segreti e formali del film e delle sue variabili storiche e poetiche", come ha scritto Lucio Villari nella "Nota al racconto", postfazione alla citata edizione Studio Tesi del 1981.[179]

Il campeggio di Duttogliano è un racconto ricco di pagine fini sia dal punto di vista psicologico (il rapporto tra finzione della malattia e la malattia reale), sia nella rappresentazione del rapporto del bambino con la natura (nella pagina che racconta la fuga dal campeggio) sia nella rappresentazione delle velleità libertarie del protagonista, le sue fantasticherie, gli impulsi a scuotersi di dosso

179 Villari, L. (1981). "Nota al racconto". In Kezich, T. *Il campeggio di Duttogliano.* Pordenone: Studio Tesi, p. 70.

ogni giogo e impedimento, i dubbi, le angosce, i pensiero profondi. Per questo, il libro si presenta nella sua complessità: resoconto della difficoltà di crescere, di entrare nel mondo degli adulti, del desiderio di affetti profondi e di felicità e libertà, da un lato; dall'altro, dell'urto aspro e improvviso con la realtà e del rivelarsi della contraddizione tra il gusto dell'avventura e del gioco e i segni profondi delle ferite e del dolore che segnalano e annunciano tragedie passate presenti e future. In pagine, pure –come si diceva–, ironiche dove il distacco e la passione si mescolano ad avvalorare una esperienza che aveva le sue radici anche nella grande letteratura triestina, soprattutto in Svevo, autore di riferimento per Kezich (nelle sue prove letterarie, saggistiche e nello spettacolo), impegnato nella rappresentazione di "una trama che rappresenta la nostra coscienza, l'eterna storia del personaggio 'io' intessuta con quella degli altri", un "mosaico" che Kezich intendeva proporre –come scriveva nella presentazione al primo tempo della citata commedia *Un nido di memorie*– "coniugando nitidezza e vaghezza, ricordi precisi e imprecisi, acquisizioni incancellabili e perpetui enigmi esistenziali".[180]

Nota biobibliografica

ELVIO GUAGNINI nasce a Trieste nel 1939, si laurea all'Università di Trieste con una tesi su Carlo Emilio Gadda. Successivamente assume il ruolo di Professore ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Trieste. È codirettore delle riviste *Problemi* e *Aghios* e *Quaderni di studi Sveviani*. Fa parte della redazione di *Italienische Studien* e di *Metodi e Ricerche*. In qualità di visiting professor ha tenuto corsi e seminari nelle Università di Amsterdam e Klagenfurt. Ha interessi di studio e ricerca molto ampi, che vanno dalla letteratura di viaggio, al Settecento (in particolare la relazione tra letteratura e scienza e la poesia didascalica), fino a temi e autori appartenenti alla cultura triestina tra il Settecento e il Novecento. Un altro campo di ricerca

180 Kezich, T. (2000). *Un nido di memorie.* Trieste: La Contrada, p. 49.

di cui si è occupato è il romanzo poliziesco. È uno dei principali organizzatori del festival letterario "GradoGiallo", un incontro dedicato al thriller, poliziesco, romanzo nero e genere horror, che si svolge nel mese di ottobre a Grado. È il primo vicepresidente della Società di Minerva, un'associazione culturale triestina fondata nel 1810 da Domenico Rossetti de Scander.

Riferimenti bibliografici

Bosetti, G. (1997). *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétique de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*. Grenoble: Ellug.

Kezich, T. (1959). *Il campeggio di Duttogliano*. Trieste: Edizioni dello Zibaldone.

Kezich, T. (1962). *L'uomo di sfiducia*. Milano: Bompiani.

Kezich, T. (1970). *Svevo e Zeno. Vite parallele*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.

Kezich, T. (1987). *Fellini*. Milano: Camunia.

Kezich, T. (1991). *Giulietta Masina*. Bologna: Cappelli.

Kezich, T. (1996). *Su la Dolce Vita con Federico Fellini*. Venezia: Marsilio.

Kezich, T. (1999). *Primavera a Cinecittà*. Roma: Bulzoni.

Kezich, T. (2000). *Un nido di memorie*. Trieste: La Contrada.

Kezich, T. (2001). *Federico Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.

Kezich, T. (2004). *Balilla a Trieste. Il campeggio di Duttogliano e altri ricordi-racconti fra narrativa e teatro*. Trieste: Biblioteca del Piccolo.

Kezich, T. (2005). *L'uomo di sfiducia*. Milano: Bompiani.

Kezich, T. (2006). *Una notte terribile e confusa*. Palermo: Sellerio.

Kezich, T., e Levantesi, A. (2001). *Dino De Laurentiis, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.

Toffetti, S. (a cura di). (1998). *'Ndemo in cine (Andiamo al cinema).* Torino: Lindau.

Villari, L. (1981). "Nota al racconto". In Kezich, T. *Il campeggio di Duttogliano*. Pordenone: Studio Tesi.

Voguera, G. (1980). *Gli anni della psicanalisi*. Pordenone: Studio Tesi.

Pasolini e il linguaggio dei giovani

Hideyuki Doi

Una volta riconosciuta l'attenzione "antropologica", nonché "linguistica" di Pasolini rivolta alla gioventù urbana di fine anni Cinquanta e primi Sessanta, potremo tratteggiare da qui un filo che rinvia alla posizione polemica del Pasolini saggista del decennio a seguire. In questo articolo vedremo, infatti, il periodo di formazione del Pasolini regista prima dell'esordio con *Accattone* (1961), quando l'affermato scrittore specializzato in "ragazzi di vita" era chiamato a collaborare per i soggetti e sceneggiature di film sulla gioventù calda, quali *La notte brava* (1959) e *La giornata balorda* (1960), girati entrambi da Mauro Bolognini a Roma, oppure *Milano nera* (di Gian Rocco e Pino Serpi, 1963) in cui si muovono i *teddy-boys* milanesi. Verso fine articolo collegheremo queste esperienze alle posizioni del Pasolini sociologo strutturalista prese nell'acceso dibattito degli anni Sessanta sulla situazione della lingua italiana, quelle posizioni ritenute normalmente derivanti dal passaggio da letteratura a cinema.

Prima di cominciare il discorso diamo un'occhiata all'anno Pasolini 100 in Giappone (fig. 1). Alla retrospettiva cinematografica di Pasolini, sono state mostrate tutte le sue pellicole, tranne il documentario sulla strage di Piazza Fontana e sul caso Pinelli, *12 dicembre*. Già negli ultimi anni Sessanta, con *Edipo re* e *Teorema*, i giovani contestatori giapponesi scoprivano con entusiasmo Pasolini, anche se gli italianisti giapponesi avevano cominciato a tradurre i suoi versi e romanzi prima che uscissero nelle sale giapponesi i suoi primi film.[181]

181 La versione giapponese di *Ragazzi di vita* è stata realizzata a cura di Ryōfu Yonekawa e pubblicata per Tōju sha nel 1966, lo stesso anno in cui è uscito in

Figura 1. Il manifesto della retrospettiva pasoliniana (National Film Archive of Japan, Tokyo, 11-22 settembre 2023)

Ma questo cineasta Pasolini è davvero nato con il film *Accattone* del 1961? Si sa che risale all'anno 1954 la sua prima esperienza cinematografica, la collaborazione alla sceneggiatura del film *La donna del fiume*, su invito da parte dell'amico scrittore Giorgio Bassani. Un altro amico sodale, Alberto Moravia, pure lui collaborava assiduamente nel mondo del cinema, e coinvolgeva talvolta Pasolini per

sala il primo film arrivato in Giappone, *Vangelo secondo Matteo*, ma visto solo da un numero circoscritto di cinefili.

la lavorazione de *La donna del fiume* di Mario Soldati (1954), e de *La giornata balorda* di Mauro Bolognini (1960) con i soggetti presi dai racconti romani moraviani: finora sono stati fatti più di settanta film, tra cui taluni portano il nome dello stesso Moravia come sceneggiatore, altri sono liberamente ispirati alle sue opere letterarie, in particolare ai suoi racconti romani. Gli scrittori, spesso attivi in altri settori come il giornalismo, approdano ora alla Settima Arte che va assumendo un ruolo sempre più centrale nella scena artistica, politica e sociale degli anni Cinquanta.

Il rapporto di Pasolini con il cinema prima di *Accattone* è già stato discusso ampiamente nei due libri di Tommaso Mozzati,[182] che mettono in luce il lato ignoto e trascurato del Pasolini sceneggiatore. Questo Pasolini minore da scoprire ci offre paradossalmente alcuni testi di più semplice fruizione, perché diversamente dai suoi prodotti prettamente letterari, tanto sperimentali quanto contorti, questi derivano soprattutto dall'approccio didascalico e giornalistico dove la rilevanza del valore artistico-letterario gioca un ruolo minore. Il meglio ci arriva da un Pasolini piuttosto "occasionale" o "estemporaneo" in quanto si tratta di un lavoro che gli viene commissionato, come quella volta in cui è stato sceneggiatore o giornalista: nella mole dei suoi scritti, risultano di lettura più rilassata e piacevole le cronache "empiriche" generate dalle inchieste, quali *La lunga strada di sabbia*,[183] un reportage scritto lungo tutta la costa italiana percorsa con la sua Fiat 1100 durante le vacanze estive del 1959, con particolar attenzione al Meridione: ricordiamo un brano sulla Calabria che portò a una causa contro Pasolini da parte del sindaco di Cutro, descritto come "paese dei banditi". Un altro esempio del Pasolini occasionale può essere rile-

182 Mozzati, T. (2017). *Sceneggiatura di poesia: Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di "Accattone"*. Milano: Mimesis; Mozzati, T. (2019). *L'estate calda dei teddy boys: Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta.* Roma: Carocci.

183 La riedizione di successo in italiano è solo del 2014, con fotografie di Philippe Séclier, per Contrasto di Roma.

vato dai suoi numerosi viaggi: *L'odore dell'India* (1962), il diario di viaggio tratto da quella volta in India dove era partito assieme a Moravia (e Elsa Morante), sviluppato ulteriormente in *Un'idea dell'India* (1962), ci mostra un interessante contrasto tra un riflessivo Moravia e un soggettivo e visionario Pasolini. Anni dopo Pasolini tornerà in India nel dicembre 1967 per un sopralluogo del film mai realizzato, di cui è rimasto un documentario, *Appunti per un film sull'India* (1968), abbozzato come primo tentativo in forma di appunti.

Per un certo periodo, verso fine degli anni Cinquanta, antecedenti all'esordio come regista, Pasolini lavorava come co-sceneggiatore per molti film (alcuni realizzati, altri no) che ammontano a circa una trentina.[184] Tra questi ci sono anche film di genere, sulla gioventù cosiddetta bruciata: i personaggi giovanili ormai non sono più semplici malandrini a loro modo schietti, descritti tra i suoi primi racconti romani, ma esseri più complicati e cresciuti negli ambienti piccolo-borghesi delle grandi città sorte nel dopoguerra (figli di papà, così chiamati dieci anni dopo). Quindi l'interesse di Pasolini, fino ad allora versato solo sulle sue preferite borgate romane, si veste ora di carattere sociologico.

Non è detto che si sia sviluppato in maniera lineare tale suo interesse, ma piuttosto per necessità e su commissione Pasolini è diventato "a caso" investigatore di certi fenomeni sociali; perché l'autore di *Ragazzi di vita* era considerato esperto della gioventù a ridosso dello scandalo suscitato attorno a questo primo romanzo del 1955 (Pasolini, un autore indipendente e autentico, amava lavorare anche in maniera fugace e funzionale come possiamo verificare nei suoi interventi giornalistici e televisivi degli anni Settanta). Pasolini giornalista e sceneggiatore era chiamato da più produttori intraprendenti per la consulenza di alcuni film sulle nuove gene-

184 Cfr. le pagine su "Le collaborazioni", in Pasolini, P.P. (2001). *Per il cinema*, tomo II. Milano: Mondadori, pp. 3353-3355.

razioni giovanili, circa il loro costume effimero e "superficiale", e non solo, anche il loro linguaggio tra gergo e dialetto.[185]

Come esempio di Pasolini tra giornalista e sceneggiatore, citeremmo un caso particolare, *Milano nera*,[186] un film tratto da una sceneggiatura pasoliniana. La versione romana di *Milano nera* è praticamente *Le notti dei teddy boys*, che può essere un altro esempio di collaborazione di Pasolini. *Le notti dei teddy boys* è il primo film diretto da Leopoldo Savona, che tratta della gioventù romana del 1959, l'anno in cui arrivava in Italia la grande ondata dei *teddy boys*, originariamente nata in Inghilterra nei primi anni Cinquanta. Le pellicole risultano purtroppo irreperibili oggi, ma grazie allo studioso Tommaso Mozzati, già citato prima, riusciamo a consultare il copione elaborato da Elio Petri e altri prima del debutto alla regia di Petri (con *L'assassino* del 1922) benché non sia possibile rilevare le tracce, il tocco di Pasolini. Ci è invece possibile leggere la sceneggiatura de *La nebbiosa*, e paragonarla con la versione filmica *Milano nera*; e benché ci siano alcune discrepanze, la sceneggiatura e il film narrano ugualmente di una notte passata dai giovani teppisti, scatenati tra corsa in macchina e motocicletta, baccano, furto e saccheggio, come ne *La notte brava* (1960) di Mauro Bolognini tratto dall'omonimo racconto di Pasolini (incluso in *Alì dagli occhi azzurri* del 1965).

La nebbiosa, la prima sceneggiatura che Pasolini scrisse, su commissione, nasce dalle esperienze del soggiorno milanese del novembre 1959 (l'anno de *La lunga strada di sabbia*). Pasolini conosce dal vero la gioventù agiata ma vandala, sta insieme a loro, persino porta indietro a Roma due di loro per raffinare l'aspetto linguisti-

185 Ecco perché il presente articolo si intitola "Pasolini e il linguaggio dei giovani", in relazione all'argomento proposto per il convegno incentrato sull'infanzia dell'ADILLI, tenutosi a Mar del Plata nel 2022, e più concretamente per il panel pasoliniano designato da Samantha Dell'Acqua, esperta a sua volta del periodo friulano del poeta, che ci viene descritto spesso con immagini pregne di puerilità e visceralità.

186 L'intitolazione, non attribuita a Pasolini, anticipa l'uso del cinema giallo, del poliziesco degli anni Settanta, come *Torino nera* di Carlo Lizzani (1972).

co del lavoro, cosa che non era richiesta dal produttore; infatti nel film del 1963 sarà eliminata la puntualità linguistica, e sarà Alberto Piccinini a documentare tutte le vicende preparatorie nella prefazione all'edizione de *Il Saggiatore* curata da Graziella Chiarcossi (poi ristampata nel 2020), in una versione completa rispetto a quella pubblicata nel meridiano *Per il cinema* del 2001. Similmente a *Ragazzi di vita*, *Accattone* e *Mamma Roma*, le battute sono colorite da molti intercalari ed espressioni gergali e dialettali. Citiamo due esempi tra i tanti:

> TONI Beh, sei dietro a andar fuori di matto? Ti pèdel sbusàll, puoi bucarlo, Non lo vedi? E poi ti mandano al Beccaria, bauscia! [= sbruffone]
>
> TEPPA (bofonchiando) Ma chi t'ha dì, che te demi bastunà? Perché?
>
> [Ma chi ti ha detto che devo bastonarti?]

Pasolini inserisce nei dialoghi dei giovani non solo i segni dell'espressionismo linguistico, ma anche di un'osservazione sociologica personale, creando un personaggio intellettuale "depravato", un riflesso di sé che, rapito per un saccheggio, contrattacca con queste parole.

Citiamo le sue frasi, consultando i fotogrammi della scena corrispondente (fig. 2-4).

Fig. 2. Gino, un intellettuale (omosessuale) alla banda: «Odiate la società, ma non la odiate abbastanza!».

Fig. 3. Gino alla banda: «Perché in fondo siete come tutti gli altri!».

Fig. 4. Gino alla banda: «E in realtà però sei un piccolo cocco di mamma».

> GINO Siete non infelici, ma molto infelici. Odiate tutti i vostri padri, e il loro mondo, cioè la società: ma non li odiate abbastanza... perché, in fondo, siete come loro...
>
> Fai tanto il ribelle, l'uomo libero: e invece tu sei conformista fino alle midolla...
>
> Tuo padre è un commerciante, o un piccolo industriale, magari ex fascista. E tu diventerai come lui, servo della società borghese, magari con una moglie bigotta... come tua madre.
>
> Tu? Uno studente mediocre, che vuol dare del fumo negli occhi facendo lo judo. Perché sei soprattutto vanitoso, peggio di una donna. Sei qui per vanità. E in realtà sei il cocco del babbo e della mamma, e magari di una intera tribù di nonni e di nonne.
>
> TONI Ma chi abbiamo incontrato, un profeta?
>
> GINO Macché profeta... Un altro infelice come voi, ma che almeno ammette di esserlo...

Questa è la scena culminante nel momento prima di passare al finale, alle scene dell'alba, che pone freno alla notte brava della ban-

da. E se confrontiamo le citazioni e le immagini delle sequenze, la sostanza dei dialoghi scritti da Pasolini rimane viva nella riduzione cinematografica.

Per noi che conosciamo il Pasolini di dopo, è sorprendente che le parole-armi di Gino contro i *teddy boys* ladri di strada suonino esattamente come le accuse che Pasolini avrebbe lanciato ai giovani contestatori del Sessantotto sui noti versi di *Il PCI ai giovani!!*, cosa che gli valse da subito molte critiche. Pasolini aveva già concepito simili osservazioni nei confronti dei *teddy boys* milanesi, in occasione dell'inchiesta in loco di dieci anni prima. Ci siamo limitati qui solo a un accenno all'approccio di Pasolini, che oggi chiamiamo antropologico o social-linguistico –quello di immergersi nella realtà servendosi di un'acuta sensibilità linguistica–, e rinviamo le discussioni attorno alla nuova lingua nazionale (non più quella basata sulla letteratura) sorte nei due saggi destinati a essere raccolti nel volume *Empirismo eretico* (1972): *Nuove questioni linguistiche*[187] e *Dal laboratorio*.[188]

Nota biobibliografica

HIDEYUKI DOI (Tokyo 1973), dopo aver conseguito il titolo di dottore di ricerca (Ph.D.) in Italianistica all'Università di Bologna, insegna attualmente Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Tokyo. Negli ultimi anni le sue ricerche si sviluppano attorno alle varie espressioni delle avanguardie italiane e giapponesi del primo Novecento.Tra le sue opere: *Interlinee: studi comparati e oltre* (Cesati, 2021); *La civiltà italiana in Giappone: un bilancio storico degli studi italiani in Giappone* [in giapponese] (co-curatore, Shōrai, 2023); *Guida alla storia italiana moderna e contemporanea* [in giapponese] (co-curatore, Minerva, 2017); *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi* (Cesati, 2011).

187 Pubblicato allora su Rinascita (26 dicembre 1964).

188 Originariamente su Nuovi argomenti (n.s., n. 1, 1966).

Riferimenti bibliografici

Mozzati, T. (2017). *Sceneggiatura di poesia: Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di "Accattone"*. Milano: Mimesis.

Mozzati, T. (2019). *L'estate calda dei teddy boys: Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta*. Roma: Carocci.

Pasolini, P. P. (2001). *Per il cinema*, due tomi. Milano: Mondadori.

Pasolini, P. P. (2014). *La lunga strada di sabbia*, con fotografie di Philippe Séclier. Roma: Contrasto.

Aproximación al tema de la niñez y adolescencia en la narrativa del Novecento

Daniel Alejandro Capano

El mundo de la infancia es el espacio en el que el hombre va descubriéndose a sí mismo y a su entorno, un período de juego y fantasía.[189] La niñez, redundante es decirlo, pero necesario para precisar el concepto, comienza con el nacimiento del individuo y se extiende, *lato sensu*, hasta la pubertad o adolescencia. Una parte de ella coincide con la escolarización, que estimula la socialización y las funciones cognoscitivas, la percepción, la memoria y el razonamiento y desarrolla el pensamiento lógico que pone un límite a la imaginación desmedida. El niño se vuelve más objetivo y comienza a ver la realidad como es y no como la imaginaba. Además, utiliza el juego para comunicarse social y emocionalmente. Por medio del juego alimenta una rica creatividad imaginativa a la vez que adquiere hábitos de todo tipo.

Ahora bien, en qué momento finaliza esta etapa evolutiva. El problema resulta de difícil resolución. Cuando se pretende esta-

189 El concepto de niñez surge durante la modernidad, cuando se empieza a hacer referencia a los procesos históricos y sociales y el niño es observado como un ser diferente del adulto. Durante este período se pone en marcha un proceso a través del cual el infante comienza a ser escolarizado sistemáticamente y va ocupando un papel más destacado que en épocas anteriores. Asimismo, parece crearse un punto de confluencia en el que surge una imagen medianamente acabada de la infancia que se proyecta hasta hoy, aunque bien considerada en la actualidad, esa visión se encuentra en crisis debido en gran parte a la revolución tecnológica y a las comunicaciones bastardeadas. La opinión roussoniana de una infancia pasiva, sometida al proceso educativo y diferente del mundo adulto, se ha agotado. El niño actúa hoy, además de hacerlo en el ámbito escolar, en otros espacios, adquiere autonomía y su rol parece sufrir modificaciones aceleradas. (Vid. Ariès, P., "La infancia". En *Revista de Educación*, (254), pp. 1-8).

blecer un parámetro común surgen variables que dificultan el propósito. El paso de un período a otro se anuncia en principio con marcados cambios del esquema físico, que van acompañados de modificaciones en la estructura de la psiquis, en el pensamiento y en la conducta del niño. Para algunos investigadores tal fractura se puede centrar alrededor de los doce años de edad, pero, como es sabido, hoy esa pauta ha sufrido modificaciones, pues la niñez se ha acortado y la adolescencia, prolongado. Lo cierto es que la marcación temporal varía según las épocas y los factores socioculturales a los que está sometido el sujeto. En la actualidad se asiste al hecho de que no pocas niñas no bien han alcanzado su capacidad reproductora, ya conciben, pasando de modo abrupto de la niñez a la adultez, son niñas que ya no son tales y adolescentes prematuras. En síntesis, el ingreso del niño a la adolescencia posee sus propios tiempos y grados de desarrollo.

Expuesto en gruesos trazos el marco teórico de la niñez, paso a presentar el tema vinculado a la literatura. En primer lugar, anticipo que, a los efectos de la reflexión literaria y no psicológica, agruparé niñez y adolescencia, ya que están conectadas. Para investigar el tema propongo dos enfoques metodológicos: el diacrónico y el sincrónico, para luego centrarme en la novela de Susana Agnelli *Vestivamo alla marinara*.

En principio, considero que se debe diferenciar entre las narraciones en que los niños son protagonistas y las narraciones dirigidas a los niños en que los adultos son personajes centrales, como por ejemplo las novelas de aventuras del veronés Emilio Salgari, cuya literatura alimentó la imaginación de los lectores de mi generación y de las anteriores y posteriores.

La literatura moderna italiana, si se la compara con la de otros países de Europa, como España e Inglaterra, no fue particularmente proclive, exceptuando algunas narraciones infantiles y relatos folclóricos, a incorporar a los niños en roles protagónicos. No le interesaba demasiado crear mundos posibles relacionados con la infancia y su problemática. Su atención, sin duda por condicionamientos históricos, se dirigió a tratar otros focos sémicos más re-

lacionados con problemas reales, políticos y sociales. Es necesario alcanzar los finales del *Ottocento* para encontrar dos ejemplos paradigmáticos: *Pinocchio* de Collodi y *Cuore* de Edmondo De Amicis, obras universales en el género. En otros relatos, el niño todavía no aparece como núcleo de la narración, sino como un elemento accesorio de la trama, que se ofrece como un segmento de la vida del protagonista. El panorama cambia durante el siglo pasado en que las narraciones que incorporan a niños y adolescentes con carácter protagónico son abundantes. Ello puede deberse, y arriesgo aquí una hipótesis, fundamentalmente a tres factores: 1º) al desarrollo de las teorías psicoanalíticas y de los procesos evolutivos formulados principalmente por Sigmund Freud, Melanie Klein y Jean Piaget, entre otros, así como al interés por la educación infantil demostrado por grandes pedagogos entre los que nombro, para el ámbito que nos ocupa, a Maria Montessori, cuyo método pedagógico renovó toda la enseñanza. En el método Montessori el adulto es un observador que guía, estimula y concede amplia libertad al niño estimulando su confianza; 2º) al proceso natural de evolución del género iniciado a fines del siglo decimonónico y continuado en el vigésimo, debido a estímulos socioculturales e incentivado por los trabajos de investigadores de fuste como Gianni Rodari y su famosa *Grammatica della fantasia,* verdadero hito teórico sobre la literatura infantojuvenil; y 3º) a la especial condición social de la infancia durante las dos guerras mundiales, sometida a estrecheces económicas y afectivas, al abandono familiar y a la explotación por parte de los adultos.

Durante la primera mitad del *Novecento* se publica una discreta cantidad de cuentos y novelas que tienen como protagonistas o personajes significativos a niños y adolescentes, entre los cuales, en rápida síntesis, mencionaré a algunos autores. Ciertas novelas de Grazia Deledda, en un registro realista *naif*, presentan la figura de niños y adolescentes. Un claro ejemplo del fin de la inocencia sufrido por los púberes se halla en dos textos de Alberto Moravia: *Agostino* y *La ciociara*. En el primero, un adolescente de trece años se encuentra extraviado emocionalmente entre la sensualidad

perturbadora de la madre y las insinuaciones sexuales de Saro. En esta línea narrativa también se puede mencionar *La disubbidienza*, publicado cuatro años después de *Agostino,* en 1949. En el clima bélico y la pérdida de la inocencia se encuentra *La ciociara,* en que Rosetta, la hija de Cesira, es violada por un grupo de soldados marroquíes en una iglesia bombardeada. El violento acto hace que la niña atraviese bruscamente el umbral de la niñez. Su carácter apacible se modifica sustancialmente, manifestando un deseo pecaminoso de cambiar de vida por causa del desdichado ultraje.

L'isola di Arturo de Elsa Morante pone en el centro de la escena a un adolescente de catorce años. Su pasaje de un estado edénico a la adultez se produce de forma gradual, en un comienzo cuando se inicia sexualmente con una joven viuda y, luego, cuando descubre la homosexualidad de su padre. De la misma novelista cito *La Storia,* en la que Morante amalgama la historia privada con la pública. Si bien la guerra es la protagonista virtual del relato, nadie que la haya leído podrá olvidar la ternura y la humanidad con que Useppe, el niño coprotagonista, surge de la pluma de Elsa Morante. Y si de niños se trata, aunque no sean protagonistas, cómo no recordar los padecimientos de la infancia que sufren los pequeños de *Cristo si è fermato a Eboli*, sobre todo Nino, el tierno hijo de Giulia; o, si bien pertenece al campo cinematográfico, la escena final de *Ladri di biciclette* en la que la mano del niño busca la de su padre con intención de protegerlo: la imagen vale toda la película.

Uno de los libros del primer Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, tiene como personaje principal al pequeño Pin que toma parte en la lucha *partigiana*. Lo interesante de esta narración es que la realidad circundante está vista a través de los ojos del niño. Igualmente, se debe precisar que Calvino no se propuso pintar el mundo de la infancia, sino traducir con una mirada virginal el tema de la resistencia. También, *Il barone rampante* pone en escena a Cosimo Piovasco di Rondò, un niño que se revela contra el mundo de los adultos, emblema del hombre que rechaza las convenciones sociales impuestas. El libro posee varias capas de lectura y una rica hermenéutica en sus diferentes niveles sémicos.

Un texto de interés para el tema es *Cronaca familiare* de Vasco Pratolini, en que se narra el soliloquio del autor con Ferruccio, su hermano muerto. La narración se desenvuelve dentro del período bélico y su finalización, y comprende la niñez de Ferruccio hasta su muerte, escrita por su hermano para hallar consuelo por no haber advertido su espiritualidad.

Lessico famigliare de Natalia Ginzburg narra la historia ficcionalizada de la vida de la escritora. Además de relatar las vivencias personales, con notas vivaces presenta un código común sobre la base del idiolecto usado por ella y sus familiares que se recupera en la adultez con un dejo de nostalgia a través del recuerdo.

Pero no siempre la niñez fue mirada con ojos piadosos o ingenuos como algunos de los ejemplos que he presentado. Sobre todo en autores posmodernos, el niño fue visto desde una óptica negativa, bajo una luz oscura, como en ciertos relatos de Antonio Tabucchi, quien introduce en algunos de sus cuentos la perversión de los niños. El autor de *Sostiene Pereira* piensa que desde el punto vista literario, la infancia como tema puede ofrecer aristas perversas de interés. Se trata de una infancia que espía el mundo de los adultos intentando imitarlo sin entenderlo. "Gli incanti" (*Piccoli equivoci senza importanza*) y "Capodanno" (*L'angelo nero*) pueden ilustrar el concepto. En el primero, la niña Clelia es una especie de aprendiz de bruja. Confecciona un muñeco de cera a partir de lo cual comienzan a producirse extraños accidentes. La perversidad de Clelia se muestra velada por una aparente inocencia. El tema vuelve a ser recreado en "Capodanno". Realidad y fantasía se confunden en la mente de Cino, el protagonista del cuento. En el relato la figura paterna, percIbida en forma confusa, y la de la madre, casi ausente, lo impulsan a buscar refugio en amigos imaginarios como el capitán Nemo, al que escribe varias cartas, y en un ángel caído, un ángel negro, que lo induce a cometer acciones reprobables. También la niñez es tratada con un matiz diferente en "Pomeriggi del sabato" (*Il gioco del rovescio*). El protagonista se refugia a la hora de la siesta en un universo imaginado y ve pasar a alguien en bicicleta que sugiere la figura del padre ausente. El cuento enfrenta el mundo

infantil enriquecido por la actividad imaginativa y el de los adultos que es observado sin que se lo comprenda en plenitud. Puntualmente, Tabucchi también escribió historias para los más jóvenes: "Irma Sirena" y el relato infantil ilustrado "Isabella e l'ombra".

Desde un ángulo de observación completamente diferente, Niccolò Ammaniti combina la ciencia ficción distópica con la narración de aventuras y el *Bildungsroman* en su novela *Anna*. Un virus, que ataca únicamente a los adultos y afecta a los niños, se expande por el mundo cuando Anna cumple trece años. La niña debe rescatar a su hermano Astor para llevarlo a Palermo y luego a Messina. El virus la acecha, pero un cuaderno heredado de su madre la ayuda a superar la enfermedad. La novela, a pesar de su disfraz distópico es, en síntesis, un relato de aprendizaje e investigación del mundo adulto.

En esta cabalgata descriptivo-diacrónica a través de los textos comentados, que ponen de relieve el incremento de la temática infantil durante el siglo XX y su particular desarrollo en el XXI, han quedado sin mencionar muchos títulos y autores de igual merecimiento y relevancia que el lector podrá completar con su conocimiento sobre la cuestión.

Centrémonos ahora en el estudio de *Vestivamo alla marinara* (1975) de Susanna Agnelli. Si bien la obra no está surcada por logros originales, y con esto quiero significar que el libro no puede inscribirse en la gran literatura, es valiosa y de interés para su estudio en cuanto a los temas que desarrolla y por la espontaneidad y frescura con que la autora narra un período de su vida, espejo de una época y de una clase social. No obstante, la novela fue best seller y vendió millares de copias, lo cual no es índice de nada, excepto de que fue un buen negocio para Mondadori, el sello editorial. *Vestivamo alla marinara* es un relato autobiográfico y como tal utiliza la primera persona del discurso, incorporando en algunos momentos de la narración su forma plural, ya que incluye a la niña y a sus hermanos. El texto puede inscribirse dentro de la categoría del *Bildungsroman*. Suni, la protagonista, abandona el mundo encantado de la infancia para ingresar en otro mucho más

adverso e incómodo como es el de la guerra, donde las libertades están restringidas, y a través del cual experimenta un proceso de aprendizaje. Se trata, pues, de una novela de formación en la que se narra la niñez y la transición hacia la vida adulta de Susana Agnelli, nieta del fundador de la Fiat, y perteneciente a una de las dinastías industriales más importantes de Italia. La joven cuenta a lo largo de las páginas su evolución física, moral, psicológica y social desde la infancia a la adultez. Es la mujer que ha abandona su crisálida de niña y que evoca un pasado idílico, con lo cual la novela se construye con una mirada retrospectiva, en la que el tiempo del enunciado es anterior al de la enunciación.

La autora organiza la materia narrativa en seis partes. Para ceñirme estrictamente al tema tomo solamente las dos primeras secciones que comprenden diez años de la vida de la heroína nacida en 1922: desde 1929, cuando tiene siete años, hasta 1939, cuando la niña ya adulta ingresa en la Cruz Roja de Turín y parte hacia Nápoles para viajar a África a bordo de un barco hospital que transporta heridos del frente de batalla.

Veamos el porqué del título. Durante las primeras décadas del *Novecento* muchos niños de familias adineradas, vestían a la marinera, esto es una blusa color azul, adornada con galones y un cuello de piqué blanco de forma cuadrada por atrás. Tal atuendo configura entonces, siguiendo a Barthes, un código vestimentario, un distintivo de una clase aristocrática, a la cual pertenecía la protagonista de la historia, si bien es cierto que luego, como suele suceder, la vestimenta se popularizó y fue usada por miembros de otras clases sociales. Comenta la narradora: "Vestivamo sempre alla marinara: blu d'inverno, bianche e blu a mezza stagione e bianca in estate. Per pranzo ci mettevamo il vestito elegante e le calze di seta corte [...]. Così camminavano dalle due alle quattro, paltò alla marinara e berretino tondo alla marinara con il nome di una nave di 'Sua Maestà Britannica' scritta sul nastro.".[190]

190 Agnelli, S. (1975). *Vestivamo alla marinara*. Milano: Mondadori, p. 9. ["Siempre vestíamos a la marinera: azul en invierno, blanco y azul a mitad de la

La infancia de Agnelli transcurrió en una gran casa de Turín y tanto su educación como la de sus hermanos fue confiada a una institutriz inglesa llamada Miss Parker, "ordinaria y velluda como un ratón", según apunta la escritora. Relata que, siendo pequeña, lo que más odiaba era la comida, y en esta observación no podemos dejar de pensar en otros niños que padecían hambre durante la guerra, en especial en uno, ubicado en las antípodas de Suni: en Useppe, maltratado por la contienda bélica. En sus paseos, Suni se deleitaba mirando las vitrinas de las *pasticcerie* turinesas, repletas de exquisitas tortas, mazapán y *brioches*. Sus juegos estaban restringidos, por eso observaba con envidia a los niños que jugaban en libertad en las plazas, mientras que a ella y a sus hermanos Miss Parker no se los permitía porque eran Agnelli, según repetía la institutriz, marcando la diferencia de clases.

La instrucción, como correspondía a las niñas de su condición, consistía en el aprendizaje de idiomas. Alcanzada la edad para ingresar en el gimnasio, comenzó a frecuentar el colegio. Allí, para diferenciarla del resto de las alumnas, la llamaban la *privatista* ["la privada", en alusión a que no provenía de una escuela pública, sino privada], pues solo iba a rendir los exámenes finales. A los trece años se produce un suceso que marcará su infancia: la muerte del padre en un accidente de hidroavión. Los niños quedaron bajo la custodia del abuelo senador, debido a la relación que su madre había iniciado con Curzio Malaparte. La madre batalló contra su poderoso suegro por la tenencia de sus hijos. Para lograr su propósito se transfiere a Roma donde pide audiencia con el Duce con miras a obtener su apoyo, no obstante, no consigue su objetivo. Tras duro empeño, el suegro cede porque piensa que, si una madre

estación y blanco en verano. Para almorzar nos poníamos el vestido elegante y las medias cortas de seda [...]. Así caminábamos de las dos a las cuatro, gabán a la marinera y sombrerito redondo a la marinera con el nombre de una nave de 'Su Majestad Británica', escrito en la cinta."]. La traducción en español de *Vestivamo alla marinara* utilizada en este trabajo me pertenece.

es tan querida por sus hijos, tiene que ser diferente.[191] Al entrar en la adolescencia, Suni pasa largos veranos felices en la bella casa de Forte dei Marmi. Si bien goza de una mayor libertad, se torna más rebelde, se subleva sobre la intimidación de usar el *lei* impuesto por el régimen fascista. Con diecisiete años viaja a los EE.UU. y a su regreso decide ingresar en la Cruz Roja y realizar estudios de enfermería.

Junto con las vivencias personales se hallan reflejados también algunos acontecimientos históricos, como la visita de Mussolini a Turín en 1933 y la gran *adunata* [reunión] durante la cual los colegiales vestían el uniforme de *balilla*. Asimismo, se mencionan escritores de la época relacionados con la familia como Axel Munthe, Moravia y Malaparte, entre otros personajes destacados.

Finalizada la guerra, Susana Agnelli se casa con Urbano Rattazzi, viaja a la Argentina, y de esa unión nacerá el conocido empresario Cristiano Ratazzi.

Vestivamo alla marinara es un libro que habla sobre la rebeldía y la libertad que se va adquiriendo de la niñez a la adultez. Su ambientación muestra también los usos y costumbres de una clase social alta durante gran parte del siglo XX, encarnados en una mujer que fue a la vez enfermera, condesa, ministra, eurodiputada y niña feliz. Es un libro que habla de las luces y las sombras de una vida, en definitiva, de la vida.

En conclusión, el número de textos relevados en estas líneas pone en evidencia el interés por el tema de la infancia y de la adolescencia durante todo el *Novecento* y las dos primeras décadas del presente siglo. El tópico, enfocado desde diferentes vértices de abordaje, con perspectivas variadas, muestra la creatividad y la multiplicidad de ejes narrativos con que los escritores lo han encarado, enriqueciendo la temática con obras relevantes en el género.

191 Tal relato posee un plus sémico adicional. En un segundo nivel de lectura está apuntando a poner en evidencia la indefensión de ciertas mujeres frente a la autoridad del hombre y su poder. Si bien no es el fin del análisis propuesto, se debe señalar que a lo largo de la narración se respira una velada tendencia a la defensa femenina.

Nota biobibliográfica

DANIEL ALEJANDRO CAPANO es Profesor Emérito de las Universidades del Salvador y Católica Argentina. Investigador Institucional en el "Centro de Literatura Comparada María T. Maiorana" (UCA). Miembro de la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras (USAL). Miembro fundador y vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología. Publicó varios volúmenes en colaboración sobre temas de su especialidad. Es autor de *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi* (Biblos, 2007), que mereció un elogioso comentario del escritor; *Constelaciones textuales. Escritos de Literatura Comparada (Italianística)* (Letras del Sur, 2009); *Narradores sicilianos contemporáneos (Bufalino, Consolo, Lampedusa, Sciascia)* (Biblos, 2011); *Dino Buzzati. Una metafísica de lo fantástico* (Biblos, 2015); *Campos de la Narratología. Teoría y aplicación* (Biblos, 2016), Premio Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE); *Del texto al metatexto. Estudios de literatura italiana y comparada* (Biblos, 2018) y *El camino de Dante*. *Infierno* (Biblos, 2021).

Referencias bibliográficas

Agnelli, S. (1975). *Vestivamo alla marinara.* Milano: Mondadori.
Ariès, P. (1993). "La infancia". En *Revista de Educación*, (254), pp. 1-8.

Variaciones de la novela de formación: la confesión como forma de autorrealización en *Sostienen Pereira*

Alejandra M. Da Cruz

Antonio Tabucchi se destacó en el campo de la literatura italiana de fines del siglo XX y principios del XXI gracias a su vasta producción tanto ficcional como periodística y ensayística. Escribió columnas de opinión para diversos diarios nacionales e internacionales, en las que dio cuenta de su tenaz defensa de la libertad de pensamiento en cuestiones políticas y de ejercicio de la ciudadanía. Indagó y experimentó con las técnicas narrativas y se abocó al tratamiento de diversos tópicos a lo largo de toda su poética. Daniel Capano, en su libro *El errático juego de la imaginación* (2007), clasificó dichos tópicos en seis unidades temáticas de las cuales nos interesa recuperar dos, puesto que se vinculan con el objeto del presente artículo. La primera está compuesta por "temas de tipo psicológico relacionados con el parecer y el deseo", mientras que la segunda es la que aborda "temas de tipo sociológicos relacionados con la construcción del imaginario político-social".[192] Ambas cuestiones son elaboradas en *Sostiene Pereira* (1994) y son aspectos que nos permitirán leerla como una variación de la novela de formación.

Esta novela es, por sobre todas las cosas, la historia de una fugaz amistad. En el marco de una declaración en apariencia policial –que, luego veremos, se acerca al género de la confesión–, Pereira, un viejo periodista encargado del suplemento cultural de un periódico portugués, narra los eventos ocurridos desde el día en que

192 Capano, D. (2007). *El errático juego de la imaginación.* La poética de Antonio Tabucchi. Buenos Aires: Biblos, p. 97.

conoce al joven Monteiro Rossi hasta las horas posteriores a su asesinato. En el trascurso de este relato, el personaje va registrando también un conflicto personal. Los cuestionamientos acerca del ser y la existencia y de la tensión entre la realidad política y los sujetos surgen como variables fundamentales para interpretar la progresiva evolución del protagonista, vinculada a una búsqueda de la propia identidad. Es preciso recordar que la dictadura de António de Oliveira Salazar da marco a la ficción y permite enlazar cuestiones sociales como el compromiso ideológico, el rol del intelectual y la libertad de prensa, con conflictos íntimos y subjetivos. Como veremos, el protagonista lleva, al inicio, la vida monótona de un anciano rutinario y taciturno, pero, conforme avanza la trama, se desata un proceso de formación y transformación promovido por un vínculo afectivo. Así, en este trabajo, como ya habíamos sugerido, nos proponemos analizar los rasgos que asocian esta obra con el género del *Bildungsroman* y la configuración de Pereira en tanto héroe.

Para comenzar a desarrollar este enfoque, nos interesa partir de una lectura que comparte el propio Tabucchi sobre su novela:

> Podríamos decir que esta es una novela de formación al revés. En vez de mostrar el proceso formativo de un joven, como hubiera sido lo normal, mi novela ilustra la formación de un viejo. Además, mientras generalmente los jóvenes son influenciados en dichos procesos de formación por las personas maduras, que poseen autoridad y experiencia, aquí la situación se invierte y es la juventud la que influye sobre la vejez. He pretendido mostrar cómo la irrupción de la vitalidad y de la juventud en la vida de un anciano puede llegar a subvertirla.[193]

Tabucchi traza el perfil de Pereira y problematiza en él los rasgos prototípicos de la vejez, que en el personaje está vinculada con la

193 Gumpert, C. (1995). *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, p. 208.

transformación. En una entrevista realizada por Carlos Gumpert, reflexiona acerca de esta etapa vital:

> Tuve la conciencia de que había llegado a esa edad en la que uno empieza a envejecer. Se me ocurrió entonces que era el momento de afrontar una experiencia y una realidad como la del mal, que, en mi opinión, sólo puede ser narrada a partir de cierto momento de la vida, porque cuando se es joven ésta se nos presenta de modo más solar, más luminoso. En cambio, sus aspectos más oscuros y sórdidos se captan mejor con el paso de los años.[194]

Y más adelante agrega: "Respecto a la vejez, creo que es uno de los momentos más difíciles de la existencia en el que se siente con gran intensidad el rencor y la soledad. Rencor hacia la vida que ha pasado y que no se puede recuperar ya, hacia quien posee todavía tiempo y esa vitalidad perdida, de la que se padece la nostalgia; de ahí que sea una época tan dolorosa".195

En esta línea, la cuestión de la muerte, un tema central en *Sostiene Pereira*, resulta sumamente rica para nuestro análisis, sobre todo por la relación que mantiene con la senectud y el deterioro físico que se derivan del paso de los años. El ensayo *La vejez,* de Simone de Beauvoir, resulta ser un aporte fundamental para pensar la relación entre este periodo, lo biológico y lo cultural. Entre los muchos aspectos que considera la filósofa francesa, el cuerpo ocupa un lugar preponderante puesto que sostiene que a esta etapa de la vida "la vivimos con el cuerpo. No es él el que nos la revela; pero una vez que sabemos que la habita, nos inquieta. La indiferencia de las personas de edad con respecto a su salud es más aparente que real; si se mira de cerca, en ellas se descubre ansiedad".[196]

Ahora bien, si nos enfocamos en la clasificación genérica del texto, podemos avanzar hacia un análisis de lo que Tabucchi llama

194 *Ibid*., p. 173.

195 *Ibid*.

196 De Beauvoir, S. (2012). *La vejez.* Buenos Aires: De bolsillo, p. 373.

"novela de formación al revés". En "Literatura y educación: la novela de aprendizaje", José Luis de Diego define a este tipo de relatos como textos:

> a) en los que se narra el desarrollo de un personaje –generalmente un joven– a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo, y ante el mundo y las cosas; por ende, el héroe se transforma en un principio estructurante de la obra; b) que cumple –o busca cumplir– una función propedéutica, ya sea positiva–modelo a imitar– o negativa –modelo a rechazar–, independientemente de la mayor o menor presencia de la voz autoral.[197]

Una concepción similar propone Víctor Escudero Prieto en "Antes y después del Wilhelm Meister", cuando afirma que: "La novela de formación es el relato que aborda la peripecia de un personaje en su periplo hacia la edad adulta, subrayando todos aquellos episodios y pasajes que jalonan la progresiva construcción de su conciencia y su identidad".[198] Leer la novela de Tabucchi bajo esta óptica requiere, como ya el propio escritor ha señalado, analizar qué implica que el protagonista sea un hombre adulto que no retrotrae su relato a la infancia sino a su pasado próximo.

Pereira es caracterizado como un sujeto rutinario, obsesivo, con malos hábitos y un marcado espíritu melancólico. Estos aspectos pueden advertirse en las numerosas escenas en las que el protagonista habla con el retrato de su mujer no bien entra a su casa, un gesto que simboliza no sólo el vínculo con ella sino también su manera de elaborar la pérdida: "Desde que había muerto su mujer, él vivía como si estuviera muerto. O, más bien, no hacía nada más

197 De Diego, J. L. (2007). "Literatura y educación: la novela de aprendizaje". En *Arrabal. Asociación española de estudios literarios*, 5(6), p. 293.

198 Escudero Prieto, V. (2008). "Antes y después del Wilhelm Meister". En *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 2.

que pensar en la muerte".[199] Situaciones de este estilo se replican y refuerzan la nostalgia y el abatimiento. Otro rasgo que caracteriza al personaje es su mala salud, relacionada a su vez con su alimentación descuidada y su falta de actividad física. Esto aparece en el diálogo con su médico:

> ¿Y qué suele comer?, preguntó el doctor Cardoso, es decir, ¿qué tipo de alimentación toma? Tortillas, hubiera querido responder Pereira, prácticamente sólo como tortillas, porque mi portera me prepara pan y tortillas y porque en el Café Orquídea sólo sirven *omelettes* a las finas hierbas. Pero sintió vergüenza y respondió de modo distinto. Alimentación variada, dijo, pescado, carne, verdura, soy bastante frugal en la comida y me alimento de una forma racional.[200]

Abundan las escenas breves en las que se habla de su cansancio, de sus fatigas relacionadas con su avanzada edad y sus malas decisiones. El personaje, en un comienzo, se ajusta a la caracterización de la vejez que vimos en las entrevistas a Tabucchi, pero, a medida que la historia se desarrolla, el cambio paulatino que experimenta cuadra con la forma en que Bajtín define a los protagonistas de la novela de formación: sujetos en continuo movimiento, "en oposición a la unidad estática", puesto que

> El héroe mismo y su carácter llegan a ser una *variable* dentro de la fórmula de la novela [...] el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen, cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novelas pueden ser denominadas, en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre*.[201]

199 Tabucchi, A. (1999). *Sostiene Pereira.* Barcelona: Anagrama, p. 13.

200 *Ibid*., p. 95.

201 Bajtín, M. (2003). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, p. 212.

Conforme avanza el relato, se advierten con claridad las oscilaciones que experimenta Pereira en su percepción de la realidad circundante y en sus vínculos afectivos, lo que lo conduce a problematizar y discutir esa realidad, como le confiesa a su amigo, el padre Antonio:

> Yo me siento distinto desde hace algunos meses, confesó Pereira, pienso cosas que nunca habría pensado, hago cosas que nunca habría hecho. Te habrá pasado algo, dijo el padre Antonio. He conocido a dos personas, dijo Pereira, un chico y una chica, y quizá he cambiado al conocerlos. Eso suele ocurrir, dijo el padre Antonio, las personas nos influyen, suele ocurrir. No sé cómo pueden influirme, dijo Pereira, son dos pobres románticos sin futuro, en todo caso tendría que influirles yo a ellos, yo les ayudo, es más, al chico prácticamente le mantengo yo, no hago más que darle dinero de mi bolsillo, le he contratado como ayudante, pero no me escribe ni un solo artículo que sea publicable.[202]

En su texto "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", retomando los planteos de Bajtín, Arango Rodríguez afirma que "la concepción de un individuo histórico, que permite una concienciación en relación con la época, no da cuenta de una transformación interna del protagonista de la novela. Es decir, que además de una ubicación en el mundo y en sus circunstancias, el héroe debe también atravesar un camino hacia sí mismo por medio de ese mundo".[203] En la novela, Pereira conoce al mencionado doctor Cardoso, quien se convertirá en el interlocutor ideal para que el protagonista pueda reflexionar sobre su crisis:

> No es eso, sostiene haber admitido Pereira, el hecho es que me ha surgido una duda: ¿y si esos dos chicos tuvieran razón? En tal caso, ellos tendrían razón, dijo pacatamente el doctor Cardoso, pero es la Historia quien lo dirá y no usted, señor Pereira. Sí, dijo

202 Tabucchi, A., *op. cit.*, p. 120.

203 Arango Rodríguez, S. (2009). "La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios". En *Folios*, 30, p. 129.

> Pereira, pero si ellos tuvieran razón mi vida no tendría sentido, no tendría sentido haber estudiado Letras en Coimbra y haber creído siempre que la literatura era la cosa más importante del mundo, no tendría sentido que yo dirija la página cultural de ese periódico vespertino en el que no puedo expresar mi opinión y en el que tengo que publicar cuentos del siglo XIX francés, ya nada tendría sentido, y es de eso de lo que siento deseos de arrepentirme, como si yo fuera otra persona y no el Pereira que ha sido siempre periodista, como si tuviera que renegar de algo.[204]

Una parte significativa de esta transformación se vincula, como advertimos, con el círculo íntimo de Pereira, puesto que son las personas que lo rodean las que lo obligan a enfrentarse a otras perspectivas. Uno de los personajes que aparece en forma intermitente pero que hace un gran aporte en la reconstrucción de la situación en la que se encuentra Europa es el camarero del Café Orquídea:

> Bebió su limonada y pagó la cuenta. ¿Qué, qué pasa por el mundo?, dijo al camarero cuando se acercó. Cosas peregrinas, respondió Manuel, cosas peregrinas, señor Pereira. Pereira le puso una mano en el brazo. ¿Cómo que peregrinas?, preguntó. ¿No sabe lo que está pasando en España?, respondió el camarero. No, no lo sé, dijo Pereira. Por lo visto, hay un gran escritor francés que ha denunciado la represión franquista en España, dijo Manuel, ha estallado un escándalo con el Vaticano.[205]

Otro, que sólo aparece una vez, pero con una postura clara y firme, es su amigo Silva, cuya opinión moviliza al personaje:

> Empezaron a comer en silencio, luego, al cabo de un rato, Pereira preguntó a Silva qué pensaba de todo esto. ¿Qué es todo esto?, preguntó Silva. Pues todo esto, dijo Pereira, lo que está sucediendo en Europa. Oh, no te preocupes, replicó Silva, aquí no estamos en Europa, estamos en Portugal. Pereira sostiene que insistió: Sí,

204 Tabucchi, A., *op. cit.*, p. 103.

205 *Ibid*., p. 118.

> añadió, pero tú lees los periódicos y escuchas la radio, sabes bien lo que está pasando en Alemania y en Italia, son unos fanáticos, quieren ahogar el mundo a sangre y fuego. No te preocupes, respondió Silva, están lejos. [206]

Incluso otros personajes que aparecen de manera circunstancial, como la mujer judía con quien se encuentra casualmente en un tren, aportan a la variedad de puntos de vista que calan en el espíritu de Pereira:

> Quizá yo tampoco esté contento con lo que está sucediendo en Portugal, admitió Pereira. La señora Delgado bebió un sorbo de agua mineral y dijo: Pues, entonces, haga algo. ¿Algo como qué?, contestó Pereira. Bueno, dijo la señora Delgado, usted es un intelectual, diga lo que está pasando en Europa, exprese su libre pensamiento, en suma, haga usted algo.[207]

De esta manera, podríamos seguir rastreando los diversos enfoques que dialogan en la novela, agregando por ejemplo las posturas a favor del régimen salazarista que defienden el director del periódico en el que el protagonista trabaja o la portera que atiende el edificio donde funciona la redacción, opuestas a las que sostienen Monteiro Rossi y su novia Marta. Todos ellos tejen una red de discursos que demuestran una pluralidad de experiencias y sacan a Pereira de la comodidad del tiempo carente de reflexión. Esa transformación que experimenta el viejo periodista acaba consolidándose cuando, tras el asesinato de Monteiro Rossi a manos del régimen, elabora un engaño para burlar la censura y publica una carta en la que denuncia el crimen y los abusos de la policía. En ese acto Pereira funda una nueva subjetividad. Trasmuta su pasividad en acto, defiende su moral al mismo tiempo que rinde un tributo a esa breve pero profunda amistad.

Ahora bien, como ya habíamos señalado, la cuestión del narrador es fundamental en la novela de formación en general y en esta

206 *Ibid*., p. 54.

207 *Ibid*., p. 61.

en particular. Víctor Escudero sostiene, parafraseando a Montandon, que "se ha visto el *Bildungsroman* como el crisol de varios géneros anteriores, como síntesis, entre otros, del relato de aventuras y viajes, de la novela satírica o sentimental, así como de los distintos géneros de confesiones pietistas y autobiográficas",[208] y más adelante agrega que "en muchos casos, el propio personaje sólo es capaz de entender la coherencia de su propia identidad a través de un proceso hermenéutico respecto del propio proceso formativo",[209] de ahí que sea propio de estas novelas que el mismo protagonista narre su historia y refiera los momentos clave que supusieron algún tipo de umbral y pasaje. En el caso de *Sostiene Pereira*, la particularidad radica en que lo que leemos es una declaración redactada en tercera persona, en la que el periodista reconstruye parte de su propia historia, es decir, no se limita a describir los eventos relacionados con un hecho. Asimismo, se establece un vínculo con la otra variante discursiva propuesta en el título de este trabajo: la confesión. El relato se ubica en los límites entre una declaración judicial y una narración sobre el yo: el pasaje del relato de lo íntimo a la denuncia de lo criminal hace de la obra un híbrido. En nuestro caso, nos interesa detenernos principalmente en la cuestión de la confesión y para ello empezaremos por diferenciarla de la declaración.

Michel Foucault, en el comienzo de su libro O*brar mal, decir la verdad,* establece una diferencia entre declarar y confesar: "Lo que separa una confesión de una declaración no es lo que separa lo desconocido de lo conocido, lo visible de lo invisible, sino lo que podríamos llamar cierto costo de enunciación. La confesión consiste en pasar del no decir al decir, suponiendo que el no decir tiene un sentido preciso, un motivo particular, un valor importante".[210] Y, más adelante, define: "La confesión es un acto verbal

208 Escudero Prieto, V., *op. cit.*, p. 9.

209 *Ibid*., p. 18.

210 Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia.* Buenos Aires: Siglo XXI, p. 25.

mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con la verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo".[211] La confesión es, entonces, un relato retrospectivo en el que se reproduce la propia experiencia, en el cual se tensa lo público, lo privado y la noción de verdad y se vuelve un acto ejecutado (o ejecutable) por quien ha hecho una elección. En *Sostiene Pereira,* el ciclo formativo del protagonista alcanza un momento crucial, trascendental, en el que se funda una nueva conciencia. Lo que orienta la declaración hacia una confesión es que el protagonista da cuenta de su proceso interno, de sus vacilaciones y temores, de sus recuerdos, creencias y deseos y ese registro se intercala a lo largo de la narración de los hechos que culminan en la muerte de Monteiro Rossi. Podríamos citar, por ejemplo, cuando está hablando con el director del periódico: "Pereira sostiene que no sabe por qué dijo aquello, quizá simplemente porque detestaba a la portera y a la policía salazarista",[212] o cuando reflexiona sobre las razones que lo mueven a traducir un cuento de Maupassant:

> Pereira no sabe por qué, pero creía que aquel relato sobre el arrepentimiento sería un mensaje en una botella que alguien recogería. Porque hay muchas cosas de las que arrepentirse, y hacía falta un relato sobre el arrepentimiento, y aquél era el único medio para comunicar un mensaje a alguien que quisiera entenderlo.[213]

También podríamos recordar la escena en la cual habla sobre las necrológicas que Monteiro Rossi debe escribir, tarea para la cual lo había contratado: "Inutilizable, absolutamente inutilizable. Cogió la carpeta de las 'Necrológicas' e introdujo en ella la hoja.

211 *Ibid*., p. 27.

212 Tabucchi, A., *op. cit.*, p. 29.

213 *Ibid*., p. 65.

No sabe por qué lo hizo, hubiera podido tirarla, pero en cambio la conserva".[214]

La incertidumbre humaniza el proceso formativo de Pereira. En ese avance incierto hacia su despertar de conciencia, el personaje atraviesa un camino atestado de dudas que, al mismo tiempo, motorizan su búsqueda y es la confesión la que permite exponer su fragilidad y dejar al descubierto su crisis de identidad.

Conclusiones

Tal como hemos observado, la novela presenta un matiz transformador no sólo con respecto a la idea sobre la vejez que expresaba en sus entrevistas el propio Tabucchi, sino también con respecto a la que circula en el ideario colectivo sobre lo que significa esa etapa. La formación de Pereira supone un quiebre renovador en su ciclo vital, en tanto el vínculo entre él y Monteiro Rossi inspira un cambio y sensibiliza su mirada sobre la realidad y, de esta manera, rejuvenece y revitaliza al protagonista. En este sentido, Pereira es un excelente representante de la que forma en que Simone de Beauvoir propone atravesar esa parte de la vida:

> Crecer, madurar, envejecer, morir: el paso del tiempo es una fatalidad.
> Para que la vejez no sea una parodia ridícula de nuestra existencia anterior no hay más que una solución y es seguir persiguiendo fines que den un sentido a nuestra vida [...] lo deseable es conservar a edad avanzada pasiones lo bastante fuertes como para que nos eviten volvernos sobre nosotros mismos. La vida conserva valor mientras se acuerda valor a la de otros a través del amor, la amistad, la indignación, la compasión.[215]

214 *Ibid*., p. 81.

215 De Beauvoir, S., *op. cit.*, p. 667.

Esta concepción de la vejez dialoga con el personaje de Pereira, es él quien encarna la postura que acaba por ser la clave de lectura de esta novela: es necesario reconocer el tributo que merece la vida y el impulso con el que se abre camino.

Nota biobibliográfica

ALEJANDRA DA CRUZ es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en el Área Literaturas Europeas y es docente en el nivel secundario. Es miembro del grupo de Investigación Literaturas Europeas Comparadas (LEC), cuyos proyectos se encuentran radicados en CELEHIS y CIEsE.

Referencias bibliográficas

Arango Rodríguez, S. (2009). "La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios", en *Folios*, 30, pp. 127-134.

Bajtín, M. (2003). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Capano, D. (2007). *El errático juego de la imaginación*. Buenos Aires: Biblos.

De Beauvoir, S. (2012). *La vejez.* Buenos Aires: De bolsillo.

De Diego, J. L. (2007). "Literatura y educación: la novela de aprendizaje", en *Arrabal. Asociación española de estudios literarios, 5*(6), pp. 293-298.

Escudero Prieto, V. (2008). "Antes y después del Wilhelm Meister", en *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gumpert, C. (1995). *Conversaciones con Antonio Tabucchi.* Barcelona: Anagrama.

Tabucchi, A. (1999). *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama.

Referencias literarias y culturales sobre la maduración femenina en *Il bacio della Medusa*, de Melania Mazzucco

Liliana Swiderski

Las obras de la escritora Melania Mazzucco (Roma, 1966) se caracterizan por su tono preciosista y su imaginería exquisita, por la minuciosidad en el tratamiento de los detalles, por la pormenorizada investigación documental que siempre es sustrato de sus ficciones y por la indisoluble ligazón entre la construcción de la subjetividad y las circunstancias históricas. Los personajes niños y los procesos formativos son sumamente frecuentes en su narrativa, ya sea en historias ficcionales o en las biografías noveladas de artistas, de entre las cuales podemos citar la reconstrucción de la vida de la pintora Marietta, hija del célebre Tintoretto, en *La larga espera del ángel*, de 2008; o la de Plautilla Bricci en *La arquitectriz*, de 2019. En este trabajo, señalaremos algunas líneas fundamentales sobre las representaciones de la infancia en su ópera prima, *El beso de la Medusa*, de 1996. En ella se describe la maduración de las dos protagonistas: Norma Boncompagni, una muchacha florentina que por su matrimonio con Felice se convertirá en la Condesa Argentero; y Madlenin Belmondo, una niña indigente de las montañas del Valle Stura, apodada Medusa. El vínculo erótico y amoroso entre ambas (tan desiguales por clase social, posición económica, formación, edad y experiencias de vida) constituirá en gran medida una evasión, física o imaginaria, de las diversas formas de violencia patriarcal que padecen.

La maduración de Norma: arte y "contranovela"

El beso de la Medusa se inicia con la écfrasis de la fotografía del día de bodas de Norma y Felice en 1905; para una mujer de la época, tal acontecimiento constituía el ritual iniciático por excelencia: "Norma, la cosa di nessuno, la tappezzeria, la mosca, aveva trovato il suo autore"[216] ["Norma, la cosa de nadie, la tapicería, la mosca, había encontrado a su autor"].[217] De este modo la novela invierte el orden habitual del cuento de hadas, pues comienza con la boda repentina entre la doncella (refinada, huérfana, pobre y virgen) y el noble que, prendado de su belleza, la rescata de la miseria y de la indefensión, en lo que será descrito como "l'aparizione fiabesca del cavaliere Felice"[218] ["la fabulosa aparición del caballero Felice"].[219] La fórmula de cierre propia del género, del tipo de "y fueron felices para siempre", resulta, según Bruno Bettelheim, consoladora, pues genera en el niño la ilusión de que en el futuro podrá controlar su propia existencia: "Por ingenuo que pueda parecer, el hecho de que el príncipe se case con la princesa y herede un reino, gobernándolo en paz y con la máxima felicidad, representa la forma más perfecta de la existencia para el niño, puesto que esto es todo lo que desea para sí mismo: gobernar su reino —su propia vida— con éxito y en paz, y estar unido a la pareja más idónea que no lo abandonará nunca".[220]

216 Mazzucco, M. (2007). *Il bacio della Medusa*. Milano: Rizzoli, p. 29.

217 Mazzucco, M. (1997). *El beso de la Medusa.* Traducción de Atilio Pentimalli Melacrino. Barcelona: Seix Barral, p. 27. Las traducciones al español de la novela citadas en este trabajo pertenecen en todos los casos a dicha edición.

218 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 27.

219 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 26. Hacemos notar que el adjetivo "fiabesco", que Pentimalli Melacrino traduce como "fabuloso", deriva del sustantivo "fiaba", que en italiano equivale a "cuento de hadas", lo que resulta muy significativo para nuestro análisis.

220 Bettelheim, B. (1991). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* México: Crítica, p. 208.

No obstante, la novela no concluye con esta certeza, sino que por el contrario comienza en el momento de la boda, cuajado de esperanzas, las mismas que se verán sistemáticamente defraudadas durante la vida en común; mientras que el desenlace no es alentador, sino inquietante en su ambigüedad: "É un'utopia onirica. É una notizia di cronaca locale che dá disperse due donne sull Puriac nella tormenta del novembre 1917".[221] ["Fue una utopía onírica. Fue una noticia de la crónica local que daba por extraviadas a dos mujeres en el Puriac durante la tormenta de noviembre de 1917."].[222] No es posible afirmar que Norma y Medusa, finalmente, hayan logrado escapar juntas. Lejos de conjurar el temor a la incertidumbre, el final abierto de *El beso*... resulta coherente con su cruda visión de la infancia.[223]

Estas constataciones también resultan importantes si las consideramos desde los cánones del *Bildungsroman*, pues la narración del proceso formativo de estas dos mujeres no se detiene con la llegada a la vida adulta, entendida como punto culminante de sentido, sino que pone en escena en qué desembocaron sus proyectos juveniles. Se trata de una operación que altera las convenciones habituales de la novela de aprendizaje, tal como explica María de los Ángeles Rodríguez Fontela: "la autoidentificación del héroe es el final de la autoformación de aquel, pero la historia de un período posformativo ausente en el *Bildungsroman*".[224] En análoga

221 Mazzucco, M. *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 455.

222 Mazzucco, M. *El beso..., op. cit.*, p. 402.

223 Aclara Bruno Bettelheim: "El destino de estos héroes convence al niño de que, como ellos, puede encontrarse perdido y abandonado en el mundo, andando a tientas en medio de la oscuridad, pero, como ellos, su vida irá siendo guiada y recibirá ayuda en el momento oportuno." (*op. cit.*, p. 20). Es significativo que la novela concluya con el escape de las protagonistas caminando a tientas en medio de la nieve, casi ciegas (sobre todo, Norma), por lo que tal peripecia oscila entre el final feliz y el desaliento.

224 Rodríguez Fontela, M. de los Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa española*. Kassel: Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger, pp. 47-48.

dirección, en vez de seleccionarse "los momentos estelares, insertos en una línea temporal no fluyente sino teleológica" propios de la "vida de ficción";[225] en *El beso...* se narran con morosidad períodos o circunstancias banales, pero cuya acumulación define el sentido de la existencia: "La vita di Norma attraversa una stasi narrativamente molto rischiosa [...]. Il narratore opportunista sorvolerebbe sulle minuzie di questa uggiosa serata, riassumendole nel bianco di una riga vuota, per correre avanti, quando la materia del racconto raggiungerà il punto di fusione. Ma farebbe um torto alla sua protagonista, perché di serate come questa è fatta adesso la vita di Norma".[226]

La Norma núbil es descrita como una mujer-niña: "aveva un viso incompiuto, irrisolto, da ragazzina che non vuole crescere e si vergogna di poter sembrare una donna"[227] ["tenía un rostro inacabado, no resuelto, de chiquilla que no quiere crecer y se avergüenza de poder parecer una mujer"].[228] Esta imagen se nutre, en la primera parte de la novela, de explícitas alusiones *stilnovistas*, especialmente al describir los sentimientos de Felice, el Conde Argentero, quien la ha elegido como esposa: "forse fu toccato dallo spiritelli danteschi proveniente dallo sguardo, forse a Firenze alleggiavano ancora i fantasmi dello stilnovo".[229] ["Acaso le tocaron los duendecillos dantescos que provenían de esa mirada, tal vez

225 *Ibid*., p. 47.

226 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 59. ["La vida de Norma atraviesa un estancamiento narrativo muy arriesgado [...]. El narrador oportunista sentiría ganas de pasar por alto las minucias de esta aburrida velada, resumiéndolas en la blancura de una línea vacía para correr hacia adelante, cuando la línea del relato alcanzará su punto de fusión. Pero sería un desaire para su protagonismo, porque ahora la existencia de Norma está hecha de veladas como ésta."]. (Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 54).

227 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 32.

228 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 31.

229 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 37.

en Florencia flotaban todavía los fantasmas del *stilnovo*"].[230] En similar dirección, durante la etapa de enamoramiento Norma es reiteradamente parangonada con la *donna angelo*, y al retratarla se destacan sus brillantes ojos, su dulzura y su pureza, todos ellos elementos idiosincrásicos de esta corriente poética: "aveva sposato un angelo"[231] ["se había casado con un ángel"],[232] piensa Felice, quien por entonces la define como la "dolcissima stupenda perfetta Norma"[233] ["dulcísima estupenda perfecta Norma"].[234] Su figura siempre aparece rodeada por el aura del arte; su piel evoca los colores de una pintura: "Sua moglie sembrava appunto un ritrato che vada a spasso con la cornice in testa".[235] ["Su mujer parecía precisamente un retrato que se va de paseo con el marco a la cabeza."][236] y su rostro resulta familiar a todos por asemejarse a las modelos de Sandro Boticelli, especialmente a su "Madonna del Magnificat".[237] No obstante, las asociaciones onomásticas con la *Norma* de Bellini, sacerdotisa que debía conservarse virgen y sin embargo fue madre de los dos hijos de Polión, plantea una conflicto trágico entre mandato y transgresión que desde el comienzo se cierne sobre el personaje. Más adelante, cuando Felice se entere por una esquela anónima de la relación prohIbida entre su mujer y Medusa, se rebelará contra las tradiciones poéticas enaltecedoras de la figura femenina, y en un extenso monólogo interior refutará las analogías propias de la imaginería *stilnovista*, como la del imán: "Come si può definire attraente, magnetico come una calamita, un sesso che a guardar

230 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 35.

231 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 47.

232 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 43.

233 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 33.

234 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 32.

235 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 47.

236 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 44.

237 Mazzucco, M., *Il bacio..., op. cit.*, p. 38.

bene fa della mancanza la sua legge, dell'imperfezione la sua regola, che soggiace ai capricci della natura, così vicino all'animale da restare vincolato alla sua bestialità primitiva?".[238] Otro tanto ocurrirá con la idealización propia del amor cortés: "Oh suicidio della cultura occidentale tatuata nella coscienza del'uomo bianco, che venera con prodigiosa ottusitá quell'essere diabolico, bifido come un rettile, distruttivo come Attila."[239] ["¡Oh! Perversión de la cultura cortés occidental inscrita en el código genético, estúpida veneración por ese ser diabólico, bífido como un reptil, inventado para destruir como Atila la hierba siempre verde de su huertecillo"].[240] Por oposición a las imágenes de tipo elevado, el despecho de Felice encontrará su cauce en las tradiciones culturales misóginas, como la de ciertas lecturas fundamentalistas del Génesis; pero también se evidenciará en su discurso la huella de los estudios antropológicos positivistas, que asociaban la imbecilidad y la criminalidad con el componente animal.[241] Felice comparará a las mujeres con todo tipo de alimañas, con las que tendrían en común su generalizado

238 Mazzucco, M., *Il bacio..., op. cit.*, p. 345. ["¿Cómo se puede definir atractivo, magnético como un imán, a un sexo que, bien mirado, no tiene nada de estético, que hace de la carencia su ley, de la imperfección su regla, que se somete a los caprichos de la naturaleza, tan cerca del animal como para quedar vinculado a su tiempo primitivo, a su bestialidad?"]. (Mazzucco, M., *El beso..., op. cit.*, pp. 304-305).

239 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 343.

240 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 303. Conviene observar que la traducción al español contiene elementos que glosan el original, tales como el añadido de "cortés" a "occidental" y la explicación de la inclusión de Atila, que "destruye la hierba de su huertecillo"; además de cambiar "conciencia" por "código genético" y quitar la referencia al "hombre blanco", importante en la visión de Felipe, conocido por su actuación colonialista en África.

241 Sintetiza Wael Hikal Carreón: "Las explicaciones de enfoque antropológico sobre la criminalidad (Lombroso), surgen en Italia en la cumbre del Positivismo, donde el liderazgo explicativo lo llevaron los médicos; éstos buscaron la imbecilidad, salvajismo, animalidad y rasgos primitivos en los hombres criminales.". En Hikal Carreón, W. (2020). "Desarrollo y etiquetación de las conductas restringidas desde la antropología de la violencia". En *Anales de antro-*

arte para el engaño, su lujuria y su afán de reproducción; y destacará su esencia irracional y los efectos de sus humores corporales, indicios de un género que no ha podido elevarse del salvajismo a la cultura. Mediante parangones con insectos,[242] el Conde reinterpreta la fábula de Esopo: "l'uomo acumula, e la donna dilapida. [...]. L'uomo, formica provvida, parsimoniosa, risparmia lavorando una vita intera, pensando di lasciare qualcosa ai figli (ai nostri figli, Norma!), la moglie cicala consuma in fretta, tanto qualcuno guadagna per lei".[243] Es muy sugestivo observar que la vertiente fabulística y normativa se inserta en el discurso patriarcal de Felice, por contraposición al cuento de hadas, cuya fantasía liberadora aparece ligada a los personajes femeninos. Nuevamente es Bruno Bettelheim quien marca el contrapunto entre dogmatismo y libertad entre ambos géneros: "las fábulas afirman siempre, y explícitamente, verdades morales, no hay ningún significado oculto, no queda nada para nuestra imaginación. Por el contrario, el cuento de hadas deja cualquier decisión en nuestras manos, incluso la posibilidad de no tomar decisión alguna".[244]

Como hemos señalado, otro punto de vista sobre el proceso de maduración de Norma se apoya en el aparato conceptual de las tendencias científicas de la época: nos referimos al positivismo, al higienismo decimonónico y al incipiente psicoanálisis. Confluirán así múltiples versiones de su infancia, que cambiarán su signo va-

pología, 54(2), pp. 125-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.22201/iia.24486221e.2020.2.72790> [Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2021].

242 Debemos recordar que en la novela Norma siempre es comparada con insectos, destacándose entre ellos el odiado apodo de Mouche (Mosca) que le había dado su madre, así como los símiles con una rubia abeja.

243 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 354. ["Y en cambio el hombre acumula y la mujer dilapida. [...] El hombre, hormiga diligente, parsimoniosa, ahorra trabajando una vida entera, pensando en dejar algo a los hijos (¡a nuestros hijos, Norma!), la mujer cigarra consume de prisa, aprovechando que alguien obtiene ganancias para ella"]. (Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 312).

244 Bettelheim, B., *op. cit.*, pp. 61-62.

lorativo según quién las enuncie. Un Felice recientemente enamorado examina la crianza de su esposa en términos de respetabilidad, y se enorgullece al pensar que se trata de una mujer sin historia:

> Il passato di Norma si era rivelato fortunatamente affatto privo di eventi, rassicurante nella sua banalitá. Buoni studi. Una salubre educazione cattolica. Una famiglia borghese come tante: un padre professore universitario, un fratello avvocato, uno zio militare. Senza contare che la madre era una de Forbin Maynier, decaduti sí, ma della nobiltá provenzale da mille anni.[245]

Esta breve nota biográfica adquiere cada vez mayor espesor y complejidad, en lo que podría leerse como el desarrollo de la antinomia entre la rama paterna y materna, pues contrasta los aparentemente vigorosos valores burgueses tradicionales con la descomposición aristocrática. Emmanuela, la hermana de Felice, una entusiasta de la obra del influyente médico italiano Paolo Mantegazza, mantiene con la joven Norma, antes de la boda, "un incontro di natura igienica"[246] ["un encuentro de naturaleza higiénica"],[247] del cual extraerá las terribles conclusiones que comunica al futuro esposo: "Ti sei preso una ragazzetta isterica e visionaria, col pallino della scritura e proveniente di una famiglia tarata".[248] ["Has escogido una muchacha histérica y visionaria, con la idea fija de la escritura y proveniente de una familia tarada"].[249]

245 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 43. ["El pasado de Norma le parecía afortunadamente vacío de sucesos, tranquilizador en su banalidad. Buenos estudios, una saludable formación católica. Una familia burguesa como tantas otras: un padre profesor universitario, un hermano abogado, un tío militar. Sin contar que la madre era una De Forbin Maynier, familia venida a menos, sí, pero perteneciente a la nobleza provenzal desde hacía mil años".]. (Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, pp. 41-42).

246 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 32.

247 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 31.

248 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 32.

249 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

El punto de vista de Norma sobre su propio pasado, en cambio, se devela a partir de la memoria emotiva, especialmente cuando, durante una noche de tormenta, convoque al vagabundo Mundin, quien con su linterna mágica y acompañado por su nieta Medusa, brindará una función en la Casa Argentero. Para posibilitar la proyección de las imágenes le resulta imperioso descolgar el retrato de Felice, lo que supone suspender por un momento el orden patriarcal para dar paso a la fantasía y la libre asociación. Así, Mundin "si arrampicó sullo sgabello e senza chiedere il permesso staccó dal muro il ritratto di Felice. 'Ho bisogno di spazio', spiegó, stendendo il lenzuolo. Che strano, anche lei aveva tanto bisogno di spazio".[250] ["sin pedir permiso descolgó de la pared el retrato de Felice. 'Necesito espacio', explicó, colgando la sábana de la pared. Qué extraño, ella también necesitaba mucho espacio."].[251] Las movedizas figuras despiertan hondos recuerdos en Norma: "il vagabondo si era rivelato un negromante, e aveva evocato dal fondo bituminoso della coscienza gli spiriti inquieti della sua infanzia".[252] ["el vagabundo había revelado ser un nigromante y había evocado desde el fondo bituminoso de la conciencia los espíritus inquietos de su infancia"].[253] No obstante, en esos momentos Norma "vuole solo dimenticare il male che le hanno fatto e la bambina che é stata, per cui prova una tenerezza postuma e vana"[254] ["sólo quiere olvidar el daño que le han hecho y la niña que ha sido, hacia la que experimenta una ternura póstuma y vana"].[255] En este episodio, central por tratarse del primer contacto entre la Condesa y Medusa niña, quien en el futuro lo rememorará una y otra vez para evadirse de sus continuos padecimientos, el estilo indirecto libre y la técnica

250 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 71.

251 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 66.

252 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 82.

253 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 75.

254 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 85.

255 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 78.

narrativa del monólogo interior se apoyan en las figuras fantasmagóricas del cine primitivo. A partir de la proyectada imagen de una mujer "vestita di luce"[256] ["vestida de luz"],[257] Norma evocará sus seis años y creerá ver a su madre increpándola, abofeteándola, dejándola sola en el *kinéto* o encerrada mientras se encontraba con sus amantes; y recordará las tremendas discusiones entre sus padres, el abandono y, finalmente, una carta hallada mucho más tarde, con la noticia de su suicidio, un hecho que siempre se le había ocultado. Esta historia pasará a primer plano en la diagnosis deliberadamente sesgada y acusatoria del informe médico-legal sobre Norma, luego de su internación en un manicomio a instancias de Felice, en el que se desarrollan especulaciones sobre la dinámica lIbidinal, el vínculo edípico y las patologías psiquiátricas, innovadoras en el período en que se desarrolla la novela. La intervención médica tiene como objetivo subyacente lo que en términos foucaultianos se definiría como "vigilar y castigar", operaciones manifiestas ya desde el título de la pericia: "Incapacitá civile in immorale degenerata"[258] ["Incapacidad civil en inmoral degenerada"].[259] A nivel narrativo este informe se ubica en un "movimiento" (así son llamadas las secciones de la obra) llamado "Contranovela", acaso porque ofrece una mirada divergente a la que se desarrolla en la narración, acaso porque sus conclusiones atentan contra la libertad y la belleza estéticas.

La manicomialización de Norma luego de que se descubrieran sus amores con Medusa no es solo una instancia médica, sino, por sobre todas las cosas, jurídica. La declaración del patólogo forense, a pedido del Conde, servirá de base para la anulación del matrimonio y acarreará como consecuencia la extinción de la Casa Argentero, pues los hijos de la pareja inmediatamente se convertirán en ilegítimos.

256 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 80.

257 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 75.

258 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 394.

259 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 348.

Las primeras páginas de la anamnesis se detienen en el árbol genealógico de Norma, en términos tanto clínicos como morales; por ejemplo, su madre es catalogada simultáneamente como enferma mental y mujer indecente. Se subraya también la relación patológica de Norma con el Profesor Boncompagni: "Vive in rapporto simbiotico col padre. Si presta a fargli da 'moglie', da segretaria, da allieva e da serva"[260] ["Vive en relación simbiótica con el padre. Se presta a hacer el papel de 'esposa', de secretaria, de discípula y de sirvienta"].[261] Como había resumido Felice en sus furores: "Alle leggi di Mendel non si sfugge"[262] ["De las leyes de Mendel no es posible escapar"].[263] Los años juveniles de Norma, que en un principio parecían vacíos de eventos, se revelan entonces colmados de traumas y síntomas: sus problemas de alimentación, de comportamiento, sus épocas de mutismo grave; pero sobre todo, las que serán calificadas por los médicos como porfiadas y sagaces conductas mentirosas y simuladoras, cuya gravedad eximiría de culpa al engañado marido.

La pericia también incluye como documentación probatoria los poemas de Norma, un gesto que recuerda las íntimas relaciones que en la época guardaban el arte y la psicopatología, de las cuales brinda habida cuenta el libro *Degeneración* (*Entartung*), del psiquiatra Max Nordau, publicado en 1902. Podría decirse que asistimos, en la novela de Mazzucco, a un *Künstlerroman* fallido, a causa de la represión que padece Norma para convertirse en artista, pero sobre todo de su propia pereza y su inconstancia, que ella misma reconoce, para concretar sus ambiciosos proyectos de escritura, como el ciclo *Le italiane* (*Las italianas*), en el que se proponía narrar cien años de historia femenina. Solo concluirá una

260 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 404.

261 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 356.

262 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 348.

263 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 307.

novela titulada, en un juego metaficcional, *El beso de la Medusa*, que Felice, quien será su único lector, arrojará al fuego.

La maduración de Medusa: picaresca y cuento de hadas

La otra protagonista es Madlenin, cuyo apodo remite a la cualidad urticante del animal marino y a la peligrosidad de la Gorgona. Nacida y criada en la extrema pobreza, su madre muere precozmente de parto y su padre alcohólico la abandona. Con ocho años, es alquilada por siete liras a un pederasta de treinta, Peru, quien la lleva a Francia y abusa de ella en todos los sentidos posibles. Sus vidas son las de dos *outsiders* ocupados en las más bajas tareas: robo, hurto, espectáculos callejeros, exhumación de cadáveres. Con el tiempo, Peru se fascina con la pequeña y fantasea con desposarla. No obstante, cuando Madlenin presenta su menarca, la reemplaza con otra niña, pues teme y odia a las mujeres. Medusa regresa a su tierra natal, pero ya no hay futuro para ella, a los once años, es considerada por su entorno como una mujer arruinada: Medusa, "*la putan*".[264] Vendida en la plaza pública, en la Feria de Barcellonette, es obligada a realizar tareas rurales al servicio de Monsieur Reynaud, mientras que se prostituye para paliar las míseras condiciones de su esclavitud. Finalmente, a los dieciocho años, ingresa al servicio de Norma. Esta acumulación abierta de episodios, cuyo principal móvil es el hambre, remite a la picaresca, en lo que Mijaíl Bajtín denomina "novela de vagabundeo", aunque no se ajuste estrictamente a esta categoría. Para Bajtín, "En la novela de este tipo, el tiempo por sí mismo carece de sentido sustancial y de matiz histórico; incluso el tiempo biológico, la edad del héroe".[265] En las novelas de Mazzucco, en cambio, el matiz histórico resulta fundamental. Heredera del realismo naturalista al que Bajtín reconoce el mérito

264 Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 155.

265 Bajtín, M. (2003). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". En *Estética de la creación verbal* (pp. 200-248). México: Siglo XXI, p. 201.

de incorporar la dimensión temporal; e influida en forma notable por los cineastas del neorrealismo italiano (Mazzucco reconoce especialmente la profunda huella de Vittorio De Sica), su producción enriquece los movimientos antes mencionados con categorías propias de la microhistoria, como la de "paradigma indiciario" de Carlo Ginzburg.[266] A partir de esta metodología, Mazzucco examina también las condiciones de la infancia en el período. Los niños, fuerza apenas productiva (como en los cuentos, una boca más para alimentar que se abandonaba en los bosques, o un ser considerado perezoso al que se conminaba con ejemplos de laboriosidad), padecían marginación, cosificación, desamparo y maltrato; su alquiler, venta y estupro constituían una práctica frecuente.[267]

Son varios los cuentos de hadas que se asocian explícitamente con el crecimiento de Medusa: citaremos algunos de ellos. Luego de la tremenda violación que sufre por parte de su captor, su desgracia remite a la de Pulgarcito: "Sui sassi color del carbone

266 En su ensayo "Spie. Radici di un paradigma indiziario" ["Huellas. Raíces de un paradigma indiciario"], a partir de analogías y relaciones entre el método del historiador del arte Giovanni Morelli, el personaje de Sherlock Holmes y las especulaciones de Sigmund Freud, Carlo Ginzburg plantea la importancia del paradigma indiciario en las humanidades desde fines del siglo XIX, y afirma: "Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla" (Ginzburg, C. "Spie. Radici di un paradigma indiziario". En Gargani, Ginzburg, Lepschy et al. (1979). *Crisi della Ragione*, a cura di A. Gargani. Torino: Einaudi, p. 91). ["Si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados –señales, indicios– que nos permiten descifrarla", en Ginzburg, C. (2003). "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario". En *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, p. 151]. Se trata de "la proposta di un metodo interpretativo impegnato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori" (Ginzburg, C., "Spie. Radici di...", *op. cit.*, p. 65) ["un método interpretativo apoyado sobre los descartes, sobre los datos marginales, considerados como reveladores"] (Ginzburg, C., *Tentativas*, *op. cit.*, p. 105). De este modo, la clave para el conocimiento se encuentra, paradójicamente, en los detalles que suelen ser considerados triviales y sin importancia.

267 Ver en este mismo volumen el capítulo de Lorenzo Luatti, "La rappresentazione dell'emigrazione minorile 'forzata' e di lavoro nella letteratura giovanile italiana".

si allungava una scia ininterrotta di goccioline rosse –colavano all'indietro, dalla parte giusta delle cose– scendevano e andavano a perdersi nella nebbia, testarde e inutili come le molliche di pane che Pollicino abbandonato e tradito disseminava nella foresta per ritrovare la via di casa".[268]

El momento en que Norma baña a Medusa niña luego de la proyección de Mundin –una especie de ritual de reparación de su cuerpo sucio, herido, parasitado–, resulta iniciático para ambas, pues la Condesa también sentirá que de ese modo exorciza los demonios de su pasado. Puede asimilarse a la "transformación" que, como se recordará, constituye una función propia del cuento de hadas en términos de Vladimir Propp.[269] Norma, como el hada benefactora,

> vedeva solo la nipote del mago della lanterna magica tutta nuova al tocco delle sue mani [...] il pulcino coi capelli corti e gli occhi grandi che rompeva il guscio dell'indifferenza, il brutto anatroccolo che si affannava sulle zampe palmate dietro mamma oca in attesa di spiccare il volo –o, meglio ancora, l'orsa leccatrice di Vir-

268 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 104. ["Sobre las piedras color de carbón se prolongaba una estela continua de gotitas rojas –se escurrían hacia atrás, del lado justo de las cosas que bajaban e iban a perderse en la niebla, tozudas e inútiles como las migas de pan que Pulgarcito, abandonado y traicionado, diseminaba por el bosque para volver a encontrar el camino de casa"]. (Mazzucco, M., *El beso...*, *op. cit.*, p. 94).

269 Para los conceptos de "transformación" y "transfiguración", así como los de "partida del héroe" y "fechoría" a los que nos referiremos más adelante, remitimos a Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

> gilio, poeta madre di versi accuditi come cuccioli, allegoria bizzarra della creazione.[270] [271]

Mazzucco alude aquí a relatos de distintas épocas y áreas culturales: la osa lamedora de Virgilio; el célebre "El patito feo", de Hans Christian Andersen; y *Los cuentos de Mamá Oca*, de Charles Perrault. En todos ellos se evoca la transfiguración de personajes que posibilita un desenlace feliz, aunque el caso de Medusa es distinto: si bien es cierto que con el episodio del baño concluye su primera expulsión del hogar, arrebatada de su casa por Peru, también es el umbral de una nueva y traumática salida.

A modo de cierre

Durante el análisis precedente hemos prestado especial atención a diversos géneros literarios y discursivos que se subvierten e hibridan en *El beso de la Medusa*, principalmente en relación con la formación femenina. Catalogamos a la novela como un *Bildungsroman* e incluso como un *Künstlerroman*, aunque posee numerosos desvíos respecto de sus formas tradicionales, pues prolonga las

270 Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 101. ["Solo veía a la nieta del mago de la linterna mágica renovada bajo al toque de sus manos, [...] el polluelo de pelo corto y ojos grandes que rompía el cascarón de la indiferencia, el patito feo que con sus pies palmados seguía trabajosamente a mamá oca a la espera de levantar vuelo –o mejor aún, la osa lamedora de Virgilio, alegoría eficaz"]. (Mazzucco, M., *Il bacio...*, *op. cit.*, p. 92. Vale advertir que en la traducción se omite un extenso período de la oración, tal como puede constatarse al leer el original).

271 Respecto de la "osa lamedora de Virgilio", debe aclararse que, según una conocida anécdota sobre el Mantuano, se trata de un símil que evoca la "maternidad literaria": se creía que las osas parían a sus hijos sin una forma definida, y luego los modelaban lamiéndolos delicadamente. Virgilio compara esta acción con el hacer poético: él también "paría" sus versos en forma intempestiva para luego pulirlos con delicada atención. Para más información sobre el tema, puede consultarse Pierini, R. (2008). "Il 'parto dell'orsa', ovvero divagazioni sulla 'maternità letteraria' fra Virgilio e Ovidio". En *Studi italiani di Filologia Classica* (pp. 210-218), 4, p. 206.

peripecias de las protagonistas más allá de los rituales de iniciación que las conducen a la vida adulta, describe los desengaños posteriores y se detiene en los períodos rutinarios y banales de la existencia, mientras que el proceso de formación artística de Norma se ve frustrado por variedad de motivos.

Los informes de la psiquiatría, la incipiente cinematografía de principios del siglo XX y los discursos dirigidos a la infancia, ya sea a partir de fábulas o cuentos de hadas, se erigen como campo de lucha entre las constricciones de la sociedad patriarcal, con sus múltiples expresiones de violencia física y simbólica, y la ideación de espacios de libertad femenina. La novela comienza cuando Norma y Medusa dejan su hogar, en el primer caso como "héroe buscador" en pos de su destino; en el segundo, como "héroe víctima", expulsado y abandonado a su suerte.[272] Vale aclarar que la historia de Norma se inicia donde los cuentos de hadas finalizan, con la boda del noble y la doncella: como hemos señalado, el relato se detiene "más allá" de este momento feliz, para dar cuenta de las múltiples constricciones a que estaban sometidas las mujeres. En el caso de Medusa, luego de la fechoría inicial que se abate sobre ella, se sucederán sus penalidades siguiendo una estructura abierta, forma que evoca la picaresca y la "novela de vagabundeo" según Bajtín. Si la fábula, normativa, se asocia con el discurso de autoridad del varón, el cuento de hadas se presenta como el espacio de las utopías femeninas. El discurso cinematográfico, del cual se documenta la evolución, constituirá un espacio de fuga para Medusa y Norma; y también despertará la memoria emotiva, cuya contracara será el discurso médico-legal.

Mazzucco historiza documentalmente las infancias y las reconstruye a partir del imaginario de época. Así, el arte será convocado, tanto en sus vertientes populares como en la permanencia de las cultas (poesía trovadoresca, *stilnovismo*), con una neta polarización entre las visiones enaltecedoras de la mujer y las misóginas. En cuanto a los discursos científicos, destacan la psiquiatría positi-

272 Propp, V., *op. cit.*, p. 49.

vista, el higienismo y el psicoanálisis, que se utilizarán en gran medida para reprimir a las mujeres y juzgarlas tanto ética como legalmente. Las producciones artísticas serán consideradas indicios de la salud mental y de la moral de su autor (o de su ausencia): como para tantos artistas del período, los poemas de Norma le acarrearán una condena social y jurídica atroz. Finalmente, la reconstrucción histórica que Mazzucco lleva a cabo parece afín al paradigma indiciario propuesto (y luego problematizado) por Carlo Ginzburg, pues son justamente los detalles que podrían parecer nimios los que operan como huellas de una época y un modo de vivir.

Nota biobibliográfica

LILIANA SWIDERSKI es Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora Asociada a cargo de Literatura y cultura europeas I y Literatura y cultura europeas II en la misma Universidad. Dirige los proyectos del grupo "Literaturas Europeas Comparadas". Forma becarios y tesistas. Integra el Consejo directivo del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). Realizó estancias en la Universidad Complutense de Madrid y en la Université Paris-Sorbonne. Algunos de sus libros son: *El gesto ambiguo. Sobre apócrifos y heterónimos* (Mar del Plata: EUDEM, 2006), *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión* (Mar del Plata: EUDEM, 2012), *Lecturas pessoanas: heteronimia y ficcionalización de la voz autoral* (editora y coautora, Valencia: Diablotexto, 2021) y *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (editora con María Estrella, UNMdP, 2023).

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (2003). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" (pp. 200-248). En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bettelheim, B. (1991). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Crítica.

Ginzburg, C. (1979). "*Spie. Radici di un paradigma indiziario*". En Gargani, Ginzburg, Lepschy et al., *Crisi della Ragione*, a cura di A. Gargani (pp. 58-106). Torino: Einaudi. [trad. esp. "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario". En *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2003, pp. 93-155].

Hikal Carreón, W. (2020). "Desarrollo y etiquetación de las conductas restringidas desde la antropología de la violencia". En *Anales de antropología*, *54*(2), pp. 125-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.22201/iia.24486221e.2020.2.72790>

Mazzucco, M. (2007). *Il bacio della Medusa*. Milano: Rizzoli. [trad. esp. de Atilio Pentimalli Melacrino: *El beso de la Medusa*. Barcelona: Seix Barral, 1997].

Pierini, R. (2008). "*Il 'parto dell'orsa', ovvero divagazioni sulla 'maternità letteraria' fra Virgilio e Ovidio*". En *Studi italiani di Filologia Classica*, *4*, pp. 210-218.

Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Rodríguez Fontela, M. de los Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa española*. Kassel: Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger,

Tu, mio de Erri de Luca: la novela de aprendizaje y la isla como propiciadora de lo fantástico

Gonzalo Javier Arzuaga y Federico Gonzalo Ferroggiaro

> "Todo auténtico escritor es espléndidamente monótono, en cuanto en sus páginas rige un molde al que acude, una ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son siempre las mismas."
>
> *Cesare Pavese ("Tienen razón los literatos". El oficio del poeta)*

Tal como sugiere el epígrafe que tomamos de Cesare Pavese, al visitar la obra narrativa de Erri de Luca se percibe que, en varias de sus novelas, uno de los tópicos recurrentes es la infancia y la adolescencia enmarcadas en ciertas coordenadas espaciotemporales que les son familiares al escritor: Nápoles y sus islas, durante la primera década de la segunda posguerra. Esto puede observarse, por ejemplo, en la lectura de *El día antes de la felicidad* (2009*), Los peces no cierran los ojos* (2011), *El crimen del soldado* (2012) y *Tú, mío* (1998), la novela que permitió el reconocimiento del autor dándole una mayor visibilidad y difusión a su producción literaria.

En el presente trabajo, precisamente, nos interesa focalizarnos en la última que hemos mencionado, *Tu, mio*, con el objetivo de analizar el modo en que se desarrolla el pasaje de la infancia-adolescencia a la madurez del protagonista y relevar en ella las formas en que él accede a determinados conocimientos que le permiten ingresar de manera irreversible al mundo adulto.

Cabe destacar que durante los años 2020 y 2021 hemos abordado esta novela en el marco de la cátedra de Literatura Italiana,

parte especial de Literatura Contemporánea,[273] y cuyo análisis ha dado lugar al trabajo publicado en la revista *RELEN* (Vol. 4 Núm. 1 – 2021) bajo el título "Erri De Luca: isla y fantástico", el cual es retomado en algunos aspectos y en ciertos pasajes para la elaboración de este escrito, aunque con una finalidad diferente a la del artículo mencionado.

Sin pretender agotar en un abanico de frases la densidad y la profundidad del texto literario que presentamos, *Tu, mio* introduce a un narrador que recuerda y relata un verano en la isla de Procida, a sus dieciséis años, a mediados de la década del cincuenta, periodo en el que se produce, entre otros sucesos, su conversión de adolescente en adulto. Entendemos que "la adolescencia no solamente es ese proceso vital que llamamos pubertad (con sus dos vertientes, biológica y psíquica), sino también un estado social y cultural caracterizado por una nueva relación con el mundo y con los demás, por nuevos modos de vida entre semejantes".[274] Por lo tanto, si bien el personaje se encuentra atravesando una etapa de cambios interiores y definiciones de su subjetividad y de su personalidad, esta transformación radical es impulsada por la relación que establece con una joven unos años mayor que él, Caia o Hàiele, huérfana de origen judío que también se encuentra pasando el verano en la isla, a través de la cual se vincula con el espíritu de su padre, una de las tantas víctimas de los campos de exterminio nazis.

Por un lado, podemos afirmar que es clave que las acciones narradas transcurran en una isla y durante el periodo de las vacaciones, ya que el carácter insular del territorio que se configura en la novela, sumado el tiempo del relato, permiten la ruptura del orden y de la disciplina que imperan en la ciudad continental. Así, el protagonista se encuentra disponiendo de una excepcional libertad de acción y movimiento, sin el estricto control parental, que se relaja

273 La cátedra mencionada corresponde a las carreras de Profesorado en Letras y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

274 Fize, M. (2007). *Los adolescentes.* México D.F.: FCE, pp. 16-17.

en el cronotopo mencionado: "I miei non mi chiedevano conto, era usanza che la disciplina di città si allentasse nell'isola, salvo il respeto degli orari"[275] ["Mis padres no me pedían cuentas. Era habitual que la disciplina de la ciudad se relajara en la isla, salvo el respeto de los horarios"]. Por otro lado, la conjunción isla – verano – vacaciones posibilita la transformación del protagonista gracias a la intervención de la naturaleza y la supresión de sus rutinas ciudadanas:

> Ero un ragazzo di città, ma d'estate m'inselvatichivo. Scalzo, la pelle dei piedi indurita come le carrube mangiate sull'albero, lavato all'acqua di mare, salato come aringa, un pantalone di tela blu, odore di pesce addosso, qualche squama in giro nei capelli, andatura a passi corti, da barca. In una settimana non avevo più una città d'origine. Me l'ero staccata di dosso insieme alla pelle morta del naso e della schiena.[276]

A su vez, siendo la isla no un "marco o trasfondo en el que discurren los hechos narrados, sino (un) espacio que los hace posibles",[277] es fundamental mencionar su carácter turístico ya que en ella coinciden, junto a los nativos y los italianos de la península, los veraneantes de origen alemán que son, a pesar de su apariencia inofensiva, los nazis que extendieron el horror por toda Europa en los años de la guerra. "L'isola era piena di tedeschi, anziani, di

275 De Luca, E. (2018 [1998]). *Tu, mio.* Milano: Feltrinelli editore, p. 14. Las traducciones de *Tu, mio* utilizadas en este trabajo nos pertenecen.

276 *Ibid*., pp. 11 y 12. [Era un chico de ciudad, pero en el verano me volvía un salvaje. Descalzo, con la piel de los pies endurecida como las algarrobas comidas en el árbol, lavado por el agua de mar, salado como un arenque, con un pantalón de tela azul, el olor del pescado encima, algunas escamas entre los cabellos y el andar con pasos cortos como cuando se está en la barca. En una semana no pertenecía más a ninguna ciudad. Me la había sacado de encima con la piel muerta de la nariz y de la espalda.].

277 Diz Villanueva, A. (2019). "El idilio corfiota de los hermanos Durrell". En Mejía Ruiz, C. y Popeanga Chelaru, E. (coords.), *Un viaje literario por las islas* (pp. 57-68). Madrid: Síntesis, p. 58.

mezz'età, gente che era stata giovane in guerra e ora arricchita nascondeva l'arroganza del passato con una giovialità stonata, dietro la pretesa di essere solo turisti, di esserlo sempre stati".[278] El mismo Nicola, uno de los personajes fundamentales para el desarrollo de la historia, impone distancia ante los alemanes que pasan el verano en la isla ya que abren la herida de la guerra porque él sabe frente a quiénes se encuentra: "Un giorno mi disse che aveva riconosciuto un anno prima un soldato tedesco, uno che stava a Sarajevo. Si erano guardati, non si erano detti niente. Ma lui aveva risentito in pancia il morso della guerra".[279]

En este marco, en esta atmósfera de libertad e inagotables posibilidades, como afirma Castellani, en un "espacio a la vez maravilloso, ideal y mágico, lugar de todos los posibles, de lo extraordinario, y [...] de lo más ordinario",[280] el protagonista comienza a concretar una serie de aprendizajes. Cada uno de estos se realiza con la ayuda o la mediación necesaria de un adulto o, al menos, de alguien mayor que el protagonista. El primero consiste en el conocimiento del oficio de pescador y de los secretos del mar y la navegación marítima. Aquí, la tutela de Nicola, el reservado isleño que usa durante el verano la barca que pertenece al tío del narrador, le permite realizar progresos que llevan a que se lo reconozca como un pescador y se le asignen responsabilidades en el gobierno de la barca. El segundo podría enunciarse como la socialización con jóvenes de mayor edad que la suya, encuentros recurrentes que logra con la mediación de su primo Daniele, quien lo introduce en su

278 De Luca, E., *op. cit.*, pp. 19-20. ["La isla estaba llena de alemanes, ancianos, de mediana edad, gente que era joven en la guerra y ahora, enriquecida, ocultaba la arrogancia del pasado con una jovialidad que desentonaba, detrás de la apariencia de ser sólo turistas, de haberlo sido siempre"].

279 *Ibid*., p. 20. ["Un día me dijo que había reconocido a un soldado alemán, un año antes, a uno que estaba en Sarajevo. Se habían mirado, no se habían dicho nada. Pero él había vuelto a sentir en la panza la mordedura de la guerra"].

280 Castellani, J. P. (2019). "Islas reales, islas imaginarias". En Mejía Ruiz, C. y Popeanga Chelaru, E. (coords.), *Un viaje literario por las islas* (pp. 14-19). Madrid: Síntesis, p. 18.

grupo de amigos y le permite compartir las salidas y las animadas veladas nocturnas en las cuales conocerá y se vinculará con Caia. Antes de introducirnos en el tercer y fundamental aprendizaje, es necesario precisar una serie de cuestiones.

Al revisar el canónico escrito de Bajtín referido a las novelas de formación, es posible reconocer que con *Tu, mio* nos encontramos frente a una obra que se inscribe entre las novelas de desarrollo del hombre del tercer tipo, es decir, de desarrollo biográfico (y autobiográfico), en las cuales "la transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales" y, a través de ellas, "se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter".[281] Estamos frente a una novela en la que "la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela".[282] Sin embargo, no es posible dejar de vincular, al menos parcialmente, a *Tu, mio* con el quinto y último tipo de novela que propone Bajtín, aquella en la cual "el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico".[283]

Ese tiempo histórico es, como apuntamos, el de la segunda posguerra y el espíritu de indiferencia o de sumisa reconciliación con los nazis de antaño que se pone en crisis con las indagaciones que el protagonista lleva adelante entre los adultos para conocer los sucesos de la guerra. Qué han hecho sus padres, su tío, Nicola durante aquellos años aciagos, cuál ha sido su forma de resistir y enfrentar la barbarie criminal gestada desde Alemania. Las respuestas que recibe de su familia lo decepcionan: "Avevano partecipato a una resistenza, avevano aiutato un perseguitato? Non l'avevano fatto.

281 Bajtín, M. (1998). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". En *Estética de la creación verbal* (pp. 200-247). México, D. F.: Siglo XXI editores, p. 213.

282 *Ibid*., p. 212.

283 *Ibid*., p. 214.

Mia madre ancora ragazza si era trovata a dover salvare la famiglia, papà impoverito dalle bombe si era buttato a sopravvivere".[284]

De esta manera, nuestro personaje no logra satisfacer su curiosidad. Sin embargo, el verdadero conocimiento sobre el horror de la guerra, condensado en la Shoá, no es una experiencia que pueda provenir de los sobrevivientes, sino que, necesariamente, debe llegar de aquellos que atravesaron todo el recorrido de la deshumanización y de la muerte que plantea Auschwitz. Como afirma Agamben: "Los verdaderos testigos, los testigos integrales son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo".[285] En otras palabras, no se trata de un aprendizaje que sea posible realizar o un conocimiento al que se pueda acceder a partir del contacto con quienes han sobrevivido a la guerra, ya que "testimonian un testimonio faltante",[286] nos dicen, pero es en aquello que no dicen (ni pueden decir) donde se encuentra el testimonio de quienes no sobrevivieron para contarlo. Contraviniendo el orden y la lógica realista, dicho saber solamente puede provenir, de manera integral, del "contacto" con un territorio-otro, con el más allá, con la memoria de los muertos, de las víctimas, o con esa estación donde se encuentran quienes han sido exterminados en este mundo y logramos llegar a una "verdad" de las circunstancias.

Es por esto que, en un trabajo anterior,[287] hemos propuesto una lectura de *Tu, mio* "desde" el fantástico entendiendo que la ruptura del verosímil realista nos permite explicar el modo en que

284 De Luca, E., *op. cit.*, p. 18. ["¿Habían participado de la resistencia? ¿Habían ayudado a un perseguido? No, no lo habían hecho. Mi madre, todavía joven, se había encontrado en el deber de salvar a su familia; mi padre, empobrecido por las bombas, se había lanzado a sobrevivir"].

285 Agamben, G. (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, p. 40.

286 *Ibid*.

287 Ferroggiaro, F. (2022). "Erri de Luca: isla y fantástico" en *RELEN*, 4(1), 55-63. Disponible en línea: <https://relen.net.ar/index.php/RLN/article/view/85>.

el protagonista alcanza el conocimiento de la verdad de la guerra y su corolario: el extermino concretado en los campos de la muerte del nazismo. La posesión que el protagonista experimenta por parte del padre de Caia le permitirá conocer el horror y extraer de él una consecuencia ética que puede resumirse en que no son posibles el perdón y la reconciliación con los verdugos de ayer.

De alguna manera, la progresión narrativa de la novela nos prepara para que se produzca, más que la irrupción, como concluye Todorov (2000) en relación al fantástico decimonónico, la gradual consumación del hecho sobrenatural que hemos referido. Ya sea con las actitudes protectoras que el narrador asume con Caia, como evitar que su nuca golpee con el borde de la barca o correr a cubrirla con una toalla cuando sale del mar, pasando por los cambios en la voz y en los gestos que él mismo se descubre: "Mi veniva di colpo una voce grave, che scompariva presto. Mi veniva di mettere le mani in un gesto nuovo, di piegarmele in grembo sotto le ascelle e restare così, come fa uno che se le vuole scaldare",[288] como por la sugestiva concurrencia de dos hechos que se narran antes de la manifestación inicial del espíritu del padre y que involucran al mar. Recordemos que es este el elemento clave hasta en las definiciones más simples de la isla, "espacio de tierra rodeado de mar", y que en la novela se lo presenta, desde la voz de Nicola, como una suerte de deidad poseedora de secretos que deben ser respetados, a la vez que como una potencia incomprensible: "Io nun capisco manco `o mare" ["Yo tampoco entiendo el mar."].[289] El primer episodio es la mordedura de la murena durante la pesca que, al clavar sus mandíbulas en la mano del narrador, deja una herida que es, a su vez, la marca de que se ha convertido en pescador. Pero no solamente esto: también esa señal le permite a Caia reconocer en

288 De Luca, E., *op. cit.*, p. 61. ["De pronto, me salía una voz grave, que enseguida desaparecía. Me salía hacer un gesto nuevo con las manos, cruzaba los brazos y las ponía debajo de las axilas y me quedaba así, como alguien que quiere calentarlas"].

289 *Ibid*., p. 41. En napolitano en el original.

él a su padre. "Per forza, sei tate. E un pesce ti ha pure scritto coi denti la t sulla mano, la t yiddish di tate" ["Necesariamente eres tate y un pez te ha escrito con sus dientes la t sobre la mano, la t yiddish de tate"].[290] El segundo precede a los cambios más fuertes que evidencian la posesión por parte del espíritu. El narrador se lanza al mar y, mientras nada, se encuentra en medio de un banco de medusas. Consigue salir, pero su cuerpo queda cubierto de quemaduras que le provocan fiebre y que, delirando en sueños, lo hacen hablar como un ucraniano. El mar que rodea la isla estaría oficiando, a través de la intervención de las especies que habitan en él, como elemento propiciador de lo sobrenatural, de la concreción de un hecho que, al menos en principio, no admite una explicación racional.

Ahora bien, nos interesa regresar a uno de los puntos centrales de *Tu, mio*, es decir, a la aversión que el protagonista manifiesta por los alemanes y las consecuencias de este rechazo. Los sucesos de aquel verano, el nuevo estado de conciencia hacia la realidad que lo rodea, las experiencias en la barca, frecuentar a un grupo de jóvenes mayores que él, enamorarse de Caia, indudablemente, lo han iniciado en la edad adulta. Hasta su propio padre pone en evidencia estos cambios: "Ti sta succedendo qualcosa. Hai acquistato un tono spiccio, netto. Non accompagni più le parole con le mani [...]. Un padre si abitua a un figlio che cresce di statura, lo raggiunge, lo supera, ma stenta a seguire le trasformazioni del carattere".[291]

A su vez, el protagonista ha adquirido conocimientos históricos a partir de los relatos de Nicola, de su tío, de Caia y, principalmente, del espíritu del padre de Caia. Entonces, ese progresivo conocimiento que el narrador ha acumulado sobre su enemigo vivo, lo impulsa a la acción reparadora en el final de la novela, bajo

290 *Ibid*., p. 91.

291 *Ibid*., pp. 107-108. ["Te está sucediendo algo. Tomaste un tono expeditivo, tajante. Ya no acompañas las palabras con las manos. [...] Un padre se acostumbra a un hijo que crece en estatura, lo alcanza y lo supera, pero le cuesta seguir las transformaciones del carácter"].

el influjo de ese espíritu que le inculca una certeza ética. No puede haber perdón para las atrocidades cometidas durante la guerra y ese aprendizaje, al tiempo que lo expulsa de la adolescencia, lo obliga a un hacer como adulto consciente que, antes que una venganza, concreta un postergado acto de Justicia.

El protagonista y la sociedad que lo rodea logran poner en evidencia la relación compleja que mantienen con su pasado reciente. "Recordar es, en gran medida, imaginar, pero también acomodar el propio cuerpo y la propia historia a ese tiempo ido".[292]

Aquello que sucede en el final de la novela, se gesta desde el comienzo de la narración y se manifiesta en el episodio de la pizzería, cuando un grupo de alemanes de mediana edad comienza a cantar el himno de la SS. Este hecho lleva a que Caia, siempre moderada y hasta indolente, grite en alemán y los llame al silencio. Daniele y el grupo de amigos no entienden con certeza qué está sucediendo, pero el joven protagonista, sí. Siente el impulso de defenderla y provoca una pelea en la cual intervienen varios de los alemanes y de los jóvenes.

La isla, que aparentemente oficia como un espacio de convivencia entre víctimas y victimarios de la guerra, se vuelve un espacio de ajusticiamiento. El incendio voraz –provocado por la ira del protagonista– que arrasa con la pensión en la que se hospeda el grupo de alemanes logra erradicar esa idea de impunidad que se expresa durante gran parte de la novela. En su rol de protector, el narrador terminará poniendo el cuerpo y "hará justicia", ocupando un lugar en la Historia y tomando una postura ética en relación con los hechos del pasado. De esta manera, el ingreso del protagonista al mundo adulto se concreta de un modo patente, indiscutible, dejando atrás, superando las dudas y vacilaciones de la infancia, de la adolescencia, para concretar en esa venganza tardía, un acto de justicia que expresa la imposibilidad de la reconciliación con los verdugos, con los genocidas de ayer.

292 Chababo, R. (2017). "Apuntes sobre el heroísmo". En *La piedra y el fusil* (pp. 9-54). Rosario: Casagrande, p. 12.

Notas biobibliográficas

GONZALO ARZUAGA es Ayudante de Cátedra en Literatura Contemporánea, Parte Especial Literatura Italiana en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y miembro del Departamento de Italianística. Obtuvo una beca de estudio en la Università degli Studi di Palermo durante el ciclo lectivo 2022/2023. Fue coordinador general del Congreso de ADILLI 2015 de Rosario. Participó de diversas publicaciones, entre ellas la de *Aghios. Quaderni di Studi Sveviani de Trieste*, N° 02 y 03. Además, es Coordinador general y miembro del Consejo Editor de la *Revista Literaria Lecturas Colectivas* desde el 2021. Ha presentado múltiples trabajos en congresos y jornadas dedicados a la literatura italiana y europea, destacándose los referidos a Italo Calvino, Dino Buzzati, Emilio Salgari, Paolo Giordano y Giorgio Bassani.

FEDERICO FERROGGIARO es Profesor Universitario en Letras y Magister en Literatura Argentina por la UNR, Facultad de Humanidades y Artes (Rosario, Argentina). Docente a cargo de la Parte Especial Literatura Italiana en Literatura Contemporánea de la Carrera de Letras y de Seminarios de final de carrera en temas relacionados a la literatura italiana. Docente en institutos terciarios y secundarios. Ha publicado trabajos críticos sobre textos literarios y autores como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Dino Buzzati, Leonardo Sciascia, Erri de Luca, Italo Svevo e Italo Calvino, además de otros argentinos: Salvador Benesdra, Rodolfo Fogwill y Jorge Barón Biza. Como escritor, cuenta con 6 libros de cuentos publicados en Argentina y en México y 2 novelas, la última de ellas, *El miedo vino después*, ha salido por la UNR Editora en 2023.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bajtín, M. (1998). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". En *Estética de la creación verbal* (pp. 200-247). México, D. F.: Siglo XXI editores.

Castellani, J. P. (2019). "Islas reales, islas imaginarias". En Mejía Ruiz, C. y Popeanga Chelaru, E. (coords.), *Un viaje literario por las islas* (pp. 14-19). Madrid: Síntesis.

Certau, M. de (2007). *La invención de lo cotidiano*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.

Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.

Chababo, R. (2017). "Apuntes sobre el heroísmo". En *La piedra y el fusil* (pp. 9-54). Rosario: Casagrande.

Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos.

De Luca, E. (2018 [1998]). *Tu, mio*. Milano: Feltrinelli editore.

Diz Villanueva, A. (2019). "El idilio corfiota de los hermanos Durrell". En Mejía Ruiz, C. y Popeanga Chelaru, E. (coords.), *Un viaje literario por las islas* (pp. 57-68). Madrid: Síntesis.

Ferroggiaro, F. (2022). "Erri de Luca: isla y fantástico". En *RELEN*, *4* (1), pp. 55-63. Disponible en línea: <https://relen.net.ar/index.php/RLN/article/view/85>.

Fize, M. (2007). *Los adolescentes*. México, D. F.: FCE.

Todorov, T. (2000). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

La infancia de Pirandello y su periplo de formación como artista: proyecciones del *Künstlerroman* en *Biografia del figlio cambiato* (2000), de Andrea Camilleri

Mariana Blanco

Según advierte Andrea Camilleri, en la breve nota final que acompaña la edición del texto, *Biografia del figlio cambiato* (2000) pretende ser la transcripción de un relato oral sobre la vida de Luigi Pirandello, concebido desde un punto de vista limitado y completamente personal. El libro, se apura a aclarar el autor, no está destinado ni a los historiadores ni a los académicos que conocen de sobra los hechos allí reunidos. Su única intención es acercar la figura de este gran novelista, dramaturgo y Premio Nobel de Literatura "al lector más que común".[293] La inclusión del subtítulo *Il romanzo della vita di Luigi Pirandello* (aunque a cargo del editor) anuncia la estrategia que esgrime Camilleri en su peculiar reconstrucción de la trayectoria vital y artística del escritor siciliano, devenido personaje en esta suerte de biografía novelada o cuasi novela. Si, como observa François Dosse, la tensión entre libertad creadora y erudición factual, entre fabulación y voluntad de verdad, es una marca distintiva del género biográfico, la ambivalencia queda, en este caso, subrayada por la recopilación de testimonios, reseñas, cartas y fragmentos de otras biografías que se entretejen, en el relato de Camilleri, con citas extraídas del corpus literario pi-

293 Camilleri, A. (2006). *Biografía del hijo cambiado. La novela de la vida de Luigi Pirandello*. Madrid: Gadir, p. 283.

randelliano, en un juego que apunta ostensiblemente a disolver los límites entre ficción y realidad.[294]

Catherine O'Rawe llama la atención acerca de la recurrencia de este *modus operandi* en los trabajos biográficos sobre Pirandello, desde el texto fundacional de Federico Nardelli, *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello* (1932), y la monumental biografía de Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello* (1963), hasta el más reciente *romanzo biografico* de Camilleri. Mientras que, en la producción del dramaturgo siciliano, la confusión del arte con la vida se revela como un problema indisociable de la inestabilidad de la conciencia y la crisis identitaria, sus biógrafos han abrevado insistentemente en el mundo ficcional como instancia mediadora en la búsqueda del autor empírico, propiciando una fusión mistificadora entre la obra y la experiencia vital del escritor: "a careful study of the techniques of these biographical texts reveals a fundamental confusion and slippage between the authorial *personae* of Pirandello the man, Pirandello the author of fictional works, and Pirandello the perceived autobiographer. Even more crucially, it reveals a concomitant slippage between biographical and fictional texts" ["un estudio cuidadoso de las técnicas de estos textos biográficos revela una confusión fundamental y un deslizamiento entre las *personae* autorales de Pirandello el hombre, Pirandello el escritor de obras de ficción y Pirandello el autobiógrafo. Aún más crucial, revela un deslizamiento concomitante entre los textos biográficos y los de ficción"].[295] Paralelamente, O'Rawe advierte que los estudios pirandellianos en su conjunto se han caracterizado por un tipo de práctica crítica que tiende a interpretar los textos literarios a través del prisma biográfico, tendencia que también ha contribuido a profundizar dicha mistificación. Desde su perspectiva, ambos

294 Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, p. 16.

295 O'Rawe, C. (2006). "In search of an author: Pirandello and the poetics of biography". En *The Modern Language Review*, 101(4), p. 994 (la traducción del texto utilizada en este trabajo me pertenece).

fenómenos reflejan el estatuto esencialmente incierto de la biografía,[296] considerada, ya en sus orígenes, como un género impuro, anómalo, bastardo, nacido, en palabras de Richard Holmes, de la unión incestuosa entre la imaginación y los hechos, entre la ciencia y la ficción.[297] Camilleri, en efecto, recupera la tradición inaugurada por sus predecesores, a quienes incluso cita como fuentes de autoridad, pero, tal como destaca Giovanni Caprara, elige disimular su erudición, propia de un verdadero especialista, bajo "la afable superficie del cuento" y del "intento coloquial" de dirigirse al lector común.[298] Profundo conocedor de Pirandello, no solo apela a la sencillez de la narración oral y demuestra su habilidad para recopilar anécdotas, mezclando episodios reales con la fantasía, sino que se propone ir más allá de la "verdad oficial" y reinterpretar la vida del Nobel a la luz de los principales hitos que marcaron su evolución artística.[299]

Siguiendo esta línea, la leyenda del hijo cambiado, una fábula de origen popular extendida con diferentes variantes en numerosas culturas, constituye el *leitmotiv* que vertebra el relato camilleriano, al tiempo que condensa una serie de preocupaciones recurrentes en el universo poético y existencial de Pirandello: el extrañamiento frente a la propia individualidad, el sentido de no pertenencia, la relativización de la verdad y los desdoblamientos de la personalidad. Aunque las motivaciones y detalles varían de acuerdo al folklore de cada región, el argumento básico de la *favola* es bien conocido: un ser sobrenatural de carácter maléfico o tra-

296 *Ibid.*, p. 995.

297 Holmes, R. (1995). "Biography: Inventing the Truth". En John Batchelor (ed.), *The Art of Literary Biography*. Oxford. Clarendon, p. 67.

298 Caprara, G. (2007). "Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano" [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras, p. 79. Disponible en línea: < https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2724> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2023].

299 *Ibid*., p. 175.

vieso rapta a un pequeño recién nacido y lo reemplaza en la cuna por una criatura fantástica, extraña y, en ocasiones, monstruosa. La versión mediterránea, apunta Camilleri, refiere las vicisitudes de una pobre madre incapaz de resignarse a la realidad de haber parido a un hijo deforme: "ella reacciona refugiándose en la convicción de que su verdadero hijo, guapo y rubio, ha sido raptado por las *donne* (las brujas) dejando en su lugar a este otro, feo, lisiado y que ni siquiera habla".[300] Como reconoce el biógrafo, la elección del tropo no le pertenece: el propio Pirandello "mostrará durante el curso de los años una 'férrea fidelidad' a esta historia tradicional oída de niño",[301] la cual aparecerá recreada, con diferentes matices, tanto en su producción narrativa como dramática.

En este marco, el propósito de nuestro trabajo es analizar la representación de la infancia en *Biografia del figlio cambiato,* prestando especial atención a la conflictiva relación padre-hijo y a su incidencia en el desarrollo del carácter del protagonista. Asimismo, nos interesa examinar las filiaciones entre el relato de Camilleri y el *Künstlerroman* o novela de formación del artista, en virtud de la centralidad que adquiere la escritura como forma de búsqueda de la propia identidad, frente a los mandatos familiares y las imposiciones sociales.

Mijaíl Bajtín sostiene que, a diferencia de la novela de aventuras o de vagabundeo, el argumento de la novela biográfica no se basa en las desviaciones del curso normal de la existencia, "sino en los momentos principales y típicos de cualquier vida: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, [...] trabajos y logros, muerte, etc.".[302] Camilleri se detiene, efectivamente, en cada una de las etapas centrales que conforman todo proceso vital y, respetando el realismo propio del tiempo biográfico, divide su relato en tres grandes apartados ("Primo", "Secondo" y "Terzo"), una subdivi-

300 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 26.

301 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 27.

302 Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, p. 207.

sión que, en opinión de Simona Costa, remite a la estructura de una pieza teatral: "tre atti dunque, più che di una commedia, di un dramma" ["tres actos, por tanto, más que de una comedia, de un drama"].[303]

El primer acto, constituido por un entramado episódico de escenas breves centradas en la infancia y el devenir adolescente, adquiere una importancia decisiva, en la medida en que son las primeras vivencias del personaje las que definen, germinalmente, los patrones de su desarrollo artístico.[304] Camilleri otorga, asimismo, una especial relevancia a la imponente figura paterna de don Stefano Pirandello, que funciona como verdadero resorte dramático. En este contexto, el nacimiento de Luigino, si no reviste las características de una aventura, sin duda se halla atravesado por una serie de incidentes que alteran el transcurso de la vida familiar cotidiana. La madre, Caterina Ricci Gramito, queda encinta cuando estalla la epidemia de cólera de 1866 y, por temor al contagio, es trasladada de su gran casa en Puerto Empédocles a una pequeña finca situada en el campo, justo en el límite donde comienza el territorio de Agrigento. Comerciante en azufres y hombre poco hogareño, don Stefano contrae la enfermedad en uno de sus tantos viajes de negocios y pasa la convalecencia alejado de la familia. Cuando, ya

303 Costa, S. (2021). "Il Pirandello di Camilleri: la Biografia del figlio cambiato". En *Quaderni Camilleriani*, (4), pp. 45-52, p. 50. La traducción del artículo me pertenece.

304 Según Ricardo Fernández Romero, el carácter mítico del recuerdo de la infancia, así como su lejanía y consecuente nebulosidad, favorecen la tentación de hacer del mismo "un ejercicio de arqueología donde casi todo está permitido", desde la mirada nostálgica que "pretende evocar una versión mejor del propio ser [...] hasta la posibilidad de hallar en la infancia el infalible origen del propio destino". Al respecto, sus apreciaciones acerca de la escritura de la infancia en el relato autobiográfico resultan significativas también para iluminar las estrategias esgrimidas por Camilleri en su biografía novelada: "hablar de la propia infancia ofrece al autobiógrafo el lujo de construir un supuesto núcleo seminal de la personalidad", auspicia "la especulación artística en torno al placer de construir la propia máscara a medida". Fernández Romero, R. (2007). *El relato de infancia y juventud en España* (1891-1942). Granada: Universidad de Granada, p.7.

recuperado, se presenta ante la esposa con el aspecto totalmente demudado por la peste, le provoca tal impresión que esta comienza con el trabajo de parto antes de tiempo y, poco después, da a luz a un varoncito prematuro: "Apenas está en condiciones de entender (y lo hace muy pronto) lo que la madre le cuenta, y al pequeño Luigi ya le alcanza que ha venido al mundo en un lugar y en un día diferentes a los previstos. Una doble desviación".[305] Desde el comienzo de su relato, que, como ya anticipamos, mantiene estrechas afinidades con el *Künstlerroman,* Camilleri hace hincapié en la singular sensibilidad de Luigino y en la temprana conciencia de su incongruencia con el mundo, aspectos que irán perfilando su visión poética de la realidad y su formación como artista. El hecho de ser sietemesino constituye, pues, la marca de nacimiento del héroe, un primer *signum individuationis* que, de alguna manera, señala su diferencia. Por otra parte, según adelanta el biógrafo, el escritor Pirandello encontrará razones para vanagloriarse de aquella desviación espacial que lo llevó a caer como una luciérnaga en el campo agrigentino.[306] A propósito de ello, cita una carta en la que el autor describe las circunstancias de su nacimiento y en la que se evidencia claramente su reinterpretación mítica del asunto:[307]

305 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 15.

306 Camilleri recupera la célebre imagen de la luciérnaga con la que Pirandello representa su nacimiento. Así lo describe el autor en *Informazioni del mio involuntario soggiorno sulla Terra*, una suerte de autobiografía esbozada al final de su vida: "Una noche de junio caí como una luciérnaga debajo de un gran pino solitario, en un campo de olivos sarracenos, al borde de una meseta de arcillas azules, sobre el mar africano". Camilleri, A., *op. cit.*, p. 11.

307 Según Ricardo Fernández Romero, el carácter mítico del recuerdo de la infancia, así como su lejanía y consecuente nebulosidad, favorecen la tentación de hacer del mismo "un ejercicio de arqueología donde casi todo está permitido, desde la mirada nostalgia que evoca una versión mejor del propio ser" hasta la posibilidad hallar en esta etapa "el infalible origen" del propio destino. Puntualmente sostiene, con respecto al relato autobiográfico, que la escritura sobre la niñez auspicia la especulación artística en torno al placer de construir la propia máscara a medida: "hablar de la propia infancia ofrece al autobiógrafo el lujo de

> Yo por lo tanto soy hijo del Caos, y no alegóricamente, sino en justa realidad, porque he nacido en una parte de nuestra campiña que se encuentra en el interior de un intrincado bosque denominado en dialecto Càvasu por los habitantes de Girgenti... corrupción dialectal del genuino y antiguo vocablo griego Káos...[308]

Ahora bien, los accidentes se mantienen como una constante en los primeros meses de la vida de Luigino, que de improviso debe ser puesto al cuidado de una nodriza. Sin dudas, esto representa un menoscabo para la criatura, un trauma del que don Stefano será también el principal responsable. Cuando, tras una riña con Cola Camizzi, ex presidiario y jefe de la mafia local, el padre regresa al hogar herido de bala y todo ensangrentado, "a la señora Caterina le da un soponcio. Y se le agria la leche".[309] Desde una perspectiva que se aparta la rigurosidad del biógrafo y deja entrever los artilugios del novelista, Camilleri especula sobre el impacto de aquel suceso, cuyos detalles son referidos por la madre, en la tierna y frágil subjetividad del protagonista:

> Seguramente, en el elemental mecanismo de la cabeza del niño, se ha formado un principio de causa efecto: cada vez que el padre le da un susto a la madre le sucede una desgracia también a él. [...] Y al haberle impedido crecer con aquella leche, tal vez se pregunta: ¿no será un intento del padre para negarle una identidad familiar, una pertenencia? Y él también empieza a asustarse del padre.[310]

En este ambiente doméstico, permanentemente sacudido por la cólera paterna, el pequeño Luigi, menudo y enclenque, desarrolla, por contraste, un temperamento sumiso, retraído, inclinado al

construir un supuesto núcleo seminal de la personalidad". Fernández Romero, R., *op. cit.*, p. 7.

308 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 16.

309 *Ibid*., p. 21.

310 *Ibid*., p. 22.

recogimiento ("así se autorretrata en el cuento La Virgencita",[311] aclara Camilleri), y muy pronto manifiesta una "conmovedora confianza en las palabras",[312] indicio precoz de su vocación literaria. Sin embargo, ante la presencia de ese hombretón vociferante e impulsivo, de ese padre que es incapaz de responder a su imperiosa necesidad de afecto, "su fe infantil de poder comunicar cualquier cosa a todo el mundo vacila, se pierde".[313] Solo consigue establecer una comunicación genuina y abierta con la sirvienta María Stella, que oficiará a la vez de amiga y de mentora, pues guiará los primeros pasos del pequeño en su descubrimiento del mundo. Así lo explica Camilleri, apelando al refranero comunal, un recurso que explota reiteradamente a lo largo del relato: "Un dicho popular decía así una vez: 'La criada hace la criatura'" y, en efecto, "muy a menudo era la sirvienta de la casa la que criaba y 'formaba' al niño o a la niña de la familia. En algunos aspectos, no cabe duda de que María Stella formó a Luigino".[314] Y será precisamente la criada, mujer pueblerina, supersticiosa y excelente fabuladora, quien, además de brindarle cuidado y contención, le cuente aquellas historias tradicionales, repletas de prodigios y seres sobrenaturales, que encienden la imaginación de Luigi y le proporcionan un refugio frente al desamparo y la hostilidad que lo rodean. Sin embargo, hay una historia en particular que provoca una profunda impresión en su mente henchida de fantasías:

> El relato del hijo cambiado que le hace María Stella supone para él una especie de revelación: no sólo ha nacido en el sitio equivocado y en el día equivocado, sino que aquella luciérnaga fugaz (como ha querido representar su nacimiento) ha ido a caer en una fami-

311 *Ibid*., p. 28.

312 *Ibid*., p. 14.

313 *Ibid*., p. 29.

314 *Ibid*., p. 24.

> lia equivocada. Sí, seguramente ha sucedido así, porque él siente que es de otra familia, de otra raza.[315]

Con la firme certeza de ser un hijo cambiado, Luigino continúa su periplo formativo, signado por nuevas desavenencias con el entorno familiar. Una mención aparte merece, al respecto, la sórdida figura del maestro Fasulo, a cargo de su educación elemental, la cual, según la costumbre de la clase media de la época, se desarrollaba en el ámbito del hogar para evitar el contacto entre los hijos de la familia y "los niños de los estratos más bajos, acostumbrados a la vida callejera".[316] Luigi, por tanto, estudia en casa con aquel tutor que durante meses le hace rellenar "cuaderno tras cuaderno de palotes". Cuando, al borde de una crisis nerviosa, el alumno finalmente se rebela ante la inutilidad de la faena, Fasulo informa a doña Caterina "que a él el pequeño le parece tardo. La madre se alía con el maestro y ante las protestas de Luigino reacciona con vigorosas azotainas en el culo, ateniéndose al dicho popular que reza 'cu lu culu s'impara la littra', es decir que a leer y a escribir se aprende a fuerza de azotes en el trasero".[317]

Esta experiencia resulta crucial en el camino de iniciación del héroe-artista ya que, frente a esa atmósfera tediosa y represiva de las lecciones hogareñas, pronto encuentra en la lectura una vía de escape y, sobre todo, "un territorio alternativo en el que agenciarse".[318] En un primer momento, sus inclinaciones personales se verán, una vez más, frustradas por el simple hecho de que la biblioteca de los Pirandello, poco afectos a las letras, cuenta con apenas cuatro o cinco volúmenes, "la *Biblia*, *La batalla de Benevento* y

315 *Ibid*., p. 28.

316 *Ibid*., p. 39.

317 *Ibid*.

318 Piacenza, P. (2019). "La vida leída: la representación literaria de la lectura adolescente". En *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 6(12), pp. 178–193, p. 191.

alguna novela de Walter Scott",[319] lo que viene a reforzar la convicción de Luigino de que vive en una casa cambiada. No obstante, el hallazgo de una librería papelería que, entre otras cosas, vende novelas por entregas, le permitirá ir construyendo su propio itinerario lector que, como es frecuente en las narrativas de formación, supone un desvío con respecto a los cánones de lectura señalados por los adultos.[320] Gracias a sus incursiones en la papelería, descubre, además, la tragedia *Eufemio di Messina,* de Silvio Pellico, y su fascinación es tal que lo lleva a componer su primera pieza, a la que titula *Bárbaro*. Pero lejos de contentarse con dar a conocer el texto a los amigos y parientes, los congrega en el jardín de la casa donde se lleva a cabo la puesta en escena de su obra. Aunque poco se sabe de este primer acercamiento al teatro, este episodio, asegura Camilleri, prefigura la relación que muchos años después Pirandello tendrá con los actores:

> Exigía ya, a los doce años, la máxima disciplina. Hay en la compañía constituida para la representación [...] un compañero de escuela que llega siempre tarde a los ensayos y que no sigue las indicaciones del coetáneo director. Y Luigino le quita el papel, le despide. El actor expulsado se vengará haciendo pis sobre el público durante el curso de la representación.[321]

El conflicto entre la ley adulta y la búsqueda de autorrealización individual, motivo recurrente en la novela de aprendizaje y eje central del relato camilleriano, alcanza su clímax cuando, luego de recuperarse de una enfermedad mortal, Luigino se afana en la lectura de los clásicos con la sólida determinación de convertirse también él en poeta y reafirmar, así, su elección personal frente a la voluntad del padre que, terminados los estudios elementales, lo

319 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 39.

320 Piacenza, P., *op. cit.*, p. 181.

321 Camilleri, A., *op. cit.*, p. 45.

inscribe en la escuela técnica de Agrigento, convencido de que, con un diploma comercial en el bolsillo, podrá ayudarlo en el negocio:

> Es sólo una hipótesis, pero puede que Luigi haya interpretado la curación de la enfermedad [...] como un nuevo nacimiento, la venida al mundo, esta vez por elección, del hijo cambiado. Ahora aquello que ha sido una íntima convicción suya deberá quedar manifiesto para los demás, que deberán tomar nota de su alteridad. Un poeta es lo más alejado, lo más diferente de un comerciante de azufre.[322]

Como hemos podido apreciar, la reconstrucción que hace Camilleri de la infancia de Luigino, permeada por sus lecturas pirandellianas, apunta a poner en primer plano aquellas primeras experiencias del desarrollo vital que contribuyen a moldear la sensibilidad artística del escritor y anuncian el lugar central que ocupará la poesía como criterio normativo de su existencia. En este sentido, consideramos que el relato biográfico de Camilleri, indudablemente atravesado por su vocación novelesca, se acerca al esquema narrativo del *Künstlerroman,* un género cuya permeabilidad con la biografía y la autobiografía resulta, a su vez, insoslayable. Finalmente, el motivo del hijo cambiado le permite a Camilleri aglutinar las problemáticas más acuciantes de la niñez y reinterpretar, a partir de ellas, la trayectoria autoral de Pirandello, al tiempo que auspicia un retorno a la obra como recurso para iluminar la vida del autor. La vulnerabilidad, la necesidad de afecto y protección, el desajuste generacional y la incertidumbre frente a la propia identidad, derivada de una profunda discordancia con el mundo, serán, pues, los motores primordiales de la aventura emprendida por el artista en su camino hacia la realización creativa que hallará en ese primer gesto infanto-adolescente de rebelión contra el padre su hito fundacional.

322 *Ibid*., p. 53.

Nota biobibliográfica

MARIANA BLANCO fue Profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Mar del Plata, y alumna avanzada del Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades (UNMdP). Se desempeñó como jefa de Trabajos Prácticos en Literatura y Cultura Europeas I y II de la Facultad de Humanidades (UNMdP) e integró el grupo de investigación "Literaturas Europeas Comparadas", dependiente de dicha institución. En el período 2010-2014 obtuvo dos Becas de investigación, otorgadas por la UNMdP, para el desarrollo de un proyecto sobre el teatro de la dramaturga británica Sarah Kane. Participó en calidad de expositora y panelista en congresos nacionales e internacionales, en jornadas de teatro, literatura comparada y literatura italiana, entre otras, y publicó artículos de su especialidad en revistas y volúmenes colectivos. Falleció el 13 de octubre de 2024.

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Camilleri, A. (2006). *Biografía del hijo cambiado*. *La novela de la vida de Luigi Pirandello*. Madrid: Gadir.

Caprara, G. (2007). "Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano" [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2724>

Costa, S. (2021). "Il Pirandello di Camilleri: la *Biografia del figlio cambiato*". En *Quaderni Camilleriani,* (14), pp. 45-52.

Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción.* México: Universidad Iberoamericana.

Ernst, K. y Kurz, O. (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale UP.

Fernández Romero, R. (2007). *El relato de infancia y juventud en España* (1891-1942). Granada: Universidad de Granada.

Holmes, R. (1995). "Biography: Inventing the Truth". En John Batchelor (ed.), *The Art of Literary Biography* (pp. 17-78). Oxford. Clarendon.

O'Rawe, C. (2006). "In search of an author: Pirandello and the poetics of biography". En *The Modern Language Review*, *101*(4), pp. 992-1004.
Piacenza, P. (2019). "La vida leída: la representación literaria de la lectura adolescente". En *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, *6*(12), pp. 178-193.
Rodríguez Fontela, M. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger.

La infancia y la adolescencia en la novelística italiana: siglo XXI

Bravi e Benni: Adamo e Margherita, l'infanzia che ci racconta

Massimo Palmieri

Introduzione

"Sarebbe meglio se noi prendessimo le decisioni e i temi scolastici contro la guerra li scrivessero loro".[323] Con questa frase lapidaria Margherita Dolcevita, il personaggio protagonista del romanzo omonimo di Stefano Benni, sintetizza la propria filosofia di vita incentrata sulla battaglia da combattere contro le ingiustizie del mondo dei grandi, in difesa della natura e di coloro che vivono al margine, esclusi o deboli che siano.

Non a caso Margherita vive in periferia, in quella terra di confine per antonomasia, dove il sonno della ragione di una società spietata, dedita al guadagno e al relativo consumo genera i suoi ecomostri a basso costo fatti di cemento e sogni infranti, ma anche gli unici veri anticorpi in grado di reagire all'attacco di un capitalismo postindustriale sfrenato e nichilista, vera e propria malattia del mondo contemporaneo.

La personalità di Margherita ci porta alla mente figure che fanno parte di un mondo alternativo a quello adulto e rappresentano la potenzialità rivoluzionaria dell'universo di valori, aspirazioni e utopie che appartengono a quella fascia d'età che va dall'infanzia alla prima giovinezza.

Sono figure legate al mondo dell'immaginazione più fervida e produttiva, come l'intelligente e polemica Mafalda di Quino, e

323 Benni, S. (2005). *Margherita Dolcevita*. Milano: Feltrinelli, p. 12.

non a caso la battuta di Margherita che si è usata qui come incipit potrebbe essere (e forse lo è) una frase della piccola grande bambina nata dalla matita del geniale disegnatore argentino, ma non solo. Come non fare riferimento a una figura reale come quella di Greta Thunberg, la giovane che rappresenta senza dubbio il principale riferimento della battaglia degli attivisti in difesa del nostro pianeta per uno sviluppo sostenibile e contro il cambiamento climatico?

Insomma, questa "bambina in scadenza" come lei stessa si definisce tra le righe del romanzo, ha le caratteristiche che le permettono di porsi in una posizione attivamente critica nei confronti del mondo adulto e della società squilibrata che i cosiddetti grandi hanno costruito, illuminando col suo sguardo eccentrico, al tempo stesso ingenuo e pungente, in una sorta di ossimoro ben riuscito, una realtà che richiede cambiamenti urgenti per garantire un futuro degno alle generazioni a venire, con l'intelligenza di Mafalda e la caparbietà di Greta.

Quando Benni, nel 2005, pubblica *Margherita Dolcevita*, Greta Thunberg ha appena due anni, ma suona quasi come una premonizione letteraria questo personaggio nato dalla fantasia dell'autore bolognese e che nel testo ha quasi quindici anni, proprio la stessa età che aveva l'attivista scandinava quando ha cominciato a protestare davanti al parlamento svedese contro l'atteggiamento rinunciatario e accomodante del mondo politico, lo stesso mondo di quegli adulti che dovrebbero prendere decisioni per il bene dell'umanità ma sono troppo spesso schiavi dell'interesse e dei compromessi, il mondo dell'ipocrisia e delle false promesse di progresso contro il quale anche Margherita si schiera quando pronuncia la frase che apre questo testo.

La protesta di Greta, l'alter ego reale del personaggio di Margherita, avviene fra l'altro in Svezia dove come sappiamo, la sensibilità verso i temi ecologici è sicuramente molto più avanzata della media mondiale anche in campo politico e questo non fa che aumentare la sensazione di quanto il grido d'allarme della ragazzina che si auto dichiara afflitta dal morbo di Asperger, indichi chiaramente che non c'è più tempo da perdere.

È evidente che la comparazione tra un personaggio letterario e uno reale è più legato a elementi suggestivi che a considerazioni teorico-scientifiche, ma come ebbe occasione di affermare nel corso di un'intervista il grande scrittore italiano Andrea Camilleri, compito della letteratura non è trovare soluzioni, ma segnalare, esattamente come i cartelli che stanno ai lati della strada, le situazioni di pericolo, preavvisando su eventuali manovre più o meno urgenti da svolgere. In questo, Stefano Benni, l'autore di Margherita Dolcevita, è senza dubbio un maestro.

Stefano Benni

Stefano Benni è indubbiamente un autore eclettico. La sua produzione svaria dalla narrativa al teatro, dalla rubrica giornalistica alla poesia, in un ventaglio di proposte creative di grande respiro ed interesse. In tutti i casi lo scrittore bolognese ci presenta diversi ambienti, personaggi e argomenti che vanno dalla fantascienza alla politica, dalla critica sociale alla satira, con due elementi che restano sempre e comunque riscontrabili: uno stile assolutamente peculiare e una presenza costante dell'umorismo.

Nel panorama letterario italiano, la vena umoristica non ha trovato sempre autori degni del livello di una tradizione eccellente. Basti pensare al grande maestro della narrativa italiana: Giovanni Boccaccio. Un protagonista indiscusso delle nostre lettere ma anche troppo spesso utilizzato in modo non adeguato agli spunti che offriva come grande conoscitore del carattere umano e magistrale costruttore di trame novellistiche.

Infatti, sebbene nessuno questioni la grandezza del Boccaccio, da una parte se ne usa la lingua come modello, mentre dall'altra se ne utilizzano i caratteri umani creando spesso una sorta di categorie dove il grottesco va facendo poco a poco da serbatoio a un gran numero di produzioni letterarie e artistiche di scarso valore, dove l'erotismo e lo spirito boccaccesco sono solo la scusa per abbandonarsi a una facile licenziosità. Basti pensare al significato in senso estensivo dell'aggettivo sopra citato. Oggi boccaccesco è, nel

significato più conosciuto, sinonimo di situazioni con intreccio a sfondo erotico.

Tutto questo per dire che, nonostante la nobilissima origine, l'umorismo nella letteratura italiana è stato troppo spesso preda di una produzione minore che alla fine lo ha svalutato a genere di scarso valore artistico. Pirandello è un caso a parte. Il grande scrittore e premio Nobel rappresenta un'eccezione e comunque nel suo saggio sull'umorismo esprime con grande chiarezza tanto la forza quanto i limiti della narrativa che fa del "sentimento del contrario" un punto di riferimento.

I grandi autori di narrativa umoristica vengono spesso relegati a letteratura minore e nonostante alcuni esempi che riescono a rivalutarne le potenzialità, come quello del grande Achille Campanile o di Giovannino Guareschi, è faticoso rinvenire nomi importanti, quasi sempre comunque legati al teatro o al cinema. Stefano Benni è uno scrittore che fa dell'umorismo la sua arma letale. Come spesso è toccato a chi fa una scelta simile, è stato troppe volte schedato come autore tutto sommato minore, ma è in gran parte un prezzo da pagare per poter utilizzare lo stile che lo rende probabilmente un personaggio unico nel panorama letterario italiano.

Nei libri di Benni l'umorismo è spesso un sorriso amaro, una risata sarcastica. Il divertimento non è mai fine a sé stesso. Nasconde sempre una critica alla società, un tentativo di smascherare falsi miti e di denunciare situazioni insostenibili. Spesso i suoi personaggi sono figure in cui si concentrano in modo ironico e disincantato i problemi che affliggono la società. Nel caso di Margherita Dolcevita ci troviamo di fronte a una figura particolarmente riuscita, che trova gran parte della sua forza proprio nella sua condizione di "bambina in scadenza",[324] all'incrocio tra un'infanzia di sogni e fantasia e un'adolescenza di ribellione e disillusioni, però sempre combattiva e pronta ad affrontare comunque i problemi e le contraddizioni di una società malata.

324 *Ibid*.

Adrián Bravi

L'altro autore di cui ci si occupa in questo lavoro è Adrián Nazareno Bravi, scrittore italo-argentino nato nella provincia di Buenos Aires, in una casa sulle rive del Río Luján che si inondava ad ogni piena del fiume. A questo proposito lo scrittore, nel suo saggio *la gelosia delle lingue* precisa:

> Abitavo in una vecchia casa accanto al fiume e quando arrivava la *crecida* mia madre mi metteva sopra il tavolo della cucina e mi lasciava lì mentre lei, mio padre e il resto della famiglia si adoperavano per tenere a bada l'acqua che arrivava dal fiume (a ripensarci forse quel tavolo è stato e rimane il mio vero paese: oggi in particolare, se dovessi dire qual è la mia vera patria, direi che è quel tavolo lì).[325]

Questa precisazione è importante per individuare uno dei fili conduttori della poetica e dello stile di Bravi che si trasferisce in Italia a 25 anni, e tutt'ora vive a Recanati, la città natale del padre. Laureato in filosofia presso l'Università di Macerata, dove attualmente lavora come bibliotecario, nel 1999 pubblica a Buenos Aires il suo primo romanzo in lingua spagnola, intitolato *Río sauce*.

A partire dai primi anni del nuovo millennio Bravi comincia a scrivere in italiano. Il suo primo romanzo pubblicato nella lingua, per così dire, adottiva è *Restituiscimi il cappotto*, del 2004. Da allora pubblica regolarmente in lingua italiana. Il suo ultimo libro, intitolato *Verde Eldorado*, è uscito a giugno del 2022. In tutto ha pubblicato nove romanzi, di cui vari tradotti in diverse lingue, un libro di racconti e un saggio, a cui si aggiungono un numero notevole di testi pubblicati su varie riviste.

Adrián Bravi in quanto soggetto migrante nato in Argentina che è riuscito a conquistare uno spazio e pubblicare testi in Italia utilizzando la lingua acquisita, si colloca in una linea di tensione tra lingue e culture a causa della sua condizione di soggetto mi-

325 Bravi, A. N. (2017). *La gelosia delle lingue.* Macerata: EUM edizioni, p. 12.

grante cresciuto e formatosi in un continuum semiotico, secondo il concetto lotmaniano di semiosfera,[326] diverso da quello che sceglie per produrre testi narrativi.

La sua posizione di frontiera lo mette in una situazione peculiare riguardo al suo principale strumento di lavoro: la lingua stessa. D'altra parte la relazione tra due lingue della stessa famiglia romanza e l'assenza di una situazione coloniale (e dunque di una posizione apertamente conflittuale) porta a una speciale attenzione verso aspetti apparentemente poco significativi che contribuiscono però in modo determinante alla costruzione sociale di un'alterità a volte carica di stereotipi.

Margherita Dolcevita

Per quanto riguarda i due romanzi oggetto del presente testo, il primo che è stato già preso in esame nel corso dell'introduzione, s'intitola *Margherita Dolcevita*. In quest'opera Stefano Benni raggiunge un livello di straordinaria ricchezza dal punto di vista delle possibili letture a diversi livelli.

Esiste un livello di denuncia sociale, in cui appaiono gran parte degli elementi che rappresentano oggigiorno i punti cruciali attorno ai quali si gioca la partita della sostenibilità, in quanto sistema chiuso, del pianeta in cui viviamo. C'è poi il livello della sovrapposizione dei linguaggi. Ritroviamo anche scenari di grande suggestione su cui basare un'analisi approfondita della lingua usata. Da quelli naturali, quali il bosco e la pianura, a quelli sociali, come la famiglia e le scene di incontro-scontro delle cene, agli ambienti abitati, ai personaggi a tutto tondo pur nella loro iperbolica costruzione su canoni di ironico superomismo (ricordiamo la figura del nonno o del fratello minore di Margherita, che non a caso portano i nomi di Socrate ed Eraclito, due grandi filosofi della Grecia antica).

326 Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto.* Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Ma c'è un elemento nuovo che Benni inserisce prendendosi probabilmente qualche rischio e rappresenta il nucleo del presente lavoro di analisi e riflessione. Lo scrittore bolognese mette come protagonista del romanzo una bambina quattordicenne, con tutte le difficoltà che questo comporta sia dal lato dello stile, sia da quello della psicologia del personaggio.

Margherita possiede una personalità complessa di essere pensante dall'intelligenza acuta e allo stesso tempo la lineare semplicità di sentimenti di un'adolescente in lotta per affacciarsi sulla vita in modo coerente e critico. Il suo atteggiamento ribelle non è mai fine a sé stesso, bensì il frutto di profonde riflessioni, che non a caso la portano verso un finale drammaticamente inevitabile, considerando i presupposti dello sviluppo della trama costruita da Benni.

L'albero e la vacca

Completamente diversa, ma in qualche modo complementare, è la figura di Adamo, il piccolo protagonista del romanzo *L'albero e la vacca* nato dalla penna dello scrittore italo argentino Adrián Bravi, pubblicato nel 2013 dalla casa editrice Feltrinelli.

Adamo è un bambino che vive la difficile separazione dei genitori cercando una propria dimensione fra l'estraniamento e la rassegnazione e trova il suo spazio tra i rami di un tasso, conosciuto anche come albero della morte per la sua tossicità.

Questa pianta dalla fama così poco rassicurante si trasforma in un luogo speciale, magico per Adamo che assaggiandone gli arilli entra in un nuovo mondo di allucinazioni piacevoli e tranquillizzanti.

L'apparizione principale è quella di una vacca, bianca e placida, che lo guarda dalla piazza dei giardini pubblici dove si trova l'albero, costituendo per il protagonista un vero e proprio rifugio dalla realtà.

Bravi, in un'intervista al giornale *Tiempo Argentino,* spiega l'origine dell'idea:

> Il libro ha avuto una strana origine, diciamo che è nato da un'allucinazione. Risulta che mio figlio quando aveva l'età di Adamo, il protagonista, circa dieci anni, fu operato; l'intervento fu semplice ma in anestesia totale. Lo portarono in sala operatoria su un lettino e quando tornò era mezzo intontito, rideva da solo e diceva cose strane. Fra l'altro mi disse che in sala operatoria aveva visto una vacca bianca che andava da una parte all'altra. Pensai che potesse essere stata un'infermiera, o un medico, chissà. Da quell'immagine allucinatoria è venuta fuori la storia.[327]

Il tono vagamente allucinato di tutto il romanzo ci presenta una forma di analisi e di interpretazione della realtà esterna di cui il fantastico diventa una chiave di lettura essenziale. L'ironia e l'umorismo sempre al confine con la sofferenza trasmettono un'umanità essenziale e fuori da ogni ipocrisia.

Ecco dunque che la scelta di Bravi trasforma la lingua in uno strumento ermeneutico e lo fa con la lingua acquisita di cui dimostra allo stesso tempo la padronanza e la distanza, in una posizione di frontiera fra semiosfere che si incontrano nella tensione positiva di una dialettica sempre aperta in cui visibilmente traspaiono le eredità della letteratura fantastica argentina immerse nella provincia italiana.

La figura di Adamo, come già segnalato così diversa da quella di Margherita, con quell'atteggiamento fra il timido e l'impacciato che lo presenta apparentemente in tono minore, occupato com'è ad affrontare un problema intimo, la sofferenza data dall'inevitabile separazione dei genitori dal carattere incompatibile, è in realtà espressione di un'universalità di sentimenti e di una delicatezza di comportamenti che ci apre, quasi al pari di Margherita pur da un angolo e con una sensibilità così differenti in apparenza, un mon-

327 Bravi, A. N. (2017). "Adrián N. Bravi: 'La realidad es una suma de ficciones'". Entrevista de Mónica López Ocón. *Tiempo argentino*, 20 de julio de 2017. Disponible en línea: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/adrian-n-bravi-la-realidad-es-una-suma-de-ficciones> [fecha de consulta 27 de julio de 2019]. La traduzione in italiano è mia.

do ricco di sensazioni e letture della realtà totalmente alternativo a quello degli adulti e indubbiamente più ricco e solidale.

Conclusioni

Adamo non potrà ottenere l'impossibile, salvare un'unione già dissolta, così come Margherita non sarà in condizione di salvare il mondo, ma tutt'e due sono pienamente in grado di segnalarci i nostri errori e di raccontarci quello che siamo guardandoci dal loro punto di vista, così utile a farci fare un esame di coscienza. Adamo dal suo albero e Margherita dal suo bosco sul laghetto di periferia, Adamo con la sua vacca, Margherita con la sua bambina di polvere sono entrambi in grado di aprirci gli occhi e aiutarci a vedere qualcosa che non siamo in grado di cogliere con la nostra opaca sensibilità di adulti.

Come non pensare al fanciullino pascoliano? La sensibilità e la capacità di scrutare dove gli adulti non sono più in grado di vedere solo perché la loro condizione li costringe a limitare il proprio raggio di azione alle cose consolidate perdendo la facoltà di stupirsi e quindi anche tutto il potenziale rivoluzionario e creativo che ci sta dietro.

Riprendendo anche un'altra figura di intellettuale tra le più importanti del XX secolo come non fare riferimento a Walter Benjamin e la sua ammirazione per i giochi dei bambini? Come osserva Susan Buck-Morss, "nessun pensatore moderno, ad eccezione di Piaget, ha preso i bambini tanto sul serio come Benjamin nello sviluppo di una teoria della conoscenza".[328] Secondo Benjamin la cognizione infantile è una potenza rivoluzionaria perché tattile e vincolata direttamente all'azione e i bambini imparano a conoscere gli oggetti direttamente usandoli e trasformandone il significato, attività soppressa dalla successiva socializzazione che porta a risolvere tutto mentalmente.

328 Buck-Morss, S. (2014). *Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca editora, p. 60.

Insomma, Adamo e Margherita ci raccontano più di quanto non siamo disposti ad accettare. Relegarli in una condizione di soggetti immaturi alla ricerca di un'identità ancora incerta è un modo di non ammettere quelle che sono le loro vere potenzialità di critica e osservazione profonda della realtà attraverso la fantasia, peculiarità di questi personaggi appartenenti al mondo a cavallo tra l'infanzia e l'adolescenza. Un modo di togliere loro la dignità di esseri pensanti in grado d'insegnarci uno sguardo alternativo sul mondo e a noi la possibilità di raccogliere un messaggio di apertura e cambiamento verso l'unica strada praticabile: quella della solidarietà verso l'altro che siamo noi e del rispetto verso il mondo che è la nostra casa comune.

Nota biobibliografica

MASSIMO PALMIERI, nato nella provincia di Bologna, Italia, nel 1960, è laureato in Comunicazione sociale, Professore di Lingua Italiana, Magister in formazione docente e Dottore in scienze del linguaggio con menzione in letterature comparate. È professore titolare di Lingua e letteratura italiana e Didattica della lingua presso la Facoltà di Lingue dell'Università Nazionale di Córdoba. È coautore del libro *Giovanni Arpino, scrittore e giornalista* pubblicato nel 2005 dall'Istituto Italiano di Cultura di Córdoba. Ha pubblicato diversi articoli in riviste con referaggio e capitoli di libri, specialmente in relazione alla letteratura della migrazione.

Riferimenti bibliografici

Benni, S. (2005). *Margherita Dolcevita*. Milano: Feltrinelli.

Bravi, A. N. (2013). *L'albero e la vacca*. Milano: Nottetempo-Feltrinelli.

Bravi, A. N. (2017). "Adrián N. Bravi: 'La realidad es una suma de ficciones'". Entrevista de Mónica López Ocón. *Tiempo argentino*, 20 de julio de 2017. Disponible en línea: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/adrian-n-bravi-la-realidad-es-una-suma-de-ficciones> [fecha de consulta 27 de julio de 2019].

Bravi, A. N. (2017). *La gelosia delle lingue*. Macerata: EUM edizioni.

Buck-Morss, S. (2014). *Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca editora.
Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Rememoración de la infancia y elaboración del duelo en *Addio fantasmi* (2019), de Nadia Terranova

María Estrella

> Yo no quiero desenterrar el cuerpo de Cristo, quiero desenterrar el cuerpo de mi padre. Quiero estrecharlo, susurrarle, gritarle, tocarlo, estrecharlo otra vez. No estamos aquí para sepultar sino para exhumar. (*Adiós fantasmas*, p. 68)

En este trabajo pretendemos estudiar la representación de la infancia y de la adolescencia en relación con la elaboración del duelo en *Addio fantasmi*, de la escritora siciliana Nadia Terranova (Mesina, 1978). La novela, finalista del prestigioso premio Strega en 2019, relata el regreso de Ida, la protagonista ya adulta, desde Roma a su casa natal en Mesina, convocada por su madre.[329] Se trata de un viaje que adquiere también un carácter simbólico, ya que implica una confrontación con el pasado, especialmente con lo no resuelto, con aquellos fantasmas que han signado el desarrollo del carácter de la protagonista y a los cuales, como indica el título, procurará confrontar y conjurar.

329 El epígrafe de la novela está tomado de un texto de Natalia Ginzburg titulado "Infancia", incluido en la sección "Crónicas y recuerdos" de la compilación Domingo: "Siempre tenía la impresión de que nosotros éramos una familia extraña de gente ni rica ni pobre, mucho más rica que los pobres y mucho más pobre que los ricos, con un jardín propio de gente rica y un retrete oscuro donde crecían los hongos". Dicho epígrafe, junto con la dedicatoria "A los supervivientes", anticipan el lugar central que adquirirán tanto la niñez como las reflexiones sobre la familia y sus complejos vínculos.

Este matiz mítico se observa en las referencias literarias que acompañan el itinerario, especialmente en su trayecto marítimo, ya que, como afirma Ida, "De niña los cuentos del estrecho habían sido mis cuentos de hadas"[330]: "para mí era normal subirme a un vagón en Roma, esperar a que por la ventanilla se viera el mar, [...] disfrutar de las crestas de las olas agitadas por el siroco, [...] elegir un punto entre Escila y Caribdis y hacerlo mío con los ojos durante toda la travesía. La travesía: un motivo por el que valía la pena regresar".[331] Asimismo, la connotación oscura, amenazante, se plasma en el nombre de Caronte, el célebre barquero que conduce al reino de Hades, territorio que ocupa el personaje de la madre: "Empujada por la multitud que desembarcaba del vientre del transbordador, superé los tornos de aquel Caronte y encontré a mi madre".[332]

El hecho que ha quebrado la trayectoria vital de Ida es la desaparición física de su padre, quien probablemente se haya suicidado a causa de un trastorno depresivo: "La mañana en que mi padre había salido de casa para no volver no había terminado aún: dentro de mí el reloj nunca había marcado la tarde".[333] La falta de un cuerpo al cual velar y de una explicación para esa ausencia omnipresente ha transformado la vida de la protagonista en un constante "luto sin cadáver" y ha ensombrecido definitivamente la ya problemática relación madre/hija: "La muerte es un punto y seguido, mientras que la desaparición es la falta de punto, de cualquier signo de puntuación al final de las palabras. Quien desaparece rediseña el tiempo, y un círculo de obsesiones envuelve a quien sobrevive".[334]

330 Terranova, N. (2020). *Adiós fantasmas*. Barcelona: Libros del Asteroide, p. 71.

331 *Ibid*., p. 24.

332 *Ibid*., p. 23.

333 *Ibid*., p. 42.

334 *Ibid*., p. 34.

Al mismo tiempo, un estado de estancamiento e inmovilidad ha afectado a los espacios y a los objetos sobre los que recayó esa sombra que ha detenido el devenir temporal: "La infancia y la adolescencia se habían quedado velando la casa como las golondrinas [...] La habitación donde había dormido, jugado y estudiado había permanecido congelada en el tiempo; el suelo y las paredes estaban ocupados por el amasijo de objetos [...]. Una habitación muerta, invadida por el oleaje de los recuerdos".[335] Tal como afirma Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, el hogar de la infancia será nuestro "primer universo" y la conformación del individuo estará estrechamente vinculada con él: "No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están 'alojados'. [...] Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos', aprendemos a 'morar' en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas".[336] Más tarde, Ida se definirá: "Soy una mujer adulta clavada a la oscuridad por las muñecas de la infancia".[337] De esta manera, también los objetos se recubren de significación, en palabras de Bachelard, "El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. [...] Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad".[338] En el caso de Ida, son un lastre que la mantiene sujeta al pasado.

Como dijimos, este efecto perturbará la conformación de la subjetividad, lo que se observa en las distintas etapas vitales del personaje. En la infancia han quedado los recuerdos felices, en general asociados a la figura paterna, tales como la salida tomada de su mano de la escuela primaria, los juegos en la terraza, las partidas de

335 *Ibid*., p. 26.

336 Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* Buenos Aires: FCE, p. 24.

337 Terranova, N., *op. cit.*, p. 28.

338 Bachelard. G., *op. cit.*, p. 83.

Scrabble, el regalo de unos patines. Los trece años son la marca que delimita el umbral, un hito tan trascendente que produce un desdoblamiento que, veintitrés años más tarde, Ida es incapaz de superar: "A mi lado podría haber una extraña de veintitrés años nacida el día en que él se fue, y a su lado la niña de trece años detenida para siempre en esa edad. Miré a la muchacha, miré a la niña. La niña no crecía, no crecería nunca".[339] Los objetos encontrados en la casa de Mesina nos hablan de un futuro que no fue, como el reloj paterno que ha quedado detenido ("las seis y dieciséis para siempre" es el título de un capítulo y una frase reiterada en el relato). También las cosas conservadas, que ella debe revisar, resultan para la narradora un recordatorio de la frustración de las expectativas maternas: "El mono a rayas satinado de cuando tenía tres años guardado para los hijos que no he tenido. El ajuar y la plata ennegrecida y las lámparas de techo envueltas en paños blancos, para la vida matrimonial y la casa en Roma que no me compré".[340]

La madre e Ida son dos lados de un triángulo que ha quedado incompleto, una familia de dos que se sabe fallida porque existe el recuerdo de esa

> época en que éramos tres, [...] cuando ese número significaba: mi padre, mi madre, yo. Aquel era el triángulo originario, pero la vida para ella comenzaba en otra época, a partir de otro número tres: mi madre, la casa, yo. Y también este triángulo se desintegraba, porque las relaciones entre nosotras funcionaban como una díada obsesiva, un duelo continuo: mi padre y yo, mi madre y yo, la casa y yo, madre y padre.[341]

En este sentido, es interesante recuperar los aportes de Élisabeth Roudinesco, quien en su ensayo *La familia en desorden* (2004), retoma las reflexiones de Donald Winnicott acerca de la función del padre como soporte de la autoridad materna, en tanto él da a la madre un apoyo moral y es la encamación de la ley y el orden

339 Terranova, N., *op. cit.*, p. 37.

340 *Ibid*., p. 29.

341 *Ibid*., p. 126.

que ella introduce en la vida del niño.[342] En *Addio fantasmi*, el borramiento de la figura paterna y su posterior falta desestabilizan y complejizan el vínculo entre las dos mujeres. Por su parte, la filósofa francesa Elizabeth Badinter ha analizado la imagen de la progenitora en el entramado familiar:

> La madre en el sentido corriente del término [...] es un personaje relativo y tri-dimensional. Relativo porque no se concibe sino en relación con el padre y el hijo. Tri-dimensional porque además de esa relación doble la madre es también una mujer, esto es, un ser específico dotado de aspiraciones propias, que a menudo no tienen nada que ver con las de su marido ni con los deseos del niño.[343]

En la novela, Ida por momentos se compadece de su madre, "una mujer que siendo aún joven había sufrido la negación del cuerpo, padecido la irreversibilidad de las pulsiones apagadas".[344] Al mismo tiempo, advierte que ella ha procurado mantener la ficción y negar el carácter inestable de su hogar, intentando construir una imagen satisfactoria para sí misma, para su hija y para el exterior. No obstante, se trata de una imagen frágil que Ida teme devastar con sus constantes discusiones: "no quería destruir el pesebre de cartón que con esfuerzo ella había sostenido a lo largo de los años llamándolo familia sin distinguir entre afecto y biología, entre suerte y elección".[345] El vínculo entre ambas es doloroso y se halla signado por el silencio y la falta: "Mi madre y yo no sabíamos cómo reparar el daño y entonces habitábamos en él".[346] A lo largo de los años, se irá transformando en una "ferocidad callada", al punto que la pro-

342 Roudinesco, É. (2004). *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE, p. 116.

343 Badinter, E. (1980). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal.* Siglos XVII al XX. Barcelona: Paidós, p. 15.

344 Terranova, N., *op. cit.*, p. 100.

345 *Ibid*.

346 *Ibid*., p. 60.

tagonista asegura que una madre es "algo de lo que no hay cómo protegerse", cuyo amor "en lugar de curar hiere".[347]

Por otro lado, nos interesa señalar que el sentimiento de culpa ante la aparente muerte del padre es especialmente fuerte para la hija, quien había asumido el rol de cuidadora: "era conmigo con quien no había querido seguir viviendo. En los últimos tiempos era yo quien me ocupaba de él cuando mi madre salía de casa para ir al trabajo [...] y se despedía a diario con la misma frase: me voy tranquila porque tú te quedas con papá. Yo era la guardiana de mi padre, por lo tanto, la culpable de su fuga".[348]

La imposibilidad de superar esta sensación y de elaborar el duelo son marcas que atraviesan el discurso y la vida de la protagonista. Desde el campo de la psicología, Gabriel Donzino recuerda que no hay duelo sin la pérdida de un objeto, pero que no ante toda pérdida va a tener lugar necesariamente un duelo. Este "proceso simbólico e intrapsíquico de desprendimiento" es lento y doloroso ya que "supone un reordenamiento representacional": "Es la elaboración psíquica sobre el estatuto de un objeto que ha devenido ausente. En este sentido es humanizante y enriquecedora de la vida anímica. Su contracara, la melancolía o duelo patológico, en cambio, muestra justamente el fracaso de esta simbolización".[349] Al abordar la experiencia de la muerte en la infancia, el autor afirma:

> un niño en duelo está inmerso en un medio ambiente aquejado también por una pérdida. No es posible el duelo de un niño aislado, ni desligado de una historia. Ese medio ambiente es la familia [...] La palabra del adulto, del padre superviviente, la 'versión' sobre qué es la muerte, la negación o el silencio, tienen durante la infancia consecuencias determinantes.[350]

347 *Ibid*., p. 101.

348 *Ibid*., p. 44.

349 Donzino, G. (2003). "Duelos en la infancia. Características, estructura y condiciones de posibilidad". En *Revista Cuestiones de Infancia*, (7), p. 40.

350 *Ibid*., p. 48.

En la obra de Terranova, la Ida adulta recuerda cómo, por las noches, cuando escuchaba llorar al perro de la vecina, "hubiera querido imitarlo si alguien me hubiese enseñado cómo hacerlo, si mi padre hubiese muerto como todos y mi madre, como las viudas, hubiese podido enseñarme la gestualidad del luto".[351] Pero la madre es incapaz de guiar o ayudar a su hija en la elaboración de la pérdida, dado que, como dijimos, ambas están tensionadas entre la incertidumbre causada por la desaparición y la seguridad íntima del suicidio del padre. Es una certeza que comparten, pero que solo adquiere la forma del silencio. La novela trabaja sobre esta cuestión y alude a la vida cotidiana en esa casa en la que, décadas después, las palabras no dichas siguen siendo otra presencia fantasmal:

> —Se te ha quemado el café —dijo mi madre entrando en la cocina [...].
>
> Pensé: mi padre desapareció hace veintitrés años.
>
> —Te dejé la cafetera preparada para que encendieras el fuego.
>
> Pensé: se esfumó en la nada y pasados los primeros tiempos nunca más hablamos de él.
>
> —Te puse la notita en el pico de la cafetera como hacía la abuela conmigo.
>
> Pensé: ¿por qué no hemos vuelto a hablar de él?
>
> —¿Llevas mucho rato levantada?
>
> Pensé: ¿por qué no has vuelto a hablar de él?[352]

351 Terranova, N., *op. cit.*, p. 45.

352 *Ibid*., p. 36.

Si bien Donzino reconoce que con frecuencia los adultos asumen una actitud protectora hacia los niños para aliviar su sufrimiento y creen que "el recuerdo y la palabra sobre el dolor causan más dolor", advierte que es justamente la falta de palabra ante él lo que más duele:

> El adulto superviviente teme hablar de la muerte o plantear la situación porque ese solo acto catectiza sus recuerdos dolorosos y de este modo los deseos de muerte se activan y su sola carga supone la anticipación de la muerte, su aceleración y presentificación. El niño, por su parte, "capta" que preguntar y querer saber hace sufrir al otro (y él no quiere que su único objeto se ponga mal) y, además, que el otro tampoco desea que él sufra por pensar en eso, por lo cual el niño debe callar.[353]

La palabra vedada en la casa es el nombre del padre, que ha quedado "al otro lado del vallado de lo indecible".[354] La primera parte de la novela, titulada justamente "El nombre" culmina cuando, por primera vez, la protagonista es capaz de conjurarlo. Tumbada en un banco de plaza, decide elaborar una lápida entre las inscripciones plasmadas en el hierro: "Aquí yace Sebastiano Laquidara, lo llora su hija Ida". El efecto de este gesto que da comienzo al proceso de duelo será inmediato: "Cuando terminé de escribir la esquela de mi padre la furia de su nombre se aplacó".[355]

El segundo apartado, "El cuerpo", nos permite introducir algunas cuestiones vinculadas con una segunda etapa vital que la protagonista comenzará a atravesar en la misma época en que su desarrollo queda de alguna manera trunco, estancado. Como afirma Paola Piacenza, "Si la infancia está al comienzo de una biología, la adolescencia lo está de la verdadera vida: aquella que se experimenta como propia. Es en este sentido que el devenir adolescente ha

353 Donzino, G., *op. cit.*, p. 50.

354 Terranova, N., *op. cit.*, p. 42.

355 *Ibid*., p. 75.

estado siempre asociado a la idea de 'iniciación' y, por su posición interpuesta entre las edades liminares del tiempo vital, con la representación de un pasaje".[356] En el caso de Ida, como dijimos, este pasaje se manifiesta de manera aún más compleja. Resulta simbólico, por ejemplo, que la primera vez que tiene su periodo coincida con el día de Difuntos posterior a la desaparición del padre, es decir, con la primera vez que ni su madre ni ella son capaces de celebrar a sus muertos. La narradora recordará la extrañeza suscitada por los cambios corporales y cómo esta vivencia tampoco podrá desasirse del peso de la ausencia del padre: "frente a la delgadez absoluta de la infancia, los pocos kilos de mi nueva feminidad pesaban y estorbaban; si me volvía de lado los notaba; si me ponía boca abajo les daba importancia. Ya no era andrógina, y entonces: ¿quién era, en qué estaba a punto de convertirme? [...] De un día para otro había empezado a exhibir lo que Sebastiano Laquidara ya no tenía: un cuerpo".[357] Por su parte, la madre celebra esta transformación en tanto triunfo de un "destino de normalidad" y, decidida a "sepultar mi infancia y nuestra desgracia", pretende convencer a su hija de que vale la pena "vivir y olvidar".[358]

Más tarde, el despertar sexual que acompaña a la adolescencia es vivido con un cierto distanciamiento. La protagonista recuerda su primer beso, a los dieciséis años, a partir del encuentro de una foto y, a la manera de la narradora de *El amante* de Marguerite Duras, comienza a referirse a sí misma en tercera persona: "Aquel verano [la joven Ida Laquidara] había besado a un chico sin quererlo y sin sentir nada".[359] Apenas un par de semanas después, durante un paseo con su mejor amiga Sara y su novio en las playas de Calabria, tiene su primera relación sexual en un auto, con un hombre

356 Piacenza, P. (2019). "Representación literaria de la lectura adolescente". En Traslaciones. *Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 6(12), p. 180.

357 Terranova, N., *op. cit.*, p. 81.

358 *Ibid*., p. 82.

359 *Ibid*., p. 85.

mucho mayor. A lo largo de este capítulo, una frase se repite tres veces con mínimas variaciones y explicita dicho extrañamiento: "Si le pasa al cuerpo no ha pasado de verdad".

En cuanto a esta etapa vital, podemos señalar que los años del bachillerato serán un periodo penoso e incómodo para la protagonista, dado que se siente observada, rodeada también por el silencio de sus compañeros que conocen pero no hablan de su historia, por lo que ella siente su culpa como una especie de "repulsivo defecto físico" que causa su aislamiento.[360] Aránzazu Sumalla afirma que la soledad es propia de los protagonistas de las novelas de adolescencia, en tanto tratan de diferenciarse de todo modelo en su búsqueda de un lugar propio. La crítica agrega que esa sensación de soledad se ve acrecentada porque los personajes "tienen una aguda conciencia no sólo de hallarse en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos de algún modo al grupo de adolescentes del que se supone que deberían formar parte".[361] El único vínculo significativo que tendrá Ida en la novela será su amiga Sara, con quien puede sentirse un poco más a gusto, compartir salidas y quien es, además, la única persona a la que se concede acceso a la casa:

> Sara era igual que yo, pero estaba intacta, su casa era leve y corriente y sus pensamientos, libres de coincidir con su inscripción en el registro civil; cuando estábamos juntas yo también podía tener catorce años como ella, por eso me agarraba a ella como una náufraga, yo que odiaba todas las edades desde que mi padre había

360 Cabe recordar que antes, durante los años de la infancia, la escuela había cumplido una función de salvación, de normalización de la vida a pesar del pesado encargo del cuidado del padre: "Apuraba el paso todo lo posible para alejarme de la caja del reloj de péndulo del pasillo, de los restos de la comida, de las sobras de pasta con tomate en la basura, de la responsabilidad que mi madre me endosaba, de la nada dentro de la que mi padre quería sepultarnos: para vivir debía llegar al escritorio, el escritorio era la salvación, hacer los deberes era la salvación, el colegio y la obligación del día siguiente eran la salvación." (*Ibid*., p. 143).

361 Sumalla, A. (2013). "El adolescente como protagonista literario". En *Temas de Psicoanálisis*, (5), p. 6.

> dejado de tener edad y supe que cada uno de sus cumpleaños se celebraría en mi contra.[362]

No obstante, el cariz egoísta del dolor de la protagonista y la incapacidad de escapar de esa vida de constante luto y encierro, provocan un distanciamiento de Sara, con quien perderá todo contacto. En este sentido, Sumalla advierte que, generalmente, "el compañero adolescente parece no tener cabida en el mundo adulto al que hay que llegar y forzosamente, se pierde en el paso".[363]

A lo largo de su estancia en Mesina, la protagonista adulta irá atravesando un proceso difícil que requiere la rememoración, la limpieza de la casa y la expurgación de los objetos y, sobre todo, la confrontación con la madre y con Sara para poner en palabras un cúmulo sedimentado de reproches y verdades y descubrir así "aquella tierra extranjera llamada el dolor de los otros".[364] Incluso se servirá de la experiencia de los sueños y pesadillas, que son narrados en breves capítulos intercalados denominados "Nocturnos".

La clave de ese proceso será una caja roja de hierro, el único objeto que, sabemos, Ida desea salvar. Este elemento será frecuentemente mencionado, pero solo al final se develará su contenido, una vez que ella esté preparada para enfrentar a los fantasmas: "Hace veintitrés años metí aquí dentro las pruebas de la existencia de un hombre llamado Sebastiano Laquidara, en esta caja roja enterré el olor y la voz de mi padre".[365] Estos restos "volátiles" son capaces de conjurar su presencia: la pipa con tabaco y un casete. En una especie de ceremonia íntima, inhuma primero el aroma ("Husmeo el aire y reconozco quién era yo, husmeo y sé quién soy")[366] y deja que ejerza sobre ella "un control absoluto" hasta que, finalmente, pue-

362 Terranova, N., *op. cit.*, p. 74.

363 Sumalla, A., *op. cit.*, p. 9.

364 Terranova, N., *op. cit.*, p. 187.

365 *Ibid*., p. 203.

366 *Ibid.*

de llorar. Una vez que se agotan las lágrimas, repite el ritual: toma la cinta grabada el día en que cumplió 11 años, cuando todavía existía "el triángulo originario", y la reproduce en el estéreo de su adolescencia. Para su sorpresa, el susurro prácticamente inaudible le resulta casi irreconocible pero, cuando oye a Sebastiano entonando una canción, adviene un efecto liberador que afecta al mundo entero: "La habitación se llena con su nombre, con su cuerpo, con su voz y su olor, la noche envuelve el estrecho y la ciudad de Mesina entera, la noche envuelve la desaparición de mi padre, el casete de mi madre, mi carcajada, las lágrimas y todo lo que ha pasado hasta ese momento sobre la Tierra".[367]

La novela culmina con un funeral, con una ceremonia en memoria de un joven que se ha suicidado luego de compartir su historia de culpa y sufrimiento con la misma Ida. La oportunidad de concurrir junto con su madre y "decir adiós a alguien" les da a ambas la posibilidad de robar "un pedazo de dolor extraño" para poder así reconciliarse con su propio dolor, de hacer ese duelo postergado y, en el caso de la narradora, regresar a su casa y a su marido en Roma. Al atravesar nuevamente el estrecho, sepulta la caja roja en las aguas, concluyendo de esa manera su itinerario simbólico y provocando que, como auguran las palabras de cierre, el tiempo pueda seguir su curso: "y el relojito de mi muñeca marca, por fin, las seis y diecisiete".[368]

Nota biobibliográfica

MARÍA ESTRELLA es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente en el área Literaturas Europeas del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades (UNMdP). Miembro del grupo de investigación Literaturas Europeas Comparadas, el Centro de Letras Hispanoamericanas, el

367 *Ibid*., p. 207.

368 *Ibid*., p. 222.

Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos y el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales. Ha publicado artículos y capítulos de libro; es autora de *El arte como utopía. El poder sanador de la palabra en la poética de Jeanette Winterson* (2022) y coeditora, junto con Liliana Swiderski, de *En torno a Primo Levi*: *biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (2023).

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.

Badinter, E. (1980). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.

Donzino, G. (2003). "Duelos en la infancia. Características, estructura y condiciones de posibilidad". En *Revista Cuestiones de Infancia*, (7), pp. 39 -57.

Piacenza, P. (2019). "Representación literaria de la lectura adolescente". En *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, *6*(12), pp. 178-193.

Roudinesco, É. (2004). *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE.

Sumalla, A. (2013). "El adolescente como protagonista literario". En *Temas de Psicoanálisis,* (5), pp. 1-14.

Terranova, N. (2020) *Adiós fantasmas*. Barcelona: Libros del Asteroide.

Verdad quebrada, deseo en tránsito. *La vida mentirosa de los adultos* de Elena Ferrante como *Bildungsroman*

Laura Martín Osorio

Introducción

La obra de Elena Ferrante, una de las autoras italianas contemporáneas más leídas a nivel mundial, se distingue por narrar historias cotidianas protagonizadas por personajes de gran densidad psicológica. Sus relatos abordan realidades crudas sin recurrir al golpe bajo, mediante una prosa despojada que transmite, con notable precisión, inquietud, intensidad y perturbación.

Su última novela, *La vida mentirosa de los adultos* (2019), puede leerse como un *Bildungsroman*, ya que narra en primera persona el tránsito de una joven desde la infancia hacia la adultez. Giovanna describe cómo su universo protegido en el barrio alto de Nápoles –bajo la tutela de sus padres, intelectuales, ateos y de izquierda– comienza a desmoronarse con la irrupción de la tía Vittoria, proveniente de la zona baja de la ciudad. Este punto de inflexión activa una serie de desplazamientos internos y externos que ponen en crisis su identidad.

En este análisis, se explorará cómo Ferrante retoma y resignifica los rasgos clásicos de la novela de formación, construyendo un relato en el que la identidad de la protagonista se moldea no solo a través del conflicto generacional, sino también mediante la confrontación con versiones contradictorias de la verdad, la mentira y el deseo. A diferencia de otras novelas del género, donde el crecimiento se presenta como un proceso progresivo hacia una síntesis

o una verdad reveladora, *La vida mentirosa de los adultos* plantea un tránsito marcado por la fragmentación, la ambigüedad y la imposibilidad de alcanzar una identidad unívoca.

Bildungsroman: orígenes y características

Bajtín, en *Estética de la creación verbal* (1982), afirma que "el héroe es una constante en la fórmula de la novela [de educación (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*)]" y que todos los demás aspectos "pueden ser variables":[369] la ambientación, la posición social, la fortuna. El *Bildungsroman*, según Darío Villanueva en su glosario de narratología, muestra el proceso de formación de un personaje en su tránsito de la adolescencia a la madurez, un pasaje que implica dimensiones intelectuales, morales, estéticas y sentimentales.[370] Sus orígenes se remontan al siglo XVIII en Alemania, en el contexto del neohumanismo, con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, obra fundacional del género. La juventud es el centro de estas novelas: personajes en formación que necesitan moldear su individualidad para ingresar a la adultez. Según Franco Moretti en *Il romanzo di formazione* (1999), el *Bildungsroman* resuelve armónicamente un dilema central de la burguesía moderna: el conflicto entre el ideal de autodeterminación y la necesidad de integración social.[371]

En Italia, este tipo de novela surge de manera tardía y se vincula con la unificación nacional y los ideales románticos. No responde siempre al modelo clásico alemán, sino que presenta una hibridación genérica. *I promessi sposi* [*Los novios*] (1840) de Alessandro Manzoni es un ejemplo temprano en el que la formación política

369 Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 211-212.

370 Villanueva, D. (1992). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, pp. 181-201.

371 Moretti, F. (1999). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, p. 17.

y social de Renzo, el personaje masculino principal, lo lleva de ser un obrero asalariado a pequeño emprendedor, con un claro ascenso cultural. Otro caso emblemático es *Le avventure di Pinocchio* [*Las aventuras de Pinocho]* (1881) de Carlo Collodi, en el que el protagonista enfrenta múltiples pruebas hasta convertirse en un "niño de bien", incorporado al mundo burgués y laboral. En esta misma línea se encuentra *Cuore* [*Corazón*] (1886) de Edmondo De Amicis, que a través del diario de Enrico Bottini busca inculcar en la juventud valores patrióticos y ciudadanos.

El *Bildungsroman* y la formación de las mujeres

Las novelas fundacionales del género presentan un recorrido iniciático exclusivamente masculino: como dijimos, los protagonistas superan pruebas que les permiten ingresar al mundo adulto, con acceso a la cultura y el ascenso social. Las figuras femeninas, en cambio, han estado tradicionalmente relegadas a un proceso de formación ligado al amor, el matrimonio y la maternidad. Sus "pruebas" giran en torno a la pureza, la virtud y la conquista del héroe, como en los cuentos populares recogidos por Perrault y los hermanos Grimm (*La bella durmiente* o *Cenicienta*, por ejemplo).

A partir del siglo XIX, la literatura angloamericana inaugura un nuevo tipo de *Bildungsroman* femenino. Elisa Martínez Garrido señala que estas novelas introducen la soledad, el viaje y el regreso triunfal como ejes de la formación femenina.[372] Un caso paradigmático es *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, donde la protagonista, una huérfana maltratada, logra emanciparse tras años de adversidad, hasta alcanzar independencia económica y estabilidad emocional.

En Italia, Carolina Invernizio y Liala (seudónimo de Amalia Liana Negretti Odescalchi) representan dos modelos distintos

372 Martínez Garrido, E. (2000). "*Bildungsroman* y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres". En *Cuadernos de filología italiana*, N° extraordinario, pp. 529-546, p. 530.

dentro del género. *Il bacio di una morta* [*El beso de una muerta*] (1886) de Invernizio presenta a una heroína que lucha por recuperar su matrimonio y desafiar los obstáculos impuestos por la sociedad. Las heroínas de Liala, en cambio, encarnan una feminidad sensual y apasionada, aunque siguen subordinadas al protagonismo masculino y a los roles de género de su época.

Un punto de inflexión es *Una donna* [*Una mujer*] (1906) de Sibilla Aleramo. Narrada en primera persona, la novela cuenta la toma de conciencia de una mujer que, tras sufrir violencia y opresión, decide romper con las estructuras tradicionales para conquistar su autonomía. Aunque mantiene ciertos elementos de la narrativa sentimental decimonónica –como la persecución y el matrimonio como punto de llegada–, su protagonista elige construir su destino, marcando una ruptura con los modelos anteriores.

La vida mentirosa de los adultos de Elena Ferrante como *Bildungsroman*

La vida mentirosa de los adultos (2019) narra en primera persona las vicisitudes de Giovanna en su paso de la inocencia a la madurez: el descubrimiento del engaño paterno, el amor y el sexo. Movida por el desencanto y la curiosidad infantil, la protagonista –a escondidas y rebelándose a sus progenitores– busca a la tía Vittoria y, sin acaso pretenderlo, desencadena el derrumbamiento de esa idealizada vida familiar, intelectual y burguesa, en la que habían transcurrido sus días.

Podemos ubicar esta obra –siguiendo el clásico texto de Bajtín al que hacíamos referencia anteriormente– dentro de las novelas de desarrollo biográfico (y autobiográfico), en las que "la transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales" a través de las cuales "se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter".[373] En este tipo de obras, "la transformación del propio

373 Bajtín, M., *op. cit.*, p. 213.

héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela".[374]

El comienzo de la novela de Ferrante nos sitúa en un espacio preciso, que caracteriza en cierta medida a los personajes con los que vamos a encontrarnos, y en un tiempo alejado del presente de la narración, cercano a la última etapa de la niñez de la protagonista, que nos ofrece una voz que cuenta con la intención de ordenar la *frantumaglia,*[375] de juntar los pedacitos en los que se ha desintegrado el propio ser, para rearmarse a través de la escritura. La intriga que define ese primer párrafo –característica habitual en los inicios de las novelas de la autora– nos cautiva y nos introduce inmediatamente en la historia.

> Dos años antes de irse de casa, mi padre le dijo a mi madre que yo era muy fea. La frase fue pronunciada en voz baja, en el apartamento que mis padres compraron en cuanto se casaron, en el Rione Alto, en la parte de arriba de San Giacomo dei Capri. Todo se detuvo: los espacios de Nápoles, la luz azul de un febrero gélido, aquellas palabras. Yo, en cambio, quedé a la deriva y sigo ahora a la deriva dentro de estas líneas que quieren darme una historia, y sin embargo no son nada, nada mío, nada que haya empezado de veras o haya llegado a puerto: solo una maraña que nadie, ni siquiera quien escribe en estos momentos, sabe si contiene el hilo preciso de un relato o es simplemente un dolor enredado, sin redención.[376]

374 *Ibid*., p. 212.

375 Ferrante, en su libro *La frantumaglia* (2017), asegura que ese es el término que usaba su madre para referirse a "un malestar que no podía definirse de otro modo", "una multitud de cosas heterogéneas en la cabeza" [Ferrante, E. (2017) *La frantumaglia*. Barcelona: Lumen, p. 111]. La palabra deriva de "frantumi" (fragmentos, pedazos) y sugiere algo disperso o roto en pequeñas partes. Podría tratarse de una confusión, desasosiego o inquietud.

376 Ferrante, E. (2020). *La vida mentirosa de los adultos*. Buenos Aires: Lumen, p. 9.

La protagonista

Giovanna nace un 3 de junio de 1979 y vive hasta los doce años –momento en el que inicia el relato– en la parte más alta de Nápoles. Es hija de docentes –"únicas figuras nítidas en un mundo por lo demás confuso"–[377]: el padre es profesor de historia y filosofía del colegio de bachillerato más prestigioso de la ciudad; la madre enseña latín y griego en un colegio de la *Piazza Carlo III* y corrige pruebas de novelas rosas. Crece en una familia de intelectuales de izquierda, que la han educado –como también lo han hecho los padres de sus amigas Angela e Ida– en libertad, sin reproches ni malos tratos, alejada de la violencia de los barrios bajos y ajena al dialecto.

> ninguna de las tres había sido bautizada, ninguna de las tres conocía rezos, las tres habíamos sido informadas tempranamente sobre el funcionamiento de nuestro organismo [...], las tres sabíamos que debíamos sentirnos orgullosas de haber nacido niñas, las tres habíamos empezado la primaria a los cinco años y no a los seis, las tres nos comportábamos siempre de modo juicioso, las tres llevábamos en la cabeza una tupida red de consejos útiles para sortear las trampas de Nápoles y del mundo, las tres podíamos dirigirnos a nuestros padres en cualquier momento para satisfacer nuestra curiosidad, las tres leíamos muchísimo, las tres, en fin, sentíamos un sabio desprecio por el consumismo y los gustos de nuestras coetáneas, si bien, animadas por nuestros propios educadores, estábamos muy informadas sobre música, películas, programas de televisión, cantantes, actores.[378]

La muchacha está atravesando su preadolescencia, un momento de crisis, "una época de gran fragilidad" para ella: ya había comenzado a menstruar y sus pechos "eran demasiado visibles" y la

377 *Ibid*., p. 24.

378 *Ibid*., p. 25.

"avergonzaban", temía oler mal y se bañaba continuamente.[379] En esas circunstancias, oír la voz de su padre –al que idealizaba– pronunciar palabras que la comparan con un ser despreciado por él, repugnante y cercano a los temores de la infancia (ya que podría tratarse de la bruja maléfica de los cuentos de hadas), le genera intranquilidad y la llena de incertidumbre. Con dolor, asiste a la pérdida de convicciones del mundo infantil y comienza a transitar con desesperación el camino hacia una nueva etapa.

La protagonista vive días de desasosiego, escrutando su rostro en el espejo, buscando rasgos que la asemejen a una tía que le es desconocida. Comienza a hurgar en los álbumes familiares fotos de la mujer que ha sido literalmente borrada de los recuerdos. Ante el descubrimiento de las transgresiones de la hija, su madre le presenta a Vittoria como una persona ingrata, cruel y dañina, información que no calmará el deseo de encontrarse con ella. Obtiene el número de teléfono en la agenda que había en la casa y llama: la voz dialectal y violenta que escucha la inmoviliza y la llena de miedo. El padre se da cuenta de la situación y asume que es necesario concederle la oportunidad de ver a la tía.

El viaje

Joseph Campbell, en su libro *El héroe de las mil caras* (1990), afirma que: "El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales" donde se enfrentará "con fuerzas fabulosas".[380] Ante la inminente visita a la casa de tía Vittoria, Giovanna estudia con avidez el mapa de la ciudad, aprende de memoria las calles y lugares representativos porque sabe que "para ir a su casa había que bajar más, y más, siempre más, hasta el fondo del fondo de Nápoles, y el viaje era tan largo

379 *Ibid*., p. 12.

380 Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Psicoanálisis del mito. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 35.

que, en esas circunstancias, tenía la sensación de que [...] vivíamos en dos ciudades distintas".[381]

La partida estará llena de contradicciones, o lo que Campbell denomina "la negativa al llamado":[382] la ferviente pretensión de ver la cara de su tía empieza a perder fuerzas en ella y a mostrarse como una petición desmedida, un capricho infantil; se opaca ante los miedos que sus padres generaron en ella a través de las advertencias sobre ese ser maléfico. Se vislumbra el carácter agónico de la *héroa*,[383] que parece estar en permanente conflicto con dos mundos: si bien no quiere perder la protección y el amor de su familia, descubre un extraño sentimiento de placer ante la proximidad del mal, como si eso le provocase "una efervescencia inesperada".[384]

El padre la asiste en esa primera incursión *ad infernum* y procura mantenerse cerca y alerta mientras Giovanna se enfrenta al monstruo, hace las veces de guardián del umbral. La muchacha sale del auto y atraviesa el portal: "Un olor intenso a basura se mezclaba con el aroma de las salsas dominicales".[385] La muchacha, aterrada, toca el timbre de la casa y entra; durante su estadía, experimenta temor, repugnancia, intranquilidad y –al mismo tiempo– una inexplicable atracción. Ese espacio y esa persona generan en ella una continua dualidad, que la hace pendular entre contrastes superlativos; la belleza y la fealdad provocan desazón en la joven, que logra salir airosa de ese encuentro, ha logrado superar la prueba. Adquiere una habilidad nueva que le permitirá moverse en la próxima etapa del recorrido: la mentira; será capaz de actuar con

381 Ferrante, E., *La vida...*, *op. cit.*, p. 16.

382 Campbell, J., *op. cit.*, p. 61.

383 Elisa Martínez Garrido, en el artículo al que nos referíamos anteriormente, acuña este término, que creemos oportuno utilizar, para referirse a las protagonistas femeninas de las novelas rosas que consiguen ser artífices de sus propios destinos.

384 Ferrante, E., *La vida...*, *op. cit.*, p. 45.

385 *Ibid*., p. 48.

argucia en los lugares que le toca transitar. Su mundo rosado, "los zapatitos rosas, la chaqueta rosa, el pasador de pelo rosa",[386] en la seguridad del barrio alto, entre libros y palabras de afecto, se convertirá en oscuro y peligroso.

Aliada y enemiga

La tía Vittoria es la hermana de Andrea, el padre de Giovanna. Desde la óptica de la familia del Barrio Alto, vive en sus antípodas: abandonó los estudios en quinto de primaria, se vinculó con un hombre casado, que tenía tres hijos; reside en una zona sórdida, pobre y violenta, en la casa de la infancia, un edificio desvencijado; trabaja como empleada doméstica. Es una mujer envidiosa, que desea el mal a su hermano, al que responsabiliza de todas sus derrotas.

Es poseedora "de una belleza [...] insoportable"[387] y de un poder de atracción que resulta mágico. "La proximidad de aquella mujer amenazante y envolvente me cautivó",[388] asegura Giovanna en una ocasión. De joven, la tía quería ser bailarina; es inteligente y apasionada; creyente y fiel; fuerte y enérgica, de una dulzura feroz; transgresora y, contemporáneamente, conservadora. Favorece el despertar de su sobrina, la invita a que observe, a que esté siempre vigilante para no dejarse engañar. Es también, según las personas con quienes convive –los hijos e hija de su amante–, despiadada, una loca que ocasionó la ruina de su familia, que vive en continua guerra con todo, que los protege pretendiendo tenerlos bajo un estricto control.

> Vittoria me dejó delante de casa [...] Se limitó a decir en dialecto: Giannì, acuérdate de que eres mi sobrina, que tú y yo somos iguales y de que si tú me llamas y dices: Vittoria, ven, yo corro enseguí-

386 *Ibid*., p. 61.

387 *Ibid*., p. 49.

388 *Ibid*., p. 72.

> da, nunca te dejaré sola. Después de aquellas palabras, su cara me pareció más serena, y quise creer que si Angela la hubiese visto, la habría encontrado tan hermosa como en ese momento me lo parecía a mí. Pero en casa, en cuanto estuve sola [...] me derrumbé y, por fin, me eché a llorar. Me propuse no espiar más a mis padres, no ver más a mi tía.[389]

El objeto mágico

En el primer encuentro, Vittoria señala la ausencia de la pulsera en la muñeca de Giovanna, el objeto que le ofrendó al nacer para que usara cuando fuera mayor. La muchacha desconoce su existencia, jamás oyó hablar de él; sin embargo, no desconfía de su tía. Las palabras pronunciadas por la mujer adulta siembran intriga y son motor de búsqueda: "me di cuenta de que deseaba que me hubiese regalado de veras una pulsera y tuve la sensación de que, si en aquel momento la hubiese tenido y la hubiese llevado puesta, me habría sentido más poderosa".[390]

La pista de la pulsera le permite desenredar toda una trama de engaños que provocará el desmoronamiento de la familia y la pérdida definitiva de las certezas infantiles: Andrea se la regaló a Costanza, su amante y esposa de Mariano, su mejor amigo, con quien ha mantenido un largo romance a través de los años.

> La desazón era tan grande que para estas y otras preguntas nunca busqué verdaderas respuestas. Las rechazaba en cuanto asomaban y todavía hoy me cuesta volver sobre ellas. El problema, comencé a sospechar, era la pulsera. Evidentemente, estaba como impregnada de los humores de aquella historia, y aunque procuraba no abrir el cajón donde la había guardado, acababa imponiéndose, como si los destellos de sus piedras, de su metal, esparcieran tormentos. [...] Mi padre mismo –pensaba yo–, tan enemigo de su hermana,

389 *Ibid*., p. 133.

390 *Ibid*., p. 68.

> tan alejado en todo de ella, ¿por qué se había convencido de que una joya que le pertenecía, un ornamento que estaba destinado a mí, podía ser adecuado no para mi madre, por ejemplo, sino para aquella segunda mujer suya tan elegante, descendiente de orfebres, tan adinerada que no necesitaba joya alguna? [391]

El objeto mágico es restituido a su propietaria después de mucho tiempo, esa "pequeña serpiente o [...] mal presagio",[392] era una pulsera "de oro blanco; llevaba una flor con pétalos de brillantes y rubíes, espléndida, en el sentido de que desprendía luz".[393] Se lo presenta como portador del mal, donado por la "tía-bruja"[394] a la niña recién nacida, del que su padre –"enemigo declarado de toda forma de magia"–[395] quiso protegerla.

Posteriormente, Giovanna viene a saber por Giuliana –la hija de Enzo y Margherita– que la pulsera había sido robada por su padre –el amante de la tía– a su abuela materna, por entonces muy enferma, para dársela como obsequio a la madre de Vittoria.[396] La joven dice: "Para mí esta pulsera es un signo permanente de tiempos feos y dolorosos. Me pone nerviosa, trae mala suerte".[397]

Misión

Giovanna busca una posible explicación a los eventos acontecidos y siente que su tarea será volver a unir estos mundos antagónicos. Sin embargo, poco a poco, esta respuesta se revela imposible y hasta inapropiada: "En un primer momento creí que gracias a mí se

391 *Ibid*., pp. 145-146.

392 *Ibid*., p. 203.

393 *Ibid*., p. 117.

394 *Ibid*., p. 146.

395 *Ibid*., p. 146.

396 *Ibid*., p. 308.

397 *Ibid*., p. 309.

produciría un acercamiento entre los dos hermanos, llegué a convencerme de que mi deber era conducirlos a una reconciliación. No fue así. Se impuso en cambio un rito de máxima frialdad".[398] Ella reconoce que, si los hermanos volvieran a tener buenos tratos, ella dejaría de ser relevante en la historia; por lo tanto, desea que sigan despreciándose.

Al parecer, la adolescente debe aceptar el llamado a la aventura –que se presenta en el momento de crisis de su adolescencia– para descubrir en el camino esa dualidad propia de su propio ser, que la lleva a aceptar gustosa el nombre que le es dado por su tía –Giannina– y a permitirse ser una joven distinta, que da lugar en su correcto italiano a la entonación dialectal, que deambula por los bajos fondos napolitanos, que tiene encuentros sexuales con muchachos a los que desprecia solo por ponerse a prueba, que miente a sus progenitores y amigas. Ingresa en el mundo adulto reconociendo sus propias contradicciones y las de la familia en la que le tocó nacer.

Hacia el final descubrirá que su presentimiento inicial acerca de su tarea se ve realizado: la tía Vittoria trabajará como empleada de una amiga de Costanza, la nueva esposa de Andrea. A la pregunta sobre la reconciliación con la hermana, su padre le responde: "No, con Vittoria es imposible hacer las paces. Pero los años pasan, nos hacemos viejos. Y tú, poco a poco, con prudencia, has hecho de puente".[399]

Conclusión

A través de este análisis, podemos afirmar que *La vida mentirosa de los adultos* dialoga tanto con la tradición literaria del *Bildungsroman* como con las exploraciones contemporáneas de la identidad femenina. A través de la historia de Giovanna, Ferrante ten-

398 *Ibid*., p. 85.

399 *Ibid*., p. 348.

siona las categorías clásicas del desarrollo personal, desdibujando los límites entre verdad y mentira, belleza y fealdad, bien y mal. El desmoronamiento de la imagen idealizada de sus padres marca, para la protagonista, el inicio de una transformación que incluye también la pérdida de su yo infantil.

La *frantumaglia* –esa maraña de emociones, recuerdos y fragmentos de verdad– que intenta ordenar mediante la escritura, la vincula con otras figuras femeninas de la obra de Ferrante, pero también con una tradición literaria que, como señala Bajtín, representa el devenir del individuo en el tiempo biográfico. La transformación de Giovanna estructura el argumento y redefine su experiencia en función de las tensiones sociales, familiares y de género que la atraviesan.

En este recorrido, que remite a los relatos iniciáticos usuales, no hay una resolución épica ni un conocimiento enaltecedor. Ferrante subvierte el modelo tradicional al presentar un crecimiento no lineal, en el que la ambigüedad reemplaza a la certeza y la desilusión habilita una forma más compleja de conciencia. Giovanna no alcanza una verdad definitiva ni una identidad fija, sino que se enfrenta a la contradicción como condición persistente del sujeto. Su tránsito hacia la adultez no culmina en una síntesis armónica, sino en una apertura: la aceptación de la incertidumbre como parte constitutiva de sí misma y del mundo.

Nota biobibliográfica

LAURA MARTÍN OSORIO es Profesora de Grado Universitario en Lengua y Literatura (UNCUYO), Diplomada en Estudios de Género y Movimientos Feministas (UBA), Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas (UNC), Especialista en Lengua y Cultura Italianas de la USAL y Doctoranda en Letras (UNCUYO) con un proyecto de Literatura Comparada, que revisa la obra poética para las infancias de Gianni Rodari y María Elena Walsh. Se desempeña como docente en las cátedras "Literatura de Lengua Italiana" y "Literatura para niños y jóvenes" (FFYL, UNCUYO);

es profesora Titular de la Cátedra "Italiano" (FAD, UNCUYO); ofrece talleres literarios para niños y adolescentes. Es investigadora, forma parte del Centro de Literatura Comparada (FFYL, UNCUYO) y del grupo GRIEL (UNMdP); dirige el Proyecto de investigación "Demorar la mirada para renovar el asombro. La poesía argentina para niños, niñas y jóvenes y la mediación lectora". Escribe y actúa; trabaja en la *Editorial Sombrero azul*.

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ferrante, E. (2017) *La frantumaglia.* Barcelona: Lumen.

Ferrante, E. (2020). *La vida mentirosa de los adultos.* Buenos Aires: Lumen.

López Gallego, M. (2013). "*Bildungsroman*. Historias para crecer". En *Tejuelo*, (18), pp. 62-75.

Martínez Garrido, E. (2000). "*Bildungsroman* y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres". En *Cuadernos de filología italiana,* N° extraordinario, pp. 529-546.

Moretti, F. (1999). *Il romanzo di formazione.* Torino: Einaudi.

Villanueva, D. (1992). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

Dos microsistemas, dos familias. La educación en *Il treno dei bambini*, de Viola Ardone

Jazmin Rial

La novela *El tren de los niños* (*Il treno dei bambini*, 2019), de Viola Ardone (Nápoles, 1974), describe en primera persona los sucesos posteriores a la Segunda Guerra Mundial en Italia, momento en que el Partido Comunista incita a las familias que han sido afectadas económicamente por el conflicto bélico a enviar a sus hijos hacia el Norte para mejorar sus oportunidades. Sin embargo, esta experiencia fragmenta la vida de los niños entre dos grupos familiares, y, por lo tanto, entre dos espacios disonantes: "—Es lógico —dice él—, ahora ya estamos partidos en dos".[400] Así, en este trabajo nos interesa enfocarnos en el desarrollo físico, psicológico y emocional que experimenta Amerigo a partir del tránsito entre ambas localizaciones geográficas, tomando en consideración especialmente las características distintivas de las novelas de formación o *Bildungsromane*, para lo que nos apoyaremos especialmente en rasgos descritos por Selen Catalina Arango Rodríguez. Nos centraremos además en el concepto de "Teoría Ecológica" de Urie Bronfenbrenner, expuesto en su libro *La ecología del desarrollo humano*, con el objetivo de realizar un análisis de los espacios por los que el protagonista se desplaza y cómo inciden estos condicionamientos en su educación. Asimismo, compararemos los comportamientos de los distintos personajes secundarios que influyen, de una manera u otra, en la formación del protagonista, consolidándose como "maestros" o "guías".

400 Ardone, V. (2020). *El tren de los niños*. Traducción del italiano por Maria Borri. Buenos Aires: Seix Barral, p. 97.

En *El tren de los niños*, Viola Ardone narra las experiencias vitales de Amerigo, un pequeño de ocho años que sufre las consecuencias inevitables del conflicto armado que azotó gran parte de Europa. En la Italia de posguerra, la autora nos presenta dos realidades distintas en un solo territorio: por un lado, tanto el protagonista como sus círculos íntimos padecen una pobreza extrema en su lugar de origen, devastado por las tropas militares tiempo antes. Por otro, el Norte se presenta como un lugar casi idílico en donde habitan familias rurales que no fueron asediadas por la guerra. Debido a la ayuda de ciertos sectores políticos que pretenden hacer frente a la destrucción inminente, el muchacho circula por espacios divergentes entre sí que lo forman de maneras particulares. El viaje, entonces, inaugura nuevas posibilidades de desarrollo que determinarán la vida del niño. En las novelas de formación, "el héroe es un adolescente o un niño habitualmente en situación de indefensión que debido a alguna razón (lo que Vladimir Propp denomina carencia) ha de iniciar un viaje (que se conoce con el nombre de alejamiento)".[401] En este caso, la travesía responde a la insuficiencia de recursos que tiene en su hogar, por lo que se produce un abandono voluntario por parte de su madre que permitirá el traslado inesperado de su hijo y el inicio de su trayecto de aprendizaje en un ambiente muy distinto. Asimismo, según Arango Rodríguez, se debe comprender la situación del protagonista a partir de las trasformaciones que presenta en su historia: "el héroe cambia, es más, él mismo y su carácter llegan a ser una variable dentro de la fórmula de la novela".[402] Es inevitable observar cómo el espacio y el tiempo alteran, en mayor o menor medida, la subjetividad. Para comprender dicho desarrollo, es preciso analizar las influencias que recibe Amerigo en la diversidad de entornos en los que vive y los vínculos que afianza en su crecimiento. Estos últi-

401 López Gallego, M. (2013). "*Bildungsroman*. Historias para crecer. *Bildungsroman*. Stories to grow". *En Tejuelo*, (18), p. 62.

402 Arango Rodríguez, S. C. (2009). "La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios". En *Folios. Segunda época*, (30), p. 129.

mos son descritos como estructuras internas fundamentales para el niño, definidas por Urie Bronfenbrenner en su libro *La ecología del desarrollo humano* como "microsistemas" debido a que son los círculos más cercanos que mantienen un contacto directo con la persona.[403] La relación entre este nivel y el desarrollo del joven es evidente, ya que las creencias de los padres lo afectarán de manera inmediata.[404] De esta manera, el protagonista de la obra construye a su alrededor dos microsistemas contrapuestos: por una parte, Antonietta Speranza, la madre, se establece como el único miembro de su círculo familiar inmediato; por otra, su adopción por parte de Derna compone un nuevo sistema más amplio que también influye en su crecimiento personal.

En principio, como se mencionó, la familia de Amerigo se reduce a su progenitora. La relación entre ambos es distante, atípica: "mi madre delante y yo detrás".[405] El caminar atropellado del pequeño se intensifica en las escenas en las que debe seguir los pasos de la mujer, intentando alcanzar su ritmo sin éxito. La forma de andar, uno detrás del otro, es significativa del vínculo que poseen e indica la forma en que este se desenvolverá hasta el final de la historia: el niño siempre aparece detrás de ella, intentando seguir su caminata rápida, casi violenta. De este modo, se materializa en este acto físico la unión frágil que mantendrán los personajes: nunca lograrán encontrarse a la misma distancia ni comprenderse. Esta conexión inarmónica se construye en toda la narración, debido a que Antonietta aparece como una figura indiferente. La notoria falta de cariño hacia su único hijo podría considerarse la consecuencia inmediata de una pérdida pasada y, por tanto, del duelo. La muerte de su primer bebé años atrás resulta devastadora para

403 Bronfenbrenner, U. (1979). *La ecología del desarrollo humano*. Buenos Aires: Paidós.

404 Guaimaro, Y. y López, G. (2015). "El rol de la familia en los procesos de educación y desarrollo humano de los niños y niñas". En *Ixaya. Revista Universitaria de desarrollo social*, (10), p. 35.

405 Ardone, V., *op. cit.*, p. 9.

ella incluso en el recuerdo, por lo que, ante el dolor, se reviste de una frialdad que serviría "inconscientemente como coraza sentimental contra el alto riesgo de ver desaparecer al objeto de su ternura. Dicho de otro modo: era preferible no adherirse a él para no sufrir después".[406] Esta falta de afecto intrafamiliar se agudiza en lo que respecta a la comunicación entre ellos, que se produce de forma unilateral. Amerigo, desesperado por encontrar algún gesto de afecto por parte de su madre, está en constante búsqueda de la palabra ajena: "pero ella no me oye, o no quiere oírme. A mí me sube la tristeza por la barriga y pienso que quizá era mejor si seguía haciéndome el tarado y el tartamudo, que así no me iba".[407] El silencio es percIbido, entonces, a través de dos posibles interpretaciones: el muchacho no sabe si es una ignorancia no intencional o si, en cambio, es un efecto provocado de manera premeditada. En cualquier caso, es imposible para Antonietta acercarse a los demás a través de la palabra. En este sentido, Paula Andrea Suárez Palacio y Maribel Vélez Múnera aseguran que "la comunicación familiar, también se convierte en un eje fundamental en el sistema familiar [...] y permite a cada miembro de la familia acercarse más entre ellos, establecer acuerdos y vínculos que pueden ser difíciles de quebrantar".[408] La mujer, por el contrario, permanece indiferente ante su hijo y, también, ante los demás personajes. En este sentido, se conforma una figura velada en la oscuridad propia, con rencores imposibles de sanar, ya que no permite su expresión a partir del discurso. Al tratarse de un miembro del círculo inmediato, la falta de diálogo entre ellos condiciona las experiencias de vida del niño y, en consecuencia, también la formación de una estabilidad emocional y moral. En otras palabras, "una buena comunicación familiar permite a sus miembros sentirse más a gusto con ellos mis-

406 Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal?* Barcelona: Paidós, p. 65.

407 Ardone, V., *op. cit.*, p. 21.

408 Suárez Palacio, P. A. y Vélez Múnera, M. (2018). "El papel de la familia en el desarrollo social del niño: una mirada desde la afectividad, la comunicación familiar y estilos de educación parental". En *Revista Psicoespaocios*, 12(20), p. 155.

mos y con los demás. A través de la comunicación se transmiten a los hijos las ideas, valores y creencias que son insustituibles para su evolución y maduración personal".[409]

El contacto verbal constituye, entonces, una de las bases de la formación personal del individuo desde sus primeros años, pero, en el caso de Amerigo, su madre alimenta la distancia entre ellos. Este silencio también afecta las decisiones inmediatas del héroe, quien abandona la escuela de manera progresiva, sin intervención de ningún tipo por parte de ella. Así, la comunicación entre ambos se disuelve por completo: la mujer presenta un gran desinterés hacia la formación de su hijo debido a un desplazamiento intencional del sentimiento por el profundo temor a una nueva pérdida.

Antonietta experimenta altibajos en su estabilidad emocional y, por lo tanto, se construye como una figura materna desapegada. Como se mencionó, Bronfenbrenner asegura que las creencias y directrices de los vínculos son fundamentales para el desarrollo del niño ya que, al tratarse del sistema más cercano al menor, la familia es central en el desenvolvimiento emocional y la construcción de una socialización saludable.[410] Pero, ante la ausencia de una figura guía, el protagonista encuentra en sus pares y en la calle la forma que él cree adecuada para su supervivencia en ese mundo atroz que lo rodea y excede: "aprendo en la calle, dando vueltas por ahí, escuchando lo que me cuentan, metiéndome donde no me llaman. Nadie nace sabiendo".[411] A consecuencia del hambre, aprende a ejecutar algunos ardides con el objetivo de conseguir dinero y tener la posibilidad de alimentarse. Sin embargo, en el momento en que su madre se entera de las argucias que estaba realizando en el centro de la ciudad, le aconseja volver con ella la próxima vez que

409 *Ibid*., p. 164.

410 Guaimaro, Y. y López, G., *op. cit.*, p. 9.

411 Ardone, V., *op. cit.*, p. 13.

quiera realizar un buen engaño.[412] La mujer, entonces, adquiere un perfil ambivalente pues, aunque parece indiferente al modo en que vive su hijo en las calles, acepta su viaje hacia el Norte del país con el fin de que él obtenga mejores oportunidades.[413]

Ahora bien, el viaje de Amerigo hacia su hogar temporal abre la posibilidad de encontrar otro círculo cercano que satisfaga las necesidades que no estaban siendo cubiertas por completo. El muchacho entra, entonces, en un periodo de regeneración en el cual cicatrizan las heridas producidas en su lugar de nacimiento. Este nuevo círculo interno tendrá diversas características que conducirán al desarrollo institucional del niño, así como también a una formación personal de carácter moral y ético: "—Tienes que aprenderte las letras [...] Para no dejarse engañar por los que las saben. Vamos...".[414] En este fragmento, se distingue cómo su familia adoptiva lo incita a la escolarización, pero el joven, en principio, se niega justificando la ignorancia de su madre y, por tanto, cuán poco eficaz pueden ser las clases: "Las letras no me gustan. Mamá no se

412 En este punto es interesante recuperar las palabras de Suárez Palacio y Vélez Múnera: "los hijos son el reflejo de las acciones y comportamiento de los padres, por tal razón, es recomendable que el actuar de los padres esté siempre orientado a proporcionar modelos dignos de imitar por parte de aquellos que están en proceso de desarrollo personal". *Ibid*., p. 168.

413 Acerca de esta decisión, es interesante recuperar las palabras de Maddalena, amiga íntima de la familia: "—El amor tiene muchas caras, no sólo la que creéis vosotros —interviene Maddalena—. Por ejemplo, estar aquí, entre tantas fieras que meten barullo, ¿acaso no es amor? Y vuestras madres, que os han dejado subir al tren para que os vayáis lejos, a Bolonia, a Rímini, a Módena..., ¿eso tampoco es amor? / —¿Por qué? ¿Quien te echa es que te quiere? / —Amerí, a veces te quiere más quien te deja ir que quien te agarra y no te suelta.". *Ibid*., p. 43. La mujer, ante la desesperación de los niños en el tren que piensan que han sido regalados, explica con sus propias palabras el cariño y, por tanto, el dolor que estarán atravesando sus familiares por una separación que es considerada necesaria. Esta intervención de alguien ajeno a su círculo familiar tiene el objetivo de enseñar a los pequeños viajeros una nueva perspectiva y, al mismo tiempo, ayudarlos en su duelo.

414 *Ibid*., p. 67.

las sabe. ¿Para qué sirven?".[415] No obstante, es fundamental observar que el sujeto, ligado únicamente al conocimiento que le brindaban las calles de su infancia, acepta ir a la institución únicamente porque "Derna parece contenta".[416] Así, a lo largo de la novela, se va a configurar una dinámica particular en el vínculo materno-filial entre Amerigo y dicha mujer. En contraposición con su madre biológica, el héroe descubre que sus pisadas se armonizan con las de ella, quien procura avanzar a su ritmo: "así que nos vamos, cogidos de la mano. No camina tan deprisa como mamá Antonietta. Ella no me deja atrás, o quizá soy yo quien anda más rápido por miedo a quedarme solo".[417] Luego de un viaje tumultuoso en tren, arrancado de su familia sin su consentimiento, el niño se encuentra solo en un sitio que nadie conoce. Derna, una mujer de edad adulta que jamás pensó en tener hijos propios, acepta acogerlo bajo su cuidado y el de la familia de su hermana, Rosa, para alivio del protagonista. Desde un inicio, se produce una relación de madre e hijo basada en el respeto y la comprensión mutua, que se manifiesta también en el caminar acompasado que ambos tienen. De esta manera, el personaje principal se encuentra en un ambiente diferente al que estaba acostumbrado con su madre biológica, quien parecía ocuparse de sus propias necesidades, pero sin atender por completo las carencias del niño. Además, es interesante recuperar la reflexión de Amerigo, quien piensa que, tal vez, él camina lento por temor a la soledad en un sitio extraño. Este tipo de razonamiento será común en sus primeros días en el Norte del país, debido a que observa el mundo que lo rodea con desconfianza. Un ejemplo de ello es la llegada del tren a la estación donde los nuevos familiares buscan a los niños para llevarlos a sus hogares transitorios. Ante la mirada desencantada del protagonista, los adultos parecen elegir a los pequeños dentro de la sala por su aspecto físico. Sin embargo,

415 *Ibid*., p. 67.

416 *Ibid*., p. 67.

417 *Ibid*., p. 58.

en cuanto Derna aparece, le aclara que eso no ocurría de esa manera, sino que cada grupo familiar ya tenía asignado previamente el niño que tenía a su cuidado: "—Eso quiere decir que no nos elegían según les viniera en gana... / —¡Claro que no! Ni que fuera el mercado de la fruta. / Y a mí me da vergüenza porque eso es justo lo que había creído".[418] Según la teoría del apego iniciada por Bowlby, los menores que, en su primera infancia, no han contado "con figuras seguras de apego, que han crecido con personas que no respondían a sus demandas y necesidades o de las que recibían un trato inadecuado, verán cuestionada su seguridad y confianza en el mundo y en sí mismos".[419] Así, Amerigo presenta la imagen de un niño escéptico ante la bondad de las personas debido a sus experiencias pasadas, por lo que, desde su viaje, se maravilla con los pequeños gestos de cariño o amabilidad que le brindan. Asimismo, se asombra al recibir un regalo por parte de sus nuevos vínculos en su cumpleaños: "dentro del estuche hay una cinta de tela con mi nombre: SPERANZA AMERIGO. Me quedo con los ojos como platos: nunca he tenido algo que sea sólo mío".[420] El niño se conmueve no solo por el gesto amoroso de sus padres adoptivos, sino también al comprender que es el primer objeto propiamente suyo, hecho a su medida y con su nombre grabado.

En este nuevo hogar, Amerigo atraviesa dos grandes etapas que lo transformarán como sujeto: por un lado, su nuevo círculo familiar lo inscribe en la escuela con el fin de que continúe su educación formal. Como se mencionó, aunque en un primer momento el protagonista reniega de los estudios, conocerá las diversas posibilidades, tanto eruditas como afectivas, que la escuela le ofrece, puesto que será el sitio donde concrete su amistad con su hermano

418 *Ibid*., p. 56.

419 Bueno, A.; Domínguez Alonso, F. J. y Rosser Limiñana, A. (2010). "Evolución de los menores tras la adopción. La familia adoptiva como figura de apego y contexto de reparación". En *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 2(1), pp. 444.

420 Ardone, V., *op. cit.*, p. 75.

adoptivo. Por otro lado, quien ha asumido el rol de padre lo introduce en la música[421] y, debido a ello, conoce el violín, que se convertirá en su futura profesión: "—Tengo un cliente que es maestro de música. Se llama Serafini, y te dará clases particulares".[422] Se destaca la gran influencia de los padres adoptivos, quienes buscan las mejores oportunidades para todos sus hijos en el ámbito de formación académica y profesional. Debido a los ánimos que recibe de su familia para seguir aprendiendo y así lograr su sueño como violinista, consigue estudiar con un maestro particular.

De este modo, el nuevo microsistema se construye como una posibilidad en potencia: una posibilidad de ser, de estudiar, de formarse como persona. En el texto "Evolución de los menores tras la adopción" se afirma que aquellos entornos adoptivos más próximos al infante se van a convertir no solo "en una alternativa familiar [...], sino también en un potencial elemento reparador de los traumas infantiles y la llave para el establecimiento de unas relaciones afectivas seguras, mediante la satisfacción de sus necesidades, la compensación de sus carencias y la reparación de las posibles secuelas derivadas de sus experiencias previas".[423] Amerigo, ante la imposibilidad de encontrar las herramientas adecuadas para su formación personal y académica en Nápoles, halla una respuesta en su hogar de acogida. Este microsistema presenta rasgos diferentes

421 En este punto es interesante observar el modo en que Amerigo incorpora ciertos conocimientos sobre instrumentos musicales, debido a que su padre adoptivo trabaja con ellos: "—¿Qué tengo que hacer? —pregunto yo. / —Siéntate y mira —me contesta, y se pone a trabajar. Corta, clava, lima, y mientras tanto me va explicando. Yo escucho, observo, y el tiempo pasa rápido, al revés que en la escuela. Mientras trabaja, Alcide habla poco. Dice que tiene que concentrarse". *Ibid*., p. 71. En esta escena se observa el modo en que el padre funciona como un maestro de escuela. Sin embargo, aunque le desagradan las clases del instituto, el niño disfruta aprender con Alcide, ya que se encuentra en un entorno afectivo e íntimo que le permite la sociabilidad de una manera distinta que en las aulas.

422 *Ibid*., p. 75.

423 Bueno, A., Domínguez Alonso, F. J. y Rosser Limiñana, A., *op. cit.*, p. 445.

a las experiencias vividas con su madre, debido a que no solo posibilita una educación formal que sea eficaz en su futuro, sino que también lo impulsa en su nueva pasión pues los adultos apoyan las decisiones que toma. Se trata, entonces, de una familia que puede establecer un vínculo desde lo afectivo y, al mismo tiempo, desde la palabra que le permite al muchacho una formación tal que lo ayuda a desplegar su gusto artístico.

No obstante, en cuanto regresa a Nápoles luego de convivir seis meses con Rosa y Alcide, Amerigo ya no es el mismo. El viaje representa un elemento fundamental en las novelas de formación, por lo que se trata del retorno de un niño que ha experimentado una relación distinta con las personas encargadas de su cuidado y ha podido incorporar otros hábitos. Además, el recibimiento no es el más propicio ya que su madre empeña su violín para obtener dinero y, con ello, frustra todo intento de su hijo de seguir practicando los movimientos ensayados con su maestro en el Norte. El protagonista, entonces, debe tomar una decisión fundamental que impactará en toda su vida: huir de la ciudad. Ante ello, es interesante recuperar la noción de Vladimir Propp acerca de la importancia de la "salida del hogar" en los personajes principales, ya que surge, a menudo, de un héroe vacío o fragmentario que solo a partir del viaje podrá completarse. El teórico distingue dos tipos de protagonistas: por un lado, el héroe-buscador que tiene por finalidad una búsqueda personal y, por otro lado, el héroe-víctima que ha sido desterrado por su seno familiar.[424] En este caso, el personaje no es expulsado de manera directa, pero podría considerarse que las actitudes de su madre lo alejan hasta la irremediable decisión de escaparse. Así, busca a su familia adoptiva en el Norte, que lo recibe nuevamente como su propio hijo.

Finalmente, gracias al amparo que le brindan, el protagonista se convierte en un violinista reconocido, pero esquiva un pasado que todavía lo angustia. La figura de la madre biológica se adhiere como una sombra reiterada en la memoria de Amerigo, puesto que

424 Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

su recuerdo le impide alcanzar la felicidad plena en su adultez. Con la intención de eliminar todo rastro de ella en su vida actual, se presenta con el apellido de Rosa y Alcide: "Amerigo Benvenuti". No obstante, la imagen de su progenitora se instala en su mente como una huella imborrable que todavía repercute en sus decisiones: "Tu ser dentro de mí no va a marchitarse: todos los años que hemos vivido separados han sido una larga carta de amor, cada nota que toqué la toqué para ti".[425] A través de la composición artística, el joven experimenta los recuerdos dolorosos de su niñez. En sus canciones, entonces, confluyen dos aristas: por un lado, funcionan como una entrada a su oscuro pasado, a aquellos años de pobreza, hambre y maltrato productos de su círculo familiar. Por otro lado, las notas que ejecuta conforman una dolorosa e infinita carta de amor hacia Antonietta, que refleja también el cariño sincero de hijo hacia su madre. De esta manera, la música es la única capaz de fusionar dos sentimientos contrapuestos (amor/resentimiento) con el fin de proporcionarle al héroe una forma de convivir con su dolor y, finalmente, aceptar quién es ante los ojos de una pasajera desconocida en el tren: "—Vivo lejos, pero ésta es mi ciudad —le contesto, y me sorprende descubrir cuán fácil es la verdad. [...] —Mucho gusto. Amerigo —le digo, y luego añado—: Speranza".[426]

En conclusión, podemos observar que, en *El tren de los niños*, el protagonista experimenta un desarrollo particular a partir del tránsito entre dos familias de localizaciones geográficas diferentes que se consolidan, en términos de Urie Bronfenbrenner, como dos "microsistemas", dado que son los entornos inmediatos donde se desarrollan sus primeras interacciones y experiencias directas.[427] De este modo, la madre funciona como un personaje que, al principio, no expresa cariño, sino más bien indiferencia hacia su hijo. No obstante, acepta desprenderse del muchacho para enviarlo hacia el

425 Ardone, V., *op. cit.*, p. 157.

426 *Ibid*., p. 159.

427 Bronfenbrenner, U., *op. cit.*

Norte con el fin de que obtenga una educación propicia y condiciones de vida que no podría alcanzar en la pobreza de Nápoles. En cambio, por otro lado, se observa el nuevo círculo familiar al que accede el protagonista. Rosa y Alcide son los padres adoptivos que brindan un cariño tal que lo ayuda a desvanecer ciertos perjuicios que el niño tenía sobre sí mismo y sobre el mundo debido a su origen. Asimismo, Derna se cruza en la vida del héroe de forma casual y, gracias a un aprendizaje mutuo, logran una conexión sincera producto del amor hacia el otro. Es interesante recuperar la visión de esta mujer ya que, desde un inicio, acepta su propia incapacidad para el cuidado de los niños y, debido a ello, en su primer encuentro, Amerigo la compara con su progenitora. Sin embargo, con el pasar de los meses, ella descubre cómo ser una madre gracias a él. Este aprendizaje mutuo es descrito por Bronfenbrenner, quien asegura que las influencias de los sujetos que conforman el microsistema afectarán directamente al niño, pero, al mismo tiempo, él también es capaz de modificar la perspectiva de los otros: "Derna esboza una sonrisa de mentira y se pone a cantar. [...] 'Aunque seamos mujeres, no sentimos temores, pensando en nuestros hijos, pensando en nuestros hijos...', y en cuanto suelta la palabra 'hijos' me agarra la mano".[428] La repetición del término "hijo", así como también el gesto físico que realiza la mujer, permite esbozar el cambio que transita el personaje: aunque Derna se rehúsa a convertirse en madre, las experiencias con el joven a lo largo de su viaje han transformado la forma de verse a sí misma.

La relación que comienza a edificarse con sus nuevos vínculos produce un desarraigo respecto de la figura de la madre biológica que, con el paso del tiempo, se convierte en una imagen difusa en la mente del protagonista. Así, hacia el final de la historia, acepta que este nuevo hogar no solo le brindará las oportunidades que necesita para el autodescubrimiento de su propia personalidad, sino que también lo contendrá de una manera que Antonietta no podría lograr.

428 Ardone, V., *op. cit.*, p. 97.

Nota biobibliográfica:

JAZMIN RIAL es estudiante avanzada del Profesorado y Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desde 2020 se desempeña como adscripta estudiante en tareas de docencia e investigación en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II bajo la dirección de la Dra. Liliana Swiderski. Es integrante del Grupo de Investigación "Literaturas europeas comparadas", cuyos proyectos están radicados en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis) y en el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). Fue ayudante estudiante concursada en el Área de Literatura Europea en dos ocasiones.

Referencias bibliográficas

Arango Rodríguez, S. C. (2009). "La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios". En *Folios*. *Segunda época*, (30), pp. 127-146.

Ardone, V. (2020). *El tren de los niños*. Traducción del italiano por Maria Borri. Buenos Aires: Seix Barral.

Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal?* Barcelona: Paidós.

Bronfenbrenner, U. (1979). *La ecología del desarrollo humano*. Buenos Aires: Paidós.

Bueno, A., Domínguez A., Francisco J.y Rosser Limiñana, A. (2010). "Evolución de los menores tras la adopción. La familia adoptiva como figura de apego y contexto de reparación". En *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, *2*(1).

López Gallego, M. (2013). "*Bildungsroman*. Historias para crecer *Bildungsroman*. Stories to grow". En *Tejuelo*, (18).

Guaimaro, Y. y López, G. (2015). "El rol de la familia en los procesos de educación y desarrollo humano de los niños y niñas". En *Ixaya. Revista Universitaria de desarrollo social*, (10), pp. 31-55.

Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Suárez Palacio, P. A. y Vélez Múnera, M. (2018). "El papel de la familia en el desarrollo social del niño: una mirada desde la afectividad, la comunicación familiar y estilos de educación parental". En *Revista Psicoespacios*, *12*(20).

La infancia y la adolescencia en la narrativa de Niccolò Ammaniti

Elena Victoria Acevedo

Infancias en la literatura italiana

Las referencias a la infancia en la literatura y su tratamiento como tema o motivo se vinculan con las instancias sociohistóricas de producción y la mirada adulta frente a un tema que es, con frecuencia, abordado desde el dolor y la preocupación por una etapa de la vida humana que no siempre es vista como feliz, se identifica más bien con el sufrimiento, la violencia y la vulnerabilidad.

Desde el Verismo, "Rosso Malpelo", de Giovanni Verga, nos muestra al niño víctima del maltrato y del abusivo trabajo infantil. O Pin, el niño huérfano, solo y abandonado que simboliza la resistencia italiana en *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino. Como afirma Emmanuele Zinnato:

> E' altamente significativo che ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino scelga come 'protagonista simbolico' un bambino: 'Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano (come scrive l'autore nella celebre presentazione all'edizione del 1964) lontane e incomprensibili'.[429]

429 Zinato, E. (2012). "Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento". En Brugnolo, S. (ed.). *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. (pp. 97-113). Pisa: Pacini. Disponible en línea: <https://www.academia.edu/14169119/Linfanzia_rappresentata_nella_letteratura_del_Novecento> [Fecha de consulta: 7 de junio de 2022]: "Es sumamente significativo que en *El sendero de los nidos de araña*, Calvino elija como 'protagonista simbólico' a un niño: 'a la mirada infantil y celosa de Pin, armas y mujeres se volvían (como escribe el autor en

Con Useppe, protagonista de *La Storia*, de Elsa Morante, entramos en contacto con el niño víctima de la violencia desde su concepción, vive en un mundo en guerra y representa las infancias víctimas inocentes de los genocidios. La mirada ingenua de una niña basta para narrar una historia, tal es el caso de Anna, en *Tutti i nostri ieri* (*Todos nuestros ayeres*, 1952), de Natalia Ginzburg.

Puede decirse que los niños son una constante en la literatura italiana, pensemos en la reciente *Banda de los niños* en la narrativa de Roberto Saviano: *La paranza dei bambini*. Los protagonistas del libro, los llamados "paranzini", son exponentes de la criminalidad adolescente de Nápoles y su área de influencia: "Cosa è il futuro per loro? 'E' inesistente –afferma Saviano– per loro esiste solo il presente.'".[430] ["¿Qué es el futuro para ellos? 'Es inexistente –afirma Saviano– para ellos sólo existe el presente'"].

Los *paranzini,* audaces, violentos, crueles, solamente tienen miedo a ser pobres, permanentemente buscan satisfacer la inmediatez, esta es también la adolescencia que Saviano nos muestra en *Bacio feroce* (*Beso feroz*, 2017). Recordemos que en la jerga camorrista "paranza" significa una "banda", un grupo criminal. En ese grupo, cada uno de sus integrantes parece tener el mismo lema: "Non voglio il bacio sulla guancia che si prende l'affetto. Non voglio il bacio sulle labbra che si prende l'amore. Voglio il bacio feroce che si prende tutto" ["No quiero el beso en la mejilla ansioso de cariño. No quiero un beso en los labios ansioso de amor. Quiero un beso feroz, ansioso de todo, todo"].[431] Desde el punto de vista

la célebre presentación a la edición de 1964) lejanas e incomprensibles.'". La traducción del texto utilizada en este trabajo me pertenece.

430 Galeone, S. (2016). "Roberto Saviano, 'I ragazzi combattono con le armi e il mondo politico non si interessa'". En *Liberiamo*. Disponible en línea: <https://libreriamo.it/libri/roberto-saviano-i-ragazzi-combattono-con-le-armi-e-il-mondo-politico-non-si-interessa/> [Fecha de consulta 1 de enero de 2021]. La traducción del texto utilizada en este trabajo me pertenece.

431 Saviano, R. (2017). *Beso feroz.* Traducción de Juan Manuel Salmerón Arjona. Barcelona: Anagrama, p. 301.

etimológico "paranza" es un término que viene del mar, designa las barcas que van de pesca atrayendo a los peces con la luz.

Para cerrar este breve panorama contextualizador del tema, debemos recordar la infancia, los recuerdos de la infancia y el paso de la infancia a la adolescencia en la narrativa de Elena Ferrante con títulos tan significativos como *La vita bugiarda degli adulti* (*La vida mentirosa de los adultos*, 2019). La novela se inicia con una frase que muestra el abismo entre los adultos y el mundo de la niñez y adolescencia: "Dos años antes de irse de casa, mi padre le dijo a mi madre que yo era muy fea".[432]

Infancia y adolescencia en la narrativa de Niccolò Ammaniti

En relación al tema concreto que nos ocupa vamos a abordar la niñez y adolescencia en tres obras de Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura* (*No tengo miedo*), *Io e te* (*Tú y yo*) y *Anna.*

Io non ho paura

Señala Leonor Arfuch que, en los años 1980, tras el fracaso de las utopías revolucionarias, se acentúa la tendencia a la subjetivación que se evidencia en el auge de géneros canónicos: memorias, autobiografías, biografías, diarios, y sus hibridaciones en los medios: docudramas, documental subjetivo, docuficción. Se observa un retorno al sujeto en lo que ella denomina "el espacio biográfico", entendido como "una trama simbólica, epocal, un horizonte de inteligibilidad para el análisis de la subjetividad contemporánea".[433]

Efectivamente, entendemos el discurso narrativo de Ammaniti como una trama simbólica que busca dar sentido a la subjetivi-

432 Ferrante, E. (2020). *La vida mentirosa de los adultos.* Traducción de Celia Filipetto. Barcelona: Penguin Random House, p. 9.

433 Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, p. 20.

dad de los personajes en la ficción y al contexto de producción. Lo dice Leonor Arfuch: "El privilegio de la voz, el cuerpo, la persona, aparece también en la insistencia en relacionar toda ficción con la 'vida real' –de novelistas, cineastas, dramaturgos, guionistas– como si ninguna creación pudiera despegarse de lo efectivamente vivido".[434]

Nos interesa ver de qué manera la aseveración en primera persona y focalizada desde un niño "Io non ho paura" ("No tengo miedo") es, a la vez, la expresión de la voz autoral y de la humanidad: "Il problema è insomma quello di delimitare ogni volta la 'zona', cioè, come si è visto, il raggio d'azione della voce del protagonista che si mescola con quella dell'autore. L'espressionismo nasce –può nascere– da questa mescolanza".[435] ["El problema, en síntesis, es delimitar siempre la 'zona', es decir, cómo se ha visto el radio de acción de la voz del protagonista que se mezcla con la del autor. El expresionismo nace –puede nacer– de esta mezcla"].

Io non ho paura lleva un epígrafe inicial: "Questo libro è dedicato a mia sorella Luisa, che mi ha seguito sulla Nera con la sua stelletta d'argento appuntata sulla giacca".[436] ["Este libro está dedicado a mi hermana Luisa, quien me ha seguido en la Negra con su estrellita de plata apuntada a la campera"].

El protagonista de esta novela es Michele Amitrano, quien narra desde sus nueve años la vida en Acqua Traverse, los recorridos en bicicleta con los amigos y su hermanita y un descubrimiento que cambiará definitivamente su vida infantil. Valiente y curioso, ama a sus padres, pero a medida que se suceden los hechos se ponen en crisis las certezas de Michele y esto significará un doloroso aprendizaje.

434 *Ibid*., p. 63.

435 Segre, C. (1991). *Intrecci di voce. La polifonia nella letteratura del Novecento.* Torino: Giulio Einaudi, p. 35. La traducción del texto utilizada en este trabajo me pertenece.

436 Ammaniti, N. (2001). *Io non ho paura*. Torino: Einaudi, p. 1. La traducción de *Io non ho paura* utilizada en este trabajo me pertenece.

Su contrafigura y complemento al mismo tiempo es Filippo Carducci que, como él, tiene nueve años y al principio no sabe qué o quién es. Lo encuentra en un agujero subterráneo, desnutrido y aterrorizado y casi alucinado. De ahí en adelante Michele siente la necesidad de averiguar qué hace ese niño allí, se siente responsable de acompañarlo, alimentarlo y sostenerlo.

Numerosas conjeturas e hipótesis se van planteando sobre él, dudas y reflexiones que lo llevan incluso al cuestionamiento identitario: "Forse era malato. Forse era un mostro. Un lupo mannaro. Di notte diventava un lupo. Lo tenevano incatenato lì perché era pericoloso".[437] ["Quizá era un enfermo. Quizá, un monstruo. Un hombre lobo. De noche se convertía en lobo. Lo tenían encadenado allí porque era peligroso"].

El descubrimiento va superando etapas: mirar, observar, tocar, hablar e interactuar y también formularse preguntas y buscar respuestas. La imaginación infantil lo lleva a pensar que ese niño encerrado en un pozo negro y oscuro es un hermano demente, encerrado para no asustar a su hermanita y a los niños de Acqua Traverse. Tal vez –se dice– "somos gemelos". Un juego de la identidad doble, dividida, pero la misma. En un ejercicio de fantasía supone que al nacer ambos fueron puestos en el seno materno, el hermano mordió el pezón del que salió leche y sangre. La madre, aterrorizada por ese monstruo, pide al padre de matarlo y él se lo lleva al campo; en lugar de clavarle el puñal, lo esconde en el agujero; está vivo, la madre no lo sabe, pero él sí.

Para Lev Vigotsky la primera forma de relación de la imaginación con la realidad consiste en que toda creación de la imaginación siempre se estructura con elementos tomados de la realidad y que se conservan de las experiencias previas: "la imaginación como fundamento de toda actividad creadora se manifiesta decidida-

437 *Ibid*., p. 53.

mente en todos los aspectos de la vida cultural haciendo posible la creación artística, científica y técnica".[438]

Si bien esta es la primera forma de la relación entre imaginación y realidad descripta por Vigotsky, nos interesa otra forma de relación entre la actividad de la imaginación y la realidad, que es la relación emocional. Todo sentimiento, toda emoción, trata de cobrar forma en imágenes conocidas. La emoción selecciona las impresiones, las ideas y las imágenes según el estado de ánimo, dolor o felicidad. De esta manera Michele puede verbalizar y armar un relato inteligible para él en su búsqueda de comprensión de una realidad a primera vista incomprensible.

En cuanto al cronotopo, recordemos que el relato se centra en el verano de 1978 en un espacio rural del sur de Italia, período histórico en el que se llevan a cabo secuestros y extorsiones.

Para Gabriele Salvatores, que ha llevado al cine esta novela en 2003, es la historia de una infancia perdida, por ello la cámara siempre está a la altura de los niños. ¿Quiénes son ellos? Maria, la hermana menor de Michele; Salvatore, su gran amigo, pero que traiciona su secreto a cambio de una lección de manejo; el Teschio, jefe de la pandilla porque es el de mayor edad, tiene doce años y puede poner las reglas y decidir los castigos.

Lo cierto es que hay dos grupos antagónicos: el de Michele –y los niños– y el de los adultos que representan el horror, la violencia y el mal.

Los niños son capaces de experimentar solidaridad, sentimientos nobles y coraje. Cabe señalar que Michele y Filippo son agonistas, seres que sufren tanto física como psíquicamente, tienen temor a la pérdida mutua, al punto tal que cada uno no quiere salvarse solo. El desencuentro adulto/niño-padre/hijo llega a su punto culminante en el momento extremo en que el padre admite su culpa y pide ayuda: "Papà devi scappare. Nel rombo papà ha de-

438 Vigotsky, L. S. (1999). *Imaginación y creación en la edad infantil*. Traducción: Francisco Martínez. Revisión técnica: Dr. Ramón Cabrera Salort. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, p. 6.

tto: –Non l'ho riconosciuto. Aiutatemi, vi prego, è mio figlio. È ferito. Non l'ho... Ora era di nuovo buio. E c'era papà. E c'ero io".[439] ["Papá, debes escapar. En el ruido ensordecedor papá dijo: –No lo he reconocido, ayúdenme, les ruego, es mi hijo. Está herido. No lo he... ahora de nuevo está oscuro. Y estaba papá. Y estaba yo"].

Io e te

Podríamos decir que este libro, que puede considerarse un *Bildungsroman* o novela de iniciación, aborda el tema del aprendizaje de la vida y de cómo el ser humano, en este caso el protagonista, construye su mundo configurándolo según sus necesidades y deseos hasta que la realidad lo golpea con crueldad y sin atenuaciones.

El epígrafe introductorio de Francis Scott Fitzgerald: "En la noche oscura del alma, son siempre las tres de la mañana", anticipa al lector el clima en el que se sumergirá en un encierro físico y espiritual.

Otro anticipo que incita a formular hipótesis, en cuanto a la trama, es el texto inicial:

> Se llama mimetismo batesiano a la propiedad que tiene una especie animal inofensiva de parecerse, en color y comportamiento, a otra tóxica o venenosa que vive en el mismo hábitat. Así, la mente del predador asocia la especie mimética a la especie peligrosa, lo que aumenta sus posibilidades de supervivencia.[440]

Desde el punto de vista del cronotopo, la narración se resuelve en un círculo perfecto. En efecto, se inicia en Cividale del Friuli el 12 de enero de 2010, luego le siguen los sucesos que ocurren en Roma diez años antes y vuelve a la fecha inicial para el desenlace.

439 Ammaniti, N. *Io non ho..., op. cit.*, p. 219.

440 Ammaniti, N. (2012). *Tú y yo.* Barcelona: Anagrama, p. 10.

Lorenzo Cuni es el narrador protagonista, un adolescente capaz de crear una alternativa a su vida asfixiada por el contexto familiar. La mentira lo llevará a la búsqueda de espacios cerrados que paradójicamente serán aquellos en los que se sienta más libre. El inesperado encuentro con su hermana Olivia lo conducirá a una nueva relación más auténtica y comprometida. La pregunta clave será: ¿cómo y cuándo dejamos de ser niños?

Dice Ammaniti, en una entrevista con Marco Missiroli, que tiene una profunda relación con la adolescencia, un período de la vida con el que sueña continuamente y que ocupa bastante de su espacio onírico.[441]

En el relato se incluyen notas, cartas, recuerdos, mensajes, que permiten al lector ir reconstruyendo la historia de Lorenzo y la relación con su entorno familiar; el grupo de pares (a quienes mira desde la distancia y procura imitar); la hermana, que irrumpe imprevistamente en su pequeño mundo construido en el sótano; los vecinos representados por el portero y sus interlocutores, todo visto desde la mirada de un jovencito en el difícil proceso de la adolescencia. De todas esas relaciones la que cobra especial importancia es la que va haciéndose más íntima y esencial con su hermana Olivia.

El discurso narrativo de Ammaniti echa mano al recurso dialogal que hace de la novela una obra dinámica y muy cercana al lector. Los diálogos telefónicos que Lorenzo mantiene con su madre muestran dos mundos paralelos: el de la ficción que construye para los padres y el real, que lejos del espacio ficticio, se reduce a un lóbrego escondite.

Desde un punto de vista intersistémico, apelamos al concepto de "nicho evolutivo" de Julia Moreno Mijares, para quien la construcción del nicho es un proceso o un conjunto de procesos me-

441 Missiroli. M. y Ammaniti, N. (s/d). "Primo: essere spietati con se stessi". En "Il Club de La Lettura" de *Corriere della Sera*. Disponible en línea: <https://lettura.corriere.it/primo-essere-spietati-con-se-stessi/> [Fecha de consulta: 12 de julio de 2021].

diante los cuales un organismo modifica su ambiente y el de otros organismos.[442]

La construcción de la interacción familiar que, en el caso de Lorenzo, está basada en la reticencia y la simulación que predominan en el conjunto de escenarios, prácticas y creencias de la familia Cuni, y de cómo Olivia –medio hermana, de una relación anterior del padre– adquiere centralidad en la vida del protagonista.

La ausencia de la hermana cambia cuando esta se aparece en forma inesperada e invade el nicho de Lorenzo en el momento menos apropiado de su vida, para luego evolucionar positivamente hacia la aceptación y la calidez entre ambos.

La interacción de los hermanos Lorenzo y Olivia en ese momento concreto de sus vidas influirá fuertemente en la historia de ambos. La novela nos deparará momentos gratos, felices y dolorosos de este particular encuentro. Tanto es así que Lorenzo le da el adiós definitivo en la morgue. Es el momento de asumir la adultez, el dolor de saber que Olivia ha muerto de sobredosis. Para Ammaniti la adolescencia es un período extraño, único, de cambios físicos, mentales y espirituales.[443]

Infancia y adolescencia en la literatura de anticipación

La literatura de anticipación relata hechos que se desarrollan en un contexto espaciotemporal que podría suceder en un futuro próximo. Es el caso de *Anna* de Niccolò Ammaniti (2015), novela que nos presenta un mundo distópico. Como sabemos, el prefijo

442 Moreno Mijares, J. (2013). "De piedritas fotosintéticas y arañas buceadoras. La teoría de la construcción del nicho y la herencia ecológica". En *Cienciorama*, pp. 1-11. Disponible en línea: <http://cienciorama.unam.mx/a/pdf/335_cienciorama.pdf> [Fecha de consulta: 12 de julio de 2021], p. 2.

443 Cognini, V. (2016). "Niccolò Ammaniti si racconta: 'Sono nato dark'" (entrevista). En *Frammenti Rivista. Il mondo con gli occhi della cultura*. Disponible en línea: <https://www.frammentirivista.it/niccolo-ammaniti-nato-dark/>. [Fecha de consulta 7 de abril de 2022].

dis implica lo opuesto de la *eu*-topia, el buen lugar donde vivir. Es justamente lo opuesto a la edad de oro que representa un mundo armónico donde hay una perfecta conjunción entre deseo/necesidad y satisfacción, el ser humano se religa con la naturaleza, lleva una vida feliz, mesurada y sin sobresaltos.

Sicilia, en este relato, se encuentra en una situación catastrófica, hay desastres ecológicos, falta de agua y alimentos, lucha entre pequeños grupos que se enfrentan por sobrevivir en un mundo adverso. En este contexto, Anna y su hermanito Astor deben sobrevivir sin ayuda. Cuentan solamente con el cuaderno de "Las cosas importantes", dejado por la madre antes de morir. Es un mundo en que se vive con miedo a crecer porque la pandemia, conocida como "la rossa", ataca a los adultos, a quienes mata inexorablemente, y pone en evidencia la fragilidad de la condición humana.

Surgen nuevos mitos en esta particular dinámica social que hace de *Anna* una novela modelo de literatura anticipatoria, pero también de aprendizaje ya que los personajes habrán de experimentar profundos cambios en sus vidas.

El narrador hace un manejo dinámico del tiempo. La analepsis, o regreso temporal, es frecuente y se usa para contar al lector sucesos anteriores a los acontecimientos, se trata de una estrategia privilegiada en el relato. El tiempo corre, se detiene, va y viene: "El virus lo cambió todo. En unos meses, la epidemia se llevó por delante a la familia Oddo y el perro quedó solo y atado".[444]

Los textos instructivos, incrustados en la narración principal, tienen como objetivo que los primeros receptores –Anna y Astor– procedan según las pautas dadas por la madre. En segundo lugar, al receptor/lector se le informa sobre acontecimientos y características de la pandemia: el virus ataca a todos, pero está latente en los niños. El lenguaje materno busca atenuar la información, pero se apega a la verdad con toda claridad. Les indica cuáles son las manifestaciones que deben tener en cuenta para cuando dejen

444 Ammaniti, Niccolò (2016). *Anna.* Barcelona: Anagrama, p. 28.

de ser niños o, por ejemplo, las "Cosas que hay que hacer cuando muera mamá".

La novela está organizada en tres partes y ofrece un recorrido por la infancia y pubertad con todos los peligros que este paso representa en una sociedad apocalíptica. La primera parte se titula "La finca de la morera". La segunda parte, "El Gran Hotel de las Termas Elíseas", se inicia con una fecha: "Dejó la Finca de la Morera el 30 de octubre de 2020".[445]

A un cierto punto, Anna comprende que debe seguir ella escribiendo el cuaderno que había dejado la madre y anota para Astor: "Maíz: Astor, no comas maíz, esas bolitas amarillas que te sientan tan mal y hacen que te pases todo el día cagando, siempre te olvidas. Por favor, nada de maíz. Todo lo demás...".[446]

La tercera parte, que lleva como título "El estrecho", pone el acento en el cruce agónico hacia el continente y la esperanza de encontrar una cura para la enfermedad. En ese mundo sin esperanzas los niños van perdiendo paulatinamente la capacidad de verbalizar y comunicarse a través de la palabra y emiten sonidos guturales, gritos o palabras inconexas.

Pietro, por su parte, conservaba la esperanza de curación que estaba puesta en encontrar unas míticas zapatillas que salvaron de la muerte a su amigo moribundo: no llegó a encontrarlas porque la muerte, finalizada la infancia, se cobra otra víctima adolescente. Una epidemia que no deja llegar a la juventud. Pero sí a Anna y Astor: "En el suelo, delante de Anna, se había abierto una caja azul. Dentro había un par de zapatillas...alumbró la etiqueta con la linterna. 'Adidas hamburg. Made in china.US 8 ½ UK 8 FR42'".[447]

Es la búsqueda y la esperanza en un elemento mágico que pudiese restituir la situación pre- apocalíptica, una superación de la pandemia. Anna y Astor se calzan una zapatilla cada uno. Miles

445 *Ibid*., p. 105.

446 *Ibid*., p. 238.

447 *Ibid*., p. 292.

de mariposas empiezan a revolotear entre ellos: "–Y si una sola no funciona? –Anna le dio la mano y dijo: –No importa".[448]

Conclusiones

Los temas de la infancia y del paso de la infancia a la adolescencia son constantes en la narrativa de Niccolò Ammaniti. El mundo adulto aparece siempre amenazante ya sea a través de la delincuencia, la incomprensión por parte de los adultos o una pandemia. Los niños ejercitan múltiples estrategias de supervivencia, entre las cuales está la apertura hacia la intercomprensión y la solidaridad.

Como dato final, las tres novelas de Ammaniti han sido llevadas al cine. Gabriele Salvatores, Bernardo Bertolucci y la serie *Anna*, iniciada, suspendida y finalizada en período de pandemia de Covid-19, nos hablan de la ductilidad narrativa del autor que, en el caso de *Anna*, es además el guionista y el director. Estas transposiciones nos hablan también de la intersemiosis literatura-cine y de un motivo constante que, al decir de Ammaniti, se origina en su propia infancia, la ilusión de un mundo sin adultos: "De niño yo quería que los mayores desaparecieran...",[449] dice en la entrevista "La fe en el futuro de Niccolò Ammaniti". Y ante la pregunta: "Perché far sparire gli adulti?" responde: "Mi sono immaginato gli adulti come Dèi tristi che decidono di abbandonare i figli".[450]

448 *Ibid*., p. 293.

449 Evia, E. (2016). "La fe en el futuro de Niccolò Ammaniti" (entrevista). En *El Periódico* (Barcelona). Disponible en línea: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160625/niccolo-ammaniti-escritor-italiano-anna-fabula-distopica-5228691>. [Fecha de consulta 25 de junio de 2016].

450 Ciabatti, T. (2015). "'La scrittura è una vita in prestito': intervista a Niccolò Ammaniti". En *minima&moralia*. Disponible en línea: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/intervista-niccolo-ammaniti/>. [Fecha de consulta 30 de mayo de 2015]. La traducción del texto utilizada en este trabajo me pertenece.

["¿Por qué hacer desaparecer a los adultos? –Me imagino a los adultos como dioses tristes que deciden abandonar a los hijos"].

Nota biobibliográfica

ELENA VICTORIA ACEVEDO es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras, orientación Lingüística, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Profesora de italiano (MAE y Ministerio de Educación de la Nación, título otorgado por el Instituto del Profesorado de Paraná). Profesora Asociada de Lengua extranjera Italiano I y Literatura italiana medieval. Su tesis doctoral obtuvo Summa cum laude, con el título *El discurso de los urbanistas italianos y su recepción en hispanófonos* (publicada en 2010). Directora del proyecto de investigación "Italiano y español como lenguas extranjeras: abordajes multidisciplinarios a los modos de significar, enseñar y aprender". Directora de la Especialización en Enseñanza del Español como lengua extranjera. Directora del Departamento de Publicaciones y sello editorial Humanitas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Es autora del libro *Italiano I: Un percorso comunicativo, turistico, culturale.* <*http://filo.unt.edu.ar/2023/03/28/italiano-i-un-percorso-comunicativo-turistico-e-culturale/*>

Referencias bibliográficas

Ammaniti, N. (2001). *Io non ho paura.* Torino: Einaudi.
Ammaniti, N. (2010). *Io e te.* Torino: Einaudi.
Ammaniti, N. (2012). *Tú y yo.* Barcelona: Anagrama.
Ammaniti, N. (2015). *Anna.* Torino: Einaudi.
Ammaniti, N. (2016). *Anna*. Barcelona: Anagrama.
Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política.* Villa María: Eduvim.
Calvino, I. (2022). *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori.
Ciabatti, T. (2015). "'La scrittura è una vita in prestito': intervista a Niccolò Ammaniti". En *minima&moralia*. Disponible en línea: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/intervista-niccolo-ammaniti/>.

Cognini, V. (2016). "Niccolò Ammaniti si racconta: 'Sono nato dark'" (entrevista). En *Frammenti Rivista. Il mondo con gli occhi della cultura*. Disponible en línea: <https://www.frammentirivista.it/niccolo-ammaniti-nato-dark/>.

Evia, E. (2016). "La fe en el futuro de Niccolò Ammaniti" (entrevista). En *El Periódico* (Barcelona). Disponible en línea: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160625/niccolo-ammaniti-escritor-italiano-anna-fabula-distopica-5228691>.

Ferrante, E. (2020). *La vida mentirosa de los adultos*. Traducción de Celia Filipetto. Barcelona: Penguin Random House.

Ginzburg, N. (1996). *Tutti i nostri ieri*. Torino: Einaudi.

Galeone, S. (2016). "Roberto Saviano, 'I ragazzi combattono con le armi e il mondo politico non si interessa'" (entrevista). En *Liberiamo*. Disponible en línea: <https://libreriamo.it/libri/roberto-saviano-i-ragazzi-combattono-con-le-armi-e-il-mondo-politico-non-si-interessa/>.

Missiroli. M. y Ammaniti, N. (s/d). "Primo: essere spietati con se stessi" (conversación). En "Il Club de La Lettura" del *Corriere della Sera*. Disponible en línea: <https://lettura.corriere.it/primo-essere-spietati-con-se-stessi/>.

Moreno Mijares, J. (2013). "De piedritas fotosintéticas y arañas buceadoras. La teoría de la construcción del nicho y la herencia ecológica". En *Cienciorama*, pp. 1-11. Disponible en línea: <http://cienciorama.unam.mx/a/pdf/335_cienciorama.pdf>

Saviano, R. (2017). *Beso feroz*. Traducción de Juan Manuel Salmerón Arjona. Barcelona: Anagrama.

Saviano, R. (2016). *La paranza dei bambini*. Milán: Feltrinelli Editore.

Segre, C. (1991). *Intrecci di voce. La polifonia nella letteratura del Novecento.* Torino: Giulio Einaudi editore.

Verga, G. (2013). *Rosso Malpelo e altre novelle*. Loreto: La Spiga.

Vigotsky, L. S. (1999). *Imaginación y creación en la edad infantil.* Traducción: Francisco Martínez. Revisión técnica: Dr. Ramón Cabrera Salort. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Zinato, E. (2012). "Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento". En S. Brugnolo (ed.). *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. (pp. 97-113). Pisa: Pacini. Disponible en línea: <https://www.academia.edu/14169119/Linfanzia_rappresentata_nella_letteratura_del_Novecento>.

Zombis, ogros y brujas: El proceso de aprendizaje en *No tengo miedo*, de Niccolò Ammaniti

Anabella Valeo

En el presente trabajo, realizaremos un análisis de la novela *No tengo miedo* (*Io non ho paura*, 2001), del escritor romano Niccolò Ammaniti, haciendo foco en el proceso de desarrollo de Michele Amitrano, el protagonista. Este niño de apenas nueve años se ve envuelto, sin darse cuenta, en un caso de secuestro infantil del que Filippo Carducci es víctima. Enfrentado a una situación crítica y anómala, Michele ve que su mundo conocido se resquebraja y reconoce la insuficiencia de sus saberes para entender el hecho que atestigua: un muchacho de su edad, falto de higiene, descuidado y con claros signos de violencia inscriptos en el cuerpo, se halla encerrado tras una trampilla oculta en los alrededores de una casa abandonada, sumido en absoluta oscuridad y suciedad. El enigma lo motiva a resolver los interrogantes y llenar los espacios en blanco, por lo que los múltiples enunciados que circulan en su entorno lo incitarán a producir nuevos sentidos que puedan darle una explicación satisfactoria a un fenómeno que, en la mente del chico, se presenta como incomprensible. En nuestra lectura, nos detendremos en la red intertextual que se entreteje en la novela a partir de la evocación de los diversos discursos que Amitrano recupera en sus momentos introspectivos con el propósito de explicar lo inexplicable. En primera instancia, observaremos la variedad de fuentes que ayudan a construir su proceso mental: desde productos cinematográficos basados en leyendas y cuentos de terror populares hasta episodios bíblicos, todos los textos culturales convergen en el fin de darle lógica a la irracional figura infantil "no-muerta". Como afirma Graciela Montes acerca del niño como lector, "[l]o que lee no cae en el vacío sino en su espacio personal, en su universo de sig-

nificaciones" y ese bagaje "[s]e va a ir tramando, entretejiendo con su cultura, sus códigos, su pasado de lecturas, sus anticipaciones también, sus equívocos, sus deseos".[451] De esta manera, examinaremos cómo los distintos tipos de discursos entran en diálogo en la mente de Michele para poner en marcha un proceso de construcción de sentido. En segundo lugar, nos detendremos específicamente en dos tipos de enunciados frecuentes que acaban por entrecruzarse en una unidad cohesiva que culminará en una lección cruel: los cuentos infantiles –con sus villanos amenazantes y monstruosos– y el discurso paterno.

La historia del acontecimiento que cambia para siempre la vida de Michele comienza durante el verano sofocante de 1978, en Acqua Traverse, un pequeñísimo pueblo ficticio ubicado en el sur de Italia. Un día, el protagonista, su hermana María y sus amigos Salvatore, Barbara, Remo y El Calavera juegan una carrera cuesta arriba hasta la cumbre de una colina. Como prenda por haber sido el último en llegar, Amitrano debe ingresar en la casa abandonada del monte y, en el medio de su exploración, no solo descubre indicios de que alguien estuvo dentro del inmueble recientemente, sino que también encuentra, por accidente, un hueco oculto bajo un colchón. Para satisfacer su curiosidad, observa lo que hay dentro del hoyo oscuro detrás de la tapadera y, para su sorpresa y terror, advierte que, inmerso en la oscuridad, se halla un niño que, aunque en apariencia se ve muerto, parece responder ligeramente a estímulos tales como el impacto de pequeñas piedras sobre su cuerpo. Fascinado por el espectáculo tenebroso de un ser ambiguo que, por su estado de salud incierto, desafía las categorías de vida y muerte, Michele se obsesiona con esta figura enigmática. Así, la primera noche después del encuentro, el muchacho tiene una pesadilla:

451 Montes, G. (2007). *La gran ocasión*. Disponible en línea: <http://www.me.gov.ar/curriform/gran_ocasion.htm>. [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2022].

> Jesús le decía a Lázaro: "Levántate y anda". Pero Lázaro no se levantaba. "Levántate y anda", repetía Jesús. Pero Lázaro no reaccionaba. Jesús, que se parecía a Severino, el conductor del camión cisterna, se enfadaba. Menudo papelón. Cuando Jesús te dice levántate y anda, tienes que hacerlo, sobre todo si estás muerto. Pero Lázaro no hacía ni caso: seguía inmóvil. Entonces Jesús empezaba a zarandearlo como a un muñeco, y al fin Lázaro se levantaba y le daba un mordisco en el cuello. "Deja en paz a los muertos", decía con los labios chorreando sangre.[452]

Este sueño marca el inicio del trayecto de aprendizaje del chico, que se caracterizará siempre por la tendencia a entrecruzar hechos verídicos con elementos de fantasía. Como se advierte en la cita, en el universo onírico que construye Michele se produce una reinterpretación de las Sagradas Escrituras en función del suceso reciente, lo que provoca una desacralización de dicho discurso a partir de la inserción de la óptica infantil. El aspecto de Jesús no se corresponde con el que se le atribuye tradicionalmente en la imaginería religiosa; por el contrario, este personaje bíblico es suplantado por un vecino cuyo único rasgo distintivo es el vehículo que maneja. Además, el supuesto occiso pasa a ocupar el lugar del fallecido Lázaro, que vuelve a levantarse ante la exhortación de Cristo.

No obstante, el episodio no se reviste de milagro, sino que se trata de una pesadilla de corte humorístico y grotesco. Por una parte, la escena es resumida en la expresión "menudo papelón", que pone de manifiesto el fracaso de un Jesús impotente y la desobediencia de un Lázaro que desea permanecer muerto. Asimismo, esto se refuerza a partir de las repeticiones de la construcción "Pero Lázaro no", que contrasta con la reiteración de la célebre orden "Levántate y anda", emitida por Cristo. De este modo, se presentan sujetos cuyas actitudes distan de ser las planteadas en la Biblia: ambos individuos carecen de docilidad o serenidad y se construyen como impacientes y violentos, en tanto Cristo sacude

452 Ammaniti, N. (2011). *No tengo miedo.* Traducción de J. M. Salmerón. Barcelona: Anagrama, pp. 38-39.

al fallecido como si fuese un objeto y Lázaro (ahora devenido zombi, un muerto viviente que se levanta de su tumba adoptando una conducta agresiva) se defiende bestialmente con sus mordiscos. La sobriedad del episodio bíblico se diluye en esta reescritura que retoma la trama central del pasaje, pero añade elementos sangrientos y de humor físico en un texto otrora solemne. En el plano de los sueños, Michele parodia el discurso religioso, puesto que retoma dicho enunciado, aunque despojándolo de la orientación del texto fuente para introducir un valor opuesto.[453] Con todo, la relectura y reinterpretación de la muerte de Lázaro evidencia un proceso de producción de sentido realizado por el protagonista de la novela, quien arriba, de esta manera, a una primera hipótesis sobre el fenómeno vivenciado en el monte.

Por otro lado, el discurso cinematográfico también entra en juego en los complejos procesos mentales de Michele, como puede advertirse en la siguiente cita:

> Pedaleaba sin dejar de ver al niño incorporándose y tendiéndome los brazos. No conseguía quitarme de la cabeza aquella carita demacrada [...].
> Estaba vivo y había fingido que estaba muerto. ¿Por qué?
> A lo mejor estaba enfermo. A lo mejor era un engendro.
> Un hombre lobo.
> De noche se convertía en lobo. Era peligroso y por eso lo tenían allí encadenado. Yo había visto por la tele una película de un hombre que las noches de luna llena se transformaba en lobo [...]. Los campesinos le preparaban una trampa y lo capturaban, y un cazador le disparaba y el lobo, al morir, volvía a convertirse en hombre. Era el boticario. Y el cazador era su propio hijo.
> A aquel niño lo tenían encadenado y encerrado bajo una tapadera [...] para no dejarlo expuesto a los rayos de la luna.[454]

453 Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económico: México, p. 286.

454 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 47.

En esta secuencia, se retratan las diversas etapas por las que deriva el pensamiento del protagonista: primero aparece una imagen que lo desconcierta y obsesiona, que luego lo lleva a plantearse un interrogante frente el que baraja varias posibilidades (lo que se evidencia en la reiteración de "a lo mejor") hasta dar con la más convincente, que se despliega en un párrafo aparte, lo que le otorga fuerza y un tono terminante. Dicha hipótesis es sostenida a partir de la referencia a una película y lo lleva a una conclusión que involucra su propia experiencia. La intriga acerca de la dicotomía vida/muerte y de los límites lábiles entre las dos permanece en su conciencia luego del contacto inicial con el niño misterioso, lo que se hace evidente en la apertura del pasaje transcripto. La evocación que da comienzo al fragmento, al igual que la pesadilla antes analizada, entronca con una imaginería en torno a la figura del no-muerto, puesto que en ambos casos se hace presente una escena estereotípica de diversos productos culturales del género del terror o de la ciencia ficción: el zombi que se levanta de la tumba con los brazos extendidos hacia adelante.[455] De esta forma, el muchacho del hoyo es asociado a un ser que se encuentra en el limbo, en la frontera difusa entre la vitalidad y el deceso.

No obstante, esta criatura es rápidamente desplazada por otra: el licántropo. Para sustentar esta nueva conjetura que justificaría el porqué de lo acaecido en el monte, el protagonista recupera el argumento detallado de un largometraje, destacando la incidencia de la luna en la transformación del hombre lobo.[456] Es este aspecto

455 Cabe señalar que esta imagen anticipa lo que sucede en el siguiente encuentro entre Michele y el niño del hoyo. El primero, ansioso por determinar el estado del supuesto cadáver, intenta examinarlo, pero su investigación es interrumpida cuando el muchacho se incorpora con los ojos cerrados y los brazos alargados hacia el protagonista.

456 Si bien a simple vista podría parecer que algunos datos mencionados en la recuperación del argumento son accesorios o intrascendentes (tales como la identificación boticario/hombre lobo o la identidad del cazador), es importante destacar que algunas cuestiones serán retomadas hacia el final de la novela. En este sentido, es fundamental hacer hincapié en la relación paterno-filial que

el que le permite a Michele llegar a una conclusión que, en su mente, es completamente lógica: si la exposición a la luz del astro es el disparador de la metamorfosis, entonces la oscuridad del pozo funcionaría como una estrategia para impedir el proceso y mantener a salvo a los seres humanos. Aunque de forma intuitiva y sin apegarse del todo a las leyes que rigen el orden de lo real, el muchacho pone en funcionamiento su bagaje de conocimientos y la facultad de observación para proveerse de respuestas para preguntas que no puede compartir con sus amigos y familiares debido a su deseo de mantener al niño del hoyo como un secreto. Así, el análisis de los opuestos luz/oscuridad y la referencia cultural asociada a ellos se constituyen como recursos que colaboran en el trayecto autodidacta del protagonista.

Por otra parte, un pilar fundamental de los miedos, las especulaciones y las convicciones de Michele son los cuentos infantiles. Ellos son traídos a la memoria en múltiples instancias para intentar explicar aquello que genera confusión, por lo que es un discurso ineludible a la hora de examinar el proceso de descubrimiento del misterio que involucra el encierro y potencial asesinato del muchacho:

> ¿Y si al llegar arriba me encontraba a las brujas o a un ogro?
> Sabía que las brujas se reunían de noche en las casas abandonadas y organizaban aquelarres en los que, si participabas, te volvías loco, y también que los ogros devoraban a los niños.
> Tenía que estar muy atento. Si un ogro me pillaba, me arrojaría a mí también a un hoyo y me comería poco a poco. Primero un brazo, luego una pierna y así todo lo demás. Y nadie se enteraría.[457]

En este fragmento, observamos que los cuentos de hadas también son recuperados por el protagonista como una estrategia para com-

plantea la película, que implica que una de las partes hiere a la otra con un arma de fuego, desconociendo el hecho de que está disparándole a su progenitor.

457 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 43.

pletar el sentido de un acontecimiento que resulta inentendible para él. Ante un suceso impactante y potencialmente traumático, el niño recurre a dos figuras típicas de la literatura infantil en tanto individuos que concentran y simbolizan valores negativos como la maldad y la bestialidad. Aquí, las criaturas fantásticas cumplen un rol fundamental en el proceso de razonamiento de Michele: puesto que, como sostiene Helena Carrión Rosa, "los cuentos les permiten [a los niños] concretar los miedos",[458] sus personajes recurrentes se tornan instrumentos para darle un nombre provisional al terror provocado por el encuentro con un cuerpo inerte. Así, el muchacho puede hallar una respuesta a los interrogantes a los que lo enfrenta el enigma, tales como la identidad del perpetrador del supuesto asesinato.

A su vez, se advierte que los villanos mencionados se erigen como amenazas a la integridad del protagonista y que encarnan dos (o tal vez tres) inquietudes y pavores que aquejan a la humanidad. Por un lado, el narrador enuncia la posibilidad de caer en la locura en caso de participar de un aquelarre de brujas; por otra parte, el ogro devorador de infantes se convierte en el paradigma de una muerte cruenta, lenta y dolorosa: "me comería de a poco. Primero un brazo, luego una pierna y así todo lo demás". Sin embargo, el desmembramiento va acompañado de otra gran preocupación: "nadie se enteraría". La posibilidad de morir y la posible falta de explicación acerca de su desaparición si fuera víctima de seres sobrenaturales, así como el potencial olvido de su persona una vez transcurrido el tiempo, subyacen en las pesadillas de Michele. Por medio de la apelación a narraciones orales tradicionales y cuentos de hadas, el niño no solo construye su identidad y proyecta sus miedos en sus ensoñaciones, sino que además se relaciona con el

458 Carrión Rosa, H. (2015). *La literatura fantástica y su contribución al desarrollo cognitivo-imaginativo del niño: propuesta de actividades.* Barcelona: Universidad Internacional de La Rioja, p. 11.

entorno que lo rodea.[459] La fantasía es, entonces, un instrumento que estimula su intelecto y le permite delinear conceptos abstractos e intangibles (como lo son los temores existenciales) y aproximarse lentamente a su apropiación.

No obstante, pareciera como si este discurso propio de los cuentos folklóricos y su verosímil, que habilita la existencia de seres sobrenaturales que pueblan las pesadillas y razonamientos de Michele, se ubicara en las antípodas de las enseñanzas paternas. Pino, el padre del protagonista, siente fastidio cuando su hijo pregunta por este tipo de criaturas y busca explicaciones sobrenaturales a fenómenos cotidianos, como puede advertirse en el siguiente enunciado: "Déjate de monstruos, Michele; los monstruos no existen. Los fantasmas, los hombres lobo y las brujas son tonterías inventadas para meter miedo a los inocentes como tú. A quien tienes que tener miedo es a los hombres, no a los monstruos".[460] En este sentido, puede notarse que el progenitor intenta transmitir una enseñanza, al tiempo que busca fomentar la maduración del niño mediante la incentivación del pensamiento racional y el abandono de la fantasía. En palabras de Skliar, se está marcando un pasaje entre dos tipos de lenguaje: "La ficción debe acabarse para dar paso al peso de lo real, y el lenguaje debe dejar de hacer metáfora, debe dejar de ser materno –en el sentido de la invención–, para pasar a ser paterno –en el sentido de la ley–".[461] La figura masculina aspira a poner límites a la imaginación del niño, recortar el espacio de las "tonterías inventadas", para abrir los ojos a su hijo respecto de una cuestión que subyace en esta obra literaria y la atraviesa por completo: la crueldad humana. Aunque con dureza, el padre trata de sacar a Michele de un lugar de inocencia y de fe ciega en la bondad de la humanidad para hacerlo consciente de la maldad y la capaci-

459 Morón Macías, Ma. C. (2010). "Los beneficios de la literatura infantil". En *Temas para la educación*, (8), p. 1.

460 Ammaniti, N. *op. cit.*, p. 48.

461 Skliar, C. (2016). "Niñez, infancia y literatura". En *Revista Crítica*, Año 1, (1), p. 21.

dad de hacer daño del hombre que, pese a que aún no sea percIbida por el protagonista, es la explicación detrás del misterio del niño del hoyo. De este modo, Pino, como mentor en el proceso de formación del muchacho, quiere provocar el pasaje de su hijo del espacio mítico y del tiempo legendario-ahistórico de los cuentos de hadas a la actualidad, al aquí y ahora.

Sin embargo, el camino a la aprehensión cabal de la noción de la vileza humana es tortuoso, está signado por idas y vueltas, dudas e incertidumbre. Asimismo, este proceso de adquisición de conocimiento, que se extiende a lo largo de toda la novela, se produce en simultáneo a la investigación del caso y al desarrollo del vínculo amical con Filippo Carducci. Esta relación se va construyendo a partir de las visitas periódicas de Michele, quien vuelve al hoyo una y otra vez para dilucidar el misterio del muerto viviente que resulta ser, finalmente, este niño que ha sido secuestrado por los adultos del pueblo. El recorrido del aprendizaje del protagonista se funda en dos grandes pilares: por un lado, en la observación del entorno, que le permite identificar objetos pertenecientes a otros habitantes de Acqua Traverse en la casa abandonada (tales como una olla de su madre o el vehículo de un vecino); por otro, en las diversas instancias de socialización compartidas con Filippo, que lo desconciertan y lo estimulan en partes iguales. El nuevo lazo moviliza al protagonista y lo obliga a replantearse todo lo conocido. Además, provoca modificaciones en las demás relaciones del muchacho, puesto que se ve en la necesidad de mentir para que nadie sepa de la existencia del chico: sus escapadas a la colina deben ser mantenidas en secreto ante su familia y sus amigos del pueblo. Con todo, como hemos advertido, el hallazgo fortuito del escondite en el que Filippo está encerrado constituye un evento que transforma por completo la vida de Michele, ya que este sufre cambios en sus creencias, en su forma de ver y experimentar el mundo que lo rodea, en sus lazos sociales y en su manera de percibirse a sí mismo.

Aunque él no sea consciente de ello, la existencia del niño del hoyo y el acto delictivo que lo afecta inciden en su vida familiar y vecinal: los perpetradores del secuestro se reúnen en casa de Mi-

chele en la noche y miran las noticias luego de enviar a los menores a la cama. Sin embargo, no son conscientes de que el protagonista, curioso y a la vez molesto por los cambios radicales que trastocan la rutina diaria, los espía; mientras la familia Carducci transmite por televisión un pedido de compasión desesperado y expresa su deseo de recuperar a su hijo sano y salvo. Cuando el muchacho escucha la reacción de su progenitor y advierte la complicidad de los demás asistentes a la reunión, debe enfrentarse a la horrible realidad: su padre, al igual que los otros hombres y mujeres de Acqua Traverse, es un criminal que no manifiesta piedad por el pequeño violentado.

A esta altura de la historia, una vez que ingresamos al tramo final de la novela y se hace obvia la injerencia de los adultos de la localidad en las penurias de Filippo, la frase pronunciada por el progenitor de Michele se resignifica:

> Filippo había acabado en la pocilga de los cerdos de Melichetti, porque el intercambio había salido mal y el hoyo ya no era seguro; eso habían dicho. Y los señores de la colina y los monstruos que yo me inventaba no pintaban nada.
> "Olvídate ya de los monstruos, Michele. Los monstruos no existen. De los que tienes que tener miedo es de los hombres, no de los monstruos", me había dicho mi padre.
> Era culpa suya. No lo había olvidado y jamás lo olvidaría.[462]

Podemos observar, en esta escena, que, como afirman López y Guaimaro, "el adulto interviene como un mediador entre el niño y el ambiente [...] y facilita la aplicación de los nuevos conocimientos a las situaciones que se le presentan en su quehacer cotidiano".[463] El enunciado que antes parecía solamente un intento de controlar la capacidad imaginativa de Michele cobra, en este mo-

462 Ammaniti, N. *op. cit.*, p. 168.

463 López, G. y Guaimaro, Y. (2015). "El rol de la familia en los procesos de educación y desarrollo humano de los niños y niñas". En *IXAYA. Revista universitaria de desarrollo social*, (8), p. 33.

mento, un sentido más profundo. La enseñanza abstracta, lejana, inaprensible para el muchacho, toma forma y se vuelve comprensible cuando puede ser ejemplificada por un caso sumamente cercano: el auténtico monstruo, la pesadilla que encarna la malicia humana, encuentra su correlato en la figura paterna. Más aún, las brujas, ogros y hombres lobo son desplazados por la totalidad de los adultos de Acqua Traverse. El pequeño pueblo, de dimensiones similares a una aldea, en tanto cuenta con solo cuatro casas, está habitado por una ínfima cantidad de familias cuyos mayores están involucrados en el secuestro de un niño y en la amenaza constante a unos padres desesperados que están dispuestos a ofrecer grandes sumas de dinero a cambio del bienestar de su hijo.

El descubrimiento marca un antes y un después, un umbral en la conformación de la estructura de pensamiento de Michele, como puede advertirse en las tajantes palabras finales del fragmento citado: "Era culpa suya. No lo había olvidado y jamás lo olvidaría". El niño atraviesa lo que Rodríguez Fontela denomina "un proceso iniciático [...] en aras de una nueva fase vital: el renacimiento del *yo* experimentado".[464] De este modo, se produce el tránsito entre una etapa de inocencia y un estadio de aprendizaje doloroso y decisivo que, a la manera de un "rito de pubertad", inaugura el ingreso del joven al mundo adulto, un universo oscuro, signado por una malicia inusitada. La apropiación de este nuevo saber y la conciencia de la capacidad de crueldad del padre, por quien el muchacho profesaba una admiración descomunal, conmueve al protagonista y lo ubica en un lugar crítico. En este punto, culmina esta etapa del desarrollo de Michele, quien, finalmente, es capaz de vincular cualidades intangibles, tales como la crueldad y la perversidad, a personas concretas, pertenecientes a su propia realidad. La maldad, en primera instancia ligada a zombis, aquelarres de brujas y ogros

464 Rodríguez Fontela, M. (1996). "Novela de autoformación y estructura antropológico-mítica". En *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al* 'Bildungsroman' *desde la narrativa española* (pp. 55-98). Kassel: Universidad de Oviedo/Reichenberger, p. 63.

sedientos de sangre, adquiere ahora un rostro perturbadoramente cercano. A partir de este aprendizaje, la concepción del protagonista de la institución familiar entra en crisis y la imagen que tiene de su propia familia se tensa entre el saber adquirido y el afecto que él siente por sus progenitores. El juramento hecho al padre de no volver a ver al niño del hoyo entra en pugna con su amistad con Filippo y, de hecho, es este vínculo el que termina primando por sobre el pedido de Pino.

En su intento de ayudar a su nuevo amigo, Michele pone en riesgo su propia vida con tal de permitir que el joven Carducci pueda librarse de su encierro y huir. Así, se produce una suerte de situación en espejo deformante con respecto a la película evocada al inicio de la novela, ya que los roles de padre/víctima e hijo/cazador se invierten: a cambio de la libertad del muchacho, él recibe un impacto de bala en la pierna como consecuencia de la confusión de su padre, que creía estar apuntando al niño secuestrado. A pesar de haber sido herido doblemente por su progenitor, tanto en el plano físico como en el emocional, cuando distingue siluetas negras que parecen pertenecer a las fuerzas policiales acercándose a Pino, lo único que piensa es "Papá, ahí están, huye, huye".[465] Si bien podemos ver, como dijimos, el cierre de una etapa en el proceso de adquisición del pensamiento racional por parte de Michele, el protagonista aún se encuentra tensionado entre sus afectos y sus sentimientos contradictorios: oscila entre el cariño y el rechazo, entre el perdón y el rencor, entre la preocupación y el enojo.

No obstante, si algo es seguro es que, debido a las diversas experiencias atravesadas en el verano de 1978, Michele Amitrano sufre cambios respecto de "su posición ante sí mismo, el mundo y las cosas"[466] y, por lo tanto, ya no volverá a ser el mismo. En este sentido, recuperamos los postulados de Rodríguez Fontela y su particular mirada sobre la novela de formación, en la que ella subraya

465 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 196.

466 De Diego, J. L. (2007). "Literatura y educación: la novela de aprendizaje". En *Arrabal. Asociación española de estudios literarios*, 5(6), p. 293.

vestigios del pensamiento mítico, sobre todo en la configuración del héroe, que debe afrontar una serie de desafíos en favor de su crecimiento personal. De la misma manera que un héroe mítico, Michele atraviesa un período de oscuridad y dolor, una especie de "rito de pubertad" que le permite cruzar el umbral entre la infancia y la mayoría de edad. Este pasaje implica un punto de inflexión en su desarrollo, un punto sin retorno que da inicio a una nueva etapa vital: la madurez.

A partir de todo lo dicho, entonces, podemos concluir que *No tengo miedo*, de Niccolò Ammaniti, se presenta como una novela de aprendizaje o *Bildungsroman* en la que asistimos a la progresiva apropiación de nuevos saberes por parte de su protagonista. De este modo, él se nutre de obras cinematográficas, cuentos de hadas tradicionales, pasajes bíblicos y del discurso paterno para descubrir cuestiones sobre el mundo criminal que lo rodea, así como para aprehender un concepto tan complejo como es la crueldad y el extenso horizonte de la maldad humana.

Nota biobibliográfica:

ANABELLA VALEO es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y actualmente está cursando la Maestría en Letras Hispánicas. Se desempeña como ayudante graduada con dedicación simple en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II del Departamento de Letras (Facultad de Humanidades – UNMdP). Es integrante del Grupo de Investigación "Literaturas Europeas Comparadas" (LEC) dirigido por la Dra. Liliana Swiderski, cuyos proyectos están radicados en el Centro de Letras Hispánicas (CeLeHis) y en el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE).

Referencias bibliográficas

Ammaniti, N. (2011). *No tengo miedo*. Traducción de Juan Manuel Salmerón. Barcelona: Anagrama.

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económico.

Carrión Rosa, H. (2015). *La literatura fantástica y su contribución al desarrollo cognitivo-imaginativo del niño: propuesta de actividades*. Barcelona: Universidad Internacional de La Rioja.

De Diego, J. L. (2007). "Literatura y educación: la novela de aprendizaje". En *Arrabal*. *Asociación española de estudios literarios, 5*(6), pp. 293-298.

López, G. y Guaimaro, Y. (2015). "El rol de la familia en los procesos de educación y desarrollo humano de los niños y niñas". En *IXAYA. Revista universitaria de desarrollo social*, (8), pp. 31-55.

Montes, G. (2007). *La gran ocasión.* Disponible en línea: <http://www.me.gov.ar/curriform/gran_ocasion.htm>.

Morón Macías, M. C. (2010). "Los beneficios de la literatura infantil". En *Temas para la educación*, (8), pp. 1-6.

Rodríguez Fontela, M. (1996). "Novela de autoformación y estructura antropológico-mítica". En *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al* 'Bildungsroman' *desde la narrativa española* (pp. 55-98). Kassel: Universidad de Oviedo/Reichenberger.

Skliar, C. (2016). "Niñez, infancia y literatura". En *Revista Crítica*, Año 1, (1), pp. 20-30.

Trayectorias vitales en el fin del mundo. *Anna* (2015) de Niccolò Ammaniti: un *Bildungsroman* distópico

Juan Cruz Zariello Villar

¿Qué es lo que somos? ¿Personas? ¿O animales? ¿O salvajes?
W. Golding, *El señor de las moscas.*

La ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior.
J. G. Ballard

Introducción

El tratamiento de la infancia, adolescencia y temprana juventud no es un tema que sorprenda al lector asiduo del escritor romano Niccoló Ammaniti, si se tienen en cuenta, sobre todo, novelas como *Io non ho paura* (2001) o *Io e te* (2010). En 2015, ya consagrado en el ámbito de las letras italianas con el premio Strega (2007) y el Viareggio (2001), publica *Anna*, una nueva apuesta a la exploración de la infancia como una etapa clave para la formación del individuo, pero desde una perspectiva muy peculiar que reúne la ciencia ficción y la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*). El valor literario de la novela quedó ratificado con el estreno de la serie homónima en 2022, bajo la dirección de Ammaniti, que comenzó a filmarse, curiosamente, seis meses antes de la pandemia de COVID-19. Nos interesa pensar qué trayectorias vitales diseña dicha novela, teniendo en cuenta la apuesta por lo que dimos a llamar un "*Bildungsro-*

man distópico", que recuerda, como sugerimos en la elección del epígrafe, a *Lord of the Flies* (1954), de William Golding.

Un *Bildungsroman* distópico

Como bien sabemos, el término *Bildungsroman* proviene de la unión de dos conceptos: por un lado, la "*Bildung*", es decir, la formación espiritual del individuo ligada a la experiencia; y por el otro, "*Roman*", que significa "novela". Esto quiere decir que nos encontramos frente a una novela que relatará la formación de un determinado personaje. El género encontró su auge y consolidación en la Alemania clasicista, con la publicación de *Wilhelm Meister Lehrjare* (1796), de Johann Wolfgang von Goethe. El nombre fue adoptado a partir de los trabajos de Friedrich von Blackenburg (*Ensayo sobre la novela*, 1774) y, unos años más tarde, el filólogo Karl Morgenstern, en unas conferencias ofrecidas en 1819 y 1820, consignó dos de sus características básicas: en primer lugar, mostrar el aprendizaje del protagonista; y, en segundo lugar, educar al lector, según los valores éticos, estéticos, espirituales y culturales de la época. A su vez, es importante la figura de Wilhelm Dilthey (*Leben Schleiermachers*, 1870) como precursor teórico-crítico, puesto que describió el interés de los cultores del género desde sus orígenes, al que ubica bajo el influjo de Rousseau, por exhibir una formación individualista, teleológica y armonizadora.

En cuanto a las temáticas recurrentes del género, Jerome Buckley menciona, entre ellas:

> la juventud y la orfandad, el provincianismo y el viaje a la ciudad, el conflicto con la sociedad circundante y/o entre generaciones, la formación mediante una serie de experiencias vivenciales (incluidas algunas amorosas) y de lecturas prohIbidas y la búsqueda de una vocación y de valores éticos.[467]

467 Citado en Gnutzmann, R. (2004). "El 'Bildungsroman' en tiempos difíciles: 'Una luz muy lejana' y 'El oscuro' de Daniel Moyano". En *Actas del Congre-*

Por otra parte, además de los aportes invaluables de György Lukács, Mijail Bajtín y Erich Auerbach, nos interesa la perspectiva de Franco Moretti (1987), quien vio en el género una forma simbólica de la modernidad, en cuya entronización de la juventud es posible reconocer el conflicto que entraña dicha etapa histórico-cultural, marcada por la contradicción y el eclecticismo:

> La juventud es la definición a la vez única y necesaria de estos héroes. [...] A finales del siglo XVIII [...] lo que hace representativos e interesantes a Wilhelm Meister y a sus sucesores es, en gran medida, su juventud como única condición. La juventud, o para ser más exactos, las numerosas versiones de la juventud en su representación por la novela europea, se convierte para nuestra cultura moderna en la edad que contiene el "sentido de la vida".[468]

Como puede observarse por la misma indicación del título de la novela, rasgo característico de la mayoría de los *Bildungsromane*, la narración seguirá el proceso de experiencias, aprendizajes y transformaciones que operan sobre la protagonista adolescente. Importa destacar que algunas de las características genéricas antes mencionadas son revisadas por Ammaniti, en tanto se observa en el texto un marcado desvío respecto del canon. Esto se debe, en gran medida, a que la formación de la niña se desarrolla en un medio postapocalíptico. Por ello, es necesario definir, aunque sea de manera sucinta, a qué nos referimos con ciencia ficción. Por lo general, es definida como "un recurso ficcional, no realista, basado en fenómenos no sobrenaturales". [469] Llamada también literatura de "anticipación", "prospectiva", o de "ficción científica", estos

so del CELCIRP, N° 26-27. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 303.

468 Moretti, F. (2000). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, p. 3.

469 Moreno Serrano, F. (2009). "Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio". En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, (59), p. 67.

textos diseñan mundos imaginarios, o, como diría Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (1992), "construye[n] mundos imposibles que dan la ilusión de ser concebibles",[470] en tanto sustentan las bases de su verosimilitud en el discurso científico. Al contrario del *fantasy*, que la crítica ha identificado con la evasión, el nihilismo, y la falta de asideros en las lógicas de nuestra realidad, la "literatura prospectiva huye en general de idealismos y se cimienta en un materialismo inmisericorde".[471] En términos generales, las novelas de este género se pueden leer como una respuesta de la imaginación a los avances de la ciencia y la tecnología. A su vez, taxonómicamente advertimos que nos encontramos dentro del terreno de la ciencia ficción distópica. Pablo Capanna, en su libro *Ciencia Ficción: utopía y mercado* (2007), sostiene que la distopía "trata de una sociedad alternativa que niega algún valor muy importante para el autor y es presentado como decididamente indeseable".[472] El mundo de Anna fue arrasado por una catástrofe natural. Un virus, que en la novela es nombrado como "la Roja", proveniente de Bélgica, ha matado a todos los individuos que alcanzaron su madurez biológica, a los adultos, "los Mayores". Así, el territorio siciliano ha quedado habitado solo por niños, niñas y adolescentes, que son también portadores del virus, aunque en estado de inactividad.

470 Eco, U. (1988). "Los mundos de la ciencia ficción". En *De los espejos y otros ensayos.* Barcelona: Lumen, p. 233.

471 Moreno Serrano, F. (2013). "La crítica de la realidad. Rasgos dominantes de un subgénero narrativo de la ciencia ficción". En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, p. 407. Disponible en línea: <Bit.ly/2Bx6P9g>. [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2024].

472 Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado.* Buenos Aires: Cántaro, p. 187.

Hermanos en la catástrofe: el cuidado de sí y del otro

La novela está narrada en tercera persona, pero siempre se mantiene la perspectiva infantil. Se abre con una escena que determina dos grandes tópicos: la orfandad y la muerte. En un hospital un niño asiste a la muerte de su madre, mientras juega con un treneci-to que hace rodar por aquel cuerpo ya sin vida. Luego, al salir del cuarto atraviesa todo el nosocomio. Cadáver tras cadáver, el peque-ño llega a la salida y es interceptado por un hombre "enfundado en un grueso mono de plástico amarillo".[473] Tras un salto temporal de cuatro años, en 2020, aparece Anna Salemi, una niña de 13 años, corriendo por una autopista "en medio de un mar de cenizas"[474] para escapar de una jauría de perros salvajes, que la persigue por "una extensión de tierra muerta",[475] en "un suelo cubierto de ex-crementos de ratón".[476]

Anna está volviendo a la "Finca de la Morera", una casa cam-pestre en las afueras de Palermo, para encontrarse con su pequeño hermano Astor, de 8 años. Nos cuenta que está abocada a su crian-za y cuidado por pedido estricto de su madre, que le ha legado un cuaderno de "LAS COSAS IMPORTANTES" en donde detalló, a modo de instructivo, los pasos que debían seguir para mantener-se sanos y salvos hasta que se encontrara la cura para el virus que asolaba el mundo. Ese cuaderno representa el conocimiento total del exterior, y es su lectura precisa la que sostiene el accionar de la protagonista: "Y vosotros debéis quereros también, ayudaros y no separaros nunca. Sois hermanos. Esta parte se la sabía de memo-ria, pero la releía siempre".[477] La figura de la madre seguirá siendo rectora del comportamiento de Anna, tanto por la palabra escrita

473 Ammaniti, N. (2016). *Anna.* Barcelona: Editorial Anagrama, p. 11.

474 *Ibid*., p. 17.

475 *Ibid*., p. 18.

476 *Ibid*., p. 19.

477 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 47.

como en distintas apariciones fantasmáticas que son producto de la culpa por no cumplir con los mandatos maternos. Fue su última mentora.

Dentro de la formación de los hermanos Salemi, la lectura y la narración oral ocupan un lugar fundamental. Estos relatos heredados e inventados cumplen distintas funciones sociales: ayudan a comprender el entorno, a explicar situaciones inéditas desde la ficción, a construirse como actores activos de su propia historia, y también brindarán las herramientas necesarias para protegerse del exterior. Michèle Petit reflexiona al respecto: "La literatura, bajo sus múltiples formas [...], provee un apoyo notable para reanimar la interioridad, poner en movimiento el pensamiento, relanzar una actividad de construcción de sentido, de simbolización, y suscitar a veces intercambios inéditos".[478] Nos interesa mencionar dos ejemplos, que consideramos iluminadores: en primer lugar, en un momento de intimidad, por la noche, Anna narra la leyenda siciliana del niño Colapesce a Astor y, a partir de esa historia legendaria, lee, simbólicamente, su propia realidad: "Anna pensó en aquel pobrecillo que estaba solo en el fondo del mar sosteniendo la isla. Se imaginó descendiendo como un buzo y diciéndole que su rey había muerto, y la corte también, y que Sicilia era solo de los niños".[479] Como se puede constatar, la identificación con la soledad de Nicola se refuerza con la idea de que solo él, un niño, sostiene toda la isla, así como ellos son los últimos vestigios de vida en Sicilia, los que la mantienen "viva".

Asimismo, la soledad, como ya nos había sugerido Gaston Bachelard en *La poética de la ensoñación* (1960), puede tener rasgos positivos puesto que favorece la imaginación. Con el objetivo de cuidar a su hermano, Anna teje una historia maravillosa de monstruos de humo y bosques mágicos para mantenerlo dentro de los límites de la vivienda. Astor, por su parte, hace propia la historia

478 Petit, M. (2016). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural.* México: Fondo de Cultura Económica, p. 65.

479 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 51.

de la finca, se autoproclama rey de la Finca de la Morera y recorre el bosque libremente, bajo el amparo de la magia. Anna entiende que la literatura, además de autoconocimiento e identificación, es también protección. Sin embargo, hacia el final de la primera parte, el hechizo se rompe: "El bosque, su bosque mágico, la rodeaba sin darle respuestas".[480] Astor es secuestrado por uno de los grupos que lideran la zona, llamados "los niños de azul", y Anna debe salir en su búsqueda. Se instaura así otro de los tópicos más recurrentes de las novelas de aprendizaje: el viaje.

La travesía vital en una Sicilia en ruinas

El desplazamiento es constante. Aquí se sostiene el conflicto campo-ciudad. El primero se relaciona con el refugio y la calma, mientras que el segundo está más ligado a la hostilidad, la muerte, el peligro. Contrario a lo que puede leerse en *Bildungsromane* clásicos, el viaje a la ciudad no está motivado por la adquisición de nuevas experiencias formativas para el protagonista, sino que es meramente pragmático, es necesario para sobrevivir y conseguir provisiones. De alguna manera, como postula Alejandra Laera, en ciertas narraciones vemos un proceso de "desmundialización":

> la posibilidad de habitar esos nuevos pedazos de mundo (provisorios, incómodos, insatisfactorios, amenazantes) implica una cierta desmundialización, en la medida en que acotan el mundo en lugar de ampliarlo, en la medida en que parecen protegerse de él antes que buscar en él refugio, en la medida en que lo desrealizan y ya no se lo reconoce. Desmundialización: o bien retorno a la pura naturaleza o bien cambio total de orden o bien completo extrañamiento.[481]

480 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 100.

481 Laera, A. (2019). "Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines". En Müller, G. y Siskind, M. (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, 4. Berlin, Boston: De Gruyter, p. 146.

Anna y Astor se desplazan de Palermo hasta Messina, con la intención de cruzar el estrecho y alcanzar la península, Calabria. Este derrotero permite diseñar una geografía de la destrucción y abandono, en donde Sicilia no es más que ruinas. Los espacios, si no se han destruido por completo, han quedado refuncionalizados con el fin de encontrar abrigo y resguardo, como un sofisticado hotel, o bien invadidos por una naturaleza indómita, que crece en libertad, como sucede con la escuela de Anna. Este desbocamiento de lo natural también se proyecta sobre los seres humanos puesto que adquieren, en la descripción, cualidades que los acercan a los animales; en tal sentido, los comportamientos y gestos de los supervivientes son comparados con los de ratas, perros, monos, hormigas. La deshumanización que presenta la novela nos recuerda las palabras de Susan Sontag en "La imaginación del desastre" (1965), cuando afirma que es uno de los grandes temas de la literatura y del cine de la ciencia ficción, y el que más logra interpelarnos.

A su vez, es necesario reparar en que la ciudad está plagada de pequeños grupos de niños, que forman bandos, y determinan sus propias reglas sociales. Este es otro punto de contacto con la novela de Golding, ya que Ammaniti vuelve a preguntarse por la bondad o maldad del ser humano en estado natural. Parecido al mensaje alegórico del autor británico, *Anna* comporta un trasfondo filosófico en donde la condición de lo humano ocupa un lugar primordial, en especial en la redefinición del concepto de "vida". Judith Butler, en *La fuerza de la no violencia* (2020), desarrolla una idea que ya había expuesto en libros anteriores y tiene que ver con las vidas que son "duelables", aquellas que son "dignas de llorarse".[482] En el contexto de la novela, advertimos que cada grupo presenta un círculo cerrado en donde todo aquello que no pertenece es eliminable, no es considerado "vida" a defender. De este modo, la violencia se justifica bajo el nombre de "autodefensa", lo que lleva, indefectiblemente, como bien explica Butler, a la guerra.

482 Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, p. 42.

Los enfrentamientos bélicos y los desastres naturales invitan a revisar ciertas consideraciones acerca de la biopolítica (Foucault 2004 [1978-1979]). En este sentido, Sicilia podría pensarse, también, a partir de la idea agambeniana de "localización dislocante",[483] es decir, aquellos espacios en donde la excepción es la regla y toda vida es susceptible de ser eliminada sin recibir por ello alguna consecuencia. Toda existencia dentro de los límites del lugar pertenece al orden de la "nuda vida", son vidas sacrificables. Si bien la totalidad de los niños son alcanzados por esta noción de "vida desnuda", puesto que se dan muerte unos a otros continuamente por venganza o necesidad, quizás el caso más paradigmático sea el de la Picciridduna. Este personaje logra alcanzar tintes religiosos para los habitantes de Palermo, en tanto es el único "Mayor" vivo, cuyas cenizas una vez ingeridas eliminarían el virus del cuerpo de los niños y niñas. Alrededor de esta figura enigmática, puesto que nadie la ha visto, salvo los soberanos de "El Gran Hotel de las Termas Elíseas", se construye un fuerte discurso ritualizado: "Es un regalo para la Picciridduna. Dicen que si les llevas regalos especiales te cura".[484] Esta suerte de "niña grande" es expuesta durante la celebración de la "Fiesta del Fuego", una escena que es, sin duda, la más impactante de la novela. Allí, motivados por la leyenda y la promesa de sanación, innumerables niños, muchos de ellos con los cuerpos mutilados, o enfermos, se congregan para intentar curar su cuerpo. Lo que ven es lo siguiente:

> En medio, entre volutas de humo negro, sobre un pedestal [...] había un extraño ser alto y enjuto encadenado. Tenía la piel tan blanca que parecía que nunca hubiera estado expuesto al sol. Los brazos le colgaban largo y rectos. Una fila de prominencias puntiagudas le recorría la espalda. El cráneo calvo y alargado era muy grande y las orejas muy pequeñas y carnosas. Una barba rala, en-

483 Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, p. 223.

484 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 127.

> treverada de gris, le caía como un babero por unos pechos de mujer que colgaban fláccidos sobre unas costillas hundidas.[485]

El fuego, que había sido el elemento aglutinador de distintas fantasías de curación y purificación, termina recibiendo una connotación opuesta: "Anna, inmóvil, miraba el infierno".[486]

La metamorfosis de Anna: el devenir sí misma

Finalmente, al comienzo de la tercera parte, con la figura de Pietro Serra, otro adolescente de la misma edad que Anna, se hace presente la cuestión del afecto. De este modo, la ensoñación del comienzo, que motorizaba la construcción de un espacio seguro y confiable, abre paso a otra relacionada con el amor romántico y la salvación. Pietro no solo implica compañía y la capacidad de Anna de sentirse emocionalmente ligada a otra persona que no pertenece a su núcleo familiar, sino que funciona como un umbral en la trayectoria vital de la protagonista, una metamorfosis. Michel Fabre señala que "En profundidad, el proceso obedece a una teleología del devenir sí mismo a través de las metamorfosis. La satisfacción del héroe de la novela de aprendizaje será, por lo demás, descubrir de manera retrospectiva el sentido de su vida, su unidad bajo las variaciones". [487]

El joven se encuentra convencido de que unas zapatillas Adidas Hamburg pueden inmunizar a su portador. Esta idea le permite a Anna, como sugiere Fabre, descubrir el verdadero sentido de su vida, que no se cifra ya en la imperiosa protección de Astor, sino en construir una herencia lo suficientemente poderosa como para sobrevivir aun cuando ella ya no esté: la esperanza. Una vez que

485 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 185.

486 *Ibid.*, p. 186.

487 Fabre, M. (2011). "Experiencia y formación: la Bildung". En *Revista Educación y Pedagogía*, trad. del francés por Alejandro Rendón Valencia Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, 23(59), enero-abril, p. 219.

alcanzaron las costas de Calabria, luego de experimentar la muerte de Pietro, de constatar que ha llegado a la madurez biológica, y notar que la ciudad está "apagada", encuentran solo un par de aquellas zapatillas y deciden llevar una cada uno. La novela se cierra con un intercambio que parece conducir a un núcleo central del texto: "—¿Y si una sola no funciona? Anna le dio la mano y dijo: —No importa".[488] No es tanto, como sugiere Martin Koval (2018),[489] en su análisis del desarrollo del *Bildungsroman* alemán, la renuncia de la vocación inicial del héroe a causa de las exigencias de la sociedad en la que debe insertarse, sino un estadio último en el desarrollo de los ideales de Anna. Como expresa Caracciolo:

> Anna thus develops a sort of double vision, which reconciles material care for her brother and the existential payoffs of the world's reenchantment. Instead of discarding the childlike perspective of myth and fairy tales, Anna learns to bring it into a productive tension with a materialist outlook. [490]

Para concluir, ya sea considerada una narrativa de hipótesis, de conjetura, o de abducción,[491] la ciencia ficción nos invita a imaginar un mundo que escapa a nuestra lógica, en tanto no podemos discernir sus proposiciones en términos de verdadero o falso; pero, paradójicamente, lo sentimos cercano, porque nos da respuestas a preguntas que aún no hemos llegado a formular. La opción por

488 Ammaniti, N., *op. cit.*, p. 293.

489 Koval, M. (2018). *Vocación y renuncia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EFFL- UBA.

490 Anna desarrolla así una especie de doble visión, que concilia el cuidado material de su hermano y los beneficios existenciales del reencantamiento del mundo. En lugar de descartar la perspectiva infantil de los mitos y los cuentos de hadas, Anna aprende a llevarla a una tensión productiva con una perspectiva materialista (Caracciolo, M. (2022). "Child Minds at the End of the World". En *Environmental Humanities*, 14(1), p. 158. La traducción me pertenece).

491 Eco, U. *op. cit.*, p. 233; Link, D. (comp.) (1994). *Escalera al cielo*. Buenos Aires: La Marca editora, p. 63.

la lectura desde los rasgos generales del *Bildungsroman* nos hace suponer que, bajo la superficie de *Anna* de Niccoló Ammaniti, subyace un espacio de autorreflexión para el lector, o de "autoformación",[492] como conceptualiza María de los Ángeles Rodríguez Fontela. Nos permite reconocer que ese universo narrativo no nos pertenece, pero su plausibilidad, especialmente a partir de los sucesos recientes, nos resulta sugestiva, nos conmueve, y, por momentos, aterra, porque nos motiva a cuestionar nuestro entorno y conduce a la desautomatización de nuestra cotidianeidad.

Nota biobibliográfica

JUAN CRUZ ZARIELLO VILLAR es profesor en Letras (UNMDP), becario de investigación (tipo B) de la Universidad Nacional de Mar del Plata y alumno de la Maestría en Letras Hispánicas y del Doctorado en Letras en la misma Universidad. Se desempeña como docente en el área de Literaturas Europeas del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades. Es miembro del grupo de investigación Literaturas Europeas Comparadas que forma parte del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE).

Referencias bibliográficas

Ammaniti, N. (2016). *Anna*. Barcelona: Anagrama.

Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

Bachelard, G. (2019). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Buckley, J. (1974). *Season of Youth: The Bildungsroman From Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP.

Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

492 Rodríguez Fontela, M. (1996). *La novela de autoformación*. Kassel: Reichenberger.

Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado.* Buenos Aires: Cántaro.

Caracciolo, M. (2022). "Child Minds at the End of the World". En *Environmental Humanities*, (14).

Eco, U. (1988). "Los mundos de la ciencia ficción". En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

Fabre, M. (2011). "Experiencia y formación: la Bildung". En *Revista Educación y Pedagogía*, trad. del francés por Alejandro Rendón Valencia Medellín. Universidad de Antioquia: Facultad de Educación, *23*(59).

Golding, W. (2014). *El señor de las moscas*. México: Lito Ediciones.

Gnutzmann, R. (2004). "El 'Bildungsroman' en tiempos difíciles: 'Una luz muy lejana' y 'El oscuro' de Daniel Moyano". En *Actas del Congreso del CELCIRP*, N° 26-27. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Koval, M. (2018). *Vocación y renuncia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EFFL- UBA.

Laera, A. (2019). "Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines". En Müller, Gesine y Siskind, M. (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, *4*, Berlin, Boston: De Gruyter.

Link, D. (comp.) (1994). *Escalera al cielo*. Buenos Aires: La Marca editora.

Moreno Serrano, F. (2009). "Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio". En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, (59).

Moreno Serrano, F. (2013). "La crítica de la realidad. Rasgos dominantes de un subgénero narrativo de la ciencia ficción". En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-critica-de-la-realidad-rasgos-dominantes-de-un-subgenero-narrativo-de-la-ciencia-ficcion/>

Moretti, F. (2000). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

Petit, M. (2016). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Fontela, M. (1996). *La novela de autoformación*. Kassel: Reichenberger.

Sontag, S. (1984). "La imaginación del desastre". En *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix-Barral.

Enfoques comparatistas y proyecciones de la literatura italiana

La poeta-niña. Figuración de Ángela Grassi

Marta B. Ferrari

Ángela, melancólica mi alma
hacia tus brazos encamina el vuelo
ansiosa de encontrar en ellos calma.

Que, siempre son los ángeles del cielo
ésos que nos arrullan blandamente
y nos prestan reposo y dan consuelo.

Carolina Coronado, "A Ángela", 1846

Si bien nace en Italia, en la zona de la Lombardía, Angela Grassi (Cremá, 1823 - Madrid, 1883) vivirá en España desde los 6 o 7 años conservando de su tierra natal esa imagen de paraíso perdido en el que transcurrió su infancia.[493] Primero en Barcelona y luego en Madrid, Grassi, que comenzó su carrera literaria como drama-

493 Piero Menarini pone en duda la fecha de nacimiento de Grassi y sugiere 1826 como la más acertada. Menarini, P. (2009). "Los tres exilios de Ángela Grassi". En *Romanticismo y exilio: Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"* (pp. 183-184). Bologna: Il Capitello del Sole. Según señala Isabel Morales Sánchez, su padre, músico mayor de un regimiento militar y profesor de oboe, la inició en los estudios del arpa y del piano a los 11 años. Dominaba, además, el francés y el italiano y poseía conocimientos de geografía, retórica, literatura y arte. La familia Grassi se traslada a Barcelona cuando el padre es contratado por el antiguo teatro barcelonés de la Santa Cruz. Morales Sánchez, M., Cantos Casenave, M y Espigado Tocino, G. (eds.) (2014). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 335.

turga, poeta y novelista, será también maestra y editora de un periódico de modas, actividades todas a las que se dedicará de manera profesional y que le permitirán, según señala Susan Kirkpatrick, ganar dinero para su subsistencia.[494] Perteneció a la misma generación que Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda, conformando esa hermandad lírica forjada entre las escritoras románticas, basada en la solidaridad y apoyo mutuo, motivado en la necesidad de compartir espacios de sociabilidad femeninos para enfrentar los prejuicios que amenazaban al género.[495]

494 Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*. Madrid: Cátedra, p. 228. Ángela Grassi asume la dirección de *El correo de la moda* en 1867. Fue esta una de las revistas femeninas ilustradas más longevas del XIX; incluía notas sobre moda, labores, instrucción social, moral, religiosa e histórica, así como textos en prosa y verso de muchas integrantes de la llamada hermandad lírica. Criado y Domínguez la incluye, además, entre las traductoras y pedagogas. Criado y Domínguez, J. (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Antonio Pérez Dubrull, p. 134. Con respecto al carácter profesional de sus colaboraciones, en un editorial anónimo de la publicación *Los Niños* leemos: "Los 8 tomos publicados son la mejor garantía de cumplimiento de cuantas promesas hicimos. En ellos, a costa de esfuerzos y sacrificios de todas clases, hemos conseguido que figuren escritos autógrafos de la Sra. Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero y Grassi." S/A. (1874). "Editorial". En *Los Niños. Revista de Educación y recreo.* Tomo IX. Madrid: Administración de *Los Niños* y de *El Cascabel,* p. 2. También Coronado se refiere a la excepcionalidad de su amiga que puede sostenerse en el mundo sin depender del sacrificio del hombre: "Ángela ha participado del trabajo que honra a la obrera [...] No sólo ha trabajado intelectualmente dirigiendo como profesora la enseñanza de niñas, sino que ha llevado a cabo con utilidad tareas que ensayamos por lujo." Coronado, C. (1999). *Obra en prosa. Ensayos, Artículos y Cartas*. *Apéndices.* t. III. Mérida: Editora Regional de Extremadura. Serie Rescate, p. 248.

495 En este sentido, el poema que Grassi le dedica a Carolina en 1852 es suficientemente representativo de lo que venimos diciendo. Se dirige a ella como a su "dulce hermana": "Indestructible lazo/ de amistad sacrosanta formaremos/y cuando llegue el plazo/ de Dios en el regazo/siempre juntas las dos nos amaremos". Grassi, A. (1852). "A mi querida amiga. La señorita Carolina Coronado". En *El mensajero de las Modas.* Madrid: Oficinas y Estab. Tip. del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, p. 4.

Carolina Coronado la incluye en su *Galería de poetisas españolas contemporáneas* (1857) donde se refiere a ella como a un "lirio que nace en la amorosa tierra del Petrarca".[496] Llama la atención la insistencia con que Coronado apela para realizar el retrato de la italiana a la figuración infantil. Dirá: "Ángela es una de estas criaturas que tienen siempre el alma de niñas. Siempre las alegra un pájaro, siempre las embellece una flor. Pasan por ella los años y las pesadumbres, y siempre están en la infancia llenas de candor y de dulces ilusiones".[497] Me interesa, entonces, indagar brevemente en esta acertada apreciación de la escritora española.

En primer lugar, la precocidad de Ángela Grassi –entre los 13 y los 15 años ya había compuesto una novela y un drama en 5 actos– la convirtió en su época, en palabras de Piero Menarini, en una "niña prodigio".[498] Y ella se refiere a sí misma confirmándolo: "Era muy niña, era completamente desconocida, y a estos dos motivos debí sin duda el que fuese recIbida esta primera producción con un entusiasmo inmenso".[499]

496 Coronado, C. *op. cit.*, p. 224. La propia Grassi se autofigura de idéntico modo en su poesía: "La tierna flor se inclina/ Lejos del suelo que nacer la viera". Grassi, Á. (1851). *Poesías.* Madrid: Imprenta de don José Trujillo, hijo, p. 6.

497 Coronado, C. *op. cit.*, p. 225.

498 Menarini señala: "En el diario barcelonés *El Constitucional* del 25-I-1842 se lee el siguiente anuncio: '*El heroísmo de la amistad o Los Condes de Rocaberto* (sic), novela original de doña Ángela Grassi, joven de 13 años'. Constará de dos tomos en 16 mayor. Si ese '13' no es errata por '15', entonces se puede argüir que la redacción de la novela se remonta a 1839, a pesar de haberse editado más tarde". Menarini, P. *op. cit.*, p. 181. El drama en 5 actos es *Crimen y expiación*, obra en la que tanto el tema del exilio como los personajes juveniles están muy presentes.

499 Este pasaje procede de una carta enviada por la autora a Faustina Sáez de Melgar para el libro del que era directora literaria. Sáez de Melgar, F. (1881). *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas, pintadas por sí mismas.* Barcelona: Juan Pons. Disponible en línea: ‹https://seguicollar.wordpress.com/2007/05/23/escritoras-espanolas-del-siglo-xix-i/› [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2022].

En segundo lugar, exceptuando los poemas que escribe en italiano, la primera edición de su poesía reunida se publica en Madrid en 1851[500] y sus composiciones, muchas de ellas de índole religiosa, exhiben de manera reiterada un sujeto que se define como "una pobre niña,"[501] una "niña inocente",[502] una "pobre niña abandonada"[503] o una "débil niña".[504] En todos ellos es muy fuerte el sentimiento de orfandad, de abandono y de pérdida que busca consuelo en la fe religiosa. En el origen de estos sentimientos está el desarraigo de su tierra natal –ella es "flor trasplantada de Italia" o "niña desterrada" como la define Coronado–[505], a la que dedica varios poemas, como el titulado "Recuerdos de la Patria" en el que leemos: "¡Oh!, tú, patria querida,/ lejos de ti suspiro sin consuelo./ De peso me es la vida; que en extranjero suelo/ muere el alma por ver tu hermoso cielo".[506] Ya en esta estrofa inicial queda planteado de manera inequívoca el enfrentamiento vida/muerte; cielo/suelo como modos de formular la dicotomía mayor: patria/extranjería. La voz evoca la geografía de su tierra: "Tus orillas amenas/ Cuándo volveré á ver, risueño Adda,/ Y las altas almenas/ De mi ciudad amada;/ Recuerdos tristes de la edad pasada!".[507] El enclave espacial –Italia– se imbrica e identifica con un segmento temporal, el de la niñez, de modo tal que la evocación de su tierra es simultáneamente la rememoración de su infancia, un espacio y un tiempo que adquieren el espesor mítico del paraíso perdido: "¡Oh días de mi infancia!/ Falaces ilusiones, sueños vanos:/ prestadme constan-

500 En 1871 se publica otra edición de su obra poética.

501 Grassi, Á., *Poesías*, *op. cit.*, p. 6.

502 *Ibid*., p. 17.

503 *Ibid*., p. 22.

504 *Ibid*., p. 51.

505 Coronado, C., *op. cit.*, p. 252.

506 Grassi, Á., *Poesías*, *op. cit.*, p. 8.

507 *Ibid*., p. 9.

cia,/ Ya que sitios lejanos/ Habito de mi patria y mis hermanos".[508] El poema continúa a fuerza de tópicos como el *ubi sunt* y el *tempus fugit*, con la invocación al "dulce amigo" de la infancia: "¡Oh dulce compañero,/ Tú embelleciste la preciosa aurora/ De mi vivir primero",[509] figura que le acerca un tiempo de plenitud y pureza, bondad y alegría, un tiempo mítico en el que no faltan los trinos del ruiseñor, ni las flores campestres, tampoco la ternura del amor.[510]

En este sentido, el afecto de la ternura es uno de los tonos dominantes de su poesía, y quizá este rasgo contribuya también a generar esa asociación con la infancia que sugiere Coronado.[511] No solo estamos ante un sujeto sensible que demuestra fácilmente afecto y dulzura hacia el otro y hacia el entorno a través de una mirada compasiva y comprensiva asociada con la piedad cristiana, sino que a la vez tiende a generar y despertar estos mismos sentimientos en sus lectores. "De débil niña/ el corazón reboza de ternura",[512] dice el sujeto y nos expone ante la vulnerabilidad y el desvalimiento originarios. En su poema "Aniversario", por ejemplo, evoca otra vez el tiempo ido de su infancia, asociado al entorno familiar, "los amantes padres" y el hermano: "mi *tierno* hermano su sencilla ofrenda/ me presentaba con *terneza* suma,/ sonriendo feliz al ver mi llanto,/ llanto de gozo y celestial *ternura*" (la cursiva es nuestra).[513] Aquí

508 *Ibid*.

509 *Ibid*.

510 La presencia de su tierra natal es significativa en su poesía; algunos ejemplos son los poemas titulados "A Venecia", "A Pompeya", "A la Italia", poema este último de 1846 en el que se refiere al dominio napoléonico de su tierra, y Coronado agrega: "La madre de Ángela era novicia en un convento de Crema cuando Napoléon, invadiendo la Italia, la arrojó del convento días antes de profesar. Gracias a Napoleón la Italia tiene una poetisa que canta versos contra los tiranos y en loor de la libertad". Coronado, C., *op. cit.*, p. 228.

511 Recordemos que su etimología latina –tener– alude a la blandura, delicadeza y juventud.

512 Grassi, Á., *op. cit.*, p. 220.

513 *Ibid*., p. 238.

el destierro cobra su triple valencia, la del desplazamiento geográfico, la del desgarro por el tiempo ido de la infancia y la pérdida del paraíso que significa la vida terrenal, "el breve destierro en este suelo", como leemos en el poema "Una flor en el sepulcro de una joven".[514]

Carolina Coronado alude al "tono infantil de Ángela" así como a la inocencia, al candor, la delicadeza y, otra vez, la ternura de su alma. "Ella dice cosas sublimes en el lenguaje balbuciente de los niños", afirma.[515] Efectivamente la dicción poética de Grassi se gesta sobre un léxico acotado, reiterativo, expresivo, saturado de prosopopeyas, interjecciones, interrogaciones y exclamaciones, que apela insistentemente al uso de diminutivos con claro valor afectivo, así leemos de la "tierna avecilla", la "oruguilla infeliz", el "insectillo leve" o "el cefirillo suave". Su escritura, que oscila sin conflicto entre la imaginería religiosa cristiana –la parábola del buen pastor– y las referencias clásicas a los poemas bucólicos con sus Tirsis y sus Cloris, arroja una precisa defínción del sujeto: "soy una pobra ovejuela/ en el desierto extraviada".[516] Ramón Andrés, uno de los pocos estudiosos de su obra, dirá que la niñez fue una obsesión para la escritora y que "la mayoría de sus personajes viven en un mundo hostil, afligidos por la pérdida de sus primeros días", y detecta en esa exaltación de la infancia "una melancolía algo leopardiana, pues no siente añoranza solamente de lo sucedido, sino de lo que todavía no ha llegado".[517]

Pero más allá del tono y de las estrategias discursivas, la presencia de la infancia como tópico es ciertamente significativa en la obra de Grassi y lo que exponen estos textos es el carácter angélico

514 *Ibid*., p. 94. Cabe señalar que el motivo del exilio asociado a la orfandad atraviesa también su obra narrativa y sus libretos operísticos.

515 Coronado, C., *op. cit.*, p. 237.

516 Grassi, Á., *op. cit.*, p. 36.

517 Andrés, R. (1990). "Ángela Grassi o el cielo de mejor suerte". En Marina Mayoral (coord.). *Escritoras románticas españolas* (pp. 145-146). Madrid: Banco Exterior.

de la infancia, ese estadio en el que el ser por su pureza y virtud está en íntima proximidad con lo divino cuando no oficia directamente como intermediario entre el orden terrestre y el orden celeste. Sus figuraciones más habituales serán las del "ángel hermoso", "el "arcángel peregrino", los "querubes" con sus "alas de topacio" y su "seráfico heroismo" o "el ruiseñor del cielo."[518] Precisamente por esta particular concepción de la infancia, los muchos poemas dedicados a la muerte de un niño –"A un padre en la muerte de su hijo", "En la muerte de una joven", "En la temprana muerte de Dolores e Isabel Salaun" o "Una flor sobre el sepulcro de una joven"–, están desprovistos de tragedia y surge de inmediato el poder consolador del retorno a ese paraíso próximo, cual "pobre oveja inocente".

Pero la relación de Ángela con el mundo infantil no se agota en su faceta poética; en su caso hay que sumar su labor como maestra que se proyecta, por un lado, en la redacción de manuales pedagógicos como el titulado *Palmas y Laureles* (1884), una obra premiada como texto de lectura escolar y al que su prologuista, luego de presentar a la autora como "el tipo perfecto de la mujer cristiana, de la mujer de su casa, instruida, modesta y sencilla, una de esas mujeres que se asemejan á los ángeles", se refiere al texto como a uno de esos "libros que deben ponerse en manos de la infancia y la juventud" porque "deleita, instruye y moraliza." [519]

Por otra parte, su activa participación como editora y periodista de revistas educativas como las significativamente tituladas *Los Niños, La Educanda* o *La aurora de la vida* revela la emergencia del niño como objetivo pedagógico específico.[520] Grassi, en tanto maestra, eleva su quehacer de educadora al rango de misión religio-

518 Grassi, Á. (1871). *Poesías.* Madrid: Imprenta de M. Campo Redondo, pp. 181-182.

519 Grassi, Á. (1884). *Palmas y laureles. Lecturas instructivas originales de A.G.* Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos (ed.), p. xiv.

520 Ramón Andrés señala que también fue colaboradora de la publicación *La Niñez*. *op. cit.*, p. 146.

sa llegando a apropiarse del discurso cristiano cuando afirma: "Ha llegado por fin el día, el día feliz, ambicionado desde mi más tierna infancia, en que pudiese decir con Jesucristo: vengan, vengan á mi los pequeñuelos!".[521] Estas publicaciones marcaron la consolidación de un tipo de prensa infantil cuyo lema era el horaciano "instruir deleitando", pero pasado por el tamiz de una "educación religiosa y moral".[522]

En esta misma línea, Grassi compondrá también un prólogo para la *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*, de Blanca de Gassó y Ortiz (1867), donde leemos esta declaración de principios: "consagremos á la santa infancia toda nuestra atención, todos nuestros desvelos. El mundo es el patrimonio de los niños: el porvenir del mundo depende de los niños".[523] En este texto, la reflexión en torno de la infancia se expande hacia consideraciones de índole general que atienden especialmente a la formación moral del niño, no a la educación basada en la razón o el entendimiento sino a la formación del alma. De algún modo, este discurso en prosa se superpone al poético añadiendo alguna clave interpretativa, y entre estas no es menor la asimilación que ella efectúa entre el ser infante y el ser femenino –"idéntica sensibilidad, la misma ingenua sencillez"–, hecho que posibilita que la

521 Grassi, Á. (1861). "Lecciones de moral". En *La aurora de la vida* (pp. 37-40). Madrid: Imprenta de A. Vicente.

522 En el editorial leemos: "sin la severidad del maestro les hemos enseñado una multitud de cosas que desconocían [...] de hacerles aprender lo que ni siquiera tenían paciencia para leer en los libros de texto". *Los Niños...*, *op. cit.*, p. 3. Por su parte, *La Educanda* fue un "periódico de señoritas, dedicado a las madres de familia, maestras y directoras de colegios", de carácter conservador y clara orientación católica. *La aurora de la vida*, por su parte, estaba dirigido especialmente, a las madres.

523 Grassi, Á. (1867). Prólogo a *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*, de Blanca de Gassó y Ortiz. Madrid: Imprenta y estereotipia de Rivadeneyra, p. 1.

madre participe de los juegos de los niños y que "hable –dirá– en su mismo lenguaje balbuciente".[524]

Por razones de espacio, no puedo dar cuenta aquí de la presencia central de la infancia en su obra dramática o narrativa (tanto novelas como cuentos).[525] Pero lo que resulta evidente, es que, la sensibilidad cultural del romanticismo determina muchas figuraciones de la infancia que aparecen revestidas de los tópicos más transitados de la época. La identificación, por un lado, entre la infancia y lo angélico como ya observamos y, por otro, la proyección de esta identificación hacia lo femenino, porque para ella la mujer debe cifrar todo su esfuerzo en "no parecerse a los hombres, sino en semejarse a los ángeles, sus hermanos".[526]

De aquí se desprenden por lo menos dos consecuencias. Por una parte, centrar el foco de atención en la infancia le permite a la escritora reponer una mirada idealizada del pasado, al tiempo que cifra en la modernidad y el presente toda fuente de amenaza y corrupción. Por otra parte, este gesto conservador la aleja de los discursos reivindicativos de los derechos de la mujer, discursos que atravesaron de manera amplia y beligerante el campo intelectual de la España del XIX. Sin osados pronunciamientos respecto del

524 Grassi, Á., *op. cit.*, p. 12. En una nota titulada "Cristina de Suecia", Grassi insistirá en que lo que define a la mujer es "el candor, la modestia, la bondad, la persuasión, la timidez y la dulzura", y que la que, "por orgullo o insensatez, se despojase de estos naturales e invencibles atractivos, dejaría de serlo". *El Correo de la Moda*, 16(638). Madrid: Litografía de Castelló, p. 107.

525 Carlos Ruiz Silva señala que el mundo de los niños es uno de los temas más queridos para Ángela Grassi y arriesga una interpretación biográfica: "Tal vez la falta de hijos en su matrimonio la llevase a una especial sensibilidad por el universo infantil y es frecuente encontrar en sus novelas personajes de niños que, generalmente, son a la vez un dechado de bondad y abnegación y no menos de desdichas y sufrimientos". "Ángela Grassi: Una aproximación". En Marina Mayoral (Coord.) (1990). *Escritoras románticas españolas.* Madrid: Fundación Banco Exterior, p. 158.

526 Grassi, Á. (1870). "Autógrafos de escritores contemporáneos". En *Los niños. Revista de Educación y recreo*, (28). Madrid: Administración de *Los Niños* y de *El Cascabel*, p. 239.

ideario masculinizante, al defender los valores de un catolicismo tradicional que relega a la mujer a la esfera doméstica –"La mujer ha nacido para ser la conservadora de la paz doméstica"–[527], Ángela Grassi abonará, de este modo, el estereotipo de la mujer precisamente como "ángel del hogar", tal como Pilar Sinués la definiera en sus obras.[528]

"La sociedad rechazará a la que se precie de sabia porque no quiere que reine por el entendimiento [...] sino por el alma que es la esencia misma de la divinidad", declara en el periódico *Los Niños*.[529] Esta hija de Italia, como la define Carolina Coronado, se esforzó en demostrar que ella no era una literata (con todas las adherencias negativas que el vocablo adquirió en la época), sino que cumplía con todas las obligaciones morales que la sociedad de la época le imponía a la mujer.[530] Si bien, sus primeras obras fueron muy bien recIbidas por el público y la prensa, con el paso de los años su nombre se fue diluyendo hasta caer en el olvido, como el de muchas otras escritoras y periodistas de su época.[531]

527 *Ibid*.

528 Será precisamente ella la encargada de redactar el prólogo a la sexta edición de esta exitosa obra que conoció numerosas reediciones hasta casi terminar el siglo XIX.

529 *Ibid*.

530 Carlos Frontaura en el prólogo a *Palmas y Laureles* señala que Ángela Grassi no es una de esas "poetisas soporíferas, superficiales y amaneradas de quiénes tan donosa y cruelmente suelen burlarse los satíricos", sino que es "una escritora séria y formal, que piensa y sabe lo que escribe, que une á una poderosa inteligencia un gran corazon, y la virtud modesta y sencilla de una mujer de su casa". Grassi, Á. *Palmas y laureles...*, *op. cit.*, p. vii.

531 Maryellen Bieder señala como posibles causas de estos fenómenos, una audiencia predominantemente femenina, la convencionalidad de gran parte de sus escritos, el manifiesto didactismo moral, o el dominio persistente del sentimentalismo post-romántico. Bieder, M. (1990). "Femenine Discourse-Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer". En *Romance Quarterly*, 37(4), p. 459. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/femeni-

Nota biobibliográfica:

MARTA B. FERRARI es Profesora y Licenciada en Letras por la UNMDP y Doctora en Letras por la UNLP. Es Profesora Asociada en Literatura y Cultura Españolas II de la UNMDP. Es autora de los libros: *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González y Guillermo Carnero* (2001), *Jon Juaristi o la inocencia fingida* (2004), *Poesía española del 90. Una antología de antologías* (2008), y editora del volumen *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas* (2007). Es autora asimismo de *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal* (2010), de *Unamuno poeta: obrero del pensamiento (*2014) y de *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del XIX* (2021). Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas nacionales, de Chile, México, España, Alemania y EEUU. Ha sido conferencista invitada en Congresos del país, como así también de Uruguay, España e Italia.

Referencias bibliográficas

Andrés, R. (1990). "Ángela Grassi o el cielo de mejor suerte". En Marina Mayoral (Coord.). *Escritoras románticas españolas* (pp. 143-154). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Bieder, M. (1990). "Femenine Discourse-Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer". En *Romance Quarterly*, 37(4), pp. 459-477. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/femenine-discourse-feminist-discourse-concepcion-gimeno-de-flaquer-971303/>

Coronado, C. (1999). *Obra en prosa. Ensayos, Artículos y Cartas. Apéndices*, t. III. Mérida: Editora Regional de Extremadura. Serie Rescate.

Criado y Domínguez, J. (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos.* Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Antonio Pérez Dubrull.

Grassi, Á. (1851). *Poesías*. Madrid: Imprenta de don José Trujillo, hijo.

ne-discourse-feminist-discourse-concepcion-gimeno-de-flaquer-971303/> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2019]. (La traducción es mía).

Grassi, Á. (1852). "A mi querida amiga. La señorita Carolina Coronado". En *El mensajero de las Modas*, febrero. Madrid: Oficinas y Estab. Tip. del Semanario Pintoresco y de La Ilustración.

Grassi, Á. (1861). "Lecciones de moral". En *La aurora de la vida*. 30 de junio (pp. 37-40). Madrid: Imprenta de A. Vicente.

Grassi, Á. (1866). "Cristina de Suecia". *El Correo de la Moda*, 16(638), 16 de abril. Madrid: Litografía de Castelló.

Grassi, Á. (1867). Prólogo a *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños,* de Blanca de Gassó y Ortiz. Madrid: Imprenta y estereotipia de Rivadeneyra.

Grassi, Á. (1870). "Autógrafos de escritores contemporáneos". En *Los niños. Revista de Educación y recreo,* (28). Madrid: Administración de *Los Niños* y de *El Cascabel*.

Grassi, Á. (1871). *Poesías*. Madrid: Imprenta de M. Campo Redondo.

Grassi, Á. (1884). *Palmas y laureles. Lecturas instructivas originales de A.G.* Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos.

Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*. Madrid: Cátedra.

Menarini, P. (2009). "Los tres exilios de Ángela Grassi". En *Romanticismo y exilio: Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"* (pp. 181-191). Bologna: Il Capitello del Sole.

Morales Sánchez, M., Cantos Casenave, M y Espigado Tocino, G. (eds.) (2014). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ruiz Silva, C. (1990). "Ángela Grassi: Una aproximación". En Marina Mayoral (coord.). *Escritoras románticas españolas* (pp. 155-166). Madrid: Fundación Banco Exterior.

S/A. (1874). "Editorial". En *Los Niños*. *Revista de Educación y recreo*, t. IX. Madrid: Administración de *Los Niños* y de *El Cascabel*, p. 2.

Sáez de Melgar, F. (1881). *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas, pintadas por sí mismas* (s/p). Barcelona: Juan Pons. Disponible en línea: ‹https://seguicollar.wordpress.com/2007/05/23/escritoras-espanolas-del-siglo-xix-i/›

Presencias infantiles en las crónicas italianas de José Enrique Rodó

María Carolina Bergese

José Enrique Rodó (1871-1917) es reconocido ampliamente por su labor intelectual en Latinoamérica y su literatura, como afirma Mabel Moraña, es una "literatura de tesis",[532] es decir, el autor expresaba fe en la palabra como portadora de mensajes. Tal como lo describe Fernando Aínsa, Rodó puede ser caracterizado en función de su vasto accionar: "Lector infatigable, curioso y autodidacta, polígrafo atento y polémico que interviene en los debates nacionales, culturales, sociales y políticos".[533] Su libro más influyente es el ineludible ensayo *Ariel,*[534] pero de él no nos ocuparemos en este trabajo. En esta ocasión analizaremos una serie de crónicas publicadas en la revista *Caras y Caretas* sobre sus impresiones acerca de Europa en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

Entre 1916 y 1917, Rodó logró realizar el tan ansiado viaje intelectual hacia el viejo continente y, desde allí, envió un gran número de crónicas a la revista porteña, que en ese momento era una de las publicaciones modernas más importantes de la región, dirigida a un público amplio y variado. Luego, en forma póstuma, estas veintidós notas fueron compiladas por Vicente Clavel, bajo el título *El camino de Paros* (1918). Desde una Europa arrasada por la

532 Moraña, M. (2011). "José Enrique Rodó". En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, p. 655.

533 Aínsa, F. (2000). "La perspectiva americana de José Enrique Rodó desde el Capitolio de Roma". En Cuyo. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, (17), p. 81.

534 *Ariel* es el tercer volumen de la serie La vida nueva, publicado en 1900, que representó un gran impacto en la generación de intelectuales del fin de siècle.

guerra, Rodó construyó sus crónicas escribiendo acerca de eventos que sucedían en distintas ciudades de Portugal, España e Italia. Este género, tal como lo plantea Susana Rotker, "se concentra en detalles menores de la vida cotidiana y en el modo de narrar. Se permite originalidades que violentan las reglas del juego del periodista, como la irrupción de lo subjetivo".[535] De esta forma, la prosa modernista informa, pero a la vez "*sobre-escribe*",[536] estiliza el hecho, poniendo, muchas veces, al cronista en el centro de la acción, como veremos en el caso del letrado uruguayo.

Los acontecimientos de la guerra tiñen muchas de las crónicas italianas de Rodó. Quizás una de las más interesantes, por su carácter de registro, es la titulada "Un documento humano" (*Caras y Caretas*, 27 de enero de 1917, N° 956). En ella, el enunciador se presenta como un testigo privilegiado, que tiene acceso, junto a un círculo de intelectuales de Turín, a un "cuaderno de memorias" de un oficial austríaco que ha sido tomado prisionero. El cronista oficia, por un lado, como un traductor de este texto, tarea que implica cumplir un rol de mediador de la experiencia: "Explicables respetos me obligan, y es lástima, a suprimir o atenuar, en la traducción, palabras de brutal crudeza, toques de realismo feroz, que contribuyen a la cruel energía del original".[537] Lo que leemos, entonces, son fragmentos de ese diario traducidos por el cronista, que interviene el texto y a la vez necesita poner en palabras esa operación y resaltar el carácter novedoso del discurso al que se enfrenta. Por ello, el campo semántico para describir este acontecimiento es a la vez "feroz" y "brutal", pero también fascinante y original. Por otro lado, el enunciador busca reproducir la voz de este protagonista del conflicto armado y envía este testimonio a Latinoa-

535 Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica.* Buenos Aires: Letra Buena, p. 200.

536 Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, p. 110.

537 Rodó, J. E. (2012). *Ariel. El camino de Paros.* Buenos Aires. Capital Intelectual, p. 153.

mérica bajo la denominación de "documento" o "archivo", con el objetivo, como dice al final, de que "el hombre del porvenir que se proponga desentrañar la realidad oculta en el fondo de este momento extraordinario de la historia humana".[538] Esta voluntad de que la crónica sea un testimonio útil nos revela cómo el escritor piensa sus notas con una función histórica y didáctica, pero, a su vez, también encuentra un cierto placer en esa palabra ajena que cuenta en primera persona el horror. La crónica se vuelve, como expone Aníbal González, una "arqueología del presente", que reconstruye, representa y exhuma el acontecimiento,[539] pero los sucesos de la guerra que Rodó decide poner en la escena retórica no son los grandes hechos, sino las pequeñas historias y las voces de los márgenes. En este caso, es el testimonio anónimo y feroz de la contienda, que incluso roza el lenguaje de la locura e invita al enunciador a cuestionarse el propósito de los combates.

Nos interesa mencionar que, dos años antes de este importante viaje, el autor había publicado en *El Siglo*, periódico montevideano, un artículo denominado "Contra la militarización de la escuela", en el que argumentaba por qué tal iniciativa iba en contra de sus principios y cómo perjudicaría a la infancia tal formación.[540] Para hacer referencia al contexto bélico, el enunciador decide describirlo en estos términos: "El espectáculo del mundo no deja lugar, en la hora presente, a otra sensación que a la monstruosa discordia en que se desangran los más nobles y civilizados pueblos de la tierra".[541] La guerra se construye desde la imagen del "espectáculo", que apela al juego de representación e invita a pensar al lector como un espectador de los sucesos. De la misma manera, la

538 *Ibid*., p. 157.

539 González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, p. 74.

540 El presidente uruguayo José Batlle y Ordoñez presenta la iniciativa en 1915, movido por el entusiasmo bélico pro franco-británico de la época.

541 Rodó, J. E. (1967). *Obras completas.* Edición, introducción, prólogos y notas de E. Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, p. 1207.

adjetivación "monstruosa" apela a los efectos que produce dicha escena en aquellos que ven desde lejos la contienda. A partir de esta caracterización negativa, argumenta acerca de las posibles consecuencias en el desarrollo de los niños: "en la infancia, la sugestión de tal espectáculo no puede menos de ser de sobreexcitación de todos los instintos guerreros, de todas las propensiones de odio, de brutalidad y de crueldad acumuladas en el fondo de la naturaleza humana".[542] Los resultados que produciría en esta etapa temprana tal formación militar se aprecia en la enumeración de aspectos condenables de la naturaleza humana, como el "odio", la "brutalidad" y la "crueldad". Como podemos observar en los dos breves textos ya mencionados, la guerra provoca en Rodó una mirada ambivalente: es tanto "un momento extraordinario" como una "monstruosa discordia", de la cual los infantes deberían estar alejados.

En el marco de la Primera Guerra Mundial, que fue un "estado de excepción", en términos de Giorgio Agamben (2005), podemos rastrear en las crónicas rodonianas la alusión a niños que son parte de este acontecimiento o testigos de lo que ocurre. En los textos de nuestro corpus, la presencia infantil se transforma en un dispositivo retórico que posibilita la "máquina" de escribir sobre los hechos, desde un lugar de enunciación cercano, por la proximidad espacial que le permite su viaje y su condición de periodista. Aunque, a su vez, el autor no deja de situarse en una posición de cierta distancia, ya que no está en el campo de batalla y, además, no deja de ser un escritor latinoamericano *renarrando* los sucesos a un lector que solo sabe del conflicto por las crónicas y los cables telegráficos.

El primer texto que analizaremos se titula "La esperanza en la Nochebuena", fue firmado en diciembre de 1916 y publicado el 13 de enero de 1917, junto con una ilustración de Alejandro Sirio (1890-1953). La crónica ocupa toda una hoja y está acompañada por una imagen que se ubica a la derecha, la cual grafica la escena que inaugura el texto: "Presencié, desde mi asiento del tren, una

542 *Ibid*.

escena de despedida en que una mujer de cabellos blancos decía a una niña vestida de luto: –Ve, hija mía, que esta Nochebuena nos traerá la paz".[543] El enunciador se ubica en el rol de espectador, que ordena, selecciona y recorta de la realidad una imagen instantánea. En este caso retrata, por medio de este breve intercambio, los efectos colaterales de la guerra: la despedida, el desarraigo y el luto. La niña carga con el atuendo que permite, rápidamente, inferir el duelo que atraviesa y la frase de la mujer mayor, que le queda resonando al cronista, se convierte en una suerte de *leit motiv* y en un disparador para la reflexión. La mirada desesperanzada y secular del cronista contrasta con la frase pronunciada por la mujer; sin embargo, encuentra en ese intercambio el deseo de que la esperanza se proyecte en la generación por venir. Este diálogo inicial cobra relevancia como artefacto retórico que atrae y enmarca la mirada crítica del cronista, la cual coloca en la figura de la niña un valor simbólico. Si bien en esta crónica la presencia infantil es solo una pintura estática del luto, representa también ese futuro cargado de pérdidas y muertes que implica la guerra.

Por otra parte, en la crónica "Anécdotas de la guerra" del 20 de enero de 1917, firmada en Milán, los niños cobran un protagonismo central, como veremos a continuación. Si nos detenemos en el título, encontramos una interesante clave de lectura. La anécdota, en tanto género discursivo, se define como la narración breve de hechos curiosos a los que se asigna cierta ejemplaridad. Como afirma Dolores Jiménez, este género es "Fruto de una selección que nada debe al azar, sometiendo en ocasiones a la realidad a una recomposición que concentra su sentido, juega, al igual que los *exempla*, el rol de pinturas edificantes, de aforismos en imágenes que, reunidos, ordenan los acontecimientos del relato dentro de una visión interpretativa más o menos homogénea del mundo y del Otro".[544]

543 Rodó, J. E., *Ariel*, *op. cit.*, p. 150.

544 Jiménez, D. (2007). "La anécdota, un género breve: Chamfort Çedille". En *Revista de Estudios Franceses*, (3). Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, España, p. 9. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800303> [Fecha de consulta: 20 de junio de 2021]

En sintonía con estos rasgos propios de la anécdota, la crónica rodoniana buscará poner en escena historias que tienden a construir una imagen de la guerra y del heroísmo altamente estilizada.

El texto comienza enfatizando la actitud positiva de los italianos ante la guerra, para lo cual hace referencia a las palabras de Edmundo de Amicis acerca de la necesidad de Italia de "un gran sacudimiento guerrero",[545] que conllevaría la exaltación de la conciencia colectiva. El enunciador concuerda y, en su rol de testigo del clima de época, afirma que puede percibir un "entusiasmo diáfano y sereno",[546] al tiempo que descarta la solemnidad trágica. Incluso se atreve a comparar esta situación con la vivida por él en las temporadas de guerra civil en Montevideo. La crónica, entonces, deviene hiperbólica, esperanzadora y optimista. Para continuar en ese tono, Rodó recupera en su escrito la lectura de un libro de un periodista italiano, Giuseppe de Rossi, quien se encargó de "coleccionar" anécdotas de guerra, y enumera algunas de ellas sin entrar en mucho detalle, poniendo énfasis en las historias de astucia, inteligencia o destreza física.

Pero al final, decide seleccionar dos de estos relatos, que se destacan solo por un criterio estético, para contarlos en su crónica con su propio estilo. En ambos los niños están presentes, jugando roles distintos. En la primera anécdota, se narra una escena de guerra, en la cual una mujer corre con un niño en brazos y atraviesa el campo de batalla: "El espanto la mantiene, por un momento, inmóvil y trémula, apretando contra su corazón a los dos niños que lloran [...] Los soldados de Italia ven aparecer, ante la boca de sus fusiles, aquella trágica visión de la madre abrazada a su viviente tesoro".[547] Una voz de mando se apiada y resuelve el alto el fuego. La mujer y sus hijos se salvan. Aquí los infantes están asociados a la figura materna, son el motor de ella para sobrevivir y se transforman en

545 Rodó, J. E., *Ariel*, *op. cit.*, p. 147.

546 *Ibid*

547 *Ibid*., p. 149

una metáfora –"viviente tesoro"–, que connota una idea de valor. Resulta interesante cómo, en el medio del campo de batalla, los niños interrumpen la lucha con su llanto y esa intervención se transforma en un momento de quiebre, en donde un sonido impensable en ese contexto es capaz de hacer detener la contienda por un instante.

Por otro lado, la segunda anécdota que Rodó recorta y vuelve a narrar es la de un "chicuelo heroico". En este caso, se trata del protagonista que, al ver asediado a un batallón italiano, aparece agitando un pañuelo blanco. El pequeño es descripto con ciertos rasgos pintorescos: "aldeanito harapiento, teñido de sol y de polvo";[548] el uso del diminutivo y el adjetivo que alude a su miseria contribuyen a crear una imagen que contrasta con su posterior valentía. Ante la pregunta de los soldados, que desean saber qué quiere, el niño contesta: "Ayudar en lo que pueda –responde–. Estoy solo. Mi padre, mis hermanos, todos han muerto en la guerra. Yo conozco bien este terreno".[549] La voz del niño se reproduce entre comillas, lo que genera la ilusión retórica del diálogo verídico. En estas breves líneas se presenta a sí mismo desde la orfandad provocada por la guerra, pero también consciente del valor que tiene el conocimiento del territorio en disputa.

La historia, sin embargo, es trágica. La anécdota se vuelve dinámica: a través del relato de acciones vertiginosas, cuenta que comienza a moverse para intentar ayudar, pero por medio del uso de los puntos suspensivos, el texto nos alerta de que algo sucederá. Cuando baja de una pared, "una bala hace pedazos la inocente cabecita y el cuerpo ensangrentado rueda al pie del muro, entre un irrefrenable grito de compasión y de dolor".[550] La imagen apela a estremecer al lector y busca generar el efecto codificado de los textos naturalistas. El niño se vuelve una suerte de emblema que

548 *Ibid*., p. 150.

549 *Ibid*.

550 *Ibid*.

reúne en un mismo relato dos aspectos de la guerra: la valentía y la tragedia. El impacto de esta anécdota se observa también en la ilustración que se coloca en el inicio de la versión publicada en *Caras y Caretas*, que anticipa, desde el paratexto visual, el trágico final. Allí vemos en primer plano la figura del niño caído atrás del muro, solo y confundido entre el pedregullo.

El cierre de la crónica contrasta con el optimismo del comienzo y la representación de este niño se configura, al final, por medio de dos operatorias. Por un lado, se transforma en un pasaje alegórico a través de la frase: "No queda de él más que el pájaro abatido de la rama por el golpe del granizo",[551] que conlleva la desaparición del componente humano, una consecuencia propia de la guerra. Por otra parte, su imagen se codifica literariamente, dado que la "glorificación" de esta figura se vincula con la mención de Gravoche, el personaje infantil de *Los miserables*, de Víctor Hugo. La literatura sirve, en este caso, como referencia ineludible para el receptor, que lee la realidad atravesada por el lente de la ficción. En algún sentido, el lector latinoamericano consumía estas crónicas de Europa como si fuesen historias dignas de un novelista.

En conclusión, en tanto la anécdota es "una *pointe*, una *saillie*",[552] resalta por su carácter y permite al narrador hacer una incisión en la realidad, construir un ejemplo, una estampa simbólica-alegórica y un dispositivo retórico que funciona como punto de partida para la mirada personal y crítica sobre el acontecimiento. Como resume Cristina Fernández, el intelectual montevideano:

> elabora sus reflexiones sobre la guerra, en la mayor parte de las ocasiones, a partir de la información mediatizada por fuentes escritas –la prensa, el libro de otro periodista, el cuaderno del oficial austríaco– y las escenas más crueles son decorosamente alejadas

551 *Ibid*.

552 Jiménez, D., *op. cit.*, p. 10.

> del proscenio de su escritura, en clara diferenciación con el rol de un corresponsal de guerra.[553]

En esta dinámica, el enunciador pone en escena la monstruosidad de la guerra por medio de construcciones que nos invitan a los lectores a acercarnos al acontecimiento, pero a la vez no podemos dejar de ver los pliegues retóricos que imponen distancia. En este marco, los niños aparecen jugando distintos roles: por un lado, son víctimas de los efectos de la guerra como en el caso del luto de la niña del tren, pero también son un motivo de tregua momentánea que permite sobrevivir o, finalmente, son efímeros héroes de la contienda. En estos juegos ambivalentes, entre la fascinación y el horror, entre la cercanía y la distancia, Rodó se configura como un observador que reelabora lo que ve, lo que oye y lo que lee, sin olvidar su particular lugar de enunciador, tanto el lugar desde dónde lo hace como para quiénes escribe.

Nota biobibliográfica

MARÍA CAROLINA BERGESE (UNMDP-CELEHIS) es Profesora y Licenciada en Letras. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Literatura y Cultura Latinoamericanas I y en seminarios afines en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aínsa, F. (2000). "La perspectiva americana de José Enrique Rodó desde el Capitolio de Roma". En *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, (17), pp. 75-87.

Fernández, C. (2022). "Crónica y biopolítica: reflexiones a partir de algunos textos de José Enrique Rodó". En *Telar,* 28 (enero-julio), pp. 49-69.

553 Fernández, C. (2022). "Crónica y biopolítica: reflexiones a partir de algunos textos de José Enrique Rodó". En *Telar*, 28 (enero-julio), p. 66.

González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana.* Madrid: Porrúa.
Moraña, M. (2011). "José Enrique Rodó". En *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (pp. 655-665). Madrid: Cátedra.
Jiménez, D. (2007). "La anécdota, un género breve: Chamfort Çedille" en *Revista de Estudios Franceses*, (3), pp. 9-17 Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, España. Disponible en línea: ‹http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800303
Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
Rodó, J. E. (1967). *Obras completas.* Edición, introducción, prólogos y notas de E. Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar.
Rodó, J. E. (2012). *Ariel. El camino de Paros*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica.* Buenos Aires: Letra Buena.

Infancia y poesía en Cesare Pavese y Arturo Carrera

Silvia Cattoni y Hebe Castaño

I. La creciente importancia que la autobiografía y la subjetividad adquirieron en la literatura del siglo XX posibilitó una especial atención al tema de la infancia. Los escritores modernos, ante el insoportable presentimiento del fin, potenciaron el mito nostálgico del origen. Morada privilegiada de la memoria configurada solo en la lengua de los adultos, ese momento primero de la vida está ligado al misterio y, tal vez por ello, sea una *via regia* a la poesía. Como principio estético, la infancia es un hilo que vincula la poesía de Cesare Pavese y Arturo Carrera y, aunque con diferencias específicas, ambos poetas comparten la idea de que "las cosas que suceden en la niñez suceden una vez y para siempre".[554] Ya sea como mito fundacional o como artificio poético, la infancia instaura en ambos la lengua de la poesía, una lengua que se vuelve relato y organiza la realidad por bloques y mediante un estilo marcado tanto por la elipsis, cierto laconismo y la sencillez, marca el ritmo particular de un verso dispuesto a la narración. Una poesía que en los dos casos recupera espacios y personajes "simples", ligados a la experiencia cotidiana, pero que escapa de la mera referencia verosímil para construir ese momento de la vida humana en efecto del lenguaje porque, en definitiva, de eso se trata la poesía, de un efecto en el lenguaje. Dos poemas, "I mari del sud" ("Los mares del sur") y "Por aquí pasamos", nos muestran cómo Pavese y Carrera conciben poéticamente la infancia. Como viaje, como relato, como con-

554 Arturo Carrera en la entrevista televisiva registrada en la Televisión Pública en el programa *Los siete Locos.* Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=l1uQ8S_Hpk0 [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2025].

versación entre adultos y niños, estos poemas construyen a partir de la infancia un sentido que va más allá de la mera referencialidad.

II. En Pavese, el mito de la infancia inaugura una especial instancia de creación poética. En tanto época auroral en la cual se designa al mundo por primera vez, suscita una particular fascinación que permite al poeta congregar en el texto las sensaciones e imágenes que, con admiración, casi siempre descubren, crean un mundo, porque los objetos se revelan como una presencia luminosa. Y acaso por eso han generado todas las representaciones de un momento de experiencia pura, porque es también un momento de experiencia muda en la que el niño aún ingresa al mundo de los signos bajo la gravitación de lo material. Aunque esta concepción puede advertirse ya en su colección de poemas *Lavorare stanca* [*Trabajar cansa*] de 1936, es a partir de los años 1943-1944 que Pavese registra en su diario la importancia de la infancia para comprender su vocación de hombre y de escritor que, volviendo a la niñez, a ese momento inicial de la vida, descubre el fondo oscuro y revelador de todas las cosas. La búsqueda del destino se convertirá, así, en una búsqueda de los orígenes y, en esta búsqueda, el poeta/antropólogo hará uso de los estudios sobre el mito. En su diario Pavese plasma sus reflexiones sobre la infancia como mito de inspiración poética. Para él, esta etapa constituye un momento dorado de la vida en el que el hombre encuentra los primeros signos de las cosas. Comprende, a raíz de sus reflexiones sobre Vico, que el mito está en el origen de la humanidad, como la infancia está en el origen del individuo. El tema de la memoria y la proyección imaginativa se halla siempre asociado (como es típico en la cosmovisión de Pavese) a un sentido de exclusión drástica: los recuerdos de la infancia ("Oh da quando ho giocato ai pirati malesi,/ quanto tempo è trascorso. [...] Altri giorni, altri/giochi,/altri squassi del sangue

dinanzi a rivali/ più elusivi: i pensieri ed i sogni".[555] ["¡Oh, cuánto tiempo ha pasado desde que jugaba/ a piratas malayos! [...] Otros días, otros juegos, / otros arrebatos de la sangre ante rivales/ más escurridizos: los pensamientos y los sueños"][556] se contraponen inmediatamente a la angustia que inspira el mundo de la ciudad, en el que el protagonista vive como un paria.

Esta idea, que está ya planteada en "I mari del sud", primer poema de *Lavorare stanca* –volumen publicado cuando el autor estaba confinado en Brancaleone–, marca desde el punto de vista de su poética una propuesta muy diferente de la de los herméticos, vigente por entonces en el campo literario italiano. Según advierte Salvatore Guglielmino (1982), la elección de Pavese propone una poesía de base narrativa, no exenta de resonancias políticas y en la que se recupera como rasgo determinante la lengua hablada del pueblo, los aconteceres de la gente común y de una geografía y unas costumbres que conocía concreta y personalmente.[557] Una lengua coloquial, simple y clara, que el poeta opta por plasmar en

555 Esta cita en italiano y todas las siguientes corresponden a la siguiente edición: Pavese, C. (1998) *Lavorare stanca* [EPub]. Torino: Einaudi, p. 105.

556 Esta cita y las siguientes pertenecen a la edición en español: Pavese, C. (2000). *Trabajar cansa.* Madrid: Visor. Traducción de Carles José i Solsora, p. 10.

557 "In un periodo di pieno culto ermetico quando, come egli stesso scrisse, la prosa italiana era un colloquio estenuato con se stessa e la poesía un sofferto silencio, Pavese imbocca una strada perfettamente antitética: quella della poesia-racconto che si distenda in ampi ritmi narrativi, adotti toni del parlato, faccia posto ad un mondo brulicante e vivo -le osterie, la campagna, le vie della città, la squallida periferia – contenga una certa componente di polemica politica e definitivamente rompa col rarefatto solipsismo di tanta poesia contemporánea" ["En un período de pleno culto hermético en el que, como él mismo escribió, la prosa italiana era una conversación exhausta consigo misma y la poesía un silencio sufrido, Pavese toma un camino perfectamente antitético: el de la poesía-relato que se despliega en amplios ritmos narrativos, adopta tonos de la palabra, da cabida a un mundo bullicioso y vivo –las tabernas, el campo, las calles de la ciudad, los arrabales sórdidos–, contiene cierto componente de polémica política y rompe definitivamente con el enrarecido solipsismo de tanta poesía

versos largos, de doce a catorce sílabas, marcados por ese "tono rítmico tan indiscutiblemente pavesiano",[558] que, podríamos decir con justicia, no solo está presente en su primera poesía sino a lo largo de toda su prosa. Desde el primer verso del poema, a través del presente del verbo de movimiento "Camminiamo" ["Caminamos"], Pavese predispone al lector a entregarse a un recorrido que, como suele ocurrir en la mayoría de sus escritos, no se despliega meramente por el espacio, sino también a través del tiempo. Los personajes del escritor piamontés de un modo u otro siempre se desplazan, recorren un camino que, como tal, se relaciona con la vida. En *Teoría y estética de la novela* (1989), específicamente en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", Mijaíl Bajtín señala que el cronotopo del encuentro y del camino se hallan relacionados. Este último, "tiene mayor volumen, pero es menor en él la intensidad emotivo-valorativa".[559]

Quien habla en primera persona es un joven que vive en la ciudad, en Torino, y el *poema-racconto* recupera fragmentos de lo que conversa con su primo, un hombre de cuarenta años, en ese breve itinerario que comprende el ascenso a la colina. Como se puede observar, ya están planteados desde el inicio dos de los principales pares de opuestos del mundo pavesiano, como son campo/ciudad y adultez/juventud, pares que reconducen al espacio y al tiempo respectivamente.

El viaje por el espacio (el ascenso a la colina) supone otro por el tiempo, el cual no solamente se extiende hacia atrás, hacia el pasado, sino hacia adelante, hacia el futuro. Los personajes de Pavese sueñan con irse de su tierra y, en el mismo movimiento, imaginan

contemporánea"]. En Guglielmino, S. (1980). *Guida al Novecento*. Milano: Principato Editore, p. 305. La traducción de este texto nos pertenece.

558 Muñoz Rivas, J. (2009). "Teoría del género cancionero y arquitectura de Lavorare Stanca de Cesare Pavese". En *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, (2), p. 37. Disponible en línea: ‹https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7787/article/view/5117› [Fecha de consulta: 24 de mayo de 2014]

559 Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, p. 394.

su retorno como otros, cargados de experiencia. Parecen no poder desprenderse jamás de sus raíces: "Le Langhe non si perdono" ["Las Langas no se pierden"], aquel que se va vuelve siendo otro, uno que cambia tanto que al regresar todo le parece "nuovo". A través de un complejo y profundo juego de espejos de retrospección y proyección, los "escapados de casa" del Piamonte (esos que el propio Pavese señalaba como una constante en sus ensayos de literatura americana), cuando son niños, se desean en otros lugares, lejos de su tierra, pero a la vez se imaginan retornando a sus orígenes ya hechos hombres. De este modo, la ida y el retorno se constituyen casi como un nuevo par de opuestos en esa "ambigua dialéctica de los contrarios"[560] que domina casi toda la obra del escritor italiano.

La cuestión del tiempo se revela, por esto mismo, sumamente compleja en su escritura – y de un modo ejemplar en este poema. El poeta apela al uso de la elipsis, a la discontinuidad, para alterar la cronología. En "I mari del Sud", el presente que instala el verbo primero es asediado inmediatamente por el adjetivo indefinido de "una sera". Es decir, el tiempo en que aparentemente sucede la caminata y la conversación se vuelve difuso a tal punto que no sabemos si todo no es el recuerdo de "una tarde" ya vivida, a la que la rememoración no hace más que actualizar. El poema se abre y se cierra con el tiempo verbal presente, pero en las estrofas entre ambos extremos domina el tiempo pasado, especialmente el *passato prossimo* y el *passato remoto*. El pasado implica, por un lado, el retorno a lo vivido bajo la forma del recuerdo por parte del primo, con sus verdaderas aventuras por el mundo por más de veinte años, a través de lenguas extrañas, de mares extremadamente azules, en lugares exóticos como Tasmania y Australia, realizando trabajos que significativamente parecen reenviar a los realizados por mari-

560 Muñiz Muñiz, M. de las N. (1983). "Cesare Pavese: retorno 'en abîme'", *Anuario de Estudios Filológicos*, 6, pp. 157-170, p. 158. Disponible en línea: ‹https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58520.pdf› [Fecha de consulta: 1 de julio de 2020]

nos en novelas de aventuras, como es la pesca de perlas, por ejemplo. El pasado pertenece también a la voz enunciante que recoge la imagen legendaria del que se ha ido, construida tanto por lo que otros han contado sobre ella ("Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne/e lo dissero morto. Sentii poi parlarne/ da donne, come in favola, talvolta"[561] ["Marchó siendo yo un niño en brazos de mujeres/ y le dieron por muerto. Después oí a mujeres hablando de él, a veces, como en fábula"][562], como por lo que él mismo puede "explicar" y hasta imaginar sobre los lugares en los que ha estado el primo ("E aggiunse /che certo / il cugino pescava le perle"[563] ["Y añadió que, a buen/ seguro,/ el primo pescaba perlas"][564]). Nada necesita decirnos Pavese acerca de ese niño en brazos devenido en muchacho. No hace falta aclarar que el chico ha ido a la escuela y que por eso mismo puede decirles a los demás algo del mundo más allá del pueblo. Sabe reconocer imágenes en los sellos postales, las guarda, tal vez las colecciona. Probablemente ha leído novelas de aventuras que alimentaron su conocimiento sobre hombres y escualos de ese "mare più azzurro" ["mar azulísimo"] y lejano del Pacífico. En el niño anida ya la figura del primo aventurero, una especie de matriz de ese que evoca una y otra vez "Solo un sogno" ["Sólo un sueño"], el de haber cruzado el mar a la caza de la ballena. Como señala Muñiz Muñiz, el niño auténticamente pavesiano prefigura su porvenir en el adulto, y este último proyecta en su recuerdo de infancia "el porvenir en experiencia".[565] Así, tanto el uno como el otro están atados a su mito personal.

El tiempo y el espacio involucran una instancia más, la del retorno, movimiento casi ineludible en la poética pavesiana, el cual se advierte en varias de sus producciones: vuelve a su tierra y a sus

561 Pavese, C., *Lavorare stanca*, *op. cit.*, p. 104.

562 Pavese, C., *Trabajar cansa*, *op. cit.*, p. 10.

563 Pavese, C., *Lavorare stanca*, *op. cit.*, p. 105.

564 Pavese, C., *Trabajar cansa*, *op. cit.*, p. 10.

565 Muñiz Muñiz, M. de las N., *op. cit.*, p. 164.

recuerdos el extranjero Anguila en *La luna e i falò* [*La luna y las fogatas*] y también lo hace Clelia en *Tra donne sole* [*Entre mujeres solas*]. Retornar es una necesidad relacionada a la propia identidad y el conocimiento de sí mismo. Algo tan necesario como irse de la tierra en la que se ha nacido (un movimiento inverso, pero igualmente fundante del ser). Quien se va vuelve cargado de vivencias que es necesario hacer saber a los demás, dado que no se es nadie si no se es con y para los otros. La vida vivida es una vida para contar y, al hacerlo, quien narra se conoce dando a conocer su historia, una proyección de la infancia en la adultez y una retrospección de la adultez en la infancia.

III. También Arturo Carrera potencia el valor estético de la niñez en su poesía, especialmente en la segunda fase, aquella que comienza en la década del 1980. Como Pavese, también Carrera reconoce su valor auroral, principio e impulso poético inagotable. A propósito de *Vigilámbulo* (2014), título de los tres volúmenes que componen su poesía reunida, Olvido García Valdés advierte que "la obra de Arturo Carrera muestra que es posible pasarse cincuenta, setenta años de la vida contemplando los diez, los quince primeros años, y que esa contemplación es inagotable, y que sólo en ella, quizá, podemos hallar el sentido de la existencia".[566] Si Agamben señaló que la infancia actúa, antes que nada, sobre el lenguaje constituyéndolo y condicionándolo de manera esencial;[567] Carrera nos muestra en su poesía que dicha etapa funciona como una morada imaginaria en la que habita la lengua poética y, por ello, la contemplación de ese momento particular de la vida opera como

566 García Valdés, O. (23 de marzo de 2015) "Una especie de soledad que festeja la vida" en "Revista Ñ", *Clarín*, Buenos Aires. Disponible en línea: https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/especie-soledad-festeja-vida_0_HyWQkMqDmg.html?srsltid=AfmBOootuDVMxeSVnDH33TDkjXF_hpUqed95M_DlJJk1heKZ2B0fTqvG [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2025]

567 Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 63.

un reservorio de imaginación y afectos que permite al poeta construir artificialmente la continuidad entre ausencia y escritura para trasladar, de ese modo, el misterio de la poesía al lenguaje. Encontramos en uno de los poemas de su libro *Vigilámbulo,*[568] "Por aquí pasamos", una posible demostración de esta hipótesis de lectura.

El poema permite reconocer cómo la infancia se organiza en el plano del lenguaje y cómo en él adquiere presencia no solo por el recuerdo que evoca sino porque esa materia permite al poeta construir un breve tratado de creación poética que, a partir de su materia (la evocación de una temprana anécdota familiar), justifica la poesía misma. Este "metapoemita" –el diminutivo aquí tiene la intención de replicar el uso del diminutivo en estos poemas que refieren a la niñez–, compuesto sobre la base de determinados mecanismos formales (procedimientos de escritura) y performativos (un estilo funcional a la construcción de la figura de autor) hace posible vislumbrar a lo largo de sus versos el modo en que Carrera, cuando alude a la infancia, alude también a la poesía y al misterio de su creación. El poema presenta uno de los tantos cuadritos autobiográficos que, a lo largo de su obra, van construyendo la ilusión de vida, un procedimiento performativo necesario para consolidar también, como dijimos, la figura autoral.

Aquí la memoria recupera el recuerdo de un paseo. El yo entonces niño y su abuelo recorren las calles de General Pringles. La escena evocada reconstruye un camino habitual, las doce cuadras que llevan a la casa del tío Pedro. La voz del infante describe el modo en que el abuelo lo llevaba de la mano y cómo él aprende a dejarse llevar por esa mano. Durante el trayecto, y a modo de entretenimiento infantil, el abuelo le pide que memorice los apellidos de los dueños de las casas por donde pasan, así, de regreso, se los puede preguntar. El poema concluye con una reflexión del yo adulto en la cual se pregunta por el sentido de ese aprendizaje y por el misterio que esas voces guardan en su memoria.

568 Carrera, A. (2014). *Vigilámbulo. Poesía Reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Luego de la adhesión vanguardista al neobarroco iniciada con su primer libro, *Escrito con un Nictógrafo* (1972), Carrera concreta un giro hacia una poesía de aparente simplicidad. En los años 1980, cuando publica *Arturo y yo* (1984), el desplazamiento es manifiesto. Su poesía funda ahora un idiolecto de aparente sencillez y recupera un material anecdótico de marcado carácter autobiográfico que ingresa a su poesía en forma de relato. Sencillez, autobiografía y relato conforman tres ejes que permiten leer esta nueva etapa. De ahí la importancia de la oralidad, las escenas de infancia en su pueblo natal, el verso libre de medidas largas, el fragmento, los blancos tipográficos que separan las estrofas.

Cesare Pavese cumplió un rol decisivo en la concreción de este nuevo estilo, como lo hizo también en tantos otros escritores argentinos de esa generación. A través de Pavese, Carrera llega a Whitman.[569] El escritor italiano, lector agudo y de fina sensibilidad, supo destacar, para su programa de renovación de la lírica italiana de su tiempo, los procedimientos estéticos que ofrecía la literatura norteamericana y, en particular, la obra de Walt Whitman, que ofrece a Carrera una concepción de poesía diferente y afín a sus búsquedas. En el ensayo "Walt Whitman", Pavese destaca un efecto compositivo eficaz del poeta norteamericano: "las pequeñas escenas, o cuadritos, serían esas rápidas poesías -o partes de poesías- de impresión, donde aparecen detenidas una figura, una escena, un pensamiento, un paisaje...".[570] Y fue precisamente este principio organizativo uno de los estímulos que permitió a Carrera considerar dos aspectos fundamentales de su nueva estación poética: la idea de poesía interminable o "*Carmen perpetuum*" y la indagación imaginativa en el plano de las sensaciones.

569 Recordemos que Whitman fue publicado por Einaudi en 1951 en Italia y en 1975 por Siglo XX en Argentina, y que Pavese hizo su tesis de grado sobre el poeta norteamericano.

570 Pavese, C. (1975). "Walt Whitman", en *La literatura norteamericana*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, p. 154.

A partir de estos presupuestos asociados a evocaciones de la niñez, podemos leer la segunda fase creativa de Carrera como una verdadera autobiografía lírica en la que esta etapa vital no solo es tema sino, como advertimos, morada imaginativa para aludir a la misma poesía. El cronotopo de la infancia, siempre ligado a lo primordial y a lo originario, está aquí determinado por el arco temporal delimitado por la muerte de la madre, cuando el poeta tenía diecisiete meses, y la muerte del padre, a los 17 años, y circunscripto al pueblo natal, General Pringles, a la familia, a los niños, a los juegos infantiles. Se consolida así un estilo eficaz asociado a la construcción de la figura autoral, un yo que se cimenta a partir del recuerdo fragmentario, pero que no reniega de la ilusión de continuidad que persigue toda intención biográfica.

¿Pero cómo opera el recuerdo de la infancia en el poema que nos ocupa? Como dijimos, el texto recupera una escena de la vida cotidiana, el paseo del abuelo con su nieto. Hay ahí una cadena genealógica que asegura presencia y continuidad de temas y motivos. Este paseo no es solo recuerdo, es ante todo ritmo leve de un andar que, en su deseo de captar la movilidad propia del ritmo de la vida, es también ritmo poético que encuentra su forma en el verso libre y de tono narrativo:

> Me llevaba de la mano. Y yo conocía
> esa mano mejor que el pomo de madera oscura
> que contenía la sortija de la calesita — tan esquiva y veloz
> para la demorada ilusión.[571]

Es el ritmo de un andar rápidamente aprendido por el niño, "aprendiz de poeta", cuyas sensaciones ligadas al roce de la mano motivan el poema. Estas sensaciones que en Carrera se vuelven recuerdo de un momento vivido en la infancia, una huella emocional en su memoria que le posibilita describir con ribetes nítidos la mano áspera del abuelo. La voz del pequeño alude a la suavidad de

571 Carrera, A. (2014). *Vigilámbulo. Poesía reunida*. Volumen I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 83.

la palma, a la sequedad del dorso y asocia esas sensaciones a una cadencia que tempranamente supo controlar:

> Pero supe dominar la mano del abuelo: el pulgar,
> su yema, el hueco suave de la palma, los ásperos
> nudillos de los dedos. Incluso el modo indiferente
> de llevarme. Y el modo atento. Como si tuviera
> alma.[572]

El motivo del camino, ritualizado por la repetición aludida en el título "Por aquí pasamos", se relaciona con el *nostos* pavesiano. En ambos regresos se opera un proceso de reconocimiento que da fundamento a la creación poética. En Pavese, el regreso al origen devela el sustrato mítico de su poesía, operado en la infancia; en Carrera, "la vuelta" implica el reconocimiento de los sonidos escuchadas de niño, que conforman el magma de su poesía. El paseo reiterado por las calles de Pringles que, como ya dijimos, se asocia al ritmo de un andar y a determinadas sensaciones, recupera también ciertas voces y los apellidos de los vecinos de Pringles, la materia fónica propia de su lírica. Los Bottini, los Cepeda, los González, el doctor Lozano, los Ormaechea, Perlita Lamarque, el talabartero Locatti, los Cejas, la partera Nilda Bustamante, son nombres dispuestos en una secuencia del recorrido. Son nombres que conforman un microcosmos familiar y que perviven en el ritual de la repetición. Son también la huella auditiva que perdura como cadencia y materia en los versos del poeta adulto que recuerda:

> Y cualquiera de estos
> nombres tuvieron tanta fuerza que
> permanecieron.
> ¿Eran indicios que hay que descifrar porque remiten a algo
> distinto de lo visto?
> No sé.
> ¿Canopea de las voces que también pudieron ser:

572 *Ibid*.

> "¿...La cicatriz en el mentón, trece perales, diez
> manzanos, cuarenta higueras, cincuenta filas de cepas?"[573]

Mediante esta lengua se construye el universo cerrado de la infancia: el poeta busca restituir su ausencia y lo hace mediante un lenguaje despojado, de registro descendente, circunscripto a la verosimilitud de la cotidianidad. Con "aparente" simplicidad Carrera construye la lengua de la infancia y, como señala oportunamente Fernández, "trabaja a lo largo de una obra de más de cuarenta años, una escritura poética, sofisticada por el sustrato intelectual y cultural que le da forma, pero a su vez, elabora el registro hablado, la oralidad".[574] El poema presenta de este modo una sutil reflexión acerca del acto creativo y de la conformación de la voz autoral. Carrera va más allá del mero realismo que ofrece la escena. Intenta rodear el misterio de la poesía y transforma la experiencia muda de la infancia en palabra para capturar en esa forma el misterio que encierra toda ficción del origen:

> Y cualquiera de estos
> nombres tuvieron tanta fuerza que
> permanecieron.
> ¿Eran indicios que hay que descifrar porque remiten a algo
> distinto de lo visto?
> No sé.
> [...]
> ...que aprendí ¿por complacerlo?
> Acaso por mucho más,
> como aprenden los niños. [575]

573 *Ibid*., p. 84.

574 Fernández, N. (2012). "'Vanguardia' y 'tradición' en la poesía de Arturo Carrera". En *Landa*, p. 2. Disponible en línea: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/Nancy%20Fern%C3%A1dez%20%20_VANGUARDIA_%20Y%20_TRADICI%C3%93N_%20EN%20LA%20POES%C3%8DA%20DE%20ARTURO%20CARRERA_landa_0.pdf> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2025]

575 Carrera, A., *op. cit.*, p. 84.

IV. La lectura comparada de los poemas de Cesare Pavese y de Arturo Carreras nos ha permitido observar cómo ambos textos dialogan a través del tema de la infancia entendida como un viaje que no es más que el de la vida. Ambos poetas conciben esa etapa auroral como un momento fundacional del ser que nos constituye y nos hace ser quienes somos. Tanto el niño pavesiano, que recrea en su mente los fabulosos viajes de su tío y anhela abandonar también él su tierra algún día para después volver cargado de aventuras; como el pequeño asido de la mano de su abuelo en el poema de Carrera, que repite, casi como en un rezo, una y otra vez, los nombres de ese recorrido toponímico, capaz quizás de retenerlo en la red acogedora del propio origen o de guarecerlo de la intemperie de la soledad que habita en cada hombre. El viaje que imagina Pavese en "I mari del Sud" –pero también en *La luna e i faló*– es ese que habita en cada uno de nosotros, en esa inquietud que teníamos cuando niños por saber quiénes seríamos, pero también en la ansiada (pero nunca lograda) tranquilidad de la madurez, la de haber vivido y ser quienes somos ahora, y si hemos cumplido nuestro destino. Todo niño abandonará los lugares de la infancia. Es una ley necesaria para crecer y hacerse hombre. Pero el retorno es indispensable: ya sea de un modo real y concreto, ya sea a través de la memoria. Probablemente esto lo sabía muy bien el abuelo de "Por aquí pasamos", un título que nos reenvía a lo efímero de la vida y al recuerdo, pero también a la necesidad de no olvidar de dónde venimos: por eso, resuena en él lo que confiesa desde el principio Anguila en *La luna e i falò*, "Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'e qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti"[576] ["Nos hace falta un país, aunque sólo fuera por el placer de abandonarlo. Un país quiere decir no estar solos,

576 Pavese, C. (2010). *La luna e i falò.* Torino: Einaudi, p. 12.

saber que, en la gente, en las plantas, en la tierra hay algo tuyo, que aun cuando no estés te sigue esperando"].[577]

Nota biobibliográfica

SILVIA CATTONI es Doctora en Letras Modernas y Magister en Lengua y Cultura Italianas en Perspectiva Intercultural. Profesora titular de *Literatura Italiana* y de *Literatura Occidental Contemporánea* (FFyH-FL-UNC). Como profesora visitante dictó cursos y realizó estancias de investigación en universidades nacionales y del extranjero. Es directora del equipo de investigación *Intimidad y memorias en las escrituras del yo* (Secyt-UNC), en el marco del cual ha publicado numerosos ensayos y artículos en el campo del cambio de lengua, la literatura comparada y las relaciones entre literatura argentina e italiana. Coautora del *Repertorio Bibliográfico de las Relaciones entre las Literaturas Argentina e Italiana*, en colaboración con Trinidad Blanco de García (2008) y de *Migraciones y Escritura: pasado y futuro, lengua y nación* (2007). Tradujo poemas de Antonia Pozzi y Antonio Catalfamo, publicados en *Microcosmos* y *La vida soñada y otros poemas,* respectivamente. Desde 2014 hasta la fecha, dirige la colección *Traiciones Cartoneras* del Centro Editor la Sofía Cartonera de la FFyH.

HEBE CASTAÑO es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora a cargo del Seminario de *Literatura europea y norteamericana* y de *Literatura Europea II* en la UNCo. Ha participado en numerosos proyectos de investigación bajo la dirección del Dr. Alejandro Finzi y actualmente es integrante del equipo dirigido por la Dra. Silvia Cattoni, en el proyecto *Intimidad y memorias en las escrituras del yo* (Secyt-UNC). Es autora de *Escrituras en diálogo* (2015) y de numerosos artículos y ensayos publicados en el país y en Italia. Ha tra-

577 Pavese, C. (2007). *La luna y las fogatas.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 42.

ducido del italiano la obra teatral *Astaroth* de Stefano Benni. Ha dictado seminarios y cursos de posgrado y ha participado como expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales de literatura italiana, francesa y norteamericana.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

Carrera, A. (2014). *Vigilámbulo. Poesía Reunida.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fernández, N. (2012). "'Vanguardia' y 'tradición' en la poesía de Arturo Carrera". En *Landa*, pp. 1-12. Disponible en línea: ‹https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/Nancy%20Fern%C3%A1dez%20%20_VANGUARDIA_%20Y%20_TRADICI%C3%93N_%20EN%20LA%20POES%C3%8DA%20DE%20ARTURO%20CARRERA_landa_0.pdf›

García Valdés, O. (23 de marzo de 2015) "Una especie de soledad que festeja la vida" en "Revista Ñ", *Clarín*, Buenos Aires. Disponible en línea: https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/especie-soledad-festeja-vida_0_HyWQkMqDmg.html?srsltid=AfmBOootuDVMxeSVnDH33TDkjXF_hpUqed95M_DlJJk1heKZ2B0fTqvG

Guglielmino, S. (1980). *Guida al Novecento*. Milano: Principato Editore.

Muñiz Muñiz, M de los A. (1983). "Cesare Pavese: retorno 'en abîme'". En *Anuario de Estudios Filológicos*, (6), pp. 157-170. Disponible en línea: ‹https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58520.pdf›

Muñoz Rivas, J. (2009). "Teoría del género cancionero y arquitectura de *Lavorare Stanca* de Cesare Pavese". En *Revista De La Sociedad Española De Italianistas*, *2*. Disponible en línea: ‹https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7787/article/view/5117›

Pavese, C. (1975). *La literatura norteamericana*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

Pavese, C. (2000). *Trabajar cansa*. Madrid: Visor.

Pavese, C. (2003). *La luna y las fogatas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pavese, C. (2010). *La luna e i falò*. Torino: Einaudi.

Pavese, C. (2021). *Lavorare stanca*. Latiano: Interno Poesia Editore.

Infancia y adolescencia *queer* en la contemporaneidad: una lectura contrastiva entre Édouard Louis y Davide Martini

Francisco Aiello

Si bien las sociedades contemporáneas muestran mayor apertura ante la visibilización de las personas LGTBQ+, siguen subsistiendo mecanismos represivos articulados como expresiones de violencia sustentadas en un discurso homodiante, a través de múltiples formas de hostigamiento feroz y de ataques físicos. Pero también se despliegan mecanismos más sutiles mediante los cuales se pretende identificar y redireccionar todos aquellos desvíos respecto de la hegemonía cisheteropatriarcal. En tal sentido, el sentimiento de vergüenza y hasta de culpa que invade al niño o al joven que se autopercibe diferente en relación con los signos exteriores de la masculinidad no es un padecimiento que haya sido superado en la vida contemporánea, tal como surge de las narraciones ubicadas a fines de los años 1990 y principios de los 2000, que es el período en que transcurren las historias de *En finir avec Eddy Bellegueule* del francés Édouard Louis (nacido en 1992) y *49 gol spettacolari* del italiano Davide Martini (nacido en 1981).

La novela de Louis se desarrolla en un pequeño pueblo del norte de Francia, en la región de Picardía. En primera persona, se narra la vida escolar correspondiente al *collège*, los estudios secundarios que median entre la primaria y el liceo; o sea, el personaje va de los diez a los trece años, aproximadamente. El recuerdo de ese ámbito está signado por las escenas de intimidación que el pequeño Eddy padece de modo rutinario en los pasillos de la escuela en manos de dos bravucones que lo golpean y lo escupen como reprimenda

por su condición de *pédé*,[578] insulto que propinan por detectar un conjunto de signos que, según sus férreos parámetros de lo masculino, configuran a un chico afeminado. Uno de estos episodios de golpizas y humillaciones abre la novela y, así, instala sin ambages la práctica de la violencia que se proyecta hacia el conjunto de la comunidad. En efecto, la mayoría de los vínculos están signados por formas de brutalidad ya sea contra las mujeres o bien como un mero ejercicio de puesta a prueba de la virilidad cada vez que el consumo excesivo de alcohol genera luchas cuerpo a cuerpo entre "los duros" del pueblo. Las peleas recurrentes se vuelven la evidencia saliente de esa necesidad de exacerbar la masculinidad y la virilidad ostensibles, tal como lo explica Alain Corbin, quien reconoce la importancia del desafío –que conduce al enfrentamiento– como uno de los recursos puestos en acción esa forma de hombría.[579]

La fragilidad de los vínculos sociales se articula con la precariedad de la vida material. En un pueblo sin mayores expectativas laborales que el empleo en una fábrica que nunca detiene su producción, el acceso a bienes culturales resulta ajeno a las posibilidades de la familia Bellegueule, cuyos momentos de ocio están inexorablemente acompañados por el televisor encendido. En una vivienda precarizada, Eddy vive bajo la presión de reprimir su amaneramiento y los demás signos exteriores que lo singularizan, para ajustarse a los mandatos de género que de modo constante le recuerda cada miembro de su familia. Respecto del nombre del personaje-narrador-protagonista, Eddy Bellegueule, es importante señalar que se trata del nombre de nacimiento del propio escritor,

578 El término pédé suele traducirse como "maricón", pero vale la pena remarcar que ese insulto en francés constituye una abreviatura de pédéraste (pederasta), lo cual supone una relación directa entre homosexualidad y delito que se pierde en la versión castellana.

579 Corbin, A. (2007). "Préface". En Revenin, R. *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contribution à l'histoire de la sexualité en France* (pp. 7-11). París: Autrement.

Édouard Louis, quien se rebautizó con el propósito de romper con su historia familiar; de allí el título *En finir avec*...

Si bien Davide Martini también elige la primera persona para su novela *49 gol spettacolari*, no se propone un pacto autobiográfico, aun cuando algunas características del narrador-protagonista, Lorenzo, puedan leerse como una forma de *alter ego* o transfiguración del propio escritor. Lo cierto es que el argumento de este texto italiano, en especial si la confrontamos a la de Louis, resulta edulcorada, puesto que no se comparte la experiencia de violencia física y ni padecimientos propios de la pobreza. Hijo único de padres profesionales, Lorenzo inicia el último año del liceo, de modo que está cerca de cumplir sus 18 años. Su vida de adolescente de la burguesía en una *città di provincia* se desarrolla dentro los parámetros esperables: vida escolar, momentos de socialización, empeño por forjar una identidad (en el caso de Lorenzo, es una identidad como escritor, tarea en la que se empecina a través de una ardua lectura de una traducción de Proust al italiano, *A la ricerca del tempo perduto*, cuyas páginas son recorridas con morosidad). A diferencia de Eddy Bellegueule, Lorenzo no activa las alarmas del control que vigila los signos de amaneramiento rápidamente traducibles como orientación homosexual, entre otros aspectos por su afición al deporte.[580] En su liceo, es otro compañero, Giacomo, quien carga ese estigma: "Perché Giacomo era gay. O meglio, lui negava di esserlo, ma bastava vederlo muoversi e sentirlo parlare per capire che lo era". ["Porque Giacomo era gay. O mejor, él negaba serlo, pero bastaba verlo moverse y escucharlo hablar para

580 Remito al trabajo de Alberto Mira dedicado a *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, pues aborda esta novela a partir de los planteos teóricos de Kathryn Bond Stockton en torno de un crecimiento vertical frente a un crecimiento lateral cuando se trata de un niño queer. Crecer en vertical implica el cumplimiento de etapas preconcebidas, que conducen a una subjetividad heterosexual; entre ellas, se destaca el gusto por los deportes. Mira, A. (2017). "La venganza del niño marica: cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*". En J.V. Maristany y J.L. Peralta. (comps.). *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 87-109). La Plata: EDULP.

comprender que lo era"].[581] El protagonista también participa de esa tendencia a imponer ciertos rótulos que resuelven las configuraciones identitarias de quienes se apartan de ciertos parámetros reguladores de las conductas propias de cada sexo. Tal ansiedad ante una identidad trastocada por la constatación del deseo sexual hacia otros varones invade al propio Lorenzo, que se debate en la búsqueda de una etiqueta para poder clasificarse a sí mismo. Su trayectoria durante el último año de liceo se cruza con la llegada de Riccardo, proveniente de Roma, con quien nacerá una historia de amor secreta, forzosamente disfrazada de amistad inseparable, aunque, poco a poco, se hará más visible para el entorno cercano.

Pese al elemento común, referido en lo temático a la experiencia queer en la infancia y la adolescencia, son notables –como puede verse– las diferencias entre *En finir avec Eddy Bellegueule* y *49 gol spettacolari* en cuanto al momento vital de los narradores-protagonistas, la pertenencia sociocultural, además de la referencia a países distintos. Sin embargo, ese punto de contacto *queer* entre los dos textos perfila coincidencias en torno a la aparición de algunos motivos que, por supuesto, cada una de las novelas elabora, en términos estético-literarios, de maneras disímiles.

Uno de esos motivos es el de la heterosexualidad obligatoria, según lo entiende la feminista Monique Wittig. Estos planteos –junto a otros aportes teóricos– son retomados por Paul B. Preciado en su *Manifiesto contrasexual* (firmado como Beatriz Preciado), texto en el que se denuncia la asumida correspondencia entre naturaleza y heterosexualidad, insistiendo en que esta última constituye "un aparato social de reproducción de feminidad y masculinidad".[582] De acuerdo con Preciado: "La (hetero)sexualidad, lejos de surgir espontáneamente de cada cuerpo recién nacido, debe reinscribirse o reinstituirse a través de operaciones constantes de repetición y

581 Martini, D. (2016). *49 gol spettacolari*. Roma: Syncro/Europa, p. 18. Todas las traducciones de la novela utilizadas en este trabajo me pertenecen.

582 Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. (Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni). Barcelona: Anagrama, p. 17.

de recitación de los códigos (masculino y femenino) socialmente investidos como naturales".[583]

La heterosexualidad obligatoria se erige como un mandato del cual no puede sustraerse ninguno de los narradores-protagonistas, quienes se imponen el encuentro erótico físico con mujeres, aun cuando tal práctica no esté motivada por el deseo sexual, por lo que ambos personajes se exponen a situaciones de disociación. En el caso de Eddy, la constante incitación para concretar dicho encuentro heterosexual obedece a la urgente necesidad de acallar las voces que insisten en sancionar los desvíos de conducta del joven, como la madre –en un complemento sin fisuras con el discurso del padre– cuando exige: *"Tu sais Eddy, tu devrais arrêter de faire des manières, les gens se moquent de toi arrière ton dos, moi je les entends, puis tu devrais t'aérer le cerveau, voir des filles"* (itálica en el original) ["Sabés, Eddy, tendrías que parar con tus maneras, la gente se burla de vos a tus espaldas, yo la escucho, así que tendrías que oxigenarte la cabeza, encontrarte con chicas"].[584] Esta exhortación no es más que una de las puestas en discurso de un mandato incesante, al punto que Eddy se acopla a los ritos de cortejo ya pautados en la escuela a través de notitas manuscritas. El envío de esquelas redunda en una cita para besarse, la cual se constituye en una estrategia performática mediante la cual el narrador aspirar a modificar la imagen que los otros le devuelven de sí mismo:

> Tout à la fois, je voulais que le baiser dure, je voulais que les autres le voient, le plus d'yeux possible, des foules, des hordes de collégiens. Je voulais des témoins, qu'ils se sentent idiots, honteux de m'avoir enseveli d'opprobe, qu´ils pensent avoir commis une absurde erreur depuis le début, que cette erreur les discrédite et les

583 *Ibid*., p. 19.

584 Louis, É. (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule*. París: Seuil, p. 101. Todas las traducciones de la novela utilizadas en este trabajo me pertenecen.

> blesse. Le baiser s'est achevé et je suis parti avec l'envie de courir. J'avais trouvé cet exercice infect, sale.[585]

Así, el acto de besarse con una chica se tiñe del sentido iluso de venganza por desacreditar la autoridad de la doxa que hace de Eddy un marica. El empeño por hacer del niño un verdadero hombre, en el sentido excluyente de viril y heterosexual, constituye un deber en el que, en distintos momentos, participa toda la familia. Su hermana mayor pone en marcha un plan para que el protagonista forme pareja con una amiga de ella y hasta tenga su primera experiencia sexual, la cual fracasa porque el cuerpo se rebela ante ese deseo fingido. De todos modos, me interesa retener el recuerdo de las salidas con esta novia impuesta, puesto que allí resurge la idea de puesta en escena y se incrementa el desdoblamiento del narrador: "Je désirais montrer aux autres, et à moi-même, car je me contemplais et j'étais de loin le spectateur le plus assidu de ma performance, non seulement mon amour des femmes mais aussi ma capacité à séduire des filles bien plus âgées que moi".[586]

Por su lado, Lorenzo también pasa por esta experiencia que, de modo paradójico, se vuelve formativa del joven gay, en tanto sucumbe a la heterosexualidad obligatoria al punto de concretar un encuentro sexual con una muchacha para poder conocer el propio deseo. La anécdota de Lorenzo no carga con la presión familiar o social; se trata de un encuentro entre dos adolescentes bastante banal, en el contexto de una fiesta del liceo, aunque el protagonista

585 *Ibid*., pp. 158-159. "Al mismo tiempo, quería que el beso durara, quería que los otros lo vieran, la mayor cantidad de ojos posible, muchedumbres, hordas de estudiantes. Quería testigos, que se sintieran idiotas, avergonzados por haberme hundido en el oprobio, que creyeran haber cometido un absurdo error desde el principio, que ese error los desacreditara y los hiriera. El beso terminó y me fui con ganas de correr. Este ejercicio me había parecido infecto, sucio".

586 *Ibid*., p. 175. "Quería mostrarles a los demás, y a mí mismo, porque yo me contemplaba y era, por lejos, el espectador más ávido de mi actuación, no solo mi amor por las mujeres sino también mi capacidad para seducir a chicas mucho mayores que yo".

también experimenta un sentido de disociación por el desencuentro entre práctica y deseo que redunda en una profunda incomodidad: "ero terrorizzato", confiesa Lorenzo. Más adelante, durante el encuentro sexual, se refuerza el extrañamiento de sí mismo: "Ma era come se non lo stessi facendo io".[587] ["Pero era como si no lo estuviera haciendo yo"]. Tal disociación es finalmente la que permite llevar el acto sexual a término, porque la mente habilita recuerdos de escenarios distintos a aquel en se encuentra el cuerpo: "E poi, chissà perché, mi ricordai dell'anno precedente quando ai Giochi della Gioventù avevo fatto la doccia con una ventina di ragazzi. Mi soffermai a ricordarne le incavacature dei dorsali, i loro piselli che ciondolavano insieme agli asciugamani tenuti sulle spalle".[588]

Es la evocación erotizada de cuerpos masculinos la que activa el deseo para cumplir con el mandato heterosexual. Monique Wittig alerta: "Los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad".[589] Estos discursos opresivos que denuncia la autora alcanzan tal grado de dominación totalizadora que los propios narradores, tanto Eddy como Lorenzo, se abocan al disciplinamiento de sus pasiones para poder encajar en los mandatos de esa opresión heterosexual.

Claro que el mandato de la heterosexualidad no se limita al coito con personas del sexo opuesto. Además, resulta fundamental controlar y autocontrolar todos aquellos signos exteriores que puedan sugerir desvíos respecto de la heteronorma, de modo que

587 Martini, D., *op. cit.*, p. 10.

588 *Ibid*., pp. 43-44. "Y, entonces, vaya uno a saber por qué, me acordé del año anterior, cuando en los Juegos de la Juventud me había duchado con unos veinte chicos. Me detuve a recordar el hueco entre sus dorsales, sus pitos que colgaban junto a las toallas llevadas en la espalda".

589 Wittig, M. (2009). "El pensamiento heterosexual". En R.M. Mérida Jiménez (ed.). *Manifiestos gays, lesbianos y queers. Testimonios de una lucha (1969-1994)* (pp. 133-143). Barcelona: Icaria, p. 136.

la virilidad heterosexual se constituye en un objeto de enseñanza explícito cuando no es incorporado de modo espontáneo. Así, por ejemplo, el hermano de Eddy se resuelve a enseñarle "comment un vrai garçon devrais marcher" ["cómo debe caminar un verdadero varón"].[590] Los señalamientos por sus "gestes de folle" ["gestos de loca"],[591] como acusa el padre, adquieren tal magnitud incesante que el protagonista termina asumiendo el desafío de ser "un dur" ["un duro"], a través de una cuidadosa vigilancia de su propia gestualidad. Por otro lado, si bien Lorenzo crece en un ambiente menos exigente en lo referido a las demostraciones de masculinidad, también se muestra atento a la imagen de sí que proyecta en los demás. Por eso, en una entrada de su diario de apuntes sucintos y hasta agramaticales (cuyas páginas se intercalan en su relato) escribe: "Durante Educazione Fisica osservato Giacomo a lungo mentre spettegola con le ragazze. Io non c'entro niente con lui. Giocato o calcio: tentativo di rieducazione alla virilità. Fallimentare".[592] ["Durante Educación Física observado Giacomo largo rato cuchicheando con las chicas. No tengo nada que ver con él. Jugado al fútbol: tentativa de reeducación en la virilidad. Fallido"]. El personaje amanerado Giacomo se torna un espejo negativo en el que Lorenzo se niega a encontrar su reflejo, por lo que se entrega al proyecto de virilización.

En suma, ambas representaciones de la masculinidad ponen de manifiesto que se trata de una construcción sociocultural, en detrimento de la idea de que, como bien explican José Maristany y Jorge Luis Peralta, lo masculino sería "lo dado o lo innato, aquello ligado indisolublemente a la conformación cromosómica o genial del hombre".[593] Agregan estos investigadores argentinos: "La mas-

590 Louis, É., *op. cit.*, p. 73.

591 *Ibid*., p. 25.

592 Martini, D., *op. cit.*, p. 47.

593 Maristany, J. J y Peralta, J. L. (2017). "Masculinidades: modelos para (des) armar". En *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 9-25). La Plata: EDULP, p. 11.

culinidad requiere, entonces, un trabajo constante, una minuciosa atención para no dejar flancos al descubierto que permitan la intrusión de lo no-masculino, como si se tratara de una armadura detrás de la cual los caballeros se ocultan".[594]

Para terminar, quisiera referirme a otro punto de encuentro entre las dos novelas, referido a las posibilidades de visibilización y socialización *queer* en los distintos espacios urbanos. *En finir avec Eddy Bellegueule* se desarrolla, como ya señalamos, en un *petit village* industrial en el que resulta imposible una vida abiertamente gay, por lo que el traslado a la ciudad se perfila como una escapatoria de la opresión. Así es como la novela cierra con el traslado de Eddy a Amiens, ciudad pequeña también del norte de Francia, que favorece el acceso a capital simbólico como la formación teatral, donde el joven se instala para dar inicio al liceo, accediendo a un nivel educativo que parecía vedado por su historia familiar.

En cambio, *49 gol spetacollari* no se ubica en *un piccolo pase*, sino una *città di provincia* (no se la nombra; tal vez se trate de Benevento, lugar de nacimiento del escritor). A pesar de las mayores posibilidades que ofrece este espacio urbano, también en la novela italiana se diseña una oposición entre la provincia y la capital, Roma. En esta última proliferan los espacios de socialización *queer* como clubes nocturnos, impensados para Lorenzo dada la exteriorización de la diversidad sexual exhibida en esos sitios. Además, es precisamente de Roma de donde proviene el *fidanzato* de Lorenzo, Riccardo, quien incluso sin mostrar disposición a la cultura libresca, cuenta con su experiencia en la capital para abordar la cuestión *queer*, lo que le otorga una perspectiva superadora respecto de la visión dramática que invade al narrador, quien combate contra la idea de "problema" gay. Riccardo lo provoca:

> Che palle! Non mi diventerai uno di quei froci lagnosi che passano la vita a lamentarsi del fatto che 'poverini sono gay'. Te l'ho già detto, non stai per morire. Sei solo gay. E mi dispiace darti questa

594 *Ibid*., p. 12.

> notizia: non sei niente di speciale. Sei un banalissimo gay come ce ne sono tanti altri. Quindi togliti di dosso quell'aria da martire e comincia a vivere.[595]

Asimismo, la novela de Martini propone una gradación, puesto que también diferencia entre los grandes espacios urbanos. Si Roma ofrece la experiencia de locales nocturnos de apertura *queer*, París –ciudad a la que los jóvenes hacen una visita escolar– deslumbra aún más por auspiciar las demostraciones de afecto en la vía pública y a plena luz del día, lo cual sorprende al tiempo que también propicia el escenario para que Lorenzo y Riccardo se tomen de la mano por primera vez ante los ojos de quien quiera verlos.

Mediante esta lectura contrastiva, centrada en elementos comunes, surgieron coincidencias en las tensiones con la heterosexualidad obligatoria, las exigencias de autocontrol y reeducación del cuerpo para ajustarse a la masculinidad dominante, así como la proyección de las grandes ciudades como ámbitos de liberación para la sociabilidad *queer*. Tales problemáticas permiten esbozar una caracterización de las infancias y adolescencias sexualmente disidentes como las que evocan Édouard Louis y Davide Martini, cuyos textos no dejan de insistir en el camino que resta recorrer en un mundo signado por la opresión y la discriminación hacia los jóvenes también en el siglo XXI.

Nota biobibliográfica

FRANCISCO AIELLO es Doctor en Letras. Se desempeña como Profesor Adjunto en la asignatura Taller de Escritura Académica (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata) y como Investigador Adjunto de

595 Martini, D., *op. cit.*, p. 84. "¡Qué pesado! No te me vuelvas una de esas maricas lloronas que pasa la vida lamentándose del hecho de que 'pobrecitos son gay'. Ya te lo dije, no te estás por morir. Solo sos gay. Y lamento darte esta noticia: no tenés nada de especial. Sos un gay de lo más banal, como existen tantos otros. Así que sacate de encima ese aire de mártir y empezá a vivir".

CONICET. Se especializa en literatura y cultura latinoamericanas contemporáneas, con especial atención en la producción caribeña, respecto de la cual ha publicado libros en colaboración, capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, así como ha realizado numeras presentaciones en reuniones científicas en el país y en el extranjero. Actualmente es el presidente de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y Coordinador de la Subsede UNMdP de la Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura.

Referencias bibliográficas

Corbin, A. (2007). "Préface". En Revenin, R. *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contribution à l'histoire de la sexualité en France* (pp. 7-11). París: Autrement.

Louis, É. (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule.* París: Seuil.

Maristany, J. J y Peralta, J. L. (2017). "Masculinidades: modelos para (des) armar". En *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 9-25). La Plata: EDULP.

Martini, D. (2016). *49 gol spettacolari*. Roma: Syncro/Europa.

Mira, A. (2017). "La venganza del niño marica: cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*". En J.V. Maristany y J.L. Peralta (comps.). *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 87-109). La Plata: EDULP.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. (Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni). Barcelona: Anagrama.

Wittig, M. (2009). "El pensamiento heterosexual". En R.M. Mérida Jiménez (ed.). *Manifiestos gays, lesbianos y queers. Testimonios de una lucha (1969-1994)* (pp. 133-143). Barcelona: Icaria.

Literatura y fenómenos sociales en el contexto italiano

La rappresentazione dell'emigrazione minorile "forzata" e di lavoro nella letteratura giovanile italiana

Lorenzo Luatti

La storia (e le vicende) dei bambini e dei ragazzi condotti all'estero da un adulto e impiegati nei più diversi mestieri girovaghi e di lavoro tra Otto e Novecento è stata considerata una storia "minore" dell'emigrazione italiana.[596] Così la vastissima produzione letteraria e paraletteraria –nota e sconosciuta, spesso dimenticata o rimossa– che quelle vicende dei *petits italiens* narrò è stata considerata "minore", impropriamente minore, perché prevalentemente rivolta ai minori o sui minori. Ma si trattò davvero di una storia e di una letteratura minore? Si pensi alle sorti tristi e dolenti dei piccoli italiani suonatori di organetto, di arpa, ghironda, violino e piva, ai bambini spazzacamini, saltimbanchi, venditori di statuine

596 Gli studi pionieristici di John E. Zucchi (in particolare, I *piccoli schiavi dell'arpa*. Genova: Marietti, 1999) e di Marco Porcella (1998). *Con arte e con inganno. L'emigrazione girovaga nell'appennino ligure-emiliano*, Genova: Sagep); Bruna Bianchi (*Ragazzi per il mondo. L'emigrazione minorile dall'Unità alla prima Guerra mondiale*. In B. Bianchi, e A. Lotto (a cura di) (2000). *Lavoro ed emigrazione minorile dall'Unità alla Grande Guerra*. Venezia: Ateneo Veneto, pp. 22-102); Giulia Di Bello e Vanna Nuti (S*oli per il mondo. Bambine e bambini emigranti tra Otto e Novecento*. Milano: Unicopli, 2001) e Maria Rosa Protasi (*I fanciulli nell'emigrazione italiana. Una storia minore 1861-1920*. Isernia: Cosmo Iannone, 2010) rappresentano al riguardo letture imprescindibili per chiunque intenda ricostruire dinamiche, dimensioni e caratteristiche di quel doloroso capitolo di storia patria. Più recentemente, vedi: L. Luatti, *Adulti si nasceva. Immagini e metafore letterarie sull'emigrazione minorile girovaga e di lavoro dall'Ottocento ai giorni nostri*. Isernia: Cosmo Iannone, 2016; R. Frattolillo, *L'infanzia migrante tra realtà e rappresentazione letteraria (1861-1920)*. Cosmo Iannone: Isernia, 2020.

di gesso (i "figurinai"), ai giovani venditori di cerini o zolfanelli (i "cerinai"), alle piccole fioraie, ai gelatai, e pure ai lustrascarpe più noti nei paesi anglosassoni come "sciuscià" (*shoes shine*) o "sciainatori" (dal verso *shine shine* con cui questi ragazzini richiamavano i clienti); e si pensi ancora ai "newsboy" (i ragazzi "strilloni" venditori di giornali), ai bambini vetrai, ai giovani garzoni, ai piccoli operai nelle miniere impiegati nelle fornaci della Baviera, Austria e Croazia.

Da un punto di vista storico e fenomenologico tutto possiamo dire fuorché si trattò di una storia minore. In primo luogo queste emigrazioni di minori –definite "coatte", forzate, irregolari, ma che così non sempre e non tutte furono– andarono ad alimentare i pioneristici flussi emigratori dall'Italia, di proto-emigrazione, già in epoca preunitaria.[597] Anticiparono di gran lunga le emigrazioni che si produssero dopo l'Unità d'Italia e andarono ad alimentare la Grande emigrazione di fine Otto e primo Novecento. È da questa emigrazione che peraltro sono sorti alcuni odiosi stereotipi che noi italiani ci siamo portati dietro per lungo tempo –spesso rafforzati dalla raffigurazione che ne dava la letteratura straniera e pure domestica– sull'italiano suonatore d'organetto, l'arte di arrangiarsi (stereotipo tutto italiano), sulle famiglie "orco" che vendevano i propri figli.[598]

Succedeva che bambini e ragazzi venivano affidati, "affittati", con veri e propri contratti di apprendistato, orali o scritti, da famiglie affamate e affollate ad adulti girovaghi, a compagnie di giro, a padroni che se ne andavano per l'Italia e per il mondo per racimo-

597 Tra i molti, vedi Franzina, E. "Introduzione", a Bianchi, B. e Lotto, A., *op. cit.*, p. 17; Zucchi, J. E., *op. cit.*, p. 68. In questo senso, tra i molti, si vedano anche le riflessioni di Porcella, M. (2002). "Premesse dell'emigrazione di massa in età prestatistica (1800-1850)". In Bevilacqua, P., De Clementi, A., Franzina, E. (a cura di). *Storia dell'emigrazione italiana*. Partenze. Roma: Donzelli, pp. 36 e 38-39.

598 Franzina, E. (1990). *L'immaginario degli emigranti. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*. Paese (Tv): Pagus, p. xiii; Sanfilippo, M. (2011). *Faccia da italiano.* Roma: Salerno, p. 108.

lare alcuni guadagni necessari per comprarsi un pezzo di terra o la casa.[599] Maestri stucchinai-figurinai, suonatori d'organetto, *ramoneurs* (maestri spazzacamini) e così via venivano coadiuvati nel loro lavoro girovago da bambini e ragazzi. In questo modo i genitori avevano una bocca in meno da sfamare nell'affollato desco familiare e in cambio ricevevano una somma iniziale di denaro e i figli imparavano un mestiere. L'affidamento al padrone poteva durare una stagione o più anni. Non tutti i bambini e i ragazzi facevano ritorno: alcuni si ribellavano ad adulti autoritari che li sfruttavano e li sottoponevano a dure condizioni di vita; altri morivano sul lavoro o erano facile preda di malattie, allora diffusissime e letali segnatamente nelle città, come tubercolosi, broncopolmoniti e altre ancora, contro le quali la gente di campagna aveva sviluppato meno difese immunitarie, a differenza dei cittadini che vivevano, si può dire, in mezzo al contagio.

Questi flussi d'emigrazione minorile erano alimentati soprattutto dalla montagna (valli alpine e appenniniche) e poi dalla campagna, dalle zone più povere, aride, dove vigeva il latifondo. La montagna aveva una tradizione di mobilità che costituiva una sorta di rito sociale e collettivo che si perdeva nella notte dei tempi ed era legato al ciclo produttivo. La *population flottance*, ossia il fenomeno del vagabondaggio e dell'itineranza, come scrisse Piero Camporesi (1936-1997) nella sua affascinante introduzione a *Il libro dei vagabondi*, "rispecchiava l'estrema mobilità di una parte della società medievale", a cui partecipavano anche i bambini e i ragazzi.[600] Quando per lunghi mesi (da settembre ad aprile) la stagione era ferma gli adulti e i ragazzi emigravano.

Del resto i bambini e i ragazzi si preparavano all'espatrio durante la bella stagione: nelle lunghe giornate passate nei pascoli a guardare il bestiame suonavano lo zufolo, il flauto e altri strumenti

599 Sul "padronismo", vedi Harney, R.F. (1984). *Dalla frontiera alle Little Italies. Gli italiani in Canada 1800-1945*. Roma: Bonacci, p. 92.

600 *Il libro dei vagabondi*, a cura di P. Camporesi (1973). Torino: Einaudi, p. XXII.

e così giunto il momento di partire avevano appreso o comunque sapevano suonare qualche arietta tradizionale o marcetta con cui chiedere due soldi ai passanti sulle strade cittadine del mondo. "Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino" dice Geppetto nelle prime pagine di *Pinocchio* pensando di fare del pezzo di legno uno strumento di lavoro, un giovane girovago, un saltimbanco con cui dare spettacolo sulle piazze estere: il falegname disperatamente povero sa bene cosa è la fame, per lui il cibo è uno stimolo ossessivo, come lo sarà per il ribelle burattino.[601]

Fu una storia minore? Non direi se questi fenomeni si perpetuano da tre secoli almeno. In Italia testimonianze di "compravendita" di minori giungono fino agli anni cinquanta del Novecento. Elisabetta Landi ha ricostruito, attraverso documenti e testimonianze, il cosiddetto mercato dei "valani" nel beneventano, ossia il mercato dei giovani garzoni (7-13 anni), che venivano affittati nella pubblica piazza e destinati al garzonato (custodia del bestiame) e ai lavori agricoli più duri, in cambio di un sacco di grano e qualche lira.[602] In quegli anni Gianni Rodari (1920-1980) pubblicava un racconto lungo a puntate sul *Pioniere*, una rivista per ragazzi del Partito Comunista italiano, edito postumo in libro, che racconta una storia di questo tipo.[603]

Ma la testimonianza più significativa della mobilità umana e della condizione infantile in alcune aree agricole e di montagna all'inizio del Novecento e per tutti i successivi vent'anni è stata raccolta da Nuto Revelli (1919-2004) nel suo studio sul mondo dei vinti, edito nel 1977, diventato ben presto un classico dell'antro-

601 Per i numerosi richiami al tema emigratorio in Pinocchio vedi Luatti, L. (2020). *Storia sommersa delle migrazioni italiane. Letteratura per l'infanzia ed emigrazione dall'Ottocento a oggi.* Isernia: Cosmo Iannone, pp. 433-443.

602 Landi, E. (2012). *Il mercato dei valani a Benevento. La compravendita del lavoro infantile nel Sud Italia tra il 1940 e il 1960.* Roma: Ediesse.

603 Rodari, G. (1981). *Piccoli vagabondi.* Roma: Editori Riuniti.

pologia e della letteratura.[604] I racconti dei contadini e dei montanari intervistati da Revelli mostrano chiaramente quanto fosse diffuso tra le famiglie povere delle valli cuneesi il lavoro e l'espatrio dei minori soprattutto verso la Francia e le Americhe, e quanto l'economia familiare si reggesse su pratiche arcaiche basate sull'affitto e la compravendita di bambini e bambine mandati a servizio. "Quasi tutte le famiglie erano numerose e i figli che avanzavano andavano da *vaché* o da servitori, e le ragazze da *servente*. [...] Ogni paese di metà valle aveva la sua piazza, il suo mercato della mano d'opera infantile".[605] Fenomeni di sfruttamento e compravendita della manodopera minorile attraversano ogni epoca, pure quella odierna, e la letteratura non ha mai smesso di raccontarli. In Italia mai cessarono di venire alla luce anche durante il ventennio fascista e gli anni della ricostruzione e sono tutt'ora presenti, come le cronache e gli studi sulle "tratte" dei minori, in situazione di espatrio, rammentano.[606] E come pure racconta una cospicua letteratura per ragazzi che ci porta direttamente nella contemporaneità, alle storie di oggi con le vicende di espatrio di giovani (bambini e ragazze soprattutto) sfruttati sulle strade italiane e europee.[607]

A fine Ottocento e soprattutto nei primi del Novecento, in alcune aree della Penisola –in particolare, nelle zone dell'Appennino parmense e nell'entroterra chiavarese, e in una seconda fase, in alcuni comuni della Basilicata, Campania, Calabria e in Ciociaria– il "mercato dei fanciulli" prese le forme di una vera e propria incetta all'interno di sistemi di "tratta" (secondo un'espressione già all'epoca molto in voga), e i suoi giovani protagonisti "trafficati", tra cui anche molti orfani e trovatelli, divennero i "piccoli schiavi

604 Revelli, N. (1997). *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina.* Torino: Einaudi. (ed. or. 1977).

605 *Ibid*., pp. XXXV e LXXXVII.

606 OIL (2022). *Global Estimates of Modern Slavery: Forced Labour and Forced Marriage*; Save the Children (2018). *Piccoli schiavi invisibili. Rapporto sui minori e vittime di tratta e sfruttamento in Italia*. Roma.

607 Luatti, L., *op. cit.*, pp. 253-277.

bianchi" o i "piccoli martiri", come recitavano i titoli dei quotidiani e dei libri coevi.[608] Erano le famiglie più povere che non possedevano le risorse minime per emigrare all'unisono a "vendere" i figli.

Per denunciare e contrastare simili fenomeni vennero prodotte inchieste giornalistiche, rapporti di società filantropiche e di assistenza, discussioni parlamentare e norme di legge.[609] La preoccupazione maggiore dei ceti dirigenti era il disonore (il "disdoro") e la vergogna che tali vicende provocavano e l'immagine negativa dell'Italia nel mondo, per cui si biasimavano i comportamenti delle famiglie (dei padri soprattutto) e degli incettatori, conduttori, arruolatori.[610] Ma sbagliavano bersaglio in quanto non mettevano in risalto e denunciavano le condizioni sociali e economiche, di arretratezza e miseria, dei luoghi e delle famiglie dove si originavano tali fenomeni.

Nella letteratura popolare e soprattutto nella letteratura per l'infanzia e nei libri di scuola queste vicende ebbero una vastissima eco. Nella letteratura mondiale ritroviamo numerosi richiami a giovani italiani che si esibiscono nelle piazze cittadine questuando in compagnia di un animale (scimmietta o topolino bianco), celebre immagine oleografica della nostra migrazione girovaga e accattona. Di ragazzini italiani suonatori d'organetto si fa riferimento in *Middlemarch* (1874) di Mary Ann Evans –più nota come George Eliot–, in *Oliver Twist* (1838) e *La piccola Dorrit* (1857) di Charles Dickens, nel racconto "L'uomo della folla" (1840) di Edgar Allan Poe, in *Jude l'oscuro* (1895) di Thomas Hardy, in *La casa dei sette abbaini* (1851) di Nathaniel Hawthorne, in *Delitto e castigo* (1866) di Dostoewskij, ne *Il violinista* (1837) di Hans Christian Andersen, in *Piccoli uomini* (1871) Louise May Alcott, *I ragazzi*

608 Si veda R. Paulucci di Calboli (1996). *Lacrime e sorrisi dell'emigrazione italiana.* Milano: G. Mondadori (ed. or. *Larmes et sourires de l'émigration italienne* (1909). Parigi: Societé d'Edition et Publications-Librairie Félix Juven).

609 Protasi, M. R., *op. cit.*, p. 74.

610 Bertoni Jovine, D. (1963). *L'alienazione dell'infanzia. Il lavoro minorile nella società moderna.* Roma: Editori Riuniti, p. 16.

della via Paal (1906) dell'ungherese Ferenc Molnar, e soprattutto in *Senza Famiglia* (1878) di Hector Malot, nel capitolo intitolato "Un padrone inumano" dedicato alla descrizione della vita parigina dei suonatori girovaghi *petits italiens*.

Nella letteratura nazionale i due celebri episodi "Il piccolo patriota padovano" e "Il piccolo spazzacamino" del romanzo *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis narravano di situazioni di sfruttamento del lavoro minorile legate alla mobilità e all'espatrio. E poi *Il piccolo vetraio* (1902) di Olimpia De Gaspari, un altro libro che ha fatto l'Italia, ma dimenticato o rimosso, a partire dagli anni ottanta del Novecento, dai manuali di storia della letteratura per l'infanzia: la sua lettura aveva afflitto troppe generazioni di ragazzi.[611]

Queste storie di bambini/ragazzi italiani per il mondo furono raccontate anche dai nostri emigranti nei luoghi di residenza (Inghilterra, Stati Uniti, in particolare): il primo testo di questa narrativa sui "piccoli martiri" del resto è il lungo racconto (o romanzo breve) *Morello or the organ boy's progress* dove si raccontano le miserande avventure di un giovane suonatore d'organetto per le vie di Londra; testo uscito in epoca preunitaria (nel 1845), scritto da Antonio Gallenga uno dei collaboratori di Giuseppe Mazzini nella Scuola "cenciosa" di Hatton Street, ubicata nel quartiere più infame di Londra e rifugio di molti piccoli girovaghi italiani.[612] E poi dobbiamo menzionare la novella di stampo deamicisiano *Peppino il lustrascarpe* (1885) di Luigi Donato Ventura, professore di italiano a New York, in cui si racconta la storia di Peppino, dodicenne monello italiano che all'angolo di Prince Street lucida scarpe e stivali ai passanti. Un testo oggetto di studio da parte di molti italianisti negli Stati Uniti e in Italia.[613]

611 Su questi testi e in particolare sul romanzo di De Gaspari rinvio a L. Luatti, *op. cit.*, pp. 73-84 e 182-200.

612 Mariotti, L. (Antonio Carlo Napoleone Gallenga) (1845). "Morello or the organ boy's progress". In *New Monthly Magazine*, LXXV, (298).

613 Ventura. L.D. (2007). *Peppino il lustrascarpe*, a cura di M. Marazzi. Milano: FrancoAngeli.

Nelle sue dimensioni e varietà di generi, fu questa una "prima volta" per la letteratura per l'infanzia: cioè una prima volta in cui essa "prese la parola" rispetto a una questione sociale di rilievo nazionale. Piccoli e grandi editori di libri per ragazzi e per la scuola tra Otto e Novecento non mancarono di ospitare nei propri cataloghi romanzi, racconti e letture sul tema dell'infanzia sfruttata e girovaga per il mondo, affidando ai più noti e apprezzati illustratori dell'epoca il compito di accentuare o mitigare la carica emotiva della narrazione testuale. A questo proposito possiamo distinguere, *grosso modo*, un duplice approccio figurativo a quelle scritture: da una parte, le illustrazioni servirono per esaltare i sentimenti di partecipazione, compassione e pietà nei giovani lettori rispetto ai destini incresciosi dei protagonisti di "carta", i tanti bambini e ragazzi delle classi povere; dall'altra, le immagini degli illustratori furono chiamate a svolgere una funzione di contenimento e "ristoro" rispetto alle descrizioni più efferate e penose, talvolta anche entrando in aperto conflitto con il testo scritto.

È chiaro che le vicende dei "piccoli martiri" fornivano tanta materia ad una letteratura educativa orientata ai buoni sentimenti, al buon cuore, lacrimevole, precettistica, attenta a stimolare compassione nei bambini e ragazzi dei ceti borghesi, perché la compassione era considerata una virtù socializzante.[614] La dimensione deamicisiana del "singhiozzo pedagogico" era prevalente: l'"assurdità del reale" doveva essere portata dentro il cuore, la ragione elevarsi a sentimento e sottendere ogni azione quotidiana. Ma i narratori per ragazzi e i compilatori dei testi di lettura per la scuola si cimentarono con questi racconti, con queste storie, spesso calcando la mano sugli aspetti più raccapriccianti.

Erano profondamente antiemigrazionisti, e arricchivano quella vasta produzione che intendeva scoraggiare, anche con immagini

614 Spinazzola, V. (1997). *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*. Milano: Il Saggiatore, p. 40. Così anche Calabrese, S. (2013). *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: B. Mondadori, p. 145.

terroristiche, l'emigrazione.[615] Ma la tematica emigratoria era raramente affrontata con spessore, restando il più delle volte sullo sfondo delle trame narrative: evocata, insomma, ma pochissimo osservata e approfondita. Una letteratura dalla natura ibrida, con attraversamenti e contaminazioni di generi, che si presentava, a tratti, come strumento con finalità di critica sociale, come apologo educativo, come *romanzo di formazione*, come *romanzo-feuilleton*, come *racconto fiabesco* (o con derive fiabesche). Fame e abbandono, paure e incubi atavici dell'infanzia innervavano le trame narrative delle storie sui piccoli martiri. Assai evidenti le similitudini tra questa narrativa e le fiabe efferate e truculente di *Hansel e Gretel* dei Fratelli Grimm e *Pollicino* di Charles Perrault, ma anche con la *Piccola Fiammiferaia* di H.C. Andersen; quest'ultima, nel suo schema narrativo consentiva di porre un parallelismo e una netta contrapposizione tra mondo rurale e mondo urbano, tra vita nei luoghi di origine e vita nei paesi stranieri. Solo nei primi c'era salvezza, negli altri perdizione e disperanza.[616]

L'abbandono e la solitudine sperimentati dai tanti protagonisti ragazzini raffigurati in questa letteratura furono forse gli aspetti emotivamente più "impattanti" per il giovane lettore, al di là delle tante disavventure e brutalità descritte nelle pagine di questi libri. Una solitudine assoluta che raramente conosceva soluzioni di continuità e amplificata dalla asimmetria delle relazioni, in famiglia e nei luoghi di arrivo, con i persecutori (gli incettatori-adescatori, i padroni, la megera-strega) e con i salvatori (la dama benefattrice, il filantropo di turno, il console, sempre e rigorosamente tutti italiani). Quasi a voler ribadire che ci si poteva salvare sì, ma solo grazie ad adulti appartenenti alle classi colte e benestanti. E sempre a una condizione: che il giovane non avanzi rivendicazioni sociali, che nonostante le tante angherie e soprusi non mostri desideri di

615 Luatti, L. (2017). *L'emigrazione nei libri di scuola e per gli italiani all'estero. Ideologie, pedagogie, rappresentazioni, cronache editoriali.* Roma-Todi: Fondazione Migrantes-Tau.

616 Luatti, L., *Adulti si nasceva*, *op. cit.*, pp. 118-124.

rivalsa o di vendetta rispetto all'adulto padrone, al padre che lo ha venduto, che si mantenga virtuoso e buono, insomma che tenga a bada certe istanze ribelli.

In questa narrativa troviamo, in forma più o meno esplicita, uno schema comunicativo ricorrente ordinato su quattro movimenti. Il primo conteneva l'appello ai giovani fortunati lettori ("Voi che trascorrete la vita presso la vostra famiglia, nella casetta paterna, accanto alla mammina e all'ottimo babbo, che per voi hanno tutte le cure, voi bambini fortunati che non conoscete la miseria [...], non potete avere l'idea della sventura e dei patimenti di alcuni fanciulli"); il secondo offriva una descrizione delle modalità con cui si produceva il mercato-compravendita dei fanciulli, il lavoro nelle strade o negli opifici, le sofferenze; con il terzo movimento, nel caso in cui il lettore avesse nutrito qualche residuo dubbio, si dava voce a chi aveva visto e osservato di persona nei luoghi all'estero le atrocità perpetrate a danno dei giovani italiani il quale offriva un'accuratissima descrizione-testimonianza; infine, quarto movimento, l'autore incitava giovani e genitori all'azione, alla mobilitazione. Era uno schema e una letteratura che spingeva alla compassione e cercava di stimolare i sensi di colpa delle classi borghesi. Uno schema da tempo "saltato" nella letteratura giovanile, ma non nella comunicazione pubblica e mediatica odierna.

Insomma, gli adulti sottoponevano l'infanzia a una duplice vessazione: da una parte, nella realtà concreta i figli delle famiglie più povere erano costrette a crescere in fretta, l'espatrio segnava un ulteriore passo in questo percorso di precoce adultizzazione; dall'altra, i giovani delle famiglie dei ceti della piccola, media e alta borghesia erano costretti a leggere (e ascoltare) storie che volevano "educare contristando", ossia libri di pedagogia nera, "atroci letture devote" che zie tanto pie e devote regalavano ai propri nipoti.[617] E qui il riferimento è al testo di Peter Bichsel, *Al mondo ci sono più zie che lettori*, dove le "zie" sono gli adulti in generale che regalano/

617 Filograsso, I. (2012). *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*. Milano: FrancoAngeli.

regalavano ai propri bambini e ragazzi libri illeggibili, precettistici, ammaestranti, stimolandone i sensi di colpa.[618]

Come scrive Maya Nahum, autrice francese di origini tunisine, in un suo bel romanzo sulle sofferenze dell'emigrato, "si nasce troppo piccoli, e quello che ci capita è troppo enorme, in proporzione".[619] L'espatrio segnava un'ulteriore tappa, un'accentuazione di questo processo di adultizzazione dovendo vivere e lavorare in una terra nuova, dove si parlava un'altra lingua, dove spesso si era visti negativamente; ma ancora oggi in molte parti del mondo, la stagione dell'infanzia permane assai breve, e non vi è distinzione tra le condizioni e le esigenze della fanciullezza e della maturità. La letteratura, anche e soprattutto la letteratura giovanile, non ha mai smesso di raccontare queste vicende. Permangono ancora delle analogie con gli schemi narrativi e le vicende presenti nei libri sulla "tratta" dei minori di fine Otto e primo Novecento. Contesti storici, sociali, politici, antropologici e culturali differenti tendono a conservare ritratti d'orfanezze urbane segnate dall'abbandono, dalla solitudine, dalla fame, dalla miseria, dal lavoro minorile, dallo sfruttamento. I reclutatori adesso hanno assunto denominazioni differenti –"trafficanti", "caporali", "procuratori", "scafisti"– ma il loro volto è ancora quello del terribile Neroni (*Senza Famiglia*) o dell'infido Carlesimo (*Il piccolo vetraio*).

Certo la letteratura per ragazzi, anche grazie alla rivoluzione rodariana, si è liberata del peso precettistico, ammaestrante, istruttivo che contrassegnò la produzione letteraria per l'infanzia almeno fino agli anni sessanta. Rispetto al passato, tuttavia, c'è una differenza di non poco conto nelle trame di questi racconti e romanzi: è il calore delle relazioni comunitarie, è il filo tessuto tra le persone del popolo che permette al giovane vessato e offeso di risalire gli abissi, e non è più, quindi, il singolo filantropo o la nobildonna be-

618 Bichsel, P. (1989). *Al mondo ci sono più zie che lettori*. Milano: Marcos y Marcos.

619 Nahum, M. (1995). *Un weekend a Parigi.* Trieste: E. Elle, p. 24.

nefattrice, espressione delle classi colte e dominanti, che compare improvvisamente sulla scena.

Lettura tristissima fu almeno fino agli anni settanta del secolo scorso il più volte menzionato romanzo *Il piccolo vetraio* di Olimpia De Gaspari, il longseller per antonomasia di questo genere letterario, oggi assente dalle bibliografie sui libri che fecero l'Italia –a torto, perché quel libro, per l'ampia circolazione che ebbe, contribuì a fare gli italiani lasciando tracce persistenti– e, più in generale, dimenticato dalla storiografia sulla letteratura per l'infanzia.[620] Più che una dimenticanza, si è trattato di una vera e propria rimozione dal valore fortemente liberatorio. Qualche traccia resta ancora nell'immaginario di coloro che dovettero leggere quel testo in gioventù e ne hanno fatto un'arma spietata di tortura rispetto agli odierni Neroni.

È quanto succede in un ironico romanzo di Marina Morpurgo, scrittrice di molti libri per ragazzi, dove tre donne vittime di un sistema capitalistico che abitualmente pratica la "rottamazione" delle persone quando queste non sono più utili, rapiscono il manager responsabile dei tagli e lo brutalizzano con la spietata lettura del romanzo strappalacrime del *Piccolo vetraio*, che così da narrazione-documento di denuncia sociale primonovecentesco è trasformato, come in una sorte di contrappasso generazionale, in arma di coercizione psicologica verso quegli adulti che per decenni lo utilizzarono per terrorizzare e mortificare i ragazzini.[621] Insomma, i tempi e le situazioni sono certamente cambiate ma la disumanizzazione del sistema perdura: i "reclutatori" delle economie postmoderne non fanno più incetta di bambini (o almeno non solo e non più) come avveniva durante il processo di industrializzazione. Adesso dismettono brutalmente gli adulti. Non il processo di adultizzazione dei piccoli conquista il palcoscenico, ma al contrario quello di infantilizzazione degli adulti. I grandi sembra-

620 Hamelin (a cura di) (2011). *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna.

621 Morpurgo, M. (2012). *Risorse disumane.* Milano: Astoria, pp. 64-71.

no bambini, assumono comportamenti immaturi e irresponsabili, in un mondo di giovani criticamente perplesso nei confronti dei genitori. Forse da quelle "vecchie" storie abbiamo ancora qualcosa da imparare.

Nota biobibliografica

LORENZO LUATTI è ricercatore dei processi migratori e delle relazioni interculturali presso Oxfam Italia. Ha scritto e curato oltre trenta volumi. Tra le sue ultime pubblicazioni: *I libri per le scuole italiane all'estero (1860-1943). Profili editoriali e bibliografici*, in *TECA*, v. 12, n. 5ns, giugno 2022, pp. 55-103; *Storia sommersa delle migrazioni italiane* (Cosmo Iannone, 2020); *L'emigrazione nei libri di scuola e per gli italiani all'estero* (Fondazione Migrantes-Tau, 2017); *Adulti si nasceva* (Cosmo Iannone, 2016). Ha curato il catalogo della mostra bibliografica *L'immigrazione raccontata ai ragazzi. Vent'anni di proposte dell'editoria per l'infanzia* (Pistoia, 2011).

Riferimenti bibliografici

Bertoni Jovine, D. (1963). *L'alienazione dell'infanzia. Il lavoro minorile nella società moderna*. Roma: Editori Riuniti.

Bianchi, B. (2000). *Ragazzi per il mondo. L'emigrazione minorile dall'Unità alla prima Guerra mondiale*. In Bianchi, B. e Lotto. A. (eds). *Lavoro ed emigrazione minorile dall'Unità alla Grande Guerra* (pp. 22-122). Venezia: Ateneo Veneto.

Bichsel, P. (1989). *Al mondo ci sono più zie che lettori*. Milano: Marcos y Marcos.

Calabrese, S. (2013). *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: B. Mondadori.

Camporesi, P. (1973). *Il libro dei vagabondi*. Torino: Einaudi.

Di Bello, G., Nuti, V. (2001). *Soli per il mondo. Bambine e bambini emigranti tra Otto e Novecento*. Milano: Unicopli.

Filograsso, I. (2012). *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*. Milano: FrancoAngeli.

Franzina, E. (1990). *L'immaginario degli emigranti. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*. Paese (Tv): Pagus.
Franzina, E. (2000). *Introduzione*, a B. Bianchi, A. Lotto (eds). *Lavoro ed emigrazione minorile dall'Unità alla Grande Guerra* (pp. 13-21). Venezia: Ateneo Veneto.
Frattolillo, R. (2020). *L'infanzia migrante tra realtà e rappresentazione letteraria (1861-1920)*. Isernia: Cosmo Iannone.
Hamelin (2011). *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna.
Harney, R.F. (1984). *Dalla frontiera alle Little Italies. Gli italiani in Canada 1800-1945*. Roma: Bonacci.
Landi, E. (2012). *Il mercato dei* valani *a Benevento. La compravendita del lavoro infantile nel Sud Italia tra il 1940 e il 1960*. Roma: Ediesse.
Luatti, L. (2016). *Adulti si nasceva. Immagini e metafore letterarie sull'emigrazione minorile girovaga e di lavoro dall'Ottocento ai giorni nostri*. Isernia: Cosmo Iannone.
Luatti, L. (2020). *Storia sommersa delle migrazioni italiane. Letteratura per l'infanzia ed emigrazione dall'Ottocento a oggi*. Isernia: Cosmo Iannone.
Mariotti, L. (1845). "Morello or the organ boy's progress". In *New Monthly Magazine*, LXXV, (298).
Morpurgo, M. (2012). *Risorse disumane*. Milano: Astoria.
Nahum, M. (1995). *Un weekend a Parigi*. Trieste: E. Elle.
OIL (2022). *Global Estimates of Modern Slavery: Forced Labour and Forced Marriage*.
Paulucci di Calboli, R. (1909, 1996). *Lacrime e sorrisi dell'emigrazione italiana*. Milano: G. Mondadori.
Porcella, M. (1998). *Con arte e con inganno. L'emigrazione girovaga nell'appennino ligure-emiliano*. Genova: Sagep.
Porcella, M. (2002). *Premesse dell'emigrazione di massa in età prestatistica (1800-1850)*. In Bevilacqua, P., De Clementi, A., Franzina, E. (eds). *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* (pp. 17-44). Roma: Donzelli.
Protasi, M. R. (2010). *I fanciulli nell'emigrazione italiana. Una storia minore 1861-1920*. Isernia: Cosmo Iannone.
Revelli, N. (1977, 1997). *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*. Torino: Einaudi.
Rodari, G. (1981). *Piccoli vagabondi*. Roma: Editori Riuniti.
Sanfilippo, M. (2011). *Faccia da italiano*. Roma: Salerno.
Save the Children (2018). *Piccoli schiavi invisibili. Rapporto sui minori e vittime di tratta e sfruttamento in Italia*. Roma.
Spinazzola, V. (1997). *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*. Milano: Il Saggiatore.
Ventura, L. D. (2007). *Peppino il lustrascarpe*. A cura di M. Marazzi. Milano: FrancoAngeli.
Zucchi, J. E. (1999). *I piccoli schiavi dell'arpa*. Genova: Marietti.

L'Italiano nuovo: la rappresentazione dell'infanzia trasmessa dai libri scolastici di epoca fascista

Mariela Andrea Bortolon

Introduzione

In questo intervento si intende tracciare un percorso attraverso i libri di lettura adottati sia nelle istituzioni scolastiche del territorio italiano sia in quelle situate nelle colonie all'estero durante il periodo fascista (1922-1943) allo scopo di esaminare la rappresentazione dell'infanzia veicolata da questi testi. A tal fine, si considera il libro di lettura scolastico come un oggetto culturale che trasmette i contenuti ideativi ufficiali (Wainerman & Heredia, 1999), tramite i quali lo Stato comunica alle nuove generazioni determinate credenze, valori e atteggiamenti.

In tale contesto, il controllo delle istituzioni educative da parte dello Stato è stato un aspetto chiave nell'evoluzione del regime fascista italiano in senso totalitario, caratterizzata da una serie di azioni tendenti a ottenere il consenso del popolo. Al controllo diretto della maggior parte delle istituzioni pubbliche e private –tra cui la scuola, con le sue pratiche e i contenuti curricolari– va anche aggiunta la gestione del tempo libero di bambini, giovani e adulti. In questo senso si iscrivono le parole di Mussolini nel discorso di palazzo Venezia (Roma), del 14 settembre 1929: "Il fascismo è l'unica cosa nuova che i primi trent'anni di questo secolo abbiano visto nel campo politico e sociale. Ecco perché agisce così intensa-

mente sull'animo dei giovani modellandone il carattere, facendoli osservatori tenaci e disciplinati".[622]

Tuttavia, il regime non solo tentò di creare un programma sistematico di adesione popolare in Italia: cercò anche di affermare l'ideologia fascista tra gli italiani residenti all'estero, cercando di appropriarsi delle organizzazioni sociali e culturali che riunivano gli immigrati italiani e, tra loro, le "scuole italiane all'estero", comparse dopo l'unità politica d'Italia.

Il nostro lavoro si propone di rispondere ai seguenti interrogativi: quale rappresentazione del bambino viene veicolata dai libri di lettura dell'epoca fascista? In che modo vengono rappresentati i maschi e le femmine, tenendo conto della netta separazione di genere predominante all'epoca? Quali sono le eventuali differenze esistenti nella rappresentazione dell'infanzia nei libri utilizzati in Italia e in quelli distribuiti all'estero? Da queste domande si snoda il nostro principale obiettivo, che è quello di descrivere il modo in cui vengono rappresentati i bambini dell'epoca fascista nei libri di lettura analizzati, adoperando come metodologia l'analisi critica della metafora (Charteris-Black, 2005, 2011; Maalej, 2007; Hart, 2008). Questo approccio consente di rivelare in che modo le metafore racchiudono delle strategie retorico-discorsive utilizzate per permeare i valori e i costumi dei futuri cittadini, ridefinendone le rappresentazioni e le pratiche.

Quadro teorico

La teoria della metafora concettuale e le sue limitazioni

Fin dall'epoca classica, le metafore vennero concepite come un modo di esprimere concetti in modo figurato. Solo a partire da Lakoff e Johnson (1980/1998) questo tropo è entrato nel campo della linguistica cognitiva come una struttura di base del pensiero.

622 Mattazzi, G. (a c. di) (1997). *Benito Mussolini: Breviario*. Milano: Rusconi, p. 126.

Essi sostengono infatti che il linguaggio, il pensiero e le azioni siano legati da processi cognitivi, all'interno dei quali spicca la *metafora*, intesa come "un modo di concepire una cosa nei termini di un'altra".[623] Per questi autori infatti "metafora significa concetto metaforico",[624] visto che si tratta di un meccanismo cognitivo che utilizza la nostra conoscenza di un dominio concettuale composto da esperienze ed eventi concreti o appartenenti a una dimensione corporea e percettiva (dominio *source*) per strutturare un campo concettuale astratto o sconosciuto (dominio *target*). Sul piano superficiale, troviamo invece delle *espressioni metaforiche*, vale a dire manifestazioni linguistiche provenienti dalle metafore concettuali che affiorano sul discorso. È così come il dominio source proietta sistematicamente determinati tratti sul dominio target. Queste corrispondenze epistemiche consentono di comprendere un concetto astratto come *la vita* in termini di *un viaggio*, il quale suggerisce che la vita è un percorso con un inizio e una fine che può avere tappe e ostacoli da superare, come si osserva nelle espressioni linguistiche "essere sulla buona/cattiva strada", "cercare la propria meta" o "trovarsi davanti a un bivio e dover decidere quale strada prendere". Questa prospettiva, denominata "Teoria della metafora concettuale" (TMC) è stata successivamente sviluppata da altri teorici (Gibbs, 1994; Narayanan, 1997; Grady, 1997; Cameron, 1999; Glucksberg, 2001; Fauconnier & Turner, 2002; Kövecses, 2002, 2015, fra tanti altri).

Benché la TMC riesca a spiegare le mappature che si fondano sulle connessioni tra i domini cognitivi, non lascia troppo spazio alle intenzioni del parlante e presenta spesso dei veri "inventari" di esempi anziché esempi contestualizzati. Per questo motivo, sono sorti altri approcci che, senza negare la natura concettuale della metafora, rivolgono la loro attenzione verso il discorso in cui essa

623 Lakoff, G. e Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press. [trad. esp.: (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, p. 74].

624 *Ibid*., p. 42.

è situata, in sintonia con gli studi critici del discorso (SCD). Su questa scia, Charteris-Black sostiene che "le metafore sono scelte dai parlanti per raggiungere particolari obiettivi di comunicazione all'interno di contesti particolari piuttosto che essere predeterminate dall'esperienza corporea".[625]

L'analisi critica della metafora

La proposta di un'analisi metaforica eseguita in senso critico che viene approfondita da Charteris Black (2005) –e sostenuta anche da autori quali Maalej (2007) e Hart (2008)– incorpora elementi della semantica cognitiva, la pragmatica e l'analisi critica del discorso al fine di individuare il funzionamento ideologico e retorico della metafora nella situazione comunicativa attraverso l'identificazione delle intenzioni e delle ideologie che stanno alla base del linguaggio. Proprio per l'influenza esercitata sulle nostre credenze e sui nostri valori, questo tropo diventa un efficace strumento di persuasione perché attiva associazioni emotive nella nostra mente (Charteris-Black, 2005, 2011). Per comprendere il modo in cui le metafore sono legate alle emozioni, è necessario considerare la connessione tra le esperienze sensoriali e motorie e le emozioni che esse evocano. In altre parole, l'esperienza fisica di una persona, come la sensazione di un profumo o la vista di un panorama, può influenzare le emozioni da essa provate e viceversa, le emozioni possono influenzare la percezione delle esperienze fisiche. Esiste dunque una connessione stretta e reciproca tra questi aspetti, che sono parte di un continuum esperienziale che comprende tanto l'aspetto fisico quanto quello emotivo di una persona.

La metafora possiede quindi il potere espressivo necessario per persuadere l'uditorio e legittimare il discorso –in special modo quello politico– in forza dell'attivazione di associazioni emozionali inconsce che esigono un compromesso cognitivo ed emotivo da

625 Charteris-Black, J. (2011). *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*, 2ª ed. London: Palgrave Macmillan, p. 247.

parte del ricevente e riordinano le credenze, i valori e gli atteggiamenti lungo una scala assiologica che spazia tra il bene e il male. Questa mossa avviene tramite il trasferimento di associazioni positive o negative dal dominio *source* al dominio *target*.

In opinione di Charteris-Black (2011),[626] la persuasione non avviene se non tramite l'intenzione deliberata del parlante e la sua capacità di comunicarla efficacemente. Se l'obiettivo viene raggiunto, il sistema di credenze dell'uditorio –in questo caso, i bambini lettori– verrà modificato in funzione dell'ideologia e dei miti[627] trasmessi. In tale contesto, la funzione della metafora è quella di inquadrare la comprensione di un dato concetto eliminandone i punti di vista alternativi. Per questo motivo, l'obiettivo dell'analisi critica della metafora è quello di aumentare la consapevolezza delle implicazioni sociali e politiche delle metafore e di promuovere una comunicazione più consapevole e responsabile.

Metodologia di lavoro

Il corpus analizzato è composto dai seguenti libri di lettura:

Bagagli, C. (1933). *Letture Classe Seconda. Scuole italiane all'estero*. Roma: Direzione Generale degli Italiani all'Estero.

Bagagli, C. (1933). *Letture Classe Terza. Scuole italiane all'estero*. Roma: Direzione Generale degli Italiani all'Estero.

Novaro, A. (1931). *Il libro della Terza Classe Elementare*. Roma: Libreria dello Stato

626 Charteris-Black, J. (2011). *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*, 2ª ed. London: Palgrave Macmillan.

627 Per ideologia si intende un sistema basico di cognizione sociale che organizza gli atteggiamenti ed altri tipi di rappresentazioni sociali condivise da un dato gruppo, mentre il mito (politico) è definito come una narrativa ideologicamente marcata che fornisce una spiegazione del passato, il presente e il futuro di eventi che sono accettati come validi da un gruppo sociale (Flood, 1996 citato da Charteris-Black, 2011).

Petrucci, A. (1939). *L'italiano nuovo. Il libro della Seconda Classe Elementare*. Roma: Libreria dello Stato.

I volumi sono stati classificati rispettando i seguenti criteri: l'epoca di pubblicazione, il livello scolastico e la collocazione territoriale delle scuole in cui sono stati adoperati. A loro volta, dentro ciascun libro abbiamo identificato le letture che presentano azioni, costumi e atteggiamenti dei bambini. In seguito all'identificazione delle espressioni metaforiche, sono stati individuati e descritti i domini cognitivi a cui esse rimandano. Successivamente, sono state eseguite le necessarie inferenze sulle loro corrispondenze ontologiche ed epistemiche tenendo conto del discorso e delle sue variabili. Nell'ultima fase abbiamo esaminato ogni esempio nel proprio contesto per valutare la sua efficacia e le sue implicazioni sociali e politiche. In questo modo, abbiamo spiegato il ruolo delle metafore nel discorso facendo il punto sui valori e sulle intenzioni che ne hanno motivato l'uso, come proposto da Charteris-Black (2005, 2011) e da Maalej (2007). In questo modo, siamo riusciti a collegare la cognizione, il linguaggio e il contesto socioculturale in cui si inseriscono i testi analizzati.

Risultati

All'interno della retorica fascista, la metafora appare essenziale nella diffusione degli stereotipi legati al "nuovo italiano" che sono veicolati dalle letture destinate agli scolari italiani dentro e fuori dall'Italia. Questo nuovo modello di cittadino, fondato sulla militarizzazione della politica, sulla sacralizzazione dello Stato e sul primato assoluto della nazione come comunità etnicamente omogenea,[628] era concepito come un "cittadino-soldato", un italiano virtuoso e virile con una preparazione fisica e militare indispensabile per rappresentare e difendere la Patria. Lo stereotipo femminile fascista è invece presentato come un'appendice dell'uomo,

628 Gentile, E. (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.

con funzioni legate alla maternità e alla cura della casa e della famiglia.[629]

In sintonia con la descrizione precedente, in vari scenari si avverte una forte presenza del dominio *guerra*. Partiamo dal concetto metaforico *i bambini sono soldati*, in cui una serie di attributi relativi all'uso delle armi e al comportamento tipico di questa funzione vengono proiettati dal dominio source *soldato* al dominio target *bambino*: "Riconoscete quest'ondata di *giovinezza guerriera,* che nessun ostacolo potrà fermare";[630] "Il coraggio nel petto del *piccolo lottatore* è come una voce che cresce";[631] "Lunella vede passare *i piccoli soldati* sotto la sua finestra";[632] "Vittorio *è stato mobilitato* per la distribuzione della Befana ai bambini poveri".[633]

Come si inferisce da queste espressioni, i bambini assumono il ruolo di persone impegnate in combattimenti o in missioni militari. L'immagine dei "piccoli soldati" suggerisce che i bambini sono dotati di una grande forza interiore e sono animati da uno spirito combattivo, che li spinge ad affrontare le sfide della vita con coraggio e determinazione. La distribuzione della Befana ai bambini poveri li trova impegnati in una missione sociale, volta a garantire il benessere dei coetanei.

Il comportamento di un soldato si rende anche palese in altre attività quotidiane, come si vede nell'espressione "arrivano stanchi, impolverati, accaldati, ma contenti: ciascuno sa di aver ri-

629 Bortolon, M. (2012). *Ideología y libros escolares: Análisis descriptivo de libros escolares empleados durante el régimen fascista en Italia y el segundo gobierno peronista en Argentina.* (Tesi inedita). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

630 Novaro, A. (1931). *Il libro della Terza Classe Elementare*. Roma: Libreria dello Stato, p. 37.

631 *Ibid*., p. 40.

632 Petrucci, A. (1939). *L'italiano nuovo. Il libro della Seconda Classe Elementare.* Roma: Libreria dello Stato, p. 12.

633 *Ibid*., p. 74.

portato una *piccola vittoria*",[634] inserita nel contesto di una lunga passeggiata al sole, che rimanda al concetto *l'attività fisica è una battaglia*. Da questo concetto metaforico vengono infatti trasferiti all'attività fisica gli elementi tipici di una battaglia quali la fatica, la resistenza, la vittoria, la sconfitta, la determinazione, la forza di volontà e la capacità di resistere agli ostacoli. Un ulteriore indizio di questo concetto si riscontra quando, alla fine di una partita di calcio, "i ragazzi a malincuore abbandonano *la lotta*".[635]

Questa metafora sottintende l'attività fisica come una lotta contro sé stessi, contro la fatica e gli ostacoli e propone che, per ottenere dei buoni risultati, occorre impegnarsi come in una battaglia, affrontando difficoltà e superando i propri limiti.

Allo stesso modo, l'attività fisica e la vita all'aria aperta sono concettualizzate come un ARMAIOLO che fornisce ai bambini le armi necessarie per godere di una buona salute, come nell'espressione "ginnastica e sport, stadio e palestre, aria, luce e sobrietà: ecco gli *armaioli* provetti a cui dobbiamo rivolgerci".[636] D'altra parte, il concetto metonimico *la capacità atletica è una parte del corpo*, sottostante all'espressione "ha buona gamba, Sarina, e non c'è chi la superi nel salto",[637] costituisce un altro esempio dell'importanza data dal fascismo alla salute del corpo.

Un altro riferimento ai benefici dell'attività fisica si verifica attraverso i concetti correlativi *la mente è un coltello e il corpo è una guaina*. La lucentezza e il filo vengono trasferite dalla lama in acciaio del coltello al dominio target *mente* per indicare che è affilata, tagliente e capace di analizzare e di "tagliare" la realtà in parti più piccole. Nel secondo caso, il dominio CORPO acquisisce dalla guaina la caratteristica di una custodia protettiva per la mente, proprio

634 Bagagli, C. (1933). *Letture Classe Terza. Scuole italiane all'estero*. Roma: Direzione Generale degli Italiani all'Estero, p. 107.

635 *Ibid*., p. 17.

636 Novaro, A. (1931). *Il libro della Terza Classe Elementare.* Roma: Libreria dello Stato, p. 149.

637 Petrucci, A., *op. cit.*, p. 33.

come una guaina protegge la lama del coltello: "una *lama nuova* non sopporta un *fodero vecchio*; se il fodero non è nuovo come lama, questa lo morde, lo taglia, lo sforacchia".[638]

Questa metafora è fondata sull'idea che la mente e il corpo siano due entità separate che però interagiscono tra di loro come la lama di un coltello interagisce con la guaina. Dal punto di vista ideologico, propone che una mente attiva e acuta non può essere contenuta da un corpo debole e logoro, suggerendo che la mente richiede un corpo sano e vigoroso –un "nuovo fodero"– per poter funzionare al meglio. Al contrario, se il corpo non è in grado di sostenere la mente, questa potrebbe arrecare danni al corpo stesso.

Il carattere e il comportamento dei bambini guadagnano pure un posto di rilievo in molte letture. Ad esempio, per alludere alla cura dello spazio domestico e alla diligenza della bambina si adopera il concetto metaforico *la virtù di una persona è un valore economico*: "Olga vale un tesoro".[639] Questa metafora prevede l'attivazione di emozioni positive nelle lettrici quali l'ammirazione e il desiderio di imitare l'atteggiamento della protagonista della lettura.

Al contrario, le abitudini sconsigliate ai bambini italiani si rivelano con i concetti *un bambino disobbediente è un oggetto inutile*: "un moschetto, una baionetta di latta, un fanciullo che non obbedisce, sono la stessa cosa, o meglio sono tre *inutili cose*";[640] "la volontà dei fanciulli italiani, soprattutto di quelli che vestono la divisa, dev'essere *una lama d'acciaio*; chi ha una *volontà di latta*... la tenga di per sé".[641] In questo esempio si ricorre di nuovo alla lama del coltello, questa volta per interpretare la volontà tramite gli attributi della durezza e della resistenza dell'acciaio, mentre la latta –facilmente deformabile– serve alla concettualizzazione della

638 Novaro, A. , *op. cit.*, p. 149.

639 Petrucci, A., *op. cit.*, p. 135.

640 Novaro, A., *op. cit.*, p. 56.

641 *Ibid*., p. 57.

svogliatezza. Altri due concetti metaforici riferiti a comportamenti ammissibili e inammissibili per il regime sono *agire bene è acquistare un oggetto prezioso e agire male è acquistare un oggetto inutile*, come si avverte nell'espressione "badate a non lasciarvi trarre in inganno*, comprando per lo stesso prezzo una cosa vile invece di una cosa preziosa*".[642] Questo concetto precisa che agire bene è come acquisire un oggetto prezioso, mentre acquisire un oggetto inutile o privo di valore significa agire male. L'oggetto diventa quindi un simbolo di valore, in modo tale che la maniera in cui si procede dipende dalla sua qualità: se l'oggetto è prezioso, l'azione è giusta e appropriata. Diversamente, se l'oggetto è inutile, l'azione è sbagliata e inappropriata. Dalla metafora si inferisce, da una parte, che il nostro intendimento dell'azione umana è basato sulla comprensione degli oggetti e del loro valore e, dall'altra, che la nostra cognizione della giustizia e dell'etica è fondata sulla nostra valutazione dell'oggetto e della sua qualità.

Se analizzati criticamente, i concetti contengono diverse strategie retorico-discorsive utilizzate per influenzare i lettori. Ad esempio, l'uso dei termini "prezioso" e "inutile" pretende evocare rispettivamente emozioni e valori positivi e negativi. Inoltre, l'utilizzo di una struttura metaforica comparativa rende ancora più efficace il discorso, perché il messaggio pretendeva di raggiungere in maniera più celere e precisa i piccoli lettori.

Questo aspetto acquisisce un tono ancora più incisivamente bellico sui libri destinati alle scuole estere, nei quali si insiste sul comportamento tramite la metafora *comportarsi bene è essere un soldato leale/comportarsi male è essere un soldato traditore*: "ogni volta che darai prova di non possedere le virtù che devono distinguere il ragazzo italiano ovunque egli si trovi, tu avrai commesso un tradimento ai danni della tua Patria. Vorrai essere *un soldato traditore* in questa bella battaglia per la difesa del buon nome e dell'onore d'Italia?".[643] Come abbiamo già accennato, la guerra è

642 *Ibid*., p. 68.

643 Bagagli, C., *Letture Classe Terza...*, *op. cit.*, p. 31.

vista come un conflitto tra due avversari il cui obiettivo è sconfiggere il nemico e vincere la battaglia. In questo caso, il comportarsi bene viene associato all'essere un soldato leale, cioè una persona fedele ai propri ideali e alla propria patria, che combatte con coraggio e determinazione per difendere il proprio paese. Al contrario, il cattivo comportamento viene associato alla figura del soldato traditore, ovvero una persona che non rispetta il proprio dovere ed è sleale verso la patria, che non combatte con risolutezza e che, eventualmente, tradisce gli interessi del proprio paese. Si tratta di una visione della realtà polarizzata e binaria che ammette solo il bene e il male, il giusto e lo sbagliato. In questo caso, la metafora della guerra è utilizzata per giudicare il comportamento delle persone, in base a criteri assiologici che non sempre sono oggettivi o giusti.

Quando si parla esclusivamente del mondo femminile, troviamo metafore e metonimie che evocano concetti metaforici riferiti alla sfera delle emozioni: "La mamma invece gli corre subito incontro e se lo abbraccia, col cuore gonfio di commozione – *il cuore è un contenitore di emozioni*";[644] "La mamma lo vide e si sentì spaccare il cuore – *il cuore è un oggetto fragile*";[645] "La mamma aveva taciuto un istante, per vincere il pianto che le serrava la gola – *il pianto è un oggetto che ostacola*" (L3I, p. 52).[646] Nel primo caso, siamo di fronte all'idea che il cuore sia un recipiente che può essere riempito di emozioni e di sentimenti, visto che la madre si sente molto commossa e questo provoca una sensazione di "gonfiore" nel suo cuore. La seconda metafora si impernia sull'idea che il cuore sia un organo delicato e vulnerabile e utilizza l'immagine di un oggetto fragile per descrivere come una persona possa sentirsi ferita sul piano emotivo. L'ultimo concetto metaforico evidenzia che il pianto sia un ostacolo che impedisce alla madre di esprimersi liberamente attraverso il ricorso a un oggetto che blocca lo spuntare delle

644 Petrucci, A., *op. cit.*, p. 82.

645 *Ibid*., p. 175.

646 Novaro, A., *op. cit.*, p. 52.

parole. Del resto, le bambine sono rappresentate metaforicamente come piccole casalinghe: "È una vera donnina di casa: sfaccenda dalla mattina alla sera".[647]

Anche se nella nostra cultura il concetto *la responsabilità è un oggetto pesante* è convenzionalmente negativo, quando una bambina si immagina "adulta, simile alla mamma, col peso di una casa addosso"[648] riferendosi alla responsabilità di gestire una casa, quest'onere diventa motivo di orgoglio. Questa metafora potrebbe essere giudicata per limitare la visione delle donne come le sole responsabili delle faccende domestiche e per perpetuare stereotipi di genere che richiamavano alcune teorie positivistiche in vigore all'epoca, come possiamo riscontrare nel discorso del Duce alla Camera dei Deputati del 15 maggio 1925: "Non divaghiamo a discutere se la donna sia superiore o inferiore; constatiamo che è diversa. Io sono piuttosto pessimista: io credo, a esempio, che la donna non abbia grande potere di sintesi, e che quindi sia negata alle grandi creazioni spirituali".[649]

Dalle metafore precedenti si evince l'intenzione degli autori dei testi –in completa coincidenza con l'ideologia fascista– di costruire discorsivamente il cosiddetto "nuovo italiano" impersonato dal cittadino-soldato sano, coraggioso e vigoroso. L'operosità e l'obbedienza del soldato sono qualità essenziali dei bambini che frequentano le scuole dentro e fuori dall'Italia. In quest'ultimo caso, la responsabilità degli scolari italiani può essere riassunta nella necessità di rappresentare la patria d'origine in modo dignitoso.

Nelle rappresentazioni di uomini e donne, il fascismo oscilla fra un pareggio per quanto riguarda i richiami alla salute e alla laboriosità –comuni in entrambi i generi– e un atteggiamento sessista, che esalta il coraggio marziale dei maschi e confina le donne allo spazio

647 Bagagli, C., *Letture Classe Seconda...*, *op. cit.*, p. 62.

648 Petrucci, A., *op. cit.*, p. 151.

649 Mattazzi, G., *op. cit.*, p. 151.

domestico potenziando la loro fragilità emotiva, del tutto assente quando si parla dei bambini-soldati.

Le metafore rilevate consentono infatti di osservare in che modo bambini e bambine ricevevano un messaggio potente, che faceva leva sui valori e sulle emozioni con il proposito finale di raggiungere la loro persuasione e, di conseguenza, di spingerli a pensare e a comportarsi in senso "fascista". Se, come affermano Lakoff e Johnson (1980/1998), le metafore possono creare una nuova realtà, alterando le nostre percezioni e azioni, possiamo percepire il loro potere per consolidare le credenze e i valori diffusi dal regime.

Conclusioni

L'analisi delle metafore estratte dai libri di scuola di epoca fascista svela la rappresentazione del "nuovo italiano" che il regime intendeva forgiare sia nei bambini che frequentano le scuole italiane, sia in quelli iscritti alle scuole per gli italiani all'estero. In entrambi i casi, i bambini venivano modellati seguendo gli stereotipi adottati dall'ideologia fascista, caratterizzati dalla presenza pervasiva dell'idea della guerra in ogni aspetto della vita. Questo dominio concettuale attribuiva nuovi significati ad ogni attività quotidiana e convalidava i parametri di comportamento ritenuti auspicabili e quelli considerati indesiderabili nei bambini, senza significative differenze tra i libri adoperati nelle scuole del territorio italiano e quelli delle istituzioni situate all'estero.

Se da una parte i maschi venivano tratteggiati come soldati attivi nella sfera pubblica, le femmine erano per lo più relegate alla sfera familiare, con le figure della donna-madre e della donna-casalinga come i principali modelli delle bambine.

Nell'esaltazione della forza produttiva e del coraggio marziale maschile e nel confinamento della donna a un ruolo domestico e riproduttivo, l'ideologia fascista lascia intravvedere la discriminazione fra i sessi, mentre l'immagine dell'infanzia che ne scaturisce è caratterizzata dalla risolutezza, dal dovere e dalla responsabilità.

Il bambino concepito come la personificazione del "nuovo italiano" rappresenta il tentativo del fascismo di infilare la sua ideologia tra le pieghe della società per costruire una nuova identità sia in Italia che nei territori che accoglievano l'immigrazione italiana.

Nota biobibliografica

MARIELA ANDREA BORTOLON. Profesora e Traduttrice Pubblica Nazionale di Italiano, Master in Lingua e Cultura Italiane in Prospettiva Interculturale e Dottore in Scienze del Linguaggio, Menzione in Linguistica Applicata, laureata presso la Facoltà di Lingue (Università Nazionale di Córdoba), dove lavora anche come professore titolare per concorso nelle cattedre di Lingua Italiana V e Cultura e Civiltà dei Popoli di Lingua Italiana I e II. Da più di un decennio sviluppa attività di ricerca nel campo della semantica cognitiva e dell'analisi critica del discorso, con particolare enfasi sulla metafora concettuale e sulla relazione tra discorso e cultura. Completa le attività didattiche, di ricerca e di gestione con una ricca produzione scientifica relativa alla sua specialità.

Riferimenti bibliografici

Bortolon, M. (2012). *Ideología y libros escolares: Análisis descriptivo de libros escolares empleados durante el régimen fascista en Italia y el segundo gobierno peronista en Argentina.* (Tesi inedita). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Charteris-Black, J. (2005). *Politicians and Rethoric: The Persuasive Power of Metaphor*. London: Palgrave Macmillan.

Charteris-Black, J. (2011). *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor,* 2ª ed. London: Palgrave Macmillan.

Gentile, E. (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione.* Roma-Bari: Laterza.

Hart, C. (2008). "Critical discourse analysis and metaphor: Toward a theoretical framework". In *Critical Discourse Studies,* N°2.

Lakoff, G. e Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press. [trad. esp.: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1998].

Maalej, Z. (2007). "Doing Critical Discourse Analysis with the Contemporary Theory of Metaphor: Towards a Discourse Model of Metaphor". In C. Hart y D. Lukeš (eds.). *Cognitive linguistics in critical discourse studies: Application and theory* (pp. 132-158). Newcastle: Cambridge Scholars Press.

Mattazzi, G. (a c. di) (1997). *Benito Mussolini: Breviario*. Milano: Rusconi.

Wainerman, C. y Heredia, M. (1999). *¿Mamá amasa la masa? Cien años en los libros de lectura de la escuela primaria*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Mafie e infanzia tra luci e ombre

María Soledad Balsas

Premessa

La mafia non è soltanto un sistema criminale ma anzitutto un sistema culturale che si basa in grande misura sulla (ri)produzione di un certo habitus familiare, compito ricoperto per lo più dalle donne all'interno dei sodalizi mafiosi:

> le donne riproducono il consenso, all'interno della familia [...]. A loro è affidato il compito di trasmettere il codice culturale mafioso [...]. Le qualità femminili delle donne di mafia sono dunque l'essere madre nella funzione di educatrice e di mitizzazione dei padri, ancor di più se il padre è latitante o detenuto, la moglie crea un'immagine positiva, forte, quasi eroica, in modo che i figli possano ammirarlo e un giorno imitarlo.[650]

La siciliana ribelle (2008), di Marco Amenta, è appunto

> uno dei primi film di mafia in cui lo spettatore è invitato a seguire la metamorfosi di un personaggio adolescente, che mette in crisi i falsi miti inculcatile sin dall'infanzia. Rita, cresciuta innocentemente dentro dei dis-valori [...] deve liberarsene, e, attraver-

650 Gammaitoni, M. (2013). "Donne narrate e narranti". In D'Amato, Marina (a cura di). *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 181-197). Milano: Franco Angeli, pp. 184-185.

> so un proceso tormentato di crescita, approdare alla giustizia e alla verità.[651]

Si tratta evidentemente di una scelta coraggiosa, fatta talvolta dagli stessi genitori mafiosi:

> la motivazione forte che spinge i collaboratori di giustizia di nuova generazione a rompere definitivamente con la 'ndrangheta e a collaborare con la giustizia è legata, como loro stessi dichiarano, alla speranza di dare un futuro ai loro figli perché sanno che, rompendo le regole della 'ndrangheta, per i loro figli sarà sbarrata per sempre la possibilità di far parte della malandrineria, che non accetta per nessuna ragione al mondo i figli degli infami. [...] Cosa Nostra ha praticato una sorta di amnistia per i figli dei collaboratori nel tentativo di rimpolpare le fila rinsecchite della mafia siciliana. [...] nella 'ndrangheta questo non c'è.[652]

Sulla base delle riflessioni precedenti, questo contributo è mirato a rendere problematiche le rappresentazioni sulle mafie, sull'infanzia e sull'adolescenza. Il percorso analitico proposto include una ristretta ma qualitativamente significativa raccolta di testi tratti dalle reti sociali, dalla stampa nonché dal cinema e dalla letteratura e perfino dai paesaggi linguistici urbani. L'approccio utilizzato per interpretarli è di tipo discorsivo. L'iniziativa si inserisce nell'ambito di un progetto di ricerca in corso più ampio volto a rendere problematico il rapporto tra media e mafie italiane.

651 Ciccotti, E. (2013). "Il film di mafia tra estetica e sociologia". In D'Amato, Marina (a cura di). *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 198-227). Milano: Franco Angeli, p. 215-216.

652 Ciconte, E. (2017). *Dall'omertà ai social. Come cambia la comunicazione della mafia*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, p. 143.

Quando a parlare è la mafia...

A prova del processo di acculturazione a cui viene sottoposta la prole delle famiglie mafiose sin dalla nascita, basta ricordare il caso di un cartellone fissato nel 2015 sulle strade in provincia di Catania per annunciare i festeggiamenti in occasione del battesimo del figlio neonato, con tanto di coppola bianca e cantanti neomelodici. "Questa creatura meravigliosa è... cosa nostra!", si legge sul controverso poster per vantare la precoce appartenenza al clan mafioso. D'altronde, la stessa comunicazione pubblica dei modi in cui avviene l'acculturazione mafiosa sin dai primi anni rende problematica la classica associazione tra la figura del mafioso e il silenzio. I mafiosi però hanno sempre mandato dei messaggi, ricorda Ciconte (2017). Quello che sembra essere cambiato semmai è il metodo di comunicare.

Quindi comunicare cosa? A chi? A quale scopo? Ci si potrebbe chiedere. Allo Stato, per ribadire che la mafia è forte, che le istituzioni non hanno vinto, che la continuità mafiosa è garantita tramite le nuove generazioni, ci si potrebbe ipotizzare: "lo Stato vorrebbe che i figli dei mafiosi potessero vivere in contesti e ambienti normali, alla pari dei loro coetani; le famiglie mafiose hanno altri progetti per questi minori, immaginano un futuro diverso. Per questo ci sono conflitti e contrasti con chi rappresenta lo Stato".[653]

Tale il caso di un video su TikTok di una neonata seduta dal nonno sopra una montagna di denaro, provenienti presumibilmente da attività illecite. Il caso mette in evidenza, da una parte, che il cartellone prima accennato non è isolato ma fa parte di una strategia articolata, come suggerisce Ciconte (2017), e, dall'altra, che l'acculturazione mafiosa non distingue fra i sessi. Prova inoltre che non si tratta di un modus operandi esclusivo della mafia siciliana ma piuttosto una caratteristica comune a diverse organizzazioni criminali di stampo mafioso.

653 Ciconte, E., *op. cit.*, p. 5.

E in Argentina? Si riscontrano anche dei paesaggi linguistici, intesi come l'insieme dei testi pubblicamente visibili scritti in qualsiasi lingua (Balsas e Capelli, 2022; Srhir, 2019),[654] che mettono in evidenza il rapporto tra mafia e infanzia. Tale il caso di un negozio di abbigliamento per bambini a Rosario, Santa Fe, denominato nientemeno che "Camorra". Ma anche quello dell'identità visiva del teatrino di pupazzi "Kossa nostra" a Misiones, reperibile sul web. Di fronte a questi testi, sarebbe opportuno chiedersi se sia la mafia a parlare, come nei casi precedenti. Anche se non vi sono abbastanza elementi per stabilirlo, i casi prima accennati darebbero conto della (ri)produzione di un senso comune semmai acritico che sembra contribuire a creare effetti di normalizzazione dei comportamenti criminali, accettazione di gruppi, stili di vita e modelli mafiosi.[655]

Brutti, sporchi e cattivi?

Alla tradizione familiare mafiosa si aggiungono altri fattori sociali: "[q]uando una società dà poche occasioni di mutare stato, o nessuna, far paura é un mezzo per affiorare", notava Corrado Alvaro (1955).[656] Per certi versi, si tratta purtroppo di un'osservazione ancora valida, anche in Argentina. In tutte le epoche in tanti, soprattutto se giovani, hanno pensato che diventare 'ndranghetisti desse loro prestigio, autorevolezza e dignità. Ma "il riscatto non è arrivato e neanche la promozione sociale, se non per pochi di loro".[657]

654 Balsas, M. S. e Capelli, F. (2022). "Qué ves cuando las ves. Las mafias italianas en los paisajes lingüísticos de la Ciudad de Buenos Aires". In *Comparative Cultural Studies*, 15, pp. 15-33; Srhir, A. (2019). "Dos décadas de estudios del Paisaje Lingüístico: enfoques teórico-metodológicos y nuevos desafíos en la investigación". In *Signo y Seña*, 35, pp. 7-28.

655 Ravveduto, M. (2019). *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione.* Torino: Edizioni Gruppo Abele.

656 Alvaro, C. (1955). "La fibbia". In *Corriere della sera*, 17 settembre.

657 Ciconte, E., *op. cit.*, p. 119.

Questi stessi (dis)valori sono riconoscibili nell'immaginario a valenza globale del narco. È propio da questo corredo che prendono spunto i romanzi di Roberto Saviano: *La paranza dei bambini* e *Bacio feroce*. L'autore raffigura in modi talvolta cinematografici l'agire di un gruppo di adolescenti di Forcella che alternano il possesso illegale di armi agli obblighi scolastici, la violenza finalizzata a sè stessa e il traffico di droga all'obbedienza ai genitori piuttosto incuranti –quando non apertamente fiduciosi nelle attività delittuose dei propri figli in quanto veicolo di ascesa sociale–, il maschilismo sfrenato all'amore platonico, le letture di *Il Principe* alle partite di calcio virtuale. Sono accomunati dal quartiere e dall'ambizione di conquistare "il Sistema" di Napoli, non dai legami di sangue. Non solo *Il Padrino* e *Il Camorrista* diventano dei riferimenti inevitabili nella loro educazione morale, ma anche il PornoHub costituisce la loro unica fonte di educazione sentimentale. Entrambi i romanzi dipingono un cambiamento generazionale nonché di mentalità nei modi turbolenti di essere camorristi in cui, però, persistono, ad esempio, le devozioni religiose tradizionali, strumentalizzate. Se non altro, i romanzi di Saviano hanno il pregio di puntare i riflettori su una realtà che sembra rimanere per lo più sommersa nella stampa italiana.

Nella versione audiovisiva di *Gomorra* (2009), di Marco Garrone, viene ritrattato un'immaginario giovanile per certi versi simili a quello appena accennato. La struttura orizzontale della camorra, che non richiede l'affiliazione alla familia né l'adesione ai classici rituali mafiosi, consente a Ciro e Marco, due adolescenti, di sognare ingenuamente di diventare un grande boss attraverso l'attuazione di azioni criminali compulsive. Per i giovani aspiranti, non occorre più avere il carisma e il fascino dei capi "vecchio stampo". Neanche essere riflessivi né avere l'aria "intellettuale". L'unico prerequisito è quello di essere spietati, "ostentano le armi come strumenti fallici. [...] si vergognano di prendere coscienza del [sic] loro reciproca

omosessualità reprimendola, deviandola sul feticcio-arma, e praticando la violenza contro chi è socialmente più debole".[658]

Il rapporto tra mafia e infanzia è stato anche elaborato dalla regista recentemente scomparsa Lina Wertmüller nei suoi film, anche se da una prospettiva diversa. In *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* (1985) fa appunto riferimento alla vendita di droghe perfino ai bambini da una "nuova" camorra inescrupulosa che, pur di fare i soldi, non guarda in faccia a nessuno. Poi in *Io speriamo che me la cavo* (1992) dipinge un contesto in cui la mancanza d'istruzione, la povertà e il degrado urbano creano le condizioni adatte alla (ri)produzione di certi disvalori mafiosi, coinvolgendo anche i più piccoli.

La ricerca incessante del successo personale propria della cultura mafiosa, a scapito di una qualsiasi dimensione sociale, viene espressa con la massima potenzialità in un racconto videoludico rivolto ai giovani che, non cogliendo differenza tra il bene e il male, enfatizza la spettacolarizzazione, la semplificazione e la stereotipizzazione "tipici delle rappresentazioni sullo schermo".[659] È quanto emerge da un'indagine basata sull'analisi del contenuto dei 30 videogiochi più venduti tra il 1998 e il 2011.

Mafia e infanzia nella stampa italiana

In un'interessante indagine sulle rappresentazioni della mafia nella stampa italiana tra il 2000 e il 2010, Capogna (2013) avverte che sono in genere gli adulti a essere presenti nei racconti esaminati. In questo contesto, risulta residuale il ruolo svolto sia da giovani/bambini sia da anziani, che raggiungono un esiguo tre per cento del campione complessivo. Tutto sommato, si riscontra una sovra-rappresentazione della struttura simbolica sociale del mas-

658 Ciccotti, E., *op. cit.* , p. 220.

659 D'Amato M. e Scaglione, A. (2013). "Da Scarface a Il Padrino. La mafia nei videogiochi". In D'Amato, Marina (a cura di). *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 259-278). Milano: Franco Angeli, p. 259.

chio-adulto che governa il territorio dello spazio pubblico. L'analisi dei temi trattati ribadisce il minore interesse per i discorsi legati all'infanzia. Questa assenza risulta particolarmente significativa per quanto riguarda le notizie sulle mafie estere presenti in Italia: "nella ricostruzione dei fenomeni che interessano la mafia estera non viene mai toccato il tema delle vittime della mafia e dell'infanzia che invece viene affrontato seppure in maniera residuale, in alcuni articoli relativi alla mafia italiana".[660]

In una prima interpretazione, potrebbe ipotizzarsi che queste scelte possano essere ricollegate a un certo tabù, che rifiuta di vedere in faccia una parte –forse quella più dolorosa– del reale. Ma è la stessa autrice ad avanzare delle spiegazioni ben diverse: "la notizia [è] molto legata agli eventi più drammatici e/o negativi e tend[e] a tralasciare quelli di minore impatto mediativo o che riguardano soggetti 'deboli', vittime, persone o collettività non in grado di esercitare una qualunque forma di pressione".[661]

Mafie e infanzia nella stampa argentina: quale rapporto?

Esplorando il trattamento della mafia su *Clarín* tra il 1997 e il 2020, emerge che l'infanzia viene raffigurata in almeno quattro ruoli: i) vittima della mafia; ii) appartenente alla cultura mafiosa; iii) protagonisti dell'antimafia; e iv) settori della cittadinanza non particolarmente coinvolti. In questo ambito, il rapporto tra mafia e infanzia è legato al contesto italiano, anche se vi sono riferimenti alla Spagna e agli Stati Uniti; l'Argentina non viene chiamata in causa, né diretta né indirettamente.

Per esempio, il 19 maggio 2012, *Clarín* diede spazio al "primo" attentato mafioso in una scuola italiana. Fu a Brindisi, Puglia, in

660 Capogna, S. (2013). "La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana". In D'Amato, Marina (a cura di) *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 47-128). Milano: Franco Angeli, p. 88.

661 Capogna, S., *op. cit.*, p. 52.

un'istituto intitolato alla moglie di Giovanni Falcone, Francesca Morvillo, dove morì la studentessa Melissa Bassi, di 16 anni, e vari suoi coetanei risultarono feriti. L'articolo è accompagnato dalla foto della vittima "insieme alla sua famiglia nella sua prima comunione", anche se sembra trattarsi della cresima.

Il 22 luglio 2018 *Clarín* ricostruì il caso di Giuseppe Di Matteo. Il servizio incluse diverse foto del figlio dodicenne di Santino di Matteo, un pentito di Cosa nostra, che secondo quanto viene enunciato sullo stesso articolo, avrebbe raccontato ai giudici i dettagli della progettazione dell'attentato in cui perse la vita il giudice Giovanni Falcone, sua moglie e la loro scorta. Giuseppe, che amava i cavalli e voleva diventare un fantino, fu sequestrato per più di due anni e finalmente ucciso e sciolto nell'acido nel 1996 su richiesta di Salvatore –Totò– Riina. Entrambi i casi smentiscono l'autoattribuito "codice etico" della mafia, spesso dato per scontato, per cui donne e bambini sarebbero intoccabili.

Sulla base della figura di bambini e di adolescenti appartenenti alla cultura mafiosa, viene trasmessa una visione che fa leva sulla violenza e sulla crudeltà, rappresentata di solito nelle fiction audiovisive, e che l'informazione non farebbe altro che rafforzare, trascurando altri modi di espressione. Il 26 agosto 2014, *Clarín* citò una notizia apparsa sul giornale spagnolo *El mundo* in cui viene denunciato l'operato della chiamata "banda dei Rolex" in Ibiza, comandata dalla camorra e dalla 'ndrangheta. L'articolo incluse l'immagine di una videoregistrazione che riprende un sospettato minorenne mentre ruba l'orologio al conducente di un "lussuoso Rolls Royce" e scappa via insieme ad un altro ragazzo a bordo di un motorino.

Un altro caso in cui dei minorenni vengono esplicitamente associati alla cultura mafiosa riguarda il figlio adolescente di un capo mafia che, sentitosi ferito nell'onore, uccise con ben tre colpi di pistola il suo migliore amico per un "mi piace" sul profilo Facebook della "sua" ragazza. È successo a Vibo Valentia, in Calabria, nel 2017; allora i protagonisti dell'accaduto avevano 15 e 19 anni d'età:

> [l]a familia del asesino era conocida por la policía italiana. Su padre, Salvatore –alias "El tío" de 49 años–, la madre Maria Antonia Messiano, el hermano de 21 años y el primo Pasquale fueron detenidos el pasado mes de enero en el marco de la operación Stammer. Se los acusaba de formar parte de una red de narcotráfico que distribuía cocaína procedente de Sudamérica. Con lo cual la policía tiene la certeza de que el chico recibió una educación criminal radical y con seguridad tomó la pistola de casa (*Clarín*, 01/06/2017).

Il richiamo sia al Sudamerica che alla droga attiva l'interpretazione del triste fatto di cronaca secondo l'immaginario del narco prima accennato, che viene però addomesticato tramite la figura del "baby boss" descritta da Saviano, anche citato sull'articolo, per raccontare le nuove generazioni di camorristi, non per forza quelle degli 'ndranghetisti. Ancora una volta viene (ri)prodotta un'immagine sociale della mafia poco problematica e perfino sensazionalistica, che per quanto ancorata ai (dis)valori tradizionali che vedono ai maschi protagonisti, non va oltre nella comprensione del fenomeno mafioso. *¿Vino viejo en odres nuevos?*

Ma a differenza dell'attenzione assegnata ai figli maschi minorenni nell'informazione, le figlie della mafia vengono riferite soltanto tramite la fiction, come nella biopic "Vittoria Gotti: la figlia della mafia" mandata in onda su *Lifetime* e prodotta dalla figlia del noto capo italo-americano John Gotti. Questo divario indica un riconoscimento del ruolo delle donne all'interno delle famiglie mafiose meno attivo e centrale, che a giudicare dall'immagine inclusa nella rassegna a proposito dell'estreno del serial si troverebbe in linea con una visione tradizionale.

In occasione del ventennale della tragedia di Capaci, il 24 Maggio 2012 *Clarín* pubblicò un articolo che includeva una foto del già premier Mario Monti che regge una maglietta con la famosa foto di Falcone insieme a Borsellino. In un atto ufficiale tenutosi al Giardino della memoria in Sicilia con motivo della ricorrenza, Monti si vede circondato da diverse persone, tra cui cinque bambini di età diverse. Da notare che tutte le persone il cui volto compaie

sull'immagine sono maschi; un fermacapelli fucsia fa intuire la presenza di una bambina... In tutto, erano presenti 2.600 allievi e allieve provenienti da diverse regioni italiane sbarcati nell'isola per l'evento. Anche il presidente Giorgio "Napolitano lanzó un llamado a la juventud, pidiéndole que 'se comprometa cuanto antes en nombre de la legalidad'. Les habló directamente en el aula-búnker de la cárcel palermitana de Ucciardone, donde se celebró el primer maxiproceso contra los jefes de la mafia siciliana" (*Clarín*, 24/05/2012).

L'appello ai giovani in quanto protagonisti dell'antimafia si legge anche nel 2018 in un servizio del *New York Times* riportato su *Clarín* sui rischi assunti dai giornalisti: "'[n]inguno de nosotros quiere ser un héroe o un modelo a seguir', dijo Borrometi en una asamblea de estudiantes de secundaria en una mañana reciente en Roma, donde ahora vive. 'Solo queremos hacer nuestro trabajo y nuestro deber, contar historias'" (*Clarín*, 21/05/2018). Si include un'immagine la cui didascalia identifica i protagonisti come studenti della scuola Terenzio Mamiani, a Roma. Neanche in questo caso si intravedono delle figure femminili.

Infine, due adolescenti appaiono in una foto utilizzata più volte su *Clarín*. Nonostante siano in primo piano, sono anonime in quanto non sono riconoscibili perché sono di spalle. Il punto più alto dell'attenzione é dato da un poster in secondo piano del latitante Bernardo Provenzano, capo mafioso catturato nel 2006. Anzichè protagoniste, l'immagine suggerisce che le giovani donne siano testimoni –passive e perfino involontarie– di processi sociali che non sembrano coinvongerle in prima persona.

Conclusione

L'immaginario su mafie e infanzie che si riscontra nella stampa, nel cinema e nella letteratura, ma anche in diversi paesaggi virtuali e urbani, risulta piuttosto eterogeneo. Insieme alla denuncia antimafia, si riscontrano testi che (ri)producono acriticamente la cultura mafiosa e richiedono interventi mirati. Nel contesto analizza-

to, l'attenzione privilegiata sui maschi in qualità di protagonisti, sia della mafia che dell'antimafia, rimane però uno dei pochi punti fermi.

Nota biobibliografica

MARÍA SOLEDAD BALSAS è ricercatrice presso il Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede di lavoro presso l'Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" dell'Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Sociali presso l'Universidad de Buenos Aires, dove si è anche laureata in Scienze della Comunicazione. In Italia, ha ottenuto il Master in Immigrati e Rifugiati. Formazione, comunicazione e ricerca sociale presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". I suoi interessi girano attorno alle migrazioni italiani e i media, con particolare riguardo alle mafie. È autrice di *Mafias italianas en Argentina. Reflexiones sobre los límites de lo pensable y lo decible,* Rosario, Prohistoria, 2023, tra altri volumi. Ha co-curato il numero monografico sulle *Mafie Italiane e i Media in America Latina*, pubblicato da Comparative Cultural Studies. European and Latin American Perspectives, Firenze University Press.

Riferimenti bibliografici

Alvaro, C. (1955). "La fibbia". In *Corriere della sera*, 17 settembre.

Balsas, M. S. e Capelli, F. (2022). "Qué ves cuando las ves. Las mafias italianas en los paisajes lingüísticos de la Ciudad de Buenos Aires". In *Comparative Cultural Studies*, 15, pp. 15-33.

Capogna, S. (2013). "La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana". In D'Amato, Marina (a cura di) *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 47-128). Milano: Franco Angeli.

Ciccotti, E. (2013). "Il film di mafia tra estetica e sociologia". In D'Amato, Marina (a cura di) *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 198-227). Milano: Franco Angeli.

Ciconte, E. (2017). *Dall'omertà ai social. Come cambia la comunicazione della mafia*. Pavia: Edizioni Santa Caterina.

D'Amato M. e Scaglione, A. (2013). "Da Scarface a Il Padrino. La mafia nei videogiochi". In D'Amato, Marina (a cura di). *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 259-278). Milano: Franco Angeli.

Gammaitoni, M. (2013). "Donne narrate e narranti". In D'Amato, Marina (a cura di). *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso* (pp. 181-197). Milano: Franco Angeli.

Ravveduto, M. (2019). *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.

Srhir, A. (2019). "Dos décadas de estudios del Paisaje Lingüístico: enfoques teórico-metodológicos y nuevos desafíos en la investigación". In *Signo y Seña*, 35, pp. 7-28.

Inmigración italiana en el Gran Buenos Aires: tradiciones, imaginarios y memoria en los recuerdos de infancia de Jorge Monteleone

Marina José Gorri

Jorge Monteleone es un escritor, docente universitario y crítico literario argentino de ascendencia italiana por parte de ambos padres. En 2018 se unió a la colección "Lectores" de la editorial Ampersand para relatar su experiencia iniciática con la lectura y la escritura en *El centro de la tierra (Lectura e infancia)*. Tal como indica el subtítulo, la infancia ocupa el centro de la narración y es entendida como un espacio idealizado y de descubrimiento del mundo. El siguiente trabajo pretende analizar, a partir del análisis de una selección de apartados, la imagen de los abuelos llegados de Italia, construida gracias a la rememoración. En este sentido, atenderemos a las tradiciones e imaginarios sobre la inmigración italiana desde la perspectiva de la evocación de esta etapa vital. Consideraremos, especialmente, el capítulo "Lo inolvidable", en el que, a través de la narración de una historia, se establece un diálogo con la tradición oral y con las habilidades que poseen quienes relatan. Asimismo, examinaremos la estrategia intertextual mediante la cual se incorpora la compilación *Cuentos populares italianos,* realizada por Italo Calvino,[662] como clave interpretativa en función de la cual el Monteleone niño se vuelve, ante los ojos del yo adulto que recuerda, objeto de la propia reflexión.

La influencia de los abuelos y el impacto que ellos tienen en la infancia del autor se puede rastrear a lo largo de todo el libro. De

662 Calvino, I. (1956). *Cuentos populares italianos.* Disponible en línea: <https://es.scribd.com/document/5596845 06/Calvino-Italo-Cuentos-Populares-Italianos-I> [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2022].

clase media, ambos se dedicaron al trabajo en el ferrocarril. En el caso de Nono Tino, el abuelo materno, realizaba la inspección de los recorridos del tren, lo cual implicaba caminar kilómetros revisando el estado de las vías. Por otro lado, Nono Rosario, el abuelo paterno, se ocupaba de las tareas de mantenimiento en los talleres ferroviarios, pero también cultivaba, en un pequeño espacio de su terreno, diversas hortalizas para el consumo familiar. Si bien el influjo de los abuelos se advierte en diversos aspectos, en el libro se destaca particularmente cómo favorecieron la relación del escritor con la literatura dado su rol crucial en los primeros años de formación como lector.

Por un lado, Nono Rosario fue quien le hizo conocer la poesía de Pablo Neruda y también la de Raúl González Tuñón, debido a su compromiso político. En uno de los episodios recordados, se cuenta que, en un mitin del partido comunista, al cual el abuelo asistió como afiliado y militante, vio de lejos al poeta chileno. Posteriormente, le explicó a su nieto que Neruda era un poeta y esto despertó la curiosidad en el niño Monteleone, quien más tarde, por haber oído ese nombre, compró un ejemplar de *Residencia en la tierra,* aunque en ese momento no llegó a entender mucho de lo que leía en el poemario que había escogido.

Por otra parte, de Nono Tino (apodo de Constantino) Monteleone comenta que "fue la persona a la que más veces vi leer en mi vida" y destaca que "ese fue el lazo que nos unió",[663] puesto que decidió imitarlo. Este abuelo era un ávido lector de todo lo que tuviera palabras, desde el papel que envolvía los huevos, la guía telefónica y carteles callejeros hasta cualquier libro que llegase a sus manos. Según la reflexión del autor, Nono Tino en su trabajo había desarrollado una visión atenta que lo hacía escudriñarlo todo, lo cual incluía el lenguaje. El autor describe que su abuelo leía como si estuviera rezando, en voz alta, pero en tono bajo, y rememora que, para pasar las hojas, las soplaba en vez de cambiar de

663 Monteleone, J. (2018). *El centro de la tierra. (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand, p. 53.

página con el dedo. Nos detenemos en detalle sobre la imagen de este abuelo lector porque, a continuación, analizaremos una escena de narración oral en la que él es quien relata. A pesar de contar con las herramientas para leerle un libro de cuentos, elige narrar una historia, lo que evidencia el privilegio que se le da a la oralidad por sobre la escritura.

En el capítulo "Lo inolvidable", Monteleone menciona a ambos abuelos y los relatos que estos le contaron. En el caso del Nono Rosario, recuerda la risa que le generaban sus anécdotas y queda claro que el acto de referir historias era frecuente, puesto que se repone parte del contenido de estas. Por su parte, respecto a Nono Tino, se destaca que la sorpresa que le genera al niño el oír a su abuelo deja una huella en su memoria que pervive por sobre el contenido de lo narrado.

Antes de comentar la escena seleccionada, es necesario atender a la complejidad de las articulaciones que se establecen en el plano temporal. Por un lado, está el vínculo entre pasado y presente establecido por quien recuerda. Por otro, respecto al acto de narrar, el compartir el mismo tiempo y espacio hace posible el convivio, que se instaura gracias al discurso del abuelo dirigido hacia el nieto. A su vez, la palabra, en su aspecto material, establece un lazo particular con el tiempo ya que, como señala Walter Ong:

> Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se registran en la percepción humana. El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra "permanencia", para cuando llego a "-nencia", "perma-" ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido.[664]

664 Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 27.

Es decir, la lengua oral se desenvuelve en el tiempo y existe mientras el sonido dura, por eso la experiencia de la narración resulta única e irrepetible. Por último, están las circunstancias, es decir el tiempo que da marco a la narración. En este caso, es un niño enfermo que recibe la visita de su Nono Tino:

> El acto era inusual y por eso no pude olvidarlo. Nunca lo volvió a hacer, por eso entiendo que debió tratarse de una circunstancia mágica que me estaba destinada y que fue llevado como instrumento por fuerzas misteriosas más allá de su voluntad, tan reacia a los niños. Nono Tino se sentó en una silla y comenzó a contarme un cuento. Tapado hasta la nariz en mi cama de enfermo, no podía discernir la sorpresa al escucharlo de la lenta conquista de mi atención, mientras se internaba en la antigua marea del relato.[665]

Desde el inicio de la evocación se menciona lo particular que es ese momento. El autor envuelve la narración del recuerdo en el mismo halo de la fábula rememorada a partir de la elección de adjetivos como "mágica" y "misteriosas", como si los límites entre el relato y el acto de narrar se difuminaran. Este fragmento finaliza haciendo foco en la "conquista de la atención" de su oyente por parte del abuelo. La imagen de "marea del relato" implica un vaivén, un movimiento con sus altos y bajos, un espacio donde tanto narrador como oyente reman, se sumergen o bucean.

A continuación, Monteleone sigue con la reconstrucción de "la escena de la fábula":

> No puedo recordar nada de la historia, pero sí lo que estaba pasando. La luz se extinguió en el cuarto y llegaba el crepúsculo, hasta que mi abuelo se sumió en una oscuridad de la que lo salvaban sus dos ojos celestes clavados en mí, con la cara flaca apenas entrevista y los tenues ademanes y los gestos y, sobre todo, el énfasis en italiano que, como un espeso detritus, se agitaba debajo de cada

665 Monteleone, J. (2018). *El centro de la tierra. (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand, p. 54.

> uno de los vocales en español, le daba voz a un acto antiquísimo: la escena de la fábula. Había un objeto mágico, había una sucesión interminable de pérdidas y de conquistas y difíciles pruebas, había metamorfosis, había un reino y una novia sobrenatural, había una granada que sangra y un brocado de oro, había un duelo y el número tres organizando el universo de la peripecia, había alguien de una fealdad intolerable y alguien más de una belleza que hería la vista.[666]

En esta cita, el interés se centra en el narrador, en los "ademanes" y "gestos" que sostienen la atención del pequeño espectador. La lengua es un español con vestigios evidentes del italiano materno, que se advierten en la entonación y en la forma de acentuar las palabras. Lo único que conserva el color en medio del creciente aumento de la oscuridad son los "ojos celestes". En otras palabras, lo único que conserva luz es la mirada del relator. Justamente la luminosidad juega un papel fundamental en la percepción temporal y en la ambientación general del relato. Se va atenuando en la medida en que la noche llega y coincide con el avance en la narración. Asimismo, permite diluir el tiempo o, al menos, inscribir la escena en un tiempo otro, liminal. Esto es propio de las culturas predominantemente orales, que perciben el transcurso del tiempo a través de los ciclos de la naturaleza.[667] Asimismo, es evidencia de que, al contar, no sólo entra en juego la palabra, sino que también forman parte de la performance lo corporal y la configuración de un entorno. El episodio recordado continúa:

> Lo que estaba ocurriendo era muy antiguo y ni siquiera estaba pasando al principio de los 60, sino muy atrás en el tiempo, y con un leve pavor entendí que mi abuelo no encendía las lámparas porque en su relato no había luz eléctrica. Los cuentos populares iban de boca en boca y atravesaban la historia y se ocultaban en las voces analfabetas de mujeres viejas junto al fuego en pueblitos de

666 *Ibid*., pp. 54-55.

667 Ong, W., *op. cit.*, p. 71.

> piedra que repetían relatos de edades sepultadas. Eso que repetían era lo *inolvidable.*[668]

La percepción de la alteración en el flujo temporal se evidencia también en las sensaciones del cuerpo del niño, que reflejan su sorpresa ante el acto que estaba aconteciendo, es decir, que Nono Tino decidiera contar una historia: concentración o atención ante el avance de la historia, pero también pavor al sumergirse en la experiencia del relato. Al elegir intencionalmente narrar y no leer, Nono Tino inscribe a ambos en una larga tradición oral, en "una edad sepultada". Asimismo, las circunstancias cotidianas permiten esta recuperación de la tradición, es decir, un abuelo va a visitar a su nieto enfermo y, para distraerlo, busca en su memoria una historia que anteriormente le fue contada y, con la intención de entretener, se "sumerge en la marea del relato".[669] Por otro lado, las marcas de esta inscripción están en el modo en que Monteleone adulto reconstruye el recuerdo. En este sentido, expresiones anteriormente mencionadas como "debió tratarse de una circunstancia mágica que me estaba destinada y que fue llevado como instrumento por fuerzas misteriosas más allá de su voluntad"[670] vinculan la experiencia con lo sobrenatural. Otra marca de dicha inscripción es la mención directa de los cuentos populares y su modo de circulación.

En referencia a esto último, la voz de Monteleone adulto pone el foco en quien narra –su abuelo–, y en cómo lo hace. Esto le permite articular su propia experiencia con la tradición oral y, a su vez, con la literatura. Cuando termina la remembranza, el escritor se refiere al clásico *Cuentos populares italianos,* de Italo Calvino.[671] El comentario es breve, está entre paréntesis y con una tipografía más pequeña. No es una aclaración al margen de la hoja, como

668 Monteleone, J., *op. cit.*, p. 55.

669 *Ibid*., p. 54.

670 *Ibid*., p. 53.

671 Calvino, I., *op. cit.*

una nota al pie, sino que está dentro del cuerpo del texto. Este recurso se reitera a lo largo del libro. En este sentido, la voz del yo de la memoria –situada en el recuerdo, en el pasado– se intercala con la voz del yo de la escritura –centrada en la actualidad desde la cual se recupera la infancia. Así la evocación se interrumpe con reflexiones en el presente de la escritura. El paréntesis y el cambio tipográfico permiten interpretar el comentario como una desviación a media voz, un agregado sobre las propias palabras. En este caso, Monteleone, al relatar la situación, se remite a la tradición, leyendo su experiencia personal con y a partir de la literatura. Recordemos que, en este libro, Calvino reúne, selecciona y organiza el trabajo de varios folkloristas italianos. En un prólogo extenso y detallado menciona quiénes son, a qué región pertenecen y qué ha escogido de cada uno de ellos. En el caso de Sicilia, recupera la figura de Giuseppe Pitrè, quien compiló y editó una gran cantidad de relatos valiéndose de quien fuera la sirvienta de su casa durante la niñez, Agatuzza Messia, a quien convoca siendo adulto para volver a oír y registrar los relatos de su infancia. Sobre este vínculo, Monteleone afirma:

> Messia no sabía leer, pero su lenguaje tenía tal plasticidad que cuando hablaba de viajes usaba voces marineras y cuando hablaba de panaderos repetía el habla de las tahonas, mientras Pitrè esperaba de ella, tal como lo había hecho cuando era niño en su casa, las mismas historias que le había contado tantas veces, para transcribirlas y reunirlas. Recordó entonces que cuando era chico algo más rodeaba el relato como un halo y supo entonces que sin los ademanes de Messia, sin el movimiento de los ojos y de los brazos, sin la agitación y los gestos repentinos al levantarse de la silla y dar vueltas por toda la habitación, al inclinarse, susurrar o hablar con tonos estridentes o temerosos evocando la voz de todos los personajes, sin toda aquella mímica de Messia a la mitad del cuento estaba irremediablemente perdido.[672]

672 Monteleone, J., *op. cit.*, pp. 55-56.

Es interesante observar cómo Monteleone recupera esa figura de Agatuzza Messia, narradora fundamental en la compilación de Giuseppe Pitrè, a la que Calvino menciona también en su prólogo al hacer la selección del material para su libro. Es decir, Monteleone refiere a Calvino, que cita a Pitrè quien, a su vez, toma las palabras de Messia. El juego de voces que se produce en este encadenamiento emula en la escritura el mismo procedimiento que en la oralidad, la repetición. De este modo, los relatos de Messia llegan a través de un eco de voces que la replican y que se funden con la de ella. La cita que seleccionamos se centra justamente en Messia, esa costurera analfabeta siciliana, y en sus habilidades como narradora. Entre ellas se valora la plasticidad de su tono para caracterizar a los personajes, los matices que le da al relato a partir de este recurso, los gestos, las miradas y el movimiento de sus brazos que acompaña la escena. En este sentido, podemos establecer un paralelismo entre la figura del abuelo Tino y la de Messia. En ambos casos, la performance y el trabajo de los narradores prima sobre el relato mismo. También se mencionan los ojos de quien busca sostener la atención del oyente. Calvino, en su prólogo, pone el acento en las habilidades lingüísticas e interpretativas de Messia, pidiendo especial atención a sus lectores sobre este punto, puesto que la eficacia del relato disminuye sin la impronta de la narradora. Es que la ejecución, en este sentido, los cambios de ritmo, la intensidad que se imprime en cada palabra y el uso del silencio son lo que da vida al relato.[673] En el caso de Nono Tino, su narración

673 Como señala Tapia, "La presencia de la voz acompaña y sostiene al arte verbal del narrador. Es un fluir sonoro que siempre está allí, entrando y saliendo de las palabras, es lo primero y lo último que nos llega de su arte. Antes de las palabras articuladas está allí el sonido de la voz. Un aspecto primordial y a veces olvidado detrás del sortilegio del relato". Tapia, J. M. (2021). "Palabra y sonido. En busca de una poética de la narración". En *Cuarenta naipes*, 0 (3), pp.162-174, p. 163. Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/4883/5175> [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2022]

es aún más particular ya que combina el español con un rastro de italiano, modificando la musicalidad de la lengua.

De esta forma, Monteleone se refiere de manera indirecta a la experiencia de Pitrè para profundizar la descripción del recuerdo de la escena con su abuelo. El compilador italiano vuelve a oír los relatos de su infancia siendo ya adulto para registrarlos y advierte lo fundamental que resulta para la construcción del relato la interpretación de Messia. Monteleone, por otro lado, vuelve a ciertos momentos de su infancia para pensar su vínculo con la literatura. Como hemos advertido, en el apartado que analizamos se refiere vagamente al contenido del cuento, pero no olvida al narrador ni a su ejecución.

Cuando concluye la rememoración, el autor sostiene que "aquello que repetían era lo *inolvidable*". Sin embargo, después de haber realizado nuestro análisis, podemos reconocer que esta expresión se refiere a la experiencia misma de escuchar y ver o, en otras palabras, vivenciar la narración de una fábula. Y agrega: "nunca olvidé el acto de narrar de Nono Tino, que me llevaba como una cascada hacía el final del cuento".[674] Sumergirse en el relato es dejarse llevar por esa voz que guía. El cuerpo cobra protagonismo e interviene en el convivio, tanto el del narrador que interpreta como el del oyente, que siente sorpresa, intriga, atracción e incluso pavor. A través de su participación en este acto "antiguo" y "mágico", el niño Monteleone experimenta "una edad sepultada", una experiencia que dura el tiempo del relato, pero deja una huella permanente en la memoria. Monteleone adulto vuelve a esa vivencia oral de la infancia desde la escritura y, en ese recorrido, se vale de sus lecturas y su conocimiento de la literatura popular para expandir el sentido de esa experiencia.

A modo de cierre, me gustaría señalar que el hecho de que los abuelos hayan narrado relatos de su tierra a su nieto no inscribe a Monteleone automáticamente como heredero de ese patrimonio, ya que no es posible una "transferencia cultural" pensada en tér-

674 Monteleone, J., *op. cit.*, p. 56.

minos de reproducción, recepción y apropiación. Más bien, como señala Elizabeth Jelin, la memoria se construye a partir de las relaciones personales y la subjetividad:

> Para poder transmitir los sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del "nosotros". El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes "reciben" le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen —y no que repitan o memoricen—. [...] que las nuevas generaciones puedan acercarse a sujetos y experiencias del pasado como "otros", diferentes, dispuestos a dialogar más que a re-presentar a través de la identificación.[675]

Como se ha señalado, en la escritura del recuerdo podemos ver cómo Monteleone adulto resignifica las experiencias de narración oral de sus abuelos durante su infancia a partir de su posterior acceso a la literatura y deteniéndose particularmente, en este apartado, en la ejecución de su abuelo Tino en tanto relator. Al revisar esa conexión entre la narración de su abuelo y la literatura, inscribe la rememoración de esa experiencia única e irrepetible en una serie, reconociendo en un hecho que podría pensarse aislado toda una tradición que lo sostiene.[676]

675 Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI, p. 126.

676 Tuve la oportunidad de conversar con el autor en octubre de 2022 sobre este episodio mencionado en el libro y pude preguntarle si había repetido la tradición de narrarle a alguien. Respondió que no había realizado narraciones a partir de la memoria de un texto, pero que sí había leído e interpretado con emoción lecturas para su hija. Entonces, de lo compartido con sus abuelos, Monteleone tomó la palabra, la literatura y la ejecución y los compartió con la generación siguiente, preservándolos.

Nota biobibliográfica

MARINA GORRI es estudiante avanzada del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente es adscripta al Taller de Escritura Académica (TEA) de la Facultad de Humanidades y tutora disciplinar en el "Taller de Lectura y Escritura" del programa "Sigamos estudiando". Además, forma parte del comité de redacción de la revista *C'est-à-lire* y colabora en la revista *Estudios de Teoría Literaria*.

Referencias bibliográficas

Calvino, I. (1956). *Cuentos populares italianos.* Disponible en línea: <https://es.scribd.com/document/559684506/Calvino-Italo-Cuentos-Populares-Italianos-I>

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.

Monteleone, J. (2018). *El centro de la tierra. (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tapia, J. M. (2021). "Palabra y sonido. En busca de una poética de la narración". En *Cuarenta naipes, 0*(3), pp.162-174. Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/4883/5175>

Abordajes desde la lingüística

Sobre el uso del verbo "fare" en la oralidad

Carolina Negritto y Jazmín Ailín Martínez

Basándonos en los postulados teóricos de la Gramática de Construcciones (Croft y Cruse, 2004), nos proponemos estudiar fenómenos de la gramática italiana en un *corpus* de datos naturales orales a fin de determinar qué significados subjetivos se expresan por determinados esquemas construccionales y cuáles son los aspectos preponderantes de su funcionamiento en los textos hablados. En concreto, llevamos a cabo un análisis descriptivo e interpretativo en torno a la utilización del verbo *fare* en construcciones con verbos soporte[677] y en construcciones causativas[678] halladas en los discursos de personalidades representativas de la cultura italiana, interpeladas en la sección *L'intervista barbarica* del programa *Le invasioni barbariche*, conducido por la periodista Daria Bignardi y producido por *Endemol Italia*. Seleccionamos aleatoriamente trece entrevistas realizadas en los años 2008, 2014 y 2015 a un mismo número de personalidades destacadas de la cultura, el espectáculo y la política, y analizamos en sus intervenciones el uso de *fare* en función de verbo soporte (asociado a un sustantivo [V + (det) + N]) y en función de verbo causativo (asociado a un verbo [V+ V]). Evaluamos la posibilidad de sustituir ambos constructos con su equivalente verbo unívoco, para establecer si la forma sintética mantiene la fuerza predicativa del constructo con verbo ligero o factitivo o bien comporta variaciones aspectuales, modales o de diátesis. Sostenemos que el uso de tales combinaciones léxicas responde a la tendencia que singulariza al italiano hablado transmitido en televisión a usar estructuras verbales comunes, multiuso

677 De ahora en adelante: CVS.

678 De ahora en adelante: CCA.

y polifuncionales, en detrimento de alternativas lexicales más rigurosas que hacen a la riqueza expresiva y estilística del repertorio lingüístico italiano.

Partimos de la premisa que la lengua de los medios de comunicación se encuentra suspendida entre la oralidad y la escritura, en virtud de que es cada vez más frecuente la presencia de personas comunes que participan en calidad de huéspedes en transmisiones televisivas (Maraschio, 2011). *Le invasioni barbariche*, programa inscripto en el género televisivo conocido como *talk show* o *televerità*, está estructurado sobre una significativa *contaminatio* que entrelaza los modelos de información y entretenimiento. Mediante conversaciones planificadas, pero con espacios para la espontaneidad y la improvisación, diferentes personalidades de la cultura y sociedad italianas exponen a la audiencia sus opiniones en torno a cuestiones de índole sociopolítica, ideológica, cultural o narran fragmentos aludiendo a vivencias y experiencias autorreferenciales, siendo la narración oral el dispositivo base de los relatos.

A propósito de la expresión oral, observamos que el italiano televisivo es un modelo de lengua fluida en el que se reflejan variedades del italiano hablado que dependen del género del programa. Más precisamente, las transmisiones de información y divulgación cultural o científica emplean un italiano serio, simple; las dedicadas a juegos o *quiz* usan un italiano distendido, coloquial; las ficciones utilizan un italiano estandarizado, simulado; mientras que los programas de variedades y entretenimiento como los *talks shows* recurren a una lengua flexible, informal, deliberadamente dialógica, usada por todos los estratos sociales en el ámbito del italiano conversacional (Alfieri y Bonomi, 2012). En consecuencia, el *italiano trasmesso* (Sabatini, 1984) se corresponde con una tipología híbrida en la cual convergen características de las modalidades comunicativas escrita (la distancia espacial y temporal, la comunicación a *senso unico*) y oral (el uso de la voz, las expresiones, los gestos). A este respecto, Alfieri sostiene que: "Tra le forme della lingua trasmessa [...] l'italiano televisivo è forse la più tipica, in quanto, combinando il parlato con le immagini, conserva intatta la pienezza

della comunicazione reale e manifesta il potente condizionamento del mezzo che la produce e diffonde".[679] En la misma línea, Spina (2006) añade que en la comunicación televisiva se verifica una alternancia y yuxtaposición de registros (formal/informal; público/privado) sin solución de continuidad; al tiempo que advierte que la lengua hablada en televisión se corresponde con una oralidad deliberada y consciente, fuertemente anclada en la cultura de la prensa escrita y, en consecuencia, más controlada y estructurada que la conversación cara a cara.[680] Conforme a lo dicho, los discursos examinados en esta investigación dan cuenta de un uso del italiano hablado transmitido que absorbe como normales determinados rasgos y simplificaciones del italiano hablado coloquial: se prefiere el indicativo al subjuntivo, las frases escindidas a las de construcción dogmática y, como intentaremos comprobar a través de nuestro estudio, los constructos perifrásticos con el verbo base *fare* a los verbos plenos.

Entendemos por CVS a todo verbo combinado con un nombre predicativo en función de primer complemento (objeto directo). En estas estructuras sintagmáticas, el verbo (*fare*) es parcialmente desemantizado del contenido léxico que poseía cual verbo autónomo y actúa como verbo de apoyo, dado que sus funciones consisten en "sostener" el sustantivo para la configuración oracional y transmitir las informaciones gramaticales (tiempo, aspecto, modo, persona, voz); mientras que el complemento expresa el significado semántico-argumental del constructo sintáctico (Cicalese, 1999;

679 Alfieri, G. (2009). "La lingua della televisione". In *Trifone. Lingua e Identità. Una storia sociale dell'italiano* (pp. 209-234). Roma: Carocci, p. 218: "Entre las formas de la *lingua trasmessa*, es decir, la lengua de los medios, [...] el italiano televisivo es la más común, puesto que, al combinar el habla con las imágenes conserva intacta la plenitud de la comunicación real y refleja la poderosa influencia/ el poderoso condicionamiento del medio que la produce y difunde" (la traducción nos pertenece).

680 Spina, S. (2006). "L'italiano della televisione: una varietà intermedia tra scritto e parlato. Il caso delle dislocazioni". In Schafroth, E. *Lingua e mass media* (pp. 153-179). Bonn: Romanistischer Verlag.

D'Achille, 2010). Específicamente, las CVS consisten en un verbo genérico + un sustantivo (1a), que puede ser declinado en número (1b); o bien en un verbo genérico + un determinante indefinido o definido + un sustantivo (1c) y (1d):[681]

(1) a. *fare finta*	e. *fingere*
b. *fare domande*	f. *domandare*
c. *fare un esempio*	g. *esemplificare*
d. *fare i complimenti*	h. *complimentare*

En ocasiones las CVS pueden ser sustituidas por un verbo sintético, unívoco, específico (1e), (1f), (1g), (1h); que expresa un significado denotativo similar, constituyendo los pares mínimos emparentados morfológicamente, mediante la verbalización del nombre predicativo o la nominalización deverbal.[682] Sin embargo, si bien en muchas ocasiones las CVS y sus correlatos verbales simples son intercambiables, existe la posibilidad de que la forma verbal plena contenga más de una acepción (2a); que los verbos sintéticos no posean el mismo significado que el predicado complejo (2b); que la alternativa sintética haya caído en desuso (2c) o bien que el sistema carezca de una forma verbal para designar esa acción (2d).

(2) a. *fare canzoni = y ≠ canzonare*	c. *fare colazione = colazionare*

681 Todas las realizaciones que ejemplifican la literatura teórica, han sido extraídas del corpus analizado.

682 Para diferenciar la CVS de otro tipo de combinación (por ejemplo, las colocaciones) es posible aplicar el test de sustituibilidad propuesto por Langer (2004) y contrastarla con su equivalente sintético. De esta manera queda en evidencia que el concepto lexicalizado en modo analítico se corresponde con aquel expresado por una forma verbal. Verbos y sustantivos están unidos morfológicamente en cuanto o los nombres son deverbales (speranza) o los verbos son denominales (sperare).

b. *fare un picco ≠ piccozzare*	d. *fare televisione = Ø*

Por último, cabe precisar que la alternancia de verbos generales y específicos es objeto de atención de lingüistas por motivos estilísticos. Gross (1998) considera los verbos sintéticos más precisos y expresivos, en contraposición con sus variantes perifrásticas que, si bien son más usuales (3a), contienen menos información suplementaria (3b) y suelen tener una consideración estilística inferior (3c):

(3) a. *fare l'imitazione = imitare*	b. *fare un'esperienza = esperimentare*	c. *fare la pubblicità = pubblicizzare*

Con referencia a las estructuras sintácticas causativas, recordamos que el sujeto no realiza por sí mismo la acción verbal, sino que ordena, dirige o costea la acción ejecutada por otro (Serianni, 1988; Cerbasi, 1997). A criterio de Bazzanella (1991), la tendencia a la simplicidad sintáctica y semántica del hablado coloquial propicia el uso de las CCA con infinitivo en italiano, empleo que se ve doblemente favorecido si consideramos la funcionalidad dialógica e interactiva que estas detentan en situaciones comunicativas orales.

Fare, cual operador verbal causativo, conserva su función en el discurso en las perífrasis con valor propiamente causativo (causar, provocar, ordenar, etc.), al no existir, en determinadas circunstancias, realizaciones equivalentes plenas que las suplanten (4a). En la práctica prevalecen las perífrasis causativas con estructura mono-oracional (4b) en relación con la bi-oracional con subjuntivo (4c).

(4) a. *far arrabbiare*	b. *far riflettere*	c. *far sì che rifletta*

Son de uso común ciertas perífrasis causativas analíticas; nos referimos a secuencias como (5a), (5b); estas constituyen un único bloque sintagmático y neutralizan verbos semánticamente equiva-

lentes que expresan una causación directa frente a la forma analítica con *fare*, que expresa causación indirecta:

(5) a. *far vedere = mostrare*	b. *far capire = spiegare*

Observamos asimismo el uso de construcciones causativas en verbos de afección psíquica, aun cuando existen opciones de significado análogo cuyo valor causativo está contenido *per se* en la forma unívoca (6a), (6b):

(6) a. *far innervosire = innervosir*e	b. *far rallegrare = rallegrare*

Exponemos a continuación el análisis de los datos encontrados y brindamos ejemplos concretos extraídos de los textos orales a fin de poner en diálogo las nociones desarrolladas en el excursus teórico con los predicados perifrásticos empleados en un contexto comunicativo real.

a. Construcciones perifrásticas con el verbo FARE

a. a. Construcciones [V + N]

En este grupo hallamos once CVS que responden al esquema [V + N]. La concordancia de significado entre las CVS y los verbos específicos no siempre es absoluta, razón por la cual consideramos adecuado subrayar algunos aspectos relacionados con matices de significado y frecuencia de uso propio de las formas sintéticas. Ante nada, el nombre predicativo usualmente está declinado al singular, excepto en los casos: *fare canzoni* (canzonare) y *fare viaggi (viaggiare).* En tales sintagmas, advertimos que el aspecto iterativo o frecuentativo y la significación ligada a la idea de pluralidad se logran solo a través de las combinaciones verbonominales. En otras ocasiones, el verbo sintético incluye más de una acepción. De hecho, si consideramos la frase: “Ho imparato ad amare il lavoro

di *fare canzoni*"*;* el verbo pleno resultante es *canzonare*, cuyo significado no solo expresa *comporre canzoni*, sino también *burlare, prendere in giro, scherzare*. Notamos además que en la frase: "Comunque mi sveglio e poi vado e *faccio colazione"*, el verbo denominal *colazionare*, pese a que fue registrado en *Il grande dizionario della lingua italiana de Tommasseo y Bellini* (1865-1879), en la actualidad su uso resulta anacrónico; incluso no es una voz homologada por la *Accademia della Crusca*.

a. b. Construcciones [V + det + N]

En esta sección, en todos los casos es factible reemplazar las CVS por sus respectivos sintéticos. Identificamos treinta perífrasis en las que se emplean quince determinantes indefinidos; como en la pregunta realizada por Bignardi: "Posso *fare una domanda* brevissima?" y 15 definidos, como en el enunciado: "Uno dei regali più richiesti a Natale è il drone, cioè quello che *fa l'inquadratura*". Apreciamos que la presencia de los determinantes en dichas CVS confiere a la acción un rasgo de significado relacionado con la brevedad y la ocasionalidad del evento, semanticidad carente en las formas unívocas correspondientes (*domandare - inquadrare*). Ahora bien, si analizamos las frases: "*Ho fatto uno scherzo* anch'io" y "*Facciamo gli scherzi* telefonici"; sin duda alguna la noción de singularidad-determinación-particularidad y pluralidad-indeterminación-reiteración está subordinada a la declinación numérica del sustantivo en el sintagma verbal; peculiaridades expresivas que no son transmitidas por el verbo unívoco *scherzare.* De igual modo, advertimos que dos construcciones con determinante definido están constituidas por sustantivos en inglés. En la cláusula: "Il mio operatore *faceva il backstage* di tutta la diretta delle mie prove" constatamos que el sistema lingüístico italiano está falto de una única forma verbal para designar esa acción, pues el nombre no ha sido "italianizado". Así pues, el correlato de la CVS no está comprendido en un verbo sintético, más bien en la locución "essere dietro le quinte". A diferencia del caso anterior, en el segmento:

"Gino Paoli mi ha convinto a cantare perché intanto skettavo, sai lo scat, *facevo lo scat*", recalcamos que el sustantivo en inglés ha sido adaptado a la estructura fonética y morfológica del italiano en la forma plena *skettare*. Aún más, el hablante recurre primero a la forma sintética y luego replica el mismo concepto sirviéndose de la construcción perifrástica para cerciorarse de haber sido comprendido por su interlocutora. Cabe aclarar que *skettare* es un término frecuente en *blogs* y redes sociales, aunque de momento no haya sido reconocido oficialmente como un anglicismo. En la proposición: "La ministro potrebbe essere mia figlia, mi *fa* una certa *impressione*", advertimos que la CVS alude a un sujeto generador del estado, por ende, tal construcción analítica asume un valor causativo, cualidad inherente a la forma unívoca *impressionare*. Entre la CVS "*Hai fatto un picco* del 2000% di audience" y su alternativa sintética *piccozzare* (subir montañas asistiéndose con una piqueta) constatamos que la concordancia semántica no es absoluta. De hecho, la forma unívoca indica la repetición del acto de golpear con el *pilot* para escalar montañas, mientras que el constructo perifrástico refiere al valor máximo alcanzado por un fenómeno. Vale la pena mencionar que el verbo específico es utilizado en la jerga de los adeptos al turismo de aventura, pero no se trata de una voz aceptada oficialmente.

b. Construcciones causativas con el verbo FARE

Hemos de decir que las treinta y ocho CCA individualizadas se corresponden con sintagmas mono-oracionales en contraposición a los bi-oracionales, pues estos últimos no responderían a los patrones de informalidad y tampoco de economicidad discursiva exigidos por la oralidad. De esta manera, en contextos situacionales orales, comprobamos que los interlocutores optan por decir: "Apriremo porte e finestre e *faremo entrare* insomma aria pulita", en vez de: "Apriremo porte e finestre e *faremo sì che entri* aria pulita". Paralelamente, identificamos el uso de CCA referidas a procesos que afectan al ánimo o producen acciones o reacciones

emotivas, al no disponer el sistema de realizaciones equivalentes plenas emparentadas morfológicamente que las sustituyan; expresamente en los tramos: "*Mi fa arrabbiare,* per esempio, quando nel mio lavoro quotidiano per fare cose semplici ci sono delle difficoltà inutili; Che cosa le *fa perdere la calma?*; È che voglio *farti divertire*". Contemplando variantes simples similares cuyos valores causativos les son propios; en el primer caso podríamos seleccionar *irritare*; en el segundo *impazientirsi* y en el tercero *intrattenere*; precisando que se trata de modalidades inhabituales del italiano coloquial hablado por pertenecer a un registro de lengua medio-alto. También comprobamos la utilización de CCA corrientes que desactivan verbos sintéticos de significado equivalente que declaran una causación directa, como en las secuencias: "Io mica lo volevo *far morire* (= *uccidere*)" y "Questo telefono mi *fa venire* in mente (= *mi ricorda*) il telefono di casa mia".

En conclusión, en los textos examinados encontramos 79 combinaciones, de las cuales 41 con verbo soporte y 38 causativas. Según hemos observado, la expansión del verbo *fare* en constructos perifrásticos utilizados en interacciones orales televisadas se debe a la predilección del *neostandard* por utilizar un verbo marcadamente genérico que, combinado con sustantivos y verbos, denota plúrimos significados. Así, la comunicación se torna más ágil, en cuanto quien habla no está obligado a invertir tiempo material en la búsqueda del verbo sintético exacto, puesto que tiene la opción de sustituirlo inmediatamente por combinatorias léxicas más comunes y llanas. No obstante, cabe precisar que el lenguaje de la periodista y el de las personalidades entrevistadas varía significativamente, siendo este el motivo por el cual se suceden combinaciones inéditas entre registros y usos lingüísticos de distinta formalidad. En concreto, la primera se expresa con estilo y precisión, adopta un registro culto, apela a términos elevados, respeta las normas gramaticales, aunque en ocasiones también recurre a marcadores discursivos (mayormente reformuladores explicativos) y coloquialismos; mientras que el grado de formalidad lingüística de los segundos es más relajado y espontáneo.

En el mismo sentido, señalemos además el amplio espectro socio-lingüístico en el que las expresiones con verbo genérico *fare* encuentran uso y aplicación. No solo se agiliza la comunicación entre profesionales de los medios audiovisuales (periodistas presentadores o entrevistadores) y el público entrevistado más o menos intempestivamente, con un grado de experticia variable sobre cualquier tema, sino que el uso del verbo genérico incluye desde producciones humorísticas hasta periodismo de investigación policial o judicial.

En suma, el uso de los esquemas construccionales estudiados con el verbo genérico *fare* concuerda con la disposición práctica y difundida existente en el italiano transmitido hacia el empleo de un verbo base que funge de "acompañador" a sustantivos predicativos y verbos, creando combinatorias léxicas destacables por su frecuencia; combinatorias, además, que demarcan por sí solas una cierta estratificación de las construcciones sintácticas deliberadamente cercanas a la oralidad. Éste constituye uno de los rasgos distintivos de la evolución latente del italiano oral-coloquial.

Notas biobibliográficas

CAROLINA NEGRITTO è Magister in Linguaggi e Interculturalità e Professoressa di Lingua e Letteratura Italiana. Tuttora svolge le sue funzioni didattiche come docente ordinaria di Grammatica e Lingua Italiana presso la Facoltà di Lingue dell'Università Statale di Córdoba. E' una ricercatrice universitaria qualificata nel campo della linguistica. Ha tenuto corsi di comprensione scritta in italiano nei programmi di studi di post-laurea presso l'Università Statale di Córdoba e l'Università Cattolica di Córdoba.

JAZMÍN AILÍN MARTÍNEZ è Traduttrice Pubblica Nazionale di Italiano, iscritta all'Albo di Traduttori e Interpreti della Provincia di Buenos Aires. Lavora come Traduttrice Pubblica freelance, collabora in qualità di co-coordinatrice della Sottocommissione di Traduzione Giuridica.

Bibliografia

Alfieri, G. (2009). *La lingua della televisione*. In Trifone. *Lingua e Identità. Una storia sociale dell'italiano* (pp. 209-234). Roma: Carocci.

Alfieri, G., e Bonomi, I. (2012). *Lingua italiana e televisione (Le bussole).* Roma: Carocci.

Bazzanella, C. (1991). "Il passivo nella produzione scritta e orale: forme e funzioni". In C.

Lavinio, e Sobrero, A. (coords.). *La lingua degli studenti universitari* (pp. 189-212). Firenze: La Nuova Italia.

Cerbasi, D. (1998). "Le costruzioni causative in italiano, spagnolo e portoghese". In Ramat, P., E. Roma. (Eds.). *Sintassi storica* (pp. 457-468). Bulzoni: Roma

E Cicalese, A. (1999). *Le estensioni di verbo supporto: uno studio introduttivo. Studi italiani di linguistica teorica e applicata, 28*(3), pp. 447-487.

Croft, W., e Cruse, D. A. (2004). *Cognitive Linguistics*. New York: Cambridge University Press.

D'Achille, P. (2010). *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.

Gross, M. (1998). "La fonction sémantique des verbes supports". In *Travaux de Linguistique,* (37), pp. 7-23.

Maraschio, N. (2011). "Le nuove fonti della lingua: radio e televisione". In Coletti, V. (a cura di). *L'italiano dalla nazione allo Stato* (pp. 161-171). Firenze: Le Lettere.

Sabatini, F. (1984). *La comunicazione e gli usi della lingua. Pratica, analisi e storia della lingua italiana*. Torino: Loescher.

Spina, S. (2006). "L'italiano della televisione: una varietà intermedia tra scritto e parlato. Il caso delle dislocazioni". In Schafroth, E. *Lingua e mass media* (pp. 153-179). Bonn: Romanistischer Verlag.

"Il socio è ricchione fa l'ebreo". Una proposta di classificazione degli insulti discriminatori, in riferimento alle pratiche di cyberbullismo

Paolo Nitti

L'insulto nelle scienze del linguaggio

L'insulto è uno strumento linguistico utilizzato per definire, in modo complesso, diverse funzioni nella comunicazione e coinvolge un gran numero di parole e frasi con intenti umilianti, sia con il pretesto di essere giocosi, sia per essere offensivi. Rossi descrive gli insulti come "strumenti liberatori, semplici intercalari, corpi contundenti, coesivi sociali, marcatori di alterità e molto altro ancora";[683] mentre Galli de' Paratesi sostiene che il ricorso all'insulto e al turpiloquio sono fonte di liberazione e "spesso il soggetto può sottrarsi alle proprie inibizioni e pronunciare le parole più dirette. Anzi, nei momenti di collera esse possono affiorare alla coscienza nello sfogo".[684]

Bond e Venus[685] circoscrivono l'insulto a un commento o a un gesto negativo riguardo all'apparenza, al pensiero e alle azioni di un possibile bersaglio, liberandolo da considerazioni puramente

683 Rossi, F. (2019). "Io ho carta bianca. E ci si pulisca il culo". In *8 ½*, 46, pp. 12-13.

684 Galli de' Paratesi, N. (1969). *Le brutte parole*. Milano: Mondadori, p. 13.

685 Bond, M. H. e Venus, C. K. (1991). "Resistance to group or personal insults in an ingroup or outgroup context". In *International Journal of Psychology* 26, pp. 83-94. Disponibile online: <http://dx.doi.org/10.1080/00207599108246851> [Consultato 5 maggio 2024].

linguistiche e, più in generale, collocandolo nell'atto espressivo. Inoltre, Poggi sostiene che una caratteristica dell'insulto è che spesso si presenta come olofrase, cioè come una parola che sostituisce un'intera frase o perfino un testo.[686]

L'etimologia del verbo *insultare*, di origine latina, mette in luce come la parola sia frutto del derivato *in* + *saltare* ('saltare sopra'); così, spiega Alfonzetti, "la parola diviene il surrogato dell'azione".[687] Per Allan,[688] però, l'atteggiamento ingiurioso od oltraggioso è determinato più dal comportamento della persona che dall'espressione linguistica stessa, tant'è che essa può essere un insulto o uno scherzo a seconda dei diversi contesti comunicativi e gruppi sociali.

Gli insulti non solo "sono imparentati ma spesso anche indissociabili da altri atti che vengono eseguiti per mezzo di una qualificazione peggiorativa"[689] e Pagliai[690] propone di distinguere gli insulti in senso stretto dalle altre forme espressive oltraggiose, come il linguaggio osceno, la blasfemia e le parolacce.

In Europa, a livello accademico, la lessicografia si è occupata dell'insulto negli anni Ottanta del Novecento mentre, negli anni Novanta e nei primi anni del Duemila, la ricerca si è rivolta ai meccanismi di interdizione e di tabuizzazione, seguendo le linee della ricerca etnolinguistica, sociolinguistica e psicolinguistica.

Bazzanella si è anche interessata all'insulto nei *social media* e la velocità di propagazione e di raggiungimento delle masse: "Con

686 Poggi, I. (1981). *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*. Torino: Boringhieri, p. 46.

687 Alfonzetti, G. (2017). *Questioni di (s)cortesia: Complimenti e insulti*. Avellino: Edizioni Sinestesie, p. 46.

688 Allan, K. (2016). "The Pragmeme of Insult and Some Allopracts". In Allan, K., Capone, A., Kecskes, I. (eds.). *Pragmemes and Theories of Language Use* (pp. 69-84). Cham: Springer.

689Alfonzetti, G. *Questioni di (s)cortesia...*, *op. cit.*, p. 89.

690 Pagliai, V. (2009). "The art of dueling with words: Toward a new understanding of verbal duels across the world". In *Oral Tradition*, (24), p. 63.

l'uso dei *social*, dato il loro enorme bacino di utenti e la possibilità di rilancio/espansione, l'insulto spesso diventa virale con conseguenze pesanti – se non tragiche – per la persona colpita nella sua faccia positiva, in quanto derisa, denigrata o oltraggiata".[691] Insomma, l'insulto diffuso tramite una piattaforma sociale e mediato da internet diventa più violento sia perché riesce a raggiungere un vasto pubblico, sia per la velocità della trasmissione, sia per l'assenza o l'inadempienza di controlli adeguati.[692] Dunque, se oggi si avverte "la netta sensazione di vivere in un'epoca in cui ingiurie, insulti e improperi piovono da tutte le parti; [...] gli esseri umani si insultano da sempre".[693]

Domaneschi evidenzia la frequenza degli insulti e l'uso del linguaggio profano nel mondo politico odierno. L'insulto diviene così un mezzo di espressione efficace per delegittimare gli oppositori e costruire consenso in senso più ampio.

Alfonzetti, invece, vede i *social media* come un luogo privilegiato per sfogare la violenza verbale o *hate speech*. Così, gli insulti sono spesso ricorrenti negli episodi di bullismo e le piattaforme social costituiscono una delle aree principali occupate dai sostenitori del cyberbullismo e dell'incitamento all'odio, che spesso si traducono in comportamenti criminali. Come scrive Palermo, se già nell'ambito di una conversazione reale la mitigazione è ridotta al minimo, in quello mediato dalla piattaforma *social* il divario si allarga ulte-

691 Bazzanella, C. (2020). "Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità". In *Quaderns d'Italià*, (25), pp. 11-26.

692 Howard, J. W. (2019). "Free Speech and Hate Speech". In *Annual Review of Political Science* 22, pp. 93-109. doi: 10.1146/annurev-polisci-051517-012343; Elford, G. (2020). "Legitimacy, Hate Speech, and Viewpoint Discrimination". In *Journal of Moral Philosophy* 1, pp. 1-26; Paris, O. (2020). "Nuovi razzismi: la struttura dei discorsi dell'odio su Facebook". In Petrilli, R. (a cura di). *Hate speech. L'odio nel discorso pubblico. Politica, media, società*. (pp. 77-88). Roma: Round Robin editrice; Petrilli, R. (2020). "Il meccanismo dell'odio nel discorso politico". In Petrilli, R. (a cura di). *Hate speech. L'odio nel discorso pubblico. Politica, media, società*. (pp. 41-58). Roma: Round Robin editrice.

693 Domaneschi, F. (2020). *Insultare gli altri*. Torino: Einaudi, p. 4.

riormente, amplificando l'ostilità. Inoltre, scrive Domaneschi, non esistono attualmente tecnologie efficaci per intercettare tutti gli usi denigratori, dal momento che non tutti gli insulti contemplano il ricorso al turpiloquio. Palermo evidenzia che i controlli operati dai gestori delle piattaforme social mostrano notevoli limiti, perché basati su analisi automatiche e una fetta consistente della violenza verbale veicolata dagli insulti è legata a usi impliciti o figurati della lingua che nessun motore di ricerca potrà mai individuare. Inoltre, una porzione delle segnalazioni di queste applicazioni e dei fruitori sono esaminate da un gruppo di decisori, che ha l'obiettivo di stabilire se un contenuto sia lecito o meno e la decisione è rimandata agli organi di controllo che fanno parte della compagnia stessa e alle valutazioni soggettive. Tale procedura, basata sull'etica statunitense, che tutela fortemente la libertà di espressione di un individuo, è in contrasto con i valori etici europei, caratterizzati dal rispetto individuale.

L'indagine

Nel secondo semestre del 2022, è stata condotta una ricerca sulla presenza e sulla tassonomia degli insulti proferiti attraverso i *social media*. La ricerca, condotta su un campione di bambine e bambini dell'ultimo anno di scuola primaria, si è concentrata sulla presenza di espressioni ingiuriose all'interno di piattaforme quali WhatsApp, Telegram, Instagram, TikTok, Facebook e del sistema di messaggistica integrato (Messenger).

È stato richiesto a un campione di 200 bambini se abbiano partecipato, assistito o se siano stati vittime di espressioni insultanti in rete e, in caso positivo, di riportare le espressioni, indicando la piattaforma. Alla richiesta hanno risposto in maniera affermativa 187 informanti coinvolti, i quali hanno trasmesso 165 espressioni insultanti, analizzate senza l'utilizzo di software specifici. Poiché il campione non ha riferito l'intero scambio comunicativo ma solamente l'espressione insultante a livello di ricordo e di percezione, per motivi di sintesi e di pertinenza all'ambito scientifico della ri-

cerca, non è stato preso in considerazione il contesto comunicativo in cui è stato generato l'insulto.

L'analisi descritta in questo saggio, difatti, non mira a descrivere l'insulto sul piano pragmatico, bensì a verificare la rispondenza e la validità delle sostanziali tassonomie che sono state prese in esame. Ne deriva, pertanto, un'analisi manuale dei dati motivata dalle considerazioni proferite in precedenza in merito alla variabilità della natura e della declinazione delle espressioni insultanti.

Le espressioni insultanti sono state suddivise, sulla base di una sintesi delle principali proposte di tassonomie, in:

a. Impiego di *evaluative words*,[694] lessemi con valore semantico negativo inerenti alla sfera sessuale e a quella scatologica:[695]

Tabella 1 – Impiego di lessemi connotati negativamente

Puttana [15]	Frocio [14]	Stronza [13]	Porca [6]
Coglione [23]	Cogliona [12]	Ebrea [7]e	Ebreo [18]
Merda [11]	Ricchione [34]	Minchiona [2]	Sfigato/a [46]
Loser [3]	Stronzo [22]	Cagna [1]	Balena [2]

694 Anderson, L. e Trudgill, P. (1990). *Bad language.* Oxford: Basil Blackwell.

695 Guimãres, A. S. A. (2003). "Racial insult in Brazil". In *Discourse & Society.* 14(2); Domaneschi, F., *op. cit.*

b. Uso di proposizioni dichiarative con verbo coniugato al presente indicativo, principalmente alla seconda persona, singolare o plurale:[696]

Tabella 2 – Uso di frasi dichiarative

Sei una/uno <...> [25]
Tu <...> [3]
Ti comporti come uno/a <...> [2]

c. Utilizzo di proposizioni esortative con il verbo coniugato all'imperativo alla seconda persona, singolare o plurale (*Ibid*.):

Tabella 3 – Utilizzo di frasi esortative

Ammazzati! [13]
Sparisci! [1]
Piantala! [1]
Stai zitto/a [2]

L'utilizzo della seconda persona, evidenzia Palermo, è caratteristico dell'apostrofe e il mezzo all'interno del quale l'insulto viene

696 Alfonzetti, G. (2020). "Fuck Prof Ke lezione di merda. Insultare ...", *op. cit.*, p. 108.

proferito è incline ad amplificare l'importanza dell'atto linguistico a livello di pubblico ludibrio.[697]

d. Appello a costruzioni[698] composte da nomi + marca dispregiativa:[699]

Tabella 4 – Appello a nomi accompagnati da una marca dispregiativa o peggiorativa (tot. 7 occorrenze)

Carmine ebreo
Ale merda

La costruzione composta da nome e da marca dispregiativa cela una copula o un verbo di carattere descrittivo in terza persona, dal momento che l'intento è di screditare l'oggetto degli insulti esplicitandone le caratteristiche negative

> negli insulti in rete [...] l'insulto sconfina nettamente verso la diffamazione, e di conseguenza l'uso della seconda persona è minoritario rispetto a quello della terza. Frequenti anche gli insulti formulati in forma depersonalizzata, cioè 'nominale'. Sui social [...] non si parla all'insultato ma più spesso dell'insultato, rivolgendosi in realtà alla propria fazione per accreditarsi e migliorare la propria immagine.[700]

697 Palermo, M. (2020). "L'insulto ai tempi dei social media: costanti e innovazioni". In *Lingue e culture dei media*, 4(2), p. 11.

698 Masini, F. (2016). *Grammatica delle costruzioni.* Roma: Carocci editore.

699 Alfonzetti, G. (2020). "Fuck Prof Ke lezione di merda. Insultare ...", *op. cit.*, pp. 103-134; Domaneschi, F., *op. cit.*

700 Palermo, M. (2020). "L'insulto ai tempi dei social media...", *op. cit.*, p. 12.

e. Impiego di costruzioni composte da Nome + Articolo + marca dispregiativa [17]:

Tabella 5 – Impiego di nomi accompagnati dall'articolo e da una marca dispregiativa (tot. 5 occorrenze)

Azzurra la troia

Questi casi presentano molte affinità con quelli del punto precedente e l'articolo assume una funzione di enfasi rispetto all'elemento negativo o peggiorativo riferendolo all'individuo, che ne diventa l'exemplum per antonomasia.

f. Utilizzo di paremie o di collocazioni sintagmatiche e sintattiche rigide:[701]

Tabella 6 – Utilizzo di nomi accompagnati dall'articolo e da una marca dispregiativa (tot. 3 occorrenze)

Ci hai rotto i coglioni
Testa di minchia

Se l'insulto si caratterizza per un impulso creativo significativo, da parte dei parlanti, esso è anche un meccanismo linguistico comune che si manifesta tramite l'impiego di collocazioni sintattiche e sintagmatiche forti.

701 Alfonzetti, G. (2017). *Questioni di (s)cortesia...*, op. cit,, pp. 11-26.

g. Ricorso ad altri membri della comunità per evitare il bersaglio:[702]

Tabella 7 – Ricorso ad altri membri della comunità per evitare il bersaglio (tot. 11 occorrenze)

Non la caghiamo
Non gli rispondete!!
Non lo ascoltiamo!

Il ricorso ad altri membri della comunità è uno strumento retorico ben attestato nella letteratura scientifica,[703] particolarmente rilevante nelle piattaforme sociali: "nei casi di hate speech sui social media non si parla tanto all'insultato ma dell'insultato, rivolgendosi alla propria parte".[704]

I dati, sebbene rappresentativi, più che degli insulti in quanto tali, delle proiezioni, della percezione delle rappresentazioni, da parte del campione, convalidano l'importanza delle proposte di classificazione permettendo di dimostrare, sul piano sociale, come l'insulto rappresenti una pratica linguistica caratterizzata da una forte continuità storica e semantica.

Riguardo alle piattaforme indicate dal campione, le cinque maggiori risultano WhatsApp, TikTok, Instagram, Facebook e Messenger. Tranne per i casi di Instagram e Messenger, in cui compaiono elementi di turpiloquio, altrimenti censurati dagli autori e dalle autrici degli insulti o dalle piattaforme stesse, la piattaforma

702 Pistolesi, E. (2007). "Identità e stereotipi nel discorso conflittuale". In Pistolesi, E. e Schwarze, S. (a cura di). *Vicini/lontani: Identità e alterità nella/della lingua* (pp. 115-130). Frankfurt: Lang; Domaneschi F., *op. cit.*

703 Guimães, A. S. A. (2003). "Racial insult in Brazil", *op. cit.*; Domaneschi F., *op. cit.*

704 Palermo, M. *op. cit.*, p. 12.

utilizzata non risulta in interdipendenza con le caratteristiche dell'insulto.

La sacralità dell'insulto

L'espressione insultante connota un meccanismo linguistico comune e l'assenza di attenzione da parte delle scienze del linguaggio, riguardo alla consapevolezza linguistica degli individui, rischia di alimentare false credenze conferendo all'insulto una sacralità ingiustificata. Relegare l'uso dell'insulto, del disfemismo e del turpiloquio alla povertà lessicale[705] e al mondo giovanile[706] non fa che accordare al fenomeno un'inviolabilità e una settorialità che non dovrebbe possedere. Tutte le lingue del mondo possiedono parole ed espressioni per esprimere l'insulto e, secondo alcuni studiosi, le lingue con un repertorio più corposo riflettono l'aggressività così come la propensione al conflitto delle comunità dei propri parlanti. Infatti, per Alfonzetti, "insulti, ingiurie, come del resto altri atti aggressivi, quali imprecazioni, maldicenze, invettive, non sono solo strumenti di violenza verbale, ma lo specchio profondo di un'intera civiltà, della sua mentalità, della sua cultura, del suo sistema di valori, dei suoi codici di giudizio, delle sue paure e delle sue difese".[707]

Per Capuano, l'insulto delinea un fatto sociale universale, poiché appartiene a ogni società,[708] costituendo un aspetto della lin-

705 Becker, W. C. (1977). "Teaching reading and language to the disadvantaged - What we have learned from field research". In *Harvard Educational Review* 47, pp. 518-543; Graves, M. F. (2006). "Building a comprehensive vocabulary program". In *New England Reading Association Journal*, (42), pp. 1-7.

706 Pistolesi, E. (2007). "Identità e stereotipi nel discorso conflittuale". In Pistolesi, E. e Schwarze, S. (a cura di). *Vicini/lontani: Identità e alterità nella/della lingua* (pp. 115-130). Frankfurt: Lang.

707 Alfonzetti, G. (2020). "Fuck Prof Ke lezione...", *op. cit.*, p. 120.

708 Capuano, R. G. (2007). *Turpia: sociologia del turpiloquio e della bestemmia*. Milano: Costa & Nolan, p. 20.

gua di sicuro interesse da parte delle scienze del linguaggio, giacché è uno dei pochi elementi della cultura a essere tanto biasimato e riprovato, quanto sfruttato.

In aggiunta a quanto appena affermato, l'assenza di interesse scientifico, al di là di poche eccezioni, e di una divulgazione dei risultati della ricerca accademica rispetto alla società contemporanea, rappresentano due fattori che esplicano l'affermazione delle false credenze[709] in merito agli insulti all'interno del senso comune. Come scrive Capuano, "l'esigua attenzione riservata al turpiloquio e alla bestemmia da parte delle scienze del comportamento umano ha lasciato campo libero al moralismo più intransigente che ha sbrigativamente liquidato le 'brutte parole' come linguaggio primitivo ed emotivo di cui l'uomo e la donna 'per bene' farebbero meglio a sbarazzarsi se non vogliono essere tacciati di volgarità e incompetenza sociale".[710]

Questo contributo ha permesso di confermare l'efficacia e la validità delle tassonomie proposte per la classificazione degli insulti, descrivendone, a livello di percezione, le pratiche linguistiche più frequenti. Concludendo con Capuano, viene dimostrato ancora una volta che gli insulti compongono un collettore di simboli e significati culturali. [...] Un'arma che i reietti possono scagliare contro i potenti, permettono di canalizzare le frustrazioni senza ricorrere a mezzi più nocivi, possono sortire effetti terapeutici e apotropaici, svolgono una latente funzione rituale, rappresentano modalità seduttive molto diffuse, accrescono il vocabolario e assolvono le medesime funzioni linguistiche di altre forme del discorso;

709 Facchetti, G., e Nitti, P. (2020). "'Il linguista non è chi sa le lingue?' Un'indagine percezionale sulla linguistica e sulla professione del linguista". In Sansò, A. (a cura di). *Atti del LIII Congresso della Società di Linguistica Italiana*. (Università dell'Insubria, 19-21 settembre 2019) (pp. 349-362). Milano: SLI Società di Linguistica Italiana.

710 Capuano, R. G., *op. cit.*, p. 11.

contribuiscono a innovare la lingua; possono essere uno strumento di persuasione.[711]

Nota biobibliografica

PAOLO NITTI, PhD in Diritto e Scienze Umane all'Università degli Studi dell'Insubria, dove è attualmente ricercatore e insegna Linguistica cognitiva e Glottodidattica e Studi di Genere. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la linguistica educativa, gli usi sessisti della lingua, l'acquisizione e l'insegnamento dell'italiano L1/L2 e della lettoscrittura. Dal 2018 è il Direttore del Master di I livello in Nuova Didattica delle Lingue per l'Università eCampus. Membro attivo delle società SLI e PHRASIS, dal 2015 è Responsabile scientifico del Centro Interculturale della Città di Torino. Dal 2019 è direttore delle riviste *Lingua e Testi di Oggi*-LTO e *The Journal of Language Teaching and Technology*-LTT. Tra le pubblicazioni recenti, si citano *L'insulto. La lingua dello scherzo, la lingua dell'odio*, Cesati 2021; *Linguistica popolare e ideologia linguistica*, AlboVersorio 2023 e *Insegnare italiano nella classe plurilingue*, Editrice La Scuola 2022.

Riferimenti bibliografici

Alfonzetti, G. (2020). "Fuck Prof Ke lezione di merda. Insultare sui muri dell'università". In *Quaderns d'Italià,* (25), pp. 103-134.

Alfonzetti, G. (2017). *Questioni di (s)cortesia: Complimenti e insulti*. Avellino: Edizioni Sinestesie.

Allan, K. (2016). "The Pragmeme of Insult and Some Allopracts". In Allan, K., Capone, A., Kecskes, I. (eds.). *Pragmemes and Theories of Language Use* (pp. 69-84). Cham: Springer.

Anderson, L. e Trudgill, P. (1990). *Bad language*. Oxford: Basil Blackwell.

Bazzanella, C. (2020). "Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità". In *Quaderns d'Italià,* (25), pp. 11-26.

711 *Ibid*., p. 270.

Becker, W. C. (1977). "Teaching reading and language to the disadvantaged - What we have learned from field research". In *Harvard Educational Review* 47, pp. 518-543.

Bond, M.H. e Venus, C.K. (1991). "Resistance to group or personal insults in an ingroup or outgroup context". In *International Journal of Psychology* 26, pp. 83-94. Disponibile online: <http://dx.doi.org/10.1080/00207599108246851>

Capuano, R. G. (2007). *Turpia: sociologia del turpiloquio e della bestemmia*. Milano: Costa & Nolan.

Domaneschi, F. (2020). *Insultare gli altri*. Torino: Einaudi.

Elford, G. (2020). "Legitimacy, Hate Speech, and Viewpoint Discrimination". In *Journal of Moral Philosophy* 1, pp. 1-26.

Facchetti, G. e Nitti, P. (2020). "Il linguista non è chi sa le lingue?' Un'indagine percezionale sulla linguistica e sulla professione del linguista". In Sansò, Andrea (a cura di). *Atti del LIII Congresso della Società di Linguistica Italiana (Università dell'Insubria, 19-21 settembre 2019).* (pp. 349-362). Milano: SLI Società di Linguistica Italiana.

Galli de' Paratesi, N. (1969). *Le brutte parole*. Milano: Mondadori.

Graves, M.F. (2006). "Building a comprehensive vocabulary program". In *New England Reading Association* Journal, (42), pp. 1-7.

Guimãres, A.S.A. (2003). "Racial insult in Brazil". In *Discourse & Society* 14(2), pp. 133-151.

Howard, J. W. (2019). "Free Speech and Hate Speech". In *Annual Review of Political Science,* (22), pp. 93-109. Disponibile online: <doi: 10.1146/annurev-polisci-051517-012343>.

Masini, F. (2016). G*rammatica delle costruzioni*. Roma: Carocci editore.

Pagliai, V. (2009). "The art of dueling with words: Toward a new understanding of verbal duels across the world". In *Oral Tradition* 24, pp. 61-88.

Palermo, M. (2020). "L'insulto ai tempi dei social media: costanti e innovazioni". In *Lingue e culture dei media, 4*(2), pp. 1-15.

Paris, O. (2020). "Nuovi razzismi: la struttura dei discorsi dell'odio su Facebook". In Petrilli, R. (a cura di). *Hate speech. L'odio nel discorso pubblico. Politica, media, società.* (pp. 77-88). Roma: Round Robin editrice.

Petrilli, R. (2020). "Il meccanismo dell'odio nel discorso politico". In Petrilli, R. (a cura di). *Hate speech. L'odio nel discorso pubblico. Politica, media, società.*(pp. 41-58). Roma: Round Robin editrice.

Pistolesi, E. (2007). "Identità e stereotipi nel discorso conflittuale". In Pistolesi, E. e Schwarze, S. (a cura di). *Vicini/lontani: Identità e alterità nella/della lingua.* (pp. 115-130). Frankfurt: Lang.

Poggi, I. (1981). *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*. Torino: Boringhieri.

Rossi, F. (2019). "Io ho carta bianca. E ci si pulisca il culo". In *8 ½*, (46), pp. 12-13.

Las formas de tratamiento en el italiano actual y el español argentino del Río de la Plata: entre la cortesía y la persuasión

Adriana Speranza y Ana Laura Pagliaro

Introducción

En las lenguas cuyo sistema pronominal representa a la segunda persona del singular mediante dos o más variantes, los motivos de la elección de una u otra, en general, han sido estudiados como relativos a las relaciones sociales entre los participantes de la interacción. En este artículo, abordaremos el tema en el italiano actual y el español rioplatense de la Argentina. A partir de un análisis cualitativo de corpus real, observamos una variación de las formas *tu/vos/tú* y *Lei/usted* que pareciera mostrar un avance de las primeras formas sobre las segundas. Ante esta percepción, nos interesa abordar el tema desde una perspectiva pragmática y preguntarnos si la variación pronominal resulta una herramienta para comunicar un mensaje que desdibuja la distancia entre los participantes del acto comunicativo, con el fin de persuadir al interlocutor de proceder de cierta manera o, directamente, acatar una orden. Desde esta perspectiva, nos interesa analizar cómo funciona la variación como estrategia comunicativa entre un enunciador cuyo poder es evidente y un enunciatario sobre el que se ejerce cierto poder para la realización de determinada acción.

El análisis de estos usos de la lengua con fines performativos es de interés tanto para docentes de lengua dos como para estudiantes, ya que provee comprensión sobre la lengua en uso. Este tipo de variación requiere de un análisis que supere los límites de la gramá-

tica para internarse en un ámbito semántico y proveer así una comprensión de la situación de habla y de las estrategias comunicativas que los hablantes desarrollan para desempeñarse en la vida social. Los recursos de la lengua son utilizados como una herramienta de persuasión, como una máscara utilizada por los hablantes inteligentes que perciben el valor de las formas en variación. La aproximación al análisis del uso de estas formas, entonces, aporta una mayor comprensión de las estrategias comunicativas usadas por las poblaciones estudiadas.

A continuación, nos detendremos en algunos contextos en los cuales se observa la alternancia mencionada y analizaremos, en ambas lenguas, cómo operan en la decisión lingüística las políticas comunicacionales desarrolladas tanto en espacios públicos como privados. En este marco, intentaremos acercarnos a una explicación sobre las motivaciones que guían la selección de las formas *tu/Lei*, en italiano, y *vos/tú/usted* en el español del lado argentino del Río de la Plata (en adelante EARdP).

El problema

En el italiano actual (en adelante IA), las formas de tratamiento correspondientes a la segunda persona singular utilizadas con más frecuencia se reducen al par *tu/Lei* y su manifestación pronominal y verbal, tal como aparece en los siguientes ejemplos:

1. Se *sai* che qualcuno subisce prepotenze, *di*llo subito ad un adulto. (https://www.poliziadistato.it fecha de consulta 14-6-22)

2. Gentile Utente, *Lei deve* fare iscrizione all'ufficio... (Correo electrónico 11-5-22)

En general, se observa el uso de la forma *tu* en las relaciones más cercanas, menos formales, mientras que el pronombre *Lei* toma los contextos más formales y, en principio, más distantes, como expresión de las diferencias jerárquicas.

En el lado argentino del Río de la Plata, estas formas de tratamiento muestran una frecuencia de alternancia casi total entre los pronombres *vos* y *usted*. Veamos el siguiente ejemplo:

3. [16:40, 14/8/2019] Hola, L. [...] Lamentablemente hoy no voy a llegar para encontrarme con vos. Si te parece bien, vuelvo a escribirte y acordamos una reunión la semana próxima.

   [16:51, 14/8/2019] Hola A. Que tal? Si por supuesto. No hay problema. Cuando *usted pueda*, me *avisa* y coordinamos. Muchas gracias por avisarme. Besos.😘

Con menor frecuencia, se observa la presencia del pronombre *tú* en contextos específicos,[712] tal como aparece en el ejemplo que sigue, extraído de un intercambio de correos electrónicos entre integrantes de la comunidad universitaria, en el que se presenta la alternancia a través del caso oblicuo:

4. [El jue., 10 sept. 2020 a las 9:20 ART]
   Estimada A,
   Me pongo en contacto *contigo* para ver si me *podés* ayudar a resolver algunas cuestiones referentes a la Maestría. [...] Si no *podés* indicarme nada de todo esto, quería saber si *tenés* un mail al que pueda escribir para solucionar esta situación. [...]
   Desde ya muchas gracias! F.

712 Cfr. Speranza, A. (2019). "El voseo desde la orilla argentina del Río de la Plata, ¿una cifra impar?". En Angelita Martínez y Adriana Speranza (coords.). *Cuadernos de la ALFAL*, 11(2), pp. 199-213. Santiago de Chile; Speranza, A. (2020). "'Vos te creés que porque hablás de ti'...: Una aproximación al voseo en la Argentina desde la variedad rioplatense". En Tatiana Maranhão de Castedo y Ana Berenice Peres Martorelli (coords.). *El voseo en América: Origen, usos y aplicación*, (pp. 199-221). Curitiba: Appris; Speranza, A. (2022). "'Como vos quieras o como tú quieras', ¿o como usted quiera? Discurso académico y formas de tratamiento en el español rioplatense de la Argentina". En Elvira Narvaja de Arnoux, Roberto Bein y María Cecilia Pereira (eds.). *Semiótica y política en el discurso público* (pp. 221-241). Buenos Aires: Biblos.

Se trata de un sistema que posee dos formas para las relaciones más cercanas, horizontales, menos formales (*vos/tú*) y una forma (*usted*) para las relaciones jerárquicas y distantes.

Como hemos señalado, la alternancia entre las formas *tu* y *Lei* en el italiano actual y las formas *vos/usted* en el español rioplatense de la Argentina –junto con el resto de los morfemas que integran los paradigmas con los que se designa la segunda persona singular en ambas lenguas– constituyen los pares predominantes y continúan vigentes. Sin embargo, los datos relevados en espacios de comunicación institucional correspondientes a instituciones públicas y privadas de Italia y la Argentina muestran una expansión de la forma con la que se señala menor distancia entre los interlocutores: *tu* (IA), *vos* (EARdP). Veamos algunos ejemplos:

5. Ciao, sono il tuo assistente digitale. Cerchi un prodotto, come un Prestito o un Conto Deposito, o hai una domanda specifica? (https://www.santanderconsumer.it/per-il-tuo-domani fecha de consulta 14-7-2022)

6. En caso de emergencia *evitá* riesgos, seguí las instrucciones:*Conservá* la calma y *seguí* las instrucciones
   No *abras* las puertas laterales
   Dirigite al coche contiguo si el que *ocupás* presenta inconvenientes [...]
   (Comunicación gráfica de la empresa Trenes Argentinos. Línea Sarmiento. Ministerio de Transporte. Presidencia de la Nación, 2019)

Las formas que nos ocupan integran lo que se describe como procedimientos de cortesía; entendida esta como "el conjunto de procedimientos implementados para preservar la armonía en la relación interpersonal".[713] Desde nuestra postulación, la selección de estas formas integra otro tipo de estrategia que excede la voluntad de "preservar la armonía interpersonal". Adherimos a la propuesta

713 Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso.* Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, p. 143.

de Brown y Gilman[714] quienes desarrollan los conceptos de poder y solidaridad para analizar la selección de las formas de tratamiento. Desde esta perspectiva, el poder supone la capacidad de control que una persona ejerce sobre otra. Se trata de una relación no recíproca que, en términos lingüísticos, aparecería señalada con la forma *voi/Lei*, en italiano, *usted*, en español. Por su parte, la solidaridad implica una relación simétrica, potencialmente aplicable a todas las personas a las que nos dirigimos.[715] Lingüísticamente, las formas *tu* (IA) o *vos* (EARdP) resultan las más adecuadas para representar estas relaciones horizontales.

Antecedentes

Las gramáticas de uso describen la alternancia de los pronombres denominados alocutivos como un fenómeno de cortesía. En el caso del italiano, las formas utilizadas para dirigirse a la segunda persona son, en principio, *tu* y *voi*. La forma *tu* indicaría mayor confianza, menor distancia mientras que la forma *voi* como contrapartida, señalaría menor confianza, mayor distancia. Veamos un ejemplo extraído de la novela *Il pane sotto la neve* de Vanessa Navicelli (2017), en la cual se recrea la vida de una familia campesina durante primera parte del siglo xx:

7. "Reverendo...Se *avete* bisogno de qualche consiglio, *chiedete* pure. Noi siamo pratiche di questa chiesa. E la gente la conosciamo tutta. Se qualcuno, poi, *vi* dà fastidio, ditelo pure a me!" dice tirandosi su le maniche.
   Don Franco vorrebbe scoppiare a ridere, ma pensa che la bambina potrebbe prendersela a male; così si trattiene.
   Si limita a uno dei suoi ampi sorrissi, mentre responde:
   "Lo terrò presente. *Ti* ringrazio propio."

714 Cfr. Brown, R. y A. Gilman. (1960). "The pronoums of power and solidarity". En Thomas Sebeok (ed.). *Style in Language* (pp. 253-275). New York: Massachusetts Institute of Technology.

715 *Ibid*., pp. 25 y ss.

> "Oh, figurate*vi*" alza le spalle Emma. "Quando si può aiutare il Prossimo... ".[716]

Más allá de esta descripción, el uso corriente para la forma de mayor distancia muestra la incorporación de la forma *Lei* que, si bien corresponde a la tercera persona del singular, en contextos de interlocución aparece como la más utilizada en la actualidad para dirigirse a la segunda persona, como hemos dicho. Según *Il nuovo Zingarelli*, "Si usa in segno di deferenza, cortesía, rispetto, rivolgendosi a persone, sia di sesso maschile, sia femminile, con cui non si é in familiaritá".[717]

Este uso de la forma *Lei* se registra tempranamente. En el siglo XVI, por influencia del español, avanza sobre los contextos más esperados para el pronombre *voi* y se impone como la forma más usada, no obstante, los esfuerzos del fascismo por sostener el *voi* y favorecer la expansión del *tu*.[718] El Consejo de Ministros en *Il foglio di disposizioni* en 1938 establece:

> Nei rapporti fra gli iscritti alla G.I.L. è abolito il "lei" e viene adottato il "tu", come segno di più intimo cameratismo e di comunità di fede. [...] Il "voi" spetta ai superiori di grado gerarchico, i quali adotteranno il "tu" nei confronti dei pari grado e dei propri dipendenti. Nei rapporti fra gli iscritti alle organizzazioni maschili e le iscritte alle organizzazioni femminili sia adottato di norma il "voi". Fra i balilla e le piccole italiane è prescritto il "tu".[719]

716 Navicelli, V., (2017). *Il pane sotto la neve*, Ed. CreateSpace, p. 68.

717 Zingarelli, N., (1990). *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli, p. 1034.

718 Ver Sensini, M. (2008/1997). *La grammatica della lingua italiana*. Milano: Mondadori Editore.

719 Foglio di Disposizioni 983, 14.2.38, comma 3, citado por: Nichil (2011). "'Si dispone che'...Sulla política lingüística del fascismo, dal *Foglio di disposizioni a 'Lingua Nostra'*", p. 447.

Por su parte, en el lado argentino del Río de la Plata, desde comienzos del siglo XIX, el voseo se ha ido extendiendo entre los distintos sectores sociales. Sin embargo, se observa una fuerte resistencia, sobre todo desde las instituciones educativas y los medios de comunicación. La forma tú aparece asociada a la corrección, de la mano de las prescripciones normativas. Fontanella de Weimberg recoge una serie de descripciones referidas al uso del voseo en las primeras décadas del siglo XIX en Buenos Aires: vulgar, incorrecto, feo; restringido al habla de los sectores populares. Más allá de las evaluaciones, la forma vos se expande, como la propia autora cita a partir de la exploración de corpus de la época correspondientes a textos producidos por miembros de la élite bonaerense no rosista.[720]

En los inicios del siglo XX, el voseo sigue en expansión, aunque continúa asociándose a la no corrección, como forma privilegiada de los sectores populares. Su presencia adquiere mayores dimensiones y progresa en la escritura de expresiones artísticas como el tango y el cine.[721]

Esta variación mantiene su desarrollo en el plano diastrático en las décadas subsiguientes. En la segunda mitad del siglo XX la estratificación lingüística muestra un cambio vertiginoso que se observa en una retracción paulatina de la forma *tú*, cediendo espacio lentamente hasta la consagración del voseo pleno como se lo registra en la actualidad. En efecto, la presencia de la forma *vos* en la

720 Fontanella de Weinberg, M. B. (1971). "El voseo en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XIX". En *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXVI (pp. 495-574), pp. 499 y ss.

721 Para la cuestión, ver los siguientes artículos: García Negroni, M. M. y S. Ramírez Gelbes (2022). "Del (in)cumplimiento de las normas en el tratamiento de la segunda persona del singular". En Adriana Speranza (coord.). *Lenguaje y cultura. Homenaje a Angelita Martínez* (pp. 731-750). Colección Memorabilia, FaHCE, Universidad Nacional de La Plata; y Speranza, A. "Vos te creés que...", *op. cit.*

zona, descrita como expresión de confianza, es considerada de uso generalizado y total, tal como sostiene Fontanella.[722]

En la actualidad, a más de veinte años del nuevo siglo, observamos que la alternancia *vos/usted,* manifiesta una retracción, paulatina pero constante, en este caso, de la forma *usted* en favor de la forma *vos.* Por su parte, los actuales contextos en los que aparece la forma *vos* muestran alternancia con el pronombre *tú.* Como veremos, su presencia ha pervivido en la variedad argentina minoritariamente, tal como lo refieren diferentes trabajos y como hemos anticipado más arriba.[723]

Sobre las formas alternantes

Como hemos dicho, la variación de estas formas se encuentra condicionada por factores como las relaciones jerárquicas y de poder que se establecen entre los participantes del evento, el grado de formalidad de la situación, el tópico de la comunicación, el tipo de acto de habla, entre otros posibles.

Desde nuestra perspectiva, la variación señala grados de *distancia interpersonal* entre los participantes del evento. Esa distancia

722 Fontanella de Weinberg, M. B. (1999). "Sistemas pronominales de tratamiento en el mundo Hispánico". En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (coords.). *Gramática descriptiva de la lengua española I* (pp. 1399-1425). Madrid: Espasa-Calpe, p. 1406.

723 Cfr. García Negroni y Ramírez Gelbes, *op. cit.*; Rigatuso, E. (2014). "Cuestiones de variación lingüística en un sistema de tratamientos del español e la Argentina. El español bonaerense 2: cambios momentáneos de tratamiento pronominal y esquemas innovadores". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIX (pp. 309-366), Buenos Aires; Rizzi, L. (2004). "Vox Populi, voz que indica un cambio en el sistema. Otra mirada sobre el voseo rioplatense". En *Signo y Seña, Revista del Instituto de Lingüística*, n°13/abril (pp. 273-288). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA; Speranza, A., "El voseo desde...", *op. cit.*; Speranza, A., "Vos te creés que...", *op. cit.*; Speranza, A., "'Como vos quieras...", *op. cit.*

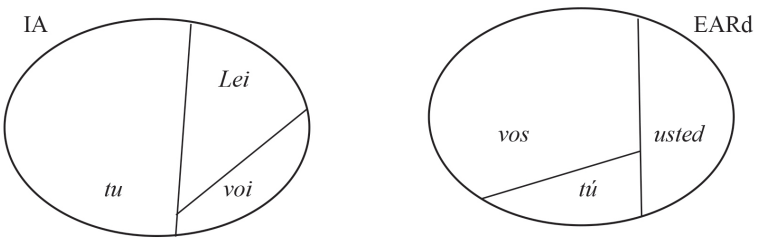
metafórica pone de manifiesto distinto tipo de relaciones: +/– familiaridad, +/–jerarquía, +/– poder, +/– solidaridad.[724]

A través de la selección de las formas, el enunciador explicita el vínculo social y afectivo que establece con el enunciatario y da cuenta de las condiciones en las que se produce el evento y el tenor del mismo, por ejemplo: +/– jerarquía, +/– formalidad.

En las lenguas que nos ocupan, las formas *tu* en el italiano y *vos*, en el caso de la variedad de español americano que estamos analizando, expresan la menor distancia establecida con el enunciatario y, por lo tanto, – jerarquía, + amistad, – formalidad, + horizontalidad. En el extremo opuesto aparecen *Lei/usted* como la expresión de mayor distancia, contrapartida de *tu/vos*, formas con las cuales se manifestaría + formalidad, – horizontalidad, + jerarquía y poder por parte del enunciador.

Se trata en ambos casos de sistemas con tres formas para referirse a la segunda persona singular distribuidas de manera diferente:

Gráfico 1: Representación gráfica de la distribución paradigmática de las formas de tratamiento para la segunda persona singular en el italiano actual y en el español hablado en el lado argentino del Río de la Plata



724 Cfr. Brown, R. y A. Gilman, *op. cit.*

Los datos

A continuación, analizaremos mensajes que corresponden a formas de comunicación institucional emanadas de organismos públicos. Estos discursos, dirigidos a un destinatario ausente, poseen objetivos distintos y despliegan estrategias con las cuales se espera obtener la adhesión del enunciatario a la propuesta planteada o la ejecución de la acción prevista.

En este marco, la variación observada manifiesta una expansión de la forma *tu* (IA) o *vos* (EARdP) en contextos en los que el candidato más esperado es la forma *Lei/usted*, como hemos observado en los ejemplos anteriores.

Si bien esta estrategia aparece muy expandida en distintas formas de comunicación, los hablantes manifiestan un uso alternante en contextos en los que se dirigen al mismo enunciatario en el mismo evento comunicativo o en eventos homologables. Veamos, en primer lugar, un ejemplo en italiano:

8.

https://www.policlinico.mi.it/covid-19-tutte-le-regole-per-l-accesso-in-ospedale fecha de consulta 4-8-22

Los usos observados en (8) corresponden a la página oficial de un Policlínico de la Región Lombardía. Todas las comunicaciones que integran la página del hospital optan por la selección de la forma *tu*, en la misma línea que hemos observado en (5). Al ingresar al portal se despliegan una serie de medidas e indicaciones relacionadas con el Covid-19 en las que se observa la selección de la forma *tu*, en coherencia con el resto. Sin embargo, ciertos segmentos, más específicos, en los que se detallan cuestiones puntuales, en este caso, vinculadas con los espacios de vacunación, los testeos, la documentación solicitada, entre otros, se opta por la forma *Lei*, forma con la que el mensaje adquiere mayor formalidad y distancia. El hospital, en este caso, se constituye en la institución con poder sobre el paciente: "Se non ha accesso al Fascicolo Sanitario Elettronico"; "Se non ha la tessera sanitaria o non ha un Medico di Medicina Generale / Pediatra di riferimento, può inviare un suo recapito telefonico". Nos encontramos ante enunciados directivos explícitos en los que se ofrece información precisa con la que se espera resolver las posibles demandas de los requirentes. En este caso, los mensajes se orientan a situaciones en las que se pretende recrear las condiciones de interlocución "cara a cara" a través de la incorporación de información más precisa como, por ejemplo, la solicitud de datos personales. De esta manera, se genera la ilusión de una comunicación más personal, más atenta a las necesidades de los interlocutores.

Veremos a continuación, un ejemplo en el español argentino del Río de la Plata:

9.

Figura 1. Comunicación gráfica institucional, 2023.
Figura 2. Comunicación gráfica institucional, 2020

En (9), ambos textos han sido producidos por la misma institución pública y corresponden a dos formas de discurso instruccional. Este tipo de discurso proviene de un enunciador que ejerce autoridad socialmente aceptada sobre el enunciatario y pone de manifiesto las relaciones asimétricas entre los interlocutores, lo que habilita la forma de construcción de enunciados directivos explícitos, como los que constituyen nuestros ejemplos.

La Figura 1 se trata de un texto que integra una campaña de prevención, en este caso contra el avance del "dengue", por la cual se busca que el enunciatario lleve adelante acciones con las que se podrá evitar la expansión de la enfermedad a través de la erradicación del insecto, acciones que implicarían el resguardo de su persona. La comunicación está dirigida a un destinatario general, sin distinción alguna respecto del interlocutor. La incorporación del voseo en este caso resulta un ejemplo de la expansión a la que nos referimos. La forma seleccionada a través de la desinencia verbal resulta lo que podríamos considerar un contexto propicio para la forma *usted* por el tópico de la comunicación, por la no especificidad del destinatario y por la índole del enunciador. La estrategia

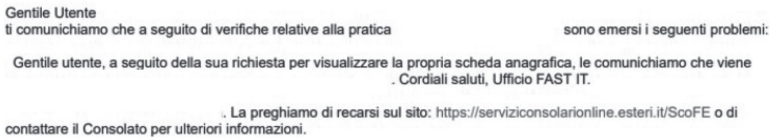
comunicacional elegida intenta mostrar empatía con un interlocutor no identificado, mayor horizontalidad, – distancia. La selección de la forma *vos* resulta una estrategia de mitigación de la fuerza ilocucionaria, lo que favorecería la ejecución de las acciones propuestas, tal como hemos observado en otros trabajos.[725]

La Figura 2, en cambio, emanada de la misma institución, muestra otra estrategia. En este caso, es un texto instruccional también en el que las formas seleccionadas para dirigirse al interlocutor alternan entre *usted* y el infinitivo: "Seleccione Perfil de usuario..." vs. "Seleccionar Municipio...". Las opciones elegidas, en este caso, establecen distancia con el enunciatario. El procedimiento descrito muestra una serie de instancias mediadas por la figura del "Profesor/Inscriptor" que oficia de autoridad en representación de los estudiantes ante la repartición que organiza el evento. La complejidad del procedimiento y la intermediación de una figura de autoridad responsable le otorgan a la comunicación un perfil más propicio para la selección de la forma *usted* con la que se establece + distancia, + formalidad, + jerarquía y poder. La alternancia con el infinitivo expresa la máxima distancia por medio de la selección de una forma sin marca de persona. Con esta estrategia se consigue la anomia del interlocutor: la segunda persona se diluye, así el enunciador resuelve el conflicto optando por la impersonalidad que significa el infinitivo. Todo esto enmarcado en ambas figuras por el logo institucional que contiene la forma oblicua del voseo: "Con vos, somos grandes".

Estas estrategias muestran la vigencia de ambas formas en las respectivas lenguas y el avance progresivo de la forma *tu* (IA) o *vos* (EARdP) en la comunicación institucional. En los ejemplos que siguen, observamos comunicaciones a través de distintos dispositivos electrónicos que exponen la misma alternancia en ambas lenguas:

725 Cfr. Speranza, A., "El voseo desde...", *op. cit.*

10.


Gentile Utente
ti comunichiamo che a seguito di verifiche relative alla pratica sono emersi i seguenti problemi:

Gentile utente, a seguito della sua richiesta per visualizzare la propria scheda anagrafica, le comunichiamo che viene . Cordiali saluti, Ufficio FAST IT.

. La preghiamo di recarsi sul sito: https://serviziconsolarionline.esteri.it/ScoFE o di contattare il Consolato per ulteriori informazioni.

(Correo electrónico 11-5-22)

11. [11:57, 29/11/2018] *Disc*ulpá, soy un chat automático de Docturno.com y por ahora te puedo ayudar enviando recordatorios y con cancelaciones de turnos. Si *necesitás* ayuda con algo más, *contactate* escribiendo a soporte@docturno.com o *ingresá* a www.docturno.com y vas a poder chatear con soporte. O *podés* comunicarte de forma telefónica con el centro médico.

    [11:57, 29/11/2018] Hola A., tienes un turno en Bolívar 768, Merlo mañana (30) a las 10:50hs conpara la especialidad cardiologia. [...] En el caso de que *necesite* comunicarse con el consultorio el teléfono es:

    Responde OK para confirmar el turno.

    Responde CANCELAR y sigue las instrucciones para cancelar el turno.

    Si deseas que eliminemos tu número de nuestra base de datos responde: ELIMINAR.

    (Mensajes de texto personalizados enviados telefónicamente, 2018)

Sumamos aquí, un factor más relacionado con el desarrollo tecnológico y las formas de comunicación a partir de los dispositivos que ofrecen aplicaciones facilitadoras de la escritura. En estos soportes, los correctores proponen lo que se considera la forma esperada. Como consecuencia, hacia el interior de los mensajes, se producen alternancias que dan cuenta de una variación que invita a revisar

los contextos esperados para la selección, en nuestro caso, de las formas *tu/Lei* y *vos/usted*.

Como venimos sosteniendo, el desarrollo tecnológico ha generado nuevas formas de comunicación que nos han puesto en relación con discursos producidos a partir de los dispositivos con los que interactuamos de manera permanente. Esos mensajes que transmiten información sobre instituciones, empresas, productos, eventos, en la mayor parte de los casos son generados a partir de plataformas reguladas por correctores electrónicos que ejercen control sobre las producciones lingüísticas y posiblemente sobre las decisiones de hablantes en espacios distintos y distantes alrededor del planeta.

Como vemos, el uso variable en estos ejemplos expone la necesidad de "calibrar" los programas, definir la pauta lingüística a seguir, puesto que estamos lejos de suponer que la variación citada sea producto de la necesidad de un hablante. Resulta evidente que se hallan en tensión distintas pautas lingüísticas, en este caso, sobre ambas lenguas.

Por otra parte, los casos analizados muestran que las formas *tu/vos* avanzan sobre las formas *Lei/usted* en contextos de + distancia, + jerarquía y poder, - confianza, + formalidad tanto en la comunicación institucional destinada a un enunciatario ausente como en la comunicación privada entre interlocutores conocidos. Se trata de una estrategia por la cual se persigue la adhesión del destinatario, tal como venimos sosteniendo. Se intenta lograr la persuasión a través de una identificación empática[726] que genere la ilusión de supresión de las distancias, de las jerarquías.

Conclusiones

En este trabajo hemos propuesto una aproximación comparativa a las formas de tratamiento utilizadas en el italiano actual y en el español del lado argentino del Río de la Plata. A partir de los da-

726 Charaudeau, P. y Maingueneau, D., *op. cit.*, p. 434.

tos analizados, observamos una expansión de la forma *tu* (IA)/*vos* (EARdP) en contextos de + distancia, + formalidad, - horizontalidad, + jerarquía, + poder.

Como hemos sostenido, el candidato esperado en estos contextos es la forma *Lei/usted*. Sin embargo, la presencia de la forma *tu* en el caso del italiano muestra una nueva manera de concebir las relaciones entre los interlocutores, de la misma manera que se observa en el español rioplatense actual[727] y el español en general, contrariamente a las consideraciones observadas por distintos investigadores sobre esta tendencia en el italiano.[728]

De la mano de los cambios sociales y tecnológicos las pautas lingüísticas entran en conflicto y la variación se ve potenciada. En este marco, las formas con las que se señala – distancia, –formalidad, + solidaridad, + horizontalidad en ambas lenguas (*tu/vos*) avanzan por lo que nos atrevemos a sostener que el cambio lingüístico se encuentra en proceso y señala redireccionamientos que ameritan mayores análisis.

Creemos que la variación analizada constituye una estrategia de persuasión por la cual se construye la ilusión de –distancia entre los participantes del evento. La selección de la forma *tu/vos* en contextos menos esperados resulta una estrategia por la cual el poder y la solidaridad entran en el juego retórico para alcanzar los objetivos que cada enunciador se propone.

El análisis comparativo nos permite esbozar una posible respuesta a la estrategia observada; estrategia por la cual, en el actual escenario globalizado, se refuerza una ilusión de horizontalidad, de "jovialidad", de "urbanidad", ilusión por la cual el enunciador que

727 Cfr. Speranza, A., "El voseo desde...", *op. cit.*; Speranza, A., "'Vos te creés que...", *op. cit.*; Speranza, A., "'Como vos quieras...", *op. cit.*

728 Cfr. Guil, P. (1999). "La vertiente social de la cortesía: castellano-italiano" En: Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Giuseppina Mascali y Pablo Zamora Muñoz (coords.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano* (pp. 277-295). Universidad de Murcia.

detenta el poder, la jerarquía y la autoridad construye un escenario con el que intenta lograr su objetivo: "hacer hacer".

Notas biobibliográficas

ADRIANA SPERANZA. Posdoctorado en Ciencias Humanas (FFyL-UBA). Doctora en Lingüística (FFyL-UBA). Investigadora Adjunta de CONICET e Investigadora Adjunta Asociada de la CIC-PBA. Profesora Titular de Lingüística en la Universidad Nacional de Moreno y Profesora Titular de la Cátedra de Lingüística en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Directora Académica del Centro de Estudios de Medios y Comunicación, Coordinadora del Programa de Estudios Lingüísticos y Directora Académica de la Carrera de Especialización en Lectura y Escritura (UNM). Coordinadora de la Subsede UNM de la Cátedra UNESCO.

ANA LAURA PAGLIARO. Traductora Científico-Literaria de Inglés/Español y Profesora Superior en Traducción (USAL). Actualmente está cursando la Maestría en Lingüística en UNLP. Es traductora y profesora en el Centro de Instrucción de Idiomas de la Fuerza Aérea Argentina, donde se desempeña en el área de *e-learning*. Además, se desempeña como docente en la cátedra de Lengua Inglesa en la Escuela de Lenguas Modernas (USAL), Inglés Técnico en la Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social (USAL) e Inglés Técnico en la Facultad de Ingeniería (USAL).

Referencias bibliográficas

Brown, R. y A. Gilman. (1960). "The pronoums of power and solidarity". En Thomas Sebeok (ed.). *Style in Language* (pp. 253-275). New York: Massachusetts Institute of Technology.

Charaudeau P. y Maingueneau D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Fontanella de Weinberg, M. B. (1971). "El voseo en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XIX". En *Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXVI* (pp. 495-574). Bogotá.

Fontanella de Weinberg, M. B. (1999). "Sistemas pronominales de tratamiento en el mundo Hispánico". En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (coords.). *Gramática descriptiva de la lengua española* I (pp. 1399-1425). Madrid: Espasa-Calpe.

García Negroni, M. M. y S. Ramírez Gelbes (2022). "Del (in)cumplimiento de las normas en el tratamiento de la segunda persona del singular". En Adriana Speranza (coord.). *Lenguaje y cultura. Homenaje a Angelita Martínez* (pp. 731-750). Colección Memorabilia, FaHCE, Universidad Nacional de La Plata.

Guil, P. (1999). "La vertiente social de la cortesía: castellano-italiano". En Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Giuseppina Mascali y Pablo Zamora Muñoz (coords.). *Homenaje al profesor Trigueros Cano* (pp. 277-295). Universidad de Murcia.

Navicelli, V. (2017). *Il pane sotto la neve*. Ed. CreateSpace.

Nichil, R. L. (2011). "'Si dispone che'...Sulla política lingüística del fascismo, dal *Foglio di disposizoni* a '*Lingua Nostra*'". En Annalisa Nesi, Silvia Morgana e Nicoletta Maraschio (eds.). *Storia della Lingua Italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo stato nazionale. Atti del IX Convegno ASLI Associazione pero la Storia della Lingua Italiana (Firenze, 2-4 dicembre 2010)* (pp. 439-450). Firenze: Franco Cesati Editore.

Rigatuso, E. (2014). "Cuestiones de variación lingüística en un sistema de tratamientos del español e la Argentina. El español bonaerense 2: cambios momentáneos de tratamiento pronominal y esquemas innovadores". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras, LXXIX* (pp. 309-366). Buenos Aires.

Rizzi, L. (2004). "*Vox Populi*, voz que indica un cambio en el sistema. Otra mirada sobre el voseo rioplatense". En *Signo y Seña*, *Revista del Instituto de Lingüística*, (13), (pp. 273-288). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Sensini, M. (2008/1997). *La grammatica della lingua italiana*. Milano: Mondadori Editore.

Speranza, A. (2019). "El voseo desde la orilla argentina del Río de la Plata, ¿una cifra impar?". En Angelita Martínez y Adriana Speranza (coords.). *Cuadernos de la ALFAL,11*(2), (pp. 199-213). Santiago de Chile.

Speranza, A. (2020). "'Vos te creés que porque hablás de 'ti'...: Una aproximación al voseo en la Argentina desde la variedad rioplatense". En Tatiana Maranhão de Castedo y Ana Berenice Peres Martorelli (coords.). *El voseo en América: Origen, usos y aplicación* (pp. 199-221). Curitiba: Appris.

Speranza, A. (2022). "'Como vos quieras o como tú quieras', ¿o como usted quiera? Discurso académico y formas de tratamiento en el español rioplatense de la Argentina". En Elvira Narvaja de Arnoux, Roberto Bein y María Cecilia Pereira (eds.). *Semiótica y política en el discurso público* (pp. 221-241). Buenos Aires: Biblos.

Zingarelli, N. (1990). *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.

EDITORIAL EUDEM,
20 AÑOS DIVULGANDO
EL CONOCIMIENTO

Serie SÍMBOLOS
Ciencias sociales y humanas

EUDEM
Editorial de la Universidad
Nacional de Mar del Plata

ISBN 978-631-6662-75-0